

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok
besorolású doktori iskola

**W. A. MOZART: ESZ-DÚR SINFONIA
CONCERTANTE HEGEDŰRE,
BRÁCSÁRA ÉS ZENEKARRA (K 364)**

Kísérlet korhű előadásra a modern hegedűn:
azonosságok és kompromisszumok
a régi és újabb források tükrében

GULYÁS EMESE

TÉMAVEZETŐ: SZÉKELY ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2013

Tartalomjegyzék

Rövidítések	iv
Köszönetnyilvánítás	x
Bevezetés	1
1. Korhű előadás modern hangszeren.....	1
2. A történetileg tájékozott játék inspirációs forrásai	3
3. A dolgozat szerkezete	6
I. Jó ízlés és jó előadás	8
1. A jó ízlés jelentősége	8
2. A jó előadás és a jó előadó.....	11
II. Notáció, hangnem és tempó	17
1. Notáció	17
2. Hangnemek.....	19
3. Tempó	21
III. Hangszerválasztás és hangszertartás	27
1. Hangszerválasztás.....	27
2. Hegedűtartás	28
3. Vonófogás	30
IV. Hangképzés és dinamika	34
1. Törekvés a korhű hangképzésre – modern vonóval	34
2. Dinamika	41
V. Vonások és artikuláció	45
1. A vonásirányok kialakítása	45
2. Artikulációs jelek: Vonás, ék és pont.....	52

VI. Balkéztechnika	56
1. Hangolás és tiszta játék	56
2. Az ujjrend alternatívái	58
VII. Díszítések	63
1. Díszítés és spontaneitás	63
2. Kiírt díszítőelemek	64
3. Improvizációs lehetőségek	66
VIII. A kísérő zenekar	70
1. A vonós apparátus összeállítása.....	70
2. Continuo, fagott és karmester	74
4. Színpadi felállás.....	76
IX. Zenekari játék	78
1. Műhelymunka és lapról játék	78
2. A koncertmester feladatkörei	79
3. Zenekari játék	82
Zárszó	86
Függelék	87
1. Kottapéldák.....	87
2. Ábrajegyzék.....	98
Válogatott irodalom	105

Rövidítések

Bach 1753 illetve Bach 1762

Bach, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. London: W.W. Norton & Company, 1949. (ford., szerk.: William J. Mitchell). Eredeti cím és első megjelenés: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen*. I. rész Berlin, 1753. II. rész Berlin, 1762.

Badura-Skoda 2010

Badura-Skoda, Eva & Paul: *Interpreting Mozart. The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*. New York: Routledge, 2008, 2010.

Baillot 1834

Baillot, Pierre Marie Francois de Sales: *The Art of the Violin*. Evanston: Northwestern University Press, 2000. (ford. & szerk.: Louise Goldberg) Eredeti cím és első megjelenés: *L'art du violon*. Paris, 1834.

Barclay 2003

Barclay, Robert: „The Development of Musical Instruments: National Trends and Musical Implications”. In: Colin Lawson (szerk.): *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 22-41.

Bloch 1919

Bloch József: *A hegedűjáték és tanítási módszere* (Methodika). Budapest: Rozsnyai Károly Könyv-és Zeneműkiadóhivatala, 1919.

Briefe 1755-1776, Briefe 1777-1778 illetve Briefe 1780-1786

Bauer, Wilhelm A. & Deutsch, Otto Erich: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe*. Band I-III. Bärenreiter, Kassel, 1962

Dalton 1998

Dalton, David: *Playing the Viola. Conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University, 1988.

Galamian 1962

Galamian, Ivan: *A hegedűjáték és tanítási alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. (ford.: Kuklis István) Eredeti cím és első megjelenés: *Principles of Violin Playing & Teaching*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1962.

Geminiani 1751

Geminiani, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*. London: Oxford University Press, 1952. Faksimile kiadás. Első megjelenés: London, 1751.

Harnoncourt 1984

Harnoncourt, Nikolaus: *Zene mint párbeszéd*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002. (ford.: Dolinszky Miklós) Eredeti cím és első megjelenés: *Der musikalische Dialog*. Salzburg & Wien: Residenz Verlag, 1984.

Harnoncourt 1985

Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene*. Budapest: Editio Musica, 1988. (ford.: Péteri Judit) Eredeti cím és kiadások: *Musik als klangerde*. Salzburg & Wien: Residenz Verlag, 1982, 1985.

Hartmann 2000

Hartmann, Karl Berent: *Rangordnung oder Dialog – die Sitzordnung im Orchester*. Bremen: Karl Berent Hartmann, 2000.

Keefe 2005

Keefe, Simon P.: „The Concerto from Mozart to Beethoven: Aesthetic and Stylistic Perspectives”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 70-92.

Koch 1802

Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält, von H.Ch.Koch*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.

Kovács 1961

Kovács, János (ford, szerk.): *Mozart breviárium. Levelek – dokumentumok*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.

Lawson 2003

Lawson, Colin: „The revival of historical instruments”. In: Colin Lawson (szerk.): *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 155-168.

Levin 2003

Levin, Robert D.: „Performance Practice in the Music of Mozart”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 227-245.

Mattheson 1739

Mattheson, Johann: *Der vollkommene Cappellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworffen von Mattheson. Neusatz des Textes und der Noten*. Kassel: Bärenreiter, 1999. Első megjelenés: Hamburg: Verlegts Christian Herold, 1739.

Mozart 1756

Mozart, Leopold: *Versuch einer gründliche Violinschule*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2009. Faksimile-reprint kiadás. Eredeti megjelenés: Augsburg: Johann Jakob Lotter, 1756.

Mozart 1769

Mozart, Leopold: *The Art of the Violin*. Salzburg: Kulturverlag Polzer, 2008. (ford.) Elisabeth Kaplan. Eredeti cím és megjelenés: *Versuch einer gründliche Violinschule*, Augsburg: J.J. Lotter & Sohn, Augsburg, 1769.

Mozart 1787

Mozart, Leopold: *Hegedűiskola*. Budapest: Mágus Kiadó, 1998. (ford.: Székely András) Eredeti cím és megjelenés: *Gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle*. Dritte vermehrte Auflage. Augsburg: Johann Jakob Lotter und Sohn, 1787.

Mozart 1787A

Mozart, Leopold: *Gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle. Dritte vermehrte Auflage*. Augsburg: Johann Jakob Lotter und Sohn, 1787.

Mozart 1800

Mozart, Leopold & Pirlinger, Joseph (szerk.): *Neue vollständige theoretische und praktische Violin-Schule für Lehrer und Lernende*. Wien: Joseph Eder, 1800.

Mozart 1804

Mozart, Leopold: *Violinschule oder Anweisung die Violin zu spielen. Neue umgearbeitete Ausgabe*. Leipzig: A. Kühnel, 1804.

Mozart Encyclopedia 2006

Eisen, Cliff & Keefe, Simon P.: *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Mozart-Handbuch 2007

Hein, Hartmut: „Konzerte für Streichinstrumente”. In: Joachim Brügge & Claudia Maria Knispel (szerk.): *Mozarts Orchesterwerke & Konzerte. Das Mozart Lexikon*. Gernot Gruber & Dieter Borchmeyer (szerk.): *Das Mozart-Handbuch*. Band 1. Laaber: Laaber-Verlag GmbH, 2007. 341-394.

Nelson 2003

Nelson, Sheila M.: *The Violin and Viola. History, Structure, Technique*. Mineola: Dover Publications, INC., 2003.

Neumann 1989

Neumann, Frederick: *New Essays on Performance Practice*. Rochester: University of Rochester Press, 1989.

Neumann 1986

Neumann, Frederick: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

Neumann 1993

Neumann, Frederick: „Dots and Strokes in Mozart”. *Early Music* XXI/3 (1993. Augusztus): 429-435. 432.

Quantz, 1752

Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2011. (ford.: Székely András) Eredeti cím és megjelenés: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752.

Roeder 1994

Roeder, Michael T.: *A History of the Concerto*. Portland: Amadeus Press, 1994.

Sadie 1982

Sadie, Stanley (szerk.): *Grove Monográfiák – Mozart*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1987. (ford.: Révész Doritt) Eredeti cím és megjelenés: *The New Grove – Mozart*. Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Instruments*. London: Macmillan, 1982.

Sadie 2006

Sadie, Stanley: *Mozart. The Early Years 1756-1781*. New York: W.W. Norton & Company, 2006.

Schröder 1991

Schröder, Jaap: „A Performer’s Thoughts on Mozart’s Violin Style”. In: R. Larry Todd & Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 117-125.

Spohr 1832

Spohr, Louis: *Violin School*. London: John. R. Coks&Co., 1834. (ford.: John Bishop) Eredeti cím és megjelenés: *Violinschule*. Wien: Tobias Haslinger, 1832.

Stowell 1985

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

Stowell, 1989

Stowell, Robin: „The Classical Era. Strings”. In: *Performance Practice: Music After 1600*. Howard Mayer Brown & Stanley Sadie (szerk.): The New Grove Handbooks in Music. Volume 2. London: Macmillan Press, 1989. 239-251.

Stowell 1989A

Stowell, Robin: „The 19th Century. Strings”. In: *Performance Practice: Music After 1600*. Howard Mayer Brown & Stanley Sadie (szerk.): The New Grove Handbooks in Music. Volume 2. London: Macmillan Press, 1989. 394-408.

Stowell, 1991

Stowell, Robin: „Leopold Mozart Revised: Articulation in Violin Playing During the Second Half of the Eighteenth Century”. In: R. Larry Todd & Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 126-157.

Stowell, 2005

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

Walls 1992

Walls, Peter: „Mozart and the Violin”. *Early Music* XX/1 (1992. Február): 7-29.

Zaslaw 1989

Zaslaw, Neal: *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception.* Oxford: Clarendon Press, 1989.

Zaslaw 1992

Zaslaw, Neal: „Mozart's Orchestra: Applying Historical Knowledge to Modern Performances.” *Early Music* XX/2 (1992. Május): 197-205.

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt köszönettel tartozom Székely Andrásnak, aki tanácsaival és a munka során felmerülő kérdések megválaszolásával fáradhatatlanul támogatott munkám során, a dolgozat készítésének utolsó percéig.

A Budapesti Fesztiválzenekar hegedűseként sok segítséget kaptam az elmúlt két év során a zenekar vendégeiként megismert nagynevű művészekkel folytatott beszélgetésekből. Így köszönettel tartozom többek mellett Jonathan Cohennek, Fischer Ivánnak, Reinhard Göbelnek, Nicholas McGegannek, Mark Minkowskinak, Simon Standage-nek, Takács-Nagy Gábornak és Matthew Truscottnak, hogy megosztották velem gondolataikat a *Sinfonia concertante* előadása kapcsán.

Köszönetemet szeretném kifejezni a Coburgi Vár Művészeti Gyűjteményének (Kunstsammlungen der Veste Coburg), a Keszthelyi Festetics Kastély Helikon Könyvtárának és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtárának, hogy fontos kéziratok illetve dokumentumok rendelkezésemre bocsátásával segítségemre voltak.

Gulyás Emese, 2013. november 13.

Bevezetés

1. Korhű előadás modern hangszeren

A modern hangszeres előadás létjogosultsága

A hegedűtechnikának a XVIII. század második felében bekövetkezett változása számos kérdést vet fel a régizenélés iránt érdeklődő modern hegedűsök számára.¹

A modern hegedűsök egy része jövőbe mutató perspektíva helyett egy bizonyos állapot konzerválását látják a régi hangszeres játékokban, a régizenészek közül pedig akad, aki úgy vélekedik némely modern hangszeres Mozart-interpretációról, mint amit „tökéletesen a zeneszerző elgondolása ellenében adnak elő”.²

Valóban kizárólag korhű hangszeren lehet W. A. Mozart zenéjét történetileg hitelesen előadni vagy létre lehet hozni egy a szerző alapvető szándékaihoz közel álló előadást modern hegedűvel a kézben is? Hogyan tudja egy gyakorló muzsikos modern hangszeren és modern zenei környezetben hasznosítani a historikus játékmódról rendelkezésre álló hatalmas szakirodalmát? Előadóművészként a hegedűjátéknak és a színpadi interpretációnak ezek a kérdései készítettek vizsgálódásra.

Olvasmányaim nyomán azokat a véleményeket osztom, melyek szerint nem érvénytelenít vagy szentesít egy interpretációt a modern illetve korhű hangszer jelenléte.³ Ma már sok régizenész lehetségesnek tartja a régi elvek átültetését modern hegedűre: a történetileg tájékozott interpretáció különböző aspektusainak megismerése és a játékstílus átvétele bizonyos mértékig számunkra is elérhető. Lawson és Neumann sem a régi hangszerek használatát vagy a szövegű kritikai kiadásokat tartják a historizmus igazi előrelépésének, hanem a muzsikusra gyakorolt inspiráló hatását, a gondolkodásnak egyfajta felülvizsgálatát, megújulását.⁴

Az Esz-dúr sinfonia concertante hegedűre, brácsára és zenekarra (K 364)

W. A. Mozart életművét ma is szinte mitikus tisztelet övezi,⁵ ezért megpróbáltam csupán egyetlen opuszra vetíteni mindazt a tudást, ami fellelhető a korhű szellemű Mozart-előadásról. Az Esz-dúr sinfonia concertantét (K 364) elsősorban a cadenzák,

¹ Mozart 1756, XXI. Greta Moens-Haenen előszava

² Mozart 1787, 17. Előszó; Lawson 2003, 158.

³ Schröder 1991, 125.; Neumann 1989, 170.; Harnoncourt 1985, 85.

⁴ Lawson 2003, 163, 168.; Neumann 1989, 30.

⁵ Igaza lett Leopold Mozartnak: „Ki tudja, talán a következő századok költői elég anyagot találnak ahhoz, hogy mai virtuózainkat mint isteneket énekeljék meg?” Mozart 1787, 36. Bev/2/Kísérlet a zenetörténet rövid összefoglalására/dd jegyzet

a scordatura és a brácsa okán említi a szakirodalom,⁶ azonban a hegedűsök számára ennél több: határkö. Wolfgang utolsó sinfonia concertantéja a hegedűtechnika meghatározó változási folyamatának közepében (1780/1781) a legelső kompozíciója, amelyik zeneileg egyenrangú a későbbi, érett művekkel.⁷

Modern hegedűsként szükségesnek éreztem, hogy a Mozart-játék bizonyos aspektusait új perspektívából vizsgáljam, ehhez a legjobbnak láttam olyan versenyművet választani, amelyhez még nem kapcsolódnak személyes előadói élményeim.⁸ A dolgozat tanulságait a *Sinfonia concertante* jövőbeli előadásaiban, a darab megtanulásának tanulságait pedig ebben a dolgozatban igyekszem kamatoztatni.

A régi és modern hegedűjáték különbségei és azonosságai

Noha a modern hegedűsök számos biztatást kapnak korhű hangszeres előadóktól a régi játékmód iránti vizsgálódásra, tagadhatatlan, hogy a történetileg tájékozott előadásra irányuló törekvésünknek a modern hangszer határokat szab. Dolgozatom egyik célja éppen az, hogy a *Sinfonia concertante* historikus szemléletű előadását megcélözva, mintegy kísérletként⁹ minél pontosabban áttekintsem a régi és a mai hegedű játékmódja közti különbségeket, körülírjam a kompromisszumokat, illetve rámutassak a hangszerjáték azon területeire, ahol a modern hegedűsök is a Mozart-korabeli elveket követik.

A történetileg tájékozott előadás lehetőségeinek vizsgálatában nem kizárólag a hegedűjáték metodikájára szorítkoztam – ezzel az interpretáció aspektusainak egész sorát mellőztem volna. Noha az ideálok jócskán megváltoztak, a Mozart-korabeli előadói praxis számos problémája máig velünk él, így az előadói gyakorlattal, a zenekari játékkal és a mű modern hangszeres színpadra állításával kapcsolatban felmerülő kérdések tárgyalása is hangsúlyosan jelenik meg a dolgozatban.¹⁰

⁶ Bár a korabeli gyakorlat a hangszeret inkább a csellóhoz rokonította, a *Sinfonia concertante* szóló brácsa szólama a principale hegedű méltó párja. Quantz 1752, 273. XVIII/13§

⁷ A szerteágazó kutatások alapján a hegedűre, brácsára és zenekarra komponált *Sinfonia concertantét* (K 364) Wolfgang utolsó több szólistás versenyműveként tarthatjuk számon. Wolf-Dieter Seiffert: „Előszó a *Sinfonia concertante* (K 364) kritikai kiadásához”. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel és Henle, 2006): 54.; Mozart Encyclopedia 2006, 109, 113, 592-393. „concertos” szócikk; Roeder 1994, 147, 150.; Ulrich Konrad: *Mozarts „Gruppenkonzerte” aus den letzten Salzburger Jahren. Probleme der Chronologie und Deutung* (Bonn, 1990) című munkájára hivatkozik: Mozart-Handbuch 2007, 218.

⁸ Vashegyi György számára is az új művekkel való ismerkedés a művészi továbbfejlődés egyik fő forrása. Rácz Judit: „Az intelligens és felkavaró énekeseket szeretem” *Műpa Magazin* VIII/3 (2013. Május): 30-33.

⁹ A nagy XVIII. századi hangszeriskola-írók műveik címében kísérletnek [Versuch] nevezték munkáikat.

¹⁰ Mozart Encyclopedia 2006, 376. „orchestra” szócikk

2. A történetileg tájékozott játék inspirációs forrásai

A XVIII. századi hangszeriskolák elveinek kamatoztatása a modern hegedűjátékban

Dolgozatom létrejöttének egyik mozgatórugója, hogy a modern hangszeres előadásokra sok esetben jellemző, csupán intuitív megközelítés helyett igyekeztem egy történetileg tájékozott interpretációhoz feltérképezni a szükséges háttértudást.

Mivel a legújabb szakirodalmi források elsősorban a régi hegedű játékmódjával foglalkoznak – és számos esetben nem differenciálnak a XVIII. század első és második felének játékmódja közt –, különösen fontosnak tartottam, hogy a XVIII-XIX. századi hangszermetodikákból, mindenek előtt Leopold Mozart *Hegedűiskolájából* (*Versuch einer gründliche Violinschule*. Augsburg, 1756) tájékozódjak. Harnoncourt úgy véli, e tankönyvek híján vannak a számunkra legfontosabb alaptudásnak,¹¹ ráadásul ma kevés hangszeres zenész forgatja a tanulmányköteteket: a többség azt vallja, könyvből, lexikonból nem lehet előadóművészetet tanulni. Azonban tapasztalatom szerint a vizsgált hangszeriskolák mindenre kiterjedően foglalkoznak az előadóművészet kérdéseivel, és ha megtanulunk a sorok között olvasni, valódi eligazítást nyerhetünk a gyakorlati kérdésekben.¹² A hangszermetodikák paragrafusait figyelemmel tanulmányoztam, értelmezésükhöz napjaink szakirodalmát híva segítségül.

Leopold Mozart *Hegedűiskolájának* érvényessége

Helytálló-e vajon egy 1756-ban publikált mű tanácsaira alapozni Wolfgang 1780 körülre datált *Sinfonia concertantéjának* interpretációját? Hiszen Leopold így kezdi a *Hegedűiskolát*: „Sok éve már, hogy azoknak, akik nálam hegedülni tanultak, leírtam az ebbe a könyvbe foglalt szabályokat.”¹³

A megtanulandó mű korának gondolkodásba való belehelyezkedéshez mégis Leopold Mozart tankönyve az egyik legjobb eszköz: Wolfgang nemcsak első hegedűleckéit vette édesapjától – minden bizonnyal a *Hegedűiskolában* lefektetett módszerek útmutatása alapján –, de úgy tűnik, hogy a hegedűjátékot illetően később is egyetértés uralkodott apa és fia közt.¹⁴ Annak ellenére hogy kérdéses, vajon Leopold maga részt vett-e a – dolgozatomban elsődlegesen használt, a *Sinfonia concertante* feltételezett keletkezési dátumához legközelebb eső – harmadik kiadás (1787)

¹¹ Harnoncourt 1985, 229.

¹² Részben ériti a kérdéskört: Kalló Zsolt: *A historikus előadómód hatása és alkalmazása napjaink hegedűoktatásában*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009.

¹³ Mozart 1787, 17. A szöveget az első kiadásban ugyanígy találjuk.

¹⁴ Sadie 2006, 112.; Stowell 1991, 128.; Walls 1992, 22.

elkészültében,¹⁵ a szakirodalom egyetért abban, hogy a *Hegedűiskola* teljes mértékben releváns a Mozart-játékot illetően.¹⁶ Mivel reflektált a hegedűjátékban bekövetkező változásokra, a hegedűsök még a Tourte-vonó megjelenése után is profitálni tudtak a *Hegedűiskola* által is használt későbbi, erőteljesen átalakított kiadásából (1800 és 1804).¹⁷

A hegedűjátékra általánosan érvényes elvek után kutatva Leopold Mozart leginkább G. Tartini hegedülésről alkotott véleményét tartotta szem előtt, de annak traktátusa (*Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'armonia*. Padova, 1754) mellett F. Geminiani metodikáját (*The Art of Playing the Violin*, London, 1751) sem téveszthettem szem elől.¹⁸

J. J. Quantz és C. P. E. Bach hangszeriskolái

Bármennyire is széleskörű Leopold műve, nem fedi le a hegedűjáték és az előadói gyakorlat valamennyi aspektusát.¹⁹ Bár a Berliini Iskola ízlése jónéhány kérdésben eltér a salzburgitól, számos tartalmi és formai összefüggés mutatható ki a *Hegedűiskola* és Nagy Frigyes udvarának muzsikusai: J. J. Quantz és C. P. E. Bach metodikái közt; az is valószínű, hogy Leopold megismertette fiával a *Hegedűiskolát* inspirálók munkáit.²⁰ Quantz *Fuvolaiskolája* (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752) és C. P. E. Bach *Zongoraiskolájának* két kötete (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753, 1762) nagy hasznomra volt.

Kutatásaim alapján úgy vélem, e két nagy hírű tankönyv figyelmen kívül hagyásával számos, a korabeli zenekari játékot és az előadói gyakorlatot érintő,

¹⁵ Mozart 1756, XXI. Greta Moens-Haenen előszava

¹⁶ Mozart Encyclopedia 2006, 299. „(Johann Georg) Leopold Mozart” szócikk; Levin 2003, 238.; Schröder 1991, 124.

¹⁷ Leopold Mozart & Joseph Pirlinger: *Neue vollständige theoretische und praktische Violin-Schule für Lehrer und Lernende*. (Bécs: Joseph Eder, 1800); Leopold Mozart: *Violinschule oder Anweisung die Violin zu spielen. Neue umgearbeitete Ausgabe*. (Leipzig: A. Kühnel, 1804); Leopold *Hegedűiskolája* az 1795-ben alapított párizsi *Conservatoire* könyvtára alapállományának is része volt, sőt egészen Baillot 1834-ös művének megjelenéséig használták. Baillot 1834, 5. 2. jegyzet; Stowell 1991, 156.; A *Hegedűiskola* kiadásainak listája: Robin Stowell: „Appendix. Principal violin treatises.” In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Violin*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992): 257-260. 257.

¹⁸ Mozart 1787, 234. 2. jegyzet; Mozart 1756, XIX, XXI. Greta Moens-Haenen előszava; A Geminiani-mű német fordításának megjelenése után (*Gründliche Anleitung oder Violinschule*, Vienna, 1782) Leopold szinte azonnal beemelt belőle részeket a *Hegedűiskola* új kiadásába. Campagnoli (1797?), Löhlein (1774), Reinhard (1776) és Cartier (1798) iskoláit végül nem használtam a dolgozatban, minthogy Leopoldot visszhangozzák vagy épp követik. Stowell 1985, 292.

¹⁹ Leopold maga is megemlíti, hogy sok mindent kihagyott tankönyvéből. Mozart 1787, 18.

²⁰ Mozart 1756, XVI-XIX. Greta Moens-Haenen előszava; David Schroeder: „Mozart and Late Eighteenth-Century Aesthetics”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to Mozart*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003): 48-60. 49-50.

személyes tapasztalaton alapuló tanácstól fosztaná meg magát a mai hegedűs. Ezekre a dolgozatban részletesen kitérek.

XIX-XX. századi hegedűiskolák

Több helyütt támaszkodom az első, Tourte-vonóra írt metodikák gondolatmenetére. A régi elvek, egyben a máig ható változások kezdeménye jól megragadható L. Spohr (*Violinschule. In drei Abtheilungen. Mit erläuternden Kupfertafeln*, Vienna, 1832) és különösen P. Baillot (*L'Art du violon: nouvelle méthode*, Paris, 1834/1835?) hegedűiskoláiban.²¹

A Leopold Mozartot nagyra becsülő Bloch József tankönyvét (*A hegedűjáték és tanítási módszere (Methodika)*, Budapest, 1919), továbbá napjainkból Ivan Galamian: *A hegedűjáték és tanítási alapjai (Principles of Violin Playing & Teaching*, Englewood Cliffs, 1962) című megkerülhetetlen művét mintegy kontrollként használtam a romantikus hegedűtechnika vizsgálatában.

Személyes tapasztalatok

Gondolataimat a hangszeriskolákon és a Mozart-család levelein túl a *Sinfonia concertante* fennmaradt kézirat-töredékeinek tanulmányozása és az első előadás lehetséges helyszíneinek végigjárása is irányította.

Gyakorló muzsikusként egy ideje barokk hegedűn is játszom. A régi hangszerrel szerzett tapasztalataim a dolgozat írása során jelentősen hasznomra váltak: számos interpretációs kérdésben tanulságos útbaigazítást adott, amikor kezembe vettem a régi hangszert a hozzá tartozó vonóval. Ugyanez adott egyensúlyt számos, az elmélet és a gyakorlat közötti probléma megoldásában.²²

A *Sinfonia concertante* rendelkezésünkre álló számos hangfelvételét csak érintőlegesen használtam, helyettük a XVIII. századi mesterek biztatását ragadtam meg a napjaink avatott előadóművészeivel, régizene-hegedűpedagógusaival való eszmecserére: „Kutassuk szorgalmasan, hogy mennyiben van igazunk: kérdezzünk meg erről más hozzáértőket is.”²³ A korabeli forrásokban megfogalmazott elveket igyekeztem nem szentírásként követni; az elméleti munkák kritikus gondolkodás

²¹ Baillot 1834, xxiii. Louise Goldberg előszava

²² „Következésképp a leghatékonyabb lecke sosem az, amelyet tanártól kapunk, hanem az, amelyre saját tapasztalat által teszünk szert.” Baillot 1834, 478. (a szerző nyersfordítása)

²³ Quantz, 1752, 189. XVI/33§; Leopold Mozart is feltételezi a tanítómester jelenlétét. Mozart 1787, 18-19. Előszó

nélküli követésétől Mattheson kora óta óvnak a mesterek: „A vaskalaposak szabályainak kell a zenét követniük, és nem fordítva.”²⁴

3. A dolgozat szerkezete

Leopold Mozart *Hegedűiskolája*, mint vezérfonal

Nem a *Sinfonia concertante* partitúralapjai, hanem a mű előadásához kapcsolódó alapkérdések és a Leopold által felvetett témák adják dolgozatom fejezeteinek pilléreit. A *Hegedűiskola* felépítését követve csoportosítottam a témákat, megpróbáltam követni azt az logikát, amely talán fia hegedüléssel kapcsolatos gondolatait is rendszerezte.

Előzetes terveimmel ellentétben végül mégsem a *Hegedűiskola* főrészeinek sorrendjét követtem. A modern hangszerjáték sajátosságai miatt pár helyütt szükségképp eltolódtak a hangsúlyok: bizonyos nehézségek előtérbe kerültek – például a notáció értelmezése, vagy a hangképzés –, azok a vetületek pedig – mint a zene egyetemes története vagy a hangszer-történet –, amelyek nem kötődnek szorosan a történetileg tájékozott hegedűjáték előadói gyakorlatának témájához, kimaradtak a dolgozathoz. A *Sinfonia concertante* keletkezéstörténete, az elméleti analízis, de akár az újrendezési elvek rendszerszintű elemzése is túlnőtt volna a dolgozat keretein. Így Leopold kottapéldái közül is kizárólag azokat említem, melyek a *Sinfonia concertante* játékában segítségemre lehetnek: „De hát ki akarná valamennyi, gyakran valóban sok fáradsággal megtanult *menetet* ideírni?”

Megjegyzés

Dolgozatom elkészítésének során elsősorban W. A. Mozart: Esz-dúr szinfonia concertante hegedűre, brácsára és zenekarra (K 364) című művének három különböző típusú kiadását használtam:

- Wiesbaden & München: Breitkopf & Härtel és G. Henle Verlag, 2006 (közreadó: Wolff-Dieter Seiffert, hegedű újrend és vonás: Frank Peter Zimmermann)
- Kassel: Bärenreiter, 1975, (Neue Mozart-Ausgabe (V:14/2), közreadó: Christop-Hellmut Mahling)
- London: Edition Peters, é.n. (közreadó: Carl Herrmann)

²⁴ Mattheson gondolatát a forrás helyének pontos megjelölése nélkül közli: Neumann 1989, 210. (a szerző nyersfordítása); Stowell 2005, 197.

Ezekre a kottapéldáknál „Seiffert”, „Zimmermann”, „Mahling” illetve „Herrmann” jelzéssel hivatkozom. A kottapéldák nélküli hivatkozásoknál a Breitkopf & Härtel és G. Henle Verlag új, közös kritikai kiadásának (Wiesbaden & München, 2006) kottaképét tekintem iránymutatónak.

I. Jó ízlés és jó előadás

1. A jó ízlés jelentősége

Az arany középut

1779-1780 körül a művészi szabadság még némileg mást jelentett, mint a későbbi években. Az előadók – köztük Wolfgang – zenei gondolkodását áthatotta a jó ízlés fontossága, a mely édesapja számára is elsődleges fontosságú volt.¹ Többek mellett Joseph Haydn dicsérte – épp Leopold előtt – Wolfgang ízlését:

Isten a tanúm és becsületemre mondom, hogy az Ön fia a legnagyobb zeneszerző, akit ismerek úgy személyesen, mint hallomásból! Van ízlése, és ezen felül a komponálásban is felettebb jeleskedik.²

Számunkra, akik természetesen már merőben más zeneesztétikai elvek közt nevelkedtünk, mint Wolfgang, nem kevésbé fontos a jó ízlés megszerzése és megvalósítása. Ennek ellenére Eisen, egy Mozart zenéjének előadói gyakorlatával foglalkozó szócikkben csak annak végén, a díszítésnél említi a témát.³ Pedig a jó ízlés az a dolog, melyet minden mai hegedűs magával vihet a világ bármely színpadára.

A XX. század közepén azonban sokan olyan szabadsággal kezelték a Mozart-játékot, hogy végül már-már áthidalhatatlannak tűnő szakadék keletkezett az előadás és az előadandó mű között. Van vélemény, amelyik szerint a régizenei tisztaság és egyszerűség iránt XX. század közepén fellépő igény okán került előtérbe. Az általánosan elterjedt elnevezés szerint historikus, újabban gyakran történetileg orientáltak nevezett együttesek légies textúráit és fürge tempóit minden bizonnyal az előző generáció robusztus és megkövesedett zenei gondolkodása hívta életre.⁴

¹ Leopold Mozart személyes könyvtárának nem egy kötete foglalkozik a témával (például Christian Fürchtegott Gellert: *Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*. Leipzig, 1751), továbbá már a salzburgi udvari zenekar művészeinek 1757-es jellemzésénél is pozitívként emelte ki azok jó ízlését. „*Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Music Sr. Hochfürstl. Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757*” című összeállítását teljes terjedelmében közli: Zaslav 1989, 550-557.; Mozart 1756, XIX. Greta Moens-Haenen előszava; Simon McVeigh: „The Violinists of the Baroque and Classical periods”. In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Violin*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 46-60. 60.

² Leopold levele lányához, 1785. február 14-én. Briefe 1780-1786, 373. (a szerző nyersfordítása)

³ Mozart Encyclopedia 2006, 395. „performance practice” szócikk

⁴ Timothy Day: „The Concerto in the Age of Recording”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 247-260. 258.; Tim Carter & Erik Levi: „The History of the Orchestra”. In: Colin Lawson (szerk.): *The Cambridge Companion to the Orchestra*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 1-21. 20.

De hogyan határozhatjuk meg a mozarti jó ízlést? Milyen határok mentén gondolkodjon róla a modern hegedűs? A XX. században felnőtt és működött jeles kamarazenesz és előadóművész-pedagógus szerint Mozartnál a legvékonyabb a mezsgye az ízléses játék terén, de maga Leopold is utal erre közvetve a *Hegedűiskolában* (X/9§).⁵

A német stílus

Egy historikusan tájékozott szemléletű interpretáció kialakításánál elengedhetetlen a XVIII. század változatos nemzeti, regionális konvencióinak ismerete. Stowell ezt olyan komolyan veszi, hogy egy tanulmányában egyenesen innen közelít az előadói kérdések felé.⁶

Ha a Salzburgi Hercegségség zenei mikroklímája mégoly belterjes lett volna, a *Sinfonia concertante* megírásakor Wolfgang zenei nyelvét alapvetően annak a két nemzetnek a zenei ízlése befolyásolta, melynek keveredését megfigyelve Quantz néhány évtizeddel korábban megalkotta a német kevert ízlés fogalmát.⁷ Leopold beleoltotta fiába az olasz zene és az olasz hegedűjáték iránti elkötelezettséget, a sinfonia concertante műfajjal való kísérletezéskor pedig a franciák aktuális divatját követte.⁸

A jó ítézőképesség

A jó ízlés a romantika beköszöntével is fontos része maradt a művészi fejlődésnek, magától értetődően változó mögöttes tartalommal. Baillot a természetes ízlés és az oktatás együttes gyümölcsét látta a jó ízlésben, míg Bloch – egy már egészen más korban – a tapasztalat szükségességét emelte melléje.⁹ Ez utóbbi hozza létre és erősíti meg az ítézőképességet, ami a hegedűjáték minden aspektusában előtérbe kerül. A háttértudással támogatott jó ízlés birtokában egy mai hegedűs is bátran használhatja ítézőképességét a különböző döntéshelyzetekben, például a vonás kialakításánál.¹⁰

⁵ Devich Sándor: *A vonósnégyes egykor és ma*. (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2005): 79.; Mozart 1787, 237. X/9§

⁶ Stowell 2005, 201.

⁷ Quantz 1752, 301, 306-307. XVIII/76, 87-89§; Roeder 1994, 147.; Nicholas Till: *Mozart and the Enlignment. Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*. (New York: W. W. Norton & Company, 1992): 51.; Stowell 2005, 202.

⁸ Ez nem gátolta abban, hogy lesújtóan nyilatkozzék a párizsi ízlésről. Itáliába vágyott és csak reménykedett, hogy egészséges ízléssel megmenekül. Wolfgang levele apjának, 1778, május 1-én. Kovács 1961, 194.

⁹ Baillot 1834, 477.; Bloch 1919, 256, 355.

¹⁰ Mozart 1756, 107. IV/29§

A *Sinfonia concertante* mint remekmű

Hogyan fejleszthető a jó ízlés? A régiek a jó darabválasztáson túl a koncertlátogatásra buzdítanak: játsszunk jó zenét és hallgassunk jó előadókat.¹¹

1780 körül Quantz *Fuvolaiskolája* még mindig aktuális, hogy az abban pontról pontra felsorolt jellemzők alapján ítéljék meg: a *Sinfonia concertante* csupán a szerfelett divatos műfaj újabb képviselője vagy valóban igényes szólókoncert. Annak ellenére, hogy Quantz leírása a legkorábbiak közé számít, úgy vélem, az ismérveket a *Sinfonia concertantéra* vetítve nem nehéz belátni, az megfelel a minőségi követelményeknek.¹²

Az sem csorbítja a kompozíció értékét, ha számba vesszük a megannyi hasonlóságot Carl Stamitz némely művével – többek közt az 1777-es F-dúr szimfóniával (Op. 9. No. 4.) – vagy Luigi Boccherini 1776 körül kiadott Esz-dúr szimfóniájával (Op. 16. G 504).¹³ Bár a szakirodalom utóbbit nem tartja számon – mint olyat, amelyik Wolfgangra hatott volna a *Sinfonia concertante* –, a hasonló motívumok és hangnemi felépítésen túl a két principale hegedű szólam, az osztott brácsa és cselló, valamint az Allegro maestoso tempókarakter is rokonítja a két kompozíciót. Wolfgang zongoraversenyeiről szóló gondolatait is vonatkoztathatjuk a vizsgált kettősversenyre:

A koncertek épp a középúton vannak a túl nehéz és a túl könnyű között – igen csillogóak, kellemesek a fülnek, anélkül, hogy ürességbe fulladnának. Itt-ott csak a hozzáértők találhatnak rá az izére, de úgy, hogy a hozzá nem értők is örömeiket kell hogy leljék benne, anélkül hogy tudnák miért.¹⁴

¹¹ Bach 1753, 150. I/3/8§; Bach 1762, 174. II/Introduction to Part Two/16§; Quantz 1752, 120. X/20-21§

¹² I.m., 281-284. XVIII/33-40§; Simon P. Keefe: „Theories of the Concerto from the Eighteenth Century to the Present Day”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 7-18. 16-17.

