

KALLÓ ZSOLT

A HISTORIKUS ELŐADÁSMÓD HATÁSA
ÉS ALKALMAZÁSA NAPJAINK
HEGEDŰOKTATÁSÁBAN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2009

10.18132/LFZE.2010.13

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

A historikus előadásmód hatása és
alkalmazása napjaink hegedűoktatásában

KALLÓ ZSOLT

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2009

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	II
A historikus előadásmód kialakulásának okai	1
A mai felfogásbeli különbségek a barokkhegedű oktatása terén	10
A barokkhegedű-oktatás Magyarországon.....	17
A barokk és modern építésű hegedűk közötti hasonlóságok és különbségek.....	22
A hegedű kiegészítő kellékeinek alkalmazhatósága és hatásai.....	29
A barokkhegedű-játék elsajátításának kezdeti problémái	32
A barokk és klasszikus hegedűirodalom megszólaltatása modern építésű hangszeren	36
Fekvésváltások alkalmazása	42
Intonáció.....	44
Vibrato.....	48
Artikuláció.....	54
Trillák és előkék.....	60
Kadencia.....	67
Összegzés	70
Függelék.....	72
Bibliográfia	76

Bevezetés

Manapság az előadó-művészetben a helyes interpretációban való jártasság – melyet először leginkább a historikus előadásmód szakavatottjai tűztek ki célul – minden elhivatott muzsikuss számára az egyik legfontosabb eszközzé vált, mellyel sokkal közelebb lehet kerülni a zeneművek még kifejezőbb megszólaltatásához. Szerencsésnek érzem magam, mert már fiatalon lehetőségem nyílt arra, hogy a XVII–XVIII. század zenéjét historikus tolmácsolásban is megismerhessem, s idővel ezt a zenei gondolkodásmódot a koncertéletben is alkalmazhassam. Ez azért is különösen értékes a számomra, mert kezdetben magam inkább a kételkedők táborát gyarapítottam – nem voltam meggyőződve ennek az irányzatnak a létjogosultságáról.

Még friss diplomásként együttműködhettem olyan – nem csak általam nagyra becsült – muzsikussal, akik már korábban elkötelezettjei voltak ennek az előadásmódnak. Törvényszerűvé vált, hogy rossz érzéseimet félretéve megpróbáljam megérteni ezen új törekvés lényegét. Hamar be kellett látnom, hogy korábbi ellenérzéseim, melyek elsősorban előítéletekből táplálkoztak, elhamarkodottak és megalapozatlanok voltak. Még a nagyszerű zeneműveknél is előfordul, hogy a darab első megítélése a zeneszerző esetlegesen szokatlan stílusánál fogva olykor nem érint meg minket akkora erővel. Ám később, a benne való elmélyülésünk által felfedezzük annak addig számunkra rejtve maradt értékeit.¹ Ugyanígy, ha az általunk megszokott modern hangszer hangideálját szeretnénk visszahallani a historikus hangszeres felvételekből, akkor esélyünk sincs arra, hogy annak teljesen más hangzásélményét élvezni tudjuk. Ráadásul a szokatlan hangolási módok is egy egészen más intonációs viszonyt eredményeznek. A mai egyenletesen temperált zongorához történő intonációs berögzültségeink különösen befolyásolnak minket ezen a területen, így óvatosan kell bánnunk az elhamarkodott ítéletnyilvánítással. A barokk kor nagyon sokféle hangolási szisztémát alkalmazott a billentyűs hangszereknél, melyekhez a vonósok mindig alkalmazkodtak. A historikus előadásokból is csak a valóban magas művészi fokon kidolgozottakból szabad véleményt formálnunk annak szemléletéről, nem a hangolási szisztémákon kívüli, hamisságoktól hemzsegő felvételekből, melyek a hangszerkezelés kezdeti hiányosságaival is magyarázhatók.

¹ Sok zenemű bukott meg a premierjén, amit ma alig tudunk elhinni, és aminek sok esetben a helytelen előadás volt az oka.

A korhű hangszerek használata a legtöbb esetben egy más játéktechnikát követel meg. Szükségszerű, hogy ezt a játékmódot ugyanúgy, mint a modern hangszereknél, megalapozott módszerekkel és kitartó szorgalommal sajátítsuk el. Az eddig szerzett tapasztalataimat összegezném e munkámban, melyet nyilvánvalóan sajátos megközelítésben teszek. Minden részletre nem kívánok kitérni, csupán azokat a főbb szempontokat szeretném megvilágítani, melyek számomra a legmeghatározóbbak voltak.

Bízom abban, hogy tanulmányom segítséget jelenthet azoknak, akik ilyen irányú tapasztalatokkal még nem rendelkeznek, valamint abban, hogy a bennük is felmerülő kérdésekre kielégítő válaszokat kapnak, illetve remélhetőleg jó kiindulásul szolgálnak az általam is felhasznált tanulmányokból való további kutatáshoz. Remélhetőleg egyre több magyar fordítású forrásanyag jelenik meg ezen a területen is, ahol még komoly a tennivaló. Köszönet illeti azok fáradozását, akik eddig már sokat munkálkodtak a több száz éves hegedűmetodikai írások nyelvünkön történő megjelentetésében, melyek komolyan megkönnyítik ilyen irányú ismeretanyagunk gyarapítását.

Gyakorló muzsikusként mindig újabb kérdésekkel találkozom, sőt állíthatom, hogy a zenében is, mint a tudományokban általában, minél több kérdésre találjuk meg a helyes választ, annál több további kérdés vetődik fel. Ám ez nem szabad, hogy kedvünket szegje – a helyes zenei kommunikációt is tanulni kell, melyben a jó tanárok mellett a jó muzsikustársak egyaránt fontosak. Nagyszerű tanáraink mellett örömmel gondolok mindazokra, akik számtalan zenei élmény részesévé tettek, és köszönetemet fejezem ki nekik abban a reményben, hogy írásommal nem válok méltatlanná hozzájuk.

10.18132/LFZE.2010.13

A historikus előadásmód kialakulásának okai

A XIX. század elejéig általában a muzsikuskorok zenéjét adták elő, melynek kapcsán az előadás zenei nyelvezetéről túl sok kérdés nem merült fel előttük.¹ Ritkán hangzott el egy mű többször is. Ha mégis, akkor azt sok esetben átdolgozva, a lehetőségekhez alkalmazkodva olykor más hangszereléssel, és gyakran eltérő létszámú együttesekkel szólaltatták meg. A komponisták többnyire figyelembe vették az előadhatóság körülményeit és olykor a rendelkezésükre álló muzsikuskorok képzettségét.² Saját érdekükben is tették ezt, hisz egy kevésbé sikeres koncert után elsősorban a komponistát érte a kritika.

A zenei stílusok az előttük lévő zenei korszakokból építkezve alakultak ki a kor igényeihez igazodva. A zeneszerzők jól ismerték az addig létrejött zenék szerkezeti felépítését, szabályrendszerét, s ezektől inspiráltan sajátították el a komponálás mesterségét, alakíthatták ki művészetük stílusjegyeit. A megelőző korok zenéjét azonban inkább csak tananyagként használták, nem koncertrepertoárként.³

Érdeklődtek a velük egy időben alkotó mesterek alkotásai iránt, és gyakran nagy utakat tettek meg azért, hogy az általuk nagyra becsült muzsikustársaiktól tanuljanak. Gyakori volt, hogy egymás műveiből felhasználták a nekik tetsző zenei motívumokat. A példák végtelen sorát lehetne itt említeni, ám most csak az egyik legnagyobb zeneszerzőre, J. S. Bachra gondoljunk, akivel több másik komponista nevét hozhatjuk így kapcsolatba – Vivalditól, Telemanntól és Pergolesitől is átvett motívumokat, vagy szinte egész darabot, melyet saját gondolataival egészített ki. Ilyen például Pergolesi Stabat Mater vagy Vivaldi d-moll Concerto grossójának orgonaverseny-átírata.⁴ Érdekesség, hogy ezt a közismert d-moll op. III. no. 11. Concertot a zseniális, de elzüllött Bach fiú, Wilhelm Friedemann adta ki saját szerzeményeként apja halála után.

Nemcsak a közönség, hanem önmaguk számára is fontos volt új zenei formákban kifejezni gondolataikat. Ekkoriban a komponálás nem vált el élesen az előadó-művésztől, de a távolodás megkezdődött; s mindez a romantikában, ahol a virtuozitás egyre kiemelkedőbb szerephez jutott, már jól megfigyelhető. A

¹ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene* (Bp.: Editio Musica, 1988): 13.

² Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd* (Bp.: Európa Könyvkiadó, 2002): 141.

³ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*, 13. (Lásd 1. lábjegyzet)

⁴ Christoph Wolf: *J. S. Bach, a tudós zeneszerző* (Bp.: Park Könyvkiadó, 2004): 205.

zenetörténeti kutatások szerint a XIX. században fogalmazódott meg először a régebbi korok zenéjének koncertszerű előadási igénye. Mindez elsősorban Felix Mendelssohn-Bartholdy nevéhez fűződik, aki nemcsak a régi mesterek, hanem a hozzá korban közelebb álló muzsikusok műveit is előadta. Schubert szimfóniáját például ő mutatta be először – Robert Schumann ajánlására.⁵

Sok zenemű kiadatlanul elkallódott, vagy teljesen megsemmisült. Illetve, ha esetleg rá is találtak egy-egy remekműre, nem tartották fontosnak közönség előtt történő bemutatását, amely talán maradinak tűnt volna. Ezért jelentős Mendelssohn ilyen jellegű tevékenysége, melyről mondhatjuk, egyedülálló volt a korában. E kor gondolkodásmódját jól tükrözi a következő történet: Joachim József – korának egyik legjelentősebb hegedűse – levelében, melyet Clara Schumannnak írt, megjegyzi, hogy egy könyvtárban rátalált Mozart hegedű-brácsa Symphonia Concertantéjára. Érdeemesnek tartotta, hogy egyszer átjátsszák – mivel csodaszépnek találta a partitúra alapján –, de azt is gyorsan hozzátette, hogy ilyesmit nyilvánosan már nem lehet előadni.⁶

E kor szemléletében még jobban felértékelődik Mendelssohn 1827-ben Berlinben előadott koncertje, amelyen Bach: János passióját, közel 100 évvel utolsó elhangzása után, újra megszólaltatták. Valószínűleg ez az előadás nagyon más lehetett, mint a Bach által tolmácsolt. Mind az apparátus, mind pedig a hangszerek változásából adódó játék és hangzárkülönbségek miatt. Ezek az újra felelevenített előadások nem törekedtek a darabnak a zeneszerző által elképzelt hű megszólaltatására, sőt ha úgy találták, minden lelkiismeret-furdalás nélkül saját ízlésük szerint akár át is dolgozták azokat.

A vonós hangszerekről biztosan tudhatjuk, hogy a már modernizált hegedűkön és a többi vonós hangszernél is, a felső két húr még natúr bélhúr volt, melyektől a vonósok hangzárképe közelebb állhatott Bachéhoz, mint egy mai fémhúros modern előadásé. Nem tudni, hogy Mendelssohn mennyire mélyedhetett el a hangszerezésben, de valószínűsíthető, hogy muszáj volt pótolnia az addigra már feledés homályába merült viola da gambát valamely más hangszerrel. Viola da gamba nélkül számomra aligha képzelhető el Bach Máté passiójának elfogadható megszólaltatása – bár tény, hogy már Bach korában is csökkent e hangszer szerepe a zenei életben, melynek okát valószínűleg a viszonylagosan kis hangjának tudhatjuk

⁵ Erdélyi Miklós: *Franz Schubert* (Bp.: Gondolat, 1979): 114–115.

⁶ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*, 137. (Lásd 1. lábjegyzet)

be. Meg kell említenünk a többi elfelejtett hangszer közül még például az oboa da caccia is, amely ugyancsak egy különleges hangzású hangszer, ezt ma gyakran szaxofonnal pótolják a modern-hangszeres előadásokban.

A romantikában a zenekarok létszáma jelentősen megnőtt, melyre ugyan nagyon vágyakoztak a barokk és klasszikus zeneszerzők is, de zenéiket általában – a körülményekhez igazodva – kis létszámú együttesekre írták.⁷

A korban egyre távolabb eső művek előadásakor – köszönhetően azoknak a zeneszerzőknek, akik felismerték az azokban lévő szépséget – nem minden esetben fordítottak kellő figyelmet a korhű tolmácsolására. Ez egyszerűen nem volt szempont, sőt praktikus okokból az adott helyen tevékenykedő együttesek számára át is formálták azokat. A hangszerekben történt változtatások egyszerűbbé tették használatukat, így nem volt kérdés, hogy ezeken a már átalakított hangszereken kell megszólaltatni a korábbi korok zeneműveit is. Sok esetben az előadott darabok nem nyerték el sem előadóik, sem pedig közönségük tetszését. A szólisták gyakran nem találtak elég kihívást az egyszerűbbnek tűnő barokk repertoárban. Auer Lipót sem értékelte hegedűtechnikailag elég komoly feladatnak Bach hegedűversenyeit, így azok nem is szerepelnek az általa ajánlott repertoárban. Bachtól csak a szólószonátákat javasolja, de meglepő módon egy klasszikus hegedűverseny vagy szonáta sem található felsorolásában.⁸

Sokaktól hallottam már azt a véleményt, hogy ha Bach rendelkezésére álltak volna a modern hangszerek is, bizonyára ezekre komponálta volna remekműveit. Azt a tényt viszont, hogy ő nem azokra komponálta műveit, semmiképpen sem hagyhatjuk figyelmen kívül. Amennyiben lett volna rá módja, hogy a modernizált hangszerekre is írjon, nagy valószínűséggel hatott volna rá a hangszerek megváltozott jellege, amely darabjaiban tükröződne. A jó zeneszerzők mindig az adott kor hangszereinek sajátosságai ismeretében szerezték zenéiket: ismerték azok technikai korlátait, így nem fordulhatott elő, hogy az adott hangszeren játszhatatlan hangokat jegyezzenek le, amire sajnos a modern korban jócskán akad példa. A hangszerek hangterjedelmében történt változások komolyan befolyásolták volna a megszületendő remekműveket. Több hangszernél is jelentős változásokkal találkozhatunk, mint például a fuvolánál, ahol egy kvarttal felfelé és egy szekunddal lefelé növekedett a megszólaltatható hangok száma, amit biztosan kihasználtak volna

⁷ Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*, 141. (Lásd 2. lábjegyzet)

⁸ Rakos Miklós: *Veszprémtől Szentpétervárig* (Veszprém: V. M. Tanács, 1981): 155.

a korábbi zeneszerzők is. A hangszínekülönbségről pedig még nem is beszéltünk, amely a fúvósoknál még nagyobb változást hozott.

Az előadó-művészetben, ahogy az időben haladunk előre, egyre nagyobb teret követelt a bravúros technika megszerzése, melynek folyamán inkább a közönség elkápráztatása, mintsem a zenében rejlő igaz és maradandó értékek közvetítése került a középpontba. A hangszereken olyan változtatások történtek, melyekkel e cél még könnyebben megvalósítható lett. Mindez a folyamat természetesen már a barokk korban is felfedezhető, de a romantikában teljesedett ki.

Olyan tartozékokat fejlesztettek ki a hangszerekhez, mint például a hegedűnél az álltartó, a finomhangoló és a párna, melyekkel a későbbi korok más jellegű technikai elvárásainak nagyobb biztonsággal tudtak megfelelni. Ezek a változtatások a hangszerjátékot nemcsak a profi muzsikuskok számára könnyítették meg, hanem a műkedvelők számára is. Csakhogy ezek a változtatások másfajta játékmódot hoztak magukkal, mellyel egyre távolabb kerültek a korábbi korok előadói ideáljától.

A romantikus zenék túlsúlya, melyre hazánk zeneoktatása is épül, nagymértékben meghatározta a korábbi korok zenéinek megközelítési módját. Számos általunk nagyra becsült hegedűművész nem tűzte repertoárjára a barokk zeneszerzők műveit, mellyel megfosztották mind magukat, mind közönségüket e kor lelket formáló szép zenéitől. A XIX. század végén, amikor már gyakorlattá vált a korábbi korok zenéjének koncertszerű előadása, elindult egy olyan mozgalom, amely a barokk kor zenéinek korhű hangszereken történő tolmácsolását helyezte a középpontba. Nagy valószínűséggel egyes előadóknál nem hozta meg a kívánt hatást a korábbi zenék modern hangszereken, romantikus előadásmódban történő megszólaltatása. Mivel pedig érezték a darabban rejlő, még kiaknázatlan lehetőségeket, kutatták annak okát, vajon miért nem hatnak azok rájuk olyan meggyőző erővel, mely dolgok akadályozzák ezeket? Sok esetben már az előadók számának csökkentésével egy áttetszőbb, kedvezőbb hatást értek el. E mellett megnövekedett az érdeklődés a már elfelejtett hangszerek felélesztése iránt, mely folyamatban a lelkes amatőröknek és műkedvelőknek nagy szerepük volt.⁹

A korabeli hangszereken való előadásmód egyik neves angol úttörője Arnold Dolmetsch (1858–1940), aki nemcsak muzsikusk volt, hanem hangszerkészítő is, tanulmányozta a British Museum korabeli hangszereit, kópiákat készített azokról. A

⁹ Lásd a függelékben – 75. Viola Pomposa (Leipzig, 1731).

már elfelejtett hangszereket rekonstruálta, majd együttesével ezeket rendszeresen használta koncerteken. A furulyát, a lantot, a violacsalád hangszereit és a csembalót újra visszahozta a koncertélet meghatározó hangszerei közé. Elméleti írásaival is ismertté vált, mégpedig *A XVII–XVIII. század zenéjének előadómódja* cíművel, melyet 1915-ben Londonban adtak ki.¹⁰

Párizsban 1901-ben alakult a korhű hangszereken játszó zenei társaság a „Société de concerts des instruments anciens”, Henri Casadesus viola d’amore játékos és Édouard Nanny nagybőgős közreműködésével. Azzal a céllal hozták létre együttesüket Camille Saint-Saëns zeneszerző vezetése alatt, hogy a XVII–XVIII. század zenéit az újra felfedezett historikus hangszereken tolmácsolják. Németországban Christian Döbereiner csellista 1905-ben alapítja a „Vereinigung für Alte Musik”-ot, vagyis az első német Régi Zene Egyesületet, de a „gambamozgalm” úttörőjeként is beírta magát a történelembe.¹¹ Még a második világháború előtt több nagyszabású barokk művet is megszólaltattak korhű hangszereken, mint például Monteverdi Vesperását vagy Bach Máté passióját.

Az első korabeli hangszereken játszó zenekar a „Capella Coloniensis”, August Wenzinger és Karl Richter vezetésével alakult 1954-ben, melynek fellépéseit egy Bach-program keretében a Német Rádió is rögzítette. Paul Hindemith kezdeményezésére 1950-ben az első nyilvános historikus előadások Bach szólószonátáiból és partitáiból az ausztriai hegedűművész, Eduard Melkus nevéhez fűződnek. Ő ahhoz a muzsikuskörhöz tartozott, melynek egyik meghatározója a csellista és karmester Nikolaus Harnoncourt és felesége, Alice Harnoncourt. Ebből a csoportból alakult a „Concentus Musicus Wien”, melynek első koncertje 1957-ben volt. Az ő interpretációjuk a mai napig is meghatározó szereppel bír nem csak a közismert barokk repertoárban, de a későbbi korok zenéiben is.¹²

Monteverdi Orfeóját már a XX. század elején megszólaltatták korhű hangszereken, amely lantok és csembaló nélkül aligha lett volna előadható.¹³ Ahhoz, hogy ezek a zenék tartalmiságukat megőrizve felelevenítődjének, nélkülözhetetlenné vált a már szinte elfelejtett hangszerek rekonstruálása. Ezek a hangerejükben szerényebb hangszerek viszont nem lehettek versenyképesek a nagyzenekari hangzásra átalakított társaikkal, valamint hangszínükkel is kevésbé illettek azokhoz.

¹⁰ http://wapedia.mobi/de/Arnold_Dolmetsch.

¹¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Historische_Auff%C3%BChrungspraxis.

¹² http://de.wikipedia.org/wiki/Historische_Auffuhrungpraxis.

¹³ Péteri Judit: *Régi zene 2.* (Bp.: Zeneműkiadó, 1987): 173.

Ráadásul a modernizált hangszereken való romantikus játékmód sem segítette az érthető és élvezhető előadást.

A stílusosság kérdése addig nem merült fel, amíg a koncertrepertoár nem a korábbi korok zenéjére épült, hiszen minden jó muzsikos tökéletesen elsajátíthatta saját környezetének zenei nyelvezetét, mely nélkül aligha lehettek volna sikeresek. A különböző hercegi udvarok muzsikusai többnyire egy jó hírű, nagy tudású zeneszerző vezetése alatt csiszolták tudásukat, így területenként is változott a zenélés közlésmódja.¹⁴

A romantikus előadásmód már nem volt alkalmas a korábbi zeneművek kifejezőerejének meggyőző tolmácsolására. Bár bizonyos monumentális barokk szerzemények még így is nagy sikert arattak, a kevésbé gazdagon hangszerelt, áttetsző hangzást igénylő műveket nehezen lehetett a szimfonikus zenekari hangzásba illeszteni. Ráadásul a barokk lejegyzési mód általában instrukcióktól mentes volt. A continuo kidolgozása mindig az előadókra hárult, vagyis a számozott basszus is csak egy harmóniai vázat képviselt, melyet nagyon változatosan lehet előadni. Az előadói apparátus pedig a körülményekhez igazodva gyakran változhatott. A hangszerelést sok esetben az előadókra bízta, melyhez olykor a zeneszerzők is tettek különféle javaslatokat. Nem egy barokk és klasszikus mű kéziratában találkozhatunk a zeneszerző által megnevezett lehetőségekkel a hangszerek összeállítására vonatkozóan. A közel azonos hangterjedelmű és hangerejű hangszerek gyakran felcserélhetők a lehetőségekhez alkalmazkodva. Erre láthatunk példát Telemann Methodikus szonátaiban is, ahol a szerző maga ajánlja hegedűre vagy fuvolára művét. Haydn Londoni trióiban is felcserélhető ez a két hangszer. Tehát elmondhatjuk, a zeneszerzők igazán nagy mozgásteret biztosítottak az előadók számára. Talán azt is kijelenthetjük, hogy nagyobb bizalommal voltak a barokk zeneszerzők az előadók felé, mint a későbbi korok alkotói. Az ő korukban megszokott volt, hogy egy zeneszerző akár több hangszer megszólaltatását is magas fokon elsajátítsa.¹⁵

A XX. század muzsikusai már hozzászoktak ahhoz, hogy az előttük lévő kottakép szinte minden információt tartalmaz, köszönhetően a romantikus zeneszerzők egyre nagyobb precizításra való törekvésének. Semmit sem bízta a

¹⁴ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*, 33. (Lásd 1. lábjegyzet)

¹⁵ Christoph Wolf: *J. S. Bach, a tudós zeneszerző*, 205. (Lásd 4. lábjegyzet)

véletlenre. Az előadási jelek ezrei jelentek meg a kottákban, sőt a tempójelzéseket is rendkívül pontosan rögzítették. Ezzel szemben a barokk zenékben, de még a klasszikusokban sem találkozunk az előadásra vonatkozó bejegyzések sokaságával, ehelyett ezt rábízták a mű megszólaltatójára.¹⁶ Kivételekkel találkozunk, például J. S. Bachnál, aki rendkívül pontosan jegyezte le műveit, még a díszítéseket is gondosan kiírva, de előadási jeleket még az ő műveiben is alig találunk. A romantikában viszont a kottakiadók az előző korok zenéit az aktuálisan elismert előadó-művészek sok esetben felesleges és stílustalan artikulációival és zenei instrukcióival torzítva jelentették meg, mellyel nagy károkat okoztak a művekben. Ezek a kották kellő mennyiségű, de hamis információkkal lettek ellátva ahhoz, hogy a gyanútlan muzsikuskok számára ne tűnjön fel: ezeket a korábbi zenéket talán nem is az általuk megszokott játékmóddal kellene előadni. Amíg nagyjából az 1800-as évekig a zeneműveket kottázták le, addig a későbbi korokban már inkább magát az előadást. A romantika korától a komponisták részleteiben kidolgozva kevesebb szabadságot hagyva jelezték szándékaikat az előadóknak.¹⁷

A zenetudomány kutatási munkáit nem célul, hanem eszközként kell tekintenünk, hogy az adott kor zenéit a legnagyobb hitelességgel tudjuk megszólaltatni. Manapság már azok is elismerik ennek a kutatómunkának a jelentőségét, akik korábban bírálták a historikus előadásmódot. Valójában egy előadás akkor jó, ha észre sem vesszük, hogy modern vagy barokk hangszereken van tolmácsolva, persze a hangzásból eredő különbséget leszámítva. A technikai pontatlanságot nem lehet a kevésbé praktikus eszközök számlájára írni.

