

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
MŰVÉSZETI KAR DOKTORI ISKOLA

BICSKEY LÁSZLÓ

ZENE A LÉLEK TÜKRÉBEN

*SZEMELVÉNYEK BACH, MOZART ÉS HAYDN
VONÓSIRODALMÁBÓL*

DLA ÉRTEKEZÉS

Témavezető: Bánfalvi Béla DLA hegedűművész,
egyetemi professzor

Társ-témavezető: Kamp Salamon DLA karnagy,
egyetemi professzor

2020

Rövidítések jegyzéke

BWV: Bach-Werke-Verzeichnis (Bach-művek jegyzéke): Wolfgang Schmieder (1901–1990) német zenetudós által 1950-ben publikált Bach-műjegyzék. A szakirodalomban azóta általánosan elterjedt hivatkozási alap Johann Sebastian Bach zeneműveinek azonosítására (habár azóta számos kiegészítés, illetve önálló jegyzék is készült).

K (vagy KV): Köchelverzeichnis (Köchel-jegyzék): Ludwig von Köchel (1800–1877) osztrák zenetudós által 1862-ben publikált Mozart-műjegyzék. A szakirodalomban azóta általánosan elterjedt hivatkozási alap Wolfgang Amadeus Mozart zeneműveinek azonosítására (habár azóta számos kiegészítésen, illetve változtatáson is átesett).

Hob: Hoboken-Verzeichnis (Hoboken-jegyzék): Anthony van Hoboken (1887–1983) holland zenetudós által 1957 és 1978 között, három kötetben publikált Haydn-műjegyzék. A szakirodalomban azóta többé-kevésbé elterjedt hivatkozási alap Joseph Haydn zeneműveinek azonosítására.

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	5
I. Bach: Kettősverseny (BWV 1043).....	17
I. tétel.....	18
II. tétel.....	27
III. tétel.....	35
II. Mozart: Sinfonia Concertante (K 364).....	43
I. tétel.....	45
II. tétel.....	68
III. tétel.....	77
III. Haydn: „Kaiser”-kvartett (Op. 76 No. 3).....	97
I. tétel.....	98
II. tétel.....	111
III. tétel.....	117
IV. tétel.....	122
Összegzés.....	129
Képjegyzék.....	131
Ábrajegyzék.....	131
Hangfelvétel-jegyzék.....	132
Bibliográfia.....	133
Szakmai önéletrajz.....	137

Bevezetés

Disszertációs kutatásom célja, hogy a 18. század vonóirodalmának három jeles művén keresztül – Johann Sebastian Bach *Kettősversenyén*, Wolfgang Amadeus Mozart vonós *Sinfonia Concertantéján*, és Joseph Haydn „Kaiser”-kvartettjén át – feltérképezze a polgári-romantikus zenei ízlést megelőző, a polgárosodó társadalmi-kulturális közeget már többé-kevésbé magában foglaló, de alapvetően még arisztokratikus gyökerű előadói attitűdöket; továbbá – az elemzendő művek különböző hangfelvételeinek összehasonlításával – az eltérő zenei kifejezőmódok okaira rámutasson.

Célom olyan mérvadó következtetések levonása, amelyekkel a zenei előadóművészeket – elsősorban a vonós hangszereket, de tágabb értelemben másokat is – előadói gyakorlatuk továbbgondolására sarkallhatom. Mindezzel az értő művészegyéniség kimunkálását szeretném elősegíteni; támpontot nyújtani azoknak, akikben él egy belső igény művészi kifejezőerejük tudatosabbá tételére. Ugyanakkor nem csak az előadóművészekhez szólok: kutatói attitűdöm – meggyőződésem szerint – hasznosítható általánosságban mindazok számára, akik akár csak közönségként vesznek részt egy zenei előadáson, de művészi igénnyel szeretnék azt hallgatni, illetve értékelni.

Kutatásom egyik oldalról visszanyúl a zenei barokk és klasszicizmus stílustörténeti határára. Ennek elméleti forrásaiként azokat a – 18. század derekán született – szakmunkákat használom fel, amelyek döntően pedagógiai célzatúak, és amelyek – egyébként mind vonós, mind fűvós, mind billentyűs hangszerekre építve – a hangszerjáték technikájának ismertetése mellett a stílus, a különböző műfajok, karakterek; összességében a zenei megformálás és kifejezés terén is kiváló elméleti rögzítései a korszak – nem feltétlenül egységes, de már egységes játékmódra törekvő – zenei gondolkodásának. Ez az 1750 tájékán született szakirodalom négy jelentős művet tartalmaz: Francesco Geminiani „hegedüiskoláját” (*The Art of Playing on the Violin*, London, 1751), Leopold Mozart – Wolfgang Amadeus Mozart édesapjának – „hegedüiskoláját” (*Gründliche Violinschule*, Augsburg, 1756), Johann Joachim

Quantz „fuvolaiskoláját” (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752), és Carl Philipp Emanuel Bach – Johann Sebastian Bach fiának – „klavikordiskoláját” (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, I. kötet 1753, II. kötet 1762; későbbi összkiadás Lipcse, 1787).

Elsőként ennek a szakirodalomnak a segítségével szándékozom elemezni a kiválasztott zeneműveket, az eredeti szerzői bejegyzéseket tartalmazó partitúráikon keresztül. Ugyanakkor pontosan azért van szükség korabeli elméleti irodalom ismeretére, mert minden kor minden alkotója – értelemszerűen – csak azokat az instrukciókat jegyzi le, amelyek számára, és szűkebb-tágabb társadalmi környezetének mind előadói, mind befogadói gyakorlata számára *nem szokványosak, nem természetesek*.¹ A természetesnek, magától értetődőnek tartott játékmódokat ugyanis senki sem akarja *feleslegesen* leírni, akármilyen sűrű bejegyzésekkel is látja el kottáját. Különösen fontos ezt rögzíteni ennyire régi – több, mint 200 éves – hangszerirodalom kapcsán, hiszen annak egészen másfajta társadalmi mentalitású közönsége volt, mint egy mai koncertközönség (akár komolyzenei, akár popzenei közönséget veszünk szemügyre, az általános emberi hasonlóságok mellett a különbségekre is fontos felfigyelni, elsősorban az *elvárások* tekintetében.) Továbbá egészen más volt mind a zeneszerzők, mind az előadóművészek felkészülési gyakorlata is, hiszen akkoriban még messze nem állt rendelkezésre olyan, állami szinten kiépített szolfézs-zeneelméleti képzés, amely ma már sokadik generáció óta természetes velejárója komolyzenei életünknek. Sem a fiatal, sem a középkorú, sőt még a nem túl idős zenész generációk sem képesek általában tudatosan felbecsülni annak jelentőségét, hogy egy zeneelméleti iskolai háttér milyen nagy mértékben alakítja – mégpedig mindig a profizmus, a rutin irányába – előadói, pedagógiai, sőt, zeneszerzői gyakorlatukat is.

Mindezt azért tartom fontosnak megjegyezni, mert összefügg azzal az általános igazsággal, hogy egy zeneművet nem lehet pusztán a kottaképe alapján „megfejtetni”.² A teljes kottakép – a partitúra – csak egy *jel*, amely mögött számos

¹ Sőt, az előadási jelek tekintélyes része „merész újdonság a leírás pillanatában”. Somfai László (2015): *Kottakép és műalkotás*. Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Budapest, 15.o.

² „[...] komplex történeti módszereink finomításának egyik legfontosabb forrása és ösztönzője az a kihívás, amit az írásképpel és a voltaképpel mű diszparitása jelent.” *Somfai* 2015, 27.o.

jelölt, és jelöletlen tartalom bújik meg.³ Tárnya – maga a zenemű – csak a megszólalás pillanatában születik meg. Ezért fontos és érdemes a mű megtanulása, kigyakorlása, együttes esetén összepróbálása során nem csak a kottaképre, hanem a szerzői szándékok előzetes feltérképezésére is időt fordítani.⁴

Nem vitás, hogy hegedűművész, -tanári végzettségemnél fogva indulok ki a hegedű, mint vezető hangszer tartalmazó vonósirodalomból. Másrészt pont azért választottam a 18. század fentebb említett, méltán híres három zeneművét, mert különösen érdekel, egyúttal személyesen is érint a preromantikus zenei előadásmódok kérdésköre. A budapesti Zeneakadémia végzése alatt megismerkedtem több híres magyar barokk hangszeres művésszel – Kalló Zsolt hegedűművésszel, a szombathelyi Capella Savaria művészeti vezetőjével, illetve Horváth Anikó, és Dobozy Borbála csembalóművészekkel –, akiknek mind előadói, mind pedagógiai gyakorlata mély nyomot hagyott bennem. 2008 és 2009 között egy tanévet Salzburgban töltöttem Erasmus-ösztöndíjjal, ahol az azóta már elhunyt Jürgen Geise – egykori Végh Sándor-növendék – hegedű- és brácsaművész keze alatt rendkívül élményszerű, élő kapcsolatba kerültem a ma már sajnos csak nyomokban felfedezhető Mozart-korabeli előadói hagyománnyal. Továbbá megismerkedtem Bényi Tibor csellóművész-karmesterrel, a salzburgi Kammermusik Akademie művészeti vezetőjével, akivel ezután hosszú távú kapcsolatra is szert tettem. Miután friss diplomásként a debreceni Kodály Filharmonikusoknál helyezkedtem el, hamarosan ismét együttműködhettem Bényi Tiborral: a zenekar felkérésére sok éve gyümölcsöző műhelymunkát folytatunk kezei alatt, és számos nagy sikerű koncertet adtunk, illetve adunk vezényletével. Tágabb értelemben ide sorolnám még Káli Gábor nürnbergi karmester művészi tevékenységét is, akinek a zenei előadásmódok tudatosabb alkalmazása terén sokat köszönhetek.

Disszertációs kutatásomnak azonban nem pusztán az a célja, hogy elősegítse az elemzendő művek korhú, szerzői szándékokat figyelembe vevő interpretálását. A

³ Vesd össze S. Nagy Katalin (2007): *Mű-művészek-befogadás*. Gondolat Kiadó, Budapest, 64.o. A festmény ebben az esetben behelyettesíthető a kottakép fogalmával, minthogy a kottakép is *képként* – tehát vizuális úton – hordoz többletjelentés-tartalmakat.

⁴ „[...] a kottázás változatlanul csupán gyorsírás, amelyből bizonyos elemek nagyon egzakt módon visszaolvashatók, más elemeit azonban csak az érti pontosan, aki bensőségesen ismeri az adott konvenciókat.” *Somfai* 2015, 14.o.

zeneműveket nem csak partitúrájukon, hanem az őket tartalmazó hangfelvételeken keresztül is elemzem, mindhárom műről 2–2 hangfelvételt összehasonlítva. Nem áll szándékomban az úgymond „legjobb”, „leghitelesebb” előadás „kikiáltása”, sem az, hogy „jobb”, vagy „rosszabb” előadóművészek, illetve együttesek között rangsort állítsak fel. (Nevetséges is volna, minthogy kizárólag nemzetközi hírnevű, sikeres előadóművészek felvételeiből válogattam; közülük azonban többen egyáltalán nem ismertek Magyarországon.) Szándékom ehelyett az – és ez alkotja kutatásom másik, egyben *fontosabb, lényegibb* oldalát –, hogy az egyazon műről készült felvételek közötti előadásmódbeli *különbségekre* rávilágítsak, azok lényegi jellegzetességeit feltérképezzem.

Kutatásom végcélja tehát a zenei előadás *hogyanjának, mikéntjének* vizsgálata; mindenekelőtt annak körbejárása, hogy a közönség, a befogadó szemszögéből miért különböztethető meg egyik előadás a másiktól? Miért, milyen alapon lesz a művészi előadás jellegzetes, egyedi, végső soron pedig egyszeri és megismételhetetlen?

Ennek pontos megértéséhez a téma rövid áttekintését tartom szükségesnek.

A műalkotás folyamata

Az előadóművész a művészi alkotás folyamatának két pillére között áll. Az egyik pillér az alkotó/szerző, a másik a befogadó/közönség. Zenei előadásnál maradva: az előadóművész – még ha maga a szerző is az – egy közvetítő közeg szerepét tölti be. A zeneszerző csak kottát ír, amely önmagában nem szól⁵; magát a zeneművet az előadó szólaltatja meg, aki ezáltal a mű tulajdonképpeni megszületésének biztosítója. Ezzel azonban még nincs vége a folyamatnak: nem szokás összetéveszteni például egy zenekari próbát egy koncerttel. Ennek oka nem abban áll, hogy a próbán jellemzően még nyersebb állapotban szól a zenemű, míg a koncerten már felkészültebben játszik az együttes. Nem: még ha ez utóbbi állítás többnyire igaz is, a legfőbb különbség abban rejlik, hogy a próbán még *nem a műalkotás* szól, a koncerten/előadáson *viszont*

⁵ Ugyanakkor érdekes figyelembe venni a kottakép által mutatott zenemű hitelességének kérdésénél, hogy valójában a megszólaltatott zene egy *képzelti folyamat* eredménye, míg a tulajdonképpeni *alkotói képet* a kotta tartalmazza, elemző módon ábrázolva azt.
Lásd Stachó László (2013): *Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*. Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 17.o.

igen: a műalkotás folyamatának másik pillére, a *közönség* az, amelyik lényegében *befejezi* a művet azzal, hogy *reagál* rá – akár pozitívan, akár negatívan.⁶

Ennél fogva mind a szerző, mind az előadóművész kiszolgáltatott helyzetben van közönségével szemben (valamint esetleges szakmabeli kritikusaival szemben is). Ez az a kiszolgáltatottság, amely korszaktól, társadalmi-kulturális háttértől függetlenül mindig, és mondhatni „könyörtelenül” jelen volt és van: az előadás sikere nem feltétlenül azon múlik, mennyire tehetségesek az előadók a saját műfajukon belül; mennyi időt, energiát fektettek a próbákba; milyen lelkiállapotban vannak az előadás során stb. Sokkal inkább, és *elsősorban* az számít, hogy a közönség milyen *igényeket, elvárásokat* támaszt az előadók felé. Az előadás sikere vagy kudarca lényegében ezen elvárások teljesülésén, vagy nem teljesülésén múlik.⁷

Mit tehet egy előadóművész egy ennyire kiszolgáltatott helyzetben? Meglátásom szerint annyit mindenképpen, hogy energiáit latba vetve igyekszik olyannyira *intenzív* előadást produkálni, amely a lehetséges maximálisan intenzív művészi élményt nyújtja. Olyan építő, lélekemelő élményt, amely *felismerteti* a befogadóval, hogy kulturális *kinccsel* gazdagodott.⁸ A cél ily módon: minél intenzívebb *reagálásra* készíteni a befogadót, tudván, hogy egy művész számára a legrosszabb visszajelzés – egyben a műalkotás *halála* –, ha nincs visszajelzés.