¹³ Wolfgang számára Stamitz hegedű-brácsa művei is inspirációt jelenthettek a Salzburghban különösen népszerű hangszer-párosításhoz. Sadie 2006, 507.; Christoph-Hellmut Mahling: „Előszó a *Sinfonia concertante* (K 364) kottakiadásához (Neue Mozart Ausgabe, V:14/2)”. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1975). VII-XII. VII.; Christian Speck & Stanley Sadie: „*Luigi Boccherini*”. In: Laura Macy (szerk.): *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2007-2013)

¹⁴ Wolfgang levele apjának, 1782. december 28-án. Kovács 1961, 335. A mű elemzéséről részletesebben: Roeder 1994, 147-150.; Sadie 2006, 507-9, 410-413.; Mozart-Handbuch 2007, 388-393.; Maynard Solomon: *Mozart*. Budapest: Park Kiadó, 2006. 409-412.

A mű rendkívüliségének ellenére a romantikában és a XX. század elején olyannyira elterelődött a figyelem róla – és Wolfgang versenyműveiről általában –, hogy Joseph Joachnimnak meg sem fordult a fejében, hogy műsorra tűzze.¹⁵

2. A jó előadás és a jó előadó

Az affektus

„Nem is olyan könnyű egy kompozíciót a mai ízlés szerint jól előadni, amint azt sokan képzelik.”¹⁶ Ezek szerint nem csak a mai hegedűsök számára jelent gondot a stílus kérdése vagy a küzdelem az általam vizsgált problémákkal. Az ízlés és érzés [Geschmack und Empfindung]¹⁷ mindent áthat Wolfgang zenéjében. A jó Mozart-előadás tehát nem csak könnyed, folyékony, változatos, kifejező, világos, lendületes vagy tiszta kell legyen, de a megkomponált zenei karaktereknek megfelelő is.¹⁸

A zenemű fő affektusába – tehát az alaphangulatába, karakterébe – és igaz tartalmába történő belehelyezkedés elsődleges fontosságú,¹⁹ továbbá minden törekvésnek arra kell irányulnia, hogy a művész a publikumból valódi érzelmi reakciót váltson ki. „Hatalmába keríteni a szíveket, felkelteni vagy elcsitítani a szenvedélyeket, és a hallgatókat hol ilyen, hol olyan affektív állapotba hozni” – mindez modern hangszeren is megvalósítható.²⁰ A régi mesterek szerint ehhez két dolog szükséges. A játszott mű dallamai a kifejezendő affektus szolgálatában kell, hogy álljanak – ahogy a *Sinfonia concertantéban* is látjuk –, valamint a művet érzékenyen, megindítóan és meghatóan kell játszani, a színlelés mesteriségének gyakorlásával:

Az egybehangzó előadás megvalósítását szolgálja még egy szabály, amelyet ajánlhatunk mindenkinek, aki jó zenész és különösképpen ügyes kísérő akar lenni: mialatt egy zenedarabot elő kell adnia, törekednie kell a színlelés művészetére. A színlelésnek ez a

¹⁵ Harnoncourt 1985, 137. Mozart hegedűversenyeit már Baillot is mellőzi *Hegedűiskolájában* (ellenben Viottival, akinek például 23 hegedűversenyével foglalkozik), de később 1919-ben, az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia hivatalos tananyagának sem alkotta részét Mozart-versenymű. Baillot 1834, 487, 537-538.; Bloch 1919, 257-263, 419-426.

¹⁶ Mozart 1756, 268. XII/2§

¹⁷ Komlós Katalin: „Mozart the Performer”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to Mozart*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 215-226. 226.

¹⁸ Quantz 1752, 121, 127-128. X/22§, XI/13-15§; Mozart 1787, 270. XII/4, 5§

¹⁹ Nem csak a modern szakirodalom, de maga Leopold is azonosítja az affektust a karakterrel. I.m., 73, 269, 284. I/3/Zenei műszavak, XII/3§, Tárgymutató/„karakter” címszó; Quantz 1752, 134. XII/24§; Bach 1753, 148. I/3/2§; Stowell 1985, 264.

²⁰ Quantz 1752, 123, 280. XI/1§, XVIII/28§

művészete nem csak megengedett, hanem felette szükséges is, és az erkölcsen szerint sem okoz semmi kárt.²¹

Énekszerűség és extremitás

Mozart zenéjében az itáliai befolyás leginkább a Tarini és Nardini játékát továbbfejlesztő, kifinomult cantabile-jellegben ölt testet.²² Azonban Wolfgang már nem barokk concertót ír, nála gondolkodhatunk nagyobb, expresszív ívekben, ami azt jelenti, hogy hangképzésben, artikulációban nagyobb szabadsággal rendelkezünk, mint gondolnánk.²³ Ezzel azonban ne a XIX. közepétől a század végéig Mozarthá húzott, a romantika ideálja által létrehozott szépség és boldogság eszményét akarjuk kifejezni, mivel ezzel felülírnánk belőle azt, amitől zenéjét saját korában oly felkavarónak érezték.²⁴

Mára az előadói gyakorlat egyik alapelvévé vált, hogy a színpadon minden gesztust el kell túloznunk, mert csak így érnek el a közönséghez a zenei ingerek. A fény-árnyék kontrasztját valóban használhatjuk a művészi kifejezésben, de ehhez biztos ítélőképességre és széleskörű tudáson alapuló jó ízlésre kell szert tennünk.²⁵ Wolfgang kifejezetten felhívja a figyelmet, hogy a szenvedélyek kifejezése sosem lehet annyira túlzó, hogy a „fület sértse [...] vagyis mindig *zene* kell, hogy maradjon”.²⁶ Mindemellett hűvös tartózkodással, érzelem nélkül játszani Mozart zenéjét – amivel még nemrégiben is jellemezték a modern hangszeres interpretációk jó részét, és ami lényegében a XIX. század romantizáló Mozart-előadásainak mechanikus reakciója –, szintén nem vall jó ízlésre.²⁷

Virtuozitás

A virtuozitás a modern hangszeres Mozart-interpretációk sarkalatos pontja. A XIX. század óta a romantikus hegedűtechnikán nevelkedett előadó számára természetes, hogy ahol csak lehetőséget lát hangszeres képességeinek megcsillogtatására, ott él

²¹ I.m., 249. XVII/7/17§; Mozart 1787, 73, 143. I/3/Zenei műszavak, VII/1/1§

²² Stowell 1985, 265.; Simon McVeigh: „The Violinists of the Baroque and Classical periods”. In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Violin*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 46-60. 51-53.

²³ Mozart 1787, 73. I/3/Zenei műszavak; Quantz 1752, 307. XVIII/88§; Stowell 2005, 202.

²⁴ John Daverio: „Mozart in the Nineteenth Century”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion To Mozart*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 171-184. 178.; Harnoncourt 1985, 150, 229.; Harnoncourt 1984, 157.

²⁵ Harnoncourt 1984, 160.

²⁶ Wolfgang levele apjának, 1781. szeptember 26-án. Kovács 1961, 276. C. P. E. Bach is óva int az extremitásoktól. Bach 1753, 149. I/3/6§

²⁷ Harnoncourt 1985, 227.; Eric Wen: „The Twentieth Century”. In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Violin*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 79-91. 89-90.

vele. Wolfgang személyétől és előadói stílusától sem állt távol a virtuozitás. A mű utolsó szóló-menete rávilágít, hogy maga valóban briliáns vonós játékos lehetett, aki az előadói konvenciókat érzelmileg és technikailag a végsőkéig feszítve, igazi színpadra termett művészként bűvölte el közönségét.²⁸

Taruskin egyenesen a mai popkultúrával hozza összefüggésbe Mozart versenyműveit, de Wolfgang saját szavai – és a *Sinfonia concertante* számos zenei megoldása – is arról tanúskodnak, hogy nem vetette meg a hatásvadász elemek alkalmazását. „A befejezés jó lármás lesz: egy felvonás befejezésének ez a legfontosabb tartozéka. Minél zajosabb, annál jobb – minél rövidebb, annál jobb: hogy le ne hűljön a közönség tapsolásra való kedve.”²⁹ Ezek a mondatok akár a *Sinfonia concertante* záró tuttijáról is szólhatnak.

A jó ízlés arany középútjától az előadók fokozatosan eltértek az extremitások irányába. Mert bármekkora rajongás is övezte – és övezi máig – a virtuóz játékot az erre hajlamos interpretátorok és a laikus közönség részéről, Mozart idején még nem számított az előadóművész dicséretes erényei közé.³⁰ Bár Quantz a jó előadó ismérvei közt felsorolja, hogy ügyesek az ujjai és „sikerül neki minden, amire vállalkozik”³¹ – és Leopold is a legnagyobb tisztelettel adózik azok előtt a virtuózok előtt, akik „rendkívüli művészettel játszanak koncerteket”³² –, a *Sinfonia concertante* születésekor a jó hangszerteknikához a csiszolt játékmód és az elegancia is szervesen hozzátartozott.³³

Leopold kifejezetten arra int, hogy játsszuk a különböző meneteket az affektusnak megfelelő karakterben, Quantz szerint pedig „élénken és ügyesen, csinosan, tisztán s [...] a meneteket kereken és világosan [kell] játszani”.³⁴ Ezt a mai teoretikus úgy fogalmazta meg, hogy a csillogó technika akkor válhat egy hegedűs erényévé, ha a passzázsokat tudatosan illeszti ezeket egy gondosan kimunkált zenei gondolatsorba.³⁵ A különösen gyors tempó helyett pedig ezt találjuk a *Fuvola iskolában*: „Mindent a maga tempójában és ízlésesen.”³⁶ Egy karizmatikus és fantáziadús előadás sokkal mélyrehatóbban megéri a hallgatót, mint egy a

²⁸ Keefe 2005, 71.; Robert D. Levin: „Improvised Embellishments in Mozart’s Keyboard Music”. *Early Music* XX/2 (1992. Május): 221-233. 221.

²⁹ Wolfgang levele apjának, 1781. szeptember 26-án. Kovács 1961, 277.; Richard Taruskin: „Tradition and Authority”. *Early Music* XX/2 (1992. Május): 311-325. 319.

³⁰ Quantz 1752, 283. XVIII/37§; Mozart Encyclopedia 2006, 395. „performance practice” szócikk

³¹ Quantz 1752, 275. XVIII/15§

³² Mozart 1787, 270. XII/4§/b jegyzet

³³ Simon McVeigh: „The Violinists of the Baroque and Classical periods”. In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Violin*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 46-60. 60.

³⁴ Mozart 1787, 277. XII/18§; Quantz 1752, 275. XVIII/15§

³⁵ Keefe 2005, 73.

³⁶ Quantz 1752, 186. XVI/16§

szokottnál percekkel rövidebb idő alatt végigrohant előadás. Az üres virtuozitás a romantikában sem volt biztos út a sikerhez. Baillot (1834) olyan természetellenes játékmódnak tartja, melyben a művészi kifejezés technikai passzázsokká silányul, és Spohr (1832) szerint sem értékes a technikai csillogás kifejezés nélkül.³⁷

Milyen célt tűzzön hát maga elé a *Sinfonia concertante* szólistapárja? A hallgatóság megszólítása minden muzsikusként kötelessége, de ennek előfeltétele, hogy az előadót mindenekelőtt és elsősorban a játszott mű érintse meg, és ne önnön tehetsége.³⁸ Két és fél évszázada sem a túl gyors vagy a hamis játék számított a legnagyobb hibának, hanem „ha az előadók mindent érzélem, affektus nélkül adnak elő és anélkül, hogy maguk is megindulnának”.³⁹

A pompa, a virtuozitás és az intimitás a késő XVIII. század versenyműveinek három meghatározó affektusa.⁴⁰ A pompát s a zenekar életteli, aktív jelenlétét a vizsgált versenymű első tételének nemesen deklamált pontozott ritmusa mellett az Allegro maestoso tempókaraktere is biztosítja, a virtuozitás egyértelműen a szólistákhoz kapcsolódik, míg az intimitás e kettő: a szólisták egymás közötti, valamint a zenekar és szólisták közti – elsősorban – érzelmi egyensúlyt fejezi ki. Koch ezt jellemezte az „intimate grandeur” szóösszetétellel.⁴¹ Ha meg tudjuk teremteni az egyszerre intim és pompázatos légkört, megjelenik a tételben a virtuozitás is.

Szólisták együttjátéka

Akár Leopold Mozart, akár Antonio Brunetti volt a *Sinfonia concertante* első előadásának hegedűs szólistája, minden bizonnyal arra törekedett, hogy a brácsás partnerével „amennyire csak lehet, egyezzenek hangban és előadásmódban”.⁴²

Ezt az útmutatást ma sem téveszthetjük szem előtt, de arra is ügyelni kell, hogy az összefonódó szólások, vagy az imitációs dallamok, futamok játéka ne csapjon át egy egymást túllícitáló attitűdbe. Igaz, az ismételt zenei elemek, imitációk általában egyre izgatottabb, kifejezőbb játékokra hívnak fel, de a szólista – Quantz gondolatához híven – olykor játszhat a válaszoló lágyabban az először megszólalóhoz képest.⁴³ A

³⁷ „[az eltorzult vonós virtuozításban] a zenei gondolat legtöbbször a hamis ragyogás áldozatául esik. Így a kifejezés végérvényesen természetellenessé, semmitmondóvá válik, amely elvész az ürességben.” Baillot 1834, 253. (a szerző nyersfordítása); Spohr 1832, 182-3.

³⁸ Mozart 1787, 269, 271. XII/2, 7§; Bach 1753, 152. I/3/13§; Keefe 2005, 74.; Quantz 1752, 275. XVIII/15§

³⁹ I.m., 130. XI/21§; Ennek veszélyét Galamian is kiemelte: Galamian 1962, 14.

⁴⁰ Keefe 2005, 72-74.

⁴¹ I.m., 72.

⁴² Roeder 1994, 145, 147.; Sadie 2006, 507.; Quantz 1752, 189. XVI/30§

⁴³ I.m., XVIII/VII/26§; Harnoncourt 1985, 140.; Zaslav 1992, 205. Az együttjátéknak a *Sinfonia concertantében* fellelhető legkülönlegesebb pillanatairól Sadie-től olvashatunk: Sadie 2006, 508-509.

jó ízlésű előadó C. P. E. Bach útmutatását is követi, aki a szólista-társ tiszteletben tartására épülő együttjátékról, és az egymásra figyelés által folyamatosan változó zenélésről írja: „Figyeljük csak meg, ahogy a zenészek mindig hallgatják egymást a zenekarban, és játékukat a kívánt cél érdekében egymáshoz igazítják”.⁴⁴

Egészen magában álló remekműről lévén szó, a zenei szövet önmagában is megteremti a lehetőséget minkét szólista erényeinek megcsillogtatására. Legyenek tudatában, hogy felelgetésük és együttjátékuk Leopold számára az egyik legszebb zenei élményt jelentette, és igazi céljuk, hogy játékukkal minden percben meglepjék közönségüket.⁴⁵ Ennek ellenére ne akarják egymást másolni, hiszen „a zene kellemessége nem az egyformaságban vagy hasonlóságban, hanem a különbözőségben rejlik”.⁴⁶ Még a *Sinfonia concertante*ra való felkészülést megelőző periódusban, a szólista-pár egymásra hangolódásban segítség lehet Wolfgang két hegedű-brácsa duója (K 423, K 424), de választható akár Michael Haydn D-dúr duója is, melynek kezdete erős motivikus kötődést mutat a *Sinfonia concertante* Prestójának első szóló-belépésével.⁴⁷

A sokat emlegetett beszédszerűségnek – ezúttal dialógus-jelleggel árnyalva – mindenképpen jellemeznie kell az interpretációt, és ez a párbeszéd nem csak a két szólista között kell létrejöjjön, hanem a szólisták és a zenekar közt is.⁴⁸ Úgy vélem a vizsgált zeneműben nem helyénvaló a romantikus szólista attitűd, ahol annak zenei közlése a csupán publikum felé irányul, a kísérő zenésztársakat nem szólítja meg. Leopold az ilyen szólistákat beképzeltségvirtuózoknak nevezi.⁴⁹ W. Primrose szerint a *Sinfonia concertante* korai előadásában a principale szólamok előadói sokkal inkább a zenekar részének tekintették magukat, mintsem attól független szólistának.⁵⁰ Ezért a principale játékosok a tutti részekben idomuljanak a zenekar hangzásához, sőt, ha arra kerül a sor, kísérjék a fúvós szólót (I. tétel 38-46. ütem).⁵¹

⁴⁴ Bach 1762, 174. II/Introduction to Part Two/17§ (a szerző nyersfordítása)

⁴⁵ Mozart 1787, 56. I/3/2§; Quantz 1752, 281. XVIII/31§; Koch 1802, 1385. „Sinfonia concertata” szócikk

⁴⁶ Quantz 1752, 267. XVIII/2§; Például az III. tétel merész Asz-dúr váltása után (247. ütemtől) a szerepek megfordulását látjuk, és innen kezdve szinte végig a mélyhegedű a témák bemutatása.

⁴⁷ Christoph-Hellmut Mahling: „Előszó a *Sinfonia concertante* (K 364) kottakiadásához (Neue Mozart Ausgabe, V:14/2)”. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1975). VII-XII. XII. 36. lábjegyzet; Michael Haydn: D-dúr szonáta hegedűre és brácsára (Perger XV/128) című művének kottakiadása (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1911)

⁴⁸ Erre irányítja a figyelmet Keefe is, a klasszikus versenyművek szerkezeti modelljének elemzése során. Simon P. Keefe: „Theories of the Concerto from the Eighteenth Century to the Present Day”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 7-18. 17-18.

⁴⁹ Mozart 1787, 277-278. XII/20§

⁵⁰ Dalton 1988, 193.

⁵¹ Quantz 1752, 247. XVII/7/15§

A több szólista jelenlétével a spontaneitásra is kevesebb a lehetőség. Ám az egymásra hangoltság, a közös elképzelés és játékstílus lehetőséget ad a rögtönzés hatását keltő előadásra. Egyébként is csapdává válhat adott esetben, ha a koncert előtt mindent lerögzítünk. Mozart előadó erényeiből megtanulhatjuk: legyünk annyira felkészültek, hogy lehetőségünk nyíljon a színpadon spontán művészi megnyilvánulásokra.⁵² Emellett maradjunk meg fegyelmezettnek, hiszen az interpretáció bizonyos területein az előadó észrevétlenül átcsúszhat az ihletettből a nevetséges kategóriába. Írjon bár Wolfgang szarkasztikusan grimaszról, Leopold fintorgásról, vagy Bloch József tudományosan az arcizmok ideges rángásáról, úgy tűnik ez mindig is inkább nevetséges lesz, mint művészi.⁵³

⁵² Komlós Katalin: „Mozart the Performer”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to Mozart*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 215-226. 225-226.

⁵³ Mozart levele 1777. október 24-én. Briefe 1777-1778, 83.; Mozart 1787, 83. II/6§; Bloch 1919, 61.

II. Notáció, hangnem és tempó

1. Notáció

A Sinfonia concertante notációja

A jó előadáshoz nem elegendő, hogy az előadó a megfelelő affektusba helyezkedjék, Leopold többször hangsúlyozza a helyes kottaolvasás fontosságát.¹ Modern hegedűsök számára fokozottan érvényes a figyelmeztetés, hogy ne kövessük értelmezés nélkül a beírt jeleket, ám a döntéshozatalt nehezíti, hogy Wolfgang notációjával kapcsolatban se a zenetudományban, se a praxisban nem alakult ki egységes álláspont.²

Ha a kottairás terén hagyománytisztelő komponistának tartjuk – aki előadóinál feltételezte a zenélés alapelveinek ismeretét –, úgy csak még inkább rászorulunk Leopold tanácsaira.³ A precíz kottaolvasás azonban már 1780/1781 előtt is fontos lehetett Wolfgang számára: egy 1777-es levelében kiemeli a pontos dinamikajáték fontosságát, aminek előfeltétele a pontos notáció.⁴

Noha nem ismerjük a *Sinfonia concertante* autográfját, az első kiadás (Offenbach: André, 1802) alapján elmondható, hogy a mű – ha nem is nagy pontossággal –, de elég gondosan notált. A komponáláskor érvényesülhetett valamilyen mértékben Leopold precizitás iránti igénye, ugyanis a III. tételében két ízben megjelenő „calando poco a poco” (195-204. illetve 334-342. ütem) tudatos pontosságra utal.⁵ Ezenfelül nemcsak a szólók, de a vonóskar notációja is mindvégig igen részletgazdag, és az is majd’ minden esetben egyértelmű, mely dinamikát mely hangon kell kezdenünk.⁶ Az azonban vitatéma a zenetudósok közt, hogy az analóg helyeknél a logikátlan vagy logikátlanak tűnő eltérések véletlen balesetek – ezért javíthatjuk őket –, vagy szándékolt változatok.⁷ Mivel Johann A. Andréban

¹ Mozart 1787, 133, 225, 269, 284. VI/3§, IX/21§, XII/3, Tárgymutató/„kottaolvasás” címszó

² Jacob Lateiner: „An Interpreter’s Approach to Mozart.” *Early Music* XX/2 (1992. Május): 245-253. 246.

³ Harnoncourt 1984, 203, 208.; Quantz 1752, 77. V/21, 22§; Harnoncourt 1984, 383.

⁴ „Az andante fog a legtöbb fáradságunkba kerülni, mert kifejezésteljesen, pontosan és ízlésesen kell játszani, forte és piano, ahogy jelezve van.” Wolfgang levele apjának, 1777. november 14-16-án. Kovács 1961, 160.

⁵ „[...] a zeneszerző okosan teszi, ha minden affektushoz hozzá illő dallamot választ, és jól meg tudja mutatni ehhez az előadást.” Mozart 1787, 143. VII/1/1§

⁶ Mintha olvasta volna Quantz figyelmeztetését erről a napjainkban is oly sok fejtörést okozó kérdéstről: Quantz 1752, 249. XVII/7/19§/77. jegyzet

⁷ Stowell Barnettet és von Dadelsent ajánlja továbbtanulmányozásra. Stowell 2005, 204.; Wolf-Dieter Seiffert: „Előszó a *Sinfonia concertante* (K 364) kritikai kiadásához”. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel és Henle, 2006)

tisztelhetjük az első Mozart kézirat-kutatót, bízhatunk abban, hogy az 1780-ban vagy 1800-ban hozzá került autográf után készült első kiadásban a szerző legalábbis megközelítőleg pontos szándékát látjuk.⁸

A cadenzák

Mivel nem maradt ránk teljes kézirat, a legfontosabb autográf-forrás az első két tétel cadenzája (1a, 1b és 2. kottapélda).⁹ A még Op. 104-ként jelölt kottalapok ajándékként kerülhettek Andréhoz, aki Wolfgang szerzőségét aláírásával hitelesítette. Bár a kottakép elég gondosnak tűnik – egyebek közt jól látható a pontok és ékek közti különbség –, egy gyorsírásos sietség figyelhető meg a zenemű hangulatában való művészi elmélyülés helyett.¹⁰ A két szólam szárazsága, ritmizálása sokszor nem egyforma – főképp a második cadenzában –, és bár a kötések olvashatóak, de pontatlanul kezdődnek és végződnek. Talán az ehhez hasonló példákra alapozva állítják egyes kutatók, hogy Wolfgang 1781 előtti notációja kívánnivalót hagy maga után a precizitás terén?¹¹

Az instruktív és a modern kiadások notációs problémái

A *Sinfonia concertante* romantikus szemléletű közreadásaiban a mű eredeti kottaképének háttérbe szorulása és az egyéni értelmezés előtérbe kerülése figyelhető meg. A többségében évszám nélküli kiadások nagy vonalakban követték az Alte Mozart-Ausgabe (Series 12. No. 10, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881, közreadó: Ernst Rudorff) kottaképét, de az artikuláció kérdésében általában külön utakon járnak. A Mozart utáni időszak modernizálási lázában a közreadó művészek bátran pótolták vagy kiegészítették a notációt saját előadói stílusuk és koruk hangzásideáljának megfelelően, és túlnyomó többségük a scordaturás lejegyzést sem követte.¹² Ha olvasták volna Quantz kottamásolóknak szóló figyelmeztetését, talán kevesebb lenne

⁸ Mozart Encyclopedia 2006, 6, 488. „Johann Anton André” és „sources for Mozart’s life and works” szócikk; Solomon 1996, 264-265.

⁹ 2011. július 5-én lehetőségem nyílt a kéziratok tanulmányozására, a Coburgi vár Művészeti Gyűjteményében (Kunstsammlungen der Veste Coburg). Wolf-Dieter Seiffert: „Kritikai jegyzetek a *Sinfonia concertante* (K 364) kritikai kiadásához”. (Wiesbaden: Breitkopf&Härtel és Henle közös kiadása, 2006): 76.

¹⁰ Harnoncourt 1984, 205.

¹¹ Stowell 2005, 204.; Frederick Neumann: „Dots and Strokes in Mozart”. *Early Music* XXI/3 (1993. Augusztus): 429-435. 432.

¹² Ilyen kiadások többek közt: Rudolf Gerber (London: Ernst Eulenburg Ltd., 1935) és Hans Sitt közreadása (Leipzig: Peters, é.n.). A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárában megtalálható Peters kiadású zongorakivonatban (Z100440) a tulajdonos, Zilahy Kiss János kézírásával az 1910-es dátumot találjuk, tehát a Sitt-közreadás ennél biztosan korábbi.

a torzulás: „[...] ne gondolják, hogy ugyanazt jelenti, ha az ív két, három, négy vagy több hang fölött áll, vagy egyáltalán nincs is, ami nagyon megváltoztathatja vagy megsemmisítheti a zeneszerző elképzelését.”¹³

A Christoph-Hellmut Mahling gondozásában megjelent Neue Mozart-Ausgabe (V:14/2, Kassel: Bärenreiter, 1975, 2004) a Leopold által említett tiszta kottaképet tárja elénk.¹⁴ A közreadói javaslatok és a notációs kérdőjelek mellőzése jól átlátható, gördülékeny olvasást tesz lehetővé, de veszélye, hogy szegényedhet az értelmezés. A Breitkopf & Härtel és Henle közös kritikai kiadása (közreadó: Wolf-Dieter Seiffert, Wiesbaden & Munich, 2006) több problémát is tisztáz, ennek ellenére a két legmodernebb kiadásban megjelenő eltérések okán érvényesnek érezhetjük W. Primrose figyelmeztetését: „Kezelj fenntartással mindent, amit látsz.”¹⁵ Seiffert differenciál pont és ék között, Mahlingnál szinte kizárólag pontokat látni (I. tétel 153. ü.), de artikulációs ívek terén is fellelhető eltérés (a II. tétel 101. ütem). Választanunk kell az f^2 és e^2 hang között (III. tétel 134. ü.) de a III. tétel második calandójának kezdete is döntés elé állít (333. vagy 334. ütem).

2. Hangnemek

Az affektusok meghatározása

Ma inkább csak érezzük a tempó, a hangnem és az uralkodó affektus összefüggéseit, de már Wolfgang halála után pár évtizeddel is csupán tapogatózva nyilatkoztak a tárgyköréről.¹⁶ Az uralkodó érzület meghatározásához konkrét kulcsot kapunk:

Mielőtt egy zenedarab eljátszásába fognánk, három dolgot vegyünk figyelembe: a darab hangnemét, az ütemet és a darab által megkívánt mozgás jellegét, tehát az ahhoz hozzátett műszavakat.¹⁷

Leopold jóformán szó szerint ismétli Quantz szavait, akinek összetett affektus-meghatározása Stowell szerint már az egy tételen belüli uralkodó affektusjelenségének megváltozására utal.¹⁸ A *Sinfonia concertantéban* tehát bátran átléphetünk azon a gyakorlaton, hogy az egyes tételekre csupán az első ütemeknél

¹³ Quantz 1752, 266. XVII/7/60§; Harnoncourt 1985, 36.

¹⁴ Mozart 1787, 143. VII/1/1§

¹⁵ Dalton 1988, 194.

¹⁶ Baillot 1834, 276.

¹⁷ Mozart 1787, 85. III/1§

¹⁸ Quantz 1752, 128-129. XI/16§; Stowell 2005, 203.

olvasható karakterjelzést vonatkoztassuk. Ennek ellenére nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy még a *Hegedűiskola* 1804-es kiadásában is „herrscheden Charakters” illetve „Hauptcharakter” olvasható.¹⁹

Esz-dúr

Milyen affektus illik az Esz-dúrhoz? Milyen hangnem illik az allegro maestoso-hoz? Bár Leopold egyikre sem nem tér ki a *Hegedűiskolában*, fiáról tudvalevő, hogy ezekre mindre tekintettel volt a komponálás során.²⁰

Wolfgang egyik igen gyakran használt hangneme, az Esz-dúr nem csak a fűvös szerenádok és szabadkőműves-gondolatkör jellegzetes hangneme, hanem ugyanazt a karakterisztikát jeleníthette meg, amiről Schubart így írt: „a szeretet, az áhítat és az istennel folytatott szomorú párbeszéd hangneme, mely három bé-jével a szentháromságot fejezi ki.”²¹

A *Sinfonia concertante* Esz-dúrjához ugyanúgy kapcsolható a bensőséges érzelmesség, mint a fenséges, ragyogó pompa.²² Már a nyitó tétel kezdő gesztusa és a principale pár első, szólisztikus unisono belépése is azt az ünnepélyes emelkedettséget szimbolizálja az első tétel nagyszínpadán [die Große Bühne], amelybe az allegro maestoso felirat vezeti be a mindenkori kottaolvasót.²³ Zaslav egész sor példát hoz Mozart és kortársainak különböző műveire, melyek azzal a *Sinfonia concertante* nyitó ütemeivel szinte hajszálpontosan megegyező induló-szerű motívummal kezdődnek, mely J. C. Bach egyik kedvencének ismerünk.²⁴

A derű, élettéliség sem nélkülözhető a saroktételekben,²⁵ míg a tragikus olasz áriákhoz kapcsolható c-moll lassú tétel melléktémájában az Esz-dúr édes és

¹⁹ Mozart 1804, 67-68.

²⁰ A *Hegedűiskola* 1804-es kiadásának utolsó fejezetében már olvashatunk a különböző karakterekről. I.m., 65-66. Wolfgang levele apjának, 1781. szeptember 26-án. Kovács 1961, 276.

²¹ Alfred Einstein: *Mozart. His Character, His Work*. (New York: Oxford University Press, 1945): 161-162.; C. F. D. Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784, megjelent: 1806) című művében olvasható gondolatát Székely András közli: Quantz 1752, 157. XIV/6§/1. jegyzet; Mozart Encyclopedia 2006, 553. „Die Zauberflöte” szócikk

²² Sadie 2006, 368.; Badura-Skoda 2010, 81.

²³ Mozart 1787, 72. I/3/Zenei műszavak; Quantz 1752, 281. XVIII/32§.; Baillot 1834, 355.; Mozart-Handbuch 2007, 390.

²⁴ Többek közt: W. A. Mozart: Esz-dúr fűvös szerenád (K 375), Esz-dúr szimfónia (K 184), C. Stamitz (?): Esz-dúr szimfóniája (Wolf QS-33), E. Eichner (?): Esz-dúr szimfónia (Wolf QS-37). Zaslav 1989, 29-31, 248-249.

²⁵ Ezeket nem csak Leopold és Quantz, de még Baillot is a gyors tételek alapkarakterei közé sorolja. Mozart 1787, 71. I/3/Zenei műszavak; Quantz 1752, 134. XII/24§.; Baillot 1834, 355.

melankolikus oldalát domboríthatjuk ki.²⁶ A záró tételben a presto tempókarakterrel és a szabad rondo formával társítva aztán egy igazán virtuóz, tréfás kontratánc-jelleget ölt; pont ahogy azt már Quantz is ajánlotta egy komolyabb első tétel kontrasztjaként.²⁷

3. Tempó

A jó tempó megtalálása

„Mindent a maga tempójában és ízlésesen.” – olvashatjuk Quantznál, Leopold pedig arról ír, hogy az „alkalmas és természetes” tempójukban játsszuk a zeneműveket.²⁸ Wolfgang egy levelében úgy ír a tempóról mint „a legelengedhetetlenebb, legnehezebb, legfontosabb dolog a zenében”.²⁹ Tette ezt alkalmasint az okból is, mivel a tempó megválasztása ekkor még teljes egészében a mindenkori előadó kezében volt.³⁰

De hogyan találhatja meg egy határozott előírásokhoz szokott hegedűs az ideális tempót, metronómja nélkül?³¹ Elsődleges segítőnk ebben is Wolfgang édesapja. A tétel elé írt szerzői utasításon túl a műben megtalálható legnehezebb passzázs, vagy legjellemzőbb frázis igazít el abban, milyen tempó a megfelelő. „[...] gondosan nézzünk utána, nem fordul-e benne elő valahol egy olyan menet, amelyiknek első ránézésre nincs nagy jelentősége, de amelyet az előadás vagy a kifejezés volta miatt nem könnyű lejátszani.”³² Ilyen lehet az első tételben a 133-137. ütemek, és a Prestóban a 444-451. taktusok.

Emellett be kell látni, hogy tökéletes tempó csak elvben létezik; egy hangversenyen több szempont is felülírhatja az ideális metronómértékeket. Annak ellenére, hogy a mai, történetileg orientált előadások gyakran a tradicionálisnál gyorsabb tempói a modern hangszereseket is inspirálják, alkalmazkodni kell az akusztikai körülményekhez: például egy visszhangos teremben mérsékeltebb tempó

²⁶ Zaslaw 1989, 249, 357.; C. F. Schubart gondolatára hivatkozik: Stanley Sadie: *Grove Monográfiák – Mozart*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1987): 127.

²⁷ Sadie 2006, 509.; Quantz 1752, 284. XVIII/38§

²⁸ I.m., 186. XVI/16§; Mozart 1787, 72. I/3/Zenei műszavak

²⁹ Wolfgang levele 1777. október 24-én. Briefe 1777-1778, 83.

³⁰ Stowell 1898, 406.

³¹ Quantz nagyfokú gyanakvással szemléli a chronometer jövőbeli hasznosságát, de még jóval utána is az előadó határozta meg a pontos tempót. Quantz 1752, 257. XVII/7/46§; Mozart Encyclopedia 2006, 393. „performance practice” szócikk; Stowell 2005, 211.

³² Mozart 1787, 271. XII/7§

szükséges.³³ Ezen túl az előrelátó hegedűs példát vehet XVIII. századi elődeitől, a tempóválasztásnál szem előtt tartva önnön habitusát és felkészültségét:³⁴ „Ne akarjuk az allegrót [itt a gyors tétel értelemben] gyorsabban játszani annál, mint amennyire képesek vagyunk a meneteket egyenletes gyorsasággal előadni.”³⁵

Allegro maestoso

Az a korhű metronóm segített beazonosítani a *Sinfonia concertante* tempóit, melyet mindannyian magunknál hordunk: a saját érverésünk.³⁶ Wolfgangnál az allegro és maestoso együtt egy vidám, de nem túl sietős tempót határoz meg.³⁷ Jóllehet az első tétel $\frac{4}{4}$ -ben van lejegyezve, hozzá leginkább Quantz alla-breve Allegrettója közelít, ahol fél ütem tesz ki egy érverést.³⁸ A maestoso toldalék pont annyival lassítja az allegrót, hogy inkább lassú kettőben érezzük, mint gyors négyben; így némi lassítással működik a Quantz által javasolt elmélet ($\text{♩} = 65$).³⁹

Andante

A *Sinfonia concertante* tempóival kapcsolatban az Andantéről találtam a leggazdagabb irodalmat. Quantz a lassú darabok fajtái közt sorolja, továbbá a tempót a hangnemmel is kapcsolatba hozza: eszerint a c-moll lassú tételeket szomorúan, valóban lassan kell játszani.⁴⁰ Ennek tragikusságát nem tagadva úgy vélem, a *Sinfonia concertantében* annak hangvételeit valamelyest könnyebbé teszi az Andante vontatottság nélküli, természetes lejtése. Leopold a lépésben játszandó Andantét először az Allegrettóval kapcsolatban említi, érzékeltetve azok egymáshoz közelségét, de Wolfgang 1777. december 6-i levele figyelmeztet: nem szabad az Andantét túl gyorsra venni.⁴¹

³³ Quantz 1752, 187. XVI/18§; Mozart Encyclopedia 2006. 394. „performance practice” szócikk; Philip úgy véli, hogy a gyorsabb tempók tradíciója a XX. század első feléből maradt ránk. Robert Philip: „1900-1940”. In: Howard Meyer Brown & Stanley Sadie (szerk.): *Performance Practice: Music After 1600*. (London, The Macmillan Press, 1989). 461-482. 476.

³⁴ XII/8§; Mozart 1787, 53-54. I/2/10§

³⁵ Quantz 1752, 132. XII/8§

³⁶ I.m., 259. XVII/7/51§

³⁷ Mozart 1787, 71-72. I/3/Zenei műszavak

³⁸ Quantz a percenkénti 80 érverést csak kiindulópontként határozza meg, nem kell az egész tételt ebben a tempóban játszaniuk. Az érverést a személyiség, napszak is befolyásolja, ezen tényezőket Baillot szintén kiemeli. Quantz 1752, 257, 259, 261. XVII/7/48, 51, 55§; Baillot 1834, 478.

³⁹ Quantz 1752, 259. XVII/7/51§ Az első tétel cadenzájában találkozunk még az Adagio tempójelzéssel, azonban ez nem igazi tempóváltás. A cadenza végén lassítja a zenei folyamatot, hogy aztán a trilla után kirobbanóan hasson a záró tutti.

⁴⁰ I.m., 157. XIV/7§

⁴¹ Mozart 1787, 71-72. I/3/Zenei műszavak; Wolfgang levele 1777. december 6-án. Briefe 1777-1778, 170.