A barokk hangszerek játékmódjában az utóbbi időben egy komoly technikai fejlődésnek lehettünk tanúi, ami nem választható külön az elméleti ismeretek által szerzett tapasztalatok bővülésétől. Minden hangszereken alapelvárás a közérthető, igényes és árnyalt játékmód. A zenét és nem az eszközt kell a középpontba helyezni, de fontos, hogy az eszközök különbözőségéből adódó más jellegű technikákkal és az adott zenei anyag szabályrendszereivel tisztában legyünk. A historikus előadásmódra való törekvés a darabbal való komolyabb érzelmi kötődés mellett tudományos szintű vizsgálódásra is sarkall minket, melynek mind az előadó, mind a hallgató csak

¹⁶ Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*, 151. (Lásd 2. lábjegyzet)

¹⁷ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*, 29. (Lásd 3. lábjegyzet)

nyertese lehet. A barokk és klasszikus művek előadásában arra is törekednünk kell, hogy a romantikus előadói hagyományt teljesen figyelmen kívül hagyjuk.¹⁸

Egy másik okról is szeretnék beszélni, mely akadályozta a historikus előadásmód gyorsabb elterjedését. Mint az élet minden terén, itt is a pénz szeretete okozott sok bajt. A kevésbé elhivatott, de annál jobb üzleti érzékkel megáldott emberek rájöttek, hogy ezt az új irányzatot érdemes „meglovagolni”. A lemezkiadók számára szintén komoly hasznot hozott ez a lehetőség, hiszen újra fel lehetett venni az eddig már sok-sok előadásban megjelent remekműveket, ugyanakkor az érdeklődés is egyre csak nő irántuk. Ez örömdolog lett volna, ha csak a ténylegesen komoly produkciók lettek volna megörökítve. Sajnos sok látszólag historikusnak tetsző, de annak komoly szakmai színvonalát nélkülöző „hakni”-felvétel is született – ezek nagyon sokat ártottak ennek a mozgalomnak. Itt nem azokra a kezdeti felvételekre gondolok, melyeket a későbbi években maguk az alkotók is az útkeresés stádiumának hibájaként tartanak kevésbé jónak, hanem olyanokra, melyek semmilyen szakmai átgondoltságot nem tükröznek.

A historikus mozgalom hatásának köszönhetően ismerkedhettünk meg olyan zeneszerzőkkel, akik méltatlanul nem szerepelnek még a zenei lexikonokban sem. Sok hangszeres irigyel minket, hegedűsöket, gazdag hangszerirodalmunk miatt, holott annak mi csak többnyire egy töredékével kerülünk közelebbi kapcsolatba. Az eddig ismeretlen darabok irányába történő kutatások egy szélesebb perspektívában hozzák eléink a tőlünk már távolra eső korok zenéit. Azok a muzsikusok találják meg nagyobb eséllyel egy korszak helyes előadásmódját, akik szélesebb repertoárismerettel rendelkeznek. Egy ideje divattá vált a historikus előadásmód, így akik ez okból kezdtek el foglalkozni a korhű előadással, azok inkább a külsőségekre és az extrémításra helyezték a hangsúlyt, nem pedig a darabokhoz való mélyebb közeledésre. Természetesen nem ezekből a rossz példákból kell véleményünket minderről kialakítani.

Zenetörténeti kutatómunka nélkül aligha van esélyünk a helyes interpretáció megtalálására, de a historikus hangszerekkel való foglalatosság nélkül is kétségtelenül kevésbé érthetjük meg a helyes játékmódot leíró korabeli pedagógiai tanulmányokat.

¹⁸ Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*, 75. (Lásd 2. lábjegyzet)

Egy hangszerjátékos számára a modernizált hangszer felcserélése korhűre – egy oldalról – lemondást jelent. Elsősorban a hangszerjáték kényelméből és biztonságosságából veszíthetünk, így nem csoda, hogy sok ellenzőre talált ez az irányzat. A vonós hangszerek szép és tiszta megszólaltatása egyébként is sok nehézség elé állítja játékosait.

Amit nyerhetünk a másik oldalról, csak az tudhatja meg, aki a kezdeti nehézségek ellenére kitartó szorgalommal igyekszik az eleinte sokkal kevésbé komfortos hangszerkezelést elsajátítani. Egy más hangszín, egy felhangdúsabb hangzás és egy effektusokban gazdagabb, kifejezőbb játékmód birtokába kerülhetünk kitartó munkánk gyümölcseként.

Amióta a historikus előadásmódra való törekvés egyre nagyobb teret nyert, az addig korábban megkérdőjelezhetetlennek tartott modern-hangszeres virtuózok barokk és klasszikus repertoárú koncertjei és felvételei napjainkban már kevésbé vonzóak. Ugyanakkor a világ színvonalú korhű hangszereken játszó előadók tábora viszont egyre bővül.

Tulajdonképpen a mai modern hangszereken történő előadás is historizáló, hiszen ezek a hangszerek sem változtak az utóbbi 100 évben, vagyis nem tekinthetjük korunk hangszereinek, sőt a modern szó használata is indokolatlan.¹⁹ Modernnek nevezhetjük őket, de a modern hangszerek fogalmába sokkal inkább az elektronikus hangszerek tartoznak. Mégsem jut eszünkbe, hogy Bach hegedűversenyeit ezeken próbáljuk hitelesen tolmácsolni. Meggyőződésem, hogy minden elhivatott muzsikuspontossá tartja a zeneszerző által ihletett gondolatokat a lehető legteljesebben életre kelteni, melyhez hozzájárul a hangzáshoz való hűség is, ezért az adott kor hangszereinek ismerete elengedhetetlenül fontosá válik.

¹⁹ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*, 85. (Lásd 1. lábjegyzet)

A mai felfogásbeli különbségek a barokkhegedű oktatása terén

Általánosságokban szeretnék szólni a különböző barokkhegedű-oktatásban rejlő felfogásbeli különbségekről, az azokban esetlegesen előforduló hibákról, valamint azok okairól.

Mint a modern hegedűoktatásban, úgy a barokkhegedű-oktatásában is jelentősek és látványosak az eltérések, melyek a szempontrendszer más súlypontozásából adódnak. Az Európában működő zeneművészeti főiskolák többsége működtet speciális, régizene-oktatást, de nem minden esetben válik ez külön a modern-hangszeres oktatástól. Vannak olyan intézmények, ahol a tanterv részeként szerepel a barokk hangszer oktatása, mint például Angliában. Többségében azonban ez egy teljesen elkülönített régizene-oktatásként jelenik meg a felsőoktatású zenei intézményekben.

A barokkhegedű-oktatásában látványosak a megközelítésből adódó különbségek, melyek még erőteljesebben jelentkeznek, mint a modern hangszeres oktatásban. Ennek oka valószínűleg az, hogy az ilyen irányú oktatás alig pár évtizede alakult ki, így az kevésbé tudott egységessé válni. Az elméleti ismeretekre mindenütt nagy hangsúlyt fektetnek, ám a gyakorlati oktatás mégis egész más eredményeket szül, így ma a világ zenei életében a barokkhegedűs terén egy rendkívül színes palettával találkozhatunk. Vannak, akik a látványban megjelenő különbségekre helyezik a hangsúlyt, és demonstratív módon jelzik játékkal, hogy a korhűség egy egészen más hangszerkezelést igényel, mint a modern technika. A külsőségekben, mint az extrém hangszertartás, ujjvégekkel tartott vonó, nagyon mélyen lógatott felkar a vonójátékban, a vibrato mellőzése és eltúlzott messa di voce-vel hívják fel magukra a figyelmet – így próbálják a hitelesség látszatát kelteni. Általában az ilyen gondolkodású hegedűsök nem is fogják kezükbe a hegedű kissé modernizált „vashegedű” változatát. Ez a típusú gondolkozásmód egyébként elég távol állt a barokk kor muzikusaitól, akik koruk zenéjének megszólaltatása közben folyamatosan kísérleteztek hangszereiken, hogy azokból lehetőség szerint a legtöbbet hozzák ki, illetve egy újabb hangzás elérése érdekében akár változtatásokat is végrehajtottak rajtuk. A tapasztaltabb muzikusok többnyire saját maguk állították be még hangszerük lelkét is annak érdekében, hogy az ideális hangzást megkapják, vagy

cserélték ki a hegedűlábat, ha arra szükség volt.¹ Azt a tényt, hogy a hangszerjátékban egy komoly változás lépett fel a több százéves előadóművészetben, vitatni nem lehet. Az viszont nem helyes, ha a korábbi játékmódokat elavultnak tekintjük csupán azért, mert azokkal a klasszikán túli zenéket, melyek más típusú virtuozitást igényelnek, nem lehet olyan tökéletesen megvalósítani. A korábbi korszakok zenéjéhez az adott korban nyilvánvalóan a legideálisabb technikákat dolgozták ki, melyek teljesen alkalmasak voltak annak legtökéletesebb megszólaltatásához. Ezen technikák ismerete nélkül véleményt sem szabad róluk kialakítani. „Egy hegedűs, aki a legtökéletesebb Kreutzer/Paganini-féle technikával rendelkezik, nem hiheti azt, hogy ezzel megszerezte a képességet Bach vagy Mozart zenéjének előadásához is.”²

A vonófogással kapcsolatban is sok dogmatikus kijelentéssel lehet találkozni, melyek többnyire részigazságokból táplálkoznak. Azt a tévedést is sikerült a legtöbb barokkhegedűssel elhíttetni, hogy a barokk vonó fogása mindenképpen feljebb kell, hogy legyen, mint az általunk megszokott modern vonó fogása, vagyis nem a kápánál, hanem úgy körülbelül 5 cm-rel fölötte lehet csak ideális, csak így helyes és autentikus. Egyébként ez a modern vonó használatánál, barokk zene játszásánál olykor indokolt lehet, melyre a későbbiekben még kitérek, de a barokk vonó fogásával kapcsolatban kategorikusan kijelenteni semmiképpen sem helyes. Michel Corrette: *Hegedűiskolája* 1738-ban jelent meg Párizsban, ebben a vonótartással kapcsolatban két lehetséges és elfogadott módot javasol, melyek közt a választást az oktatóra bízta. Az egyik az olasz iskola, ahol a vonót valóban a kápa felett fogták, a vonó háromnegyedénél. A másik a francia iskola, ahol viszont a kápánál fogták, a hüvelykujjat a kápa alá helyezték, valamint a kisujj sem a megszokott módon, hanem oldalról érintkezett a pálcával.³ A franciák előszeretettel használtak rövidebb vonókat – ezekkel a barokk táncokat könnyebben lehetett előadni. Talán ez is magyarázat arra, hogy ők inkább a kápánál fogták a vonót. Az olaszok a hüvelykujjat, hasonlóan a ma elfogadott módhoz, a pálca alsó részére helyezték, a középső ujjal szemben.⁴ A német hegedűiskola szakavatottja, Leopold Mozart még képen is bemutatja a számára legideálisabb vonófogást. Itt láthatjuk, hogy közel a kápához helyezteti kézfejükkel, és precízen lejegyzí az ujjak találkozását a pálcával, amely szinte

¹ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* (Bp.: Mágus Kiadó, 1998): I. fejezet 28.

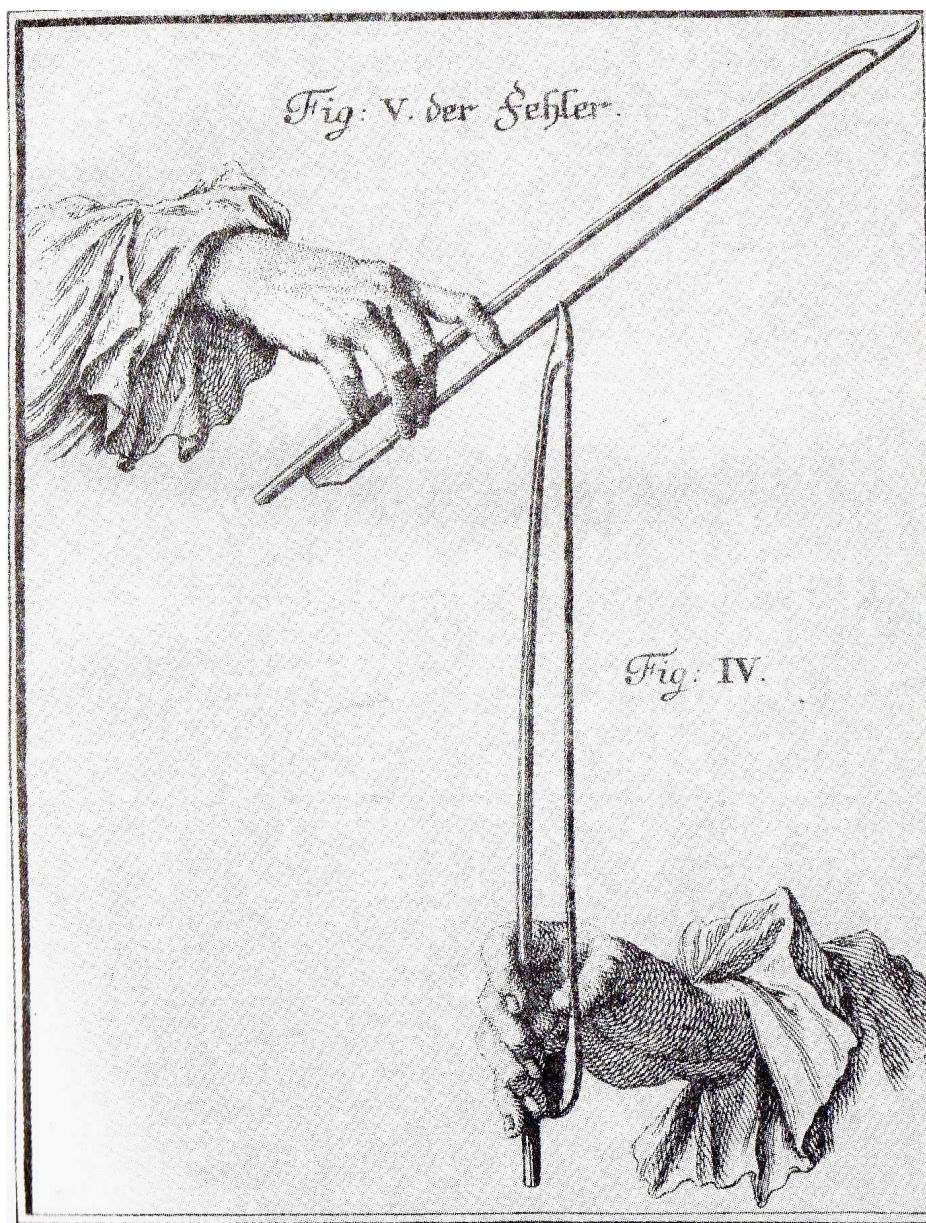
² Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene* (Bp.: Editio Musica, 1988): 25.

³ Lásd a függelékben – 73.

⁴ Michel Corette: *Hegedűiskola* (Bp.: Art Face Seven Kulturális Bt., 2007): 7.

A historikus előadásmód hatása és alkalmazása napjaink hegedűoktatásában

teljesen megegyezik a mai könnyed és esztétikus vonófogással. Külön kiemeli, hogy mutatóujjunkt ne vigyük távol a többi ujjunktól, és a kisujjunkt tartsuk a vonón, mellyel a felette való uralmunkat jelentősen növelhetjük.⁵ A következő 1. ábrán láthatjuk mindezt.⁶



1. ábra

A felső képen a helytelen vonófogást látjuk: ebben az esetben a többi ujjtól túl távol eső mutatóujj kifeszítésének problémáját mutatja be Mozart. Az alsó képen pedig a

⁵ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, II. főrész 79–81. (Lásd 1. lábjegyzet)

⁶ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, 81. (Lásd 1. lábjegyzet)

helyeset, ahol az ujjak egymáshoz közel, fesztelenül helyezkednek el. A kép is bizonyítja, hogy Mozart a helyes vonófogást a kápánál tartja megfelelőnek – a modern vonófogáshoz hasonlóan. A kisujj vonón való tartására is felhívja a figyelmet, mely által erőteljesebben lehet a hangszert megszólaltatni.⁷

A franciák nem adták elő olyan vehemenciával darabjaikat, ügyelve az eleganciára és egyszerűsége, mint a forróvérű olaszok. Erre számtalan utalást olvashatunk, melyekből párat idézek.

Az olaszok amennyire tudják, a szenvedélyeket és a lélek, a szellem érzelmeit ábrázolják [...] mi, franciák, megelégszünk azzal, hogy a fülnek hízelegjünk. (Marin Mersenne: *Harmonie universelle*)⁸

A franciák sokkal finomabban, sokkal nagyobb gonddal nyúlnak a hegedűhöz, mint az olaszok, akik minden egyes esetben haláltusába kezdenek; a hegedűs gyötri a hangszerét, kínozza a testét már nem is ura önmagának, és olyan izgatott, mintha betegsége lenne az ellenállhatatlan mozgás.

Még senkit sem láttam, akit annyira elragadtak volna a szenvedélyek hegedűjáték közben, mint a híres Arcangelo Corellit, akinek szemei nem egyszer vérvörössé váltak, arckifejezése eltorzult, szemgolyói forogtak, mintha haláltusáját vívná, és annyira átadta magát annak, amit csinál, hogy úgy tűnt, már nem is ugyanaz az ember. (Francois Ragueneau, Páris, 1702.)⁹

A zenélésnek ez a teljesen más megközelítéséből történő értelmezése is meghatározó szereppel bírt a vonókezelés kialakításában. A vonókezelést viszont a vonó tartása befolyásolja, melyet a gyakorlatban is megvizsgálhatunk. A vonófogás kérdését sem lehet és nem is kell egy egyszerű definíciót alkalmazva megoldanunk. A különböző hegedűiskolák sokszínű ismeretanyagát átlátva kell azt – a testi adottságok figyelembevételével – kidolgoznunk, hogy az adott zenei anyag játékmódjának igényéhez alkalmazkodva a legideálisabb hangzást érjük el.

A hangszertartásban találkozhatunk a leglátványosabb eltérésekkel. Vannak, akik a korabeli festményeken látott hangszertartást tartják mintának és követendőnek, vagyis jócskán lógatják a hangszert, valamint hivatkozva fejüket sem

⁷ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, II. főrész 80. (Lásd 1. lábjegyzet)

⁸ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* (Bp.: Zeneműkiadó, 1978): 19.

⁹ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*, 19–20. (Lásd 8. lábjegyzet)

érintik a hangszerhez. Kétségtelen, hogy a kezdetekkor a hangszer nem vízszintesen állt a játékos kezében, sokkal inkább hasonlított egy mai népi hegedűs hangszertartásához. A kényelem döntő szerepet játszhatott, hiszen a hangszertartás a bal kézre olyan terhet hárított, amelynek kapcsán a felkart célszerű volt a testükhöz támasztva tehermentesíteni. Egyszerűbb daraboknál ez a hangszertartás is elegendő lehet, de magasabb technikai elvárást megkövetelőknél ez már nem megfelelő. Michel Corrette hegedűiskolájában javasolja, hogy az állunkat szükség szerint a hangszer testére tegyük, mint például a magas fekvésekben történő játék esetén, illetve a visszafelé történő fekvésváltásokkor. A hangszer tartását alapvetően a bal kézre, azon belül is a hüvelykujjra és a mutatóujjra hárítja, de a szorítás veszélyére is felhívja a figyelmet.¹⁰ Leopold Mozart a hangszertartásra vonatkozóan elég pontosan megfogalmazza a szerinte optimális helyzetet. Az ő tanácsa szerint a hegedű csigájának a szájával körülbelül egy vonalban kell lennie, legfeljebb a szemmel egy magasságban, de a mell magasságánál mélyebbre sem kerülhet.¹¹ Francesco Geminiani is felhívja a figyelmet hegedűiskolájában arra, hogy a hegedű nyaka és a mellnek támasztott része megközelítőleg vízszintesen álljon, és ezzel együtt a kezünk a hangszer elejtésének veszélye nélkül elcsúsztható legyen.¹²

Akik az autentikus barokk hangszertartásra hivatkozva nagyon lógatják hegedűjüket, valószínűleg ezeket az intelmeket nem szívlelték meg, melyből sajnos sok technikai probléma eredhet. Például a ferde vonóhúzás, amely a hangképzés rovására mehet, vagy a nehezebben megoldható fekvésváltások, ami intonációs pontatlanságokat is eredményezhet. A bal kéz jelentősen korlátozott szabadsága sok hátránnyal járhat, de az a tény, hogy a barokk hangszer tartásában szerepe nagyobb, nem kérdőjelezhető meg. A lógatott „barokkos” hegedűtartás nem teszi hitelesebbé zenélésünket, de a túlzottan felemelt hangszer is a korábban felsorolt technikai problémákat hozhatja magával, amivel gyakran találkozhatunk a modern hangszeroktatásában. Érdemes Leopold Mozart javaslatát megfogadnunk ezen a téren is, mely által a látvány is mindenki számára elfogadhatóbb, de ami még ennél is fontosabb, hangszerjátékunk biztosabb technikai alapokra épül.