A zenei előadóművész tehát – közvetítő szerepe mellett – a zenemű „társszüelője” is egyben; a megszólaltatással pedig nem csak az alkotás résztvevőjévé válik, hanem azonnal *át is adja* azt közönségének. A műalkotás folyamatának lényegi eleme, hogy mindig *valakikhez* szól, és az átadás révén az *élmény nyújtásával* teszi tulajdonképpen *befejezhetővé* a művet.⁹ Ennek az élményadásnak az elsődlegessége az, amely a zenei, és általában minden művészi előadást, folyamatot (például kiállítást is) megkülönböztet a tudományoktól. Zenei előadásnál maradván: pontosan ez az a tényező, ami miatt a zenetudósok egy része mondhatni „mostohán bánik” egy előadásmódokat vizsgáló kutatással: úgy gondolják, a realista tudományos attitűd számára túlzottan labilis téma; nem tényeken, nem bizonyítható állításokon alapszik.

⁶ Vesd össze S. Nagy 2007, 23–24.o.

⁷ Összefüggésben azzal a definícióval, amely szerint a műalkotás tényleges létrejötte az arra műalkotásként reagáló közönség reflexióiban érhető tetten. Vesd össze S. Nagy 2007, 29–30.o.

⁸ Vesd össze Losonczy Ágnes (1969): *A zene életének szociológiája*. Zeneműkiadó, Budapest, 26.o.

⁹ Vesd össze Losonczy 1969, uo.

Egy zeneszerző életművének elemzésénél fontosabbnak tartják az adatszerű, életrajzi részleteket felvonultató kutatómunkát, mint maguknak a zeneműveknek a hangzásélményük alapján történő vizsgálatát. A fentebbi kérdés azonban itt az alkotó szemszögéből is felvethető: végső soron mi másért alkot a zeneszerző, ha nem azért, hogy megmutassa, átadja azt közönségének? A zeneszerző művének megírása közben biztosan nem azon mereng, vajon hányas opusz-számon adják majd ki művét, vagy hogy az utókor muzikológusai milyen összefüggésbe hozzák majd életrajzi adatait eme alkotásával; hanem elsősorban *itt és most* milyen igényeket, elvárásokat akar és tud vele kielégíteni, elsősorban várható közönsége szempontjából? Magyarán: a zenemű bemutatójának, illetve későbbi zeneirodalmi „karrierjének” igazi mérföldköve az, hogy *milyen hatást* gyakorol a közönségre, *milyen élményt* nyújt a publikumnak. A művészetnek, pontosabban a műalkotás folyamatának eme jellemzője sajátosan emberi, sajátosan személyes, és sajátosan egyedi, amennyiben a közönség minden egyes tagja számára más és más jelentést tartalmat hordoz.¹⁰ Ahogyan nincs két egyforma emberi pszichikum, nincs két egyforma élmény sem; sőt, tulajdonképpen – a megszólalás jelenidejősége miatt – nincs két egyforma előadás („horribile dictu” két egyforma *műalkotás*) sem.

A zenei előadás érzékelése

A zenei előadás elsősorban időbeli folyamat: megformálása, kifejezése mindenekelőtt az időérzékelés szempontjai mentén válik sajátos, egyedi élménnyé. A közönség számára az előadás élménye döntően időben megélt; mondanivalója időben feldolgozható, mondhatni időben „dekódolható” üzenetet hordoz. Mindezek tükrében műelemzéseim során a zenei kifejezés vizsgálatának szempontjai a következők:

- a) A tempó, vagyis a játék sebességének kérdése: kötöttségének (tempótartás), vagy szabad értelmezésének (tempóváltoztatás) összefüggései a zenei tartalommal.
- b) A metrum, vagyis a lüktetés kezelése: a metrikus szempontból súlyos (általában

¹⁰ Nem kevesebbről van szó, minthogy a műalkotás befogadása során a befogadó *önmagával* is szembesül; mint társadalmi ember: tapasztalatain, szokásain, ízlésein keresztül alkot véleményt a műalkotásról. Vessd össze S. Nagy 2007, 81–82.o.; Losonczy 1969, 28–29.o. „Ahogyan az ember kifejeződik a műben, éppúgy a mű is kifejeződik az emberben [...]” Losonczy 1969, 202.o.

kezdő) zenei elemek megkülönböztetése a kevésbé súlyos, vagy hangsúlytalan elemektől.

c) A dinamika, vagyis a hangerő szempontja: a hangerőtartás (állandó dinamika), vagy -változtatás (hullámzó dinamika) kérdései a dallamon belül; illetve a harmóniák egyes hangjainak dinamikai arányai egymáshoz képest a harmóniai funkciók tükrében.

d) A hangszín tényezője, amely a karakterek megjelenítésének – a tempó mellett másik – fő kifejezési eszköze: ezzel lényegében a zenemű érzelmi hátterének, illetve érzelmi-hangulati tartalmának – többnyire – változatos megmutatója.

A fenti – általánosabb – szempontok után most következzenek – az utóbbiakkal is összefüggő – „érzékenyebb”, egyszersmind pontosabb leírást lehetővé tevő szempontok:

e) A zenei folyamat mozgásainak, mozgásmintázatának kifejezése a gesztus-értékű elemekkel (beleértve akár az előadó saját testének mozgását is, mellyel a zenei gesztusokat követi).

f) Az artikuláció (tagolás), és az agogika (finomtagolás, vagy – Stachó László professzor által használt terminusszal élve – finomidőzítés¹¹) kérdései: ezek azok az eszközök, melyekkel az előadó időben – általában – megvárakoztatja, vagyis *késlelteti*, ezzel együtt pedig *kiemeli* a zenei folyamat egy-egy elemét. Ez történhet akár dallami, akár harmóniai csúcspontok-mélypontok megmutatása végett, miáltal a dallamfolyamat íveltebb, rajzoltabb lehet (vesd össze a fentebb említett gesztusjátékkal!); illetve történhet egyszerűen a mű formai szerkezetének értelmezése érdekében. Ez utóbbi az egyik legfontosabb zenei kifejezés mód: a mű formai felépítésének feltérképezése egészen a mikroszerkezeti elemekig, majd mindennek érzékeltetése a játék során a formai határvonalak-határpontok kiemelésével. Ez legalább annyira természetes, „belülről” fakadó előadói érzék, mint a korábbi szempontok: mi sem áll távolabb ugyanis egy „belülről” jövő zenei előadástól, mint a metronómszerű, gépies tempótartás, a hangok közötti egyenidejűség. Mindezt legfeljebb egy rosszul értelmezett pedagógiai attitűd nyomán „betanulni” lehet, de saját megérzésből egyetlen előadó sem alkalmazná.

¹¹ Stachó 2013, 15.o.

Alighanem azért olyan fontos zenei érzékelésünkben az időtartam *változatos* megélése, mert *maga a zene is változatos*. A zenei műalkotás pontosan abban különbözik a hangok pusztá egymásutánjától, hogy közöttük *viszonyt* állít fel, amelynek révén a hangfolyam *értelmet* nyer; és – többé vagy kevésbé következetesen, de – *rendszerbe rendeződik*. A zenemű tartalmában az eltérő jelentőségű elemek különböző mértékű megmutatásával; kiemelésével, vagy kevésbé kiemelésével valójában egy *hierarchikus kapcsolat* épül fel a hangok között. A zenei folyamat így tud *értelmezhetővé* válni nem csak az előadó, hanem a közönség számára is.

g) A véletlenszerű variabilitás, vagyis az előadók aktuális érzelmi-pszichikai állapotából fakadó, véletlenszerűen jövő változatosság-elemek (nem feltétlenül hibákról van szó, inkább azokról a nem tudatosan alkalmazott kifejezési elemekről, amelyek a pillanat tükrében eltérnek egy korábbi általánostól).

h) Végül ez utóbbi szempont módszertani ellentettje: az előadó által a formszerkezetből, illetve a műfaji-stilisztikai keretből fakadó szabályszerűségek *szándékos megsértése*. Ekkor az előadó az általa is ismert (nemritkán közmegegyezés szerinti) szabályokat *direkt* áthágja, általában agogikai, illetve dinamikai elemekkel (például hangsúlyos agogika hangsúlytalan helyen, vagy egy elvárható agogikai szünet hiánya – amikor a tagolás nem megvárakoztatja, hanem *siettet*i a zenei folyamatot). De milyen célja lehet az előadónak mindezzel? Nyilvánvalóan *meglepetést* szeretne okozni a közönségnek, hogy ezáltal is *fokozza* a rájuk gyakorolt hatást.

És itt érkezünk el vizsgálódásunk végkövetkeztetéséhez: A fentebb felsorolt kifejezési szempontok alkalmazásával az előadóművész – akár szándékosan, akár nem, de mindenképpen – *hatást* gyakorol közönségére, amelynek pontos működési elve azon alapszik, hogy *felkelti, fenntartja, és tereli, vagyis irányítja* hallgatóságának figyelmét – az érdeklődés, az izgatottság, és a meglepetés fokozatain keresztül. Valójában *ez az* a folyamat, amelyen át az előadás a közönség számára sajátos, egyedi, és végső soron *emberi* benyomást kelt.¹²

Jelen disszertáció műelemzéseinél – a szöveg elején említett szerzői szándékok, és a

¹² Vesd össze Stachó 2013, 15–16.o.

kottakép értelmezésén túl – azok a szempontok szerepelnek majd, amelyek a hangfelvételek kapcsán egyáltalán szóba jöhetnek: utólagos hangmérnöki szerkesztésen átesett lemezfelvételeknél például nyilvánvalóan nem kereshető a véletlenszerű variabilitás (az általánossal való összehasonlítási alap hiánya okán).

A zenei előadásmódok, kifejezések vizsgálata a kognitív (észlelő) pszichológia eszközeivel tehát – mint láthattuk – korántsem olyan megközelíthetetlen téma, mint amilyennek azt a zenetudósok egy része tartja. Sőt: pontosan ez az a tudományterület, amely az utóbbi néhány évtizedben, és különösen a közelmúltban mind a nemzetközi – elsősorban angol nyelvű –, mind a magyar szakirodalomban egyre erőteljesebben fejlődő, és tudományos megalapozottságára *jogot fenntartó*, sőt *követelő* kutatási területté vált. Néhány példát említve: Alf Gabrielsson (2003): Music performance research at the millenium. In: *Psychology of Music*, 31. évfolyam 3. szám, 221–272.o.; Patrick N. Juslin (2003): Five facets of musical expression: A psychologist's perspective on music performance. In: *Psychology of Music*, 31. évfolyam 3. szám, 273–302.o.; Daniel Leech-Wilkinson (2009): The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance. <http://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>; vagy Laurence Dreyfus (2007): Beyond the interpretation of music. In: *Dutch Journal of Music Theory*, 12. évfolyam 3. szám, 253–272.o.¹³

A magyar nyelvű szakirodalom ezen területén Somfai László professzor már sok évtizedet átölelő úttörő munkássága leginkább Joseph Haydn életművének rendszerezése és elemzése kapcsán foglalkozott az előadásmódok kérdéskörével.¹⁴ A Bartók-kutatáshoz kapcsolódóan pedig – az idősebb generációból – Somfai mellett¹⁵ leginkább Vikárius Lászlót említeném.¹⁶

A fiatalabb zenetudós-generációból elsősorban a már idézett Stachó László professzort említem, aki – Bartók előadói habitusát vizsgáló disszertációján túl – számos zenepszichológiai tanulmány szerzője; mind muzikológus, mind

¹³ Vesd össze Stachó 2013, 9–20.o.

¹⁴ Lásd például Somfai László (1960): A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Haydn emlékére*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 295–420.o.

¹⁵ Lásd például Somfai László (1981): *18 Bartók-tanulmány*. Zeneműkiadó, Budapest.