Emellett több, későbbi vélemény is abba az irányba mutat, hogy e tempó a XVIII. század végéig alapjában véve a gördülékeny, könnyed időmértékek közé számított.⁴²

A *Hegedűiskola* 1804-es kiadásában megjelenő valamelyest lassan⁴³ [etwas langsamer] kiegészítő meghatározás már az andante XIX. századi lassulási tendenciája jelének tekinthető, bő száz évvel később pedig Bloch már arra hív fel, hogy a régi műveknél „a főgondolatot először a megszabott tempónál valamivel lassabban adják elő”, és a cantabile játékhoz egy lassú, nyugodt tempót társít.⁴⁴ Ennek fényében nem csoda, ha a *Sinfonia concertante* valóban mély érzelmeket keltő Andantéja messze került az eredendően természetes lejtéstől, és sokszor gravénak, vagy adagiónak játsszák.⁴⁵ Hein egyenesen a gyász [Trauer] címmel vezeti be a *Sinfonia concertante* második tételéről szóló írását.⁴⁶ Ennek ellenére nem gondolnám, hogy a tétel előadásakor a gyász lassú lépéseiben kéne haladnunk. Ha Wolfgang mély bánattal akarta volna átítatni a középső tételt, a kottában megtalálnánk a Leopold által is definiált masto, grave vagy sostenuto szavak valamelyikét.⁴⁷

A Quantz által említett, ariózus adagio cantabile negyedenkénti érverése (♩ = quasi 70) közel áll a tétel karakteréhez, továbbá jól tesszük, ha a vonókezelést a haladós tempókra jellemző könnyedség uralja, „de annak fürgesége és az vonásának indító sebessége nélkül”.⁴⁸ Ha a díszítéseket vontatottan játsszuk, és a sforzatókkal, szaggatott kíséroránnyal tovább lassítjuk a tempóérzetet, a fő dallam karaktere eltorzul, a frázisok szétesnek és veszélybe kerül a struktúra értelmezése is.

Presto

Míg Leopold szerint a prestót általában gyorsan játsszuk, a szertelen Wolfgang azt írja: „olyan gyorsan, amennyire csak lehet”.⁴⁹ Ha a virtuózkodás hiba is lenne, a játékos virtuozitás, mely a *Sinfonia concertante* utolsó tételének sajátja, át kell, hogy hassa az előadást.⁵⁰ Itt valóban játszhat a játékos.

⁴² Mozart 1804, 66.; Bloch 1919, 355.; Harnoncourt 1984, 176-177, 183.

⁴³ Mozart 1804, 12, 32

⁴⁴ Bloch 1919, 355. 406.

⁴⁵ Mozart Encyclopedia 2006, 394. „performance practice” szócikk

⁴⁶ „Trauer versus Spielfreude” Mozart-Handbuch 2007, 391.

⁴⁷ „Mesto: szomorú. Ez a szó arra emlékeztet bennünket, hogy a darab eljátszásánál helyezkedjünk a bánat affektusába, s így keltsük fel a közönségben a zeneszerző által a darabban kifejezni kívánt szomorúságot.” Mozart 1787, 73. I/3/Zenei műszavak

⁴⁸ Quantz 1752, 260. XVII/7/51§; Reichard gondolatát idézi: Stowell 1991, 152.

⁴⁹ Mozart 1787, 71. I/3/Zenei műszavak; Wolfgang levele 1778. augusztus 7-én. Briefe 1777-1778, 438. (a szerző nyersfordítása)

⁵⁰ Mozart-Handbuch 2007, 392.

Mindemellett a megjelenő kontratánc-ritmus és $\frac{2}{4}$ -es lejegyzés határt szab a tempónak. Ha túl gyors, a közönség számára értelmezhetetlenné válhat a zene, és idő hiányában nem születnek meg az effektusok.⁵¹ Ennek tudatában választhatjuk a Quantz alla breve Allegrójának egy ütem egy érverés ($\text{♩} = 80$) tempóérzetét.⁵²

A szilárd tempó

Mivel a tempó feletti uralom elvesztése – az önkéntelen sietés vagy lassulás – ma is az előadók gyakori hibái közé számít, érdemes ügyelnünk a szilárd tempó megtartására irányuló figyelmeztetésekre és tanácsokra.⁵³

A *Sinfonia concertante* principale játékosai, a szólisták és a zenekar közt, valamint a tuttin belül is fokozott egymásra figyelés szükséges: „Mindvégig, minden negyednél gondolni kell a tempóra, és nem szabad azt hinni, hogy elég, ha csak az ütem elején és végén találkozunk a többi szólammal.”⁵⁴ A szólistákat számtalan esetben fenyegeti a tempóbeli szétcsúszás veszélye. Hol az egymással felelgető anyag pontos illeszkedése, hol az együttláték billenhet meg (I. tétel 193-217 illetve III. tétel 168-183.ü.), a II. tétel 96-101. taktusaiban viszont pár másodperc időtartama alatt mindkét veszély megjelenik. Az egyforma hosszúságú hangokból álló passzázsok gyorsulását,⁵⁵ vagy a nyitó tutti tempóérzetből kibillentő, átkötött hangokból alkotott skála-dallamának (I. tétel 62-65.ü.) pontos játékát ma – legvégső szükség esetén – a metronómmal való gyakorlással védjük ki, nem feledve, hogy a cél nem pusztán a metrikus szabályozottság, hanem a pulzáció felvétele és a zenei ívek megformálása.

Tempo rubato

Bár a jó előadás alfája és omegája a pontos ritmus, Mozart zenéjében a rugalmas tempó – nem mint időmértéken kívüli játék, hanem a szándékolt kifejezés eszköze – éltető elemmé válhat.⁵⁶

⁵¹ Harnoncourt 1984, 181.

⁵² Quantz 1752, 259. XVII/7/51§

⁵³ „A tanuló nagyon igyekezzék mindent, amit játszik, ugyanabban a tempóban befejezni, mint amelyikben elkezdte. Így elejét veszi annak a sok előadásnál megfigyelhető hétköznapi hibának, hogy a darab vége sokkal gyorsabb, mint az eleje.” Mozart 1787, 54. I/2/12§; Bach 1753, 149. I/3/4§; Quantz 1752, 253-254. XVII/7/35§

⁵⁴ I.m., 131. XII/5§

⁵⁵ Mozart 1787, 112. IV/38§

⁵⁶ Eisen egyedül szólistikus tételekben lát lehetőséget a tempo rubato-játékra; eszerint a Sinfonia concertante szólistapárja bátran élhet vele. Mozart Encyclopedia 2006, 394. „performance practice” szócikk; Stowell 2005, 211-212.

A *Sinfonia concertante*-ben a szabadságra lehetőséget adó pontokat Wolfgang több ízben konkrétan jelölte. Az egyik legszembetűnőbb ezek közül a calando (III. tétel 195-204. ü.), aminek értelmezése a Badura-Skoda házaspár szerint inkább egyre lágyabb játékot sugall, mintsem lassuló zenei folyamatot.⁵⁷ A csúcspont utáni zenekari motívumok tempóbeli mérséklése indokolatlan lehet, mivel ezek az egyre lassuló szólók echói. Ha az utolsó zenekari motívum végét ennek szellemében fogjuk vissza, a szólisták már a rondo téma felütéseként játszhatják a 341-342. ütemeket.

A fermatákat is értelmezhetjük megkomponált ritardandóként. Ha Leopoldot követjük az Allegro maestoso 176. és 189. ütemében – a szünet fölött álló koronát az értékénél picit hosszabban kitartjuk, és egy mélyebb levegővételre, a szólista partnerrel való összepillantásra használjuk fel –, megteremtődik a kottakép mögött rejlő hezitálás.⁵⁸ Az I. cadenzában (21. ü.) az Adagio előtti két korona szintén lassítja az időt, és két ízben (I. cadenza 24. és II. cadenza 17. taktusok) a logikus kettő helyett három koronát találunk. Noha a tempó szabadságának mértéke nem lehet extrém,⁵⁹ Mozart notációja arra enged következtetni, hogy utóbbi esetekben a megállások jelentőségtelegebbek, tehát a szokottnál nagyobb időt hagyhatunk a továbbmenetel előtt.

Bizonyos futamokban kifejezetten megengedett lehet a belegyorsítás – mivel lendületet ad ott, ahol az affektus és a kontextus megengedi és megkívánja⁶⁰ –, de Wolfgang és C. P. E. Bach is ír a zongora két kezének játékában megvalósuló tempo rubatóról.⁶¹ A *Sinfonia concertante* Andantéjának 102-103. ütemében az előkés anyag szaggatottságával szinte követeli a tempó szabadabb kezelését, az üres, pusztán metrikus interpretáció megszüntetné a zenében rejlő feszültséget. A közbeszólás-szerű zenei anyagokban (I. tétel 149-152. ü.) a ráérős skálázás helyett érdemes folyamatosan fenntartani a feszültséget, míg a III. tételben a gálans stílus kedvelt triola-menetei virtuóz attitűdöt sugallnak (124-135. ütem).⁶² Másutt ezek gyorsítják a tempóérzetet (II. tétel 40-42. ü.) vagy szélesítik az időt (I. cadenza 15. ütem). Az I. cadenza koronája után (24. taktus) szinte magától felfut a skála, majd a nyolcadok visszalassulnak a korona levegővételéig, és a II. cadenzában (15-16. ü.) is inkább

⁵⁷ Badura-Skodák feltevését közli: I.m., 208.

⁵⁸ Mozart 1787, 67-68. I/3/19§

⁵⁹ Schröder 1991, 122.

⁶⁰ „[...] a zene csak akkor érdekes és rokonszenves előttünk, ha érzéseink és hangulataink örökös hullámlásának képét látjuk meg benne. [...] A gyorsaságnak ezen – bár gyakran csak kis mértékű, de örökös – hullámlása közben hasznavehetetlenné válik egy oly rideg időmérő, mint a metronome.” Bloch 1919, 337.; Stowell 2005, 212.

⁶¹ Wolfgang levele 1777. október 24-én. Briefe 1777-1778, 83.; Bach 1753, 161. I/3/28§

⁶² Sadie 2006, 372.

előre haladást érzékelünk a meglepetésként ható, koronás hangig. Ezzel szemben az Andante 46. ütemének meglepő kürt *sfp* orgonahangja, vagy a III. tétel merész Asz-dúr váltása cesurát igényel: utóbb a kiírt generalpausa ütem vákuumjából szinte kipattan a brácsa vidám dalolása (246-247. ütem). Mindeközben a ripieno játékosok nem feledhetik, hogy ők az a szilárd bázis, amihez képest a szólisták bizonyos pontokon szabadságot engedhetnek meg maguknak.⁶³

A tempo rubato esetenként kiterjesztő a dinamika változásaira: a halkítás általában lassítással jár, míg crescendóban gyorsulhat a tempóérzet.⁶⁴ Úgy vélem ennek mérlegelése és kontrollált alkalmazása az előadók ízlésére bízható.

Ugyanilyen kérdés, hogy lelassítsunk-e a tételek végén. Akik a leghalványabb tempóváltozás nélküli befejezést tartják történetileg megalapozottnak, talán a mai ízlésnek is túlzóan ható, deklamáló tétel-lezárás romantikus hagyományát kívánják ellensúlyozni. Valóban jó, ha vállaljuk az egy-egy nagyobb zenei szakasz vagy tétel végén szereplő kadenciának funkciója szerinti előadását – tehát nem lassítjuk túl –, azonban ízlésesen jeleznünk kell a közönségnek, hogy elérkeztünk a tétel vagy a mű végéhez.

⁶³ Mozart 1787, 278. XII/20§/e jegyzet; Bach 1753, 150-151. III/8§

⁶⁴ Stowell 1991, 155.

III. Hangszerválasztás és hangszertartás

1. Hangszerválasztás

Megtalálhatja-e egy mai hegedűs az ideális hangszert a *Sinfonia concertante* előadásához? A Mozart családot – és Leopold hangszerét is – ábrázoló, Johann Nepomuk della Croce nevéhez köthető festményen (1. ábra) világosan látható, hogy a *Sinfonia concertante* megírása idején Leopold egy hagyományos építésű hegedűn játszott, melytől a modern hangszer igencsak különbözik.¹

A szakirodalom fényében úgy tűnik, a vizsgált zenemű keletkezésének időszaka más hangszerek mellett a hegedű változásának terén is korszakhatárnak számított.² A tagadhatatlan különbségek ellenére a hangszer állapotának korabeli változatossága a modern hegedűsöket arra ösztökélheti, hogy – Harnoncourt véleményével szemben – a mai hangszer ne csapást, hanem kihívást jelentsen.³ Day a mű keletkezési korához hív játékról való gondolkodás egyik buktatójának tartja a ragaszkodást az éppen egy bizonyos típusú instrumentumhoz, hangszínhez, mivel kioltja azt a sokszínűséget, ami a XVIII. század hangszereire jellemző volt.⁴

Hangszerünk bármely szerkezeti elemének kicserélése felemás megoldást eredményezhet, ezért csatlakozom azokhoz, akik úgy vélik, ne hangszerünket, hanem a zenélésről való gondolkodásunkat tegyük vizsgálat tárgyává, mivel a legtökéletesebb eszköz mindenkinek a saját hangszere lehet: az a hegedű, melyen legjobban ki tudja fejezni magát.⁵

¹ Barclay 2003, 29-30.

² Barclay a hangszerek fejlődésének áttekintésében 1780-nál húzott határvonalat. I.m., 32. A hegedű és vonó változásairól részletesen: Stowell 1985, 11-31.

³ Harnoncourt 1985, 106.

⁴ Timothy Day: „The Concerto in the Age of Recording”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 247-260. 259.

⁵ Harnoncourt és Truscott is erre biztat, a bélhúrok mindenáron való használata helyett. Harnoncourt 1985, 107-108.; Lawson 2003, 163.

2. Hegedűtartás

A Hegedűiskola helytállósága a hangszer tartás terén

„Naponta látjuk esetlen játékosok példáját, akiknél minden nehézkes, mert akadályozza őket saját ügyetlen hegedű- és vonótartásuk.”⁶

260 év elteltével is bátran kezdhethetünk egy hangszer tartással foglalkozó elmélkedést ezzel a gondolattal. De vajon érvényesnek tekinthetjük Leopold 1756-ban rézbe metszett hangszer tartási elveit 1780-ra vagy napjainkra vonatkoztatva? Hiszen Wolfgang koncerthegedűje – a XVIII. század első felében vagy közepén épített, mittenwaldi Stainer-hangszer állapota – Walls szerint nem is áll olyan messze a mai hangszerétől.⁷ A *Hegedűiskola* sem követi a játéktílusok változásait, talán Leopold az egyidejűleg használt többféle hangszer miatt nem érezte problematikusnak a hangszer tartást illusztráló metszetek felülvizsgálatát?⁸ Erre utal, hogy a mindhárom, még életében elkészült kiadás során az illusztrációkon ábrázolt hegedűsnek mindössze arcát cserélte fiatalabbra, hangszer tartásán nem változtatott.

Kellemes és kényelmes hegedűtartás

Elegancia – ez a szempont ma már fel sem merül fel a hegedűtartás kapcsán. Leopold azonban még ebben a kellemes és igen nyugodt pozícióban mintáztatta meg magát a *Hegedűiskola* címlappal szembeni oldalán (2. ábra). A ma barokk tartásnak nevezett hangszer tartást Leopold már 1756-ban is bevallottan problematikusnak, a játékos számára kényelmetlennek írta le (II/2§); ez bizonyítja, hogy a mindennapi hegedűjáték technikája 1780-ra mindenképp túlhaladta az ábrázoltakat.⁹ A *Sinfonia concertante* virtuózabb fekvésjátékához a hegedű kényelmesebbnek mondott magasabbra helyezése teremti meg a biztos alapot (3. ábra), ezt látjuk viszont a *Hegedűiskola* későbbi, 1800-as kiadásban is (4. ábra).

A másik mód a kényelmes [...], a hegedűt ugyanis úgy tesszük a nyakhoz, hogy az egy kissé feküdjön fel a váll elülső részén, és az az oldala essék az áll alá, amelyiken a

⁶ Mozart 1787, 79. II/4§

⁷ Az *Encyclopédie méthodique* 1785-ös kiadására, és Antonio Bagatella: *Regole per la costruzione de' violini* (Padua, 1786) című esszéjére hivatkozik: Walls 1992, 8.; Mozart-Handbuch 2007, 351.

⁸ Harnoncourt 1984, 377. Az újításokról általában ír: Robert Barclay: „The Development of Musical Instruments: National Trends and Musical Implications”. In: Colin Lawson (szerk.): *The Cambridge Companion to the Orchestra*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 22-41. 24.

⁹ Mozart 1756, XXI. Greta Moens-Haenen előszava

legvékonyabb, azaz az e-húr van. Így a hegedű a [bal]kéz legerőteljesebb fel- vagy lefelé mozgásakor is mindig mozdulatlanul a helyén marad.¹⁰

Leopold a bal kar lógatása és a jobb kar túlzottan magasra emelése helyett a természetes egyensúlyra törekvést szorgalmazza (5. ábra), azonban azt oly mértékben kiterjesztve, ami által feloldódnak az ellentmondások a régi és új hangszertartás közt: „Először: a hegedűt ne tartsa se túl magasán, se túl mélyen. A középút a legjobb. Tartsa tehát a hegedű csigáját a szájával, legfeljebb a szemével egy magasságban, de ne engedje a csigát a mell magasságánál mélyebbre süllyedni.”¹¹

Álltartó és párna

Modern hegedűsként a legszembeötlőbb kérdéseket hangszerünk kényelmi tartozékai vetik fel. Leopold az áll alá középre helyezi a hangszert (3. ábra), így 1780 körül már a hegedűsök jó része nem a húrtartó jobb oldalán tartotta a hegedűt. Hogy hol kerül a játékos állba kapcsolatba hangszerével, azt ma álltartó pozíciója határozza meg. Ezt ugyan csak az 1830-as évek óta használjuk, de ma már a hangszerhasználat elmaradhatatlan része.¹²

A vállpárna csupán a II. világháború után terjedt el, így aki teheti – megtartva az érzékenyebb kontaktust – hegedüljön nélküle, ahogy az illusztrációkon látjuk.¹³ Az álltartó és párna némileg lefogja a hegedű rezgését, az előadó anatómiai alkatától függően mégis indokolt lehet használatuk: aki egyébként csak felhúzott vállal tudna játszani, jobban teszi, ha koncertszituációban nem válik meg a vállpárnától, minthogy az instabillá váló tartás folytán deformálódhat a hangképzés és a balkéztechnika. A korhű hangszereken játszóknak is akad, aki nem használja ugyan a mára klasszikussá vált hídpárnát és álltartót, de egy öltözék alá betett párnával vagy az öltöny hegedűre felhajtott gallérjával mégis ugyanazon támaszhoz jut, mint más a segédeszközei révén.¹⁴

A kéz és kar tartása

[a hegedű nyaka] semmiképpen se érintse a kéz öblében a hüvelyk- és mutatóujj közötti bőrt. A hüvelykujj ne álljon nagyon ki a fogólap fölött, különben akadályoz a

¹⁰ Mozart 1787, 76. II/3§

¹¹ I.m., 80. II/6§

¹² Stowell 1985, 29-30.

¹³ Simon Standage: *A short history of the violin*. Előadás a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. Budapest, 2012. december 4.

¹⁴ Matthew Truscott szíves szóbeli közlése

játékban, és elveszi a g-húr csengését. Jobb, ha előbbre tartjuk a második és harmadik ujjal szemben, semmint hátrébb, az elsővel szemközt, így a kéz szabadabban tud terpeszkedni. Próbáljuk csak meg: a hüvelykujj általában a d-húron *f*-et vagy *fisz*-t fogó második ujjal kerül szembe.¹⁵

Modern hegedűsöknel gyakran látni, hogy a nyak becsúszik a hüvelyk- és mutatóujj közé – ez igencsak nagy változás a *Hegedűiskola* szavaihoz képest. Továbbá Leopold a hüvelykujjat a második és harmadik ujjal szemközt helyezi, ami az egyre virtuózabbá váló hegedűtechnika ellenére még a nyújtás és visszahúzás technikájának kedvez.¹⁶ A XIX. század első fele óta a hüvelyk az első és második ujjal szemben, vagy még hátrébb helyezkedik el (7. ábra) és helyzete az az előadó billentési technikájával is összefüggést mutat.¹⁷ Ha így állt be a hangszerfogásunk, már nagyon nehéz változtatni, talán sürgősen is.

Leopold nem ír konkrétan a bal kar tartásáról, de az a *Hegedűiskola* harmadik kiadásban megjelenő Geminiani-fogás a stabilabb hangszerhelyzet irányába mutat. A könyök mozgása flexibilisebbé vált, ezért pár év múlva természetes része lett a bal kéz pozicionálásának (8. ábra); a XX. század közepén azonban már kényelmetlennek érezték.¹⁸

Ha megvan a jó kézhelyzet, az ujjak optimális elhelyezésére is kapunk tanácsot: „[...] tartsuk kezünket állandóan egyformán, és valamennyi ujjat a maga hangja felett, ezáltal megőrizzük mind a fogás biztonságát, mind a játék tisztaságát és gyorsaságát.”¹⁹

3. Vonófogás

A vonó változása

A *Sinfonia concertante* komponálásának idején Wolfgang vonója valószínűleg Wilhelm Cramer vonójához lehetett hasonló, akinek munkái nagy népszerűségnek örvendtek 1760-1785 között, különösen Mannheimban.²⁰

¹⁵ Mozart 1787, 79. II/4§

¹⁶ Stowell 1985, 53.

¹⁷ Stowell 1989, 242.; Galamian 1962, 22-23.

¹⁸ Mozart 1787, 79.; Geminiani 1751, 1/B példa; Stowell 1989A, 398.; Galamian 1962, 19.

¹⁹ Mozart 1787, 82. II/6§

²⁰ Stowell 1985, 14-18.; Walls 1992, 14.

Bár a vonó csúcsa 1775 körülre elnyerte végleges formáját, Keefe és Walls véleménye szerint Wolfgang a *Sinfonia concertante* írásakor még nem nyerhetett inspirációt Tourte innovációjából: a vonótípust népszerűsítő Viotti karrierje csak 1782-ben kezdett felfelé ívelni.²¹ Viotti vonója – amit Stowell egyenesen a Tourte-vonóval azonosít – szinte csak a csúcsában különbözik a Cramer modelltől, de a korabeli vonók maximális hossza, a játszó-hossz és súly (73.9 cm, 64.2 cm, 58 g) is közelít a későbbi átlaghoz (74.6 cm hossz, 64.5 cm játszó-hossz, 63g súly);²² mai vonónk tehát sokban hasonlít 1780-as elődeihez.²³

Azonban hiába alakult a hangszer már 1780-ra a maihoz nagyban hasonlónak, a zenészek még jó ideig a régebbi építésmódú hangszereken játszottak; arról, hogy egy egész zenekar Tourte-vonót használt volna, legkorábban 1810-ből származik híradás.²⁴ Lévén a *Sinfonia concertante* első közreadása 1802-ben készült el, talán nem túl merész állítás, hogy a mű ősbemutatója – legalábbis a zenekar nagyobbik részében – már ezzel csendült fel.

A jobb kar tartása

Leopold szavaiból világosan kitűnik, hogy a mainál lejjebb tartotta a jobb kart: „[...] állandóan figyelni kell közben a tanuló jobb karjára is, hogy a vonó vezetésénél könyöke ne kerüljön túl magasra, hanem maradjon mindig fesztelenül a test közelében.”²⁵

Igyekezvén feloldani a feszültséget régi és új között, Nelson úgy véli, hogy Leopold a mai, természetesebb, testtől távolabb eső tartást támogatta (5. ábra).²⁶ Az első, Tourte-vonóval illusztrált hangszeriskolák mégis a testhez közeli jobb kart preferálták, különösen ülő játéknál (9. és 10. ábra).²⁷ A felkar tartása terén Bloch az ő követőjüknek tekinthető, bár Leopold Mozarra hivatkozik:

²¹ Feltételezhető, hogy a Tourte-vonó a mannheimi Friedrich J. Ecken keresztül pár évvel később eljutott Wolfganghoz. Mozart Encyclopedia 2006, 527. „Giovanni Battista Viotti” szócikk; Walls 1992, 21.; Barclay 2003, 30.

²² Az 1700-1780-ban használt vonók Stowell által összeállított listájából a maximum hosszt, illetve az oxfordi Ashmolean Museum Hill kollekciójából ismeretlen német mester 1820 körül készített vonóját vettem alapul. Stowell 1985, 12-13, 15, 18.

²³ Az oxfordi Ashmolean Museum gyűjteményének 1780-as „Balakovic” és „Sartory” vonóinál alig van különbség a maiakkal összehasonlítva. Nelson 2003, Plate 20, xiv.

²⁴ A *Hegedűiskola* 1800-as Pirlinger-kiadásában még Leopold eredeti metszeteivel találkozunk, bár ez inkább a hagyománytisztelőnek tudható be, nem valószínű, hogy az általános gyakorlatot tükrözi. Mozart 1800, 30-31.; Stowell 1985, 20. 6. fotó; Zaslav 1989, 471.

²⁵ Mozart 1787, 76-79. II/3§

²⁶ Nelson 2003, 126.

²⁷ Baillot mellett Spohr is ezt támogatta: Spohr 1832, Plate II, Fig 1.

Így Mozart a merev kar és nyugtalan váll ellen azt ajánlja, hogy a tanulót a fal mellé állítsák; Campagnoli pedig a karnak zsinórral való lekötését kívánja [sic!]. Ennél célszerűbb, ha elkerülhetetlen egy könyvet vagy újságot tenni a hónalj alá és addig tartani ott, míg [sic!] megszoktuk a felkarnak rendes tartását.²⁸

A ma szokásos, ennél magasabban tartott jobb kar a hosszabb pálcával, a hosszabb legato ívekkel, és a vállpárna miatt magasabbra kerülő hegedűvel hozható összefüggésbe. Ennek ellenére a XVIII. századi gyakorlat szerinti, lazán tartott kar is erényünké válhat bizonyos helyzetekben.²⁹

A vonófogás kérdései

Indokolt-e Tourte-vonónkat a XVIII. századi játékmódot követve, a kápától a megszokottnál jóval fentebb fogni? Egyes vélekedések szerint Leopold a kápa fölött 3-7 cm-rel tanítja a vonófogást – a II. metszet valóban ezt ábrázolja –, azonban a negyedik, helyes tartást bemutató metszet akár egy Tourte-vonóval játszó hegedűsről is készülhetett volna (11. ábra).³⁰ Tehát a kápánál, pontosabban „nem messze az alul ráillesztett kápától” van a kéz helye.³¹ A konkrét helyet Leopold nem határozta meg, ami az egyén szabadságára utal. E véleményt támogatja, hogy egyedül a *Hegedűiskola* IV. és V. metszete szerepel változatlanul a második kiadás után.³²

A sokféleség a Tourte-vonó elterjedésével is megmaradt: a pálcát jó ideig a kápától távolabb tartották, mint ahogy Leopoldnál látjuk.³³ Talán a régi vonók könnyedebb érzetére vágytak a hegedűsök, de a hosszabb bőrözés miatti súlypont-eltolódás is kedvezett a régies vonófogásnak.³⁴ Az 1830-as évektől a jobb kéz fokozatosan visszakerült a kápa-hoz, Spohr és Baillot metodikáiban már így látjuk (12. ábra).³⁵

Úgy vélem, a mai előadó jól teszi, ha hangszere tulajdonságainak megfelelően alakítja a vonótartást is. A hegedű és a vonó az évszázadok során együtt, egymásra kölcsönhatásban változott, nem lehet csak egyiken változtatni, mert a kialakult egyensúly megbomlik. Tévút lenne a korhűség jegyében olyan játékmódot erőltetni,

²⁸ Bloch 1919, 79. 1. jegyzet

²⁹ Stowell 1989, 246.

³⁰ Galamian, 1962, 47., 22. ábra

³¹ Mozart 1787, 79. II/5§; Stowell 1989, 246.

³² Mozart 1769, 96.; Mozart 1787, 81.

³³ Richard J. Lane karikatúrája Paganiniről (1831). Nelson 2003, Plate 21, xv.; Stowell 2005, 206.

³⁴ Viotti Tourte-vonójának pálcáját majdnem feléig borították bőrrel. Nelson 2003, 126.; Walls 1992, 20.; Stowell 1989A, 402-403.

³⁵ Spohr 1832, Fig. III.

amely nem alkalmazkodik a hangszerhez, ezzel megnehezítve az amúgy is kényes feladatot. Leopold sem a kápánál vagy a kápa fölött történő vonófogást tartotta valódi hibának, hanem a hangerőt kontrolláló mutatóujjat vagy az ujjak szétterpesztését, amelyek ma ugyanúgy kárára vannak a hangképzésnek, mint 1787-ben (11. ábra):

Azonban ne nagyon nyújtsuk ki az első, azaz mutatóujjat a vonón és ne távolítsuk túlságosan el a többitől. [...] Nagy hiba, hogy ilyenkor kinyújtják a mutatóujjat, ezáltal ugyanis az idegek megfeszülnek, a kéz merevvé válik, a vonót csak egész karral lehet ilyenkor húzni, így az nehézkes, esetlen, sőt roppant ügyetlen lesz.³⁶

Mindezek mellett Leopold egy hibáról különösen részletesen ír. A jó ízlésű előadást céljául kitűző hegedűs mindenképp tartsa szem előtt a régi mester kíméletlenül őszinte szavait, mivel azok aktualitása mit sem csökkent az évszázadok múlásával:

Egész sor ilyen rossz szokás létezik. A legáltalánosabb közülük a hegedű mozgatása, a test vagy a fej ide-oda tekergetése [...] a jobb- és a balkéz, különösen a könyök kényszeredett és természetellenes kitekerése, és végül a[z] egész test heves mozgatása, amitől gyakran az egész karzat vagy a szoba, ahol játszunk megrázkódik, és egy ilyen fáradozó favágó látványa a hallgatókat kacagásra vagy együttérzésre indítja.³⁷

³⁶ Mozart 1787, 80-81. II/5§; Stowell a mutatóujj előre tartását XVIII. század végi divatnak tartja. Stowell 1985, 63.

³⁷ Mozart 1787, 83. II/6§

IV. Hangképzés és dinamika

1. Törekvés a korhű hangképzésre – modern vonóval

A Tourte-vonóval játszóknak lehetőségei

A felületes szemlélődőnek úgy tűnhet, hogy a hangképzés terén áthidalhatatlan a szakadék a Tourte-vonó és a történetileg megalapozott hegedűjáték között. Száz éve ez a probléma fel sem merült, Bloch József jó szívvel ajánlotta a hegedűsöknek Tartini levélbe foglalt – magától értődően még egy korábbi periódus hangszerére és vonójára vonatkozó – tanácsait.¹

A kétféle vonó használatában megtapasztalt játékmódbeli azonosságok vajon annak köszönhetők, hogy a Tourte-vonó alkalmas a mozarti hangzás kifejezésére?² Tapasztalatom szerint bizonyos mértékben képesek vagyunk mai vonónkra alkalmazni a Leopold által megfogalmazott alapelveket. A zengő hangról, a hangképzés technikájáról és a vonóbeosztás módszeréről szóló leírása ma is aktuális: ugyanazon hangszerkezelési tényezők segítik és veszélyeztetik hangképzésünket, mint a pre-Tourte vonónál.³ „Ha szorgalmasan gyakoroljuk a vonás itt ismertetett beosztásait, ügyesen fogunk uralkodni a vonón; az *uralkodással/uralommal* viszont *tiszta* [tisztán zengő] *hangot* érünk el.”⁴

Húrválasztás

A fémhúrok használata már a *Sinfonia concertante* idején sem számított idegennek, a két alsó húrt akkoriban már általában ezüsttel fonták.⁵ Azok a régizenészek, akik csupán a legmagasabb helyre tesznek bélből készültet, talán ezért is nem tekintik sarkalatos kérdésnek a húrválasztást, pedig a húr – a láb és a lélek mellett – a hegedűtest rezgését és a hangot legmélyrehatóbban befolyásoló tényező. Carl Flesch szerint modern hegedűn a két húrtípus közti hangszínkülönbség alig észrevehető, ennek ellenére egy fémhúrral felszerelt hangszer sosem fog ugyanúgy reagálni

¹ Bloch 1989, 23-27.

² Stowell 1991, 137-140.

³ I.m., 139.; Baillot 1834, 159-226, 230-231, 508. XII/9. jegyzet; Galamian 1962, 93.

⁴ Mozart 1787, 127. V/10§

⁵ Előfordult, hogy csak a g-húrt fonták, illetve a XVIII. század végétől találkozni tisztán selyem, vagy selyemmel font húrral is, bár Leopold ezekről nem ír. Stowell 1989, 239.

a vonóra, és pontosan olyan színezettel megszólalni, mint egy bélhúros hegedű.⁶ Érdemes hát megfogadni Matthew Truscott tanácsát: Ne akarjunk fémhúrjainkon a bélhúrhoz illő hangképzéssel játszani, hegedüljünk a modern húrok tulajdonságainak megfelelően.⁷

Énekszerű, egészséges hegedűhang

Leopold számára a hangképzés metódusához elválaszthatatlanul kötődött az énekszerűség: „És ugyan ki ne tudná, hogy a hangszeresek számára mindig az énekes zene jelenti a mértéket, mert minden darabban – amennyire csak lehetséges – igyekezzük megközelíteni a természetet.”⁸

Mindazonáltal a romantikus hegedűtechnikán nevelkedett előadók nem egy esetben tévúton járnak az énekszerű játékot illetően. Bár ennek az intelemnek a fontossága nem csökkent az idők során,⁹ sokaknak csupán annyit jelent, hogy kápatól csúcsig rátapasztják a vonót a húrra és végeláthatatlan legatóban vibratóznak.

A szólisták hangjának át kell hatolnia a zenekar ma meglehetősen erős hangzásán, be kell töltenie a termet. A *Sinfonia concertante* első előadóinak ezekkel a gondokkal aligha kellett megküzdeniük.¹⁰ A hangerő Leopold számára olyannyira nem számított kérdésnek, hogy még tárgymutatójában sem említi. Ez nem azt jelenti, hogy a vizsgált zenemű előadásához kis hang és takarékos hangképzés illene. Mozart muzsikáját az ízlésesség nevében ma sokan kifinomultan, óvatoskodva játsszák. Ezt tévútnak tartom, hisz Leopold nem szívlelte a léghegedűsök [die Luftviolinisten] művésziesskedő, susogó hegedűhangját:

[...] mi is lehetne ízetlenebb annál, mint amikor valaki [...] vonóval éppen csak érinti a húrokat, és egészen fent, a hegedű lábánál olyan mesterséges susogáshoz fog, hogy csak itt vagy ott hallható egy sípoló hang. Így persze nem tudjuk, mit is akar mondani, mert minden csak álomhoz hasonlatos.¹¹

Halkabb dinamikai szinteken is ugyanolyan intenzív jelenlétre és tudatos hangképzésre van szükség, húrtól és vonótól függetlenül.

⁶ A *Die Kunst des Violinspiels*-ből idéz: Robert Philip: „1900-1940”. In: Howard Meyer Brown & Stanley Sadie (szerk.): *Performance Practice: Music After 1600*. (London: The Macmillan Press, 1989). 461-482. 466.

⁷ Matthew Truscott szíves szóbeli közlése

⁸ Mozart 1787, 130. V/14§

⁹ Galamian 1962, 16-17.

¹⁰ I.m., 16.

¹¹ Mozart 1787, 124-125. V/2§/a jegyzet

Mert a piano nem abból áll, hogy a vonó a húrok felett egészen halkán csúszik, és gyorsan elhagyja a hegedűt; így játszva egészen másmilyen, sípolós hang keletkezik. A pianónak ugyanúgy kell hangzania, mint a forténak, csak épp nem tűnik a fül számára olyan erősnek.¹²

A pre-Tourte vonóban jelentősen kevesebb szőr, így azzal játszva a mainál kisebb húrnyomás jön létre. A bélhúrok nagyobb energiabefektetést igénylő megszólaltatása alapvetően meghatározza a játéktípust.¹³

Végezetül hadd emlékeztessék: a kezdő hegedüljön mindig komolyan, teljes erőből, erősen és hangosan, sose játsszék gyengén és halkán, és a legkevésbé se komolytalankodjék hangszerrel a kezében. [...] türelemmel gyakorolva idővel eltűnik a hangzás faragatlansága, és erős játéknál is egészséges és tiszta hang szólal meg.¹⁴

A XIX. századtól kezdve épített nagy, olykor hatalmas koncerttermek és a zenekarok megnövekedett hangereje óta a hangképzés területén a hangerőre kiemelt figyelmet kell fordítani.¹⁵ Az erőteljes, határozott hangképzést Leopold a zenekari zenészek játékával kapcsolatban is kiemelte, ám a *Sinfonia concertante* szólistái számára a nagy hangerő akkor sem kerülhet a fontossági sorrend élére, ha a ripieno szólamok hangvolumenét esetenként a principale brácsa is erősíti.¹⁶ A Wolfgang számára alapvető ragyogó, tiszta és szép hegedűhangra, vagy az édesapja által is nagyra tartott telt-gömbölyű tónusra érdemes hangideálként tekinteni.¹⁷

Egyébként mindig nyugodtan nyúlhatunk erősebben a vastag és mély húrokhoz, anélkül, hogy a hallgató fülét sértenénk, mert ezeknél lassú és gyenge a levegő rezgése, így nem szólnak annyira élesen; a vékony és erőteljesebben feszített húrok mozgása azonban gyorsabb, így a levegőt erősen és gyorsan szelik át, tehát erőteljesebben uralkodni kell rajtuk, mert élesebben hatolnak a fülbe.¹⁸

Noha a fémhúr jobban tolerálja a szélsőségeket, túl nagy vonónyomásnál ugyanúgy recsegni kezd, mint a bélhúr, ezért is szívleljük meg a régi mesterek

¹² I.m., 128. V/12§

¹³ Stowell 1985, 211.; Galamian 1962, 24.