¹⁰ Michel Corette: *Hegedűiskola*, I. fejezet 7. (Lásd 4. lábjegyzet)

¹¹ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, II. főrész 80. (Lásd 1. lábjegyzet)

¹² Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (London: Oxford University Press, 1951): címlap. Lásd a függelékben – 72.

A fekvésváltások megoldása terén is megoszlanak a vélemények, mely technikai elem megvalósítására nézve a régebbi hegedűiskolák sok információt nem adnak.

Ahol a hangszertartásban az állat nem helyezik a hangszerre, ott a fekvésváltások komoly problémákat vetnek fel. Ebben az esetben a csukló pókszerű előre vagy visszafelé, hátra nyúló mozgásával lehetséges annak megoldása. Ez természetesen a mai modern hangszeroktatásban nem elfogadott, mivel kevésbé hatékony, mint a karral végrehajtott váltás. A csuklóból végzett fekvésváltások egy olyan kézpozíciót eredményeznek, melyben az intonációs problémák erőteljesebben jelentkezhetnek – mivel az ujjak így más szögben érintkeznek a húrral –, egymáshoz való viszonyításuk nehezebb feladat. Minél magasabb fekvésekben játszunk, annál közelebb kerülnek a hangok lefogásai egymáshoz. Az ilyen eltorzult kézhelyzet még tovább nehezíti e technikai elem helyes végrehajtását. Azokban az iskolákban, ahol az álltartó használata engedélyezett, ott természetesen a már jól bevált, modern hegedűtechnikából átörökölt, karból indított fekvésváltásokat alkalmazzák.

Leopold Mozart is kétféle hangszertartást különböztet meg. Az egyikben a fej nem érinti a hangszert, a másikon az áll az E-húr oldalán érintkezik a hangszerrel, ami egy biztosabb hangszertartást eredményez. A magasabb fekvésekből alacsonyabb felé való mozgást jelentősen segíti, ha állunkkal is tartjuk a hangszert.¹³ A mai, igen magas technikai elvárások mellett mindenképpen hasznosabb, ha ez utóbbi említett formát használjuk, mely egy biztonságosabb játék elsajátítását hozhatja.

A játékmód mozgáskultúrájában is komoly eltérések vannak. Gyakran lehet olyan régi-hangszereket látni, akik nemcsak jobb kezükkel hozzák rezgésbe hangszerük húrjait, hanem a vonó alatt mozgatják hangszerüket is. Ez elég csúnya látvány, melyre nézve semelyik általunk nagyra becsült szakavatottól leírást nem leltem. Úgy tűnik, a korabeli iskolák is keresték a legbiztosabb, legelőnyösebb hangszertartást, amivel ellentétes a hangszer ide-oda mozgatása. Valószínűleg egyes kevésbé sikeres gambaiskolákból vehette át némely barokkhegedűs. Sajnos, mint ahogy az ilyen hangszert tologató gambások, úgy a hegedűsök is komoly kontrollálatlanságot idéznek elő ezzel játékukban. A hangképzés minőségét rendkívül csekély mértékű mutatoujjal történő nyomás önmagában már jelentősen

¹³ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, II. főrész 76. (Lásd 1. lábjegyzet)

befolyásolja, melynek okán szükségszerű egy biztos alapként szolgáló természetes, fesztelen, de stabil hangszertartást elsajátítanunk. Az egyenes vonóvezetést szintén gátolja a hangszer felesleges mozgatása, ami ugyancsak alapfeltétele a szép tónusnak. Ilyen jellegű hibákkal találkozhatunk a modern hegedűoktatás gyakorlatában is, de ott ezek elkerülésére nagyobb hangsúlyt fektetnek oktatóik.

A barokkhegedű-oktatás Magyarországon

Annak ellenére, hogy hazánk a kelet-európai országok között élenjáró volt a historikus előadásmód megteremtésének szélesebb körben történő terjesztésében, ennek bevezetése intézményesített oktatás formájában csak az utóbbi években vált elérhető céllá.

A körülöttünk fekvő szomszédos országok a déli és keleti térség kivételével már működtetnek ilyen jellegű oktatást. Csehországban, Szlovákiában, Lengyelországban és Oroszországban is szükségét érezték az ilyen jellegű oktatás beindításának.

Hazánkban a nyári kurzusok, melyek sok külföldi hírességet is felsorakoztattak, mint például Simon Standage, Jaap Schröder, Enrico Gatti, aligha pótolhatják ennek a hiányát. Szegeden az 1990-es években indult hegedű, cselló, ének és furulya szakon ilyen képzés, de ezek többsége különböző okokból idővel elsorvadt. Rendszeresen működnek régizene-kurzusok Sopronban, Szombathelyen, Velencén, illetve Tokajban vagy korábban voltak Bélapátfalván. Természetesen ezek a kurzusok is komoly hatást gyakorolnak az érdeklődőkre, de a mindennapi képzést semmiképpen sem pótolhatják. Sok tennivalónk van még e területen, hisz egyre nagyobb igény fogalmazódik meg a fiatalok részéről ennek intézményesített formájára. A tanulók sok esetben nagyobb érdeklődést mutatnak a helyes interpretáció elsajátítása iránt, mint tanáraik. Ennek okai között azt is megemlíthetjük, hogy a XX. század egyes meghatározó hegedűs vezéregyéniségei sem tartották fontosnak az ilyen irányú gondolkodásmód eredményeinek figyelembevételét. Kovács Dénes – akit a mai zenei élet mint az egyik legnagyobb hegedűsünket tartja számon – elég markáns véleményét olvashatjuk, mely ránk nézve, akik nem csupán hisszük, de tudjuk is, hogy milyen erényeket hordoz magában a historikus szemlélet, nem túl elismerő. Az egyik mondatában erről így vélekedik: „[...] a régiek ugyanúgy éreztek, mint ma, csak az akkori hangszerek lehetőségei meghatározták, bizonyos mértékig korlátozták a kifejezés módját.”¹ Ezt az állítást én inkább cáfolni, mint megerősíteni tudom. Egy ilyen kijelentés csak akkor lehet megalapozott, ha a korhű hangszerek terén komoly ismeretekkel bírunk, és a gyakorlatban is a megfelelő mennyiségű és minőségű munkát elvégeztük. El kell

¹ Ottó Péter: *A Mesterhegedűs Kovács Dénes emlékezik* (Bp.: Európa Könyvkiadó, 2007): 63.

sajátítani a barokk hegedű használatának helyes módját, és akkor ezek a hiányérzetek vagy korlátok biztosan mindenki számára megszűnnek. Tény, hogy kezdetben számomra sem jelentett könnyebbséget a barokk hegedűn kifejezni magam, de mivel mindkét hangszer rendszeres játékos vagyok, elmondhatom, hogy teljesen más hangzásélménnyel lehet barokk hegedűn ennek a kornak a zenéjét előadni, és ez semmiképpen sem korlátozottabb. Úgy gondolom, az ilyen típusú, komolyabb átgondoltságot nélkülöző kijelentések nem segítették a hegedűoktatásban a historikus szemléletű előadásmód gyors elterjedését. Ennek ellenére a folyamat mégis elindult, melyet ezek a megnyilatkozások csak lassítottak, de megállítani nem tudtak. Öröndöletes, hogy a kezdeti elzárkózások egyre kevésbé érzékelhetők, ami valószínűleg köszönhető az egyre meggyőzőbb előadásoknak, valamint a jelenlegi vezető vonóstanárok ilyen irányú pozitív hozzáállásának.

A kezdeti gyerekbetegségeit is kinőtte ez az irányzat, és napjainkban már a rangos zenei fesztiválok szinte elképzelhetetlenek régi-hangszeres előadások nélkül, mely nagymértékben köszönhető a korhű hangszereken játszó magyar együtteseknek is. Magyarországon az egyik legkorábbi ilyen hangszeres együttes a Capella Savaria, amely 1981-ben alakult Szombathelyen – Németh Pál irányításával és Székely András zenetudományi segítségével hozva új szintet a zenei életbe. Emellett a Corelli kamarazenekar, a Camerata Hungarica, a Concerto Armonico, majd az Orfeo, az Affetti Musicali, a Ensemble Philippe, az Aurale Musicale, valamint a kisebb kamaracsoportok, mint például a Festetics Quartett, Trió Antiqua, Authentic Quartet, Tomasini Quartett, nagymértékben hozzájárultak a megközelítésmód népszerűsítéséhez. Ez a felsorolás, amely a teljesség igénye nélkül is jelentős, jól tükrözi, hogy hazánkban komoly igény mutatkozik az ilyen jellegű együttesek magas színvonalon történő működtetésére, ezért viszont elengedhetetlenül szükséges az utánpótlás szakszerű képzése.

Modernhegedű-oktatásunk, mely világszerte elismert, és amely ugyancsak komoly változásokon megy keresztül napjainkban, elsősorban a francia hegedűiskola módszerére épült, ami a barokk zene oktatásánál nem a legmegfelelőbb. A szólistaképzés túl nagy szereppel áll a középpontban, melyet jól megalapozott kamarazenélésnek és zenekari játéknak kellene megelőznie. Leopold Mozart erre különösen ráirányítja a figyelmet. Ennek következtében a szólójáték is kifejezőbbé

válhatna.² Ezzel nem azt akarom mondani, hogy nem működik párhuzamosan kamara- és zenekari oktatás a szólójáték mellett, hanem hogy ezek mennyisége és minősége nem mindig áll arányban a szólistaképzéssel. A kamarazene oktatásában is jelentősebb szereppel bír a romantikus zene, mint a barokk. Nyilvánvalóan a szűk hangszerpark is erőteljesen befolyásolja ezt, mivel a barokk kor egyik alaphangszere, a jó minőségű csembaló gyakran hiányzik a zenei intézményekből. A temérdek gyönyörű barokk triószonáta így nem válhat elérhetővé a fiatal muzsikuskok számára. Tanulmányaikból sajnos kimaradnak, pedig ezek a kamaraélmények pótolhatatlanok. Ha esetleg előkerül egy barokk szonáta, akkor azt sajnos legtöbb esetben a billentyűs játékkal, zongorakíséretként szólaltatják meg, és a fő szerepet a hegedű kapja, mely által egy teljesen aránytalan, deformált hangzásban ismerkednek meg ezekkel a darabokkal. Nem csoda, ha így ezek a remekművek nem közelítik meg a szerző által elképzelt hangzásképet. Még Mozart esetében is zongora-hegedű szonátákról kell beszélnünk, és nem fordítva, hiszen ezek így jelentek meg nyomtatásban: *Sonaten und Variationen für Klavier und Violine*.

A romantikus hegedűiskola, amely Kreutzer, Rode és Baillot technikájára épült, a saját korának zenéire készítette fel muzsikusait és nem a korábbiakra. Az ő közös munkájuk 1803-ban jelent meg a párizsi Conservatorie számára.³ A nagy legatokra való törekvés ebben a korban indul el, amit a vonó méretének változása is jól tükröz. A vonóváltások szinte hallhatatlan megvalósítása szintén ebben a korban, ennek az iskolának a nevéhez fűződik, ami még Richard Wagner csodálatát is kivívta, mikor a párizsi Conservatorie zenekarát vezényelte.⁴

Alig létezik hazánkban ma olyan középfokú zenei intézmény, ahol e tanulmányokat a hegedűoktatásban ne alkalmazzák. Elmondhatjuk, hogy ezek a hegedűiskolák szinte nélkülözhetetlenek a romantikus zeneirodalomhoz szükséges játékmód elsajátításához, de nélkülözhetők a korábbi zenék helyes interpretálásához. Azoknak, akik birtokolják azt a képességet, hogy a romantikus előadók virtuóz jellegű darabjait kiválóan megszólaltassák, még nem szabad azt hinniük, hogy a látszólag könnyebbnek tűnő barokk és klasszikus repertoár megszólaltatásában is jeleskedhetnek. A barokk concertók és szvitek nagyon virtuóz jobbkez-technikát igényelnek, egészen különleges húr váltási feladatokat hárítanak az előadóra, melyet a

² Leopold Mozart: *Hegedűiskola* (Bp.: Mágus Kiadó, 1998): XII. főrész 270.

³ Brockhaus Riemann: *Zenei Lexikon* (Bp.: Zeneműkiadó, 1983.): 244.

⁴ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene* (Bp.: Editio Musica, 1988): 25.

könnyebb barokk vonóval hamarabb elsajátíthatunk. Többféle artikulációs formulát vonultathatnak fel ezek a darabok, amelyeket sok esetben a szólistának kell a dallamvonalból kitalálnia. Komoly kreativitásra invitál minket a barokk hegedűrepertoár, így meg kell tanulnunk a kor ismeretrendszerének szellemében értelmezni az előttünk lévő kottákat. Ezzel a problémával nem most találkozunk először, már több mint 250 éve komoly fejtörést okozott. Jól igazolja mindezt Leopold Mozart tanulmánya, aki ezért is tartotta fontosnak ismereteit mindenki számára elérhetővé tenni. A kottaolvasás félreérthetőségének problémája miatt a lejegyzési formák az idők folyamán folytonosan változtak, melyeket a számunkra fennmaradt szakirodalomból nyomon tudunk követni. Ha csak egy előkének a hosszára gondolunk, már sok kérdés vetődik fel, mert megszólaltatásának különbözőségeiből más karakterek jöhetnek létre. Nem tehetjük meg, hogy kizárólag csak megérzésünkre alapozva válasszunk a számunkra legideálisabb megoldások közül, ha rendelkezésünkre állnak a kor által javasolt megoldási kulcsok.

Ezek a zenék más hangszerre és más nyelvezetre építkezve születtek meg, amit csak ezek ismeretében közelíthetünk meg helyesen. Sajnos a korábbi hegedűiskolák, mint például Geminiani, Muffat, Tartini, Corrette vagy Leopold Mozart művei még nem váltak hazánkban eléggé ismertté. Magyar fordításban csak a két utóbbi jelent meg – ezen a téren még sok a tennivalónk. Leopold Mozart könyvét Székely András fordításában 1998-ban olvashattuk először, a Capella Savariának ajánlva. Michael Corrette hegedűiskoláját 2007-ben, a közelmúltban fiatalon elhunyt barátom, Soltész István közreadásával ismerhettük meg. Sajnos, a többit csak eredetiben lehet tanulmányozni, melyek így csak egy szűkebb réteghez juthatnak el. A két magyar fordításban is elérhető hegedűiskola közül a bővebb zenei instrukciókat inkább Leopold Mozart hagyta ránk, de mindegyik tanulmányban lelhetünk jól hasznosítható információkat. Mivel ezek az iskolák többnyire az alapoktól indulnak, vagyis a kottaolvasás elsajátításával kezdenek, eleinte unalmasnak tűnhetnek. A figyelmes olvasó azonban ezekben a fejezetekben is értékes információkhoz juthat. A módosított hangok lejegyzésének különféle módja például megérdemelne egy külön írást, ami által sok helytelenül olvasott és játszott hangtól mentesülnénk.

Hazánkban a barokkhegedű-oktatás intézményesítésének jelentőségét elméleti ismereteinknek gyarapítása terén még fontosabbnak tartom, hiszen ha csak egy más karakterű hangszer megszólaltatásának elsajátítását helyezzük figyelmünk

középpontjába, akkor aligha kerülünk közelebb a zenék tartalmának mélyebb megismeréséhez. Egy korhű hangszer tetszetős megszólaltatása még nem tesz minket alkalmassá a zenék helyes közlés módjára. Valamint egy ilyen jellegű hangszer birtokosaként sem tekinthetjük magunkat hitelesebbnek egy modern-hangszeresnél, ha elméleti tudásunkat a korábban említett szakirodalommal nem bővítettük. Nem hangszerjátékosokat, hanem olyan muzsikusokat kell képeznünk, akik a hangszerüket a legkifinomultabban és legstílusosabban tudják megszólaltatni.

A barokk és modern építésű hegedűk közötti hasonlóságok és különbségek

A hangszer változásának kérdését csak annyiban érintem, amennyire kifejezetten szükséges ahhoz, hogy a két hangszer közötti játékmódbeli és hangzásbeli különbségeket jobban megvizsgálhassuk. Bár látszólag a hegedűn kevésbé látványosak a modernizáció jelei a többi hangszerhez képest, mint például a fúvósoknál, mégis a játékos számára ezek a megváltoztatott részletek komoly különbségeket hoztak a játékmód szempontjából. Míg a fafúvósoknál még a fogások is megváltoztak – hiszen a barokk fafúvósok billentyűzettel szinte nem rendelkeznek –, addig nekünk, vonósoknak kedvezőbb a helyzetünk. Főleg a fuvalára gondolva lepődhetünk meg igazán, melynek még az alapanyaga is megváltozott, nem is csekély módon, hiszen fából váltottak át fémmre. Itt kell megjegyezni, hogy egyes zenekarok fuvolistái egyre gyakrabban térnek vissza az eredeti, ébenfa testű fuvalára, melyet ezüst vagy arany billentyűzettel látnak el.

A hegedűnél a komolyzene műfajában még nem találkoztam az alapanyag megkérdőjelezésére irányuló törekvéssel, de olyan vonókat már egyre gyakrabban használnak hegedűsök is, melyek nem a régi, jól bevált fából, hanem műanyagból készülnek. Igaz, a napokban láttam a médián keresztül egy üvegszálás alapanyagból készült csellót, melynek hangja valóban hasonlított az eredetihez. A hangszerjátékos, aki igazán szereti a hangszerét, nem fogja azt műanyagra cserélni. A fában lévő élet, mely bizonyítottan még több száz éven túl is jelen van a hangszerben, nem pótolható élettelen anyaggal. Az esztétikai élménnyről még nem is beszélve, amit a fa szépségének látványa jelent. A carbonvonók sikere elsősorban versenyképes árukban és jó rugalmassági tényezőikben rejlik, de még nem tudhatjuk, hogy mennyire bizonyulnak tartósnak. Egy jó minőségű fából készült vonóval szemben a műanyag vonó elsősorban hangminőségben marad alul.

A vonós hangszerek érett kora nem csak muzeális értéket jelent, de hangjukban is gazdagságot hozhat magával. Azt viszont nem szabad elfelejtenünk, hogy a barokk kor hegedűsei saját hangszerkészítő kortársaik hangszerein játszottak, vagyis gyakran teljesen új, mondhatni bejátszatlan hegedűkön muzsikáltak. Ezen körülményekre tekintettel a hegedűk esetében a kópiahangszerek teljesen alkalmasak az autentikus hangzás megszólaltatására. Kétségtelen, hogy a mai, alapanyagul szolgáló fák a már megváltozott környezeti tényezők hatása miatt nem lehetnek

tökéletesen azonosak a régi nagy mesterek által felhasználtakkal, viszont az elkészítés technológiájára nézve a mai mesterek, a tudományos kutatásoknak köszönhetően sok forrásanyagra támaszkodhatnak. Egy ma készült barokk hegedű akár hitelesebb hangzású lehet, mint egy régi, de modernizált, megerősített gerendájú és bélhúrokkal felszerelt hangszer. Természetesen ez az állítás csak a szakmailag kifogástalan remekművekre érvényes. Köztudott, hogy Stradivari az általa nem megfelelőnek tartott hangszereit megsemmisítette, amit ma is sok hangszer esetében lehetne javasolni elkészítőjének. Magam is tettem kísérleteket arra, hogy a modern építésű, de több száz éves hangszereket bélhúrokkal felszereljem. Legtöbb esetben próbálkozásaim – ezek az ösvér megoldások – nem jártak sikerrel, melynek a legfőbb okát abban látom, hogy a modern hegedűk erősebb gerendái nem tudtak a megváltoztatott fizikai körülményekre jól reagálni. Többnyire erőtlen és fénytelen, tompa hangzás lett az eredmény. Ezzel szemben egy ma készült jó kópiahangszer kifejezetten csillogó és erőteljes hangot produkál már akár az első pillanattól fogva. Szerencsésnek érzem magam, mivel sok teljesen új, modern építésű hangszeren játszottam, így elmondhatom, hogy az a hangszer, amely az első pillanatától nem szól meggyőzően, az nagy valószínűséggel sosem fog értékes hangot produkálni. Amennyiben Stradivari hangszerei az első pillanattól fogva nem szóltak volna olyan jól, nem valószínű, hogy már saját korukban is annyira keresettek lettek volna. A korhű hangzást semmiképpen sem a hangszerek kora, hanem azok építési módja hozza létre. Johann Sebastian Bach sem egy antik hangszeren, hanem egy legfeljebb 30-40 éves, vagy talán még ennél is fiatalabb, Jakob Stainer által készített hegedűn játszott, mely kora egyik legértékesebb hangszerének számított.¹ Veracininek, és Leopold Mozartnak is Stainer-hegedűje volt. A barokk korban saját koruk hangszereit, vagyis új hangszereket alkalmaztak a muzsikuskok, amelyek az új hangszerek összes erényét magukban hordozták, így fényesen, felhangokban gazdagon és erőteljesen szóltak.

A hegedűn levő tartozékok – mint például a húrtartó, álltartó, párna – is eredményezhetnek hangszínváltozást, de a hangszer alapkarakterében jelentős különbséget nem hoznak. Egy laikus számára persze ezek a különbségek sokkal szembetűnőbbek, mint a húrozat, a láb, a nyak dőlésszöge vagy a gerendában történt módosítások.

¹ Christoph Wolf: *J. S. Bach, a tudós zeneszerző* (Bp.: Park Könyvkiadó, 2004): 62.

A hegedűben végbemenő változtatások annak hangjában minden esetben újszerűséget hoztak, melyeket két csoportba osztottam: a kevésbé jelentős és a jelentős hangzáseltérést okozó változtatások.

1. Kevésbé jelentős változások a hangban:

- új típusú húrtartó és finomhangolók alkalmazása;
- álltartó és párna használata;
- fogólap anyagának és méretének változása.

Ezek a különbségek elhanyagolhatók a második csoportban felsoroltakhoz képest, de természetesen bizonyos hangszereknél még ezek is számíthatnak.

2. Jelentős változások a hangban:

- hangfokozó gerenda erősítése, vagyis vastagabb és hosszabb kialakítása;
- a nyak dőlésszögének változása;
- a húrok és a láb.

A leglátványosabb változás a hegedű nyakánál történt, mely még a hangszer méretét is megváltoztatta. A barokk hegedű nyaka körülbelül 1 cm-rel rövidebb, vastagabb, és vízszintes síkban van a hegedű testéhez rögzítve, melyet gyakran még faszeggel is erősítettek. Egyes eredeti állapotukban hagyott Stradivarikban is találkozhatunk ilyen faszögekkel. Ezzel szemben a modern hegedű nyakát döntve, 87°-os szögben építik be.

A modern hegedű fogólapja 270 mm, a barokké jóval rövidebb – 220-230 mm. A díszes barokk fogólap és a húrtartó készülhetett juharfából vagy fenyőfából, ami olykor 1-2 mm-es ébenfaborítást is kaphatott. A modern hegedűn ezek az alkatrészek szinte kizárólag ébenfából készülnek. A nyakállás különbségéből adódik, hogy a modern hegedű fogólapja a barokkhoz képest, körülbelül 3 mm-rel magasabban végződik a tetőhöz mérten. Mindezt azért kísérletezték ki, hogy a húrnyomást jobban növelhessék a fedőlapra, mellyel egy erőteljesebb rezgést hoztak létre, ami hangerő-növekedést eredményezett.