¹⁶ Lásd például Vikárius László (1999): *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Jelenkor Kiadó, Pécs.

pszichológus szakvégzettsége révén pedig jelentős kitekintéssel bír a téma nemzetközi szakirodalmára is.¹⁷ Pintér István programozó informatikus professzor pedig már az 1990-es években kifejlesztett egy olyan hangelemző szoftvert¹⁸, amellyel az egyszerű – ma már internetről is letölthető – hangszerkesztő programoknál sokkal részletesebben, és jóval több paraméter mentén vizsgálható bármilyen hangfolyam (zenemű), a zenei kifejezés észlelhető szempontjait képként is láthatóvá téve.¹⁹

Összefoglalásképpen – minthogy magam sem tudnám az eddigi gondolatmeneteket tömörebben, és lényegre törőbben összegezni – két idézettel élnék, szintén Stachó professzortól: „A zenei ízlés elemzése a tudós számára kényesnek tűnő, ám a lélektan eszközeivel nem megközelíthetetlen feladat, s az ízlést kialakító habitus formálódásának és az észlelés működésének generikus, lélektani mechanizmusait elemezve képesek lehetünk megerősíteni olykor látszólag szubjektív elemzői következtetéseinket.” Továbbá: „Az előadó saját figyelmével önkéntelenül is irányítja a hallgató figyelmét, s e működés alapján az előadóművészi kifejezés a pszichológia eszköztárával megvizsgálható objektummá válik.”²⁰

Akusztikai szempontok

Az elemzendő hangfelvételek különböző akusztikai közegben, különböző mikrofonbeállításokkal készültek, és vannak köztük mind stúdió-, mind koncertfelvételek. Kétségtelen, hogy akusztikai szempontok szerint is igen eltérő felvételeket válogattam, amelyek az olyan alapvető teremakusztikai tényezők, mint például utózengési idő, vagy hangintenzitás, illetve az egyes zajok, zörejek kiszűrése mentén is jócskán különböznek egymástól. Sőt, a koncertfelvételeken még előadói hibák is hallhatóak, amelyek – az ennyire letisztult zenei struktúrájának köszönhetően –

¹⁷ Lásd például Stachó László (2001): A zeneértés szemantikai szintjeiről: velünk született, mélylélektani, és kognitív útirányjelzők a zenék jelentéseinek kibontásában. In: *Magyar Pszichológiai Szemle*, 56. évfolyam 3. szám, 465–477.o.

¹⁸ Pintér István (1996): A hangmikroszkópia alkalmazása a lejegyzésben. In: *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*. MTA Zenetudományi Intézete, Budapest, 369–382.o.

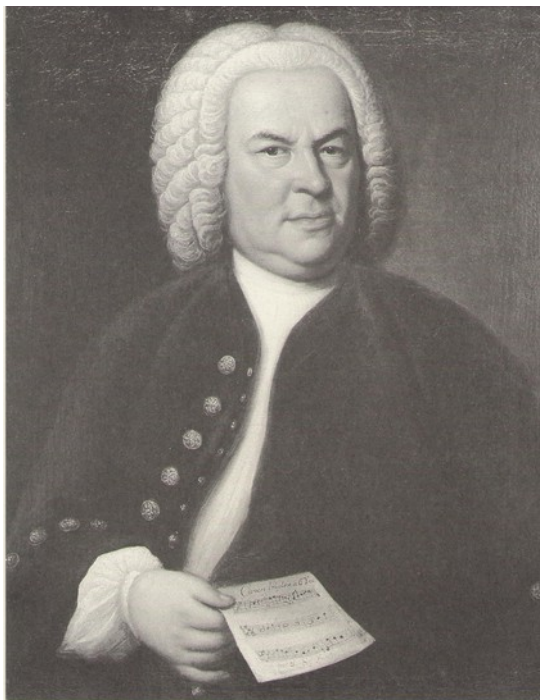
¹⁹ Pintér István (2001): *Zenei informatikai mérések hangmikroszkópiai módszerekkel – kognitív zeneesztétika*. Doktori értekezés. ELTE BTK Filozófia Intézet, Budapest.

²⁰ *Stachó* 2013, 171–172.o.

nemcsak a zeneművet ismerő, hanem egy laikus hallgató számára is könnyen észrevehetőek. Mindez – részemről – nem szándékos „kiszúrás” a hallgatóval; egyszerűen a bevezetőben említett kifejezésbeli szempontok vezéreltek. Ezek mentén igyekeztem feltűnő különbségeket tartalmazó felvételeket válogatni, így kénytelen voltam – pontosan a disszertáció elsődleges célját szem előtt tartva – az akusztikai hasonlóság igényét hátrébb sorolni. Minthogy nem vagyok akusztikus, nem is áll szándékomban akusztikai disszertációt írni; mindenesetre úgy érzem, nem mehetek el „szó nélkül” a téma mellett. Kétségtelen, hogy – különösen egy laikusabb hallgató számára – kissé nehéznek tűnhet a fiziológiai hallás folyamatában rögtön feltűnő – inkább a hangtan körébe tartozó – hangzásbeli különbségeket elvonatkoztatni az előadók kifejezésbeli, megformálásbeli különbségeitől. Mégis úgy gondolom, sikerült kellően feltűnő, mondhatni szélsőséges kifejezésbeli eltéréseket felvonultató hanganyagokat válogatnom ahhoz, hogy *kézenfekvő* legyen ez utóbbi szempontokra odafigyelni. Meggyőződésem, hogy a kiválasztott hangfelvételryészetek igen pontos zenei illusztrálásai a disszertáció szövegében leírt kifejezési módoknak. A jelentős akusztikai eltérések ráadásul fókuszba állíthatják azt az alapvető hangzásélményt érintő különbséget, ami az „élő” koncert véletlenszerű, emberi tévedéseket is hordozható jellege, és az utólagos szerkesztésen átesett stúdiófelvételek mesterkélt hibátlansága között feszül.

I. Bach: Kettősverseny (BWV 1043)

két hegedűre és vonószzenekarra



1. kép: Johann Sebastian Bach (1685–1750).

Elias Gottlob Haußmann festménye (1746/48)

Johann Sebastian Bach (1. kép) a jó 200 éven át zenészek sokaságát adó népes Bach-család legkiemelkedőbb tagja:¹ a „zeneszerzés Newtona”,² az isteni rend és tökéletesség szemléltetője,³ a fűga mestere⁴, egyébként pedig a valaha élt egyik legkimagaslóbb orgonavirtuóz és orgonaszakértő⁵ vonós kamarairodalmának egyik legismertebb, s talán legtöbbet játszott *concertója* 1720 körül keletkezett Köthenben. Lipót herceg messze földön híres, évekkel korábban Berlinből elbocsátott „királyi” zenészekből álló zenekarával Bach rendkívül gyümölcsöző együttműködést alakított ki.⁶ A d-moll Kettősverseny (BWV 1043) a barokk vonós versenyművek egyik legszebb, egyben legtipikusabb példája, mind műfaji-stilisztikai szempontból, mind hangszerelés terén. Hangzásvilága nem véletlenül emlékeztet Vivaldi concertóira: Bach ebben a művében – mint ahogyan fiatal korában általában is – a kortárs nagy itáliai mester nyomdokain haladt.⁷

A két összehasonlítandó hangfelvétel a következő:

a) Itzhak Perlman és Pinchas Zukerman (továbbiakban PZ), a nagy izraeli

1 Christoph Wolff, Walter Emery, Nicholas Temperley, Richard Jones, Eugene Helm, Ernest Warburton és Ellwood S. Derr (1989): *A Bach-család*. Zeneműkiadó Budapest, 57.o.

2 Vesd össze Christoph Wolff (2004): *Johann Sebastian Bach – A tudós zeneszerző*. Park Könyvkiadó Budapest, 21–22.o.

3 Wolff 2004, 387–388.o.

4 Karl Geiringer (1976): *Johann Sebastian Bach*. Zeneműkiadó Budapest, 113.o.; Wolff 2004, 492–493.o.

5 Wolff 2004, 171–176.o.

6 Wolff 2004, 229.o.

7 Wolff 2004, 204–205.o.

hegedűművész-generációk „gerincei” az English Chamber Orchestra kíséretével, 1986, vezényel Daniel Barenboim, a szintén világhírű izraeli zongoraművész-karmester;

b) napjaink legünnepeltebb, egyszersmind legkülönlegesebb hegedűművészei közül a holland Janine Jansen és a görög Leonidas Kavakos (továbbiakban JK), a Verbier Festival Chamber Orchestra közreműködésével, 2013 (karmester nélkül).

I. tétel

Kezdeként egy gyors, lendületes *vivace* (élénken) karakterű nyitótétel hangzik fel, amely a bachi fúgaszerkesztés egyszerű, ugyanakkor mintául is szolgálható példája. A 18. század még teljesen a konkrét tempójelzések előtti korszakhoz tartozik: az általunk tempókként értelmezett olasz kifejezések akkoriban nem szigorúan vett – vagyis nem metronómszámokon alapuló – tempót, hanem a zenei anyag karakteréből, vagyis a zenei folyamat *jellegéből* fakadó *tempóérzetet* jelentettek. Nikolaus Harnoncourt találóan összegzi mindezt: „...[a tempójelzéseknek] csak a kottaszöveggel együtt van értelmük, vagyis nincs abszolút értelemben tempó-meghatározó funkciójuk; sok esetben inkább az affektus, mint a tempó jelölésére szolgálnak.”⁸ Akárhogyan is értjük a gyors, lendületes tempót, annyit mindenképpen érdemes leszögezni – különösen a disszertációmban elemzett, különös igényességgel megkomponált művek esetében –, hogy a tempókezelés nem lehet öncélú: a barokk hagyománnyal összhangban az előadóművész szabadságának része, ugyanakkor *felelőssége* is a jó tempó megtalálása a zenei tartalom minél elevenebb kifejezéséért.⁹ A dinamika (hangerő) kapcsán hasonlóan fontos megjegyezni, hogy Bach – a mai kottairáshoz képest – meglehetősen ritka dinamikai jelzései teljes összhangban álltak kora szokásaival: pontosan ez volt az általános, vagyis hogy egy zeneszerző csak akkor jelölt dinamikai *érzetet*, ha azt kifejezetten fontosnak tartotta, illetve fel akarta rá hívni a figyelmet; máskülönben nem volt jellemző.¹⁰

Visszatérve a tételre: egyértelmű, hogy a gyors karakterű zene (különösen zenekari

8 Nikolaus Harnoncourt (1989): *A beszédszerű zene*. Zeneműkiadó Budapest, 58.o.

9 Robert Donington (1978): *A barokk zene előadásmódja*. Zeneműkiadó Budapest, 242–243.o.

10 Donington 1978, 284.o.

tuttival együtt) *forte*, vagyis hangos alapdinamikával bír. Az viszont, hogy a zenei folyamat mentén ez hol és milyen irányban változik, már igazi előadói feladat – különösen Bachnál, aki dinamikai utasításból is nagyjából annyit jegyzett le ebben a versenyművében, mint a tempójelölésekből: alig valamit. A zenei előadás szempontjából két nagy dinamika-kifejezési módszer említhető meg: a tömörszerű, ami a nagyobb zenei formarészek határait választja el egymástól; illetve a hullámzó, amely a zenei folyamat mikroegységeit – akár egyetlen motívumot – akarja minél változatosabban megmutatni, a tagolás megannyi – akár a tempót is befolyásoló – eszközével.

Az első felvételpárban (Track01–PZ1 és Track02–JK1) a mű kezdetét halljuk: a zenekari témát (1. ábra), amely a második hegedűben indul, és az első hegedű kvintimitációval követi (5. ütemtől). Első hallásra talán a legfeltűnőbb különbség, hogy Jansen–Kavakos alaptempója *gyorsabb*, mint Perlman–Zukermané. De rámutatva a finomabb, a *részletekben* hallható különbségekre: figyeljük meg Perlman–Zukerman hangképzését, és dinamikáját! Rendkívül masszív, dús, egyben erőteljes hangképzés, egyetlen – *forte* – dinamikai szint tartásában. Játékuk tempója szigorú, következetesen tartott, amihez a zenekar is csatlakozik csakúgy, mint a hangerő esetében: rendkívül kiszámítható a tempótartás. Játékuk emellett nagyon *hangsúlyozott* is – egyrészt a hangsúlyos ütemrészeket kiemelve, másrészt a szigorú tempótartás érdekében is. Kétségtelen: rendkívül indulószerűen játszanak, mintha egy katonazenekar egyszerre dörgő lépteit hallanánk. Ennyire egyszerre, egy időben mozgó együttesre még talán a zeneileg képzetlen érdeklődő is tudna vezényelni, de a képzett zenész számára mindenképpen könnyű feladat lenne.

Most vizsgáljuk meg Jansen–Kavakos játékát is ugyanezekből a szempontokból! Az előbbi példánál maradva, ha megpróbálnánk gondolatban rávezényelni...igencsak nehéz dolgunk lenne. Karmestereket is próbára tevő feladat lehetne ezt az együttest dirigálni, minthogy tempókezelésük *teljesen változó*, mind általánosságban, mind az egyes szólamokon belül.

Vivace

The image shows a musical score for the first movement of a symphony, marked 'Vivace'. The score is in 2/4 time and features a complex interplay between the strings and woodwinds. The top system includes Violino concertino I and II, Violino I and II, Viola, and Violoncello e Continuo. The bottom system includes Violino concertino I and II, Violino I and II, Viola, and Violoncello e Continuo. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and dynamic fluctuations.