¹⁴ Mozart 1787, 84. II/11§

¹⁵ Baillot már a nagy térhez kötötte a hegedűre írt versenyművek előadását. Baillot 1834, 480.; Lawson 2003, 167.

¹⁶ Zaslav 1989, 551.

¹⁷ Wolfgang barátja, Ignaz Fränzl játékaról nyilatkozott 1777. november 22-i levelében. Briefe 1777-1778, 137-138.; Mozart 1787, 128. V/12§; Barclay 2003, 33.

¹⁸ Mozart 1787, 128. V/11§

figyelmeztetését: „ne tépjük bolondul a húrt”.¹⁹ A korabelinél nehezebb mai vonóval mindenképp fontos tudatosan törekedni a könnyedségre, tudniillik a nagyobb súly szinte automatikusan hozza magával a flexibilitás és artikulációs lélegzés elvesztését, de legalábbis ennek kockázatát.²⁰

A modern hegedűtechnikában a vonónyomás a kéz- és karsúlyból ered, de egyértelmű a mutatóujj hangerőkontroll-funkciójának használata is.²¹ A pre-Tourte vonós hangképzésben ez utóbbi még a vonónyomás legfőbb befolyásoló tényezőjének számított.²²

És bár a hang erősítésében és halkításban az első, a mutatóujj szerepe a legnagyobb, mégis maradjon a kisujj is mindig fekvő a vonón, mert a visszatartással és utánaengedéssel nagyban hozzájárul a vonó feletti uralmunkhoz. A fent előírt módon a hegedűn lényegesen jobb és férfiasabb hangot lehet képezni [...].²³

Movimento ordinario és legato játék

Virtuóz menetek játékában modern vonóval is követhető a korabeli, a mindennapi előadást alapvetően jellemző movimento ordinario játékmód. A hangokat a vonó közepén, egymástól némileg elválasztva szólaltatjuk meg, azonban nem kötelező legatoóra utaló kötőív híján minden esetben így tenni.²⁴

A legato 1780-ban minden bizonnyal már nem számított kivételes játékmódnak, hisz a vonó – játszó hossza alapján – képes lehetett hosszabb legato frázisok játékára.²⁵ Ez nem arra mutat, hogy kötelező lenne a mai gyakorlat szerint a kápától a csúcsig, a szőr teljes hosszán kéne játszani; a *Sinfonia concertante* zenei anyagaihoz elegendő lehet a vonó leghasznosabb játéktérének használata. Leopold már jóval az új vonó megjelenése előtt erényként emelte ki az egyenletes hegedűhangot: „Lehetetlen volna nála [Nardini] szebb, tisztább, egyenletesebb és éneklőbb hangú játékot hallani.”²⁶ Szorgalmazta is az egyenletes hangképzés elsajátítását: „Nagyon hasznos

¹⁹ I.m., 276. XII/17§

²⁰ A könnyedség azonban nem lehet finomkodás, vagy a már említett léghegedülés. Stowell 1985, 13.; Schröder 1991, 120.

²¹ Geminiani 1962, 56.

²² „The Bow [...] must be pressed upon the Strings with the Fore-finger only, and not with the whole Weight of the Hand.” Geminiani 1751, 2. I/B példa

²³ Mozart 1787, 80. II/5§

²⁴ A XVIII. századi elveket nem ismerő hegedűst könnyen tévútra viszi Galamian leírása az artikulációs jel nélküli hangok előadásáról: „Nincs törés a hangok között, éppen ezért minden vonás addig tart, amíg a következő felváltja.” Galamian 1962, 63; Mozart Encyclopedia 2006, 395. „performance practice” szócikk

²⁵ Stowell 1985, 13.

²⁶ Leopold 1763. július 11-i levele. Briefe 1755-1776, 77.; Mozart 1787, 127. V/9§

kísérlet, ha megpróbálunk lassú vonással egy teljesen egyenletes hangot játszani.”²⁷ Másutt: „[a tanuló] szokjon hozzá mindjárt kezdetben a hosszú, megszakítatlan, lágy és folyékony vonóvezetéshez.”²⁸

Mindemellett nem tagadható, hogy hiába óvakodunk túlzott felkar-mozgással terhelni a vonóhúzást, a hangképzés alapmetódusában eltérünk a korabeli hagyománytól: „[...] ne teljes karból vezesse a vonót. Mozgassa a felkart kevésbé, a könyököt erőteljesebben, a csuklót viszont természetesen, erőltetés nélkül.”²⁹

Mivel az 1780 körül használatos hegedűláb formája már közelíthetett a modernhez,³⁰ a *Sinfonia concertante* virtuóz hűrváltásos meneteit ma is a régiekhez hasonlatosan játsszuk (például: I. tétel 306-309. ütem). A Leopold által ajánlott, lazán tartott jobb kar és hangképző metodika minimalizálja a mozgást és nagyban megkönnyíti a zökkenőmentes hűrváltásokat, míg a teljes karból vezetett mozdulat ez esetben lassítaná a tempót.

Az énekszerű melódiák, hosszú kötőívek azonban számos lehetőséget kínálnak a modern hegedűsök számára természetes vonóvezetésre. Ám semmiképp ne gondolkodjunk egy minden pillanatban eszpresszív játékmódra, inkább igyekezzünk a húrok zengetésére, az artikulációs ívek alatti zenébe foglalt szavakat megformálva.

Az affektus szerepe a hangképzésben

Nem feledkezhetünk el az affektusok és a hangképzés összefüggéseiről. Leopold írja: „[...] nem játszunk mindent vonszolt, nehéz vonással, hanem a menetek mindegyikében mindig az uralkodó affektushoz igazodunk.”³¹ Quantz egy maestosóval megjelölt tételhez „komoly, némileg súlyosabb és feszesebb vonást” választ, ám a *Sinfonia concertante* első tételének karakterváltásai miatt botorság lenne végig így játszani. Odaillőbb, ha az allegróhoz illő könnyű és élénk de meglehetősen erővel vezetett vonás, ötvöződik a cantabile higgadt és könnyű vonójátékával.³²

Utóbbiakat tartsuk szem előtt a második tételben is. A sok előadásban uralkodóvá váló hosszú, higgadt és súlyos vonás ugyanis nem az andante, sokkal

²⁷ A XVIII. második felében már nem csak a lassú tételekre vonatkoztatták a legato játékot, bár pre-Tourte vonóval leginkább csak kötőív alatt játszottak ily módon. Stowell 1991, 129-132.; Mozart 1787, 125. V/9§

²⁸ Mozart 1787, 82. II/6§. Másutt: I.m., 104. IV/22, 23§

²⁹ I.m., 82. II/6§; Geminiani 1751, 5. IX. példa

³⁰ Stowell 1985, 24, 167.

³¹ Mozart 1787, 277. XII/18§

³² I.m., 71. I/3/Zenei műszavak; Quantz 1752, 213. XVII/2/26§

inkább az adagio assai vagy lento karakterekhez kapcsolódik.³³ A zárótétel élénk zenei anyagait az ajánlott rövid, könnyű vonás változataival szólaltassuk meg.³⁴

Hangindítás

Bélhúrnál intenzívebben érezzük a húr és a szőr kontaktusát, természetesebb, de zajosabb a hang. Ezért érezhette Leopold fontosnak a hangindítás kontrollját: „Minden hangot, még a lehangosabban megfogottat is egy kis, alig észrevehető piano vezet be, mert enélkül az nem hang lenne, hanem csak egy kellemetlen és érthetetlen zaj.”³⁵

Az arany szabály kiterjeszthető a Tourte-vonóra, ahol lehetőség van egy direktebb hangindításra, mivel a lefelé indított vonások egy mássalhangzó-szerű kis attackkal szólalnak meg.³⁶ A modern hangszertechnikában ennek puhítására szoktuk megvibrálni a hangot már a megszólalás előtt. Ez azonban Mozart zenéjét illetően nem helyénvaló, hiszen 1780 körül a vibrato még nem képezte a hangképző módszer részét.³⁷ Ettől függetlenül lehetséges olyan érzékenyen közelíteni a bélhúrnál könnyebben megszólaló fémhúrhoz, hogy a kontaktus pillanatában a jobbkez érzete közelítsen a Leopold által leírthoz. A kemény vagy beakasztott hangokat – de a bizonytalan indítást is – elkerülendő nagyfokú szenzibilitáson kívül azonnali reakciókészség szükséges.

Vonóváltás

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 összetartozóak jól kapcsolódjanak egymáshoz.³⁸

[...] minden vonáson biztosan uralkodva, a vonót fel nem emelve, szünet nélkül összekötve, lágyan fogjuk meg a hangokat [az egymást követő vonóváltások során], hogy a már rezgő húr még a legerősebb vonás is észrevétlenül vigye át pillanatnyi rezgéséből az új mozgásba.³⁹

³³ Mozart 1787, 72. I/3/Zenei műszavak; Quantz 1752, 213. XVII/2/26§

³⁴ I.m., 212-213. XVII/2/26§

³⁵ Mozart 1787, 125. V/3§

³⁶ Baillot 1834, 228-229.; Zaslav 1989, 506.; Galamian 1962, 77.

³⁷ E tekintetben Geminianira kuriózumként tekintünk, aki a hangképzésben betöltött jótékony szerepe miatt szorgalmazta a vibrato gyakori használatát. Geminiani 1751, 8. XVIII. példa; Walls, 1992, 26.; Galamian 1962, 78.

³⁸ Mozart 1787, 130. V/14§

³⁹ Mozart 1787, 128. V/10§

Leopold előtt már Geminiani is a maihoz hasonló vonóváltásról ír.⁴⁰ Ezek alapján a *Sinfonia concertante* artikulációs íveinél is célul tűzhetjük ki az észrevétlen vonóváltást. Ha ruganyos izomtónussal indítjuk az új vonást, elkerülhető a Mozarttól idegen, konstans nyomás, különösen az érzéketlen préselés.⁴¹ Nem kell minden létező alkalommal elválasztani egymástól a hangokat, vagy messa di vocét játszani. Azonban ne éljünk vissza a Tourte-vonó adta végtelen legato lehetőségével Mozart zenéjében, akinek dallamai még nem az úgynevezett körkörös vonó adta végtelen hosszú hang érzete szerint lélegzenek.

Vonóvezetés és megszólaltatási pont

Az egyenletes hangképzést segítő, lábtól állandó távolságú, azzal párhuzamos vonóvezetés nem csak ma áll kihívásként a hegedűsök előtt.⁴²

[...] a tanuló ne hegedüljön hol fent a fogólapnál, hol meg a lábnaál, hanem igyekezzék a lábtól nem nagyon távol, állandó egyenletességgel vezetni a vonót, és mérsékelt lenyomással és felengedéssel keresse a jó és tiszta hangot, és azt tartsa ki türelemmel.⁴³

A Quantz szerinti ideális megszólaltatási pont – egy ujjnyi messzire a lábtól – bélhúron szép hangot eredményezhet, de fémhúron játszva – a hangszertől függően – már szinte sul ponticello szólal meg.⁴⁴ A magasabb és mélyebb húrok játékában, illetve a megszólaltatási pont dinamikát befolyásoló hatásáról azonban közös tapasztalatai vannak a régi és új hangszeren játszóknak.⁴⁵ A vonó kifelé fordulása is ugyanúgy generációkon átívelő problémának tűnik, mint a hegedű lógatása vagy jobb váll túlzottan előre kerülése, melyek miatt szintén torzul a párhuzamos vonóvezetés (13. és 14. ábra).

A vonót inkább egyenesen tegye a hegedűre, semmint oldalt; ezáltal több erőt tud kifejteni, és elkerülni azoknak a hibáját, akik annyira oldalra döntenek a vonót, hogy ha egy kicsit megnyomják azt, inkább a fával, semmint a lószőrrel hegedülnek.⁴⁶

⁴⁰ „In an Upbow the Hand is bent a little downward from the Joint of the Wrist, when the Nut of the Bow approaches the String, and the Wrist is immediately streightned, or the Hand rather a little bent back or upward, as soon as the Bow is began to be drawn down again.” Geminiani 1751, 2. I/B példa

⁴¹ Schröder 1991, 125.

⁴² Geminiani 1751, 2. I/B példa

⁴³ Mozart 1787, 82. II/6§

⁴⁴ Quantz 1752, 215. XVII/2/28§

⁴⁵ „[...] a *d*- és *g*-húron mindig messzebb játszunk a lábtól, mint az *a*- és *e*-húron.” Mozart 1787, 128. V/11§

⁴⁶ I.m., 80. II/6§

Pizzicato

Noha nem vonóval játszunk, a hangképzéshez tartozó téma. A mai hegedűsök közül sokan választják a hüvelykujjas pengetést az első tételben (38-45. taktus), csakúgy mint Mozart idején. Ennek ellenére Leopold a ma is legáltalánosabb, megtámasztott, mutatóujjas metódust javasolja, Quantz pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a fogólap végénél pengessünk.⁴⁷

2. Dinamika

A hangerő erőssége és gyengesége

A *f* és *p* jelzésekhez szokott modern hegedűsök számára Leopold dinamikát jelölő terminusai – *Stärke* és *Schwäche* – rávilágítanak a korabeli megközelítésre: a zene intenzitásának fokát jelölik.⁴⁸ A forte nem csupán hangos, de erőteljes is [*Laut oder Stark*], míg a piano halksága magában foglalja a lágyaságot, puhaságot, amellet, hogy ne játszunk erőteljesen [*Schwäche*].⁴⁹

Dinamikai jelzéseiben a *Sinfonia concertante* nem különbözik Mozart többi versenyművétől.⁵⁰ A legjellemzőbb a *f* és *p*, de esetenként következetlen jelenlétükön túl szembetűnő, hogy hangerőre utaló szerzői utasításokat kizárólag a tuttikban találunk. A kottakép a szólistáiktól szinte kikényszeríti azt a zenei kontextusba ágyazott önálló véleményalkotást, melyre Leopold is biztat:

Ebből következik: tartsuk be a legpontosabban az előírt pianót és fortét, és ne verklizzunk le mindent egyforma hangon. Sőt, a halk és hangos játékot alkalmazzuk és váltogassuk egymással előírás nélkül, magunktól is a megfelelő helyen. Ez az, amit az ismert festői kifejezéssel fénynek és árnyéknak neveznek.⁵¹

Crescendo és decrescendo

„A piano és a forte váltakozása az egyik legkényelmesebb eszköz nemcsak a szenvedélyek világos ábrázolására, hanem a fény-árnyék [játék] fenntartására

⁴⁷ Mozart 1787, 73-74. I/3/Zenei műszavak; Quantz 1752, 216. XVII/2/31§

⁴⁸ Leopold *Hegedűiskolájában* nem szentelt külön fejezetet a dinamikának, az erre mutató gondolatokat a többi témakörbe ágyazva találjuk. Mozart 1756, 270. Register/ „*Stärke*” és „*Schwäche*” címszavak; Mozart 1787, 282, 285. Tárgymutató/„*forte*” és „*piano*” címszavak

⁴⁹ Mozart 1769, 86.; Mozart, 1787, 73.; Mozart 1787A, 51-52.; Halász Előd, Földes Csaba & Uzonyi Pál (szerk.): *Német-magyar szótár, illetve Magyar-német szótár mobil szótára*. (Budapest: Akadémiai Kiadó Zrt., 2012)

⁵⁰ Stowell 1991, 139.

⁵¹ Mozart 1787, 272. XII/8§

is a zenében.”⁵² Mindazonáltal a *Sinfonia concertante* előadásakor nem csupán szembeállított hangerő-fokozatokban tervezhetünk, hanem árnyalhatjuk játékunkat, hiszen a crescendo és a diminuendo definícióját már Leopoldnál is megtaláljuk.⁵³ Kiírt utasítás nélkül is egy alig észrevehető hangerő-emelkedés vagy csökkenés vezet be minden hangerő-módosítást,⁵⁴ hogy a váltások a fény-árnyék elvének sérülése nélkül szólaljanak meg (I. tétel 343. illetve II. tétel 56. ütem): „[...] a játékos által kifejezendő zenei fény és árnyék is okvetlenül szükséges. Azonban ezt nagy körütekintéssel kell alkalmaznunk, nehogy túl hevesen menjünk át az egyikből a másikba, hanem észrevétlenül erősítve és halkítva.”⁵⁵

A *Sinfonia concertante*-ban még nem találkozunk < és > jelekkel, mivel ezek igazán csak a XIX. század fordulójára honosodtak meg (a *Hegedűiskola* 1804-es kiadásának műszótára is ezt bizonyítja).⁵⁶ Betűvel kiírt szerzői utasítást találunk az I. tétel számtalanszor citált mannheimi crescendójában (I. tétel 46-56. ü.), némely tuttura vezető ütemben (II. tétel 52.ü.), illetve a III. tétel elfáradó calandójában (195-199. ütem).⁵⁷ Másutt nyugodtan játszunk a felfelé és lefelé ívelő zenei folyamatokat ösztöneinknek megfelelően crescendóval és decrescendóval akkor is, ha nincs nyoma a kottában. (I. tétel 217-220. és III. tétel 32-38. ütem).⁵⁸

A mannheimi crescendo az alsóbb regiszterben igen halkan indítható (I. tétel 46. ü.), hat ütemen át csupán a feszültség emelkedik, a dinamika nem, majd a szekund hegedű csatlakozása után extatikus fortissimóban csúcsosodik ki. Az effektus átélése azonban semmiképp ne billentsen át a jó ízlés határán:

Egyáltalán nem dicsérendők azok, akik a pianót olyan halkan adják elő, hogy szinte maguk sem hallják azt, forténál azonban a vonóval olyan reszelésbe kezdenek, hogy – különösen a mélyebb húrokon – nem lehet egyik hangot a másiktól megkülönböztetni, és nem hallani mást, mint érthetetlen zajt.⁵⁹

Ha Leopold metodikája szerint adagoljuk a vonósebességet, valóban a széles ívű zenei lélegzetvétel élményével ajándékozhatjuk meg közönségünket. „Csak arra

⁵² Quantz 1752, 249. XVII/7/19§

⁵³ Mozart 1787, 73. 125. I/3/Zenei műszavak, V/3; Stowell 2005, 208.; Levin 2003, 229.

⁵⁴ Mozart Encyclopedia 2006, 395. „performance practice” szócikk

⁵⁵ Quantz 1752, 158. XIV/9§;

⁵⁶ Mozart 1804, 12, 13.; Stowell 1985, 290.

⁵⁷ Mivel Leopold nem szívelte a mannheimi stílust, a *Sinfonia concertante* e nevezetessége a különlegességek közé számítható Wolfgang zenéjében. Leopold 1777. december 11-i levele. Briefe 1777-1778, 181-182.

⁵⁸ Evidenciaként Blochnál is viszontlátjuk: „a felmenő dallamot crescendo, a lemenőt decrescendo játszuk.” Bloch 1919, 371.

⁵⁹ Mozart 1787, 129. V/13§

ügyeljünk, hogy a vonót a pianónál valóban lassan, a növekvő hangerőnél valamivel gyorsabban és a végső forténál egészen gyorsan húzzuk.”⁶⁰

Mezza di voce

A hosszú, kitartott hangok e díszítését Leopold elsőként említi a vonó felosztásai között.⁶¹ A *Sinfonia concertante* szólistáinak első belépését a modern hangszeres előadók jó része sem egyenletes forte hangon, hanem automatikusan az említett effektussal játssza (I. tétel 72. taktus).⁶²

Bár modern vonóval nehezebb ezt a harangszerű hangot képezni, Mozart notációja megoldással szolgál. A hosszú artikulációs ívvel hozzákötött folytatásra rávezethetünk a dinamikával, a vonó negyedik felosztását ötvözve a harmadikkal (a kettős mezza di vocét a crescendóval).⁶³ Mint minden díszítőelemmel, a mezza di voce alkalmazásával is érdemes csínján bánni, a régizenei tájékozottságú gondolkodás jegyében ne lépjük túl a jó ízlés határait.⁶⁴

Akcentusok

A *Sinfonia concertante* első dinamikai jelei akcentusok, ezek híján a kor gyakorlatának megfelelően, egészséges fortéval kezdenék a tételt.⁶⁵ A mind a tíz szólamban megerősített, piano alapidinamikán belüli *sf* impulzusok és harmadik Esz-dúr akkord hatásos subito fortéja a komponista tudatosságáról tanúskodnak. A *sfp* pillanatnyi felvillanása vonótechnikailag egy – a nyers hangzást elkerülendő – nagyon gyors diminuendóval valósítható meg.⁶⁶

Ugyanígy tehetünk a műben előforduló többi *sfp*-val, nem hagyva figyelmen kívül, hogy Wolfgang impulzus jelei sokkal nagyobb differenciálásra adnak lehetőséget, mint a később elterjedt > jel. Az emfázis mértékének meghatározásában a konkrét zenei kontextus is segítségünkre van: „Figyeljünk az affektusra is. Az egyik hang erősebb kiemelést kíván, a másik közepeset, és némelyik csak egy alig észrevehető.”⁶⁷ Az Andante 6-7. ütemében az affektus szerint az első hangot súlyosra játsszuk, a piano csak az ütem második hangjára jön, ahogyan a kíséretben is. A tétel végén azonban egymástól távolabbi *sf* *p* notációt találunk szólóban és tuttiban

⁶⁰ I.m., 127. V/7§

⁶¹ I.m., 125. V/4§; Stowell 2005, 208.

⁶² Még C. Herrmann romantikus szellemű közreadásában is konkrét jelzést találunk a mezza di vocéra.

⁶³ Mozart 1787, 126-127. V/7-8§

⁶⁴ Zaslav 1989, 474, 481.

⁶⁵ Levin 2003, 229.

⁶⁶ Stowell 1991, 145.; Dalton 1988, 194.

⁶⁷ Badura-Skoda 2010, 53.; Stowell 1991, 140.; Mozart 1787, 276. XII/17§

egyaránt (126-127. ütem).⁶⁸ Ennek ellenére nem változtatnék az értelmezésen, hiszen piano alapidinamikába ágyazódik a gesztus.

A diminuendo funkcióval is bíró *fp*-val az I. tétel 11, 41 és 45. ütemében találkozunk, utóbbiak a hangzást puhítják a viola kíséroranyagába meglepetésként beékelt forte ütemekben.⁶⁹ Az első cadenza *sf*-i nem csak akcentust jelölnek, de ki is zökkenetnek a tempóérzetből (19-20. ü.), a Prestóban egyre izgatottabbá teszik a zenei folyamatot (188-190. ütem). Ennek csúcspontján Seiffert közreadásában *ff*-kat találunk, melyek semmiképp nem erőszakosan kitartott hangként, hanem hangsúlyként értelmezendők, ahogyan az Alte Mozart-Ausgabe óta több kiadásban is olvassuk. A csúcspontot aztán szerzői utasítás nélkül is decrescendo követi, a jelzett calandóval karöltve.

Mozart a III. tétel 176-179. ütemeiben fortét ruház fel hangsúly funkcióval, de itt automatikusan halk skálába ékelt akcentust játszik az jó ízlésű előadó. Ennek mintegy ellentettjekén az első cadenzában és a II. tétel 78. ütemében piano jelzi a hangsúly elkerülendő voltát.

Dinamika és formálás

A kereszttel és feloldójellel felemelt hangokat kezdjük mindig egy kicsit erősebben, de a dallam folytatásában vegyük ismét vissza a hangot [...] Éppen így különböztessük meg fortéval a váratlanul megjelenő bével vagy feloldójellel jelölt leszállított hangokat is [...].⁷⁰

C. P. E. Bachhal egyetértésben Leopold a dinamika formálást támogató szerepére is utal.⁷¹ Ennek szellemében emeljük ki a disszonanciákat a konszonanciával szemben, vagy játsszunk mezza di vocét piano g-ről a váratlan *gesz* csúcspontig, majd visszahalkulva, teret adva a szóló brácsa tizenhatodainak (I. cadenza 22. ütem). Szerzői utasítás híján a *Sinfonia concertante* jókedvű témáiban is csak Leopold szavai adnak támpontot (III. tétel 84, 114. taktus): „Hogy a vidám darabok előadása igazán élővé válják, a legtöbbször a legmagasabb hangra tesszük a hangsúlyt.”⁷²

⁶⁸ A *Sinfonia concertante* romantikus kottakiadásában bár sok közreadói hozzáadást találunk, a hangsúlyjelek betűinek egymástól távolabb nyomtatása – mely megváltoztathatja a jelentést – nem jellemző. I.m., 56.

⁶⁹ Leopold *Hegedűiskolájában* még a legerősebb akcentust jelzi *fp*-val (XII/17§). I.m., 276.; Boyden és Strasser véleményét közli: Badura-Skoda 2010, 52.

⁷⁰ Mozart 1787, 272. XII/8§

⁷¹ Bach 1753, 163. III/29§, Stowell 1985, 291.

⁷² Mozart 1787, 275. XII/13§

V. Vonások és artikuláció

1. A vonásirányok kialakítása

A lefelé húzott vonás szabálya

A régizenei mozgalom egyik eredménye, hogy a régiek gondolatai nyomán az artikuláció fontossága újra előtérbe került.

A hegedűnél és a hozzá hasonló hangszerекnél alapjában véve az előadás tekintetében a legtöbb a vonókezelésen múlik. Ezáltal ad a hangszer jobb vagy rosszabb hangot, általa kelnek a hangok életre, ezáltal kap kifejezést piano és forte, ez gerjeszti fel az affektusokat, ezáltal lehet megkülönböztetni a szomorút a vidámtól [...] Egyszóval: ez az az eszköz, [...] melynek segítségével egy gondolat különféle formát ölthet.¹

Leopold lényegében ugyanezt írja: „[...] tehát a vonás az az eszköz, aminek okos használatával módunkban áll a csak jelzett affektusokat a hallgatóságban felgerjeszteni.”² De lehetséges-e modern hangszeren a Mozart-korabeli gyakorlathoz közelítő vonásrendszer kialakítása? A lefelé húzott vonás szabályát vajon nem találták 1780-ban már idejétmúltnak az újító hegedűsök?³

Tehát az *első* szabály, mégpedig fő szabály ez lehet: *akár páros, akár páratlan időmértékű ütem első hangját – ha az ütem nem szünettel kezdődik – igyekezzünk minden esetben lefelé venni, még akkor is, ha a vonót kétszer egymás után lefelé kell is húzni.*⁴

Noha Leopold maga is számtalan kivételt sorol fel, a fő vonásozási princípium időtállóságát bizonyítja, hogy azt a *Hegedűiskola* későbbi kiadásában is megtaláljuk, tehát fontosnak – és főképp – használhatónak bizonyult a Tourte-vonó elterjedésétől függetlenül. Később Baillot még mindig általános szabályként tekint rá, Spohr pedig a zenekari zenészek számára ajánlja, hogy az ütem kezdetét és erős ütéseit lefelé játsszák, míg az ütem végét felfelé.⁵

Bár a romantikus hegedűtechnika némileg mellőzte – az I. tétel 125-127. ütemeiben (5. kottapélda) például C. Herrmann és F. P. Zimmermann közreadásukban

¹ Quantz 1752, 199-200. XVII/1/3§

² Mozart 1787, 143. VII/1§

³ Stowell 2005, 209.

⁴ Mozart 1787, 97. IV/3§; Lásd még: Geminiani 1751, 9. XXIV. példa

⁵ Baillot 1834, 27.; Spohr 1832, 234.

egyformán a felfelé indított vonást ajánlják –, a régi szabály jelenléte áthatja napjaink hegedűjátékát, tehát alapjaiban ma is a mű keletkezésekor élő elveket követjük.⁶ A Presto 32-36. ütemeiben eszünkbe sem jut felfelé kezdeni a tizenhatodokat, másutt a lefelé húzott vonás elvét és a zenei szövetet követve igazítjuk ki a vonást (6. kottapélda). Ha a III. tétel 112-113. taktusaiban fölfelé kezdjük az első hangot – Zimmermann javaslata szerint –, nem csak a főszabály ellen vétünk, de nem tudjuk igazán kiemelni a váratlan akkord-gesztust sem. Az Andante 75-78. ütemeinek díszített első ütései ugyancsak lefelé húzott vonást kívánnak, sőt, az utolsó taktusban némi kompromisszumra szorulunk: a vonóbeosztás érdekében vehetjük felfelé a *sf*-t, ám szebb, ha hasonulunk a kíséret hangsúly-gesztusához, lefelé játszunk az emfázist, és hogy ne szoruljunk be a kápához, utána vonót váltunk a kötésben (7. kottapélda).

Míg örömmel élünk a komponista által meghatározott artikuláció lehetőségével, vonásirány tekintetében rendelkezünk némi mozgástérrel. A modern vonójátékos ezzel a szabadsággal nem csak élhet, de erre rá is kényszerül. Nehezebb és hosszabb vonónk számos esetben nem alkalmas a korabeli vonás megvalósítására, ezért bár tekintsünk a lefelé húzott vonás szabályára inspirációs forrásként, de azt alkalmazzuk nagyon szabadon.⁷ A *Hegedűiskola* példáin keresztül a változatosságnak olyan gazdagsága tárul elénk, amelynek alapján egy mai hegedűs semmiképpen nem érezheti magát behatárolva.

Sok hegedűs hibája, hogy aszimmetrikus motívumok során vagy lefelé (▼) játszandó hosszabb hangokra túl sok vonót vesz, így a rövidebb felfelé (v) játszandó vonás hangsúllyal indul (I. cadenza 12-14. ütem). A vonó hosszabb játzó hossza és a vonásiránytól független, egyenletes hangképzés miatt ennek kivédése igazi küzdelem, Zimmermann nem is habozott a vonó adottságaihoz igazítani az irányokat (8. kottapélda). A régi vonó játékerzete azonban segítségünkre lehet – a nagyobb kápasúlyt használó lefelé megszólaló impulzus automatikus következménye a hangsúlytalan felfelé vonás –, ennek nyomán harmonikus mozdulatokkal játszhatjuk az eredeti artikulációt.⁸

⁶ Stowell 1991, 144. Balszerencse, hogy a *Hegedűiskolának* a vonás változatosságáról szóló főrész magyar fordításának legelső vonás-jelölése (VII/1/3§) egy nyomdai hiba miatt elcsúszott, így ott a gyanútlan olvasó előtt a nemlétező felfelé húzott vonás szabályának kottapéldája áll. Ugyanígy, sajtóhibának tekintem a IV/2§ 1787-es szövege és kottapéldája közti ellentmondást. Az első két kiadásban még egytéleműen a „her.” és „hin.” rövidítéseket látjuk, ezért a 3. kiadás szövegét tartom érvényesnek. Mozart 1756, 70. IV/2§; Mozart 1769, 111. IV/2§; Mozart 1787, 96, 122, 144. IV/2§, VII/1/3§; Mozart 1787A, 124.

⁷ Walls 1992, 24.

⁸ A Presto 113. taktusának látványos akkord-gesztusa előtt azonban nem kell spórolni.

Artikulációs ív és vonásirány

1780-ban nem álltak a hegedűsök kottájában a gyorsan írható és olvasható le ■ és fel V jelek.⁹ Bár a vonásirányok kialakításának alapszabályai megtanulhatók, a mai, sokszoros stresszel megterhelt előadást segíti az információk egyértelmű jelrendszerrel történő rögzítése.

A XVIII. század – és benne Wolfgang – artikulációs ívei nem kötőívek és nem vonásirányok: zenei formálást jelölnek vagy feszültségteremtő funkcióval bírnak.¹⁰ Ha a történeti fejlődés során többször megváltozott vonónk, eltérő tulajdonságait, vagy az egyéni jobbkéztechnikát előtérbe helyezve szétbontjuk vagy épp egy vonóra vesszük az artikulációs íveket, önkényesen megváltoztatjuk a dallam jellegét.¹¹

Minden alakzat – a kevés hangból álló is – a vonásnem révén sokféle változatba alakítható. A változatot az okos zeneszerző többnyire jelzi, és a darab eljátszásakor tartsuk ezt az előírást pontosan szem előtt. [...] a zeneszerző affektusait akarja általa kifejezni, vagy legalábbis tetszetős változatosságot kíván létrehozni.¹²

Noha – mint azt a *Hegedűiskola* V. főrészben látjuk – Leopold kifejezetten hasznosnak vélte több hang egy vonóra játszását, némely esetben mégis vonást kell váltani az egy ív alá foglalt hangok között.¹³ Ilyen a szólók első belépése (I. tétel 72-74. ü.), ahol ha követjük a *Hegedűiskola* vonóbeosztási javaslatát (IV. és III. felosztás ötvözése), szükséges az észrevétlen vonóváltás. Vonókezeléstől és alaptempótól függően ugyanezt kívánhatják a hosszú artikulációs ív alatti passzázsok (II. tétel 41-43. ü.), mivel még a modern vonón is beszorulhat a futam vége. Mindenesetre a karakter nem változik, ha az átkötés utáni hangokat új vonóra vesszük. Ugyanebben a tételben merülhet fel a lefelé játszott staccato helyett egy külön vonásokra vett staccato cantabile játékmód (34, 112. ütem).¹⁴

⁹ Még a *Hegedűiskola* 1804-es kiadásában sem a ma használatban lévő jelekkel találkozunk, a közreadó nyilakkal jelöli az addig betűvel írt irányokat. Mozart 1787A, 72.; Mozart 1804, 33-36.

¹⁰ Jacob Lateiner: „An Interpreter’s Approach to Mozart.” *Early Music* XX/2 (1992. Május): 245-253. 249.

¹¹ C. Herrmann közreadásában ez számtalan ízben tapasztalható.

¹² Mozart 1787, 133. VI/3§; Másutt: „A kötés és a hangsúly teljesen egyéni arcot ad a dallamnak.” I.m., 174. XII/11§

¹³ „Nem kevésbé segíti a hangzás egyenletességét és tisztaságát, ha képesek vagyunk sokat játszani egy vonóhúzásra. Természetellenes, ha túl sok szünetet tartunk és gyakran változtatunk irányt” I.m., 129. V/14§

¹⁴ Galamian 1962, 74.; Harnoncourt 1984, 209-210.

Kötőívek artikulációja

A *Sinfonia concertante* kötőíveinek artikulációjában elsődleges fontosságú a *Hegedűiskolát* követni:

Mármost: ha egy zenedarabban két, három, négy vagy akár több hang egy kötőívvel össze van kötve, és ebből felismerjük: a zeneszerző azt szeretné, hogy az ilyen hangokat ne elkülönítve, hanem összekötve, énekelve adják elő, akkor fogjuk meg az így egyesített hangok közül az elsőt valamivel erősebben, a többit azonban kössük egészen puhán és mindig némileg csendesebben hozzá.¹⁵

A romantika ütem egyekre crescendóval rávezető, horizontális formálása helyett az énekes levegővételeire rímelő frazeálás artikulált kötéseire törekedjünk.¹⁶ Ha rövidebb íveknél ugyanígy teszünk (például: I. tétel 324. ütem), a száraz metrikusság kivédésén túl biztosak lehetünk benne, jó ízléssel játszunk.¹⁷ A túlfrazeálástól viszont óvakodjunk. Az egymást követő zenei részek határai se legyenek túl élesek, az artikuláció beszédszerűségét a vonótechnikai nézőpont helyett inkább vonatkoztatassuk a két szólista közti dialógus-jellegre.¹⁸

A mai előadó vonókezelési problémái

Rögtön a legelső hangjegyek kérdéseket vetnek fel. Leopold elveit szigorúan követve ■ ■ ■ V ■ illene játszani (9a kottapélda), de Tourte-vonón ez igen kényelmetlen. Simon Standage javaslatában (■ ■ V V ■) a forte fölfelé indul (9a kottapélda). A barokk vonó rövideége miatt a csúcshoz közelebb épp akkora hossz jut egy lendületes fortéra, amivel a folytatáshoz jó helyre: az alsó félre érkezünk. Modern vonón ez csak nagyfokú tudatossággal, a lendület fokozott kontrolljával valósítható meg. A számunkra is komfortos ■ V ■ V ■ (9b kottapélda) magában rejti a veszélyt, hogy a két *sfp* akkordon nem sikerül ugyanazt a gesztust megszólaltatni. Azonban ha a piano alapdinamikát szem előtt tartva nem veszünk egész vonókat, játszhatóvá válik a vonás.

¹⁵ Mozart 1787, 154. VII/1/20§; E hangsúlyos gondolatra Leopold később visszautal (XII/10§). Ugyancsak a XVIII. századi gyakorlatot követjük, amikor későbbi korok zenéiben hosszabban és némileg hangosabban szólaltassuk meg az ív első hangját.

¹⁶ Schröder 1991, 124.; Stowell 1991, 138.; Zaslav 1989, 508.

¹⁷ „Az egy vonásra összekötött hangpár első hangját kezdjük valamivel hangosabban, és tartjuk ki valamivel hosszabban, a másodikat azonban egészen csendesen és kissé később kössük hozzá. Ez az előadásmód a dallamosságával segíti a jó ízlést, és a visszatartás révén gátolja a sietséget.” Mozart 1787, 144. VII/1/3§

¹⁸ Neumann 1989, 113.