A nyak dőlésszögének változtatásával – és ezzel együtt a fogólap emelkedésével – természetesen a lábat is magasabbra kellett faragni. A hegedűláb mérete mellett annak megjelenésbeli karaktere is megváltozott, de tudnunk kell, hogy ennek elkészítésében komoly szerepet játszott a hangszerkészítő fantáziája. Mivel ez

a tartozék kellő odafigyelés hiányában hamar tönkremehet, gyakran cserére szorul. A kezdetben kevésbé cirádás egyszerű formákat felváltották a barokkos díszítőelemekkel kimart, tetszetős alakzatok, melyek egyedi stílusjegyeket hordoztak. A mai hegedű húrrezgést közvetítő lába előre előkészített formájú, melyet a hangszer méretéhez és annak plasztikájához kell nagyon pontosan befaragni.

A láb magasításából adódó nagyobb feszültséget a láb egyik talpa alatt lévő lélek ugyan el tudja hordozni, de a másik oldalon a hangszertestben feszítve rögzített gerenda már nem, így azt is erősíteni, vastagítani és hosszabbítani kellett. Ezt egyébként hangfokozó gerendának is hívjuk. Ez az elnevezés is azt mutatja, hogy elsődleges volt a hang mennyiségének növelése.

A gerenda méretei következőképpen változtak:

A barokk gerenda hossza 235-250 mm, vastagsága 3,5- 5 mm, magassága maximum 8-10 mm.

A modern gerenda hossza 270- 275 mm, vastagsága 5,5 -6 mm, magassága pedig 12-13 mm.

Ezek a számok is jól mutatják, hogy jelentős beavatkozások történtek a hangszertesten belül is. Vannak, akik hangszerfejlődésnek hívják, én inkább praktikussági okokból történő változtatásoknak nevezném ezeket a különbségeket.

Ha egy bélhúros hangszer (barokk hegedűt) is a mai modern, megszokott 440 Hz-re hangolunk, és összevetjük a modern hegedű hangerejével, a két hangszer közötti hangerőkülönbség egyértelműen a modern építésű javára dől el. Természetesen egy nagyszerű akusztikában ez a különbség elhanyagolható. A modern hegedű lehangolva 415 Hz-re már nem ad nagyobb hangerőt a barokkhoz képest, sőt a hangszín tompasága miatt kifejezetten szerényebben és jellegtelenül szól.

A barokk és klasszikus kor koncertjei többnyire kastélyokban vagy templomokban, illetve olyan helyeken voltak hallhatók, ahol a barokk hegedű hangereje elegendő volt ezek betöltésére. A későbbi korok megnövelt zenekari hangzása és az egyre nagyobb koncerttermek támasztották azt az igényt, hogy a hegedű hangerejét növeljék. A Concerto grosso műfajában, melyet a versenyművek kialakulásának előfutáraként is megismerhettünk, a szólóhangszereknek nem a hangerőben történő kiemelkedése tette azt jól megkülönböztethetővé, hanem hangszínük kvalitása. Nem véletlen, hogy Corelli vagy Händel ilyen jellegű műveiben ezek a szólóállások gyakran a tuttival ellentétben piano dinamikára

íródtak, melyek olykor a térben is jól elkülönített módon voltak egymástól elhelyezve.²

A hangerő növekedés befolyásolja a hangszínt is, így sok nagyszerű barokk hegedű vált az átépítés áldozatává.³ A korábbi, kissé nazális hangját elvesztve, felhangokban szegényebb hangszerré módosították. Természetesen ezek a komoly változtatások minden egyes hangszer hangjában más és más eredményt hoztak. Ez azt is jelenti, hogy bizonyos esetekben hangminőség-javulást értek el, némely esetben az átépítésekért azonban bizonyos hangszereknek nagy árat kellett fizetniük.

Az jó minőségű olasz hangszerek többnyire még erőteljesebbekké váltak, vagyis a hangszerek hangzása közötti különbségek az értékesebbek javára még nagyobb eltérést hoztak. Főleg a nagy mesterek hangszereire gondolok, például Stradivari, Guarneri vagy Gugliano hangszereire, de természetesen még sok kiváló mester nevét lehetne itt felsorolni.

A tudományos kutatások is azt igazolták, hogy Stradivari hangszereit különleges gondossággal, nagyszerű alapanyagokból válogatta össze. Ennek köszönhetően ezek a remekművek erre a nagyobb terhelésre is képesek voltak kedvezően reagálni, valamint plasztikájuk is alkalmasabb volt, hogy ezeket a komoly átalakításokat hangjuk romlása nélkül elviseljék. A magasabb építésű hegedűk, mint például a korábban említett Stainerék, az átépítések után többnyire a felső regiszterben túl élesen, vékonyan szóló, lent pedig hordósan bűgő hangúvá váltak. Ezek a hangszerek a hegedűsök számára kevésbé értékes hangúak, mint a nagy olasz mestereké, pedig átépítésük előtt egyértelműen vetekedtek azokkal. A korábban említett hírességek tulajdonában volt hangszerek is ezt támasztják alá.

A hangszínbeli különbségeket a kétféle hangszer között több tényező is komolyan befolyásolja. Míg a barokk hegedű mélyebb húrjai kissé zizegve, a magasabbak vékonyabban, vagyis nagyobb hangszínkülönbséggel szólnak, addig a modern hegedű sokkal kiegyenlítettebben szólal meg: fémesebben, de ezzel együtt simábban. Ezek az „üzemzajok” többnyire csak rossz akusztikájú helyeken és közletről hallhatók. A felhangokban a barokk hegedű javára billen a mérleg nyelve, és a halk és érzékeny megszólaltatás is kisebb energiát igényel. A modern hegedűvel viszont sterilebb hangzást lehet elérni, és a süketebb akusztikában is hamarabb megtaláljuk az ideális hangzást. A barokk zeneművek többsége viszont pont azokra

² Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene* (Bp.: Editio Musica, 1988): 95.

³ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*, 82. (Lásd 2. lábjegyzet)

az effektusokra épül, melyekből a barokk hegedű más karakterű hangszínével többet lehet kihozni. A barokk korban a hű természetábrázolás is a kifejezés középpontjába került, ami nem minden esetben pusztán csak szép. A zenei hangoknak ebben a korban nem az volt a feladatuk, hogy minden pillanatban éterien szólaljanak meg, hanem hogy a zenemű tartalmát, mondandójának eszközeként tökéletesen közvetíteni tudják. Gondoljunk csak Vivaldi Négy évszak című darabjára, melyben a tél fogcsikorgató hidegségét a bélhúrok spródsége sokkal jobban meg tudja eleveníteni, mint a fémhúroké. Ezen a helyen a legkevésbé sincs szükség egy gyönyörű Stradivari-hangra. Ez persze nem azt jelenti, hogy modern hangszeren ne lehetne elég meggyőzően visszaadni a természet hangjait, de a tapasztalat azt mutatja, hogy a bélhúros hangszereken mindez egyszerűbb feladat, és sokkal hatásosabb is.

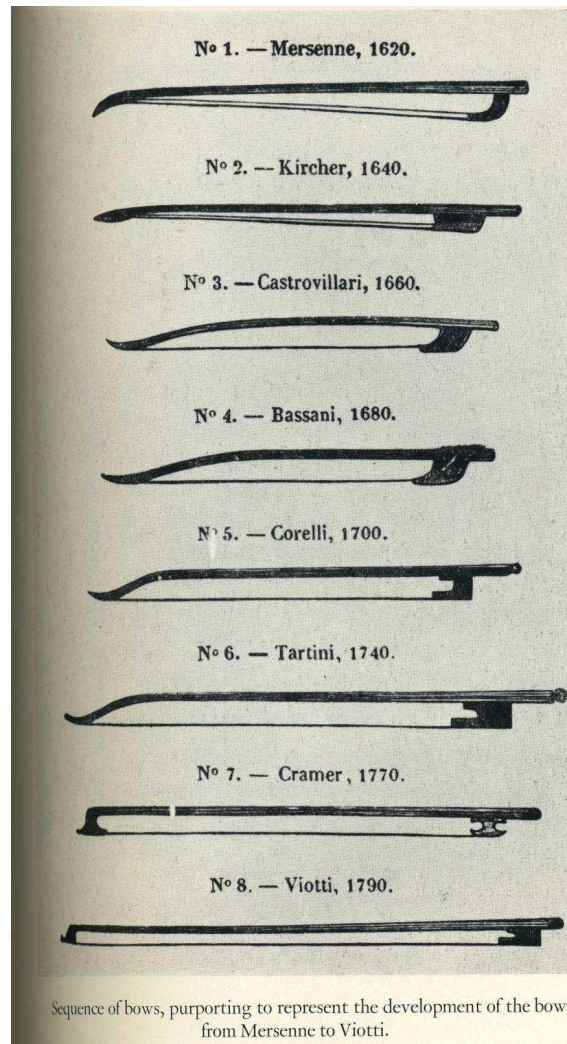
Az is komoly kérdéseket vet fel, hogy ki milyen hangszínű hegedűhangot tart szépnek. Az ideális hegedűhangot ma a többség a Stradivarik hangjában találja meg, mely tiszta csengésű, és a legkevésbé nazális. Korábban a franciák viszont épp a nazális hangzást tekintették a szép hegedűhang egy fontos kritériumának.⁴ A viola da gambák hangzásához mindenképpen a nazális hang illik jobban.

A vonóban történt változtatások talán még jelentősebbek, mint amiket magában a korpuszban kialakítottak. A következő oldalon a 2. ábrán jól érzékelhetők a különbségek, melyet a Mersenne 1620-as vonójától Viotti 1790-ből származó klasszikus vonójáig láthatunk. A vonó hossza egyértelműen növekedett, de ami még ennél is fontosabb, a kápa és a csúcs is megváltozott. Ezek a példák is inkább csak ízelítőt adhatnak a rendkívül gazdag gyűjteményekből.

Viotti vonója hosszabb lett körülbelül 6 cm-rel, a csúcsa teljesen más formájúvá, és a pálca íve is ellentétes irányúvá vált. A súlya 47-52 g-ról 57-63 g-ra növekedett, ami körülbelül 20%-os eltérés a barokk vonóhoz képest. Többféle fát is használtak alapanyagaként, fernambukkot és gyakran kígyófát is, melyet a mai modern vonónál már nem használnak, mert sűrűbb anyaga túl nehezzé teszi az egyébként méreténél fogva súlyosabb, új típusú vonókat.⁵

⁴ Pap János: *Tudomány vagy művészet? (A hegedű akusztikai problémái)* (Bp.: József Attila alapítvány, 1993): 8.

⁵ Lásd a függelékben – 73–65. Hegedűvonók.

2. ábra⁶

Természetesen több szőr is kerül a modern vonókba, ami egyértelműen a hangerő növekedését hozza magával. A könnyebb vonó gyorsabban működik, emelgetett vonásoknál kezelhetőbb. A modern vonóknál tömörebb és hosszabb legatokat lehet használni. Mindezek a különbségek jelentősen befolyásolják az előadó lehetőségeit az előadandó zenemű karakterének, vonásnemeinek kialakításában. A barokk vonóval a déthaché választottabban szól, mint a modern vonóval, amely áttetszőbb hangzást eredményez. Ezek a különbségek még inkább előtérbe kerülnek, ha több hangszer játszik együtt.

⁶ F. J. Fétis: *Anthony Stradivari, the Celebrated Violin-Maker, Known by the Name of Stradivarius*. (London: Robert Cocks and Co., 1864.): 112–113.

A hegedű kiegészítő kellékeinek alkalmazhatósága és hatásai

E kérdéskör komoly vitákra adhat okot, de természetesen nem kívánom emiatt ezt a témát megkerülni. Már korábban utaltam arra, hogy sajnos sok esetben a barokk interpretációkban inkább csak a külső jelek utalnak a historikus előadásmódra, nem pedig a zenei gondolkodásmód. Általában ezek képviselői semmilyen kompromisszumot nem tudnak elfogadni a segédeszközök használatának tekintetében. Úgy gondolom, minden olyan kellék, amely jelentősen nem befolyásolja a zenei kifejezés és a hangzás szépségének megformálását, alkalmazható.

A finom hangolók használata a hangszínben fémes hatást eredményez, ezért használatukról érdemes lemondanunk. Ha a hangolókulcsok helyesen vannak befaragva, akkor azokkal teljesen hatékonyan el lehet végezni a gyakori hangolást.

Az álltartó a fekvésváltások biztonságos elvégzésében ad jelentős segítséget, de mivel a barokk hegedűk álltartó nélkül voltak használatosak, a bal kézre háruló hangszertartás lényegesen nehezebbé teszi ennek pontos megvalósítását. Általában a felfelé történő pozícióváltások álltartó nélkül ugyanúgy különösebb nehézségek nélkül elvégezhetők, a visszafelé történő váltások viszont már komoly technikai felkészültséget igényelnek. Két lehetséges mód áll rendelkezésünkre a visszafelé történő fekvésváltások helyes megvalósítására.

1. A modern hegedűtechnika alkalmazásával, a fej hangszertartásával.
2. Pókszerű visszaaraszolással vagy elkapással, a zenei idő adta lehetőség szerint.

Nyilvánvalóan az első megoldás a biztonságosabb és egyszerűbb, de azokban a historikus iskolákban, melyekben nem elfogadott a fej érintkezése a hangszerrel, ott csak a második lehetőség áll rendelkezésre.

Az álltartó használatának kérdésénél is először azt kell vizsgálnunk, hogy mennyire befolyásolja a hangzást annak alkalmazása. Azoknál, akik állukkal túl erősen fogják a hangszert, szerencsésebb, ha használják, mivel az kisebb felületen érintkezik a rezonáló hegedűtesttel, így szabadabban szólhat a hangszer. A hegedűpárna hasonlóképpen befolyásolja a hang szabadságát. Természetesen ezek nélkül a kellékek nélkül, ha fejünk és vállunk nem érintkezik a hangszertesttel, még

zavartalanabban tud rezonálni hangszerünk, viszont ilyen testtartásban korlátozottá válik az előadható zeneművek repertoárja, vagyis csak az egyszerűbb zenei anyagok játszhatók el, elfogadható technikai minőségben. A barokk hangszertartásban a bal kéz szerepe jelentős, melynek intenzitása a magasabb fekvésekben teljesen lecsökken. Ilyenkor kell a fej fogásával azt pótolni. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt sem, hogy akik testi felépítésük révén hosszabb nyakkal vannak megáldva, azok számára garantált gerincferdülést okozhat ezen eszközök használatának hiánya. Senkit nem beszélnek le a barokk hangszer használatáról csupán azért, mert az átlagnál hosszabb a nyaka, és szüksége van hegedűpárnára. Volt módomban kísérletezni azon, hogy az álltartó és párna használatának hiányában hogyan lehet a legideálisabban tartani a hangszert, tapasztalatom szerint ezek a változtatások a zenei megoldásaimra semmilyen hatást nem gyakoroltak. Mégsem érzem elfecsérelt időnek az ilyen jellegű próbálkozásokat, hisz így más technikai megoldások ismeretének megszerzéséhez juthattam. Összességében megállapítható, hogy az álltartó és a párna használata nem teszi kevésbé hitelessé az előadást. Persze, ha valaki kizárólag a látszat alapján akarja értékelni a hallható zenét, annak ez rögtön szemet szúrhat és hiteltelennek tarthatja azt. Többnyire azok berzenkednek az álltartó használatától, akik a historikus előadásmódban rejlő erényeket ilyen dogmákhoz kötik.

Nem az a cél, hogy minél lecsupaszítottabb eszközökkel próbáljunk zeneileg meggyőző hatást elérni, hanem, hogy még kifejezőbb módon tudjuk feleleveníteni a zene tartalmát, melyhez az adott kor eszközeinek ismerete és használata nagy segítséget jelenthet.

Az eredeti barokk vonó kápa felőli része nincs nehezékkal ellátva, melyet a modern vonóknál többnyire ezüst drótból tekercselnek a pálcára. Ezen még található egy bőr bevonat is, ami segít abban, hogy vonótartásunk egy helyen maradjon. A barokk vonó jobb kezelhetőségéhez is segítséget jelenthet, ha ezt a bőr bevonatot alkalmazzuk. Főként azok számára lehet ez fontos, akiknek izzad a kezük, és így a pálcán gyakran felcsúszik a vonófogásuk, így az egyébként is rövidebb barokk vonó használatában korlátozottabbak.

Azok számára, akik szeretnének közelebb kerülni a korhű előadásmód eszközeinek megismeréséhez, mindenképpen érdemes a barokk vonóval kezdeni azt. Hamarabb megszokható használata, és beszerezni sem jelent nagy gondot, szemben a

hegedűvel. A vonó rövidsége okozhat csupán eleinte hiányérzetet, de ezt a kápjáték könnyedsége kárpótolni fogja.

A legfontosabb, hogy ne csak egy bélhúrokkal felszerelt modern építésű hangszeren szerezzünk benyomásokat az autentikus hangzás megismerése terén, hanem egy valóban barokk módon épített hegedűt próbáljunk ki. Az már másodlagos, hogy álltartót vagy párnát használunk-e, mivel ezek a hangzást jelentősen nem befolyásolják.

A barokkhegedű-játék elsajátításának kezdeti problémái

A bélhúrokon való játékot csak akkor tartom célszerűnek elkezdni, amikor már a hangszerjátékos legalább a középfokú oktatás végéhez közeledik. Ennek praktikus okai vannak. A modern hangszeren mind az intonáció, mind pedig a hangképzés lényegesen egyszerűbb feladat. Gyorsabban el lehet jutni a hangszerjáték alapjainak lerakásához, mivel a kiegészítő eszközök – mint például az álltartó, párna, finomhangolók, és ami a leglényegesebb, a fémhúrok használata (melyek sokkal nagyobb terhelhetőséget is elviselnek) – a kezdő hangszerjátékosok játékmódjának sokkal inkább kedveznek. Könnyebben hangolhatók a fémhúrok, a szükségszerű cserék is egyszerűbbek, mely tényezők a fiatalabb korosztály számára nem elhanyagolhatók, hisz még a középiskolás hegedűsök számára is gyakran gondot jelent a hegedű pontos behangolása.

Mivel a fémhúrok kevésbé érzékenyek, kezdetben a keményebb billentést is jobban elviselik. A bélhúrok viszont ennek az erős igénybevételnek nem tudnak kellőképpen ellenállni, így gyakran elszakadnak. A serdülőkori kézizzadások sem segítik a bélhúrok tartós használatát, ráadásul a kéz által okozott tartós nedvesség károsítja a húrok minőségét, ezért gyorsabban elhangolódnak.

A bélhúrok hangolhatósága azért sem egyszerű feladat, mert a finomhangoló nélkülözése miatt kizárólag a kulcsok használatára támaszkodhatunk. A régi húrartók a finomhangolók felhelyezésére egyébként sem adnak lehetőséget. A finomhangolók használatát az igényesebb modern hangszeresek is minimálisra csökkentik, pontosan a túlzott fémes hangzás elkerülése végett, vagyis csak a legvékonyabb E húrnál alkalmazzák, és ott is csak biztonsági okból.

A bélhúrok minőségbeli különbségeiről is kell röviden szólni. Vannak teljesen natúr bélhúrok és vannak lakkozottak, melyek jóval ellenállóbbak, de hangzásukban egy kissé keményebbek. Természetesen a húrvastagság befolyásolja a hangminőséget és a tartósságot. Leopold Mozart a húrok ideális vastagságának kiválasztására is felhívja a figyelmet.¹ Kezdetben célszerű vastagabb húrokkal próbálkozni, amelyek a keményebb billentést jobban elviselik. A bélhúrok természetes eredetüknél fogva kellemes érzetet jelentenek az ujjaknak. A barokk hegedű menzúrája kisebb, a rövidebb nyak révén, vagyis valamivel közelebb kerülnek már első fekvésben is a

¹Leopold Mozart: *Hegedűiskola* (Bp.: Mágus Kiadó, 1998): 25.

hangok egymáshoz, ám ezt viszonylag hamar meg lehet szokni. A modern hegedű menzúraméretezése is, meghatározott kereteken belül, különböző lehet. A barokk hegedűnyak vastagságának szokatlansága kezdetben zavaró lehet, de a bal kéz felesleges tenyérszorítását kevésbé teszi lehetővé, mivel a hüvelykujj távolabb kerül a mutatóujj tövétől. Ennek következtében pedig rövid idő elteltével kifejezetten könnyedebb billentést érhetünk el.

Bár a vonóban történt a nagyobb változás a hangszeresthez képest, mégis sokkal könnyebben megtanulható a barokk vonó helyes használata, mint a bal kéz billentéstechnikája. Indokolt, hogy először a barokk vonó használatának elsajátításával kezdjük gyakorlati ismereteink elsajátítását, és csak ezek után foglalkozunk a bélhúros hegedűvel. Így figyelmünk is kevésbé oszlik meg. Mivel a barokk vonó könnyebb a modernhez képest, ezért akik először veszik kezükbe, általában nagy lelkesedéssel fogadják. Az alsó félen való játék sokkal könnyedebb, és ezzel együtt a vonóváltások kevesebb energiabefektetéssel oldhatók meg. Az ujjrugókból is sokkal kevesebb elegendő a sima vonóváltáshoz. Egyedül egy hiányérzete van a játékosnak, az pedig a vonó hossza. Ez a pár centiméter különbség jelentősen spórolósabb vonóbeosztást igényel egy-egy nagyobb legatonál. Kétségtelen, hogy a barokk kor zenéje ezt annyira nem is követeli meg, vagy ezek a ritka helyek nem igényelnek olyan erőteljes hangerőt. A csúcsig kihúzott vonónál a kar nem egyenesedik ki annyira, mint a modern vonónál, így a felső félvonós játéknál még kevésbé feszülhet a felkar. Ennek következményeként erőteljesebben lehet a vonó felső felén játszani, mellyel ellensúlyozni lehet a vonó kisebb súlyát. Barokk vonóval egyszerűbb a barokk művek megszólaltatása – a modern vonó előnyei itt nem tudnak hasznosulni. Ezzel szemben a klasszikus daraboknál már nem kárpótolja a vonó artikulációs ügyessége a nagyobb legatok megvalósításának nehézségeit. Nem véletlen, hogy más vonót kezdtek a klasszikában használni, amely már némileg hasonlított a modern változathoz. A kápa viszont a klasszikus vonónál nem olyan nehéz, így kiegyenlítettebb a vonó súlyelosztása. Magam is gyakran használom a modern hegedűoktatásban a barokk vonót, mivel azzal a különböző táncételek karakterbeli különbségeit még érzékletesebben be lehet mutatni. Az akkordjáték is egyszerűbb, a könnyebb súlyú kápa miatt, így már az első alkalommal esztétikusabb megszólalást eredményez.