1. ábra: Kettősverseny I. tétel *a*

Ehhez társul a hangerő kezelése is: olyannyira hullámzó a dinamika, hogy szinte a tenger asszociációját kelti. Ennél a metaforánál maradva: valóban, a vízen hánykolódó hajó benyomását keltően hullámzó a játékuk; viszont ennek a hajónak a „legénysége” nagyon érti a dolgát: tökéletesen érzik egymás lüktetését, amit nem utolsó sorban a dallam *zenei megrajzolása* biztosít. Nem önkényesen változik a tempó, és a dinamika, hanem a dallami *irányokat* mutatva, gesztusszerűen mindig a következő *csúcspont* felé törve. Ennek megfelelően hangsúlyokat alig vehetünk ki, sőt: tulajdonképpen csak az említett dallami tetőpontok pillanatszerű kiemeléseiről van szó; nem hangsúly-szerűen, vagyis nem hangerő-kiugrással, hanem egy változó dinamikai hullámhegy részeként.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 7 through 13. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom as: VI. crt. I, VI. crt. II, VI. I, VI. II, Vla., and Vcl. e Cont. The first system (measures 7-9) features a prominent tremolo (tr) in the first and second violin parts. The second system (measures 10-12) shows a dense texture with rapid sixteenth-note passages in the violins and violas. The third system (measures 13) continues this texture with some melodic lines in the violins and violas. The bass line (Vcl. e Cont.) provides a steady accompaniment throughout.

2. ábra: Kettősverseny I. tétel *b*

Érdekes összehasonlítani a két kitartott félhangértéket is a 10–12. ütemek között (2. ábra). Perlman és Zukerman szigorú hangerőtartással, dús vibratóval, rendkívül erőteljesen játssza ezt a szakaszt. Jansen és Kavakos viszont „elengedik” a félhangokat: vagyis a hangindítást egy feltűnő *diminuendo* (halkítás) követi, a hang természetes elhalását kifejezve, illeszkedve a hullámzó dinamikába.

Most hallgassunk bele a szólóhegedűk témájába (Track03–PZ2 és Track04–JK2)! A szólódallamot az első hegedű kezdi a 22. ütem felütésén, majd egy szigorú imitációval¹¹ megismétli azt a második hegedű a 26. ütem felütésétől (3. és 4. ábra).

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 19 through 27. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 19 to 21, and the second system covers measures 22 to 24. The instruments are Violin I (VI. crt. I), Violin II (VI. crt. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cont.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. A 'Solo' marking is present above the first violin staff at measure 20. Dynamics include 'p' (piano) and 'tr' (trill).

3. ábra: Kettősverseny I. tétel *c*

A téma jókora hangközugrásokat – decimákat – tartalmaz (22–23., és 26–27. ütemek); ezek vonós hangszeren csak húrátugrással játszhatóak (ugyan decima távolságot még éppen le lehet fogni az ujjakkal, de ennyire gyors tempóban ez már értelmetlen lenne). A nyolcadmozgásnak köszönhetően ezekre az ugrásokra több idő áll rendelkezésre, mint a rögtön utánuk következő, hasonló ugratást tartalmazó tizenhatodmenetekben. Perlman és Zukerman ki is használja az ebből fakadó lehetőséget: az egyébként sodró erejű, gördülékeny zenei folyamat közepette dús vibratóval, és hangsúllyal jól kiemelik ez utóbbi dallamnyolcadokat, elég időt hagyva arra, hogy „megcsillanjon” kivételesen gyönyörű hangszínük. Jansen és Kavakos

¹¹ Vesd össze Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht (1984, szerk.): *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon*. Zeneműkiadó Budapest, II. kötet, 212.o.

játékában viszont nem hallhatunk semmilyen kiemelést: olyan könnyedén ugorják át ezeket a decimákat, mintha csak balett-táncosokként „repülnének át” a hallgatóság lelki szemeinek színpadán. A lábujjhegyen tipegést imitálóan könnyed játék közepette az idővel is sokkal „kényelmesebben” bánhatnak: az imbolygó, bizonytalan tempó, ám annál határozottabb lüktetés mellett sokkal szabadabban kezelik a játék gyorsaságát, mint az az izraeli hangfelvételen hallható.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 25 through 31. The score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for Violin I (VI. crt. I) and Violin II (VI. crt. II). The bottom four staves are for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cont.).

- Measures 25-27:** Violin I has a melodic line with a 'Solo' marking. Violin II and the lower strings provide harmonic support with rhythmic patterns.
- Measures 28-30:** The texture becomes more complex with rapid sixteenth-note passages in Violin I and II, and a more active Viola part.
- Measure 31:** The section concludes with a final melodic flourish in Violin I and a sustained harmonic base from the other instruments.

4. ábra: Kettősverseny I. tétel *d*

Érdemes felfigyelni a 32–33. ütemekben látható, ponttal (ma staccato-pontként ismert jellel) ellátott nyolcadlépésekre is. A pont jelentésével kapcsolatban megemlítendő, hogy a vizsgált korszakban általánosságban sokféle jelentéstartalommal bírt, melyek közül a leggyakrabban hangelválasztást, illetve hangsúlyt jelentett, abban a viszonyrendszerben, amelyben a ponttal ellátott és a pont nélküli hangok követték egymást: vagyis a ponttal jelölt érték hangsúlyosabb volt a *pont nélkülinél*. De hogy pontosan mennyivel, ezt leginkább a műfaj, illetve stílus határozta meg; a barokk korszak zeneszerzőnként és területenként igen nagy eltéréseket mutatott – többek között a pontok és vonások értelmezését illetően is.¹² Itt alapvetően *portatőről* van szó („tartott”, valójában elválasztott) – a szerző hangsúlyozni kívánta, hogy ebben a dallammotívumban semmiképpen sem szeretné a hangokat *legatòval* (kötve) megformálni. Mindkét hangfelvétel előadóit ezt nagyon ügyesen, saját játékuik alapkarakterében értelmezik. Perlman és Zukerman hangsúlyos, dús vibratóval teli kiemeléssel, míg Jansen és Kavakos rugalmas játékkal hozza létre az elválasztást. Ez utóbbi azért is figyelemre méltó, mert Kavakosék mind a *staccato* (rövid elválasztott), mind a *détaché* (hosszabb elválasztott) vonásnemet használják, bizonyítva, hogy a hangszeres játék könnyedsége nem a hangok hosszúságán múlik: rövid, és hosszabb idejű értékekkel egyaránt ki lehet fejezni ugyanazt a szándékot. Ráadásul a korszak előadói gyakorlatában a *détaché* játékmód nem ugyanazt jelentette, mint a mai professzionális hangszeres tanításban: inkább rövidebb, rugalmas hangképzésről volt szó, szemben a modern oktatás inkább hosszú, a legato felé közelítő beállításával (Donington egyenesen „rugalmas *détaché*nek” hívja a barokk hangelválasztást¹³).

Hallgassunk bele a tétel kvázi melléktémájába is (Track05–PZ3 és Track06–JK3)! A kottakép alapján (5. és 6. ábra) láthatjuk, hogy Bach igazi változatosságot komponált az alapkarakterbe: megjelenik a legato kifejezőmód, ezen téma kétszeri elhangzása (50–53., és 59–62. ütemek) közepette.

¹² Donington 1978, 85. és 279.o.

¹³ Donington 1978, 84.o.

49 *tr* Solo

VI. crt. I

VI. crt. II

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc. e Cont.

p

52 Tutti

VI. crt. I

VI. crt. II

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc. e Cont.

f

55

VI. crt. I

VI. crt. II

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc. e Cont.

f

5. ábra: Kettősverseny I. tétel e

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 58 to 61. The instruments are Violin I (VI. crt. I), Violin II (VI. crt. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vcl. e Cont.).

- Measures 58-60:** Violin I and II have a 'Solo' section. Violin I plays a melodic line with eighth notes and sixteenth notes. Violin II plays a similar line. The Viola and Violoncello/Contrabasso parts are mostly rests, with some notes in measure 60. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte).
- Measure 61:** All instruments play. Violin I and II have a more active part with sixteenth notes. The Viola and Violoncello/Contrabasso parts also have more notes. Dynamics include 'p' and 'f'.

6. ábra: Kettősverseny I. tétel *f*

A kíséretben a korábbi, ponttal ellátott nyolcadokra emlékeztető motívum, illetve – a tételben egyedüli esetként – hosszú, tartott harmóniák szerepelnek, utóbbiak szintén a legato kifejezési körét érintve.

Perlman és Zukerman a legatót teljes kifejezőerővel hangsúlyozzák: mind a négy tizenhatodot – a kötés után szereplő negyediket is – szinte pontosan ugyanannyi ideig tartják ki, egyformán artikulálva valamennyit. Jansen és Kavakos ezzel szemben a legato-ív alatti három tizenhatodot *hosszabbra* játsszák, míg a negyediket hangsúlytalanul, rövidebb értéként szinte csak „utánaejtik”, a motívum könnyedségét mutatva. Hangzásban a legfontosabb különbség a két artikuláció között, hogy a motívum kötött, három tizenhatodjához képest az utolsó hangot *ugyanolyan*, vagy *kisebb* intenzitással játsszák, ezáltal eltérő értelmezését adva a dallamfolyamatnak. Tudniillik a könnyedebb utolsó tizenhatod a következő csoport egyére vezet, míg az azonosan artikulált az előző hármas csoporthoz kapcsolódik.

II. tétel

A versenymű lendületes *vivace* nyitánya után egy *largo, ma non tanto* (ne túl lassan) feliratú *lassú, éneklő* tétel következik. Műfaji szempontból leginkább a korabeli *siciliano* („szicíliai”) családba sorolható, amely egy igazi *dolce cantabile* (lágy, éneklő) kifejezőmódban hangzó, lírai karaktert jelölt. Bach a „non tanto” szavakkal „finomítja” a tétel karaktermegnevezését, nem véletlenül: arra a gyakori problémára hívja fel a figyelmet, amely a túl lassú tempóválasztás eredményeképp „atomjaira” széteső zenei folyamathoz vezethet. A tétel alapdinamikája *piano* (halkan), amely a *poco* (kissé) jelzővel párosul az első ütem kiírása szerint (7. ábra). Bach ritkás dinamikai jelölései közepette ennek az apró jelentésbeli „finomításnak” óriási jelentősége van: nem kevesebbről van szó, mint arról a tudatos előadói szándékról, amely a halk alapdinamika közepette sem feledkezik meg az intenzív hangképzés szükségességéről (értsd: nem túlzottan halk; nem annyira halk, hogy az a kifejezés rovására menjen). Bach – gyakorló művészként – tisztában volt az olyan alapvető esztétikai igényekkel, mint – itt – a lírai, éneklő dallam intenzív, vagyis *figyelemfelkeltő* kifejezése, a bensőséges visszafogottságot tükröző halk dinamika mellett is. Ez olyan általános, a karakterhez kapcsolódó kérdés, amelynek mérlegelése, pláne eldöntése nem feladata jelen disszertációnak. Kétségtelen, hogy egy előadóművész felé alapvető elvárás, hogy játéka kifejező legyen, amely egyfajta intenzitási *szintet* is jelent – ezt összeegyeztetni egy visszafogottabb hangerővel már a művész feladata. Azt hiszem, ebből a szempontból nincs okunk panaszra a vizsgált hangfelvételek kapcsán, minthogy mindegyiken világszínvonalú előadói egyéniségeket hallunk, akik – egészen különböző eszközökkel, de – mindannyian képesek felejthetlenné tenni játékuk pillanatait, műfajtól, illetve karaktertől függetlenül.

A tétel egy ereszkedő, skálaszerű témával indul a második szólóhegedűben, melyet a 3. ütemtől az első szólólista kvintimitációval ismételt (Track07–PZ4 és Track08–JK4).

Largo ma non tanto

Violino concertino I

Violino concertino II

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Continuo

poco *p*

poco *p*

poco *p*

poco *p*

4

VI. crt. I

VI. crt. II

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc. e Cont.

6

VI. crt. I

VI. crt. II

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc. e Cont.

7. ábra: Kettősverseny II. tétel *a*

Perlman–Zukerman játéka ismét intenzív: dús, sűrű vibratóval teli a hangképzésük – és mindjárt meg is mutatják kivételesen gyönyörű, lenyűgözően szép hangszíneiket. Vitathatatlan, hogy a nagy izraeli hegedűművész-generációk nem utolsó sorban kimagaslóan esztétikus hangképzésükről híresek, és mindez pont egy lírai karakterű

zenében válik a legfeltűnőbbé. Ezen túlmenően a tétel hármas alaplüktetését eltérően kezelik a szóló-, illetve kíséretanyagban. A zenekar a negyed-nyolcad, illetve negyed-nyolcadszünet motívumokat – a kíséret alapmotívumait – a természetes metrikus (lüktető) érzeten *belül* kezeli: vagyis a hangsúlyos egyeket intenzívebbre, a hangsúlytalanabb nyolcadokat hozzájuk „simítva”, kevésbé intenzíven játsszák. Ezzel szemben mind Perlman, mind Zukerman szigorúan egyformán fontosnak érez minden egyes hangot: kifejezőerejük ugyanolyan intenzív a dallamfolyamat minden pillanatában. A zene hármas lüktetését így inkább a zenekari háttér képviseli.