Az I. tétel 89. üteméhez hasonló nyolcadok, tizenhatodok vonása örök kérdés: kettőt kötve majd kettőt külön, vagy folytatólagos vonásiránnyal játszunk? A kottaképhez hű vonást Leopold és Quantz is leírja, egyúttal felmentést adva gyors tempóban a főszabály alól. A *Hegedűiskola* rögtön ez után közli a modern hangszeres játékból oly kedvelt vonásnemet is, de ha így játszunk, mindenképp óvakodjunk az ütem közepének hangsúlyozásától.¹⁹ Szinkópákkal kapcsolatban is felmerül a kérdés, de mivel a műben ez kizárólag átkötéses sorban szerepel (I. tétel 168-173 ü.), biztos játszhatjuk úgy, „amint azok a szemünk elé kerülnek”,²⁰ tehát folytatólagosan.

A szokatlan helyen lévő trilla szokatlan vonást követel.²¹ Annak tudatában, hogy Leopold ezt a lehetőséget kifejezetten utóka nélküli trillákhoz kötötte, kísérletet tehetünk a mannheimi crescendo első két figurájának lefelé játszására (46-47, 52-53. ütem). A hangsúlytalan helyen felbukkanó hangsúly is felülírhatja a lefelé vonás elvét. A nyitó tétel 11. ütemében a *fp*-t vehetjük lefelé, de ügyes vonóbeosztással játszhatjuk felfelé, a lefelé húzott vonás szabálya szerint.

A hosszabb trillák tekintetében újra döntéshelyzetbe kerülünk. Van, ahol követhető a Leopold által javasolt trillajáték egy vonóra (I. tétel 299-300. ütem);²² a kísérők crescendója (I. tétel 157. ü.), a trilla utáni továbbmenetel jó vonásiránya (I. cadenza 25. üteme), esetleg e kettő kombinációja (II. tétel 52. ü.) viszont indokoltá teheti az észrevétlen vonóváltást. Mindazonáltal óvakodjunk a romantikában meghonosodott (a C. Herrmann által többször javasolt), trilla közepén alkalmazott vonóváltástól, netán többszöri irányváltástól:

Bár minden divatba jöhet: valóban láttam már olyanokat, akik kadenciális trillában párszor vonót váltottak, csak hogy egy igazán rettenetesen hosszú trillát játsszanak, és ezáltal brávózást érjenek el. Nekem ez nem tetszik.²³

Egy irányba játszott és visszavett vonások

Bármennyire igyekszünk is követni a XVIII. században szokásos vonásirányokat, számos esetben kényszerülünk ezek és a kottában szereplő artikuláció ellenében használni a vonót.

¹⁹ Mozart 1787, 99. 145. IV/10§, VII/6-7§; Quantz 1752, 204. XVII/7/9§; XXII. tábla/14. ábra

²⁰ Mozart 1787, 105-106. IV/27§

²¹ I.m., 241. X/16§

²² „Mert néha hosszan ki kell tartanunk egy trillával megjelölt hangot, és abban egy szünet vagy vonóváltás éppoly visszás lenne, mintha egy énekes egy hosszú hang közepén levegőt kívánna venni.” Mozart 1787, 237. X/9§

²³ I.m., 237. X/9§/a jegyzet

Seiffert közreadását olvasva a modern hegedűs szólista ilyen megalkuvásként élheti meg nyomban második megszólalását. A 80. (és 85.) ütem Seiffert szerinti artikulációja számunkra túl sok energiát igényel, nehézkes (10. kottapélda), a vonó visszavételével létrejövő tiszta hangindítás igazán a régi vonóval valósítható meg; Tourte vonóval ugyanez a lendületesebb, karakteresebb hangzás a régizenészek körében kevésbé népszerű, egy irányba játszott vonással jön létre.²⁴ Ez a megoldás mégsem valódi kompromisszum, Leopold az egy irányba játszott lehetőséget is számításba veszi (11. kottapélda). Ám ha így játszunk a figurát, ügyeljünk, hogy megmaradjon a mozdulat élénksége. Az első cadenzára vezető 336-337. ütemek nyújtott ritmusait a *Hegedűiskola* VII/2/1§/29b példája nyomán játszhatjuk ugyanígy, a kényelmes ■■VV vonással (12. kottapélda).²⁵

A vonó visszavételére a nyitó tétel 179. ütemében válik szükségessé; az oktávon túl újrainduló frázis kívánja az újra lefelé vonást, s a hangszerelés megteremi rá az időt. A 353. ütemben a pontozott hang utáni természetes levegővétellel egy időben megtehetjük ugyanezt, hogy az előkés hármashangzatsor lefelé induljon. Az utolsó figurát aztán hozzáköthetjük a következő ütem egyére: „Ha ütemelőző, vagy egy rövid szünet után több hangot kell hegedülnünk, akkor ezeket lefelé, egy vonóra, és a következő negyed első hangjához kötve szoktuk előadni.”²⁶

Számos alkalom adódik az ismételten lefelé játszott vonásra (Presto 114. ütem), másutt quasi Leopold engedélyével köthetjük össze az első két tizenhatodot (I. tétel 108-112.ütem): „Olykor szükségből kell ezeket másként játszani, hogy így tartsuk rendben, vagy inkább, hogy így hozzuk ismét rendbe a vonásnemet.”²⁷

Akkordjáték

És mert ezeket az akkordokat azért használjuk, hogy váratlan heveséggel lepjék meg a fület, azokat, amelyeket szünetek követnek, egészen röviden és a vonó legnagyobb erejével játsszuk, mégpedig annak legalsó részén, és valahányszor egymás után következnek, mindegyiket lefelé.²⁸

Sokan nem Quantz ezen szabályának ismerete nyomán játsszák így a III. tétel 472-473. taktusait, hanem ösztönösen, csupán a hangsúlyok játékát látva. A mű utolsó

²⁴ A Neue Mozart-Ausgabe kottaképéből kiindulva a probléma nem vetődik fel, minthogy Mahling külön veszi az ív utolsó hangját.

²⁵ Mozart 1787, 157, 160-161, 163, 231. VII/2/1-2§, IX/30§

²⁶ I.m., 278. XII/21§

²⁷ Mozart 1787, 102. IV/17§

²⁸ Quantz 1752, 210. XVII/7/18§

előtti négyes akkordja (III. tétel 489. ü.) egyértelmű felhívás az idézett vonásra, szemben az első tétel végével (355. ütem), ahol Tourte vonónkkal a folytatólagos vonásirány alkalmazásával is érzékeltethető az ütemen belüli hierarchia, egyúttal elkerülhető a vaskos hangzás.

Leopold szerint ezeket az akkordokat gyorsan és egyszerre kell játszani. Szavait akár tekinthetjük az arpeggio-szerű megvalósítás átalakulásának előszeleként.²⁹ Ennek ellenére semmiképp ne a későbbiekben jellemző kettősfogás-jellegű akkordjátékot kövessük. Az Andante 34. ütemének notációja egyértelműen arpeggiót jelöl, de még Baillot is a legfelső hang hosszabban tartását javasolja, kifejezetten Mozart korabeli példákkal szemléltetve.³⁰ Az I. tétel cadenzájában sietséggel odavetett brácsahangok (17. ütem) is inkább tűnnek előkészítőnek, mintsem agresszív hármas akkordnak (1a és 3. kottapélda).

Artikulációs jelek különbözősége vagy hiánya

Ahogy az első kiadásban, a *Sinfonia concertante* modern közreadásában is szembesülünk artikulációs eltérésekkel. Bár Seiffert nem egyszer átveszi André egész ütemes kötéseit (I. tétel 266-278. taktus), hangszerkezelési szempontból Mahling artikulációja sem elvetendő, másutt azonban Seiffert verziója lehet a kényelmesebb (III. tétel 5-6. ütem).³¹

Seiffertnél az Allegro maestoso 133-138. és 306-307. ütemeiben az egybevágó zenei anyag artikulációja többszörösen eltér. Ezeket értelmezhetjük díszítés-szerű variációként (másodjára a két húros figura ezt indokolhatja),³² de játszhatjuk egységesen – ahogy Mahlingnál látjuk – Leopold és Quantz útmutatása nyomán: „[...] ha sok egyforma alakzat következik egymás után, és csak az első van ívvel megjelölve, a többi is ugyanígy kellene játszani mindaddig, amíg másfajta hangjegyek nem jönnek.”³³ Ha tehát tanáraink automatikusan beírják a második cadenza 1-5. ütemeinél a tétel eleji vonást (9, 11, 13. ü.), öntudatlanul is korhű szellemben cselekednek (2. kottapélda).

²⁹ Mozart 1787, 278. XII/21§

³⁰ Quantz 1752, 210. XVII/7/18§; Baillot 1834, 292-293.; Bloch 1919, 341.; Galamian 1962, 80-81. 75-76. példa; Stowell 1989A, 405.

³¹ R. Göbel, S. Standage és M. Truscott is Seiffert artikulációját ajánlják.

³² „Nem volt időm leírni – játszd saját ízlésed szerint.” Badura-Skoda 2010, 104. (a szerző nyersfordítása); Harnoncourtra hivatkozik: Zaslav 1989, 311.

³³ Quantz 1752, 200. XVII/2/5§/17. jegyzet; Mozart 1787, 66. I/3§/h jegyzet

2. Artikulációs jelek: Vonás,³⁴ ék és pont

Felcserélhetőség

A vonás, ék és pont bonyolult témaköréről könyvtárnyi az irodalom, a régizenében járatlan előadók közt mégis tanácstalanság tapasztalható. A kutatók nem vitatják, hogy az ék a vonás nyomtatott megfelelője, de a pont és vonás kérdésében is megemlítik a felcserélhetőség lehetőségét.³⁵

A vonás/ék jele az Alte Mozart-Ausgabe megjelenése után fokozatosan elidegenedett a hegedűsöktől, mivel a közreadók elhagyták a pont és vonás/ék közti különbségtételt – a pont javára.³⁶ Ennek okai pedig az olyan következetlenségek lehettek, melyet az I. cadenza 19. ütemében is látunk (1b kottapéllda). A közreadók itt minden bizonnyal a későbbi ütemek alapján döntöttek az értelmezésről.

A vonás/ék interpretációs fokozatai

Neumann véleménye szerint a vonás/ék három különböző funkcióval bír: hol igazi akcentust, hol kifejező hangsúlyt jelöl, máskor a zenei kontextustól függően csupán a hangok szeparálását, a zenei kontextustól függően.

Eisen egyedül az akcentusról ír, ám a *Sinfonia concertantéban* ez kevésbé van jelen, csakúgy mint a második, emfázis-funkció.³⁷ Az első cadenza 9-10. és 18-21. taktusaiban Wolfgang vonásai a jelölt hangok rövid, de jelentőségteljes előadását kívánják. Ezt némiképp vonatkoztathatjuk Neumann második kategóriájára, míg a hangsúlyt Wolfgang akcentus-jelekkel rögzítette a kottában.

Megvalósítás tekintetében többnyire gondolkodhatunk a legáltalánosabb metodikai megoldásban: „[...] mindegyiket külön vonóval, jól elválasztva és a másiktól megkülönböztetve adjuk elő.”³⁸ A dallamok artikulációs ívei körül és a szünetekkel elválasztott hangoknál fellelhető vonások/ékek plusz erő kifejtés helyett a hang rövidülésére, egyben könnyed vonóhúzásra utalnak (I. tétel 127-128., II. tétel 74-78. illetve III. tétel 195. ütemek). Másutt igen rövid hangot jelölnek (I. tétel 7-8.

³⁴ A vonás ebben a fejezettrészben nem a vonóhúzás irányát jelenti, hanem artikulációs terminus.

³⁵ A pont és vonás különválasztását Stowell Beethovenhez köti, aki nagyjából 1800-tól differenciált. Stowell 1991, 133, 135.; Somfai László: „»Staccato vonás?« : kottakép és jelentése”. *Magyar Zene* XLI/1 (2003. Február): 49-62. 51.

³⁶ Neumann 1993, 432, 434.; Stowell 1989A, 404.

³⁷ Neumann 1993, 429-431.; Mozart Encyclopedia 2006, 395. „performance practice” szócikk

³⁸ Mozart 1787, 68. I/3/20§

ü.), melyeket a karaktert figyelembe véve – ellentmondva Leopold szavainak – akár bohókásan, felcsippentve is játszhatjuk.³⁹

A modern hegedűsök nem egyszer martelé-szerű vonásnemet kapcsolnak az ékhez: „*martellato* v. *secco*. Rövid, határozott vonás a vonó felső részén v. kemény, energikus vonás a kápánál”.⁴⁰ Olvasmányaim és hangszeres tapasztalatom alapján és személyes zenei ízlésem szerint a Bloch definíciója szerinti mozgásforma nincs helyén Mozart zenéjének előadásában. Staccatóban agresszív akcentusok helyett csupán elválasztásra és a vonó hangok közti elemelésére van szükség: „egymástól jól elkülönítve és rövid, húzás nélküli vonással kell előadni”.⁴¹

Pont

Különbséget kell tenni a vonások és a pontok között olyankor is, ha nincs fölöttük ív – tudniillik, a vonással megjelölt kottákat meg kell állítani, a ponttal megjelöltek [irányát] folytatva csak rövid vonással és folyamatosan kell játszani –, ugyanilyen különbség kívánatos olyankor is, ha ív van fölöttük.⁴²

A vonás és pont megvalósítását tehát semmiképp nem szabad összemosni olyan helyeken, ahol megfelelő szerzői kézirat, vagy kézírathív nyomtatott kotta áll rendelkezésünkre. Utóbbit Wolfgang egymást követő rövid hangok kontextusában használta, és ebben a könnyed vonásnemben a vonó csak annyira emelkedik el a húrtól, amennyire tulajdonságai adják.

A szakirodalom egyenlőségjelet tesz a mai *spiccato* és a XVIII. századi metodikai leírás közé, de vegyük figyelembe, hogy ez semmiképpen nem jelenti a vonó pattogtatását, noha a III. tétel ponttal ellátott triola-passzázsait (152-171. ü.) csillogóan kell játszani.⁴³ A tenütósabb hosszú pontok hiánya jelzi, csakúgy, mint a 450-451. ütemekben, ahol a rövidebb rezgő húr megszólaltatásához szükséges némileg szélesebb hang. A II. tétel szólóiban olvasható pontok a *staccato cantabile* játékmódhoz köthetők, Quantz gondolataival összhangban: „[...] nem szabad a

³⁹ I.m., 137. VI/7§; Harnoncourt 1984, 208-209. A megelőző zenei példákat Seiffert közreadásában találjuk ékkel notálva, aki néhol az I. tétel pizzicatóit is ellátta ékekkel (például: 42-43. ütemek).

⁴⁰ Bloch 1919, 227.; Galamian 1962, 66.

⁴¹ Mozart 1787, 72. I/3/Zenei műszavak; Stowell szerint a vonó felemelkedésében különbözik a modern staccatótól. Stowell 1985, 168.

⁴² Quantz 1752, 206. XVII/7/12§

⁴³ A modern hegedűs bátran játszhat a vonó természetéből adódó *spiccato*t gyors passzázsokban ott is, ahol nincs pont (III. tétel 32-39. ü.), mivel a *pre-Tourte* vonóval eleve egy ehhez hasonló effektus keletkezett. Stowell 1991, 133, 135-137.

hangokat adagióban ugyanolyan röviden odavetni, mint az allegróban, különben az adagióban ezek túl szárazon és ösztövéren fognak hangzani.”⁴⁴

Vonóvibrato és portato

A II. tétel kíséretében több ízben felvetődik a vonóvibrato lehetősége, bár kötőív és pont nélküli kottaképet látunk (9-20, 106-113. ütem).⁴⁵ Tourte vonón különösen segíti az affektusba való belehelyezkedést, de a hangismétlések és a principale dallam karaktere okán is kísérletet tehetünk arra, hogy több hangot egy vonóra játszva „minden egyes hangot kissé meghangsúlyozva, egymástól némileg megkülönböztetve adjunk elő”.⁴⁶ Ellenben ha követjük a kottakép szerinti, külön vonókra játszott artikulációt, a hangzás akkor is maradjon diszkréten pulzáló.

Az első cadenza 24. üteme egy portatós interpretáció alternatíváját sejteti (1b kottapélda). A kötőívvvel kombinált pontok játékában mai vonónk kifejezetten előny, Leopold maga állítja, hogy egy „nehezebb és hosszabb vonót könnyebben vezetünk, és az ilyet valamelyest kevésbé kell visszatartanunk”.⁴⁷ Devich Sándor a virtuozitás jegyében hozza elénk a *Sinfonia concertante* idézett ütemét, mindazonáltal a mozgás metodikájával maradjunk az alapkarakteren belül: üres felröppenés helyett énekszerű kifejezéssel járjuk végig a skála fokait.⁴⁸

Pontozás és túlpontozás

A bizonytalan kottaértelmezés egyik legszemléletesebb példája a *Sinfonia concertante* pontozott ritmusaihoz kapcsolható. Már a második ütem választás elé állítja az előadókat: matematikailag pontos értékeket játszunk, vagy túlpontozott ritmust?

Leopold általánosításának értelmében „a pontot tartsuk mindig egy kicsit hosszasan”.⁴⁹ Az 1756-os figyelemfelhívást a későbbi kiadásokban ugyanígy megtaláljuk, még az 1804-es kiadásban sem változtattak a főszövegen.⁵⁰ Azonban figyelembe véve a zenei stílus változásait is, a XVIII. század közepi notációs fejlesztés már semmiképp nem lehetett kuriózum 1780/1781-ben, továbbá a *Sinfonia concertante* első tételében egyenlő arányban találunk nyolcados illetve tizenhatodos

⁴⁴ Quantz 1752, 214. XVII/2/17§; Neumann 1993, 434.

⁴⁵ Somfai elméleti modellje ezt a technikát egyértelműen megnevezi Wolfgang, valamint kortársai zenéjével összefüggésben. Somfai László: „»Staccato vonás?« : kottakép és jelentése”. *Magyar Zene* XLI/1 (2003. Február): 49-62. 51.; Neumann 1993, 434.; Stowell 1991, 139.

⁴⁶ Mozart 1787, 66. I/3/17§

⁴⁷ I.m., 148. VII/1/17§

⁴⁸ Harnoncourt 1984, 210.; Devich Sándor: „Kötés vagy vonás? IV. rész”. *Parlando* IL/1 (2007. Január): 18-30. 24.

⁴⁹ Mozart 1787, 62-63, 99. I/3/11§, IV/11§

⁵⁰ I.m., 269, 285.; Mozart 1769, 312.; Mozart 1804, 8-9.

lejegyzést (például 2, 78. és 35, 356. ütemek). Wolfgang minden bizonnyal apja hatására differenciált: „Nagyon jó lenne, ha ezt a hosszabb kitartott pontozást körültekintőbben meghatároznák és leírnák.”⁵¹

E kérdésben csatlakozom Stowell és Zaslav véleményéhez – Wolfgang az interpretációhoz közelítő lejegyzésre törekedett –, tehát maradhatunk a pontos ritmusértéknél, de a rövid hangokat az affektusnak megfelelően, hangsúlytalanul játszva és megtartva a pontozott hangtól való elválasztást.⁵²

⁵¹ Mozart 1787, 62-63. I/3/11§

⁵² Stowell 1991, 154.; Zaslav 1989, 489.

VI. Balkéztechnika

1. Hangolás és tiszta játék

Középhangos és funkcionális intonáció

A hegedűjáték egyik legsarkalatosabb pontja, a tiszta játék Mozart korában is első helyen szerepelt a jó előadás ismérvei közt.¹ A mozarti intonáció témája ennél bonyolultabb, ebben a zenetudósok máig nem jutottak egységes nézetre. Akik amellettsznek hitet, hogy Wolfgang középhangos rendszerben gondolkodott, az Attwood-leckékben és Leopold skála-gyakorlataiban látják ennek bizonyítékát.²

A temperálás következtében a klavíron a *gisz* és *asz*, *desz* és *cisz*, *fisz* és *gesz* stb. egyforma. A hangközök helyes viszonya szerint azonban minden bé-vel leszállított hang egy kómmával magasabb, mint a kereszttel felemelt [...].³

A gondolat első mondata azonban értelmezhető a modern hangszeres intonáció felé történő elmozdulásként, és mivel az 1780-as évekre megjelent a mai, funkcionális intonáció kezdeménye, a *Sinfonia concertante* keletkezésének idejében már minden bizonnyal egymás mellett élt a két rendszer.⁴

E kettősség megtartása azonban indokolatlanul nagy próbatételként állna a modern hegedűsök előtt, ezért célszerűbb a zenekar egészéhez igazodni.⁵ Meglehet, ez kevésbé illik a *Sinfonia concertantéhoz*, de a számunka idegen intonáció felvállalása ugyancsak életszerűtlen döntés volna, különösen ha a szóló brácsa scordaturában játszik.⁶ „Egyetlen hegedűs sem tud matematikai képletek szerint játszani, csupán saját fülének ítéletét követheti.”⁷ A előadóművészet e XX. századi megfigyelése

¹ Quantz 1752, 125. XI/10§

² John Hind Chesnut: „Mozart’s Teaching of Intonation”. *Journal of the American Musicological Society* XXX/2 (1977. Augusztus): 254-271.; Joseph L. Monzo: „Mozart’s Tuning: 55 – EDO and its Close Relative, 1/6-Comma Meantone”. <http://tonalsoft.com/monzo/55edo/55edo.htm>. Utolsó megtekintés: 2013. szeptember 27.

³ Mozart 1787, 92. III/6§/b jegyzet

⁴ A Werckmeister-féle jól temperált hangolásról olvasunk az első főrészben (I/3/25§/k jegyzet). Mozart 1756, 47, 66-67. I/3/25§/k jegyzet; Patrizio Barbieri & Sandra Mangsen: „Violin Intonation: a Historical Survey”. *Early Music* XIX/1 (1991. Február): 69-88. 82-87.

⁵ Bruce Haynes: „Beyond Temperament: Non-Keyboard Intonation in the 17th and 18th Centuries”. *Early Music* XIX/3 (1991. Augusztus): 356-381. 358.

⁶ Harnoncourt 1985, 72. A scordaturáról részletesen: I-Chun Chiang: „A Historical Technique from a Modern Perspective: The Transcription Scordatura in Mozart’s *Sinfonia Concertante* for Violin, Viola and Orchestra in E-flat major, K 364”. DLA disszertáció, University of Cincinnati, 2010.

⁷ Galamian 1962, 26.

Leopoldot igazolja, aki szintúgy nem közölt hosszadalmas és bonyolult számításokat az intonációról – mint például később Bloch tette –, hanem a könyvtárba irányította az érdeklődőket.⁸

A nagytercek elterjedt magasra intonálása, a harmónia feszítése helyett mindenképp törekedjünk tiszta hármashangzatokra, és bánjunk csínján az intonációs problémákat kiegyenlítő vibratóval.⁹ Ezzel a *Sinfonia concertante* előadásában elvileg nem élhetünk,¹⁰ noha Quantz szavai dilemma elé állítanak:

Ha egy adott tartásban növeljük a hangerőt, akkor az ujj nyomását is fokozatosan növelnünk kell. De elkerülendő, hogy ezáltal a hang magasabb legyen, az ujjat mintegy észrevétlenül vissza kell húzni, vagy a veszélyt [az ujj] ügyes és nem gyors billegtetésével kell orvosolni.¹¹

A hangolás technikája

A hőmérsékletváltozásra érzékenyebb bélhúrok alapos hangolása hangsúlyos téma az azon játékosoknak, e tekintetben megbízható fémhúrjaink nagyfokú előnyt jelentenek.¹² Zongorakíséretes előadás esetén alkalmazkodhatunk a billentyűs hangszerhez:

Ha a kvinteket nem hangolnánk egészen tisztán, vagy éppen némileg magasán, mint az történni szokott, hanem inkább szűken, ezáltal az üres húrok mind megegyeznének a klavírral. [...] Ha azonban az *a*-t a klavírhoz tisztára hangoljuk, és az *e*-t az *a*-hoz egy kicsit szűken, a *d*-t az *a*-hoz és a *g*-t a *d*-hez magasán hagyjuk lebegni, akkor a két hangszer egymással egyformán fog hangzani. Ám ezt a véleményt nem gondolom szabálynak, csak továbbgondolásra ajánlom.¹³

A hangolás technikájának főbb momentumait majdnem Mozart kora óta őrizzük. Jóllehet már nem a színpalak mögött hangolunk egy 435 Hz alatti *a*¹-ra, a koncertmester éppen úgy a fűvós hangszertől kapja a hangot, ami után szekciónként következik a tutti. A halk, fegyelmezett hangolásról szóló figyelmeztetések sem vesztek aktualitásukból.¹⁴

⁸ Mozart 1787, 70. I/3/25§/k jegyzet; Bloch 1919, 100-146.

⁹ Schröder 1991, 121.

¹⁰ Stowell 1985, 254.

¹¹ Quantz 1752, 216. XVII/2/32§

¹² Mozart 1787, 205, 271. VIII/3/20§, XII/6§; Quantz 1752, 195, 242-243. XVII/1/8§, XVII/7/1-3§

¹³ I.m., 243. XVII/7/4§; Ezt a hangolási módot követik a Budapesti Fesztiválzenekar vonósai is.

¹⁴ Zaslav 1989, 469.; Mozart 1787, 271. XII/6§; Spohr 1832, 235.; Baillot 1834, 455.

[a vezetőnek] nem szabad megengednie, hogy mindenkinek szabadságában álljon saját kedvére preludálnia és fantáziálni, amit különben is nagyon kellemetlen hallgatni, és azt eredményezi, hogy gyakran mindenki még utánahangolja a hangszerét, és végül eltér a közös hangolástól.¹⁵

2. Az ujjrend alternatívái

Egy dallam egy húron

Ujjrend terén a modern előadók számára a legnagyobb dilemmát minden bizonnyal az egy dallam egy húron való játéka jelenti. „A *szólista* jól teszi, ha annak érdekében, hogy mindig egy hangszínen játsszék, igyekszik mindent, amit csak lehet egy húron megvalósítani.”¹⁶

Leopold újító gondolatának hátterében a bélhúrok egyedi hangszínekarakterének tudatos használata is állhatott. Ennek jegyében ötvöződik a *Sinfonia concertante* legelején a g-húr a kürthangja és a d-húr nemessége, a Presto kezdetén ugyanez a nemes hang árnyalja a játékosságot. Az Andante főtemájában inkább bársonyossága keveredik az a-húr édes tónusával, míg az e-húr ezüstösségének megcsillogtatása a fémhúros játékosoknak sem esik nehezükre az első szóló-dallam utáni számtalan virtuóz passzázsban.¹⁷ E jellemzők segítségünkre lehetnek az affektust alátámasztó ujjrend kialakításában, mivel alapvetően az egységesebb tónust biztosító fémhúrok is hordozzák ezeket. Ennek dacára napjaink hegedűse többnyire a zenei anyagból következtet a hangszínezetre.

Az egyre virtuózabb hegedűtechnika, és a szépség minden áron való keresése következtében mind inkább teret nyerő egyhúros játékkal végül pont a Leopold által oly fontosnak tartott szépség nevében kerültek tévútra a Mozart-előadók:¹⁸

[...] a *szépséghez* akkor vesszük igénybe az *applikátúrát*, amikor olyan, egymáshoz közel álló kantábilis hangok következnek, amelyeket könnyen el lehet játszani egy húron. Így nemcsak egységes hangzást kapunk, hanem összefogottabb és éneklőbb előadást is.¹⁹

A Mozart korától idegen, puha és sötét hangszín-ideál keresése a magas fekvések és a csúszások preferálásában érhető tetten (13a, 13b, 13c kottapéldák).²⁰

¹⁵ Quantz 1752, 195. XVII/1/8§

¹⁶ Mozart 1787, 129. V/13§

¹⁷ Baillot jellemzését vettem alapul. Baillot 1834, 244-253.

¹⁸ Stowell 1989A, 398.

¹⁹ Mozart 1787, 66. VIII/1/2§. A szépségről másutt: I.m., 199. VIII/14§

²⁰ Harnoncourt 1984, 161.

Glissando tekintetében a XX. század közepére egyenesen fordítottjára változott a nézőpont: Galamian a művészi kifejezés okán csupán azokat a csúszásokat mellőzné, melyek zeneileg nem megalapozottak. Mára aztán újra többségbe kerültek, akik Baillot-val egyetértésben kivételes körültekintéssel alkalmaznák a port de voix-t.²¹

A későromantikus attitűd szülte megoldások elkerüléséhez nem kell mindent első, vagy alacsony fekvésben játszani. A cantabile játékmód legitimé teszi az homogén hangszín iránti igényt, nem feledtetve az alapvető kapcsolatot a zenei frázisok és az ujjrend közt: ha hangszerünkön tetszetősen szól az Andante vagy a nyitó tétel első szóló melódiája (I. tétel 72-77. ütem), vehetjük egy húron, de a két húros interpretáció is indokolt lehet.²²

Egyébiránt Wolfgang nem volt ellene, hogy a *Sinfonia concertante* előadói magas fekvéseket használjanak. A mű legutolsó szóló menete a régi, barokk menzúrájú hegedűn egészen a fogólap legvégéig tart (III. tétel 444-451. ü.), ez olyan extremitás – és modern hangszeren már nem érvényesülő vizuális effektus –, mellyel Mozart a hangszer határait feszegette.²³

Lefogott negyedik ujj

Az üres húr lefogása szintén büntudattal tölti el a régizenéléssel szimpatizáló modern hegedűsöket, mióta annak zengő szépségét a historikus mozgalom újra visszahelyezte jogaiba. A XVIII. századi művek előadásában nagy tapasztalattal rendelkező Jaap Schröder is az első fekvés és az üres húrok használatának elsődlegességét hirdeti.²⁴ Leopold és Quantz viszont másként gondolkodtak.

Nagyon okos, ha a szóló-játékos ritkán vagy soha nem használja az üres húrokat, mert a negyedik ujj a szomszédos mélyebb húron mindig természetesebben és finoman fog hangzani. A lefogott húrokkal szemben az üresek túl hangosak, és a fül számára túlságosan tolakodóak.²⁵

Csak hogy az ajánlás nem stílus, hanem újra a hangzás okán fogalmazódott, ezért mérlegelhetünk: ha negyedik ujjal túlságosan fakón szólal meg egy frázis, az üres húr lehet a természetesebb.

²¹ Galamian 1962, 38.; Baillot 1834, 126. Stowell 1991, 148.

²² Stowell 2005, 206.; Mozart 1787, 199. VIII/14§

²³ Barclay 2003, 29-30.

²⁴ Schröder 1991, 119.

²⁵ Mozart 1787, 94, 129, 198. III/7§, V/13§, VIII/3/12§; Quantz 1752, 217. XVII/2/33§

A fekvésváltás időzítése

Leopold a XVIII. főrész kezdetén leszögezi, hogy az elegancia mellett a praktikum is a játékot befolyásoló tényező.²⁶ A felesleges mozgások elkerülésének érdekében maradhatunk applikatúrában (I. tétel 218-220. taktus), de ha kényelmesebb, akár teljesen mellőzhetjük is azt.²⁷

A váltások időzítése terén a modern hangszer technikában járatosak sem találhatnak kivetnivalót Leopold szempontjai közt. A vonóváltáskor (II. cadenza 13. ü.) alkalmazott fekvésváltásra ugyanaz az indokunk, mint Leopoldé: „[...] ezáltal becsapjuk a hallgató fülét: így nem veszi észre a változást és a kéz gyors mozgását lefelé.”²⁸ Legegyszerűbb üres húr alatt visszatérni a természetes fekvésbe (14a kottapélda), de azonos hangoknál is válthatunk (14b kottapélda), vagy ott, ahol a vonó felemelése miatt idő adódik rá, szekvenciális passzázsokban pedig evidens az azonos ujjrend választása (14c kottapélda). Az ezeket egybefogó jótanácsot pedig szintén a gyakorlatias elme szülte:

Ha azonban nincs már szükség az *applikatúrára*, ne rohanjunk azonnal hanyatt-homlok le, hanem várjuk meg azt a jó és könnyű alkalmat, amikor a hallgatók számára észrevehetetlenül mehetünk vissza a természetes fekvésbe.²⁹

A fél applikatúrák jelentősége

A barokk hangszerrekhez képest ma 0.64-1.27 cm-rel hosszabb a játszó húr és a nyak hossza; az átalakított Stainer-hangszerrek közt Wolfgangé is már közel ilyen lehet az 1780-as évek közepén.³⁰ Ez azt jelentené, hogy *Sinfonia concertantét* szinte a maihoz hasonló balkéz-érzettel játszhatták?

Hangszerünkön változatlanul az első és harmadik fekvések kézhelyzetét tartjuk legstabilabbnak, a vizsgált műben mégis feltűnő a fél applikatúrákon alapuló passzázsok gyakorisága.³¹ Az Esz-dúr és a c-moll szinte kiköveteli a maga korában újító fekvéstechnikát, Leopold pedig kifejezetten e hangnemekhez ajánlja a páros számú fekvések használatát.³² Ezért lehetséges a legelső szóló dallamot a negyedik

²⁶ Mozart 1787, 166. VIII/1/2§

²⁷ I.m., 172, 186-187, 198. VIII/14§, VIII/3/3-4§ kottapéldái, VIII/3/13§; Viotti előszeretettel játszott egy menetet egy fekvéshelyzetben. Baillot 1834, 261.

²⁸ Mozart 1787, 183. VIII/2/14§

²⁹ I.m., 173-175, 184-185, 186. VIII/1/16§; üres húrnál: VIII/1/20§/4. kottapélda; azonos hangoknál: VIII/3/3§; ahol van rá idő: VIII/1/19§; szekvenciában: VIII/3/2§

³⁰ Stowell 1985, 23-24.; Walls 1992, 8-10.

³¹ Mozart 1787, 167. VIII/5§

³² Stowell 1985, 87.; Mozart 1787, 177. VIII/2/3§

és második fekvés ellenére is stabil kézhelyzettel játszani, illetve a legutolsó menetet ujjrendjét kényelmes fél applikatúrákra építeni (15a és 15b kottapélda). A választás lehetősége azonban e téren is adott: „Sok olyan menetet, melyek teljesen a fél applikatúrához illőnek tűnnek, olykor egész applikatúrában lehet és kell játszani.”³³

A virtuóz passzázsok és skálamenetek ujjrendje

A régi hangszertartással a kéz korlátozottan tud csak részt venni a fekvésváltásban, az ujjak azok, melyek képesek a flexibilis mozgásra. Ez a gyakoribb, kisebb távolságú fekvésváltások, valamint a felnyúlás és visszahúzás preferenciájának kedvez, melyek az álltartót, párnát használó modern hegedűsöktől sem idegenek.³⁴ Mindamellett a *Hegedűiskola* ujjrend-javaslatainak egy részét kényelmetlennek érezhetjük, mivel mára egy olyan, a modern, kromatikus skálajátékból eredeztethető ujjrendezési struktúra ivódott belénk, amelyik az első ujjat tekintí bázisának.³⁵

Leopold szavai mellett számtalan kottapéldával nyomatékosítja a skálamenetekben a 2–3–2–3 ujjkombináció előnyösségét, de *Sinfonia concertantében* a hangnem újra gondoskodik arról, hogy nyugodt szívvel alkalmazhassuk a mai játékosoknak kényelmesebb ujjrendeket is (16. kottapélda): „Az első ujjas megoldás különösen az *e*-ben írt menetekben fordul elő.”³⁶ Gyors tempóban aztán nyugodtan használhatjuk Geminiani 1–2–3 kombinációján nyugvó ujjrendet.³⁷

Az adott szabadsággal élve a mannheimi crescendo trillasorára (I. tétel 54–56. ütem) sem kötelező Leopold problematikusnak tűnő – bár megindokolt – javaslatát venni figyelembe (X/25§/2. kottapélda),³⁸ remekül működhet a második ujjra épülő szekvenciális fekvésváltás. A váltott ujjazathoz szokott kéznek gyors tempójú félhang-váltásos passzáznál (II. cadenza 16. ü.) meglehetősen nehéz követnie a Hegedűiskola javaslatát (III/6§/e-húros kottapélda).³⁹ Minthogy itt választásunk a hangzást kevésbé befolyásolja, kompromisszumot köthetünk (17. kottapélda).

Nyújtás és visszahúzás

Az egységes hanggal összefüggésben Leopold több ízben szorgalmazza a metódusában évszázadok alatt mit sem változó technikát.⁴⁰ Ezentúl segíti a mozdulatlan kézhelyzet

³³ I.m., 180. VIII/2/12§

³⁴ Stowell 1989, 242–243.

³⁵ Galamian 1962, 35.

³⁶ Mozart 1787, 171, 178. VIII/1/12§, VIII/2/5§

³⁷ I.m., 174. VIII/1/20/2. kottapélda; Geminiani 1751, 2. II. kottapéldasor; Stowell 1991, 147.

³⁸ Mozart 1787, 245. X/25§/2. kottapélda

³⁹ Galamian 1962, 35.; Mozart 1787, 92. III/6§/e-húros kottapélda

⁴⁰ I.m., 65, 180, 192. I/3/14§, VIII/2/10§, VIII/3/6§; Galamian 1962, 27–28.

megtartását (I. tétel 133-134. ü.), noha gyakorta épp a stabilitás érdekében részesítjük előnyben a kézhelyzet-változással járó fekvésváltásokat.