A 415 Hz-re való hangolás szokatlansága is komoly problémát jelenthet kezdetben a 440 Hz-el szemben, ami a mai normál *a* hanghoz képest körülbelül fél

hanggal mélyebb. Akik az abszolút hallás képességét birtokolják, azok számára adódhatnak ebből gondok. Még azok a vonósok is, akik többnyire nem rendelkeznek ezzel a képességgel, saját hangszerükön nem elsősorban a hangmagasság, de a hangszín alapján képesek a 440 Hz-es hangolású hangokat felismerni. A barokk hangolásnál az általunk korábban azonos helyen lefogott hang helyén fél hanggal alacsonyabb hangot hallunk, ez okozza a kezdeti nehézségeket. Az intonációs bizonytalanságok elkerülése érdekében érdemes eleinte több üres húrt használnunk, így gyorsabban áttanszponálódik hallásunk. A barokk korban ez a probléma nem jelentkezhett olyan mértékben, hiszen az *a* hang magassága nem volt olyan precizitással abszolutizálva, mint napjainkban. Többnyire a nehezen hangolható hangszerekhez hangoltak, mint például az orgonához, csembalóhoz vagy fúvósokhoz. Területenként is változott a hangmagasság, így például Monteverdiék 450 Hz-en játszottak, vagyis még magasabban, mint a mai abszolút *a* hang. Quantz-nak több különböző hangolású fuvalája volt, egy 390 Hz-es hangmagasságú is maradt fenn. A 415 Hz-es *a* hang elfogadottsága napjainkban a barokk kor zenéinek korhű előadásánál egy jól bevált ötletnek bizonyult. A fúvós hangszerek kópiáit is egyszerűbb egymáshoz hangolni, valamint a csembalót is könnyebb így transzponálni. A klasszikában már a 430 Hz vált a leggyakoribbá, amely még szokatlanabb a mai modern hangzást megszokott fülnek, hiszen ez közel negyedhangos eltolódást jelent lefelé.

Robert Donington szerint a 415 Hz-en való előadás nem teszi azt autentikusabbá, ennek ellenére, úgy gondolom jó, hogy ez már több évtizeden keresztül így alakult.² Nekünk, vonósoknak is kedvezőbb ez a mélyebb hangolás, amely a húrokra, de a hangszerekre nézve is kisebb igénybevételt jelent. A bélhúrok kétségtelenül szebben és felhangdúsabban csengenek ezen az alacsonyabb hangmagasságon. Mindenesetre intonációs készségünk fejlesztése szempontjából is komoly kihívás az ezzel való foglalatosság. Sokan úgy gondolják, hogy a régebbi korokban kevésbé voltak igényesek a muzsikuskok a technikai kivitelezés terén. Mindezt azzal indokolják, hogy a régi „elavult” eszközökkel nem lehetett olyan tökéletesen játszani, és az intonációval kapcsolatban sem voltak olyan komoly elvárásaik. Ennek ellentmondani látszik Leopold Mozart *Hegedűiskolájának* VIII. főrészében a 3. fejezet, amelyben részletesen kifejti, hogy a kettősfogás játékban

² Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* (Bp.: Zeneműkiadó, 1978): 43.

mely felhangokat szükséges meghallanunk.³ Ezek után állíthatjuk, hogy akkoriban már nagyon komoly igényeik voltak az intonáció tekintetében. A bélhúrokon is lehet tisztán játszani, sőt megjegyzem, a felhangok erőteljesebben hallhatók, mint a fémeknél.

Azt is ki merem jelenteni, hogy a mai modern hangszereken lehet stílusosan régi zenét játszani, ehhez azonban szükséges – az elméleti ismeretek mellett – a korhű hangszereken szerzett tapasztalatainkat átmenteni játékunkba.

Aki valaha a gyakorlatban komolyabban foglalkozott a régi hangszerek játékmódját elsajátítani segítő ismeretekkel, utána biztosan máshogyan fogja megszólaltatni modern hangszerén a barokk zenét. Általában a korabeli hegedűiskolák, melyek gyakorlati segítséget is nyújtanak, nem gyerekeknek, hanem kezdő vagy haladó hangszerjátékosoknak és tanároknak íródtak. Érdemes ezért ezeket – minden büszkeségünket félretéve – nagy buzgalommal tanulmányozni.

³ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, 205–207. (Lásd 1. lábjegyzet)

A barokk és klasszikus hegedűirodalom megszólaltatása modern építésű hangszeren

A tanítás során nem várható el, hogy minden egyes előadandó darabnál váltogassuk hangszerünket, igazodva az adott kor hiteles hangszeréhez. Meggyőződésem, mint azt előző fejezetemben már említettem, hogy a modern hangszerek helyes módon történő használatával is lehet stílusosan játszani. A korhű hangszereken játszó muzikusoknak pedig nem szabad igényelniük, hogy kizárólag csak az ilyen típusú hangszereken történő előadások legyenek szakmailag elfogadottak. Inkább az általuk szerzett ismereteket és tapasztalatokat megosztva segíteniük kell, hogy még nagyobb teret hódítson a helyes interpretáció a modern hangszereken. Ehhez viszont elengedhetetlen, hogy az elméleti ismereteink gyarapítása legalább olyan súllyal bírjon a hangszeroktatásban, mint a kézügyesség fejlesztése. Így a felesleges és helytelen zenei értelmezések nem rögzülnének előadásukban, és utólagos kiírtásuk fáradtságától is megszabadulhatnak. Legtöbb esetben a tanulók ugyanis csupán sok gyakorlással próbálnak ráérezni a helyes zenei megoldásokra, és nem ismerik a fellelhető szakirodalmat, melyből a barokk és klasszika hangszerjátékának szabályrendszerét elsajátíthatnák.

Mielőtt a játszandó zenemű gyakorlásába fognánk, szükségszerű annak keletkezési körülményeiről a lehető legtöbb ismeretet megszerezniünk, hogy nagyobb eséllyel találhassuk meg karakterét. A helyes tempó megtalálása ugyanígy meghatározza a darab hangulatának jellegét, melyre a zeneszerzők egyre komolyabb hangsúlyt fektetve igyekeztek a legtöbb információt az előadók számára megadni. A metronóm feltalálása előtt kizárólag a zenei kifejezések adtak ehhez támpontot, melyek nem mindig bizonyulnak elegendőnek. A tánctételek tempóinak nemzetenként és időszakonként történt változásaiban komoly különbségeket fedezhetünk fel. Érdekes módon a menüett tempóját illetően egyértelmű lassulásról beszélhetünk, amely ellentmondani látszik annak a feltételezésnek, hogy általában a zenei tempók a kor előrehaladtával felgyorsultak volna. Brossard 1703-ból származó kijelentése szerint a menüettet mindig nagyon vidáman és gyorsan kell előadni. Johann Mattheson 1739-ben mértéktartó vigasságként ábrázolja e tánc karakterét, de 1752-ben Johann Quantz már méltósággal, az első negyedek némileg hangsúlyozandó

módot javasol megszólaltatásához.¹ Napjaink zeneoktatásában általában úgy terjedt el, hogy a menüetteket aránylag határozott és inkább fogott tempóban kell előadni. A korábbiakban említett tények alapján kijelenthető, hogy még egy menüett tempóját sem lehet uniformizálni.

Szükségszerűnek tartom az oktatásban az eddig ismert barokk repertoár bővítését. Általában a barokk hegedűirodalom ismerete Bachnál és Händelnél „kimerül”, amely azért sem helyes, mert Bach egy – a többi barokk zeneszerző művészetétől jól megkülönböztethető – speciális zenei nyelvezetet hagyott ránk. Egyes előadóművészek szerint van a barokk zene – és van Bach. Az ő tudományos szintű zenéje sok esetben olyan bonyolult harmóniai váltással telített, mely saját korában is nagy feltűnést, meg nem értettséget, másrésről pedig csodálatot váltott ki. Egy nyilvános irodalmi disputában Agricola, néhány nappal Bach halála után, a következőket írta:

Nem minden tanult ember képes Newton megértésére, de az, aki megértéséhez kellő mértékben előrehaladt az elmélyült tudományosságban, annál nagyobb elégtételt és valódi hasznot lel művének tanulmányozásában.²

Bach hegedűdarabjait teljesen kidolgozta, így a barokk korban megszokott improvizációs díszítések számunkra meg vannak szabva. Az utókornak ez nem adhat okot elkeseredésre, mert nem valószínű, hogy például a hegedű szólószonátáinak lassú nyitótételeire nekünk szebb ötletünk volna, mint öneki voltak. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy egyes tételeibe ne lehetne olykor díszítést használnunk, mely helyekre a későbbiekben kitérek még. Viszont így, hogy a hegedűsök többsége nem játszik a kevésbé ismert barokk zeneszerzők műveiből, nem sok eséllyel szerezhetik meg az önálló barokk díszítések elsajátításának képességet. Természetesen azért lehet más híres barokk mesternél is találkozni kiírt díszítésekkel – Leclair, Telemann vagy Corelli szonátáinak a szerzők által fennmaradt, kidíszített nyomtatásai kiváló tanulmányok, mindemellett zeneileg szintúgy inspirálók.

A hegedűtanítás darabválasztásai során sok esetben csak a barokk szonáták első és második tétele kerül a repertoárba, ugyanis e tételek okoznak kevesebb gondot

¹ Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd* (Bp.: Európa Könyvkiadó, 2002): 185–187.

² Cristoph Wolff: *Johann Sebastian Bach a tudós zeneszerző* (Bp.: Park Könyvkiadó, 2004): 21.

játékosoknak és tanáraiknak, ezek vetnek fel kevesebb kérdést, hiszen többnyire a szerző által teljesen kidolgozottak. A lassú tételek általában nincsenek kimunkálva, ezért első ránézésre nem tűnnek elég tartalmasnak. Például egy 3/2-es ütemű Händel-szonáta Adagio tétele, melyben ütemenként van egy-két hang. Mindezek díszítés nélkül unalmasnak, szegényesnek tűnhetnek, így nem elégíthetik ki sem a játékos, sem a hallgató igényét – ezért a feledés homályába merülnek. Díszítések hiányában olyanok, mint a csontvázak, ezért nekünk, előadóknak adatik az a nemes feladat, hogy élővé tegyük őket. Donington idézi Charles Burney Adagiójából (London, 1819):

Az énekelt vagy hangszeres adagio általában alig valamivel több, mint egy dallamvázlat, amelynek színezése az előadó feladata [...] ha a lassú hangok nincsenek igen jól kidíszítve, az hamarosan unalmat és visszatetszést vált ki a hallgatóból.³

A zárótételek viszont gyakran azért nem kerülnek terítékre, mert sok esetben azok páratlan lüktetésű, virtuóz karakterű táncok, melyek többnyire technikailag felülmúlják a korábbi gyors tételeket. A megfelelő vonásnemek sem állnak még a tanulók rendelkezésére, így marad az első két tétel megszólaltatása. Kár ezért, hiszen nem véletlenül született meg a többi tétel, melyek együtt alkotnák a teljes művet. Az utóbbi időben Telemann XII. fantáziája már gyakrabban kerül terítékre, de hasonló okokból inkább csak az első két tételét játsszák. Semmiképpen se kerüljük ki a többi tételt sem, mert az ezekkel való foglalkozás az alkotás örömeinek új lehetőségét adhatja.

A barokk zene előadásmódját nem Bachon kell megtanulni. Kezdjük Vivaldival, Geminiánival, Albinonival, Händellel, Telemannal, Locatellivel, Leclairrel, Corellivel, Muffattal, Tartinivel vagy Biberrel. Még hosszan lehetne sorolni a kevésbé ismert zeneszerzőket. A választás legyen mindig a tanuló tudásszintjének megfelelő.

A jó kiadású kották is elengedhetetlenül szükségesek a helyes interpretációhoz, melyek jelenleg az Urtext-kiadásokban állnak rendelkezésünkre. Olykor azonban problémát okozhat, hogy egyes ilyen jellegű kiadások még az elírásokból származó hanghibákat is hűen közreadják.

³Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* (Bp.: Zeneműkiadó, 1978): 166.

A kéziratok fontos információkat rejtenek, melyekből a zeneszerző személyiségére, valamint műve lejegyzése pillanatának lelkiállapotára is következtethetünk, de az ilyen dokumentumokhoz nem egyszerű hozzájutni. Sajnos a kéziratok sok esetben rossz állapotúak, olvashatatlanok, így meg kell bízunk a jó kiadású kottakiadók hozzáértésében.

A historikus előadók gyakran hivatkoznak a kottahűségre. Ezt egyesek gyakran félreértve, a kottakép tökéletes szolgai módon történő megszólaltatásával teszik egyenlővé, amely a legkevésbé sem illeszkedik a barokk kor improvizatív előadasmódjához. Itt a hiteles forrásokból való kiinduláson van a hangsúly, amely minden felesleges, stílustalan kottakiadói instrukciótól mentes. Mikor Bach szólószonátáit kéziratából játsszuk, tudat alatt hat ránk a lejegyzés külalakjának rendezettsége, mely előadasmódunkban természetesen meg fog mutatkozni.

A zenei lejegyzés is egy jelrendszer, melyet az adott kor szabályrendszereinek ismeretében kell értelmeznünk. A barokk korban a legtöbb esetben a kottakép az artikulációra és interpretációra nézve kevesebb információt tartalmaz, mint a későbbi korok kottaképei. Zeneszerzőnként változik a lejegyzés precizitásának mértéke. Bach interpretációra vonatkozó javaslatait kézírataiban pontosabban jelölte kortársainál, de nála is gyakran hiányoznak kötések, zárlati trillák. Szólószonátái matematikai pontossággal leírt díszítéseit azonban gyakran – helytelenül – gépies módon próbálják az előadók tolmácsolni. Hierarchia a díszítőhangok világában is létezik, amit a korra tekintettel, melyben az improvizálás művészete oly magas fokon működött, nem kellett nagyon magyarázni. Az improvizáció gondolati szabadságból ered – ennek megnyilvánulásában a ritmus szabadsága elengedhetetlen. A ritmus szabadságát pedig az aktuális érzelmi állapot kismértékben alakíthatja. Az improvizációs díszítésnek kell, hogy legyen egy váza, melyet – például Bach g-moll szólószonátájának Adagio tételében – a harmónia határoz meg. A metronómi pontossággal kikopogtatott harminckettedek és hatvannegyedek élettelennek teszik ezeket az átkötő, színező elemeket. Viszont az ujjak ügyetlenségéből adódó ritmushibákra ne próbáljunk zenei ideológiákat gyártani. Csak az tud helyesen értelmezni egy díszítőelemet, aki képes azt előbb tökéletesen, kiegyenlítetten eljátszani.

A zárlati trillák olyan evidenciák voltak ebben a korban, melyek jelzését, lejegyzését sok esetben szükségtelennek tartották a zeneszerzők.⁴ Még Bachnál is gyakran előfordul, hogy hiányoznak kézírataiból. Vivaldi, de vele együtt sok komponista, alkotásait nem az utókor, hanem önmaga számára vetette papírra, melyek így csak a legszükségesebb információkat tartalmazták. Beethoven korára változik meg a lejegyzés minősége, amikor a zeneszerzők egyre kevésbé merték az előadó megértésére bízni a zenei anyagot, ezért azokat a lehető legtöbb információval látták el. Még a romantikus zenék kottakiadásaival is óvatosnak kell lennünk, és érdemes a megbízhatóbb forrásokat felkeresnünk.

A barokk és klasszikus irodalom játékmódját azért nem érdemes különválasztani, mert ez az egyébként egymástól jól megkülönböztethető két zenei korszak hangszerkezelés szempontjából nem hozott jelentős különbségeket. Artikulációs értelmezésben sincs nagy változás. A stílusváltás következtében a vonó ugyan hosszabb lett, de a vonásnemek repertoárja jelentősen nem bővült.

A vonókezelés döntő módon befolyásolja a játszandó mű karakterét. Valójában a vonóvezetés technikája szerint különböztetjük meg a különböző hegedűiskolákat már a kezdetektől fogva. Ezt láthatjuk a korabeli hegedűiskolákban is, mint például Michel Corrette ismertetésében, aki az olasz és a francia játékmód közötti különbséget ecseteli szemléletesen, mely megkülönböztetésében kizárólag a jobb kéz játékmódjára utal.⁵ A mai hegedűoktatás is ez alapján tesz különbséget, de már az orosz és a francia-belga hegedűiskolára nézve. Ám ebben az esetben is a vonófogás és a kéz helyzetének különbsége alapján lehet ezeket egymástól megkülönböztetni. Leegyszerűsítve: az orosz iskola vonófogásánál az ujjak jobban átölelik a pálcát, és a felkar jelentősen magasabb pozícióban van, szemben a franciával, ahol az ujjak lazábban érintkeznek a vonó rúdjaival, és a felkar is leengedettebb. Érdekes azonban, hogy mindegyik iskolatípus a természetességre hivatkozik a vonófogást illetően: „helyes csak az, ami a tanuló számára természetes, mert csak a természetes lehet kényelmes és eredményes.”⁶

Barokk vonóhoz jutni manapság már nem túl nehéz feladat, mivel kiváló magyar hegedűkészítők is készítenek jó minőségű vonókat. Valójában a barokk vonó

⁴ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*, 191. (Lásd 3. lábjegyzet)

⁵ Michel Corrette: *Hegedűiskola* (Bp.: Art Face Seven Kulturális Bt., 2007): 31.

⁶ Ivan Galamian: *A hegedűjáték és tanítás alapjai* (Bp.: Zeneműkiadó, 1978): 9.

készítése egyszerűbb feladat, mint a moderné, de a kellő szaktudás elsajátítása nélkül ez itt sem hozhat szép eredményt alkotóik számára.

Miután kipróbáltuk a barokk vonót, az általa szerzett tapasztalatainkat, újszerű hangzásélményünket átörökökíthetjük modern vonónkra is. A barokk vonó súlypontja a kápától mérve 25,5 cm-nél található, a moderné pedig 24,5 cm-re. Látszólag ez nem nagy különbség, de ha azt nézzük, hogy a barokk vonó hossza megközelítőleg 6-7 cm-rel rövidebb, akkor ez már komoly súly, és hossz-arány differenciát mutat. Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a barokk vonó tartása a kisujjra nézve sokkal kevesebb erő kifejtést igényel, mivel a vonó kápája jelentősen könnyebb. Jó megoldás lehet, ha a modern vonót egy picit feljebb fogjuk, ezáltal a vonó egészen hasonlóan működik barokk elődjéhez. A spiccato ugyan nem fog úgy pattogni, mint korábban, de ezt ne bánjuk, hiszen e vonásnemet nem igényli ez a stílus. Mindez nem azt jelenti, hogy ebben a stílusban nincsenek gyors ütemű választott hangok – sőt a barokk vonó előnye épp az a modernnel szemben, hogy jobban tagolja az egymás után játszott hangokat –, hanem azt, hogy a vonó kevésbé ugrik messze a húrtól. A vonó alsó felén történő játék sokkal könnyedebb, így a játékos a táncosabb karaktereket hamarabb megszólaltathatja. Az akkordjáték szintén kevésbé karcos és kemény, bár kétségtelen, hogy egy tömörebb hangzás elérése érdekében több energiát igényel.

A barokk virtuóz repertoárja nagy hangsúlyt fektet a jobb kéz rendkívül színes húr váltási és artikulációs készségére, amely sok esetben felülmúlja a romantika virtuóz műveinek ilyen irányú feladatait.

A vonótartást illetően, a felkar helyzetével kapcsolatban, egy fontos információt hagyott ránk Leopold Mozart: „[...] a vonóvezetésnél a tanuló könyöke ne kerüljön túl magasra, hanem maradjon mindig fesztelenül a test közelében.”⁷ A mai modern vonóvezetés ezt sok esetben nem veszi figyelembe, valamint azt sem, hogy a felkar túlzott mozgását is helyteleníti, sőt a teljes karból történő vonó húzást sem javasolja.⁸ Helyes az a megállapítás, hogy a romantikus hegedűirodalom megszólaltatásához ezek a javaslatok már nem korszerűek, nem elfogadhatók, de az nem, hogy saját korának zenéjéhez is elfogadhatatlanok volnának.

⁷ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* (Bp.: Mágus Kiadó, 1998): 76–79.

⁸ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* II. fő rész 80. (Lásd 7. lábjegyzet)

Fekvésváltások alkalmazása

Fekvésváltás alatt a bal kéz hegedűnyakon történő helyzetváltoztatását értjük. Ez a technikai elem gyakran okoz stílustalan előadásmódot – helytelen használata miatt. A barokk zenében a fekvésváltás egy szükségszerű technikai elem és nem egy stilisztikai eszköz, szemben a romantikával, ahol azoknak hallhatóvá tétele bizonyos zeneileg indokolt helyeken annak erényévé válhat, de úgy gondolom, a jó ízlés itt is mértéktartóvá teszi az igényes előadót.

Többnyire a barokk repertoár zenekari szólamai a harmadik fekvésnél tovább nem mennek, de a szólóirodalomban egyes szerzők akár a tizenkettedik fekvésig is elmerészkedtek. Geminiani, Vivaldi, Tartini, Veracini, Corelli, Locatelli vagy Leclair gyakran írják szonátaikban és concertóikban virtuóz állásaikat egészen magas fekvésekbe. Leopold Mozart applikaturának nevezi a fekvésváltásokat. Külön érdekesség, hogy ő az általunk páratlan számú fekvéseket számolja egész fekvéseknek, a közteseket pedig fél applikaturaként.¹ Ennek az lehet az oka, hogy a páratlan számú fekvéseket preferálta jobban, mint ahogy minden hegedűs számára ezekben otthonosabb játszani. Ez nem véletlen, hisz a II., és IV. fekvésben nem esik olyan jól játszani, mivel ezek kevésbé tűnnek biztonságosaknak. Ennek okát én abban látom, hogy a kézfej számára nincsenek a biztonságérzetet keltő érintők, mint például a nyereg vagy a káva.

Mindenesetre rosszul tesszük, ha kerüljük a kevésbé szeretett fekvések használatát, mert vannak helyzetek, mikor kizárólag ezek alkalmazásával lehet biztosan játszani a hangokat. A barokk darabokban a kötések alatti fekvésváltásokat mellőzték, melynek technikai okai is vannak. A hangszertartásban a bal kéz szerepe dominánsabb, ezért ezeket a váltásokat körülményesebb feladat volt elvégezni, mint a későbbiekben a modern hangszernél. Esztétikailag is kedvezőbb, ha a fekvésváltásból adódó csúszások a lehető legkevésbé hallhatók.

Az álltartó és párna használata a későbbi korokban jelentősen csökkentették a fekvésváltások elvégzésének nehézségeit – hiszen a bal kéz a hangszertartásban már nem vesz részt –, így szabadabban, gyorsabban lehet pozíciót váltani. A csúszásokat tökéletesen eltüntetni ezen eszközöknek segítségével sem lehet, így jobban tesszük,

¹ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* VIII. főrész (Bp.: Mágus Kiadó, 1998):166.

ha a modern hangszereken is a vonóváltások helyére időzítjük a fekvésváltások elvégzését.