Jansen és Kavakos játéka – ismét egészen más. Az újfent gyorsabb alaptempón túl a metrikus súlyokat annyira kifejezően érzékeltetik, hogy még a tempó is ingadozni kezd: már-már infantilis hullámzó a zene előrehaladása, ugyanakkor a hangsúlyos ütemhelyeken igyekeznek „találkozni” az együttessel. Ennek legfőbb biztosítója – és itt talán még fontosabb ezt leszögezni, mint az első tétel kapcsán –, hogy ahol veszítenek időt, máshol visszanyerik. Mind a nyolcadokkal, mind a tizenhatodokkal valósággal „rárohannak” a következő hangsúlyos értékre – hogy aztán pillanatnyi szünettel máris korrigálják a tempótartást. Elképesztő a szabad tempókezelésnek ez a mértéke, hiszen a zenekarral is folyton „versenyeznek”, hogy mikor játsszanak végre *egyszerre* is valamit, ne csak időbeli eltolással. A dinamika kezelése ehhez hasonló: Perlman–Zukerman tömörszerű, tartott dinamikájával szemben Kavakosék hangerői is folyamatosan változnak: a dallammotívumok megrajzolása mentén, a következő csúcspontra vezetve a zenét, hullámzó dinamikát adva. Ebben is olyan szélsőséges mértékre képesek, hogy még a hosszú, tartott hangok dinamikája is hullámzik náluk – nemkülönben a zenekarban is. Vibrátójuk – ellentétben Perlmanékéval – nem állandó, és sűrű, hanem a „semmitől” keletkező, enyhén gyorsuló, kis amplitúdójú. Most hallgassunk bele a tétel kvázi melléktémájába (8. ábra; Track09–PZ5 és Track10–JK5)!

15

VI. crt. I

VI. crt. II

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc. e Cont.

pianissimo

poco p

18

VI. crt. I

VI. crt. II

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc. e Cont.

tr

21

VI. crt. I

VI. crt. II

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc. e Cont.

pianissimo

poco p

tr

8. ábra: Kettősverseny II. tétel *b*

Mindjárt előljáróban felhívnám a figyelmet a tétel egyik legkülönlegesebb – az eddigiekhez képest mindenképpen változatosságot hozó – motívumára. Először a 16. ütemben hangzik fel: a lehajló, ponttal ellátott nyolcadokról van szó, amelyek alatt hirtelen eltűnik a zenekar, és csak a basso continuo, vagyis cselló–bőgő–csembaló

harmonizáló alapja marad, *pianissimo* (nagyon halkan) jelöléssel. Ez is egy látszatra apró, tervezésében – Bach részéről – annál tudatosabb, és igényesebb szándék: a lírai karaktert még intimebb, bensőségebb hangzásúvá teszi olyan természetességgel, hogy a „nagyon halkan” jelölés automatikusan meg is valósul a gyérebbs hangszerelés révén. A szólisták számára mindennek különösen nagy jelentősége van: szinte felszólítás arra, hogy igyekezzenek minél változatosabban kifejezni ezt a rövid motívumot, valahányszor előjön a tétel későbbi részében is. Itt konkrétan elő is készíti a melléktéma felfelé – tehát ellentétes irányban – lépő kezdő fordulatót (17. ütem). Nem véletlen a pontok kitétele sem: ismét a hangelválasztás fontosságára hívja fel a figyelmet, mint az előző motívumnál is.

Perlman és Zukerman hosszabb, hangsúlyos értéként kezelik ezeket a ponttal ellátott nyolcadokat, melyek hangjait a korábbinál is sűrűbb rezgésű, rendkívül gyors vibratóval is kiemelik. Az ezt követő melléktéma-fej hangjait szintén súlyozottan, a fellépő dallamhangokra rávezetve fejezik ki. Jansen és Kavakos épp ellenkezőképpen értelmezi mindezt: könnyed, szinte ugrásszerű vonókezeléssel „suhannak át” ezeken a nyolcadokon (16. ütem), viszont a tizenhatod-hármaskötést rendkívül különösen kezelik: a másodperc töredéke alatt gyorsítanak-lassítanak a motívumban, a ringatózás érzetét keltve. Az ezt követő, fölfelé lépő dallamfordulatót sem hangsúlyozzák, hanem a hosszú, átkötött értékekre játszanak egy enyhe *crescendót* (erősödést). Mindezzel játékuk a legkevésbé sem lép ki a már korábban ismertetett hullámzó keretből. További érdekesség, hogy díszítéseket is improvizálnak – egyébként teljesen szabályszerűen – trillák és utókáik, de előkék, vagy akár átmenőhangok formájában is a 18. ütemtől kezdve, részben a megkomponált díszítésekre – és díszítést kívánó helyekre – alapozva.

A díszítések rögtönzése a korszakban általánosan elfogadott, sőt elvárt eszköze volt az előadóművészi kifejezésnek. A díszítéseknek mind dallamformáló, mind harmóniai-funkciós (elsősorban késleltető, de akár előlegző) szerepük általánosan elismertnek számított¹⁴. Természetesen nem volt szabad önkényesen használni őket; oly sok más eszközzel együtt a díszítésnek is illeszkednie kellett a zenei struktúrába. Végül hallgassunk bele a tétel kidolgozásának „velejébe”, a mind érzelmi-hangulati,

¹⁴ Donington 1978, 177. sköv.o.

mind harmóniai-funkciós szempontból drámai kibontakozást hozó formarészbe (9., 10., és 11. ábra; illetve Track11–PZ6 és Track12–JK6)! A 29. ütemtől induló harmóniai *fokozás* hátborzongatóan hatásos a szekundlépésekben ereszkedő basszus, és a pontozott feleket tartó, kromatikusan emelkedő hegedűk révén. A 31. ütemtől felhangzó főtéma – most már moll hangnemben – a 34–35. ütemekre megérkezik a tétel kétség kívüli *mélypontjára*: a már ismertetett „pontos” nyolcados ereszkedő motívum moll hangnemben a letaglózottság, levertség hangulati „gödrt” fejezi ki.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system covers measures 28 to 30, and the second system covers measures 30 to 35. The staves are labeled as follows: VI. crt. I, VI. crt. II, VI. I, VI. II, Vla., and Vlc. e Cont. The key signature is one flat (B-flat). The music features a dramatic harmonic progression starting at measure 29, with a prominent descending bass line and rising violin parts. Measure 31 introduces a new theme in the minor mode, which continues through measure 35.

9. ábra: Kettősverseny II. tétel c

10. ábra: Kettősverseny II. tétel *d*

Nem tartózkodhatunk azonban sokáig ebben a levert állapotban; Bach a zene továbbszövését a drámai fokozás imitált ismétlésével (38–40. ütem) hamarosan visszavezeti a főtéma alaphangnemi megérkezésére: a visszatérésre (41. ütem).

The image displays a musical score for the second movement of Brahms' Violin Concerto No. 2. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 39 to 40, and the second system covers measures 41 to 42. The instruments are Violin I (Vl. crt. I), Violin II (Vl. crt. II), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cont.). The score is written in G major and 2/4 time. The music is characterized by complex rhythmic textures, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf* and *f*.

11. ábra: Kettősverseny II. tétel *e*

Ezen a – kissé hosszabb – zenei területen Perlman és Zukerman, illetve zenekaruk megmutatják a tömörszerű dinamika lehetőségeinek páratlanul széles spektrumát. A továbbra is intenzív, gyöngyöző hangképzés közepette, ütemről ütemre haladva fokozatosan emelkedik a hangerő a 31. ütemig (és analóg helyén, a 38–41. ütemek között is), majd itt – a 31. ütem témafejétől – egy fokozatos elhalkulás következik. A mollbeli szakasz zenei anyaga visszafogott hangerőn, mégis páratlanul változatos hangszínek alkalmazásával, valóban lehangoló érzetet nyújtva születik meg. A 35. ütem második felén induló, emelkedő tizenhatodos dallamfolyamat kezdete Perlmanék játékában maga a *misztérium*: olyan csöndesen, mégis ingerlően aktív hangképzéssel szólaltatják meg, hogy szinte egy „új világ” kezdetének benyomását keltik a hallgatóban.

Ugyanezt a területet Jansen és Kavakos, illetve együttesük nagyon hasonló dinamikai felépítéssel játssza, csak a már ismertetett, állandó kis crescendók-diminuendók

(erősödések-halkulások) hullámozása közepette. A harmóniai feszültség két üteme alatt (29–30., illetve 38–40.) nem szintenként emelik a hangerőt, hanem óriási gesztusokkal „merítik” meg a metrikus súlyok hangjait (az ütem egyeket és hármakat), és ezen gesztusok *intenzitását* fokozzák. A mollbeli területen (31–35. ütem) ők is visszafogják magukat hangerőben, igen nagy dinamikai különbségeket megmutatva. Bár játékuk lebilincselő – nem utolsó sorban az újabb improvizált díszítéseknek köszönhetően –, úgy érzem, kifejezésüknek nincs annyira intim hangszíne, mint ahogyan azt az izraeli felvétel ezen részletén belül halljuk. Kavakosék bizonyára úgy érezhették, hogy a lassú tétel alapkarakterét már az elején annyira változatosan mutatták meg – különösen a tempó- és dinamikakezelés szempontjából –, hogy ennek a változatosságnak a fokozása – akár hangszínnel – már felesleges. Dinamikai szempontból viszont hasonlóan sokoldalú és izgalmas a játékuk, mint Perlmanéké.

III. tétel

A mű zárásaként egy igazi barokk virtuóz gyors tétel következik. Az *allegro* (gyorsan) kiírás érzésem szerint nem elegendő a tétel karakterisztikájának megfejtéséhez. Annál többet mond a meglepetésszerű, felütéses indítás a tizenhatodik vizesésként lefelé zúduló folyamával; másrészt általánosságban az a ritmikai sűrűség, amely szinte egyetlen pillanatra sem hagyja lelassulni a zenei folyamatot, állandóan fenntartva egy feszültségérzetet. A ritmikai struktúrában megjelenő tizenhatod triolák ráadásul egy rohanó, siető benyomást keltve „lökik előre” a dallamfolyamatot, nem utolsó sorban próbára téve az előadóművészek virtuóz képességeit. Egy szélvész gyorsaságú, viharos erejű zenéről van szó, s mint ilyen, már funkciójánál fogva is egyértelműen a versenymű leggyorsabb tétele.

A tétel – az elsőhöz hasonlóan – zenekari bevezető témával indul (12. ábra), és csak ezután a formarész után következnek a szólótémák. A zenekari téma motívuma felütéssel indul az első hegedűben, súlytalan helyre téve a kezdő tizenhatodpárt. Ezt metrikus eltolással ismétli kánonszerűen a második hegedű.

Allegro

The image displays a musical score for the first system of the 'Allegro' movement from the Double Concerto in D major, BWV 1065 by Johann Sebastian Bach. The score is arranged in three systems. The first system includes parts for Violino concertino I and II, Violino I and II, Viola, and Violoncello e Continuo. The second system shows measures 5-7, with parts for Violino concertino I and II, Violino I and II, Viola, and Violoncello e Continuo. The third system shows measures 8-11, with parts for Violino concertino I and II, Violino I and II, Viola, and Violoncello e Continuo. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets in the Violino I part.

12. ábra: Kettősverseny III. tétel *a*

Bach a kíséretet szintén ilyen csupa – a három negyedes lüktetést zavaró – metrikai eltolással belépő felütésmotívummal, illetve motívumtöréddel látja el, máris biztosítva a zene szüntelen izgatottságát. Figyelemreméltó, hogy egy egyszerű

ritmikai struktúrával is mennyire magától értetődő tud lenni egy karakterszándék. Éppen ezért olyan feltűnő, amikor a 12–14. ütemek között felcsendülő, tizenhatod triolás rakétamotívum alatt Bach hirtelen elhagyja a zenekart (13. és 14. ábra). Itt áll helyre ugyanis a mindaddig bizonytalan súlyelosztás: a szélvészént feltörő, lehanyatló, majd ismét feltörő szólóanyag végre egyértelműsíti érzetben az ütem egyek alapsúlyát.

13. ábra: Kettősverseny III. tétel *b*

14. ábra: Kettősverseny III. tétel *c*

A hangfelvételek között a legfeltűnőbb különbség, hogy – az előzőekhez hasonlóan – ismét Kavakosék tempója a gyorsabb. Ez egy ennyire szövevényes, szünni nem akaró izgatottságot hordozó zenei anyagnál már erősen befolyásolja a karakterképet: a tétel tempólehetőségeit kétségtelenül Jansen és Kavakos jobban kihasználja, mint Perlman és Zukerman (Track13–PZ7 és Track14–JK7). Mindkét együttes lényegében az első tételben hallott előadásmódokból merít, ami – hasonló karakterű zenéről lévén szó – teljesen természetes. Perlman és Zukerman ismét szigorú tempó- és hangerőtartással, rendkívül akcentuáltan játszik; Jansen és Kavakos pedig ugyanazt a rugalmasan ugráló, lábujjhegyen tipegő, balett-tánc benyomását keltő, „repülő” játékmódot alkalmazza, mint a kezdő tételben is. Ilyen gyors, sodró erejű zenei anyagban különösen feltűnő, hogy az előadók a nyolcadok, sőt, még a tizenhatodik kezelésében is mennyire különböznek: Perlmanék egyértelműen hosszabb, súlyosabb értékeket játszanak, détaché használva, míg Kavakosék jóval rövidebb hangokon „ugrálnak”, staccato-szerűen. Perlmanék a metrikus súlyok megmutatását helyezik előtérbe, míg Kavakosék légiesen könnyed, szárnyaló játékmóddal, rendkívül gesztusszerűen inkább a dallami csúcspontok megrajzolására törekednek.