Az intonációs és artikulációs veszélyek miatt a *Sinfonia concertantéban* számos helyen alkalmazhatjuk a modern kúszó ujjrendet, melyre Galamian a régiek módszerének továbbfejlesztéseként tekint (15a kottapéllda).⁴¹ A nyújtás kapcsán Leopold megemlíti az anatómiai különbségek adta ujjrendezési szabadság kérdését – amivel minden előadó élhet –, a hangszer adottságainak figyelembe vételéről azonban nem ejt szót.⁴²

A titkos tudás

C. P. E. Bach titkos tudománynak tartja a jó ujjrendet. Leopold nyomán azonban egy olyan ujjrend-szisztémához jutunk, amit nem csupán a korhű hangszeresek, de mi, mai hegedűsök is bátran használhatunk.⁴³ Akár a vonásirányok, az ujjrend változatai is végtelen lehetőségeket rejtenek, az előadói alkatnak leginkább megfelelő megtalálása hosszú folyamat lehet.⁴⁴ Nem érdemes görcsösen ragaszkodni a mester szemléltető példáihoz: alkalmazzuk bátran a számunkra kézre álló ujjrendet, ha ugyanazt a hangzásokvalitást hordozza, mint amit a *Hegedűiskola* elénk tár.

A gyakorlás XVIII. századi módszerei időtállóan bizonyultak. Bloch *Hegedűiskolája* teljes terjedelmében közli Tartini levelét,⁴⁵ és a nehezebb szakaszok tanulásakor mi is nap mint nap az abban, és a többi régi tanítómester által javasolt módszert alkalmazzuk: a kontextusból kiemelve fokozatosan gyorsítjuk a tempót, míg a mozdulat beleivódik a tudatunkba.⁴⁶ Nagy szorgalommal túlléphetünk hangszerjátékbeli gyengeségeinken, de arra, hogy mennyit is gyakoroljunk, nem célszerű lexikonokban keresni a választ. Az egyéni igényeken túl szem előtt tarthatjuk Quantz mértékletességét:

Mert a fölösleges játék révén, kivált, ha már elértünk egy bizonyos kort, elgyengítjük a testet, elnyújtjuk az érzékeket, és elveszítjük a kedvet és vágyat arra, hogy valamit igazi buzgalommal megvalósítsunk.⁴⁷

⁴¹ Mozart 1787, 168-169. VIII/1/8§; Galamian 1962, 27-28, 36.

⁴² Mozart 1787, 188. VIII/3/5§

⁴³ Bach 1753, 41. I/I/2§

⁴⁴ Mozart, 1787, 204. VIII/3/19§; Bloch 1919, 203-204.

⁴⁵ I.m., 23-27.

⁴⁶ „In order to execute this Composition well, 'tis necessary to examine very frequently the Transposition of the Hand in it, until they are entirely impressed on the Mind;” Geminiani 1751, 5. XII. gyakorlat; Mozart 1787, 54, 111, 134. I/2/12§, IV/38§, VI/5§; Gerle Róbert: *A hegedűgyakorlás művészete*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987): 10.

⁴⁷ Quantz 1752, 122. X/23§

VII. Díszítések

1. Díszítés és spontaneitás

Díszítés és improvizáció elválaszthatatlan fogalmak a kor, és így Mozart zenéjében is. A spontaneitás minden XVIII. századi előadó előtt elvárásként állt, Wolfgang maga kora legjelentősebb rögtönzői közé számított.¹ A zeneművészet csak Gustav Mahler hatására szakított e tradícióval, napjaink hegedűsének már határozott bátorításra van szüksége, hogy Mozart stílusából inspirálva megalkossa saját díszítéseit.²

Az improvizáció létjogosultsága mégsem egyértelmű a *Sinfonia concertantéban*. Ripienót játszva természetesen tartózkodnunk kell a díszítéstől, de Leopold a szólójátékosokat is óvatosságra intette.³ A *Sinfonia concertante* mint komplex kompozíció sem indokolja az összhatás javítását szolgáló díszítést:

Azonban szép, éneklő dallamokat, amelyeknél nem könnyen kezd unatkozni az ember, hasonlóan a csillogó meneteket, amelyeknek már egymagukban is elég kellemes dallamuk van, nem szabad díszíteni, csak az olyan gondolatokat, amelyek nem tesznek éppen valami nagy benyomást.⁴

C. P. E. Bach az ékesítések lejegyzésére biztatta a komponistákat, Leopold pedig arra ösztönözte az előadókat, vizsgálják meg, a szerző kiírta-e ornamenseit, és mérlegeljék a rögtönzés létjogosultságát.⁵ Tanácsaik megóvnak a stílustalan díszítéstől, mivel a *Sinfonia concertante* virtuóz passzázsai nem egyszerű hanggírlandok. Magától Wolfgangtól származnak a legszebb díszítések, mint például a második tétel első hegedű szólója. A notáció segíti elkerülni, hogy mi is a hozzá nem értő rögtönzők közé számoltassunk, mivel az ornamensek jórészt az interpretáció módja szerinti maradtak ránk.⁶ „Jaj annak, aki bármit is hozzá akar adni! Ez nem a kreativitás pillanata [...]” – írta később Baillot.⁷

Nem mellőzhető a fő dallam és a díszítések relációjának tudatosítása, különben előadásunk üres és színtelen marad annak ellenére, hogy az ornemens-hangok

¹ Stowell 2005, 192, 216.; Levin 2003, 237.; J.N.Štěpánek beszámolóját idézi: Kovács 1961, 369-370.

² Badura-Skoda 2010, 214.; Robert D. Levin: „Improvvised Embellishments in Mozart's Keyboard Music”. *Early Music* XX/2 (1992. Május): 221-233. 232.

³ Mozart 1787, 225, 266-267. IX/21§, XI/22§

⁴ Quantz 1752, 135. XII/27§

⁵ Bach 1753, 79. II/General/3§; Mozart, 1787, 224. IX/21§

⁶ I.m., 73. I/3/Zenei műszavak; Baillot 1834, 278.

⁷ I.m., 284. (a szerző nyersfordítása)

megszólalnak. A díszítések terén ez jelenti a valódi kihívást – és egyúttal a megoldást – a modern hangszeresek számára. Ha képesek vagyunk levetni az egész darabon át játszott kötelező eszpresszivitást és fűszerként adagolva eljátszani a kottaképben rejlő ékesítéseket, improvizáció nélkül is megadjuk közönségünknek az egyszerűség élményének illúzióját.⁸

2. Kiírt díszítőelemek

Előkék

A disszonancia és feloldás gesztusát megtaláljuk Wolfgang legelemibb díszítéseiben, az előkében, melyek éppoly elevenné és éneklővé teszik a *Sinfonia concertante* dallamait, mint ahogy édesapja megfogalmazta.⁹

A leggyakoribb és legtermészetesebb ékesítés, az ereszkedő előke mindhárom típusára találunk példát az Andante első szólójában (18. kottapélda). Minthogy a hosszú díszítés sértené a harmóniát, a felütés ütemében rövid előkét játszunk; utána éppen a disszonanciát kell meglátnunk, ezért ütésre, tizenhatod értékben és emfázissal játszani (9, 11, 13. ü.), de a nagykottás notáció ellenére is érezhető a leghosszabb előkének feszültségoldó funkciója (10, 20. ütem).¹⁰

A saroktételekben sem egyforma hosszúak az előkéek. Előfordul nagykottás lejegyzés (III. tétel 371-372. ü.), de Wolfgang – feltételezve az első kiadás hűségét – legtöbbször kiskottával jegyezte le a késleltetések disszonanciáját, amit hosszan játszunk (I. tétel 27-29, 128, 137., III. tétel 143. ü.), helyenként a hangismétlést is elkerülve ezáltal (I. tétel 6. ütem).¹¹ Ahol az előkének nincs harmóniai értéke, ütés elé játszhatjuk (I. tétel 72, 128. ü.), ahogyan a hegedűk Anschlaghoz hasonló vidám, gyors mordentjét is (I. tétel 37. ütem). A beugró előkéek kis kottázása a modern hangszeres előadók számára nem csak az oda nem illő rögtönzés elkerülésére intő voltuk miatt lényeges, hanem mert instruktív kiadásokban – többek közt C. Herrmann közreadásában – sorozatosan látunk olyan kivasalt előkéket, melyek felismerhetetlenné teszik a díszítéseket (19. kottapélda).¹²

⁸ Quantz 1752, 106. VIII/19§; Bach 1753, 81. II/General/9§; Stowell 2005, 215.

⁹ David Boyden: *The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. (London: Oxford University Press, 1965): 364.; Mozart 1787, 208. IX/1§; Stowell 1991, 148.

¹⁰ Mozart 1787, 209-214. IX/2-9§

¹¹ Mahling kötőív alá veszi a négy hangot, segítve az értelmezést. Badura-Skora 2010, 140.

¹² Mozart 1787, 210, 220, 258-260. IX/4, 16§; XI/8-10§; Schröder 1991, 125.; Harnoncourt 1985, 139.

A nagy kottával notált lombard ritmus (III. tétel 80. ü.) mellett némely lefelé lépegető motívumnál is felmerül az analóg interpretáció lehetősége (például: I. tétel 20. taktus). Bloch általánosította, Herrmann a kottaképben konkretizálta a tradícióvá vált véleményt, noha a *Hegedűiskola* szerint a hasonló díszítőelemek a harmónia részét képezik, tehát hangsúlytalanok és nem kerülhetnek a főhangok helyére.¹³ Leopold általános megfogalmazása nem ad kétséget kizáró választ e kérdésre, továbbá a *Sinfonia concertantében* a díszítéseknek olyan gazdagsága maradt ránk, melynek mélyreható elemzése meghaladja e dolgozat kereteit.¹⁴

Trillák

A trilla sebessége szerint négy csoportra osztható: [...] a *lassút* szomorú és lassú darabokban használjuk; a *közepeset* olyan tételekben, amelyeknek vidám, egyszersmind mégis mérsékelt és finom a tempója; a *gyorsat* olyan darabokban, amelyek igazán élénkek, szellemteliek és mozgalmasak; végül a *gyorsuló trillát* legtöbbször *cadenzákban* használjuk.¹⁵

Leopold szavaiban ráismerhetünk a három tétel uralkodó affektusaira, tehát a trillák tempója elsősorban a zenei anyag karakterétől függ. A szólistapár uniszónó trilláiban, de tuttiban játszva és visszhangosabb koncertteremben is a lassúbb tempójú díszítés szól szépen, mely a billentést is befolyásolja: „Ezért aztán az ujjunkat mérsékelt gyorsasággal, egyformán, de valamivel magasabbra kell emelnünk, mint máskor.”¹⁶ A magasabban hangolt húrok – így mai fémhúrjaink is – elbírnak gyorsabb trillát, de ott sem lehet kontrollálatlanul gyors, ahol céljuk a felvidítés; az agresszív attitűdtől is tartózkodjunk, mert elvész az ékesítés oldás jellege.¹⁷

A *Sinfonia concertante* előadásában a trillákat általában felső váltóhangról kezdjük és utókát illesztünk hozzá, ahogy a *Hegedűiskola* és a *Traité* kottapéldáiban látjuk.¹⁸ A mannheimi crescendo felfelé lépdelő trillafüzére (I. tétel 46-58. ü.) valamint néhány díszített skála játékában (I. tétel 155. ütem), az ujjrend és tempó

¹³ Az 1804-es kiadásban újdonságként jelenik meg a *Sinfonia concertantében* látott, nagyobb hangközös előkékekkel díszített dallamsor. A hangsúly itt is a főhangra esik. Mozart 1804, 50-51.; Mozart 1787, 214-215, 221-222. IX/9, 17-18§; Bloch 1919, 386.; Badura-Skoda 2010, 169.; Stowell 1991, 149.

¹⁴ Stowell 1985, 313-314.

¹⁵ Mozart 1787, 236. X/7§

¹⁶ Quantz 1752, 212. XVII/2/24§

¹⁷ Mozart 1787, 237. X/8§; Quantz 1752, 105. VIII/16§; Schröder 1991, 124.

¹⁸ Mozart 1787, 233-234. X/2-3§; Giuseppe Tartini: *Traité des Agréments de la Musique*. (Celle und New York: Herrmann Moeck Verlag, 1961.; Párizs, 1771. Első megjelenés: Padova, 1754): 74-77.; Harnoncourt 1984, 213.

folytán azonban főhangról való indítás indokolt.¹⁹ A nagyívű crescendo összerosódik ha minden trillát appogiatura-szerűen kezdünk, és a tetőpontra vezető c^3 előtti b^2 és a h^2 trillájában lévő feszültséget is kioltja a c^3 idő előtti megjelenése. A Presto kezdetén a gyors tempó miatt csak pár hangos figurára van idő. Itt az indítás érthetőségéhez nélkülözhetetlen határozott billentés miatt akkor is a főhangot halljuk súlyra, ha az ékesítést fentről kezdjük és ütés előtt.²⁰ Arra különösen törekednünk kell, hogy a trillával ne torzítsuk el a dallam súlyviszonyait.

Az utóka játékát szintén a kontextus és ízlés kettőse határozza meg, de a kottakép most is segítségünkre van. A legfontosabb helyeken nagykottával találjuk (I. tétel 46-58., III. tétel 1-3. ü.), de kadenciák és a cadenzák végén is jelzi (I. tétel 157., II. cadenza 19. ü.) és olykor trilla nélküli formában is megjelenik (I. tétel 143. ütem). Ha azonban a kontextus miatt nem indokolt – egyebek közt ahol ereszkedő előkés figurát díszít –, a szerző eltekintett tőle (I. tétel 155., III. tétel 397. taktusok).²¹

Több hangos díszítő figurák

A kettősverseny díszítő figurái közül Leopold többet a rögtönzött ornamensek közé sorol, ezért semmiképp ne értelmezzük dallamhangként azokat, hanem tartsuk meg az interpretációban a spontaneitás attitűdjét.

Játszunk groppót (II. tétel 50. ü.), Halbcirkelt (I. tétel 180. ü.), Rückfallt (II. tétel 15. ü.), kis- és nagykottával jelzett Doppelschlagot (II. tétel 48, 57. és I. tétel 94. ütemek), de Anschlaghoz hasonló vidám, gyors mordentet is (I. tétel 37. taktus). A tirata különféle változatainak egész sorát fedezhetjük fel: skálaszerű tiratával (I. tétel 149-152. ü.), gyors, kis szekundos és tercmenetes tiratával (II. cadenza 16. és I. cadenza 12-14. ütemek) és gyors tiratával (II. tétel 43. ü.) egyaránt találkozhatunk.²²

3. Improvizációs lehetőségek

Cadenzák és fermaták

A *Sinfonia concertante* cadenzáiban a szakirodalom Mozart legszebb cadenza-modelljeit látja, ahol bár a szólópár dialógusa a jellemző, a téma-idézetek, imitációk, menetek alapján még Quantz is – a cadenzákra vonatkozó tudnivalók egyik első

¹⁹ Mozart 1787, 245. X/25§; Tartini levelét közli: Bloch 1919, 26.; Badura-Skoda 2010, 205-209.

²⁰ Frederick Neumann: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. (Princeton: Princeton University Press, 1986): 130-131.

²¹ Mozart 1787, 231, 241-243. IX/30§, X/16-20§; Quantz 1752, 211. XVII/2/24§; Stowell 1985, 324.

²² Mozart 1787, 227-230, 258-260, 262-266. IX/25-29§, XI/9-13, 18-21§

összefoglalója – elégedett lett volna a munkával. A szokásokkal és a berlini mester tanácsaival összhangban Wolfgang csupán két cadenzát komponált – gyors, $\frac{2}{4}$ -ben írt darabokhoz nem illik –, ennek ellenére a mű fináléjának utolsó szóló passzázs (III. tétel 444-456. ü.) a cadenza virtuóz attitűdjét kívánja.²³

A spontán ihletet kevésbé tekinthetjük a párizsi sinfonia concertantékban ritkaságnak számító duett-cadenzák forrásának, ezek Mozartnál sem számítottak a rögtönzés elemi színterének: a *Sinfonia concertante* megkomponált improvizációi minden bizonnyal alapos előkészítés eredményei.²⁴

Az improvizáció lehetősége a fermatákkal kapcsolatban is felvetődik. Létjogosultságának megállapításához elengedhetetlen a zenei kontextus ismerete. A korona jelenthet csupán egyes frázisok közti levegővételt vagy kitekintést a zenei időből (I. cadenza 19. ü.), meglepetés előtti kis megnyugvás (I. tétel 176. ü.) pihegés-szerű effektust (I. cadenza 17. taktus). Ezek egyike sem cadenza-szerű epizód, ahol mégis kívánczik némi szabadság, megtaláljuk a szerző tollából (I. tétel 176. ütem).²⁵ A cadenzák indítását Wolfgang a C. P. E. Bach által ajánlott második módszer szerint komponálta (I. tétel 338. illetve II. tétel 121. ütem). A zenekar fél kotta záróhangja fölött a szólók azonban tetszésük szerint tarthatják a hosszú *esz*-t, megteremtve azt a nyugalmat, melyből egy újra lefelé vett vonással a cadenza kezdete a zenei folyamat organikus része maradhat.²⁶ A fermaták interpretációjához Leopoldtól kapunk ma is használható támpontokat:

Bár az ilyen hangot tetszésünk szerint tartjuk ki, ez mégse essék se túl röviden, se túl hosszan, hanem a jó ízlés szerint. Az együtt játszóknak figyelniük kell egymásra, és arra is, hogy a kitartott hangot egyszerre fejezzék be, arra is, hogy azután ismét együtt kezdjék el. Eközben különösen ügyeljünk a hangszer hangjára, és mielőtt játszani kezdünk, hagyjuk azt jól kizengeni és kicsengeni.²⁷

Vibrato

A vibrato területe ingoványos talaj sok romantikus hangszertechnikán nevelkedett modern hegedűs számára, noha a díszítésként alkalmazott vibrato nem idegen

²³ Quantz 1752, 172, 176-181. XV/4, 22-31§; Stowell 1985, 359.

²⁴ Quantz 1752, 176. XV/19, 22§; Robert D. Levin: „Improvised Embellishments in Mozart’s Keyboard Music”. *Early Music* XX/2 (1992. Május): 221-233. 221.; Stowell 2005, 220-221.

²⁵ Quantz 1752, 255. XVII/7/43§; Badura-Skoda 2010, 286.

²⁶ Bach 1762, 381-382. II/6/Closing cadences/7§

²⁷ Mozart 1787, 67. I/3/19§

Mozarttól, hiszen „a természetből fakad”.²⁸ A XX. századi játékmód átültetése a *Sinfonia concertante* előadásába mégis megkérdőjelezhető.

Az 1930-as évekre folytonossá vált a virtuóz elemek átvibrálása is – elsőként Kreislernél –, Carl Flesch a *Die Kunst des Violinspiels* 1929-es kiadásában már egyértelműen a hangképzés egyik tényezőjeként határozta meg a játékmódot, napjainkra pedig a non vibrato játékmód vált a díszítő effektussá.²⁹ Vitathatatlan, fémhúrjaink miatt a szép tónushoz elkerülhetetlen egy minimális zengetés, mindazonáltal a vizsgált zenemű kontextusában a szünet nélküli vibratóra hibaként kell tekintenünk. Hiába szép minden hang, ha egysíkúvá lesz a kifejezés, ezért fontos, hogy Mozartéhoz hasonlóan a vokális zenéből származó vibratót tekintsük inspirációs forrásként.³⁰

A *Sinfonia concertante*-ben a szólisták megannyi helyen élhetnek a rögtönzött vibratóval.³¹ „Tehát egy záróhangot vagy minden más, hosszan kitartott hangot díszíthet *tremoló*.”³² A tételek és zenei frázisok utolsó hangjain túl a futamok záróhangjait is játszhatjuk így (I. tétel 301. ü.), de a tiszta intonáció megőrzése érdekében fokozott óvatossággal vibráljunk magas fekvésekben. A cadenza előtti koronás hangok ugyancsak megkaphatják ezt a díszítést, de a cantabile dallamok hosszabb hangjaiban sem kell elhanyagolnunk (II. tétel 9-15. ütemek); az első szóló megszólalásnál és a Presto calandóinál pedig egy mezza di voce-szerű hangzásban melegíthetjük meg a hangot (I. tétel 72-77. ütemek).³³

Az impulzusszerű vibratóra tekinthetünk a kifejezésünk eszközeként (II. tétel 110-111. ü.), és tempóját is differenciálhatjuk.³⁴ A tónus tisztaságára kiváltképp ügyeljünk, semmiképp nem tanácsos egy eltúlzott, romantikus hevülettel átítatott vibrato mögé bújni. Az állandó, mechanikus vibrato kárára van az intonációnak, de a mai játékosoknál sokszor a kifejezés tudatosságának, vagy rosszabb esetben a kifejezés eszközeinek hiányát leplezi. Minthogy a modern hegedűsök ösztönei a

²⁸ I.m., 254. X/1§

²⁹ Robert Philip: „1900-1940”. In: Howard Meyer Brown & Stanley Sadie (szerk.): *Performance Practice: Music After 1600*. (London, The Macmillan Press, 1989). 461-482. 461-462.; Carl Flesch: *Die Kunst des Violinspiels*. I. kötet. (Berlin: Werlag Ries & Erler, 1929): 22.

³⁰ Mozart 1787, 255. XI/3§; Wolfgang levele 1778. június 12-én. Briefe 1777-1778, 377-378.; Baillot 1834, 240.

³¹ Noha Leopold nem tesz különbséget principale és ripieno hegedű közt, az egységes hangzás érdekében a zenekari hegedűsök mellőzzék – de legalábbis mérsékeljék – a vibratót. Zaslav 1989, 480-481.

³² Mozart 1787, 255. XI/3§

³³ I.m., 126, 255, 257-258. V/5§, XI/3, 7§

³⁴ I.m., 255-256. XI/4§

vibrato tekintetében kívül eshetnek mindkét Mozart stílusán, ezért törekedjünk arra, hogy annak használata ne legyen ötletszerű, hanem tudatosan átgondolt.³⁵

A *Hegedűiskolában* nem olvasunk a modern hegedűjátékban fontossá vált, alkarból indított vibratóról; álltartója nem lévén, Leopold csupán az ujjak vagy a csukló szűkebb amplitúdójú mozgásáról ír.³⁶ Problematikus – és talán nem is indokolt – a jól árnyalható alkar-vibratónkról lemondani, ha a mozarti gondolat felől közelítünk: diszkréten és szelektíven, díszítőelemként alkalmazva megteremthető a kívánt hangzás.

³⁵ Galamian 1962, 40.; Eric Wen: „The twentieth century”. In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Violin*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 79-91. 89.

³⁶ Mozart 1787, 255. XI/5§; Giuseppe Tartini: *Traité des Agréments de la Musique*. (Padova, 1754; Párizs, 1771): 85. 9. jegyzet; Galamian 1962, 41-42. Leopold Mozart *Hegedűiskolájának* vonatkozó szakaszát (XI/1-7§) teljes egészében közli: Stowell 1985, 203-6.

VIII. A kísérő zenekar

1. A vonós apparátus összeállítása

Zenekar ad libitum

Az 1780-as években Wolfgang a komponálás és előadás során ugyanúgy az alkalomhoz, koncerthelyszínhez és a gazdasági körülményekhez – tehát az aktuális lehetőségekhez –, mint előadóművészei igényeihez.¹ A zenekari apparátus meghatározásának fontos faktora volt a koncerthelyszín mérete, de az is befolyásolta az aktuális előadói gárda összetételét, hogy ki milyen hangszeren tudott játszani vagy ki állt rendelkezésre az adott esten.² Salzburgban is redukálták a résztvevők számát kevésbé fontos események alkalmával, de ha a szükség – vagy a muzsikáló kedv – úgy kívánta, akár a timpanista is hegedűt ragadott, illetve esetenként műkedvelő amatőrök is csatlakozhattak az előadáshoz.³

Czernin gróf zenekara a korra jellemző sokszínűséget példázza: a hivatásos zenészeken túl arisztokraták és műkedvelő egyházi emberek ültek a kottapultok mögött.⁴ Ez nem jelenti, hogy a *Sinfonia concertante* zenekari apparátusának megtervezését lazább figyelemmel kezelhetjük: „egy együttes sikere nem kevésbé függ a hangszerek megfelelő arányú összeállításától, mint magától a jó játéktól.”⁵

Mozart zenekarai 1779-1780-ban

A forrásmunkában Mozart hegedűversenyeinek zenekaraira nem találtam konkrét hivatkozást. Mivel darabjait valószínűleg csak azokban a hetekben játszotta az udvari zenekar, amikor édesapja volt a beosztott direktor,⁶ Eisen szerint kicsi a valószínűsége, hogy az érseki udvar nagykoncertjein felcsendült volna a *Sinfonia concertante*.⁷

¹ A gyakorlatot példázza a *Sinfonia concertante* egyik korai másolata, ahol a meglévő kottalapokhoz utólag 2 B-klarinét szólamot is hozzáillesztettek. Megtekinthető: Moravské zamské muzeum oddělení dějin hudby Brno/CZ, Signatur: [A 16832](#); Wolf-Dieter Seiffert: „Kritikai jegyzetek a *Sinfonia concertante* (K 364) kottakiadásához”. (Wiesbaden: Breitkopf&Härtel és Henle közös kiadása, 2006): 76.; Zaslav 1992, 200, 204.; Stowell 2005, 222.

² Harmoncourt 1984, 166.; Stowell 2005, 222.

³ Leopold 1757-ben összesített listája szerint az udvari muzsikások jó része több hangszeren játszott. Zaslav 1989, 550-557.

⁴ Leopold levele 1778. április 12-én. Briefe 1777-1778, 338.

⁵ Quantz 1752, 198-199. XVII/1/17§

⁶ Cliff Eisen: „Mozart and Salzburg”. In: Simon. P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to Mozart*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 7-21. 17.

⁷ Mozart Encyclopedia 2006, 435, 439. „Salzburg” szócikk

Ha mégis a Residenzben hallhatták először a művet, 13 hegedű, 2 brácsa, 2 cselló, 4 bőgő, 5 oboa, 3 fagott, 2 kürt, 9 trombita, 2 timpani és 3 orgona állt Wolfgang rendelkezésére.⁸ Ezt az apparátust Eisen szimfóniák előadásához társítja; ha esetleg a kettősversenyt is ez a zenekar kísérte, minden bizonnyal levettek a létszámból. Zaslav adatait alapul véve mindenképp szükséges a redukció, ő ugyanis 21 hegedűssel számolt ugyanezen időszakra.⁹

Az ifjabb Czernin gróf amatőr együttesének felépítése azonban feltűnő hasonlóságot mutat a *Sinfonia concertante* kottalapjain szereplő előadókkal. A zenekarról maga Leopold tudósít 1778. április 12-i levelében; a 8 prímából, 6 szekundból, 2 brácsából, 5–6 csellóból, 2–3 bőgőből, 2 oboából és 2 kürtből álló zenekar aznap este ráadásul egy hegedűversenyt is kísért.¹⁰ Megnyugtató, hogy ezt tekinthetjük a kor jellemző zenekari összeállításnak – még akkor is, ha konkrét előadáshoz kapcsolódik –, minthogy a historikus törekvéseknek köszönhetően napjaink haladó szellemű modern hangszeres együttesei ehhez hasonló – és nem nagyobb – hegedűs létszámmal kísérik Mozart versenyműveit.¹¹

A basszus szólam és a brácsa összetétele

A salzburgi szerenádzzenekarok basszusát egyedül bőgő játszotta, és felmerül a gyanú, hogy ez a gyakorlat a versenyművekre is kiterjeszthető-e?¹² A *Sinfonia concertantében* indokolt a cselló jelenléte. Ezt nem csupán a partitúra „Violoncello e Contrabasso” bejegyzése egyértelműsíti, hanem az első tételben fellelhető, olykor két kottasorba írt divisi basszusnál megtalálható konkrét hangszer-megnevezések is (többek közt: I. tétel 56-61, 164-173. ütemek).

A brácsa szólam extrém kis létszámmal volt jelen Wolfgang salzburgi zenekaraiban; a zenekari violák nagyobb méretéből következően nem volt szükség többre.¹³ A modern hangszeres ripieno brácsások szintúgy vállalhatják, hogy zenekari szólistákként, azaz zenekari szólamonként 1-1 játékosal kísérik a *Sinfonia*

⁸ Eisen táblázata Wolfgang salzburgi zenekarairól. I.m., 379. „orchestra” szócikk

⁹ Zaslav, 1989, 338.

¹⁰ Leopold levele 1778. április 12-én. Briefe 1777-1778, 338.

¹¹ Zaslav 1989, 340.

¹² Mozart Encyclopedia 2006, 392. „performance practice” szócikk. Eisen bizonyítékokkal támasztja alá, hogy a salzburgi szerenádműfaji sajátosságának megfelelően az Esz-dúr zongoraversenyt (K 365) csellók nélkül, csupán bőgő szólam közreműködésével játszották, annak ellenére, hogy a partitúrában a „Violoncello e Basso” megjelölés szerepel. Neue Mozart-Ausgabe V:15/2: Piano concertos, vol.2. (Kassel: Bärenreiter, 1976, 2006): 145.; Levin 2003, 245.

¹³ Nelson 2003, 119. Harnoncourt véleményéhez csatlakozik: Hartmann 2000, 36.

concertantét, de az ideális tutti hangzás érdekében a játékosok megduplázása is megfontolandó.¹⁴

A hangzás és az apparátus összefüggései

Valóban értelmetlen modern hangszerekkel a korabeli arányokat követni, ahogy Harnoncourt állítja?¹⁵ Hiszen az *Sinfonia concertante* keletkezése körüli évek előadói gyakorlatában az is megtörténhetett, hogy egy versenymű szóló részeit csupán a hegedűk és brácsák első pultjai kísérték.¹⁶ Tudjuk, hogy Wolfgang korai bécsi zongoraversenyeit olykor redukált apparátusú zenekarral adták elő, ez vonós szólamonként 1–1 játékosra lecsökkentett létszámot is jelenthetett: a quattro.¹⁷ Modern hangszereknél ugyan nemigen lépnek fel hangvolumennel kapcsolatos problémák – aminek orvoslására született ez a megoldás –, de a különleges, háromrétegű hangzás lehetőségét alkalomadtán érdemes felülvizsgálni, annak ellenére, hogy az a quattro-opció elsősorban kisebb zenekarokhoz rendelhető.¹⁸

A létszám helyett célszerűbb a hangzást előtérbe helyezni. Versenyműben a szólistapár és a kísérők arányának kontrollálása élvez prioritást, de a tutti rugalmassága, a vonós szekción belüli balansz (különös figyelemmel az osztott brácsákra), a vonósok és fúvósok közti kiegyenlített hangerő, a zenekar hangzásának illeszkedése a koncerthelyszín akusztikájához és méretéhez – mind szempontok lehetnek.¹⁹

Zaslaw szerint modern együttesekre főként legutóbbi ültethető át kompromisszum nélkül, tehát nagy teremben nagy létszámú zenekar játsszon.²⁰ Jóllehet Mozart idején – akár versenyműnél is – az ilyeneket preferálták, irreálisnak tűnik mahleri apparátust vetíteni a *Sinfonia concertantéra*, elsősorban a szólistapár hangkapacitásának véges volta miatt.²¹ Emellett a feltételezhető ősbemutató legvalószínűbb helyszínei – a Tanzmeisterhaus bálterme, az új színház

¹⁴ I.h.

¹⁵ Harnoncourt 1984, 164.

¹⁶ Christoph-Hellmut Mahling: „Előszó a *Sinfonia concertante* (K 364) kottakiadásához (Neue Mozart-Ausgabe, V:14/2)”. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1975). VII-XII. VIII.

¹⁷ Keefe 2005, 80.

¹⁸ Mozart Encyclopedia 2006, 114-115. „concerto” szócikk

¹⁹ Neumann 1989, 170.; Zaslaw 1992, 204.

²⁰ Ismeretlen szerző „Wahrheit die Music betreffend, gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann című” 1779-es írásában (Frankfurt, 1779, 36.) lelt a javaslatra: I.m., 204-205.

²¹ Az Esz-dúr zongoraverseny (K 482) 1785-ös előadásában 19–19 hegedű, 6 brácsa, 7 cselló és 7 bőgő vett részt. Eisen táblázatát közli: Mozart Encyclopedia 2006, 380. „orchestra” szócikk; Harnoncourt 1984, 166.

a Hannibalplatzon, vagy a Residenz-beli Ritter Saal – sem ideálisak ekkora együttes befogadásához.²²

Noha biztató, hogy egy megduplázott vonóslétszám is csupán 10 %-kal eredményez nagyobb hangerőt, a létszám túlduzzasztásával a zenekar mozgékonyága és a hangzás plasztikussága veszélybe kerül: 2 x 12 hegedű nehézkesen mozog, míg 8–8 zenész könnyedén össze tud figyelni.²³ Stowell és Zaslav 6–6–4–3–3 összeállításban határozta meg egy klasszikus versenymű vonós kísérlőinek létszámát, és ez a kisebb hegedű-létszámú együttes csak árnyalatnyit különbözik a Quantz által javasolt 6–6–3–4–2 vonós összeállítástól.²⁴

A korabeli összeállítások nagylétszámú basszus szólamait az akusztikai közeg indokolhatta – a publikum súlyos ruházata és a fa vagy kárpit falborítás nem kedvezett a mély frekvenciák megszólalásának –, így szükség lehetett a basszus megerősítésére.²⁵ Napjaink jól megtervezett koncerttermeiben szükséges-e vajon a XVIII. században alkalmazott akusztikai kompenzáció, vagy a korhű eljárással éppen eltorzítanánk a megálmodott hangzást? Quantz álláspontját mindenesetre ma sem vitatjuk: „Ha egy koncertáló szólamot egyidejűleg egynél több szólam kísér, akkor közülük a basszust a többenél hangosabbnak kell hallani.”²⁶ Ezzel együtt modern hangszeres előadásokban elegendő lehet 4 cselló és 2 nagybőgő, mivel ennél több basszushangszer már elnyomná a magasabb hangokat, és a szimmetria is megborulna.²⁷

A modern hangszeres zenekar nem fog úgy szólni, mint Mozarté. Ám ha figyelembe véve az aktuális szólóhangszerek hangerőbeli kapacitását, alkalmazkodunk a mai körülményekhez és figyelmet fordítunk a hangzás gondozására, létszámtól függetlenül is korhűek vagyunk.

²² Maynard Solomon: *Mozart*. (Budapest: Park Kiadó, 2006): 260.

²³ Harnoncourt 1984, 167; Hartmann 2000, 36.

²⁴ Stowell 2005, 223.; Kochra hivatkozik: Zaslav 1989, 455.; Quantz 1752, 198. XVII/16§

²⁵ Mozartnak valószínű nem kellett extrém hangzásbeli torzulással számolnia a *Sinfonia concertante* esetleges bemutatójánál, minthogy a Tanzmeisterhaus bálterme és az Alte Residenzbéli Ritter Saal akusztikája is mintaszerűnek mondható. Személyes látogatás a salzburgi Herecegerseki Rezidencián, és a Mozart-család lakóházában, 2012. októberében; Tim Carter & Erik Levi: „The History of the Orchestra”. In: Colin Lawson (szerk.): *The Cambridge Companion to the Orchestra*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 1-21. 5.

²⁶ Quantz 1752, 251. XVII/7/23§

²⁷ Czernin zenekarának harmadik bőgőse sem játszott minden elhangzott darabban, talán épp a versenymű kísérlétét hagyta ki. Zaslav 1989, 340.

2. Continuo, fagott és karmester

Continuo és fagott

A *Sinfonia concertante* esetében különösen nehéz állást foglalni a continuo és a fagott jelenlétéről, az összefoglaló írások és az avatott előadók a lehető legóvatosabban fogalmazznak.

Bár a continuo-játék még 1800 után is tovább élt, kevésbé elképzelhető, hogy egy minden ízében újító, legfrissebb divatnak megfelelő zeneműben Wolfgang szükségét érezte volna az egyre inkább régimódivá váló gyakorlatnak.²⁸ Kidolgozott basszus szólam hiányában a „Violoncello e basso” vagy a „tasto solo” felirat, esetleg a basszus oktávban duplázása jelezné a continuo részvételét,²⁹ a „Violoncello e contrabasso” azonban két konkrét hangszert jelöl, „tasto solo”-val pedig nem találkozni a kottában. A basszus szólam sem mindig a szóló–tutti szakaszok szerint válik ketté, a dús középszólamok sem keltenek a hallgatóban hiányérzetet, ráadásul a continuo-játékos koordinációs funkcióját mára teljes mértékben átvette a koncertmester illetve karmester, ezzel létjogosultsága vitatható a modern előadásokban.³⁰

Napjaink fő tájékozódási pontja, hogy jelen lévő fúvós hangszer esetén a basszus szekcióhoz automatikusan csatlakozik a fagott,³¹ a *Sinfonia concertantével* foglalkozó szakirodalom erről mégis csupán zárójelben vagy kérdőjellel nyilatkozik.³² Spitzer nem említi a Wolfgang salzburgi concertóinak kísérői közt, de a Czernin-zenekar apparátusának leírásából is hiányzik.³³ A continuo vonatkozásában sincs

²⁸ David Rowland: „Performance Practice in the Nineteenth-Century Concerto”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 227-246. 233.

²⁹ White meglátására hivatkozik: Stowell 2005, 199.

³⁰ Levin 2003, 244.; Stowell 2005, 225. Ha mégis döntéshelyzetbe kerülünk – mert épp rendelkezésre áll megfelelő hangszer –, fontolóra vehetjük szerepeltetését, de nem feledve: „[...] kérdéses esetekben, ami sokszor előfordulhat kidolgozott basszus hiányában, a kísérő úgy játsszon, hogy legalábbis ne zavarjon [bele] a kompozícióba, de még jobban teszi – ha inkább hallgat.” Türk gondolatát (*Anweisung zum Generalbassspielen*, Leipzig, 1800. 324.) idézi: Stowell 2005, 200. (a szerző nyersfordítása)

³¹ I.m., 224.