A helyes ujjrendek megválasztása sem lehet az utolsó szempont. Sok esetben a fekvésváltásokat azért alkalmazzuk, hogy az „egy húron egy dallam” elvét érvényesítsük: „[...] a szólista jól teszi, ha annak érdekében, hogy mindig egy hangszínen játsszék, igyekszik mindent, amit csak lehet egy húron megvalósítani.”²

Ezt a kijelentést gyakran figyelmen kívül hagyva, mindent az első fekvésben maradván próbálnak előadni azok, akik úgy gondolják, hogy ezek a zenék ettől autentikusabban szólnak meg. Elsősorban a kora barokk zenékben alkalmazhatjuk az első fekvés alkalmazására való törekvés elvét.

Az üres húrok és üveghangok játékának mellőzéséről is tesz említést Leopold Mozart, melyek ujjrendjeinket erőteljesen befolyásolják.³ Ez azért is érdekes, mert manapság divatossá vált az üres húrok gyakori használata. Itt kell gyorsan különbséget tennünk azok között a dallamban megjelenő hosszú éneklő hangok között, melyeket inkább lefogva célszerű játszani, és nem üres húrral, valamint azok között a virtuóz állások között, ahol az üres húrok használata kifejezetten jó effektust hoz a zenében, melyet kár volna elhagyni. W. A. Mozart hegedűversenyeiben is sok lehetőséget kapunk ezek kiaknázására.

² Leopold Mozart: *Hegedűiskola* V. főrészt 129. (Lásd 1. lábjegyzet)

³ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* V. főrészt 129. (Lásd 1. lábjegyzet)

Intonáció

A tiszta intonációjú játék érzete elengedhetetlen feltétele az előadandó zenemű élvezetének. A hallgató csak a tisztának ható produkciókat tudja teljes átéléssel fogadni. Akusztikailag tökéletesen tiszta intonációjú zenekari megszólalásra csekély esély van, hiszen a különböző hangszercsoportok másképpen vannak intonálva. Ennek ellenére a muzsikusként képesek egymáshoz alkalmazkodva azt hallásuk alapján korrigálni. Minél többféle hangszer játszik együtt, annál nagyobb feladatot jelent a tiszta intonáció elérése. Ezért e téren is óatosan kell bánnunk azzal, mit tekintünk tisztá intonációnak. Egy bizonyos rendszeren belül beszélhetünk tisztá vagy hamis intonációról.¹

A barokk korban, a billentyűs hangszerek előtérbe kerülésével, a hangolási szisztémák sokaságával találkozhatunk, melyekkel mindenképpen érdemes megismerkedniük azoknak, akik a korhű hangszerekről többet szeretnének tudni. A problémát a billentyűs hangszerek behangolásánál a kvintkörből származó *hisz* és *c* közötti eltérés okozza, mely különbséget „püthagoraszi komma”-nak nevezünk. Történtek ugyan kísérletek arra nézve, hogy a billentyűs hangszereken is meg tudják különböztetni a *bés* és *keresztes* hangokat – ez Nicola Vicentino nevéhez fűződik, a XVI. századból. Ő alkotta meg az archicembalót, melyen minden hang külön megszólaltathatóvá vált. Ez okozta ugyanakkor rövid életű pályáját, mivel a játékot rendkívül körülményessé tette a jelentősen megnövekedett billentyűk száma.²

Bizonyos hangközök szűkítésének különböző lehetőségeivel találkozhatunk az egymástól eltérő hangolási szisztémákban. A XVI–XVII. században a leggyakrabban használt hangolási szisztéma a középhangos temperatúra volt. Ennek a hangolási rendszernek, melyben a nagytercek tisztán szólnak – vagyis a mai zongorához képest szűkebbek –, a hangnemek karakterei közötti különbségek erőteljesebben jelentkeznek. A jól temperált hangolásnál napjainkban a géppel behangolt, egyenletesen elosztott hangközökre gondolunk, ami cseppet sem hasonlított az akkorihoz. Sok tanulmány született ebben a témakörben: Werkmeisteről, Neidharttól, Sorge-től, Marpurgtól vagy Kirnbergertől. Johann Philipp Kirnberger hangolási rendszere nemcsak szép a különböző hangnemek más-más színezete miatt, hanem nagyon praktikus is, relatíve könnyű hangolása révén. Nagy valószínűséggel

¹ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene* (Bp.: Editio Musica, 1988): 66.

² Yehudi Menuhin: *Az ember zenéje* (Bp.: Zeneműkiadó, 1981): 136. oldal.

Bach ezt a hangolási szisztémát használta, de a későbbi mesterek is, mint például Haydn, Mozart billentyűs hangszereiket ily módon hangolhatták.³

Már a hegedű behangolása is kérdéseket vet fel, hiszen a kvintek akusztikailag tiszta behangolása a billentyűs hangszerekkel nem egyezik. Nekünk, vonósoknak ez azért érdekes, mert ebben a Kirnberger-féle hangolási rendszerben az *a-d* és az *a-e* kvintek szűkebbek, pontosan a „püthagoraszi komma” felével. Ha tehát ebben a szisztémában akarunk a csembalóval tisztán játszani, akkor ezt a hangolásnál nem hagyhatjuk figyelmen kívül. A barokk együttesek ezért szokták egyesével behangolni húrjaikat, ügyelve a kissé szűkebb kvintek tökéletes egyezésére. Valójában a mai fül már ráállt a zongoránál megszokott egyenletesen elosztott temperálásra, amelyben akusztikailag tiszta hangköz csak az oktáv. Nem véletlen, hogy a hegedű a zongorával intonációban mindig nehezen hozható össze. Itt jegyezném meg, hogy Paganini Mózes fantáziáját is, ha zongorakísérettel adjuk elő, célszerű a G-húrunkat ahhoz külön behangolni, melyet biztosan feljebb kell húznunk. A hegedű A-húrhoz történő hangolása tiszta kvinteknél a zongora hangolásához képest egy mélyebb *g* hangot fog eredményezni. Valójában a hegedűnél a kvintek tiszta behangolásából eredő komoly eltérést a zongorához képest azzal tudjuk elviselhetőbbé tenni, ha a középső húrok egyikével hangoljuk össze azokat. Nyilván tudatosan alakult ki az a gyakorlat, hogy a zongoristák *a* hangot adnak a hegedűnek. Leopold Mozart a D-húrhoz történő hangolást is helyesnek tartja.⁴

Sok esetben az *a* hang abszolutizálása már annyira befolyásolja a hallgatót, hogy az általa megszokott hangolási magasságon kívül eső, vagyis a 440 Hz-től eltérő hangolásban mindent hamisnak hall. Pedig ez csak egy kellemetlen beidegződés, melytől természetesen meg lehet szabadulni. Ezzel a problémával magam is találkoztam, így állíthatom, hogy hallásunk átranzponálása kis gyakorlással nem jelent nagy kihívást. A korabeli muzsikuskok hozzászórtak ezekhez a változó körülményekhez, vagyis mindig azokhoz a hangszerhez igazodtak, amelyek nehezebben hangolhatók. Amennyiben voltak a darabban billentyűs hangszerek, akkor azokhoz, ha csak fúvósok, akkor pedig hozzájuk hangolták hangszereiket.⁵

Amíg a régebbi korokban különböző hangolási szisztémákat ismertek, addig manapság ennek kérdését már csak a korhű hangszerekkel foglalkozók tartják

³ Spányi Miklós: *A Kirnberger-temperálás titkai* (Bp. Muzsika folyóirat, 1987. augusztus): 24.

⁴ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* (Bp.: Mágus Kiadó, 1998): 271.

⁵ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* XII. főrész 271. (Lásd 4. lábjegyzet)

fontosnak. Kétségtelen, hogy a vonósok mind a hangoláshoz, mind pedig annak szisztémájához könnyen tudtak alkalmazkodni. Azt se felejtjük el, hogy a meghatározó intonációs élményt hangereje révén semmiképp nem a csembaló, sokkal inkább a vonósok és fúvósok befolyásolták. Nem véletlen, hogy a barokk, de még a kora klasszikus zeneirodalom is többnyire az egyszerűbb hangnemeket helyezte előtérbe, melynek nagy valószínűséggel a hangolhatóságból eredő problémák elkerülése is oka volt. Az igény mindig meg volt arra, hogy változatos hangnemekben játsszanak, hiszen minden hangnem másfajta hangzásvilágot teremt, de sajnos a mai zongoráknál erről az élményről le kell mondanunk.

Akik viszont kizárólag a temperált zongorához szeretnének intonálni, akusztikusan tisztán nem fognak játszani. Mi, hegedűsök a kettősfogásokat csak akkor tudjuk tisztán megszólaltatni, ha azok felhangjai is hallhatóvá válnak. Joachim intonációjának megfigyelései is arra engednek következtetni, hogy a vonósok gyorsan tudnak alkalmazkodni a jól temperáltan, de akusztikusan nem tisztán behangolt zongorához.⁶

A helytelenül lefogott kettősfogások egymást kioltó hanghullámokat hoznak létre, mely rezgések torz, hamis hatást keltenek. A tiszta, lebegésmentes kvintekre történő hangolás nekünk, hegedűsöknek is rejteget meglepetéseket. Az így behangolt hangszer legmélyebb és legmagasabb húrjának hangjai nagyobb távolságot tesznek ki, mint az egy oktávon belüli akusztikusan elhelyezkedő s a hegedű üres húrjaival megegyező hangok. Ezt a következő példával igazolhatjuk. Egy e-moll szextakkord tiszta megszólaltatásánál az A-húron első ujjal lefogott *h* hangot magasabbra kell tennünk, hogy az üres E-húrunkkal tisztán szóljon. Ezzel együtt viszont a D-húron fogott *g* hangunkat is feljebb kell helyezni, ami már nem lehet tiszta az alsó üres G-húrunkkal. Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy hangszerjátékunkban főleg a kettősfogás, és akkordjáték terén folytonosan kontrollálnunk, korrigálnunk kell a tiszta kvintek hangolásából eredő pontatlanságokat, melyek természetesen megközelítőleg sem okoznak olyan nehézségeket, mint a billentyűs hangszerek behangolása terén jelentkező problémák.

A vonósnégyes műfajában is gyakran találkozunk intonációs nehézségekkel, melyek az akkordok felrakásánál jelentkeznek a legszembetűnőbben. Ilyen esetekben is törekedni kell az akusztikailag tiszta hangzás elérésére, ami gyakran az üres húrok

⁶ Barsi Ernő: *A hegedűjáték* (Vámoszabadi: Harmónia kiadó, 2003): 75.

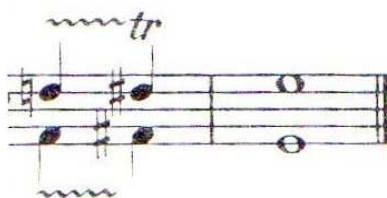
mellőzésével is járhat. Az adott darab hangnemét kell intonációnk alapjául vennünk, és nem kizárólag az akusztikailag tisztára hangolt üres húrokat.

Vibrato

A vibrato az a díszítési eszköz, amely a legtöbb vitát váltja ki a helyes interpretáció kérdésében. Intenzitása és mennyisége tekintetében a különböző, korhű előadásmódot előnyben részesítő mai hegedűiskolákban is sok ellentmondással találkozhatunk. Egyes helyeken mértékkel alkalmazzák a régebbi korok zenéjében, de másutt előfordul, hogy tiltják alkalmazását a barokk interpretációban – a stílusosságra hivatkozva

A vibrato (vibráció) szó remegtetést jelent, melyen a hangmagasság kismértékű, egyenletesen változó irányú lebegését értjük. A korabeli hegedűiskolák, mint például Geminiani vagy a Leopold Mozart-féle, tremolónak nevezi ezt a díszítési formát.¹ Eleinte ezt a hatást a jobb kézzel valósították meg a kora barokk zenékben, amit vonóvibratónak hívunk. Ezt a hatást úgy értjük el, hogy a mutatóujjunkkal az egyenletes vonóhúzás alatt a nyomást növeljük, illetve csökkentjük, meghatározott egyenletes ritmusban. A kottakép ezt olykor úgy jelzi, hogy a tizenhatod vagy nyolcad hangcsoportok fölött egyidejűleg pontok és azok fölött egy kötőív is található, illetve egyszerűen csak egy hullámvonal a jelölése.² Gyakran találkozhatunk a lassú tételek kísérő vonósszólamaiban ilyen effektusokkal, de a dallamhangszerekben is fellelhetők. A hullámvonallal történő jelölésre találunk példákat akár a közismert repertoárban is. Bach a-moll szólószonátájának Grave tételének végén a következő két kottapélda szemlélteti a hullámvonallal történő megjelölést. Az első a nyomtatott, a második kottapélda pedig Bach saját kéziratának másolata, amely minden kétséget kizárva bizonyítja ennek alkalmazását.

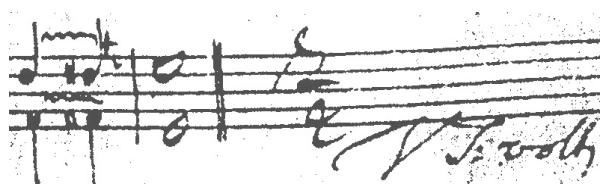
1. kottapélda³



¹ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* (Bp.: Mágus Kiadó, 1998): 254.

² Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* (Bp.: Zeneműkiadó, 1978): 190.

³ J. S. Bach: a-moll Grave 22–23. ütem.

2. kottapélda⁴

Általában a hegedűsök ebben a zárlatban figyelmen kívül hagyják ezt a jelölést, vagy ritkább esetben kettős trillával próbálnak annak értelmet adni. Úgy gondolom, ezen a helyen a kettőstrilla alkalmazása feleslegesen nagy feladatot mér a hangszerjátékosra, amennyiben tartjuk magunkat ahhoz a szabályhoz, hogy a trillát az egymás mellett lévő hangok váltakozásából képezzük. Egyébként a trilla csak a záróhang előtt van kiírva, és az alsó szólamban erre nincs is jelzés. Meggyőződésem, hogy ebben az esetben a vonóvibrato effektusát kell használnunk a hullámvonal helyén, és csak a felső szólamot kell trillával ékesíteni a jelölt helyen. A kromatika megmutatása miatt célszerű a trillát alulról kezdeni, ami ugyancsak kivételt képvisel az egyébként felülről indított barokk trillák között.

A balkéz-vibratót a zeneművekben ritkábban használták, mint manapság. Inkább csak a hosszú hangoknál, illetve záró hangoknál alkalmazták. Az éneklésben – már Monteverdiék korában is – használták a díszítésnek ezt a formáját. A hegedűjáték legelső pedagógiai munkái is írnak használatáról. A bal kéz vibratójáról már az 1650-es évekből vannak feljegyzések, mint például Christopher Simpson: *Division-Violist* című munkájában.⁵ Érdekességgé megemlítem, hogy Louis Spohr kézírataiban lehet találni hullámvonalakat a hosszabb hangok felett, mellyel ő már a balkéz-vibratót jelöli. Eleinte ez inkább hasonlított a népzeneészek által használt vibrato-mozgáshoz, amelynél a két egymáshoz szorosan illesztett ujj közül a magasabb sorszámú csak finom apró mozdulatokkal érintgeti a húrt. Geminiani a csukló mozgását javasolja, Leopold Mozart a kar mozgásával valósítja meg a helyes vibratót.⁶ Úgy gondolom, mindketten tisztában voltak a kétféle vibrato-típus létjogosultságával, de – mint ahogy mi magunk is egyiket erőteljesebben használjuk a másiknál – ők is a számukra kedvezőbbet helyezték előtérbe. A kettő ötvözete szintén létezik, az alkalmazást a darabok karaktere határozza meg.

⁴ J. S. Bach: a-moll Grave zárlat, kézirat.

⁵ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*, 81. (Lásd 2. lábjegyzet)

⁶ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, XI. főrész 254. (Lásd 1. lábjegyzet)

A Galamian-féle hegedűiskola megjelent tanulmánya, melyet napjaink modern hegedűoktatása az egyik legelfogadottabbként tart számon, az ujjvibratót is, mint a vibrato megvalósításának egyik lehetőségét említi. Az ujjvibratóról a romantika előtti hegedűiskolák nem tesznek említést. Amíg a korai hegedűiskolák keveset foglalkoznak a vibrato technikai megvalósításának pontos definiálásával, addig a modern hegedűtanulmányok igyekeznek ezt pótolni, és annak szerepét kiemelten kezelik. Elsősorban a technikai megvalósítás kifejtésével foglalkoznak a szakirodalmak, így nem csoda, hogy Ivan Galamian a stílusosság szempontjából csak annyit említ, hogy Mozartnál szűkebben kell vibrálni, mint Brahmsnál. Vagyis a romantikus darabok esetén sokkal intenzívebb, nagyobb amplitudójú vibratóval éljünk a klasszikával szemben.⁷ Galamian szerint a rossz hegedűjátékos szokása, hogy a hang megszólalása után késve indítja a vibratót – bár a következő mondatában már egy kis engedményt tesz, mert megjegyzi, hogy ez a játéktípus színező tényezőként néha helyénvaló. Ez pontosan a fordítottja a korábbi gondolkodásmódnak, ahol a vibrato volt a színező elem és nem a vibrálatlanság. Galamian a hangok átvibrálásának begyakorlására is tesz javaslatot.⁸ Ma egyesek elsősorban ezekre a tanításokra hivatkozva bélyegzik meg azokat, akik a vibratójukat a különböző stílusokhoz igazodva nem folyamatosan alkalmazzák. A kategorikus kijelentésektől ezen a területen is óvakodnunk kellene. Több korabeli hegedűiskola tanulmányozása után alakíthatjuk ki meggyőződésünket, amit kipróbálásuk után véleményezhetünk csak.

A vibrato kialakulásának egyik okát abban látom, hogy olyan új effektust fedeztek fel benne, ami szebbé, kifejezőbbé tette a zenét, mely tükrözi az előadó érzelmi állapotát, kifejezésbeli szándékát. A másik ok a hangerő növelése, amely mindig fontos szempont volt a zenei eszközök kialakításában. A vibrálatlan hang esetén egy hangmagasság szólal meg, ezáltal egy bizonyos hanghullám keletkezik. A vibrált hang ezzel szemben – a sokféle hangmagasság rövid időn belüli ismétlődő jelenléte miatt – hullámok sokaságát hozza létre, ez magyarázza a vibrató hangerő növelő hatását. A vibrálatlan hang hullámmozgása ritkább, a vibrálté sűrűbb, így a hallgató hangosabbnak hallja a vibráltat, és a hangszín is megváltozik ezáltal. A vibratót a hosszabb hangok díszítésére ajánlott használni. Ezzel a kijelentéssel valószínűleg a legtöbb korabeli jelentős hangszerjátékos egyet tudott érteni. Leopold

⁷ Ivan Galamian: *A hegedűjáték és tanítás alapjai* (Bp.: Zeneműkiadó, 1978): 41.

⁸ Ivan Galamian: *A hegedűjáték és tanítás alapjai*, 44. (Lásd 7. lábjegyzet)

Mozart kifejezetten hibának tekinti az állandó vibratót, de ő is javasolja, hogy a hosszabb hangoknál, ahol a természetben is előfordul, alkalmazzuk azt.⁹ A túlzott vibrato-használat tehát már korábban problémaként jelentkezett. Általában aki túl sokat vibrál, az többnyire nem tudatosan teszi, sok esetben egy túlzott izgalmi vagy feszült idegállapot (lámpaláz) hozza elő ezt az előadóból. Vannak helyzetek, mint például a magasabb fekvésben lévő hangok eltalálása, ami miatt a félelem ugyancsak a vibrato megjelenését okozhatja. Mindez azért kerül tudat alatt alkalmazásba, mert az esetlegesen pontatlanul elvégzett fekvésváltásból eredő intonációs hibák így kevésbé válhatnak feltűnővé. Egy vibrált hang magasságát nehezebben lehet pontosan behatárolni. Mindez nem adhat felhatalmazást arra, hogy a fekvésváltásokat ne pontosan dolgozzuk ki. Véleményem szerint egy hangot addig nem szabad megvibrálni, amíg az tisztán meg nem szólalt. Ugyanígy a kettősfogás-játékban is kevésbé észlelhetők az apróbb hamisságok az állandó vibrato használatával, de tudnunk kell, hogy hangszerünk a tökéletes intonáció mellett szól a legideálisabban, amit a felhangok megszólalása csak megerősít. Gyorsabb menetekben a hangok átvibrálása a hangzás természetes megszólalását gátolja, így a folytonos vibrato a hallgatóban mindenképpen intonációs bizonytalanságot kelthet. Gyakran a hegedűművészeket vagy más hangszeres és énekes előadóművészeket vibratójuk alapján könnyűszerrel felismerhetjük, főleg akkor, ha az valamilyen extrémítást is hordoz magában, melyre gyakran törekedtek az előző század elején. A mai előadóművészet gyakori hibája, hogy némely szólista kizárólag erre a díszítőelemre korlátozza kifejezésszándékát a barokk zenében. Az Urtext-kiadásra hivatkozva nem alkalmaznak kis díszítéseket, mint például mordentet, trillát, groppót vagy ribattutát – melyek nélkül nem lehet hiteles a barokk zene tolmácsolása. A vibrato ezek hiányában még inkább a figyelem középpontjába kerül, holott ez csak egy eszköz az előadói kifejezés színesítésére. A barokk pedig az a korszak, amely díszítettségtől gazdag. A képzőművészet különböző ágai csodálatosan tükrözik ezt. A zenében szinte mindig a pillanat ihletettsége hozta a különböző díszítéseket, melyek harmonikusan illettek a zenei szövetbe, a zeneszerzők nem korlátozták sem önmagukat, sem az utókort annak egyféle módon történő lejegyzésével. Így a vibratót is mindenki szabadon alkalmazta vérmérséklete és fantáziája szerint.

⁹ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* XI. főrész, 254. (Lásd 1. lábjegyzet)

Leszögezhetjük, hogy a vibratót soha nem tiltották, csak annak mennyiségére és minőségére nézve adtak tanácsokat a korabeli tekintélyes zenepedagógusok.

Geminiani (1751) szerint „[...] olyan gyakran kell alkalmazni, amilyen gyakran csak lehet”. Leopold Mozart véleménye már mértéktartóbb, mely szerint „[...] vannak, akik kivétel nélkül minden hangon vibrálnak, mintha gutaütöttek lennének.” Érdemes Christopher Simpson (1659) gondolatát is figyelembe vennünk, aki azt mondja a vibrátorról: „csak ott legyen, ahol más díszítés nincsen”.¹⁰ Tartini szerint a vibrato szerepe olyan, mint a főzésnél a só – tehát nyilvánvalóan meghatározó szerepet töltött be a hangszerjátékban. Amennyiben a korokban elismert szaktekintélyek mindegyikének véleményét áttanulmányoztuk, és azoknak figyelembevételével alkalmazzuk azokat, biztosak lehetünk abban, hogy vibratónk a megfelelő szerepbe kerül.