15. ábra: Kettősverseny III. tétel *d*

Hallgassunk bele a szólótémákba is (15. ábra; Track15–PZ8 és Track16–JK8)! Az egyetlen közös a hallottakban a főtéma-fej *cisz–d* nyolcadpárjának kötése: úgy tűnik, ez melodikus szempontból túl nagy jelentőségű pillanat, óhatatlanul kívánva egy elegáns, kötött frazeálást. Ezt leszámítva mindkét együttes a már ismert előadásmódokat hozza: Perlman és Zukerman tempótartó, akcentuált játékában minden egyes dallamhang hosszú, és jól artikulált; Jansen és Kavakos pedig ismét imbolygóan, tempó- és hangerőingadozások közepette játszanak a dallami csúcspontok kiemelése érdekében. Érdekes, hogy még a szólótéma kezdő ütemében sem játszanak egyforma hosszú nyolcadértékeket: a szekundot lépő, kötött nyolcadokat hosszabban, míg a szextlépés hangjait egészen röviden szólaltatják meg, szinte átugorják. Hullámzó játékuk még feltűnőbb a 41–48. ütemek közti formarészen: itt Bach egy harmóniamenetet komponált a szólóhegedűknek, amit a zenekar a saját rövid, gesztusszerű témafejeivel kísér (16. ábra). Kavakosék

folyamatos crescendo-diminuendo váltakozással teszik mozgalmassá a zenét, a harmóniai funkciókat értelmezve. Feltűnő továbbá, hogy itt is különböző hosszúságú nyolcadokat játszanak, a funkcióktól függően. Perlmanék játéka viszont ezen a területen is szigorúan tartott dinamikájú, amit csak a főtéma kvintimitálásának kezdetére, a 48. ütemre halkítanak le. Az izraeli felvétel ezen a zenei helyen is elsősorban dús, tömör hangzásával nyugtözi le a hallgatót; a harmóniamenetek igazi „ágyúörgésként” hatnak, és letaglózóan meggyőzőek.

The image displays a musical score for a string ensemble, specifically measures 38 through 46. The score is arranged in three systems, each containing staves for Violins I (VI. crt. I), Violins II (VI. crt. II), Violas (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cont.).

- System 1 (Measures 38-41):** Shows the beginning of the passage. The Violin I part has a melodic line with a trill (tr) in measure 40. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Cello/Double Bass parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.
- System 2 (Measures 42-45):** The Violin I part continues its melodic line. The Violin II part plays a rhythmic pattern. The Viola and Cello/Double Bass parts play a dense harmonic texture of chords.
- System 3 (Measures 46-49):** The Violin I part continues its melodic line. The Violin II part plays a rhythmic pattern. The Viola and Cello/Double Bass parts play a dense harmonic texture of chords.

16. ábra: Kettősverseny III. tétel e

Végül említsük meg a tétel egyetlen lírai témáját, amely a 72. ütemtől kezdődő formarész indításaként csendül fel először (17. és 18. ábra; Track17–PZ9 és Track18–JK9)! Bach a 72. és 86. ütemek között egy legato kifejezésmódot hordozó témát bont ki, amely – az első tételhez hasonlóan – itt is egyfajta melléktéma szerepet tölt be. Perlman és Zukerman – mondhatni – *nagyon legato*n játszik, minden egyes dallamhangot gyönyörűen „kicsiszolva”. Jansen és Kavakos könnyedebb hangvétellel játssza ezt a témát is, jól „megringatva” a tempót, a dallam irányai mentén hullámzóan formálva.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system covers measures 69 to 72, and the second system covers measures 73 to 76. The instruments are Violin I (Vl. crt. I), Violin II (Vl. crt. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vcl. e Cont.).

In the first system (measures 69-72):

- Violin I:** Features a melodic line with triplets in measures 69 and 70, and a trill in measure 71.
- Violin II:** Provides harmonic support with a similar melodic contour.
- Viola:** Plays a rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Cello/Double Bass:** Provides a steady bass line with eighth notes.

In the second system (measures 73-76):

- Violin I:** Continues the melodic theme with a trill in measure 73.
- Violin II:** Features a melodic line with a trill in measure 74.
- Viola:** Continues the rhythmic accompaniment.
- Cello/Double Bass:** Continues the bass line.

17. ábra: Kettősverseny III. tétel *f*

77

VI. crt. I

VI. crt. II

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc. e Cont.

81

VI. crt. I

VI. crt. II

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc. e Cont.

86

VI. crt. I

VI. crt. II

VI. I

VI. II

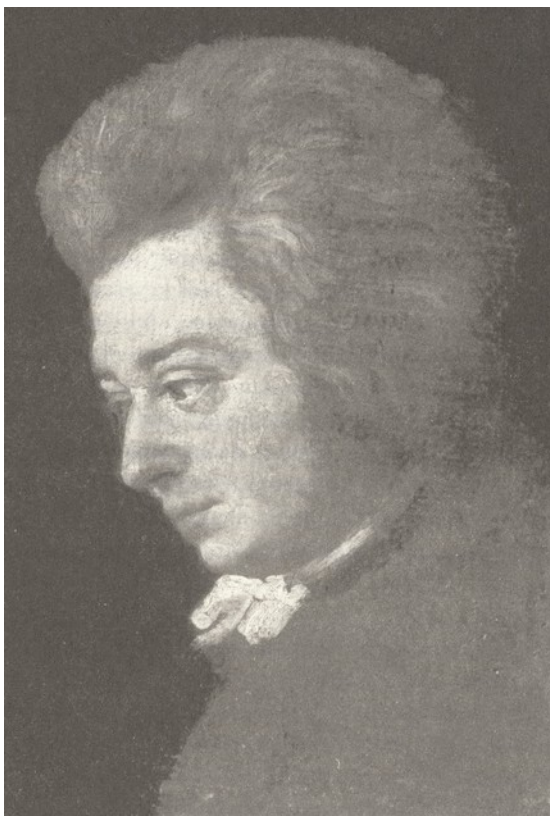
Vla.

Vlc. e Cont.

18. ábra: Kettősverseny III. tétel g

II. Mozart: Sinfonia Concertante (K 364)

hegedűre, brácsára, és zenekarra



2. kép: Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791).
Joseph Lange festménye 1789

Wolfgang Amadeus Mozart (2. kép) kapcsán a kutató szellem mondhatni „a bőség zavarában” szenved. Igen nehéz feladat rövid összefoglalását adni életművének; itt legyen elég csupán egy néhány mondatos próbálkozás annak körvonalazására, hogy tulajdonképpen *kiről* van szó. Gyermekként maga volt a „megtestesült csoda”¹, Európa első gyermeksztárja, uralkodók kedvence, az „istenek és múzsák kegyeltje”²; felnőttként pedig minden idők egyik legkiemelkedőbb zenei dramaturgja, a lelki magasságok és mélységek ellentétének kiegyenlítője folyton idilli derűjével. Az ember örökös vágyainak,

álmainak beteljesítője, a rejtett szándékok napvilágra hozója, a katarzis mestere. A fájdalom, a kétségbeesés utáni rend helyreállításának rendíthetetlen bajnoka.³ Mítosszá vált már csodagyermekként; váratlan halálával, és rejtélyes temetésével pedig mítoszként távozott ebből a világból is.⁴ Mozart egy folyton aktuális, szünni nem akaró *titok*, akinek életműve az állandó újraértelmezés szükségességét hordozza.⁵

Nagy formátumú műve, az Esz-dúr (vonós) Sinfonia Concertante (K 364) 1779

1 Stanley Sadie (1987): *Mozart*. Zeneműkiadó Budapest, 11.o.

2 Maynard Solomon (2006): *Mozart*. Park Könyvkiadó Budapest, 17–19.o.

3 Solomon 2006, 561–565.o.

4 Vesd össze Solomon 2006, 544.o.

5 Vesd össze Wolfgang Hildesheimer (1985): *Mozart*. Gondolat Kiadó Budapest, 36.o.

végén keletkezett, a mester Párizsból Salzburgba való visszatérését követően.⁶ Mozart a mű alapját képező műfajjal a francia fővárosban ismerkedett meg, amely – nevéből fakadóan is – a concerto (mégpedig a barokk concerto grosso), és a (mannheimi iskola, de különösen Joseph Haydn szerinti) klasszikus szimfónia ötvözéséből ered.⁷ A tételek ezért – nem meglepő módon – sok műfaji hasonlóságot mutatnak Bach Kettősversenyével, mindenekelőtt a karaktereket illetően.

Az elemzendő hangfelvételek a következők:

a) a világhírű német–lett–zsidó Gidon Kremer (hegedű) és az örmény Kim Kashkashian (brácsa) (a továbbiakban KK) a Wiener Philharmonikerrel, 1984, vezényel Nikolaus Harnoncourt, a régizene-mozgalmak korszakalkotó klasszisa (elhunyt);

b) a norvég Vilde Frang (hegedű) és a német Nils Mönkemeyer (brácsa) (a továbbiakban VM) a Basel Kammerorchester közreműködésével, 2014 (karmester nélkül).

A jelen disszertációban szereplő partitúra egyetlen szempontból tér el a kéziratától: a tizenhatod előkés nyolcad elemet következetesen két tizenhatodként írnak. Ebben a képletben ez valóban, szinte pontosan ezt jelenti annyi különbséggel, hogy az előke – értelme szerint – hangsúlyos hang, vagyis a tizenhatodpár első értékét hangsúlyosabban kell játszani, mint a másodikat. Harnoncourt ezt a – mozarti kottaközreadásokban hagyománnyá vált – eljárást kritizálja is pontosan az eltérő hangsúlyozás jelölésének mellőzése miatt.⁸ Valójában mindazok számára, akik ismerik a kötött tizenhatod-, vagy nyolcadpárok enyhe ritmikai eltolódásának („inegal” játéknak) a tényét a romantikát megelőző zeneirodalomban⁹, mindegy, hogy találkoznak-e ezzel a jellemző átírással: adott zenei környezetben fel tudják ismerni a hangpárok megkülönböztetendő ritmikai kezelését. Magam részéről nem tulajdonítok különösebb jelentőséget ennek a közreadói „szokásnak”, minthogy az elemzésben egyébként is szó esik majd a rövid, kötött hangpárok aszimmetriájáról, akár előkeként értelmezzük első hangjukat, akár nem.

6 *Sadie* 1987, 71–72.o.; *Solomon* 2006, 409.o.

7 Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht (1985, szerk.): *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon*. Zeneműkiadó Budapest, III. kötet, 454–455.o.

8 Nikolaus Harnoncourt (2002): *Zene mint párbeszéd*. Európa Könyvkiadó Budapest, 212.o.

9 *Donington* 1978, 253.o.

I. tétel

Mozart tempójelzései általában összetettebbek sok barokk zeneszerzőénél – legjelesebbül Bachénál is. Mindebben már láthatjuk a 18. század derekán megjelenő, és a bevezető fejezetben említett zeneelméleti szakmunkák hatását, és általánosságban azt az egyre növekvő előadói igényt, melynek köszönhetően a sokrétű, térségenként eltérő karakterértelmezéseket pontosabb, objektívabb tempójelölések kezdték felváltani. Már Leopold Mozart is próbálkozott *Hegedűiskolájában* egy rangsort összeállítani, amely a leggyorsabbtól a lelassabbig haladva, csökkenő sorrendben ismertette a kor zeneirodalmának jellemző tempójelzéseit.¹⁰ Ez a sorrend részleteiben vitatható – sőt, akár önkényesnek is nevezhetnénk –, mindenesetre fontos próbálkozásnak számít; és nem Leopold Mozart volt az egyetlen, aki a tempójelzések körüli bizonytalanságot próbálta csökkenteni.¹¹ Mindezen szándékok azt eredményezték, hogy a 18. század második felétől egyre több kifejezést tartalmazó, egyre árnyaltabb jelölések terjedtek el, nagyságrenddel pontosabb tempómeghatározást téve lehetővé, mint ahogyan az korábban szokás volt. Wolfgang Amadeus Mozart szívesen párosította a korábban önmagukban használt kifejezéseket – hegedűversenyeiben például gyakran találkozunk *allegro moderato* (mérsékeltén gyorsan), vagy *allegro vivace assai* (gyorsan és igen élénken) jelölésekkel –, de olyan, addig kevésbé használt kifejezésekre is bukkanunk, mint az *allegro con brio* (gyorsan és tüzesen), vagy az *allegro ma non troppo* (gyorsan, de nem rohanva). Jelen mű – az Esz-dúr Sinfonia Concertante – kapcsán mindennek „csupán” az első és harmadik tétel összehasonlítása okán van jelentősége. Míg Bach Kettősversenyében a ritmikai struktúra, és műfaji sajátosságok ismeretében jelenthető ki, hogy *allegro*ja *gyorsabb* tempót jelöl, mint *vivace*ja, addig Mozartnál ez már első pillantásra egyértelműbb: az első tétel *allegro maestoso*ja (gyorsan, fenségesen) kétségen kívül *lassabb* tempóra utal, mint a harmadik tétel *prestó*ja (sebesen). Hallgassunk bele mindjárt a zenekari bevezetésbe az első hangfelvételpár alapján (Track19–KK1 és Track20–VM1)! Maga a formarész önmagában is egy

¹⁰ Leopold Mozart (1756/1998): *Hegedűiskola*. Mágus Kiadó, 71–72.o.