³² Christoph-Hellmut Mahling: „Előszó a *Sinfonia concertante* (K 364) kottakiadásához (Neue Mozart-Ausgabe, V:14/2)”. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1975). VII-XII. VIII, XII.; Mozart-Handbuch 2007, 4.

³³ Mozart Encyclopedia 2006, 383. „orchestra” szócikk; Leopold levele 1778. április 12-én. Briefe 1777-1778, 338.

létjogosultsága,³⁴ de az is meglehet, nem is a hangszer szerepe változott, hanem Mozart lejegyzése lett precízebb az idők során.³⁵

Gyakorló historikusan orientált karmesterek a lexikonok elvei helyett költségvetési szempontokat illetve az előadás helyszínét tartanak szem előtt,³⁶ de az óvatos támogatók mellett a modern hangszeres együttesek több irányból is határozott figyelemztetést kapnak: ne fagottal kísérletezzünk a basszus-arány beállításán, mivel a modern fagott hangja már nem olvad egybe a csellóéval és a hangzás nehézkessé válhat.³⁷

A karmester szerepe

Annak ellenére, hogy 1780 körül már létezett a külön kottapulttól irányító karmester gyakorlata, mind a korabeli, mind a modern szakirodalom zenekar-vezetőről beszél.³⁸ Wolfgang ugyancsak egyértelműen koncertmesterekről szól, mikor azok kvalitásait – vagy éppen annak hiányát – ecseteli. Cannabichot Európa legjobb dirigensének nevezi, máskor egy párizsi esetről tudósít, mikor annyira rosszul ment valamely művének a próbája, hogy legszívesebben kikapta volna a helyi koncertmester kezéből a hegedűt. Azzal vezényelt volna tovább, ő maga.³⁹

Amikor mégis karmester állt a közönség előtt, későbbi kollégájával szemben nem teljhatalmú úrként vezette a zenekart. Ha pálcát – vagy papírgöngyöleget – vett kézbe, azt csupán azért tette, hogy optikailag jobban követhető és egyértelműbb legyen a tempó; mai, koncepció-alkotó és mindent irányító feladata még a komponistához, a koncertmesterhez vagy a szólistához tartozott.⁴⁰ Vajon Wolfgang brácsa szólistaként hogyan élt ezzel a jogával a *Sinfonia concertantéban*? Átadta

³⁴ A Das Mozart Lexikon egy ügyes táblázatából is kirajzolódik a tendencia, mely azt sugallja, hogy a fagott a *Sinfonia concertante* komponálása idején már nem számított bele a basso ad libitummal jelölt hangszercsoportba. Mozart-Handbuch 2007, 232, 234.

³⁵ Mozart Encyclopedia 2006. 384. „orchestra” szócikk

³⁶ Johnathan Cohen, Nicholas McGegan és Mark Minkowski személyes közlése

³⁷ Harmoncourt 1984, 164.; Zaslav 1989, 456.; Simon Standage és Fischer Iván szíves személyes közlése; Napjainkban, a történetileg orientált zenei mozgalmak által felvetett kérdésekre választ kereső modern hangszeres együttesek gyakorlatában az is egyre inkább szokássá válik, hogy klasszikus és korai romantikus művek előadásánál a modern vonós hangszerekhez natúr kürtök és trombiták társulnak. Annak ellenére, hogy ez hibrid megoldás, a régi kürtök kissé érces hangja mégis életet visz a megszokott vonós hangzásba. Az ehhez kapcsolódó számtalan kérdés azonban túlnő e dolgozat keretein.

³⁸ José Antonio Bowen: „The rise of conducting”. In: José Antonio Bowen (szerk.): *The Cambridge Companion to Conducting*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 91-113. 100. A zenekar vezetőjéről ír: Mozart 1878, 278. XII/21§; Quanzt 1752, 192-199. XVII/1/1§-18§; Mozart Encyclopedia 2006, 384. „orchestra” szócikk; Zaslav 1992, 204.

³⁹ Wolfgang levele apjához, 1778. július 3-án és 9-én. Briefe 1777-1778, 387-390, 395.

⁴⁰ Neumann 1989, 507-508.; Jeremy Siepmann: „The History of Direction and Conducting”. In: Colin Lawson (szerk.): *The Cambridge Companion to the Orchestra*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 112-125. 114, 119.

volna a zenekar vezetését Brunettinek? Ha – mint igen valószínű, karmester nélkül játszották a művet –, minden bizonnyal így kellett lennie.

Mai modern hangszeres zenekaroknál ugyanolyan jól működhet a szólistapár-koncertmester együttműködés, mint a régizenei együtteseknél. Ha a hegedűs szólista végig játszik a zenekari tuttikban, vezetheti ő a zenekart – bár a koncertmester irányító feladata ez esetben is megmarad –, ráadásul a zenekari zenészek is intenzívebb élményként élhetik meg az előadást.⁴¹ Ez esetben érdemes figyelembe vennie a rizikót: még a legnagyobb művészek játékát is megterhelheti a kettőzött szerep.⁴² Ha viszont megmarad a romantikus szólista-felfogásnál, két lehetőség áll előtte. A tuttik alatt karmesterként irányítja a zenekart, vagy a feladatot teljesen átadja a karmesternek illetve koncertmesternek.

4. Színpadi felállás

Már Koch (1802) is értekezik a színpadi elhelyezkedés vizuális és akusztikai összefüggéseiről,⁴³ a modern zenekarok többsége mégis megelégszik azzal, ha a két hegedű szólam egymással szemben foglal helyet: a romantikában dominánssá váló, egymás melletti elrendezéshez szokott violinistáktól már ez az ülésrend is különleges koncentrációt követel.⁴⁴

Az elhelyezkedés különböző variációiról Quantz részletesen ír, de úgy vélem az eltérő stílusvilág miatt a *Furolaiskolában* foglaltak kevésbé alkalmazhatók a *Sinfonia concertantéra*.⁴⁵ Ennek hangszerelése a mai szem számára egy igen különleges színpadi felállás lehetőségét kínálja. Napjaink közönségének ugyanis – szemben a korabeli hallgatóval – szüksége lehet az elhangzó muzsika optikai alátámasztására: a brácsa szólam kettőzött volta illetve a műben megjelenő szimmetria vizuális megjelenítésére (20. kottapélda).⁴⁶

Ha a két hegedű egy oldalon, a brácsák pedig velük szemben foglalnak helyet, ezzel a *Sinfonia concertante* zenei szövetét átható szimmetria, és az ebből fakadó párbeszéd-jelleg elvész. Hartmann ajánlása szerint a szólisták a centrumban, a hasonló

⁴¹ Zaslaw az egyéni aktivitást említi a karmester nélküli játékmód egyik fő pozitívumaként. Zaslaw 1989, 507, 509.

⁴² Csengery Kristóf: „Koncertkritika Joshua Bell és az Academy of the St.Martin in the Fields 2013. április 4-i, budapesti koncertjéről”. *Muzsika* XLI/6 (2013. június): http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3679 Utolsó megtekintés dátuma: 2013. július 22.

⁴³ Koch 1802, 1435-1438. „Stellung” szócikk

⁴⁴ Stowell 2005, 224.

⁴⁵ Quantz 1752, 196-198. XVII/1/13-15§

⁴⁶ Hartmann 2000, 34-36, 66, 70.

hangfekvésben játszó hangszerek pedig egymással szemben helyezkedjenek el (15. ábra).⁴⁷ A karmesterrel szemben foglalnak helyett, a két principale szólam helye pedig Koch tanácsa szerint az első hegedű oldalán lesz, saját ripieno szólamtársaikhoz közel.⁴⁸ Bár a szilárd tempó megtartását garantálja a basszus pozíciója, a mostanság szokatlan ülésrend okán modern hangszeres együttesek szükségét érezhetik a karmester biztonságot adó jelenlétének. Ezt kisebb kompromisszumnak tűnik, mint ha elvesztenénk a szimmetrikus hangzást egy dirigens nélküli, de Mozart korától idegen színpadkép miatt.

Solomon 1791-es londoni zenekara, az 1770-es évek Pugnani-vezette torinói orchester és Koch lexikona ugyancsak a szimmetrikus elrendezés szerinti mintát szorgalmazza. Azonban míg az itáliai hegedűk hosszú sorokban ültek (16. ábra), Londonban – a félköríves elhelyezkedés érdekében – a brácsák és a basszus a hegedűk mögé kerültek (17. ábra).⁴⁹ Utóbbi modell a *Sinfonia concertante* játékában is mintául szolgálhat, azzal a különbséggel, hogy a koncertmester integrálódik a tutti-ba, hiszen a kiemelt hely a két szólistát illeti. A párizsi Concert des amateurs színpadképe viszont nem ültethető át a vizsgált zeneműre: a kitüntetett szerepben lévő brácsák a pódium szélére szorulnának (18. ábra).⁵⁰

És a közönség? Galeazzi szerint a legjobb hangélményt az nyújtaná, ha a zenekar a terem közepén foglalna helyet, a közönség székei pedig körbevennék őket. Az ideális láthatóság miatt később mégis a ma általános elrendezés mellett teszi le a voksát, és a *Sinfonia concertante* versenymű volta miatt is ez a kíváncsi.⁵¹

⁴⁷ Sadie 2006, 508.; Hartmann 2000, 70.

⁴⁸ Különös elhelyezkedést alkalmazott Kelemen Barnabás és Kokas Katalin. A zenekar félkörében az első hegedűhöz közelebb a brácsa szólista állt, míg Kelemen Barnabás a rendezői jobbról irányította a karmester nélküli előadást. Művészetek Palotája, Budapest, 2012. február 26. (Mozart-maraton); Koch 1802, 1437. „Stellung” szócikk

⁴⁹ Zaslav 1989, 195, Plate XV, 465.; Kochot és Petrit idézi: Stowell 2005, 225.

⁵⁰ Zaslav 1989, 321. Fig. 9.1.

⁵¹ Francesco Galeazzi: *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino* (Róma, 1791-1796) című munkájából idéz: I.m., 195.

IX. Zenekari játék

1. Műhelymunka és lapról játék

A XVIII. század egészére jellemző, hogy a zenekari műveket általában előzetes egyeztetés nélkül, vagy csupán egyetlen próbával készítették elő a koncertre.¹ Ez nem az ideális állapotot tükrözte, a koncertek színvonala sok kívánnivalót hagyott maga után; ebben közrejátszhatott a próbák alacsony száma de a zenészek túlzott megterheltsége is.²

Napjainkban a szólista – és a professzionális együttes – csak kényszerhelyzetben vállal olyan fellépést, ahol nincs lehetőség megfelelő felkészülésre. Ettől eltekintve klasszikus versenymű előadására a mai, modern hangszeres zenekarok a mozarti gyakorlathoz közelítenek, még ha ez ugyanúgy rizikós, mint a régieknél: a törzsrepertoáron szereplő versenyműből a legtöbbször egy, maximum két próbát tartanak.³

A korabeli zenekari műhelymunka menetébe a párizsi Concert Spirituel zenekarának gyakorlata adhat némi betekintést, melyről maga Wolfgang tudósít. A *Párizsi szimfónia* (K 297) egyetlen próbáján kaotikus állapotok uralkodtak, a szerző rettegve várta az előadást. Annyi bizonyos, nemigen ajánlatos a korhűség jegyében követni a franciák munkarendjét: mindössze kétszeri ügyetlenkedéssel összezagyválni egy zeneművet, aztán ugrani egy következő szerző darabjára és azzal is ugyanezt csinálni végig.⁴ Párizsi megdöbbenéséből arra következtettek, Wolfgang valószínűleg nem ehhez a próba-metódushoz szokott. Szülővárosában alighanem hatékonyabb próbarendben dolgoztak, még akkor is, ha szintén prima vista játszottak a zenekari muzsikuskok.⁵ Ebben Wolfgang hozzáállása ma is példa értékű lehet:

¹ Bach 1762, 358. II/6/Performance/4§; Mozart 1787, 269. XII/4§; Levin 2003, 232.; Lawson 2003, 167.

² Kivétel is akadt: a háromzongorás versenymű egy 1778-as előadása előtt Mozart három próbát tarthatott. Hogy ez soknak vagy kevésnek számított-e, nem tudjuk, levelében csak arról ír, hogy az előadás egész jól ment. Wolfgang 1778. március 24-i levele édesapjához. Kovács 1961, 225; Bernard D. Sherman: „Conducting Early Music”. In: José Antonio Bowen (szerk.): *The Cambridge Companion to Conducting* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 327-248. 242.; Cliff Eisen: „Mozart’s Salzburg Orchestras”. *Early Music* XX/1 (1992. Február): 89-103. 98.

³ Zaslaw állítja, a mai előadóknak sem elegendő a kevés számú próba az igényes – és főleg történetileg megalapozott – előadáshoz. Zaslaw 1989, 508.

⁴ Wolfgang levele 1778. július 3-án. Briefe 1777-1778, 389.

⁵ Mozart 1787, 269. XII/4§

Pontosan miből is áll a lapról játék művészete? Abból, hogy a darabot helyes tempóban, megfelelő kifejezésmóddal adjunk elő, minden hangot izléselesen, hangsúlyozva, stb. úgy, hogy azt lehessen hinni, a játékos egyben maga a zeneszerző.⁶

Minden bizonnyal a lapról játék praxisa miatt tanácsolja C. P. E. Bach a kísérőknek, hogy szemük mindig kicsit előre tartson a kottában, mint amit épp játszanak.⁷ Ma is így teszünk, noha kedvező esetben egy professzionális zenekari zenész felkészülten érkezik a próbára: a stílusismeretet illetően megszerzett képességeit kamatoztatja a próbán, és játék közben figyelme pár pillanattal az események előtt jár.

A XVIII. századi praxis valamiképp a mai operajátszásban, korunk egyetemi diplomakoncertjeiben és az alkalmi fellépések gyakorlatában él tovább. A repertoár-rendszerben játszó operatársulatoknál ma is alig van próba, bár ez elsősorban az repertoár-darabokra lehet igaz.⁸ A diplomakoncertek esetében ellenben egy nem összeszokott, egy alkalmi zenekar játszik, nagy valószínűség szerint ismeretlen karmesterrel és általában az előadás előtt nagyon kevés próba áll rendelkezésre. Ráadásul a komplett zenekar sok esetben csak a színpadon találkozik először – Mozart is valami hasonlóról számolt be az Idomeneo betanításakor⁹ –, a szólista és a karmester csak reménykedhet abban, hogy nagyobb baleset nélkül lemegy az előadás. Mi ez, ha nem az igazi korhűség?

2. A koncertmester feladatkörei

A zenekar összetartója

Napjaink zenekari kultúrája szinte ugyanazon feladatokat sorolja a koncertmester kötelességei közé, mint a régiek részletes leírása, bár a legelemibb teendők: a koncepcióalkotás és a tempó megszilárdítása nagyrészt átkerült a karmesterhez.¹⁰ A Cannabichhoz hasonló tehetséges vezető – legyen az koncertmester vagy karmester – ma is „mindössze csak egy fejbiccentéssel vagy könyökmozdulattal képes összetartani a legnagyobb zenekart is”.¹¹

⁶ Wolfgang levele 1778. január 17-én. Briefe 1777-1778, 228. (a szerző nyersfordítása)

⁷ Bach 1762, 174. II/Introduction to Part Two/20§

⁸ Vashegyi György tapasztalata. Rácz Judit: „Az intelligens és felkavaró énekeseket szeretem”. *Műpa Magazin*, VIII/3 (2013. Május-június): 30-33.

⁹ Wolfgang levele Münchenből, 1780. december 1-én. Kovács 1961, 246.

¹⁰ Quantz 1752, 193-194. XVII/1/4-5§

¹¹ Schubartot idézi: Mozart Encyclopedia 2006, 265. „Mannheim” szócikk

Még hivatásos együtteseknél is megesik, hogy a hangversenyen a kezdő összefigyelés után mégis megbillen az együttjáték, akár a mű közepén is.¹² A *Sinfonia concertantéban* ilyen veszélyes pontok a fermaták, cezúrák körüli szakaszok, ahol az összjáték a zenekar vezetőjének vagy vezetőinek kezében van.¹³ Ma a karmester közreműködése szavatolja az együttjátékot, általa elkerülhető az a bizonytalanság, mellyel C. P. E. Bach szembesült minden egyes zenei megállásnál és újraindulásnál, ami így számára – mint ő írja – szenvedést jelentett.¹⁴ A jó vezető – és a tehetséges kísérő zenész – képes kiigazítani társai hibáját, sőt, megelőzni a veszélyes helyzetek kialakulását.¹⁵ A kínos következményeket elkerülendő ma is Mattheson praktikus tanácsa szerint járunk el: ha szükséges, még az előadás előtt megbeszélünk bizonyos pontokat, ahonnan baj esetén, szinte megszakítás nélkül folytatni tudjuk az előadást.¹⁶

Az egység felelőse

Versenyműnél a mindenkori koncertmester legnagyobb erényei közt tartjuk számon, ha egyszerre tud figyelni és reagálni a szólistákra, de ezzel egy időben a kísérőkre is.¹⁷ Két szólistához alkalmazkodni, quasi megkettőzött zenekarban játszani nem könnyű. Ha a koncertmester érzékeli, hogy egyes ripienisták más stílusban játszanának, mint a szólisták, vagy akadályai a szólamegységnek, szükség szerint külön foglalkozik velük, ahogy már Quantz idején is tették elődei.¹⁸

A hangolás és az ülésrend kialakítása évszázadok óta hagyományosan a koncertmester és a szólamvezetők feladata.¹⁹ Vonás, díszítések, intonáció: ezek kialakítása és egységes betartatása is mind a feladatok és jogok közt maradt a romantika beköszöntével, sőt ma is iránymutatónak tartjuk e kérdésekben vezetőink játékát.²⁰

¹² Quantz is felhívja a zenekar vezetőjének figyelmét, hogy csak akkor indítsa el a játékot, ha valamennyi muzsikusra figyel. Quantz 1752, 194. XVII/1/5§

¹³ Bach 1762, 371. II/6/Performance/11-12§

¹⁴ I.m., 375. II/6/Performance/20§

¹⁵ I.m., 387. II/6/Some Refinements of Accompaniment/4§

¹⁶ Mattheson 1739, 644. III/26/32§

¹⁷ Quantz 1752, 194. XVII/1/6§

¹⁸ I.m., 195. XVII/1/9-10§

¹⁹ I.m., 195-196. XVII/1/8, 13§

²⁰ Spohr 1832, 233.

Egységes vonás és ujjrend

Mára elfogadott álláspont, hogy a Lullytól eredő egységes zenekari vonókezelés még Wolfgang idején sem vált általánossá.²¹ A mannheimi zenekar – Stamitz és Cannabich reformjainak köszönhetően – e téren is úttörőnek számított, 1780 körül már egységes vonásiránnyal játszottak.²² Wolfgang ismerte gyakorlatukat, a kérdés csak az, vajon rá tudta-e bírni kollégáit, a *Sinfonia concertante* salzburgi előadóit az egyöntetű, megegyezés szerinti vonáshasználatra? Minden bizonnyal nem lett volna ellenére, ma pedig már el sem tudjuk képzelni, hogy lehetséges jó előadás egységes vonás nélkül.

Noha a régiek nem nyilatkoznak róla, a szólamon belüli azonos ujjrend is felvetődik az egységes szólamjáték kapcsán. Ebben ma ugyanúgy nagyobb szabadságot élvez a *ripieno*-hegedűs, mint XVIII. századi elődje; az általánosan ismert alapelvek és egyéni igényeink szerint alakítjuk ki zenekari szólamaink ujjrendjét. A koncertmester – és versenyműről lévén szó – a szólisták habitusától is függ, hogy mennyire kéri számon saját ujjrendjüket a szólamuktól, de bizonyos helyek – ahol a zenei formálás megkívánja az azonos hangszínt –, a koncertmesternek mindenképp feladata tanácsaival segíteni szólamát, de akár a többi vonós szólamot is.

A vezető személyisége

Úgy tűnik, a korabeli zenekarvezető-tuttista kapcsolat problematikájában sok az átfedés a mai praxissal. A *Hegedűiskola* 1800-as, Pirlinger-féle kiadásában a közreadó az önérzetes zenekari művész hangján fejezi ki igényét a tisztelettudó bánásmód és előadói szabadság iránt:

Átengedem tehát minden előítélettől mentes gondolkodónak annak megítélését, hogy jól tesznek-e, és remélhetik-e végcéljuk elérését azok az igazgató vagy Kappellmeister urak, akik számukra méltóságteljet kölcsönző arckifejezéssel és diktátori hanggal emlékeztetik a zenekar tagjait arra, *hogy a kompozíciókat ne napszámbér módjára játsszák le, hanem tekintsenek a zene szellemére és kifejezésére, és mindent játsszanak úgy, amint azt a vezető megadja*. Micsoda minden művészt lealacsonyító figyelmeztetések! Meg lehet *parancsolni* egy művésznek, hogy játsszon érzéssel? A jó zene önmagát ajánlja, és valamennyi résztvevőt serkenti kötelességének teljesítésére. Azt azonban mindenki

²¹ Az egy-egy operát hónapokig próbáló versailles-i zenekarban Lullynek alkalmá nyílt egységes vonás kialakítására, de ez a gyakorlat a francia udvari zenekar sokáig egyedülálló tudományának számított. Még Spohr is szükségét érezte az egyforma vonásirány bevezetését szorgalmazni, melynek kialakítását a koncertmester hatáskörébe helyezte. Jeremy Siepmann: „The History of Direction and Conducting”. In: Colin Lawson (szerk.): *The Cambridge Companion to the Orchestra*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 112-125. 116.; Quantz 1752, 200. XVII/2/5§; Spohr 1832, 234.

²² Mozart Encyclopedia 2006, 265, 57. „Mannheim” és „Cannabich family” szócikkek

könnyen be fogja látni, hogy mind az igazgató urak/vezetők, mind a Kappellmeister részéről egyaránt művészekhez méltó bánásmód szükséges.²³

Az együttesen belüli jó hangulat kialakítása érdekében bármely zenekari vezető folyamodhat a már két évszázaddal ezelőtt is bevált technikákhoz. A szólamon belüli harmónia és az egységes játékmód eléréséhez elsődleges fontosságú a ripienisták erősségeinek és gyengeségeinek ismerete, de pozitívumaik kiemelése, a kritika udvarias megfogalmazása és a megnyerő személyes stílus is nagyban hozzájárulhat a vezetők és a tuttisták közti jó viszony kialakításához.²⁴

3. Zenekari játék

A jó zenekari muzsikusság értéke

Valóban a szólista a legjobb zenész a színpadon? A laikus publikum minden bizonnyal így gondolja, hiszen a bravó ma ugyanúgy elsősorban a szólistáknak szól, mint ahogyan mindig is.²⁵ Hangszeres képzésünkben még mindig előnyben részesül a szólójátékban való jártasság a zenekari játék tudományával szemben, pedig már Leopold és Quantz szerint is a jó kísérő játékkal lehet a kiemelkedő kvalitású szólójátékot megalapozni.²⁶ Bizonyosan nem véletlenül tartja magát két évszázada Koch mondása: „sokszor a szólista a legrosszabb zenekari zenész”.²⁷

A kor kiemelkedő pedagógusaként, egyben zenekari játékosként Leopold Mozart első kézből tapasztalta, mennyivel sokrétűbb tudást használ egy ripienista, mint egy szólista.²⁸ Hartmann szerint Quantz alacsonyabb követelményeket támaszt a tuttistákkal szemben, ennek ellenére a *Fuvolaiskola* vonatkozó fejezetei alapján úgy gondolom: ha csupán az abban foglaltakat tartanánk szem előtt, akkor is kivívnánk magunknak Leopold elismerését.²⁹

Aktivitás és szólamegység

A *Sinfonia concertante* előadásakor a szólisták részéről egy állandó perspektíva-váltásra van szükség. A principale hegedűs ugyanis a tutti részekben

²³ Mozart 1799, 98. Pirlinger jegyzete (Székely András fordítása)

²⁴ Bach 1762, 404. II/6/Imitation/2§. 404.; Quantz 1752, 194-195. XVII/1/5, 7§; Mattheson 1739, 639. III/26/8§

²⁵ Bach 1762, 367. II/6/Performance/2§

²⁶ Mozart 1787, 270. XII/5§; Quantz 1752, 125. XI/8§

²⁷ Koch 1802, 357. „Concertmeister” szócikk

²⁸ Mozart 1787, 269-270. XII/4§

²⁹ Hartmann 2000, 8.

együtt játszik a zenekari primhegedűvel, a szóló brácsás pedig az első violához csatlakozik, ahogyan Mozart idején tették.³⁰ Ezt az elvet a kottakép is alátámasztja: az első kiadás nyomán a Neue Mozart-Ausgabe a szólistáknak is kiírja a tétel eleji és záró tuttitkat, a funkcióváltásokat csupán a Solo illetve Tutti felirat jelzi.

A mű romantikus szemléletű instruktív kiadásainak szóló kottáiban a tuttik csupán jelzésszerűen vannak jelen – Herrmann még a harmadik tételben is késlelteti a szólók belépését –, Seiffert ezt a romantikus hagyományt követi mikor kiskottával jelzi a tutti szakaszokat. Igaz, a szólisták így jobban követhetik, hogy éppen szólista vagy ripienista szerepben játszanak, de megfosztják magukat a tétel eleji, tuttiba simuló játék stresszoldó hatásától.³¹ Emellett a kottakép vizuálisan szétválasztja a szóló és a tutti anyagát, ahelyett, hogy a mozarti szellemben együttzenélésre buzdítaná az előadókat.³²

A műfaj kettőssége a *Sinfonia concertantét* játszó zenekari zenész aktív részvételét is indikálja: a tuttisták játsszák el a szimfóniát a műben. Már Wolfgang korában sem tekintettek elismeréssel arra a zenekari muzsikusra, aki álmosan, magának játszotta szólamát.³³ Concertóról szólva az a kíváncsú, hogy a szólisták virtuozitására partneri reakció érkezzon a tuttistáktól. Az 1802-es *Musikalisches Lexikon* leírása szerint a jól előadott versenymű „[...] szenvedélyes dialógus a szólista és a kísérő zenekar között. [...] Mint egy görög drámában a színész: a szólista képes kell legyen arra, hogy átadja érzéseit a kísérők kórusának.”³⁴ Nem kétséges tehát, hogy az aktív, életteli zenekari muzsikálás minden korban elengedhetetlen alapfeltétele bármely sikeres produkciónak.

Ezt az aktivitást jó ízlés és mértékletesség hatja át: C. P. E. Bach szerint pazarolja művészi képességeit az a kísérő, aki túljátssza szerepét.³⁵ De milyen mértékben korlátozza a lelkes zenész saját, egyéni játéktílusát a zenekari hangzás legfőbb szépsége, az egységes szólamjáték érdekében?³⁶ Az elmélet és a gyakorlat e feloldhatatlan kettősséget figyeltem meg Quantznál. Alapjában véve pozitívan értékeli a muzsikások különféleségéből fakadó kellemes változatosságot – egy helyütt kifejezetten a színvonal emelkedésével hozza összefüggésbe, ha a zenekarban jó szólisták játszanak –, de vehemensen ír arról is, hogy tuttistaként a heves, virtuóz

³⁰ Stowell 2005, 225.

³¹ A lámpaláz tüneteit sorolja: Quantz 1752, 185-186. XVI/13§

³² W. Primrose hibaként említi saját régebbi gyakorlatát, mikor csak a szólórészeket játszotta a *Sinfonia concertantében*. Dalton 2003, 193.

³³ Mozart 1787, 271, 277. XII/7§/c jegyzet, 18-19§

³⁴ Kochot idézi: Keefe 2005, 80.

³⁵ Bach 1762, 387. II/6/Some Refinements of Accompaniment/3§

³⁶ Quantz 1752, 247-248. XVII/7/14, 16§

játékmódot képviselő, „újmódi olasz hegedűsök [...] többet ártanak, mint amennyit használnak”.³⁷ Leopold szintúgy panaszkodik a zenekarában is jelen lévő szólista-mentalitás árnyoldaláról.³⁸

A cél nem a kreativitás visszafogása vagy az egyén elnyomása, hanem az affektusok, hangszínek egységes elképzelése, a többféle kifejezés azonos mederbe terelése.³⁹ Elkerülhetetlen, hogy nyitott szemmel és füllel figyeljünk egymásra és vezetőinkre, hogy ne érjen bennünket el az idősebb Mozart rosszalló kritikája: „Hol marad ott az egyforma és egybehangzó előadás, ha mindenki a maga feje után megy?”⁴⁰ A *Fuvolaiskolában* megfogalmazott generációs problémák aktualitása pedig olyannyira nem változott, hogy akár egy mai, tapasztalt koncertmester emlékirataiban is olvashatnánk:

Mind az öregek, ha rossz vezetés alatt nevelkedtek, mind a fiatalok, ha túl nagyra vannak a játékban való jártasságukkal, gyakran szoktak akaratosak lenni, ezek vélt ügyességük miatt, amazok pedig előítéletből vagy éveik előjogán. Az idősek gyakran úgy gondolják, hogy nehezükre esnék, ha alá kellene vetniük magukat egy olyan vezetőnek, aki években nem olyan gazdag, mint ők; a fiatalok pedig beképzelik maguknak, hogy épp annyi ügyesség van bennük, mint amennyit elvárunk egy vezetőtől, nem véve figyelembe, hogy milyen sok kötelezettség hárul a jó vezetőre.⁴¹

A kísérő játék tudományának fortélyai

C. P. E. Bach a kísérő játékot illetően a diszkréciót választotta egyik legfontosabb terminusának, evidenciaként tekintve, hogy a ripienista nem bírálhatja felül a szólista elképzelését.⁴² A *Sinfonia concertante* szimfónia-volta ellenére is az előadásnak kárára lehet a kísérők esetleges agresszív szólista-attitűdje.

A zenekari zenészeknek nem csak a XVIII. században kellett előadói szabadságukban korlátozniuk magukat, Spohr *Hegedűiskolájában* is a kísérő hangszerjáték minden területére kiható, teljes alárendeltségéről olvashatunk.⁴³ Ma is elvárás, hogy legjobb tudásunk szerint támogassuk a megismert zenei koncepciót,

³⁷ Quantz 1752, 267, 292-293. XVIII/2, 60, 61§

³⁸ I.m., 196. XVII/1/12§; Mozart 1787, 270-271. XII/4§

³⁹ Fischer Iván szíves szóbeli közlése

⁴⁰ Mozart 1787, 278. XII/21§; Quantz 1752, 249. XVII/7/16§

⁴¹ I.m., 248. XVII/7/16§

⁴² Bach 1762, 386-387. II/6/Some Refinements of Accompaniment/3§

⁴³ Spohr 1832, 234.

de ez semmiképp nem szabad passzivitást jelentsen.⁴⁴ A késő XVIII. századi concertók kísérlőinek a szolgai attitűd helyett Koch fogalmait érdemes társítani kísérlő pozícióhoz: aktivitás, kifejezési egyetértés, részvétel, jó érzés.⁴⁵ Ha sikerül úgy megformálni a ripieno szólamokat, hogy a szólisták jól érzik magukat az együttjátékban, bátran magukra vonatkoztathatják C. P. E. Bach megállapítását: „a jó kísérlő békét hoz az életbe”⁴⁶

Az a kivételes ügyesség, mellyel Leopold a kiváló zenekari zenészeket jellemzi, vitathatatlanul szükséges a jó előadáshoz. A tapasztalt tuttista ma is fejből játssza egy mű első ütemeit, elkerülendő, hogy az előadás rossz tempóban, vagy egyszerűen csak pontatlanul induljon.⁴⁷ Máskor a szólista hibáit kell korrigálni: sietsége ellenére határozottan tartani a tempót, vagy épp ellenkezőleg, gyors reakciókészséggel utána ugrani.⁴⁸ Különösen halkabb hangú szólóhangszereknel szükséges a tuttisták önmérséklete: „Minden egyes kísérlő figyeljen arra, hogy maga is hallja a concertáló szólamot.”⁴⁹

XVIII. századi mestereink magasra teszik a mércét, és tanácsaik helyénvaló integrálásához talán ma még nagyobb szükség van a jó ízlésre és a jó ítérlőképességre, mint saját korukban. De ha ez sikerül, egy modern hangszeres együttes is tud úgy kísérlni, amiben Mozarték is kedvüket lelnék.

⁴⁴ Bach 1753, 153. I/3/14§; Bach 1762, 367, 405. II/6/Performance/2§, II/6/Imitation/4§; Quantz 1752, 246-247. XVII/7/11, 15§

⁴⁵ Koch egy 1790 körülről származó írásából idéz: Simon P. Keefe: „Theories of the Concerto from the Eighteenth Century to the Present Day”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 7-18. 9.

⁴⁶ Bach 1762, 387. II/6/Some Refinements of Accompaniment/3§ (a szerző nyersfordítása)

⁴⁷ Quantz 1752, 255. XVII/7/42§

⁴⁸ Mozart 1787, 277-278. XII/20§

⁴⁹ Quantz 1752, 251. XVII/7/21§; Bach 1762, 370. II/6/Performance/8§

Zárszó

Újra végiggondolva a dolgozat kezdetén felvetett kérdéseket, úgy hiszem bizonyítást nyert, hogy a modern hegedűsök számára is nyitva áll a lehetőség egy korhű szemléletű Mozart-interpretáció előtt. Az ehhez vehető úton haszonnal forgathatjuk a XVIII-XIX. századi hangszermethodikákat, a régi mesterek tanácsai valódi segítségünkre lehetnek a *Sinfonia concertante* előadásában és a felmerülő problémák megoldásában, legyünk bár szólisták avagy zenekari hegedűsök.

Nem gondolom, hogy a dolgozatban közzétett interpretációs megoldások a lehetőségek teljességét kimerítették volna, de nem is ezt tűztem ki célul.¹ A kutatómunkát sem tekintem lezártnak. Elmélyedve a történetileg tájékozott hegedűjátékról szóló írások tanulmányozásában és gyűjtve a hangszeres tapasztalatokat, véleményem számos ponton változott a *Sinfonia concertante* előadásáról a dolgozat befejezése után is. Ez minden bizonnyal a jövőben is így lesz, lévén az előadóművészet természetes és szükséges folyamatának tekinthetjük a friss inspirációk előadást befolyásoló hatását.² E dolgozat olvasóit is arra biztatom, az elméleteket folyamatosan kontrollálják a koncertpódiumon – magam is ezt teszem majd a mű előadásakor –, és ne ragaszkodjanak egyetlen elgondoláshoz:³ „[...] mert a zene olyan dolog, hogy sok gyakorlatot és tanulmányozást kíván, amíg csak élünk.”⁴

Noha Neal Zaslaw tanácsa szerint a történetileg tájékozott előadáshoz ma az objektivitáson keresztül kell, hogy vezessen az út,⁵ a dolgozat végén újra érdemes felidézni a régiek – köztük Geminiani – bátorítását, amely szerint ha meg akarjuk szólítani közönségünket, először engednünk kell, hogy minket magunkat is megérintsen a játszott zenemű.⁶ Quantz is tisztában volt az előadói individuum koncertélményt befolyásoló hatásával, gondolata nyomán tehetjük interpretációnk tényezőjévé önnön átmunkált személyiségünket.⁷ Felvértezve magunkat a szükséges háttértudással, ítélőképességgel, érzékenységgel és jó ízléssel, modern hegedűnk megszűnik akadály lenni, a koncerten pedig megteremthetők azok a körülmények, melyben olyan otthonosan érzi magát előadó és hallgatóság, mintha Mozart remekműve a létező legalkalmasabb hangszeren szólalna meg.⁸

¹ „Ha minden egyebet elő kívántam volna adni, úgy e könyv kétakkorára növekedett volna, amit azonban nagyon szerettem volna elkerülni.” Mozart 1787, 18. Előszó

² Mozart Encyclopedia 2006, 396. „performance practice” szócikk

³ Stowell 1985, x.

⁴ Padre Martini levele Wolfganghoz, 1776. december 18. Kovács 1961, 141.

⁵ Zaslaw 1989, 509.

⁶ „[...] I would besides advise, as well the Composer as the Performer, who is ambitious to inspire his Audience, to be first inspired himself.” Geminiani, 1751, 8. XVIII. példa; Mozart 1787, 271. XII/7§

⁷ „ha egy darabot más és más énekel vagy játszik, a hatás mindig különböző lesz.” Quantz 1752, 123. XI/2§

⁸ Jacob Lateiner: „An interpreter’s approach to Mozart.” *Early Music* XX/2 (1992. Május): 245-253. 248.

Függelék

1. Kottapéldák



1a kottapélda

Az I. cadenza kézírata, 1. oldal



1b kottapéllda

Az I. cadenza kézírata, 2. oldal



2. kottapélda

A II. cadenza kézírata

The image displays a musical score for Violin (Vl. princ.) and Viola (Va. princ.) parts. The score is divided into several systems, each containing staves for both instruments. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

- System 1:** Labeled [1] Cadenza*. The Violin part features a melodic line with slurs and ties, while the Viola part provides harmonic support with sustained notes and some movement.
- System 2:** Labeled [4]. The Violin part continues with a melodic line, and the Viola part has a more active role with eighth-note patterns.
- System 3:** Labeled [7]. The Violin part has a melodic line with slurs, and the Viola part has a more active role with eighth-note patterns.
- System 4:** Labeled [10]. The Violin part has a melodic line with slurs, and the Viola part has a more active role with eighth-note patterns.
- System 5:** Labeled [13]. The Violin part has a melodic line with slurs, and the Viola part has a more active role with eighth-note patterns.
- System 6:** Labeled [16]. The Violin part has a melodic line with slurs, and the Viola part has a more active role with eighth-note patterns.
- System 7:** Labeled [19] Adagio. The tempo changes to Adagio. The Violin part has a melodic line with slurs, and the Viola part has a more active role with eighth-note patterns.
- System 8:** Labeled [23] [Tempo I]. The tempo changes back to the original tempo. The Violin part has a melodic line with slurs, and the Viola part has a more active role with eighth-note patterns.