Mindig a természetességre kell törekednünk e téren is. Az egyenletes vibratón nem azt kell értenünk, hogy monoton, egy sebességű legyen. Sőt, mivel ez az eszköz érzelmi állapotunk egyik legjobb kifejező eszköze, a gépies, érzelem nélküli vibratót száműzni kell. „Minthogy a tremolo (vibrato) nem egy hangon, tisztán cseng, hanem lebegve, ezért hibáznánk, ha minden hangot tremolóval kívánnánk játszani.”¹¹ Leopold Mozart a tremolót három csoportba osztja: lassú, gyorsuló és gyors; ezek gyakorlására ír példákat.¹² A XIX. században, s a XX. század elején a vibratót csak indokolt esetben javasolták használni. Louis Spohr írja a következőt *Violinschule* (Bécs, 1832) című kötetében: „Túl gyakori, vagy nem megfelelő helyeken történő használata kerülendő.”¹³

A zenekari játékban való alkalmazásának kérdése mindig komoly vitákat vált ki. Egyes karmesterek szinte teljesen kizárják használatát, mások nem pazarolnak arra energiát, hogy ezzel foglalkozzanak. Mindenképp helyes, ha a vibrato mértékét csökkentjük akkor is, ha a mai hegedűoktatás elsősorban a szólistaképzésre irányul, ami érthető, hisz a legtöbb játékos ilyen ambíciókkal van megáldva. A romantikára épülő hangszerjáték mindenkitől megkülönböztethető, egyéni hangvételt vár el, melyben a vibratónak nagy szerepe van. Ezt a játékstílust nehezen lehet beépíteni a helyes klasszikus és barokk előadásba. Tapasztalatból tudom: egy szólam egységesen akkor tud megszólalni, ha tagjai egyéni vibratójuk mértékét jelentősen csökkentik.

¹⁰ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* 81. (Lásd 2. lábjegyzet)

¹¹ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* XIV. főrészt, 254. (Lásd 1. lábjegyzet)

¹² Leopold Mozart: *Hegedűiskola* XIV. főrészt, 254–257. (Lásd 1. lábjegyzet)

¹³ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*, 81. (Lásd 2. lábjegyzet)

Így az intonáció jobban kidolgozható, másrészt a különböző amplitudójú és sebességű vibratók nem erősítik, hanem épp gyengítik egymást. Ha tiltjuk a zenekarban a vibratót, az mindenképpen elvonási tünetekkel jár, hiszen a hangszépítésnek és formálásnak egy komoly eszköztől fosztjuk meg a hangszerjátékost. Az érzelemkifejezésünk ezen jelentős eszközének hiánya passzivitást válthat ki a muzsikusból. Ezért együttesen ki kell dolgozni a vibrato mértékét és módját, hogy egy hangszer se szóljon ki a szólam egységes hangzásából. Ennél valóban egyszerűbb és gyorsabb megoldás e munka megkerülése azzal, hogy „feketelistára tesszük” a vibratót, ám a szükséges helyeken annak hiánya alig pótolható. A mértéket kell megtartani – ezt ajánlja a híres magyar származású hegedűművész, Flesch Károly, kinek gondolata minden időben érvényes lehet: „A vibratót, amely a kifejezés felfokozásának az eszköze, csak akkor használjuk, ha zeneileg tökéletesen indokolt.” (Carl Flesch: *Die Kunst des Violinspiels* 1923.)¹⁴

¹⁴ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*, 81. (Lásd 2. lábjegyzet)

Az artikuláció

A beszédben a választékosság, a tagoltság, a hangsúlyozás, a hang ereje és minősége jól kifejezi személyiségünket, lelkiállapotunkat. Mivel a zene is kommunikáció, így hasonlóan ugyanezekből az elemekből építkezik. Hangerő és minőség tekintetében az előadó-művészetben mindig nagyok voltak az elvárások. A tagoltság és a helyes súlyozás tekintetében már nem lehetünk annyira elégedettek. Azt, hogy ki hogyan artikulál az előadandó darabban, megmutatja, milyen stílusismerettel bír. Ennek egyik pontja: „[...] a jó barokk interpretáció alapvető feltétele a folyamatosan tagolt, rajzos vonalvezetés.”¹

Az artikuláció, amely a zenei szövet kisebb egységeire vonatkozik, nem függetleníthető a frazeálástól, amely nagyobb, egy ívben összefoglalt zenei egységre tekint.

E két dolog, a frazeálás és az artikuláció olyan összefüggésben állnak egymással, mint a beszédben a mondat és a szavak. A fúvós hangszereknél a levegővétel is utal a frazeálandó részek elválasztására, azaz felhasználható a tagolás eszközeként. Az éneklés, amely minden hangszerjáték mintájául szolgál, természetes módon magában foglalja a helyes levegővételek által elválasztott tagolást. Quantz könyvének VII. fejezetében azt írja, hogy a jó frazeáláshoz hozzátartozik még a tempó kismértékű kiszélesítése, amely nem haladhatja meg a rallentando mértékét. A következő frázis kismértékű elválasztása, valamint a dinamikai felépítés – ami követi a dallam csúcspontját, és visszaengedi annak megérkezéséig – elengedetlenül szükséges a helyes tagolás megoldásában.²

Quantz szerint a rossz helyen történő tagolással az egymással összetartozó részeket szabdaljuk szét. Egy érzékletes hasonlattal a felolvasással hozza összefüggésbe a zenélést, és emlékeztet arra, hogy hangos olvasáskor sem veszünk levegőt a szótagok között, mert mint ahogy a beszédben, úgy a zenében is értelmezhetetlenné tenné a mondandót. A rossz tagolásnak sok esetben technikai okai vannak, melyekre a szerző részletesen kitér.³

Bach elég pontosan lejegyezte artikulációs javaslatait is, melyek például szolgálnak a többi, kevésbé kidolgozott darabhoz. Viszont nála is találunk helyeket,

¹ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* (Bp.: Zeneműkiadó, 1978): 249.

² Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*, 278. (Lásd 1. lábjegyzet)

³ J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen...* (Leipzig: Reprint, VEB deutscher Verlag für Musik, 1983): VII. 1. §. 2. §.

ahol a kötések utólagos pótlása nem csak szebbé, de könnyebben játszhatóvá is teszik azokat. Bach gyakran meglepő, ellentmondásosnak tűnő ötletekkel állt elő. Ma ezeket többnyire, sajnos, a zeneszerző tévedésének tudják be, melyeket helytelenül korrigálnak.⁴ Erre jó példa a Máté-passió nyitótétele, ahol a hasonló figuracsoportokra hangszercsoportokként más kötések találunk. Nyilván nem hiányzik a kötés az első szólamból, mivel később, a másik szólamban is hasonlóan van lejegyezve.

3. kottapélda⁵



Ennél a példánál még megmagyarázható, hogy a dallam kissé eltérő mozgása révén indokolt lehet más artikuláció. A következő két példa ennél is érdekesebb, mert ezeknél még a hangok is megegyeznek. Mindkettő Bachtól származik, mivel az ő kottázását tekintjük az egyik legpontosabbnak a korból. Az első a H-moll mise Gloria 12. Cum Sancto Spiritu tétel részlete, ahol a két fuvola, a két oboa és a legalsó sorban lejegyzett hegedű szólamai más-más kötésekkel vannak ellátva.

4. kottapélda⁶

The image shows a musical score for a string quartet and woodwinds. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The score consists of five measures. The first measure shows a half note G4 for the strings and a half note F#4 for the woodwinds. The second measure shows a half note A4 for the strings and a half note G4 for the woodwinds. The third measure shows a half note B4 for the strings and a half note A4 for the woodwinds. The fourth measure shows a half note C5 for the strings and a half note B4 for the woodwinds. The fifth measure shows a half note D5 for the strings and a half note C5 for the woodwinds. The notes are tied across the measures.

⁴ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene* (Bp.: Editio Musica, 1988): 47.

⁵ J. S. Bach: Máté-passió 1–3. ütem.

⁶ J. S. Bach: H-moll misse Cum Sancto Spiritu tétel 18–22. ütem.

A véletlenszerűséget kizárhatjuk, mivel szisztematikusan az azonos hangszerek kötése nem egyeznek. A gyakorlatban derül ki ennek jelentősége, melyet volt módomban sokszor megtapasztalni, így elmondhatom, hogy sokkal nagyobb izgalmat hordoz magában e kevert artikulációk alkalmazása, mintha egységesítenénk azokat.

A másik példa a Karácsonyi Oratórium 31. Schliße, mein Herze, dies selige Wunder, ária-részlet.

5. kottapélda⁷



A hegedű és az altszóló egyértelműen más gesztust fejez ki, ahol a hegedű különálló hangjai az énekkel szemben még ponttal is el vannak látva. Tudatosan írhatta ezt így Bach, hiszen a zeneszerzők nem szólamanyagot kottáztak, hanem partitúrát, így ha ez tévedés volna, akkor ezt a különbséget rögtön észre kellett volna vennie.

A legtöbb barokk zeneszerző nem írta tele artikulációs javaslatával műveit, sok esetben csak önmaguk számára lejegyzett egyszerűsített kottaképet hagytak ránk. Sok kiadó viszont kellő körültekintés nélkül olyan embereket bízott meg ilyen kiegészítéssel, akik nem vették a fáradságot, hogy e korszak zenei közlésmódját komolyan megismerjék. Teleírták hát a műveket átgondolatlan kötésekkel, melyektől a darabok karakterei jócskán megváltoztak. Sikerült látványosat alkotniuk, sok esetben szinte játszhatatlanná és felismerhetetlenné tették a műveket. Ezért is örömdetes, hogy manapság igényes helyeken alapvető elvárás az Urtext-kiadásokból való megközelítés. Ezzel a kérdés azonban még nincs megoldva, hisz az artikuláció hiánya hasonlóan hiba lehet – ha nem is akkora, mint a túlzott kötések használata. Amennyiben nem színesítjük kötésekkel az előadandó darabot, az könnyen színtelenné, unalmassá és gépiessé válhat. A helyes mód és annak mértékletessége

⁷ J. S. Bach: Karácsonyi Oratórium. *Schliße, mein Herze, dies selige Wunder*. Aria 54–56. ütem.

vezethet a jó megoldásra. Joachim Quantz szerint „Az elválasztani való hangokat nem szabad összekötni, és az összekötni való hangokat nem szabad elválasztani.” Ez egy egyszerű és logikus szabály. Már csak azt kell tudnunk, hogy melyek az elválasztandó és melyek a kötni való hangok. Erre nézve Leopold Mozart tanulmányában körültekintő javaslatokat tesz.⁸

A helyes artikuláció nemcsak a tagolásokat (kötéseket, elválasztásokat) foglalja magában, hanem a hangok közötti intenzitásbeli különbségek érzékeltetését is. A mai hegedűiskolák komoly hangsúlyt fektetnek a kiegyenlített hangképzés elsajátítására, amely viszont nem harmonizál a helyes zenélés egyik legfőbb alapelvével, melyet például J. Quantznál is olvashatunk fuvolaiskolájában:

A főhangok között, melyeket súlyos, vagy az olaszok módján jó hangoknak szoktak nevezni, illetve az átmenő hangok között, melyeket az egyes országokban rossz hangoknak hívnak, az előadásban tudni kell különbséget tenni. A főhangokat, ahol lehetséges, mindig jobban ki kell emelni, mint az átmenő hangot.⁹

Leopold Mozarttól is érdemes idézni, mert a mai előadói gyakorlat talán ezen a ponton a legsebezhetőbb: a kötőívek halkulásának, elengedettségének kíváncsiak gyakran nem illenek bele a modern, kiegyenlítettességre törekvő hegedűiskolák zenei elképzelésébe.

Két, három, négy vagy még több összekötött hang közül az elsőt vegyük mindig valamivel erősebben, és tartsuk ki egy kicsit hosszabban, viszont az ezt követőket halkuló hanggal valamivel később kössük hozzá. Ennek azonban olyan biztos ítélőképességgel kell történnie, hogy az ütem egyenletessége a legcsekélyebb mértékben sem billenjen meg.¹⁰

Ez mindenképpen arra utal, hogy nagyobb szabadsággal, de egyértelmű szabályrendszerekben, több mozgástérrel rendelkező a korabeli előadó a mai előadókkal ellentétben, akiktől gyakran helytelenül elvárják a metronóm pontosságú játékmódot. Megjegyzem, hogy a csupán érzelem nélkül nyújtogatott hangok

⁸ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* (Bp.: Mágus Kiadó, 1998): 156–165.

⁹ J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen...*, XI.fejezet 12. §. (Lásd 3. lábjegyzet)

¹⁰ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* VII. főrész 164. (Lásd 8. lábjegyzet)

(manírok) legalább annyira élvezhetetlenné teszik a zeneművet – sőt talán még zavaróbbak –, mintha semmit sem tennénk.

Csak az képes helyesen hangsúlyozni, aki egyenletesen képes megszólaltatni az adott szakaszt, vagyis a véletlenszerű ritmustalanságot nem magyarázhatjuk zenei értelmezésünk mintájaként. A későbbi korok neves előadóitól is maradtak ránk fontos tézisek, mint például Theodor Leschetitzkytől, a lengyel származású, 1830-ban született zongoraművésztől, aki pedagógus is volt: „A jó előadás voltaképpen ritmikai hibák folytonos sorozata.”¹¹

Az agogika és az artikuláció Leopold Mozart zenei előadásmódra történő utasításaiban nem különül el.

Egy gyakori hibáról szólnék még, mely elsősorban a historikus előadásmód egyes képviselőinek játékmódjában lelhető fel. Ez a túlzott artikulációra való törekvés felé történő torzulás. A kötések egymástól természetellenes módon való elválasztása legalább annyira élvezhetetlenné teszi az előadást, mint annak teljes elhagyása. Az artikulációk közötti felesleges kis szünetek a dallam folyamatát megtörhetik, annak természetes hullámszerűségét kizárják.

Ahol a mű dallama nem kíván szünetet, ott a váltásnál a vonót a hegedűn hagyjuk, az egyik vonást a másikkal jól összekötjük, és törekszünk a vonó egy húzására sok hangot úgy előadni, hogy az összetartozók jól kapcsolódjanak egymáshoz, és csak a forte és piano különböztesse meg őket némileg egymástól.¹²

Ez a javaslat kizárja a kötések alatti portatót is, amelyet inkább a modern játékmód képviselői szoktak alkalmazni. Fontos ezt az előbb idézett tanítást az azt megelőzővel együtt értelmezve alkalmazni, vagyis a kötések végén történő halkulásokkal. Mindezt kellő mértékletességgel használva, melyre a legtöbb korabeli zenepedagógus mindig utal.

Érdemes szólni a hangképzés módjáról is, hisz a helyes artikuláció csak kiművelt hangképzéssel valósítható meg. Erre nézve sok vonótechnikai gyakorlattal találkozhatunk a rendelkezésünkre álló szakirodalomban, mely alapján kijelenthetjük: aki nem képes az egyenletes hangképzésre, az jobban teszi, ha nem próbálkozik differenciált játékmód alkalmazásával.

¹¹ Barsi Ernő: *A hegedűjáték* (Vámoszabadi: Harmónia kiadó, 2003): 123.

¹² Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, 130. (Lásd 8. lábjegyzet)

A dinamika a barokk zenében része az artikulációnak, így nem véletlen, hogy dinamikai jelek alig vannak a korabeli kéziratokban, mely sok tévhitre adott okot.¹³ Ebből következik, hogy gyakran a modern hangszereken történő helytelen interpretációk sokszor erre hivatkozva igen szerény dinamikai változásokkal adják elő a barokk műveket. Mivel a jó kiadású kották nincsenek teleírva semmilyen dinamikára történő utalással, így igazolva érzik magukat. A zenét – és nem annak lejegyzését – kell nekünk a leghitelesebben tolmácsolnunk, melyhez szükségszerű a kottakép sokszor hiányos voltát a kor zenei szabályrendszereivel együtt értelmeznünk. Az artikulációhoz kötődik a dinamika és nem fordítva.

¹³ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*, 50. (Lásd 4. lábjegyzet)

Trillák és előkék

A trilla a vibrato mellett a másik leggyakrabban használt díszítési eszköz a barokk zenében. Trillának hívjuk az egymás mellett lévő hangok hangnemben történő szabályos váltakozását, mely lehet kissetekundos vagy nagyszekundos.¹ A trilláknak sok apróbb változata létezik, mint például mordentek, batementek. Jelölése tekintetében is többféle móddal találkozhatunk darabjainkban, mely lehet „tr”, „t”, vagy csupán egy „+”. A barokk művekben a trillák általában felülről indultak még akkor is, ha előtte ugyanaz a hang már megszólalt. Leopold Mozart trillákról szóló fejezetében mindig felső váltóhangról indítja a trillát.² Természetesen vannak kivételek, mint például különleges, alterált hangok megjelenése, vagy kromatika kiemelése, illetve alulról jövő dallam. Louis Spohr hegedűvirtuóz jegyzeteiben Leopold Mozarttal ellentétben alulról írja ki a trillák játékmódját. Mivel a modern hegedűoktatásban a romantikus játékmód vált uralkodóvá, ezeket az elveket alkalmazták a barokk és klasszika előadásmódjában – helytelenül.

A trillának mint díszítő elemnek igazodnia kell az adott zenemű karakteréhez, és nélkülöznie kell a mechanikusságot. Manapság a leggyakrabban elkövetett hiba pontosan ebből következik. A trillát megelőlegző előke hossza nagymértékben hozzájárul a trilla szépségéhez, amit jó ízléssel kell megtalálni. A trilla sebességének igazodnia kell az adott zenei anyaghoz. Leopold Mozart a trillákat sebességük szerint négy csoportba osztja, mégpedig: lassúra, közepesre, gyorsra és gyorsulóra.³ Joachim Quantz szerint: „Egy trilla akkor tökéletes szépségű, ha egyenletes a gyorsasága és állandó a sűrűsége.”⁴ Ez látszólag ellentmondásnak tűnik a korábbi megállapításokhoz képest, ám ezek mégis harmonizálnak egymással, hiszen itt az ügyetlenségből eredő ritmustalanságokra céloz Quantz. Az egyik leggyakoribb hibát az előadók a trilla sebességének helyes megválasztása terén követik el. Kijelenthetjük, hogy a lassú tételekben nyugodtabban, lassabban indulva kell a trillát elkezdeni, amely akár gyorsulhat is az utókáig. A gyors tételekben viszont sebesebben jó, ha trillázunk. A trilla is alkalmas arra, hogy érzelmeket tükrözzön, így

¹ Leopold Mozart: *Hegedűiskola* (Bp.: Mágus Kiadó, 1998): 233.

² Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, 233. (Lásd 1. lábjegyzet)

³ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, 236. (Lásd 1. lábjegyzet)

⁴ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* (Bp.: Zeneműkiadó, 1978): 196.

– mint a vibrato esetében – törekedni kell arra, hogy minél többféle hangulatot tudjunk általa bemutatni.

A barokk korban a zárlati trillák olyan evidenciák voltak, hogy azokat gyakran nem is jelölték.⁵ Bach hegedű szólószonátaiban a fugák zárlataiból az Urtext-kiadásokban is elmarad a trilla használatának jelzése, de trillák nélkül ezek a zárlatok szegényesnek tűnnek. Kivételes helyek természetesen léteznek, ahol a trilla olyan disszonanciát vált ki, hogy érdekesebb elhagyni. Az ilyen helyekre nézve is tesz javaslatot Leopold Mozart kis díszítésekre.⁶ Gyakoriak a kettős trillák a virtuóz barokk hegedűirodalomban, melyeket többnyire terceknél alkalmaznak a szerzők, de előfordulhat szext-kettőstrilla is, melyet Leopold Mozart is megemlít.⁷ Egyúttal figyelni kell arra, hogy a trilla egymás melletti hangok egyenletes váltakozásából jön létre. Az trillák egyenletessége nem monotonitást, hanem rendezettséget jelent, vagyis lassúbb tételekben egyenletesen gyorsuló trillára kell gondolnunk.

Az utókák kérdését sem lehet egyetlen szabály alkalmazásával tisztázni. Philipp Emmanuel Bach szerint minden trillához tartozik utóka, mely a legkisebb elválasztás nélkül van a trillához kötve.⁸

Leopold Mozart több javaslatot tesz arra, hogy az utókát hol lehet önálló díszítőeszközként alkalmazni, de fontosnak tartja megjegyezni, hogy: „[...] semmilyen körülmények között sem szabad erősen meghangsúlyozni azokat.”⁹ Jó ízléssel kell ráéreznünk, hogy mely helyeket ékesít az utóka, és hol feleslegesek azok, mert felesleges használatuk túlsúlyfoltá teszi a művet. Gyors tételekben a rövid ideig tartó trilláknál többnyire nincs idő az utókára, és ami még nagyon fontos: ha az utóka játéka indokolt, akkor a ritmust az semmiképpen sem torzíthatja. W. A. Mozart hegedűversenyeiben gyakran kiírja a trillához tartozó utókát, ami ugyancsak bizonyítéka az egyértelműbb lejegyzés szándékának.

Az előke, más néven appoggiatura – illetve Vorschlag – játékmódja ugyancsak sok fejtörést okoz az előadóknak. Ez olyan hangsúlyos helyre eső váltóhangot jelent – az appoggiare jelentése: támaszkodni –, amely az őt követő harmóniához képest rendszerint disszonáns. A barokk korban ez az előkészítetlen disszonancia egyetlen

⁵ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* 191. (Lásd 4. lábjegyzet)

⁶ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, 208–231. (Lásd 1. lábjegyzet)

⁷ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, 251. (Lásd 1. lábjegyzet)

⁸ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*, 197. (Lásd 4. lábjegyzet)

⁹ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, 251. (Lásd 1. lábjegyzet)

megengedett módja.¹⁰ J. Quantz felhívja a figyelmet arra az általános szabályra, hogy ha azonos az appoggiatura az azt megelőző hanggal, akkor a két hang közé kis elválasztásnak kell kerülnie.¹¹ Az előke hossza nagymértékben befolyásolja a játszandó darab karakterét, ezért fontos, hogy helyesen értelmezzük azt.

Többféle előkét is ismerünk, például az ereszkedőt, amely a legtermészetesebb, az emelkedőt, valamint az átmenőt, melyet mindig súlytalanul kell játszani.¹² Nem véletlen, hogy Leopold Mozart ennek a témakörnek az áttekintésére egy egész fejezetet szán. Könyvének kilencedik fejezete az előforduló előkék szinte minden lehetőségét tárgyalja. Ebből az is kiderül, hogy az előkéket nemcsak önmagukban, hanem sok esetben összhangzattanilag is érdemes tanulmányozni, csak ezután juthatunk el azok helyes értelmezéséhez. A problémát e díszítőelem játékmódjában az adja, hogy gyakran nem az általunk látott kottakép ritmusát kell játszani, hanem egy attól teljesen eltérőt. Az előkék gyakran fontosabbak és súlyosabbak, mint maguk a díszített főhangok, hiszen ezek okozzák a disszonanciát. Előfordul, hogy a látszólag rövid előkét kell a főhang rovására hosszabban játszani. Pontosan ez a félreérthetőség hozta a változást a kottairásban már a klasszika idején.

Nem elég, ha az előadó csak azt tudja, hogyan kell helyesen eljátszani a különféle appoggiaturákat, ha be vannak jelölve a kottába: ha nincsenek kiírva, akkor is tudnia kell, hogy milyen helyekhez illik az alkalmazásuk.¹³ (Joachim Quantz)

A XVIII. század közepétől indult el az előkék világosabb értelmezésére való törekvés, melynek egyik reformere Philipp Emmanuel Bach volt.¹⁴ Főleg az előkék játékmódját illetően tartották szükségesnek a zeneszerzők is, hogy a lejegyzés pontosabb legyen. Ebben az esetben sem lehet kizárólag egy szabály ismeretének tudatában azt mindenre alkalmazni. A romantika korában ezt szinte a tökéletességig fejlesztették, de a lejegyzés értelmezése mindig az előadóra fog hárulni. Az előkék előadásmódjában kizárólag a Leopold Mozart által tanácsoltakra hagyatkozni nem szerencsés, mivel ezek nem mindig harmonizálnak a többi, elismert zeneszerző és

¹⁰ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*, 177. (Lásd 4. lábjegyzet)

¹¹ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*, 177. (Lásd 4. lábjegyzet)

¹² Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, 221. (Lásd 1. lábjegyzet)

¹³ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* 181. (Lásd 4. lábjegyzet)

¹⁴ Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd* (Bp.: Európa Könyvkiadó, 2002): 211.

zenepedagógus javaslataival. Gondolok itt C. Ph. E. Bachra, aki – L. Mozarttal szemben – azt javasolja, hogy a hangismétléses előkéket röviden játsszuk.

Ezeket tanácsként és nem törvényként kell alkalmaznunk. Ki kell választanunk, hogy az adott szituációban mi szerint járjunk el, hogy az a legmegfelelőbb legyen. A jó értéktétele ezen a téren is a gazdag elméleti ismeretrendszer mellett a helyes zenei ízlés hozhatja meg, amit egy széles repertoáron keresztül mélyíthetünk el. Még W. A. Mozart hegedűversenyeiben is akadnak a mai napig vitát kiváltó kérdések, pedig ezek a közismert és kedvelt versenyművek a koncertélet mindennapos szereplői, melyekben az előkék hosszát a szerző precízen megkülönböztette, s melyekre édesapja javaslatai nem minden esetben alkalmazhatók. Érdekes összevetnünk W. A. Mozart G-dúr hegedűversenyének főtémáját a bevezetőben és később a szólóban. Az artikulációs különbség mellett a 2. és 3. ütem elején található előkék játékmódja vet fel kérdést.

6. kottapélda¹⁵7. kottapélda¹⁶

A 7. kottapélda 3. ütemének első két hangját egyenlő értékű nyolcadként kottázta a szerző, vagyis kiírt előkeként, ahol az első hang a súlyosabb. Amennyiben Mozart ezt tizenhatod előkeként jegyezte volna le, akkor a szabályok szerint ez átmenő előkének minősülne, így azt röviden kellene játszani. A 2. taktus kis tizenhatod előkéjét gyakran játsszák hosszúra – Leopold Mozartra hivatkozva – pedig itt rövid előkét kell alkalmaznunk, hiszen nyolcad előkét is írhatott volna. Ebben a hegedűversenyében is különböző hosszúságú előkéekkel találkozhatunk. A nyolcad lejegyzésű előkére vonatkozik a következő, 8. kottapélda.

¹⁵ W. A. Mozart: G-dúr hegedűverseny I. tétel 1–4. ütem.

¹⁶ W. A. Mozart: G-dúr hegedűverseny I. tétel 38–41. ütem.

8. kottapélda¹⁷

Ezen a helyen is a leírt nyolcad értékű előke a szép és helyes megoldás.

Az előkék leírasi módja akár egy ütemen belül is különbözhet. A harmincketted előke is megtalálható Mozartnál, mely jól bizonyítja határozott elképzelését az előkék hosszának helyes megválasztásában.

9. kottapélda¹⁸

A negyedhangos előke lejegyzésére is találunk példát a D-dúr hegedűversenyben, mely egy trilla előtt áll. Itt is egyértelmű, hogy az előkét a lejegyzettek szerint egy negyeddig kell kitartani.

10. kottapélda¹⁹

Még Mozartnál is előfordul, hogy előkéit nem pontosan jegyzi le, melyet a jó kiadók – helyesen – zárójelben közölnek. 16-od előkét lehetetlen itt játszani, így helyette 32-ed előkét javasolnak, de a csillaggal megjelölt helyen az előkék már a kiadó által kerültek bejegyzésre. A visszatérésre hivatkozva teszik ezt, mellyel nem tudok egyetérteni.

11. kottapélda²⁰12. kottapélda²¹

¹⁷ W. A. Mozart: G-dúr hegedűverseny I. tétel 62. ütem.

¹⁸ W. A. Mozart: G-dúr hegedűverseny II. tétel 13–14. ütem

¹⁹ W. A. Mozart: D-dúr hegedűverseny I. tétel 158–160. ütem.

²⁰ W. A. Mozart: G-dúr hegedűverseny II. tétel 16. ütem

²¹ W. A. Mozart: G-dúr hegedűverseny II. tétel 39. ütem

A két helyen teljesen más artikulációt használ Mozart, mellyel a változatosságot szeretné elősegíteni. Gyakori, hogy ugyanazt a dallamfordulatot ismétléseknél artikulációs vagy ornamentációs kis különbségekkel jegyzi le, így ne gondoljuk, hogy véletlenül kottázta ezt így a szerző.²² Még egy lényeges különbséget említenék meg az iménti két hasonló ütemmel kapcsolatban. A 12. kottapéldában a felugró *a* hangra egy ék is került, így azt mindenképpen el kell választani a következő hangtól. A kottakiadó utalásos javaslata a 11. kottapéldában nem szerencsés, mert a 11. és 12. kottapélda különböző karakterét összemosza. W. A. Mozart versenyműveiben gyakran alkalmaz a visszatérésekben más artikulációt, vagy a díszítéseket variálja. Az A-dúr hegedűverseny első tételében is más előkéket használ, melyet a kiadó ugyancsak hibának vél.

13. kottapélda²³14. kottapélda²⁴

A 13. kottapéldában a csillaggal jelölt előkét a kiadó javasolja, hogy hasonlóvá tegye a következő helyhez, melyet 14. kottapélda szemléltet. A 14. kottapéldánál pedig a nyolcad előkét változtatná tizenhatodra, melyet zárójelesen jelez, így mindkét hely tökéletesen megegyezne. Nem hiszem, hogy Mozart véletlenül kottázott volna más hangú és más ritmusú előkét. Pontosan azért alkalmazta a megkülönböztetésnek ezt a módját, hogy az egyébként hangról hangra történő téma ismétlését változatosabbá tegye. Ki kell próbálni a Mozart által leírtakat, és nem szabad rögtön hibának tartani a lejegyzések közötti különbségeket.

²² Számos példával lehetne ezt bizonyítani, mely nem e fejezet témája.

²³ W. A. Mozart: A-dúr hegedűverseny I. tétel 66–69. ütem.

²⁴ W. A. Mozart: A-dúr hegedűverseny I. tétel 168–171. ütem.

Nem tartom helyesnek, hogy a Mozart hegedűversenyeiben szereplő előkék játékmódját – általában a közismert hegedűművészek tolmácsolásából hallottak szerint – gondolkodás nélkül elfogadva lemásoljuk. A szükséges elméleti ismeretek birtokában fontos újra átgondolnunk, hogy a zenemű hiteles tolmácsolását vagy az általunk tisztelt előadóművészek megoldásait fogadjuk-e el, ami nyilvánvalóan kényelmesebb megoldás. A felelősséget ebben a kérdésben sem háríthatjuk el magunktól.

Vannak, akik tisztán és szerfelett ügyesen el tudnak játszani akár egy fél tucat koncertet is, de ha arra kerül a sor, hogy valami mást lapról elhegedüljenek – legyen bár az előadás akár a legpontosabban is meghatározva –, három ütemet sem tudnak a zeneszerző elgondolása szerint előadni.²⁵ (Leopold Mozart)

²⁵ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*, 225. (Lásd 1. lábjegyzet)

Kadencia

A barokk kadencia abban különbözik a klasszikus és romantikus kadenciától, hogy funkciója kizárólag ornamentális.¹ A barokk korban általában a darab záróhangja előtti domináns az erre adott hely, melyet olykor egy korona is jelezhet. Ekkor kap lehetőséget az előadó tudásának és a darabtól ihletett fantáziájának megmutatására. „A kadencia célja nem más, mint hogy a darab végén még egyszer, váratlanul meglepje a hallgatót, és emellett, hogy hangulatára újabb hatást gyakoroljon.” (J. Quantz)² A kadenciát barokk korban többnyire improvizálták a muzsikuskok, de előre kidolgozott formulákat is alkalmaztak. Zeneszerzők által lejegyzett kadenciákkal is találkozhatunk. Például Bach versenyműveiben, az V. Brandenburgi versenyeinek csembaló szólójában, vagy a d-moll csembalóversenyben egyaránt terjedelmes kadencia található. Az V. Brandenburgi verseny esetében ez akár egy önálló tételt is kitesz. Valójában már a fűgák végén is találunk rövid kadenciákat, mint például J. S. Bach g-moll és a-moll szólószonátáinak fűgaíában:

15. kottapéláda³



16. kottapéláda⁴



¹ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* (Bp.: Zeneműkiadó, 1978): 164.

² Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*, 164. (Lásd 1. lábjegyzet)

³ J. S. Bach: g- moll fuga zárlat.

⁴ J. S. Bach: a- moll fuga zárlat.

J. J. Quantz szerint a kadenciának olyan rövidnek kell lennie, hogy egy fúvós hangszer számára egy lélegzetvétellel eljátszható legyen. A vonósjátékos olyan hosszút játszhat, amilyet csak akar, ha fantáziája gazdag. De rögtön azt is megjegyzi, hogy előnyösebb a rövidebb, a hosszú, unalmasnál.⁵ Manapság ezt a bölcs elvet ritkán érvényesítik az előadók. Természetesen egy véleményből nem szabad végső következtetést levonnunk, hiszen nem hiábavalók a szerzők által ránk hagyott kadenciák sem, melyek nem nevezhetők rövidnek. A klasszika korában jelentősen nőtt a kadencia mérete, így az a zárótema előtti V. fokot megelőző kvartszext akkord helyére került. Mozart zongoraversenyeihez Beethoven is komponált kadenciát.

Jó kiindulási pont lehet a zeneszerzők által ránk maradt kadenciák elemzése a klasszikus repertoárban, ahol ugyancsak megtapasztalhatjuk, milyen egy jó kadencia. W. A. Mozart hegedűversenyeihez a szerzőtől nem maradtak fenn kadenciák, de a Symphonia Concertante-jának kadenciáját ismerhetjük. Joseph Haydn Symphonia Concertante-jához – melyet hegedű, oboa, cselló és fagott szólóra írt zenekari kísérettel – ugyancsak a szerző írt kadenciát. Ezek valószínűleg azért lettek lejegyezve, mert több hangszer egyszerre történő improvizációja sok problémának a lehetőségét hordozza, tehát nem kockáztattak a komponisták. Nyilván a szerzők – ha maguk adták elő darabjaik szólóját – annak kadenciáit nem kellett, hogy lejegyezzék. Ebben az előbb említett két esetben viszont nem kockáztathattak, melynek örülhetünk, hisz így megismerhetjük, hogy maguk az alkotók milyen módon és mekkora terjedelemben tartották ezeket a legmegfelelőbbeknek. Mindkettő Symphonia Concertante-nak a kadenciájában megfigyelhetjük, hogy a mértékletességre és arányosságra milyen komoly hangsúlyt fektettek. A felesleges hosszúságtól és az eltúlzott virtuozitástól tartózkodtak, inkább az érzelmek felszabadultabb kifejezését helyezték előtérbe.

Következtetésképp elmondhatjuk, hogy a jó kadencia nem töri meg a darab egységét, illeszkedik annak stílusához és harmóniavilágához oly módon, hogy témáinak felhasználásával gazdagítja a darabot. Kizárólag a virtuozitás nem lehet elegendő eszköze a jó kadenciának. Egy jó kadencia az alkotói szabadság mellett a darab nagyszerű témáira hívja fel a figyelmet, és nem alkot önálló zeneművet. Fontos azonban, hogy az előadó személyes mondandója kibontakozzon belőle. A kadenciákban a darab legszebb vagy legérdekesebb részeit érdemes kidíszítve oly

⁵ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*, 164–165. (Lásd 1. lábjegyzet)

módon elhelyezni, hogy azok egymáshoz jól kapcsolódjanak. A helyes arányokra kell leginkább odafigyelni, mely magában foglalja a mértékletességet – amit az élet minden terén hasznosíthatunk. A lassabb, éneklő témák kísérő motívumokkal történő díszítése talán az egyik legegyszerűbb lehetősége a kadenciakomponálás megkezdésének. A témák összekapcsolásánál kerülni kell a felesleges hangnemi kitéréseket, de az oly népszerű szekvenciák mindig fontos kellékek lehetnek. Érdeemes több kadenciát is kitalálni, mert gyakran ezek kombinációja hozza a legideálisabbat. Lehetőleg hangszer-technikailag csak olyan elemeket alkalmazzunk, melyet az adott kor zenéi is tartalmaznak. Amennyiben mindenki a saját kadenciáit játssza azokban a versenyművekben, melyekhez a szerző maga nem írt, akkor még jobban kiderülhetne, milyen zenei fantáziával rendelkezik az előadó.

A kadenciának a darab alaphangulatából (*Hauptaffecte*) kell származnia.⁶

(Joachim Quantz)

⁶ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* 165. (Lásd 1. lábjegyzet)

Összegzés

A muzsikus számára a korábbi zenei korszakok zeneműveinek megszólaltatásánál az egyik legfontosabb feltétel, hogy az adott zenei korszak nyelvezetét ismerje. Ennek elsajátításához elengedhetetlen, hogy alaposan tanulmányozza azokat a korabeli pedagógiai munkákat, melyek biztos alapul szolgálhatnak a helyes stílusérzék megszerzéséhez. Miután ismereteinket bővítettük az adott kor szakirodalmával, még nem lehetünk biztosak abban, hogy mindent tudunk a zenélés helyes módjáról. Mindig fogunk találkozni megfejtetlen kérdésekkel. Akik úgy gondolják, már mindenre tudják a választ, azok repertoárismerete még nem elég gazdag. A hegedűre komponált zeneművek száma olyan nagy – melybe a még kiadatlanul kallódó kamaraműveket nem is számítom –, hogy egy emberélet kevés az azokban való teljes elmélyülésre. Szinte minden zeneszerző más szisztémával jegyezte le kompozícióit, melyek mindegyikének helyes megfejtéséhez – a tudományos megközelítés mellett – jó ízlés és zenei tehetség is szükségeltetik.

Tanulmányom írása közben magam is újabb megválaszolatlan kérdésekkel találkoztam, melyek mégsem elbizonytalanítottak, inkább arra ösztönöztek, hogy nagyobb eltökéltséggel próbáljam megfejtetni a lejegyzésekben rejlő gondolatokat. Úgy gondolom, változtatnunk kell a megszokott gyakorlaton az eddigi tudásunk megkérdőjelezhetetlenségét illetően, ami a régi, világszínvonalú magyar zeneoktatás jó híréből táplálkozik, hisz az tartalmiságából már veszített.

Mi, hegedűsök, pályánk kezdetén nagyobb hangsúlyt fektetünk hangszerjátékunk technikájának csiszolására, mint a zeneművek hű megszólaltatásához szükséges ismeretanyagok tanulmányozására. Mindennek a darabok hiteles megszólaltatása terén vallhatjuk kárát. Talán épp e hiányosságok belátása sarkall egyre többeket arra, hogy ez a folyamat megforduljon, és a helyes arány a hangszerjáték elméleti és gyakorlati oldalán helyre álljon, melyhez a zenetudósok egyre bővülő kutatási eredményei állnak rendelkezésükre. A fiatalok ilyen irányú érdeklődése egyre nő mindez iránt, így a felelősség ránk hárul, akik oktatói is vagyunk hangszerünknek – hogy jó zenei gondolkodásmód irányába terelgessük őket, túl azon, hogy ez a magunk számára legalább annyira fontos.

Elmondhatjuk, hogy ma már nincs az a megosztottság a régi hangszeresek és a modern hangszeresek képviselői között, mert az eszköz helyett egyre inkább a

zeneművek kerülnek a középpontba. Nem historikus vagy modern beállítottságú zenészeket lehet megkülönböztetni, hanem jó muzsikusokat, akik alázattal nyúlnak a komponisták alkotásaihoz – hangszertípustól függetlenül – és rosszakat, akik önmagukat helyezik mindezek elé. Nyilvánvalóan látszik, hogy az előadó-művészet sokat veszített korábban megszerzett pozíciójából, melynek okait mindannyian ismerjük, de ez nem szabad, hogy befolyásolja további odaadó tevékenységünket.

Hít és elkötelezettség nélkül az élet e gyönyörű területén sem lehetünk boldog és sikeres emberek. A zene „[...] végső kiteljesedése vagy célja [...] Isten dicsősége és a lélek újjáteremtése.”¹ (Johann Sebastian Bach)

¹ Christoph Wolf: *J. S. Bach, a tudós zeneszerző* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2004): 23.

Függelék

Geminiani hegedűiskolájának címlapja

Olasz vonófogás¹

¹Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751) – címlap (London, Oxford University Press 1951)

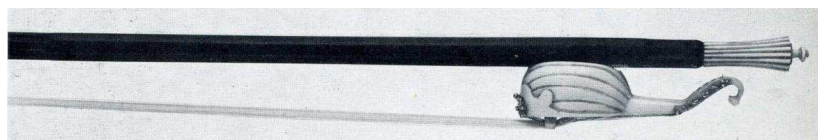
Francia hegedűjátékos a XVII. századból



Francia vonófogás²
Jól látható a hüvelykujj a kápa alatt



Stradivari vonó körülbelül 1700-ból

elefántcsont kápával³

²David Boyden: *History of Violin Playing from its Origins to 1761*. (London: Oxford University Press, 1965): 150.

³David Boyden: *History of Violin Playing from its Origins to 1761*, 208. (Lásd 2. lábjegyzet)

Vonók a XVIII. századból⁴



Hegedűvonó (Wien, 1750 körül)

Viola da Gamba-vonó (Anglia, 1700 körül)

Hegedűvonó (Franciaország, 1750 körül)

Hegedűvonó (Olaszország, 1700 körül)

Viola d'Amore-vonó (Olaszország, 1750 körül)

⁴ Erich Lachmann: *Collection of Historical Stringed Musical Instruments* (Los Angeles: University of Southern California, 1950): 48.

Hegedűvonó (Franciaország, 1750 körül)

Viola Pomposa (1731, Leipzig), melyet Johann Christian Hoffmann készített.⁵



A viola pomposa a hegedű és a brácsa ötvözete. Öthúros hangszer, melyet a képen látható Johann Sebastian Bach is előszeretettel alkalmazott.

⁵ Erich Lachmann: *Collection of Historical Stringed Musical Instruments*, 46. (Lásd 2. lábjegyzet)

Bibliográfia

Barsi Ernő: *A hegedűjáték*, Vámoszabadi: Harmónia kiadó, 2003.

Boyden, David D.: *History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford University Press,(London, 1965).

Brockhaus- Riemann: *Zenei Lexikon*, Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

Donington, Robert: *A barokk zene előadásmódja* fordította: Karasszon Dezső Budapest: Zeneműkiadó,1978.

Erdélyi Miklós: *Schubert* Budapest: Gondolat kiadó, 1979.

Corrette, Michael: *Hegedűiskola 1738*. Közreadta: Soltész István, Budapest: Art Face Seven Kulturális Bt., 2007.

Fétis, François Joseph: *Anthony Stradivari, the Celebrated Violin-Maker, Known by the Name of Stradivarius*. London: Robert Cocks and Co., 1864.

Galamian, Ivan: *A hegedűjáték és tanítás alapjai* Budapest: Zeneműkiadó, a fordítást szakmailag ellenőrizte és a magyar kiadás előszavát írta: Tátrai Vilmos 1978.

Geminiani, Fancesco: *The Art of Playing on the Violin (1751)* szerkesztette: David Boyden London: Oxford University Press, 1951.

Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene*, fordította: Péteri Judit, Budapest: Editio Musica, 1988.

—————: *Zene mint párbeszéd*, fordította: Dolinszky Miklós, Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.

Lachmann, Erich: *Collection of Historical Stringed Musical Instruments* Allan Hancock Foundation University of Southern California Los Angeles 1950.

Menuhin, Yehudi és Curtis W. Davis: *Az ember zenéje*, Budapest, Zeneműkiadó Budapest, 1981.

Mozart, Leopold: *Hegedűiskola* Budapest: Mágus Kiadó fordította: Székely András 1998.

Otto Péter: *A Mesterhegedűs* Kovács Dénes emlékezik Budapest, Európa Könyvkiadó 2007.

Pap János: *Tudomány vagy művészet* (A hegedű akusztikai problémái) Budapest: József Attila Alapítvány, 1993. Az első Budapesti Nemzetközi Hegedűkészítő

Versenys és Kiállítás keretében megrendezésre került Nemessányi emlékkonferencián elhangzó előadás szerkesztett változata.

Péteri Judit: *Régi zene 2.* Budapest: Zeneműkiadó, 1987.

Spányi Miklós: *A Kirnberger-temperálás titkai* Muzsika folyóirat 1987. augusztus.

Rakos Miklós: *Veszprémtől Szentpétervárig* Veszprém: Horizont Közművelődési Kiskönyvtár, 1981.

J.J.Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur beförderung des guten Geschmacks in der Praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Erempeln erläutert.* Reprint, VEB deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1983.

Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach A tudós zeneszerző*, fordította: Székely János Budapest: Park Könyvkiadó, 2004.

Internetes források:

http://de.wikipedia.org/wiki/Historische_Aufführungspraxis

http://wapedia.mobi/de/Arnold_Dolmetsch

http://de.wikipedia.org/wiki/Historische_Auff%C3%BChrungspraxis

Kottapéldák:

Johann Sebastian Bach: a-moll szólószonáta Grave.. BWV 1003. Urtext. G.Henle Verlag

Johann Sebastian Bach: *Máté-passió* BWV 244. Urtext. Bärenreiter.

Johann Sebastian Bach: *H- moll mise* BWV 232. Urtext. Bärenreiter.

Johann Sebastian Bach: *Karácsonyi Oratórium* BWV 248. Urtext. Bärenreiter.

Johann Sebastian Bach: g-moll szólószonáta Fuga. . BWV 1001. Urtext. G.Henle Verlag

Johann Sebastian Bach: a-moll szólószonáta Fuga. . BWV 1003. Urtext. G.Henle Verlag

Wolfgang Amadeus Mozart: G-dúr hegedűverseny KV 216. Urtext. Bärenreiter.

Wolfgang Amadeus Mozart: D-dúr hegedűverseny KV 218. Urtext. Bärenreiter.

Wolfgang Amadeus Mozart: A-dúr hegedűverseny KV 219. Urtext. Bärenreiter.