3. kottapéllda

Az I. cadenza (Seiffert)

VI. princ.

Va. princ.

I

VI.

II

I

Va.

II

Vc. e Cb.

Cadenza*

[1]

[2]

[7]

[11]

[15]

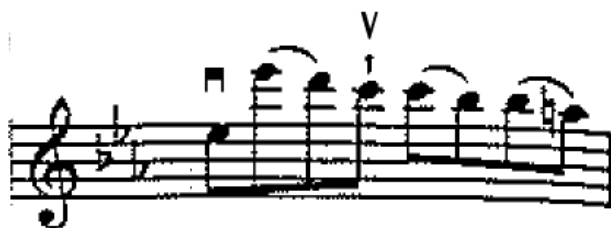
4. kottapéllda

A II. cadenza (Seiffert)



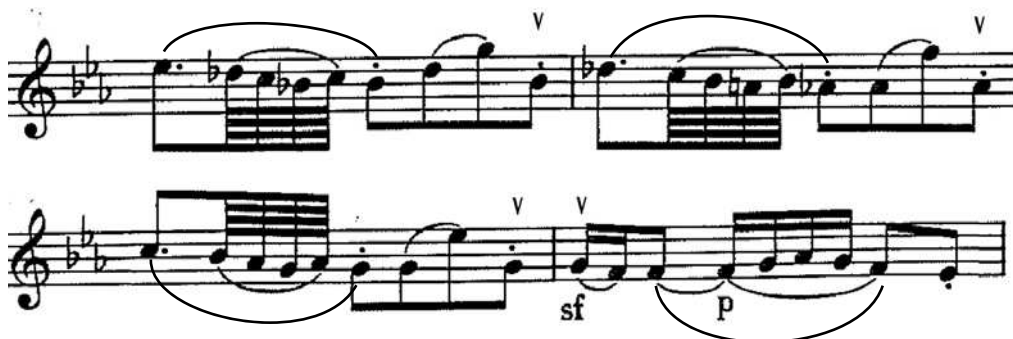
5. kottapélda

I. tétel 125-127. (Herrmann / Zimmermann)



6. kottapélda

I. tétel 291. (Zimmermann)



7. kottapélda

II. tétel 75-78. (Seiffert)



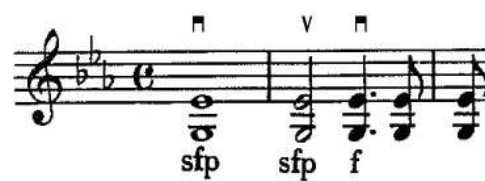
8. kottapélda

I. tétel 257-258 (Zimmermann)



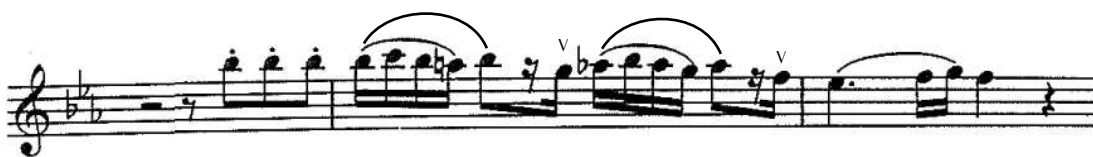
9a. kottapéllda

I. tétel 1-2. (Leopold Mozart / Simon
Standage javaslata)



9b. kottapéllda

I. tétel 1-2. (saját javaslatom)



10. kottapéllda

I. tétel 79-81. (Seiffert)



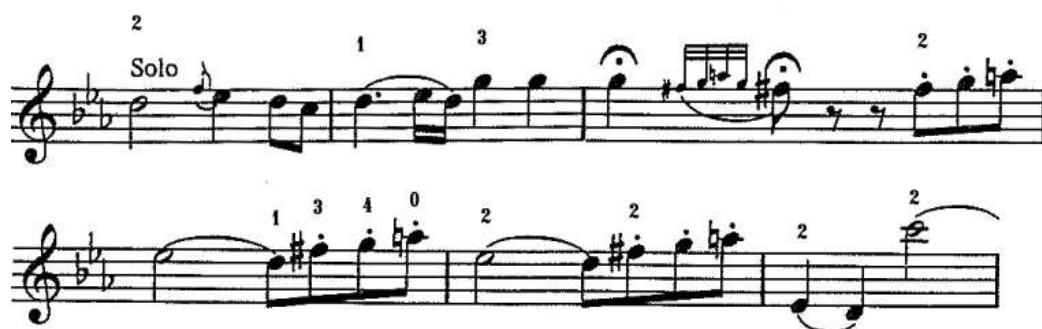
11. kottapéllda

Mozart 1787, 161. VII/2/1§/26b kottapéllda



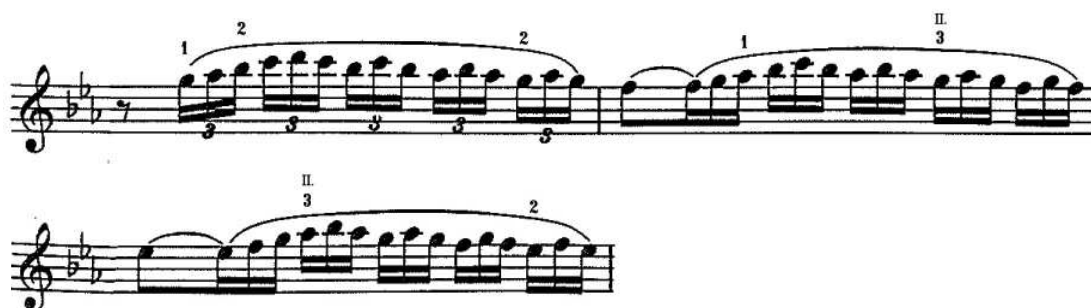
12. kottapéllda

I. tétel 336-338. (saját javaslatom)



13a kottapéllda

I. tétel 174-179. (Zimmermann)



13b kottapéllda

II. tétel 40-42. (Herrmann)



13c kottapéllda

I. tétel 125-127. (Herrmann)



14a. kottapélda

I. tétel 219. (Zimmermann)

14b. kottapélda

III. tétel 309.310. (saját javaslatom)



14c. kottapélda

I. tétel 194-201. (Zimmermann)



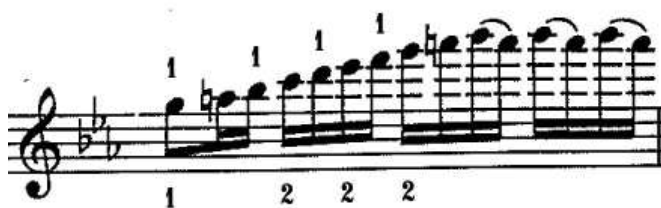
15a. kottapélda

I. tétel 72-77. egy húron / két húron (saját javaslatom)



15b. kottapélda

III. tétel 444-451. (saját javaslatom)



16. kottapélda

I. tétel 154. (Herrmann / Leopold Mozart javaslata alapján)



17. kottapélda

II. cadenza 16. (Zimmermann)



18. kottapélda

II. tétel 8-16. (Mahling)



19. kottapélda

II. tétel 8-13. (Herrmann)

I. tétel 158-163. (Seiffert)

2. Ábrajegyzék



1. ábra

Johann Nepomuk della Croce festménye a Mozart-családról (1780 körül) - részlet



2. ábra

Mozart 1787, címlap



3. ábra

Mozart 1787, II. metszet



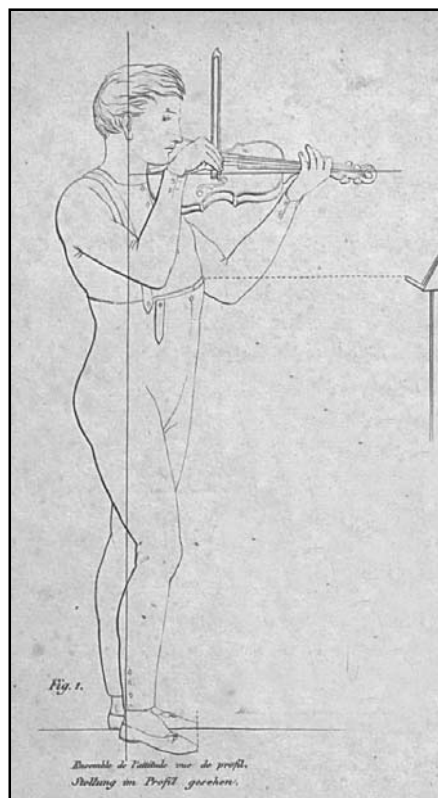
4. ábra

Mozart 1800, II. metszet



5. ábra

Mozart 1787, III. metszet



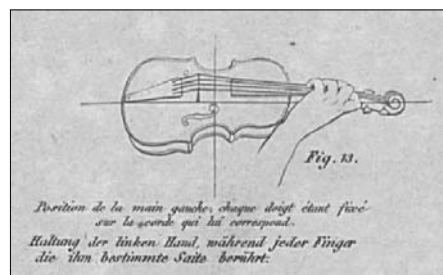
6. ábra

Baillot 1834, Ia/1. metszet



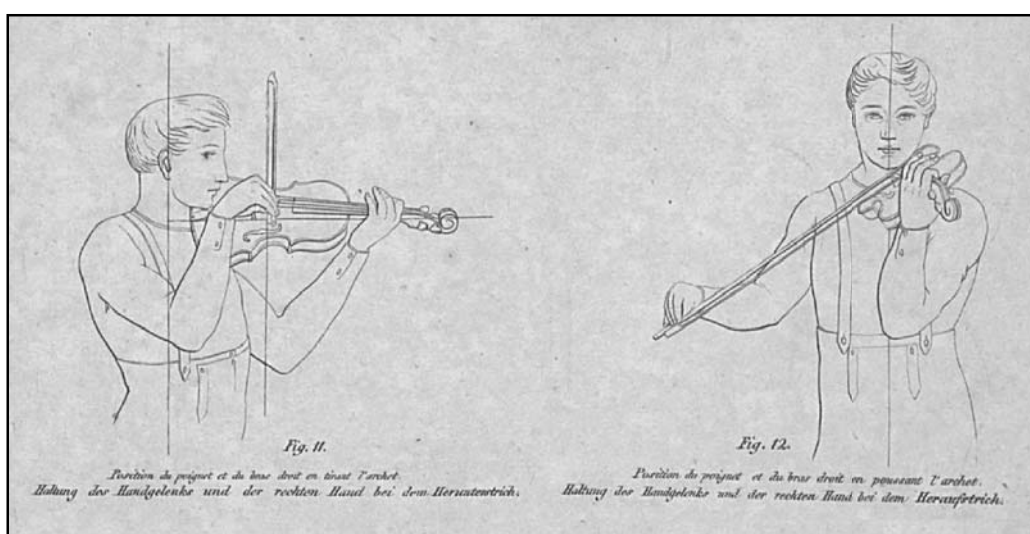
7. ábra

Baillot 1834, Ib/4. metszet



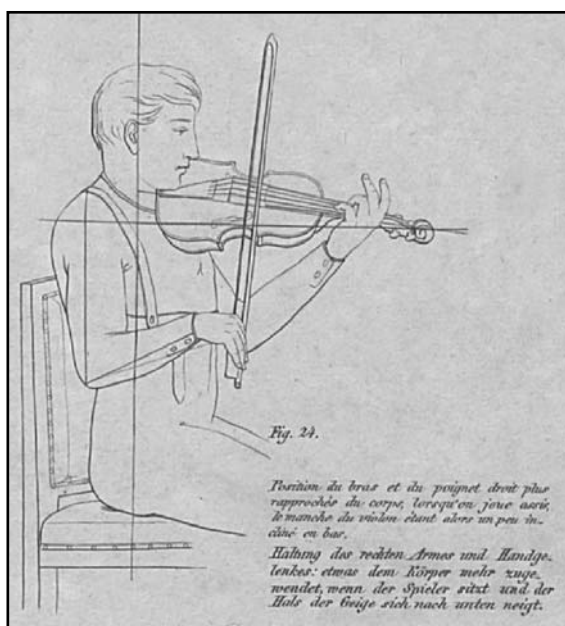
8. ábra

Baillot 1834, IIb/13. metszet



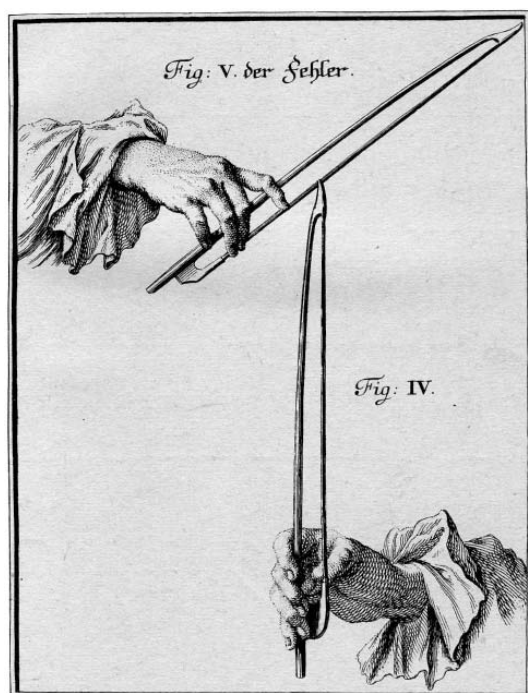
9. ábra

Baillot 1834, IIa/11-12. metszet

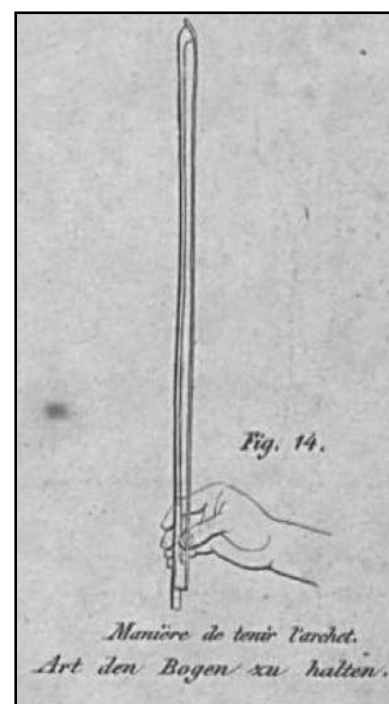


10. ábra

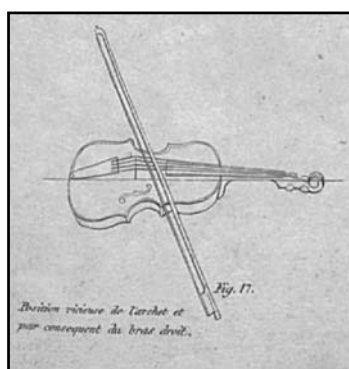
Baillot 1834, IIIb/24. metszet



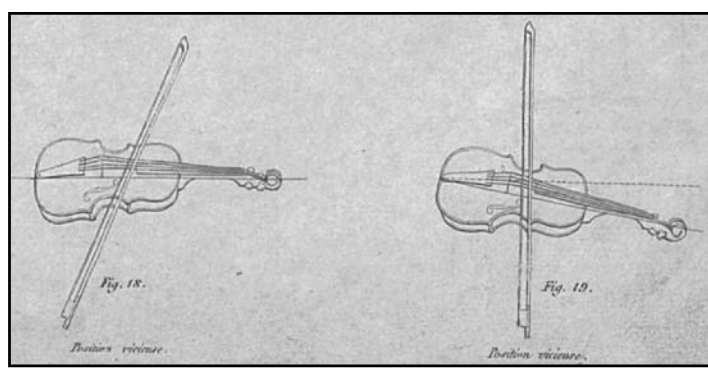
11. ábra
Mozart 1787, IV-V. metszet



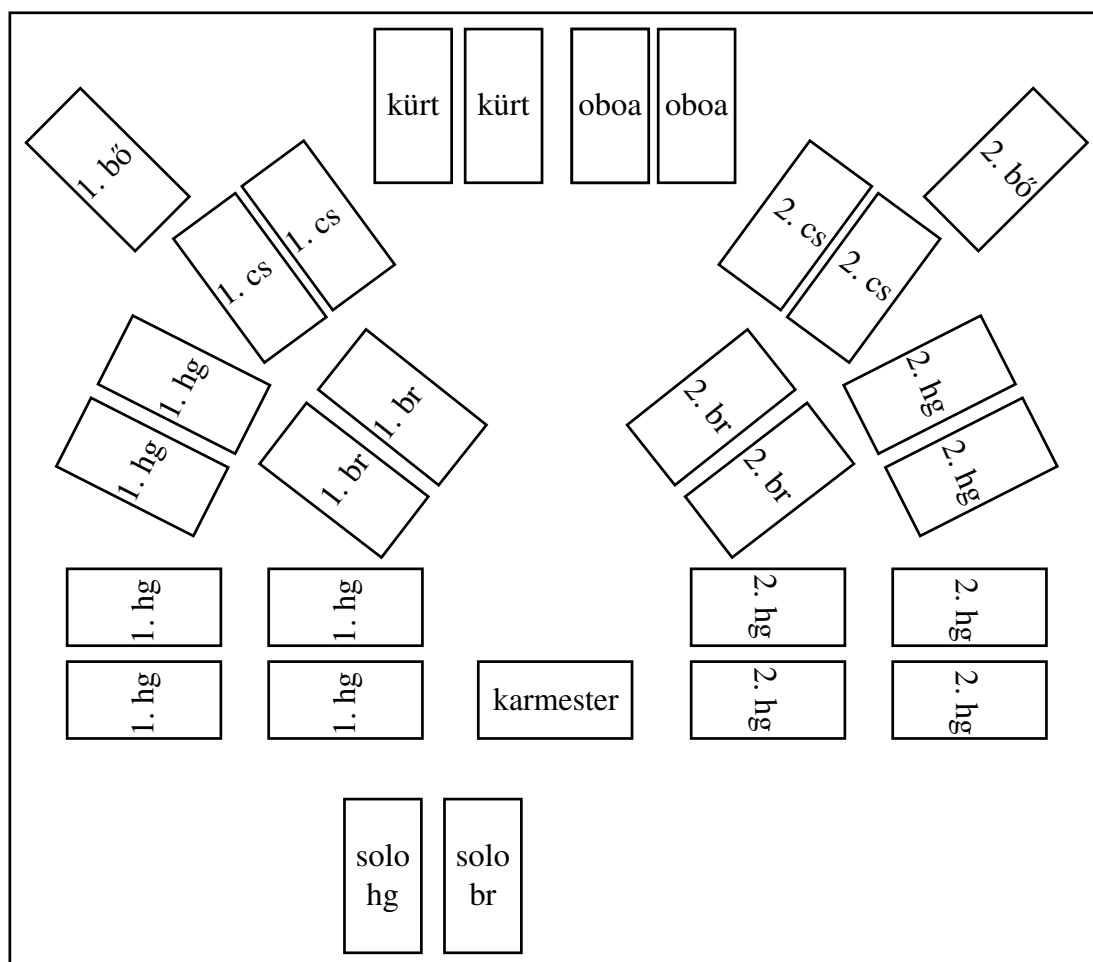
12. ábra
Baillot 1834, IIb/14. metszet



13. ábra
Baillot 1834, IIb/17. metszet



14. ábra
Baillot 1834, IIc/18-19. metszet



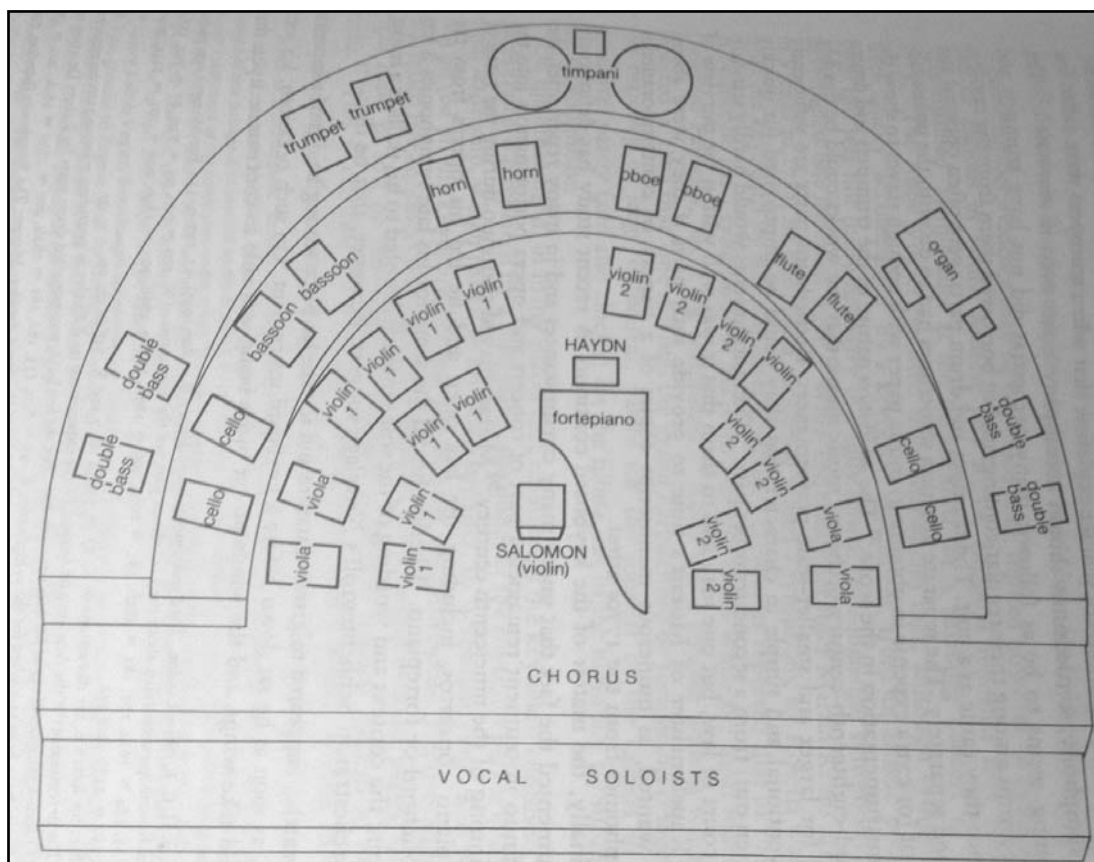
15. ábra

A *Sinfonia concertante* lehetséges színpadi ülésrendje K. Hartmann javaslata alapján



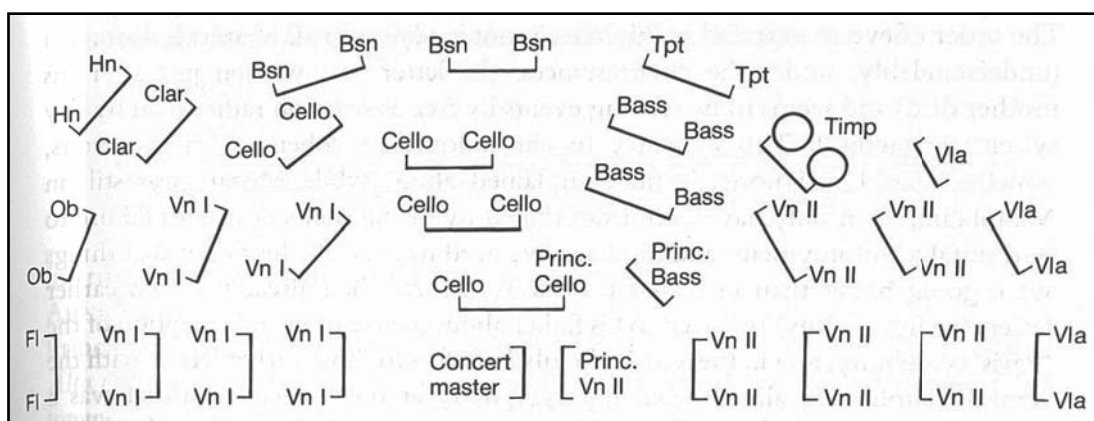
16. ábra

Zaslaw 1989, XV. A Pugnani-vezette torinói zenekar ülésrendje az 1770-es években



17. ábra

Zaslaw 1989, 465. Haydn londoni koncertjeinek ülésrendje (1791-1793)



18. ábra

Zaslaw 1989, 321. A párizsi Concert des amateurs színpadi elhelyezkedése

Válogatott irodalom

- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. London: W.W. Norton & Company, 1949. (ford., szerk.: William J. Mitchell). Eredeti cím és első megjelenés: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen*. I. rész Berlin, 1753. II. rész Berlin, 1762.
- Badura-Skoda, Eva & Paul: *Interpreting Mozart. The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*. New York: Routledge, 2008, 2010.
- Baillot, Pierre Marie Francois de Sales: *The Art of the Violin*. Evanston: Northwestern University Press, 2000. (ford. & szerk.: Louise Goldberg) Eredeti cím és első megjelenés: *L'art du violon*. Paris, 1834.
- Barbieri, Patrizio & Mangsen, Sandra: „Violin Intonation: a Historical Survey”. *Early Music* XIX/1 (1991. Február): 69-88.
- Barclay, Robert: „The Development of Musical Instruments: National Trends and Musical Implications”. In: Colin Lawson (szerk.): *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 22-41.
- Bauer, Wilhelm A. & Deutsch, Otto Erich: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe*. Band I-III. Kassel: Bärenreiter, 1962.
- Bloch József: *A hegedűjáték és tanítási módszere (Methodika)*. Budapest: Rozsnyai Károly Könyv-és Zeneműkiadóhivatala, 1919.
- Bowen, José Antonio: „The rise of conducting”. In: José Antonio Bowen (szerk.): *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 91-113.
- Carter, Tim & Levi, Erik: „The History of the Orchestra”. In: Colin Lawson (szerk.): *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 1-21.
- Chesnut, John Hind: „Mozart's Teaching of Intonation”. *Journal of the American Musicological Society* XXX/2 (1977. Augusztus): 254-271.
- Chiang, I-Chun: *A Historical Technique from a Modern Perspective: The Transcription Scordatura in Mozart's Sinfonia Concertante for Violin, Viola and Orchestra in E-flat major, K 364*. DLA disszertáció, University of Cincinnati, 2010.
- Csengery Kristóf: „Koncertkritika Joshua Bell és az Academy of the St.Martin in the Fields 2013. április 4-i, budapesti koncertjéről”. *Muzsika* LVI/6 (2013. Június): http://www.muksikalendariu.hu/muksika/index.php?area=article&id_article=3679 Utolsó mektekintés dátuma: 2013. július 22.

- Dalton, David: *Playing the Viola. Conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University, 1988.
- Daverio, John: „Mozart in the Nineteenth Century”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion To Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 171-184.
- Day, Timothy: „The Concerto in the Age of Recording”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 247-260.
- Devich Sándor: *A vonósnégyes egykor és ma*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2005.
- — — —: „Kötés vagy vonás? IV. rész”. *Parlando* IL/1 (2007. Január) 18-30.
- Einstein, Alfred: *Mozart. His Character, His Work*. New York: Oxford University Press, 1945.
- Eisen, Cliff: „Mozart’s Salzburg Orchestras”. *Early Music* XX/1 (1992. Február): 89-103.
- — — —: „Mozart and Salzburg”. In: Simon. P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to Mozart*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 7-21.
- Eisen, Cliff & Keefe, Simon P.: *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Szócikkek:
- „Cannabich family” (Cliff Eisen)
- „concertos” (Simon P. Keefe)
- „Die Zauberflöte” (Jessica Waldo)
- „Giovanni Battista Viotti” (Simon P. Keefe)
- „Johann Anton André” (Cliff Eisen)
- „Mannheim” (Cliff Eisen)
- „(Johann Georg) Leopold Mozart” (Cliff Eisen)
- „orchestra” (John Spitzer)
- „performance practice” (Cliff Eisen)
- „Salzburg” (Cliff Eisen)
- „sources for Mozart’s life and work” (Cliff Eisen)
- Galamian, Ivan: *A hegedűjáték és tanítási alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978. (ford.: Kuklis István) Eredeti cím és első megjelenés: *Principles of Violin Playing & Teaching*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1962.
- Geminiani, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*. London: Oxford University Press, 1952. Faksimile-reprint kiadás. Első megjelenés: London, 1751.

- Gerle Róbert: *A hegedűgyakorlás művészete*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987. (ford.: Halász Péter) Eredeti cím és első megjelenés: *The art of practising the violin*. London: Stainer & Bell, 1983.
- Hein, Hartmut: „Konzerte für Streichinstrumente”. In: Joachim Brügge & Claudia Maria Knispel (szerk.): *Mozarts Orchesterwerke & Konzerte. Das Mozart Lexikon*. Gernot Gruber & Dieter Borchmeyer (szerk.): *Das Mozart-Handbuch*. Band 1. Laaber: Laaber-Verlag GmbH, 2007. 341-394.
- Halász Előd, Földes Csaba & Uzonyi, Pál (szerk.): *Német-magyar szótár illetve magyar-német szótár mobil szótára*. Budapest: Akadémiai Kiadó Zrt., 2012.
- Harnoncourt, Nikolaus: *Zene mint párbeszéd*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002. (ford.: Dolinszky Miklós) Eredeti cím és első megjelenés: *Der musikalische Dialog*. Salzburg & Wien: Residenz Verlag, 1984.
- — — —: *A beszédszerű zene*. Budapest: Editio Musica, 1988. (ford.: Péteri Judit) Eredeti cím és kiadások: *Musik als klangerde*. Salzburg & Wien: Residenz Verlag, 1982, 1985.
- Hartmann, Karl Berent: *Rangordnung oder Dialog – die Sitzordnung im Orchester*. Bremen: Karl Berent Hartmann, 2000.
- Haynes, Bruce: „Beyond Temperament: Non-Keyboard Intonation in the 17th and 18th Centuries”. *Early Music* XIX/3 (1991. Augusztus): 356-381.
- Kalló Zsolt: *A historikus előadásmód hatása és alkalmazása napjaink hegedűoktatásában*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009
- Keefe, Simon P.: „The Concerto from Mozart to Beethoven: Aesthetic and Stylistic Perspectives”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 70-92.
- — — —: „Theories of the Concerto from the Eighteenth Century to the Present Day”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 7-18.
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält, von H.Ch.Koch*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.
- Komlós Katalin: „Mozart the Performer”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 215-226.
- Kovács János (ford, szerk.): *Mozart breviárium. Levelek – dokumentumok*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961.

- Lateiner, Jacob: „An Interpreter’s Approach to Mozart.” *Early Music* XX/2 (1992. Május): 245-253.
- Lawson, Colin: „The Revival of Historical Instruments”. In: Colin Lawson (szerk.): *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 155-168.
- Levin, Robert D.: „Improvised Embellishments in Mozart’s Keyboard Music”. *Early Music* XX/2 (1992. Május): 221-233.
- — — —: „Performance Practice in the Music of Mozart”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 227-245.
- Mahling, Christoph-Hellmut: „Előszó a *Sinfonia concertante* (K 364) kottakiadásához (Neue Mozart Ausgabe, V:14/2)”. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1975. VII-XII
- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Cappellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworffen von Mattheson. Neusatz des Textes und der Noten*. Kassel: Bärenreiter, 1999. Első megjelenés: Hamburg: Verlegts Christian Herold, 1739.
- McVeigh, Simon: „The Violinists of the Baroque and Classical periods”. In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 46-60.
- Monzo, Joseph L.: *Mozart’s tuning: 55 – EDO and its close relative, 1/6-comma meantone*. <http://tonalsoft.com/monzo/55edo/55edo.htm>. Utolsó megtekintés: 2013. szeptember 27.
- Mozart, Leopold: *Versuch einer gründliche Violinschule*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2009. Faksimile-reprint kiadás. Eredeti megjelenés: Augsburg: Johann Jakob Lotter, 1756.
- — — —: *The Art of the Violin*. Salzburg: Kulturverlag Polzer, 2008. (ford.) Elisabeth Kaplan. Eredeti cím és megjelenés: *Versuch einer gründliche Violinschule*, Augsburg: J.J. Lotter & Sohn, Augsburg, 1769.
- — — —: *Gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle. Dritte vermehrte Auflage*. Augsburg: Johann Jakob Lotter und Sohn, 1787.
- — — —: *Hegedűiskola*. Budapest: Mágus Kiadó, 1998. (ford.: Székely András) Eredeti cím és megjelenés: *Gründliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle. Dritte vermehrte Auflage*. Augsburg: Johann Jakob Lotter und Sohn, 1787.
- — — —: *Violinschule oder Anweisung die Violin zu spielen. Neue umgearbeitete Ausgabe*. Leipzig: A. Kühnel, 1804.

- Mozart, Leopold & Pirlinger, Joseph (szerk.): *Neue vollständige theoretische und praktische Violin-Schule für Lehrer und Lernende*. Wien: Joseph Eder, 1800.
- Nelson, Sheila M.: *The Violin and Viola. History, Structure, Technique*. Mineola: Dover Publications, INC., 2003.
- Neumann, Frederick: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- — — —: *New Essays on Performance Practice*. Rochester: University of Rochester Press, 1989.
- — — —: „Dots and Strokes in Mozart”. *Early Music* XXI/3 (1993. Augusztus): 429-435. 432.
- Philip, Robert: „1900-1940”. In: *Performance Practice: Music After 1600*. Howard Mayer Brown & Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Handbooks in Music*. Volume 2. London: Macmillan Press, 1989. 461-482.
- Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2011. (ford.: Székely András) Eredeti cím és megjelenés: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752.
- Rácz Judit: „Az intelligens és felkavaró énekeseket szeretem”. *Műpa Magazin* VIII/3 (2013. Május-június): 30-33.
- Roeder, Michael T.: *A History of the Concerto*. Portland: Amadeus Press, 1994.
- Rowland, David: „Performance Practice in the Nineteenth-Century Concerto”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 227-246.
- Sadie, Stanley (szerk.): *Grove Monográfiák – Mozart*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1987. (ford.: Révész Doritt) Eredeti cím és megjelenés: *The New Grove – Mozart*. London: Macmillan, 1982.
- — — —: *Mozart. The Early Years 1756-1781*. New York: W.W. Norton & Company, 2006.
- Schroeder, David: „Mozart and Late Eighteenth-Century Aesthetics”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to Mozart*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003): 48-60.
- Schröder, Jaap: „A Performer’s Thoughts on Mozart’s Violin Style”. In: R. Larry Todd & Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 117-125.
- Seiffert, Wolf-Dieter: „Előszó a *Sinfonia concertante* (K 364) kritikai kiadásához”. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel és Henle, 2006.
- — — —: „Kritikai jegyzetek a *Sinfonia concertante* (K 364) kritikai kiadásához”. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel és Henle közös kiadása, 2006.

- Sherman, Bernard D.: „Conducting Early Music”. In: José Antonio Bowen (szerk.): *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 327-248.
- Siepmann, Jeremy: „The History of Direction and Conducting”. In: Colin Lawson (szerk.): *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 112-125.
- Solomon, Maynard: *Mozart*. Budapest: Park Kiadó, Budapest, 2006. (ford.: Barabás András) Eredeti cím és megjelenés: *Mozart. A Life*. New York: HarperPerennial, 1996.
- Somfai László: „»Staccato vonás?« : kottakép és jelentése”. *Magyar Zene* XLI/1 (2003. Február): 49-62.
- Speck, Christian & Sadie, Stanley.: „Luigi Boccherini” szócikk In: Laura Macy (szerk.): *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2007-2013.
- Spohr, Louis: *Violin School*. London: John. R. Coks&Co., 1834. (ford.: John Bishop) Eredeti cím és megjelenés: *Violinschule*. Wien: Tobias Haslinger, 1832.
- Stowell, Robin: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- — — —: „The Classical Era. Strings”. In: *Performance Practice: Music After 1600*. Howard Mayer Brown & Stanley Sadie (szerk.): The New Grove Handbooks in Music. Volume 2. London: Macmillan Press, 1989. 239-251.
- — — —: „The 19th Century. Strings”. In: *Performance Practice: Music After 1600*. Howard Mayer Brown & Stanley Sadie (szerk.): The New Grove Handbooks in Music. Volume 2. London: Macmillan Press, 1989. 394-408.
- — — —: „Leopold Mozart Revised: Articulation in Violin Playing During the Second Half of the Eighteenth Century”. In: R. Larry Todd & Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 126-157.
- — — —: „Performance Practice in the Eighteenth-Century Concerto”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 192-226.
- Tartini, Giuseppe: *Traité des Agréments de la Musique*. Celle und New York: Hermann Moeck Verlag, 1961. (ford.: Sigr. P. Denis, Paris, 1771) Eredeti cím és megjelenés: *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell’armonia*. Padova, 1754.
- Taruskin, Richard: „Tradition and Authority”. *Early Music* XX/2 (1992. Május): 311-325.

Till, Nicholas: *Mozart and the Enlightenment. Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*. New York: W. W. Norton & Company, 1992.

Walls, Peter: „Mozart and the Violin”. *Early Music* XX/1 (1992. Február): 7-29.

Zaslaw, Neal: *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

— — — —: „Mozart's Orchestra: Applying Historical Knowledge to Modern Performances.” *Early Music* XX/2 (1992. Május): 197-205.