¹¹ *Donington* 1978, 237–238.o.

szonátaexpozió¹²: megtalálható benne mind a fő-, mind a mellék-, mind a zárótéma. Az itt következő elemzésben mindenesetre csak a feltűnő előadásbeli különbségeket tartalmazó részeket vizsgálom. Hallhatjuk, hogy a felvételek között ezúttal nincs érdemi tempókülönbség; a bázeliak pusztán egy hajszálnyival élénkebb tempóval kezdenek, mint Harnoncourt-ék. A kifejezésbeli különbségek azonban mindjárt itt, a mű elején kivehetőek. A *sfp* (sforzato-piano¹³) hangsúllyal jelölt kezdő akkordokat (19. ábra) eltérő módon értelmezik az együttesek: míg a bécsi filharmonikusok a náluk hagyományosan érdekesebb, robbanásszerű hangindítást játsszák, addig a bázeliak „megelégednek” egy egyszerű hangsúllyal – vagyis egy „pusztán” hangosabb indítással.

Szintén feltűnő, hogy a 2. ütem pontozott negyedét Harnoncourt vezetésével a bécsiek szándékosan túlnyújtják, tizenhatodot hozva utána a nyolcad helyett, míg a bázeliak egyszerűen a leírt ritmusértékeket játsszák. A ponttal megnyújtott értékek értelmezésével kapcsolatban kétségtelenül fennáll a túlnyújtás lehetősége. A barokk hagyomány nem mindig azonos mértékben hosszabbította meg a főhangot. A ponttal jelölt nyújtás mértéke érheti a főhang értékének felét, de – különösen gyorsabb karakterű zenében – lehet ennél hosszabb is.¹⁴

A 3–4. ütemekben látható egyszerű, ereszkedő motívum (az alaphangnem I. fokának harmóniafelbontása; Mozart ilyet használ például a K 219-es A-dúr hegedűversenyében is, csak ott emelkedő felbontásban) a zenekari bevezető főtémafeje: *piano* dinamikájában jól megkülönböztetett a mindjárt utána következő 5. és 6. ütemek átkötött, szinkópáló félértékeinek *forte* játékától.

12 Vesd össze *Dahlhaus* és *Eggebrecht* 1985, III. kötet, 470.o.

13 Erősen-halkan, vagyis a hangot „megütve”, hangsúlyosan.

14 *Donington* 1978, 265–267.o.

Allegro maestoso

2 Oboi
2 Corni in Es
Violino principale
Viola principale
Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Violoncello e Contrabbasso

Ob.
Cor. (Es)
Vl. pr.
Vla. pr.
Vl. I
Vl. II
Vla. I
Vla. II
Vlc. e Cb.

19. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *a*

Mindkét együttes itt, és az ezzel analóg helyeken is halk, könnyed staccatót játszik a ponttal ellátott nyolcadokon – ezzel ellentétben feltűnően nagyobb gesztusok hallhatók a forte területen. Mozart elképesztően változatos karaktereket használ egy ennyire rövid zenei szakaszban is: ütempáronként váltakozik a *risoluto*, *maestoso* (határozott, fenséges) és a *giocosso* (játékos) karakter. Összességében a bécsi filharmonikusok játéka erősen akcentuált, dinamikájuk pedig tartott, nem hullámzó. A bázeli zenekar is – természetesen – megmutatja a kottában jelölt hangsúlyokat, de játéuk dinamikája elég hullámzó ahhoz, hogy ne az akcentusok tagolják a zenét.

Végső soron a bécsiek előadásában ez a pompázatosan friss mozarti nyitányzene ütemenként, sőt félütemenként tagolt, míg a bázeliak nagyobb egységeket, jellemzően egész motívumokat kötnek össze. A szinkópáló (metrikusan eltolt) átkötött feleken még feltűnőbb a különbség: a bázeliak még *schwellereket* is játszanak (rövid, gyors erősödés-halkulást), vagyis dinamikájában kicsit „megringatják” a zenei anyagot, míg a bécsiek ismét hangsúlyos indításokkal fejezik ki a szinkópát.

The image shows a musical score for the first movement of the Sinfonia Concertante in B-flat major, measures 8 through 11. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Oboe (Ob.), Cor. (Es), VI. pr., Vla. pr., VI. I, VI. II, Vla. I, Vla. II, and Vlc. e Cb. The key signature is B-flat major. Measure 8 begins with a forte (f) dynamic. Measure 11 shows a dynamic shift to piano (p) for the woodwinds and strings, while the violins play fortissimo piano (fp). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

20. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *b*

A 11. ütemben kezdődő átvezető részben (20., 21., és 22. ábra) hallható különbségek fedezhetők fel a ponttal ellátott hangjegyek artikulálásában (például a 14. ütemben). Harnoncourt következetesen a *tenuto* (tartott) játékmód felé „billenti” a zenei kifejezést, hosszabb elválasztott hangokat értve a pontok alatt.¹⁵ A bázeliak ezzel szemben következetesen rövidebb, staccato értékeket játszanak valamennyi analóg helyen. Mindazonáltal mindkét együttes előadásmódja igazolható: a pont ugyanis – artikulációs jelként – jelenthetett hangsúlyt, elválasztást, vagy egyszerűen egy kötés végét¹⁶; ugyanakkor jelenthetett *hangrövidülést* is.¹⁷

21. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel c

¹⁵ Vesd össze Harnoncourt 1989, 48.o.

¹⁶ Vesd össze Mozart 1998, 143–155.o.

¹⁷ Harnoncourt 2002, 209–210.o. A hangrövidülés itt rövidebb hangkaraktert jelent: vagyis a hangelválasztásból fakadó természetes szünet idejének megnyúlását.

22. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *d*

Ez utóbbi rész máris „felvonultatja” a tétel harmadik alapvető karakterét: a *dolce cantabile* (lágy, éneklő) kifejezőmódot – így Mozart az első 26 ütemen belül dióhéjban össze is foglalja az egész tétel karakterisztikáját!

Itt ejtenék szót röviden az előkék jelentéseiről is, minthogy például a 12. vagy a 20. ütemben is láthatunk negyedhez kötött tizenhatod előkét. Az előkék a barokk hagyomány alapján egészen a 19. századig *hangsúlyos* váltóhangot jelentettek, vagyis a főhang hozzájuk képest kisebb súlyt kapott. Ez történhetett – legtöbbször – harmóniai-funkciós késleltetés szándékával, de dallami szerepet is kaphatott: ilyenkor – mint itt is – összekötő céllal a dallam szebbé, gördülékenyebbé tételét szolgálta.¹⁸ Értékben általában annyit vett el a főhang értékéből, mint amennyi maga az előke volt. Itt a tizenhatod előke mindenképpen rövidebb, mintha nyolcad előke lenne kiírva, de igazából nem szükséges pontos meghatározás: a dallamfolyamat gördülékenysége szempontjából egy „kényelmesen” rövid előkéről van szó, amely akár nyolcad triola-értékűvé is „nőhet”.

A 27. ütemtől kezdve egy viharos erejű, ismét *fenséges* karakterű felvezetés következik a 35. ütem dominánsára (23. és 24. ábra). A hangfelvételekben pedig a mindedig legfeltűnőbb különbséget hallhatjuk: a bázeliak egyértelműen *gyorsabb*

¹⁸ Donington 1978, 177–178., és 182.o.

tempót kezdenek ezen a formarészen; folyamatosan adagolt crescendójukkal pedig a dallamvezetés mintapéldáját adva teszik olyannyira izgalmassá, lenyűgözővé a sodró tizenhatodmeneteket. A bécsiek – Harnoncourt irányításával – konszolidáltabb hozzáállással tartják az alaptempót, és ismét inkább hangsúlyokkal próbálják érzékeltetni a sűrűbb zenei anyagot. Dinamikájuk blokkonként emelkedik, nem folyamatosan, mint a bázeliéké.

The image shows a page of a musical score for the first movement of a Sinfonia Concertante. The score is for measures 27 through 30. The instruments listed are Oboe (Ob.), Cor. (Es), VI. pr., Vla. pr., VI. I, VI. II, Vla. I, Vla. II, and Vlc. e Cb. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. Measures 27-29 show a dense texture with many notes, while measure 30 features a more sparse texture with some rests and a dynamic marking of 'f'. The score includes various musical notations such as stems, beams, and rests.

23. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel e

The image displays a musical score for the first movement of a Sinfonia Concertante. It covers measures 34 to 39. The instrumentation includes Oboe (Ob.), Cor Anglais (Es), Violin I and II (VI. I, VI. II), Viola I and II (Vla. I, Vla. II), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The key signature is B-flat major. The score features a prominent tremolo in the strings and woodwinds. Dynamic markings include piano (p), pizzicato (pizz.), fortissimo (fp), and forte (f). The score is divided into two systems, with measures 34-38 in the first system and measures 39-42 in the second system.

24. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *f*

A 32–34. ütemek tremolós sűrítésénél leginkább a bécsi kürtök megszokott „roppanó” hangindításai tűnnek fel – míg a bázелиek játékában ugyanitt a brácsák emelkednek ki elképesztően nagy és gyors crescendójukkal, szinte provokatívan előretörve a 35. ütemre. A 38. ütemtől kezdődik a bevezetés melléktémája, az eddigi legénekelőbb dallamot hozva. Mindenesetre a ponttal ellátott hangjegyek játékmódját mindkét együttes – karaktertől függetlenül – a már hallottak alapján folytatja: a bécsiek hosszabb, míg a bázелиek rövidebb elválasztott hangokat játszanak.

Következzen a tétel szólórésze; hallgassuk meg a szóló-főtémát (Track21–KK2 és Track22–VM2; 25., 26., és 27. ábra)! Az éneklő, és a játékos karaktereket lebilincselően ötvöző téma rendkívül kifejezően szólal meg a 74. ütemtől, mindkét előadásban a dallamvezetésre koncentrálva. A 78. és 82. ütemekben megjelenő, a tétel kezdőmotívumára emlékeztető betétek hasonlóképpen frazeáltak, mint a mű elején: a bécsiék túlnyújtják a pontozott negyedeket, míg a bázeliak a kiírt értéket játsszák. Az ezeket követő területen a ponttal ellátott nyolcadokon mindkét felvétel szólistái a már hallott zenekari bevezetőkhöz igazodnak: Kremer és Kashkashian hosszabb, míg Frang és Mönkemeyer rövid, szinte incselkedően játékos kifejezéssel bíró hangokat szólaltat meg.

A szólisták előadásmódja mindkét felvételen tökéletes egységet alkot saját együttesükével. Kremerék játéka kifejezetten hangsúlyozott, tartott dinamikájú, míg Frangéké kevésbé akcentuált: könnyedebb hangképzésük mellett nagyobb motívumterületeket fognak át. A 86. ütemtől még feltűnőbb, ahogyan Frang és Mönkemeyer játéka mennyire könnyed, légies karaktert képes közvetíteni; amit a zenekar egy hasonlóan könnyed játékmóddal vesz át a 90. ütemben, a tizenhatodcsoportokat elegánsan mindig a következő ütem egyére vezetve.

The image shows a musical score for the first movement of the Sinfonia Concertante in G major, measures 70 through 85. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Oboe (Ob.), Cor Anglais (Es), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The key signature is one flat (F major/C minor), and the time signature is 4/4. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The Oboe part has a melodic line with some grace notes. The Cor Anglais part has a sustained harmonic accompaniment. The Violin and Viola parts have rhythmic patterns, with the Violins playing eighth notes and the Violas playing sixteenth notes. The Cello/Double Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

25. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel g

76

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

81

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

The image displays a musical score for the first movement of a Sinfonia Concertante. The score is divided into two systems, with measures 76-81 and 81-86. The instruments listed are Oboe (Ob.), Cor Anglais (Es), Violin (VI. pr.), Viola (Vla. pr.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). The first system (measures 76-81) shows the Oboe and Cor Anglais playing a melodic line starting at measure 81, while the strings play a rhythmic accompaniment. The second system (measures 81-86) continues the melodic development in the Oboe and Cor Anglais, with the strings providing a steady accompaniment.

26. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *h*

86

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

89

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

f

p

27. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *i*

Mozart egy újabb komponálási bravúrral él, amikor megmutatja, hogy másfél ütemen belül is lehet téma-, sőt karakterváltást hozni – mindenfajta hiányérzet nélkül. Mindez a 92. és 94. ütemek között „történik”: a zenekar unisonóban, egy kísértetiesen hangzó *esz-h* szűkített kvart lépéssel vezet rá a párhuzamos c-mollban induló szóló-melléktémára. Az átvezetés zseniálisan egyszerű, egyidejűleg háttorzongatóan hatásos, aminek „titka” talán éppen a továbbvezetésben rejlik: az

Esz-dúr I. fokának, és a c-moll V. fokának egyetlen közös hangjára, a g-re épülne, ez utóbbi hang azonban – nem is hangzik el, csak a melléktéma kezdő hangjaként a 94. ütem egyén. Mozart így a félig hiányzó közös hanggal mintegy háttérben, egy pillanatra „megdermeszti a levegőt”. Hallgassuk meg mindezt (Track23–KK3 és Track24–VM3; 27. és 28. ábra)!

The image shows two systems of musical notation for the first movement of Mozart's Sinfonia Concertante. The first system covers measures 94 to 98, and the second system covers measures 99 to 103. The instruments listed are Oboe (Ob.), Cor. (Es), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (f, p), articulation (tr), and performance instructions (a 2).

28. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *j*

A 92–93. ütemekben feltűnően jelölt elválasztást, és az utána következő kötőivet kétségtelenül Harnoncourt vezetésével a bécsi filharmonikusok játsszák feltűnőbben; a bázeliak pusztán – mondhatni – lejátsszák. A szólisták melléktéma-formálása már annál érdekesebb különbségeket mutat: lényegében inentől kezdve válik majd egyre

feltűnőbbé a tempókezelések eltérése. Kremerék a bécsiakkal – az ismét éneklő, de ezúttal minden korábbinál expresszívebben – tématerületet a dallami irányokat mutatva, de alapvetően szigorú tempótartás közepette játsszák. Ezzel szemben Frang és Mönkemeyer a bázeliakkal egyre szabadabban rendelik alá a tempót a dallamnak: már a melléktéma első tizenhatodcsoportjait jobban „gurítják előre”, mint Kremerék. A továbbvezető részben pedig (29., 30., és 31. ábra) még jobban „megringatják” a gyors meneteket: a beírtakon túl improvizatív kötésekkal, és az ezek alatt megszólaló tizenhatodpárok *eltérő időbeli hosszával* valóságos hullámváz kezdődik.

The image shows a musical score for the first movement of the Sinfonia Concertante in C major, Op. 103, by Franz Joseph Haydn. The score is divided into two systems, measures 103-107 and 107-111. The instruments listed are Oboe (Ob.), Cor. (Es), VI. pr., Vla. pr., VI. I, VI. II, Vla. I, Vla. II, and Vlc. e Cb. The key signature is C major. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *fp*. A section marked 'a 2' begins at measure 105. The music features a variety of rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents.

29. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *k*

110

Ob.
Cor.
(Es)
VI.
pr.
Vla.
pr.
VI. I
VI. II
Vla. I
Vla. II
Vlc.
e Cb.

113

Ob.
Cor.
(Es)
VI.
pr.
Vla.
pr.
VI. I
VI. II
Vla. I
Vla. II
Vlc.
e Cb.

30. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel I

Különösen feltűnő, hogy a 105. és 113. ütemekben felhangzó zenekari betétekre a bázeliak egyértelműen *gyorsabb* tempót vesznek, mint amilyenben a körülöttük „kanyargó” szólisták játszanak. Mindez a terület a bécsiak előadásában nem hordoz tempókülönbséget.

The image shows a page of a musical score for the first movement of a Sinfonia Concertante. The score is divided into two systems, starting at measure 117 and ending at measure 120. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Cor. (Es), Violin (VI. pr.), Viola (Vla. pr.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score features various musical notations, including rests, notes, and slurs, indicating a complex orchestral texture.

31. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *m*

Következzen a szóló-zárótéma, a 126. ütemtől (Track25–KK4 és Track26–VM4; 32., 33., 34., és 35. ábra). A tizenhatodnyi felütésekkel „csillogó”, rakétamotívumos zárótéma játékos karakterével a kiegyensúlyozottság biztosítéka a tétel nagy formáján belül. Mindkét felvétel szólistáitól bravúros játékot hallhatunk; ami ezen a területen feltűnő különbség, az az előző formarészhez hasonlóan itt is megjelenő tizenhatodpárok ritmikailag eltérő kezelésében rejlik.

The image displays a musical score for the first movement of the Sinfonia Concertante, measures 123 through 127. The score is written for a symphony orchestra and includes parts for Oboe (Ob.), Cor. (Es), VI. pr., Vla. pr., VI. I, VI. II, Vla. I, Vla. II, and Vlc. e Cb. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 123 marks the beginning of the solo closing theme, characterized by a rhythmic pattern of sixteenth notes. The score shows various instrumental entries and interactions, with the strings providing a steady accompaniment. Measure 127 continues the theme with more complex rhythmic patterns in the strings and woodwinds.

32. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *n*

131

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

a 2

p

tr

134

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

a 2

p

tr

33. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel o

The image displays a page of a musical score for the first movement of a Concerto for Violin and Orchestra. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 137 and the second system starting at measure 140. The instruments included are Oboe (Ob.), Cor Anglais (Es), Violins (VI. pr. and VI. I, II), Violas (Vla. pr. and Vla. I, II), and Violoncello and Double Bass (Vlc. e Cb.). The music features a variety of textures, including melodic lines in the strings and woodwinds, and rhythmic patterns in the violas. A dynamic marking of *p* (piano) is present in several measures. The score is written in a clear, professional notation style.

34. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *p*

143

Ob.

Cor.
(Es)

VI.
pr.

Vla.
pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc.
e Cb.

sf

148

Ob.

Cor.
(Es)

VI.
pr.

Vla.
pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc.
e Cb.

p

ff

35. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *q*

A gyors tempóban játszott tizenhatodkötésekről Leopold Mozart érdekes információval szolgál *Hegedűiskolájában*: ha négy tizenhatodon belül legalább az első kettőt összekötve játszunk – vagyis vagy az első, vagy mindkét hangpárt kötjük –, az egy vonóra vett tizenhatodpár első hangját „kezdjük valamivel hangosabban, és tartjuk ki valamivel hosszabban, a másodikat azonban egészen csendesen és kissé később kössük hozzá. Ez az előadásmód dallamosságával segíti a jó ízlést [...]”¹⁹

Ez a – ma különlegesnek számító – frazeálás jól ismert a mozarti hagyomány kutatói előtt, ugyanakkor nem példa nélküli a barokk korszak előadásmódjában.²⁰ Ez a finom aszimmetrikus tagolás sok közép-, és késő-barokk zeneszerző műveiben ízlésesen hat, a Wolfgang Amadeus Mozart műveit előadók számára pedig az egyik legtipikusabb ismertetőjeggyé válhat, tekintve, hogy ezáltal a hangpárokon belül létrejön egyfajta *hierarchia*, amely a zenei anyag dallamosságát különleges erővel fejezi ki. Természetesen mindez nagyon finom, alig észrevehető tagolás, mely csak dallam esetében használható, és általa nem szabad kiesni az alaptempóból. Leopold Mozart szavaival: „Adjuk ezeket úgy elő, hogy a változat mindjárt jó fülbemászó legyen!”²¹

Az itt vizsgált zenei területen a – mondhatni – köthető tizenhatodmenetek tömkelegét látjuk-halljuk; és ezeket a szólisták mind a partitúrába beírt, mind rögtönzött kötésekkel együttesen alkalmazva játsszák. Azonban a fentebb vázolt ritmikai aszimmetria a tizenhatodpárokon belül – kétségtelenül Frang, és még inkább Mönkemeyer játékában hallatszik. Nem könnyű észrevenni, de többszöri meghallgatás után nyilvánvaló, hogy Kremer és Kashkashian nem élnek ezzel a lehetőséggel – legalábbis itt, az első tételben (a másodikban már igen – lásd később), minek következtében az ütem egyekre tökéletesen egyszerre érkeznek meg a zenekarral. Ellentétben Frangékkal, akik a bázeliak kíséretével hol együtt vannak, hol nem: rendszeresen hallhatóak ritmikai „elbillenések”, ugyanakkor az együttes és a szólisták nem esnek szét. Tökéletesen uralják játékukat, így képesek – teljesen tudatosan – a dallam kifinomultabb kifejezéséért felvállalni ezeket az enyhe tempóingadozásokat.

¹⁹ *Mozart* 1998, 144.o.

²⁰ Vesd össze a már korábban említett „inegal” játékkal: *Donington* 1978, 253.o.

²¹ *Mozart* 1998, 154.o.

Végezetül hallgassunk bele a tétel kidolgozási formarészébe is (Track27–KK5 és Track28–VM5; 36., 37., és 38. ábra)! Egy kesergő hangvételű dallam hangzik fel a szólóhegedűben (174. ütemtől), amely a koronás értékek körül elbizonytalanodik, ezúttal még sejtelmesebben, mint ahogyan azt a melléktéma felvezetésében hallottuk. A léggör pillanatnyi megdermesztése után Mozart egy egyszerű, régi BAR-formára²² emlékeztető motívummal bontja tovább a zenei gondolatot: egy rövid lehajló gesztus kétszeri elhangzása után, harmadjára – a hosszabb formára – egy igazi érzelmi dühkitörést komponál (177. ütem felütésétől 181. ütemig). A teljes tématerület megismétli a szólóbrácsa is egy lefelé kvintimitációban (187–194. ütem).

36. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *r*

²² Középkori eredetű strófikus komponálási forma; a barokk korszakra két rövid („Stollen”), és egy hosszabb motívumból („Abgesang”) állt, AAB formában. Vesd össze Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht (1983, szerk.): *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon*. Zeneműkiadó Budapest, I. kötet, 119.o.

179

183

37. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel s

188

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

193

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

38. ábra: Sinfonia Concertante I. tétel *t*

Ez az újabb bánatos (akár sírásra is emlékeztető²³) téma tele van álmodozással, a mozarti „quasi una fantasia” (fantáziaszerűen) kifejezőmód értelmében. Megformálásában az igazi kihívást kétségtelenül a koronás értékek, és a köztük szereplő *doppelschlag* díszítés²⁴ időbeli kezelése jelenti, a folytatás viszonyában.

23 Mozartnál nem ritka asszociálási lehetőség, lásd például a K 216-os G-dúr hegedűverseny III. tételének dalbetétjét!

24 A főhang alsó és felső váltóhanggal való körülírása.

Vagyis hogyan lehetséges az álmodozó hangulat kifejezése anélkül, hogy a dallamfolyamat szétesne? A legfontosabb biztosítéka ennek alighanem a nyolcadszünetek *nem túl hosszú* kitartása, a továbbmenő ponttal ellátott nyolcadok *időben* hozásával. Ezt lényegében mind Kremerék, mind Frangék nagyon jó érzékkel oldják meg. Mindazonáltal nem csekély kifejezésbeli különbségeket is hallhatunk a következő helyeken: Kremer és Kashkashian tizenhatodnak játssza a tizenhatod előkét, míg Frang és Mönkemeyer nyolcadként. Kremerék egy nagyon ízlésesen improvizált díszítést is hozzácsatolnak a leírt doppelschlaghoz, nem csekély „üdeséget” adva az amúgy szűk regiszterben mozgó dallamnak. Frang és Mönkemeyer nem rögtönöznek plusz díszítést; viszont a jelölt doppelschlag hangjait nem egyforma hosszúra játsszák, hanem kicsit „megringatják” a tempót, mint a tizenhatodpárok kötéseinél is. A koronás értékek és az utánuk következő szünet kitartását alapvetően mindkét művészpáros jól kezeli; de Frang és Mönkemeyer – mondhatni – „elidőzése” ezeken egy fokkal még hatásosabbnak tűnik, nem utolsó sorban a nagyobb dinamikai különbségeik miatt. Ez utóbbi szempont, vagyis a hangerő kezelése feltűnő a Stollen–Stollen–Abgesang motívumban is (177. felütésétől 181-ig; 190. felütésétől 194-ig): Kremer és Kashkashian lényegében ugyanazon a dinamikai szinten játsszák ezt; a ponttal ellátott nyolcadokat pedig ugyanúgy hosszabb elválasztással, mint korábban. Frang és Mönkemeyer ezzel szemben a két Stollent halkán, könnyed hangvétellel, míg az Abgesangot szinte dühösen, a közel két oktávnyi ugrást beakasztott hangindítással is kiemelve, igazi *risoluto* (határozott) karakterben kezeli. Hallhatjuk, hogy még a „pontos” nyolcadokat is különbözőképpen frazeálják: Frang a két Stollen motívumban rövid, könnyű játékkal, míg Mönkemeyer legatóval, kötve játssza őket; a szinte agresszívan dühös Abgesangban pedig mindketten hosszabban elválasztva, kiszélesítve tagolnak.

II. tétel

A dúr alaphangnemű versenymű középső tétele – stílusosan – mollban „játszódik”, és pedig a korszak már akkor is régóta tartó hagyományának megfelelően az Esz-dúr párhuzamos hangnemében, c-mollban. A hármas lüktetésű tétel tempó-, illetve

karakterjelzése *andante* (lépésben); ez az egyszerű szerzői utasítás azonban egy meglehetősen összetett értelmezési keretet hordoz, amelyet célszerű röviden megvilágítani. A mű alapkaraktere tulajdonképpen a *dolce cantabile*; Mozart mégsem ezt, hanem a sokkal konkrétabban tempóra utaló „lépésben” kifejezést választotta. Ez – ennyire következetesen megkomponált zenemű esetében – nem kevesebbet jelent, mint hogy a szerző még fontosabbnak tartotta lassú, lírai zenéjének *sebességét* jelölni, mint kifejezési módját. Az *andante* értelmezése sokat változott a 18–19. század fordulója óta. Bár mindig a közepes tempók között helyezkedett el, értelmezése a zenei romantika „forradalma” óta mind a zenepedagógiában, mind az előadói gyakorlatban a lassabb tempók felé hajlik. A mozarti tempómeghatározások viszont következetesen a *gyorsabb* sebességek közé „helyezik” az *andantét*.²⁵ A „lépésben” zenei értelmének megváltozása mögött valószínűleg a romantika – már Beethoventől kezdve – jóval gyorsabb tempóigénye állt, minthogy a romantikus előadói attitűd a maga viharos, indulatos világában a lépésben haladást már lassúnak fogta fel.²⁶ Mozartnál viszont a lépésben haladás mindenekelőtt egy célra tartott *előre* haladást jelent; és jelentősége legalább akkora, mint Bach Kettősversenyének lassú tételében a *ma non tanto* kitétel. Mozart lényegében csak sokkal egyszerűbben jelöli ama szándékát, hogy az egyébként lassú, lírai karakterű zene – ahogyan ezt a kíséretben rögtön megjelenő sűrű mozgás is mutatja – ne legyen túl lassú; legalábbis ne annyira, hogy az a zenei összefogás rovására menjen. Tulajdonképpen minden ilyen igényű, következetesen felépített világot képviselő zenemű előadása – tempótól függetlenül – elsősorban előre haladó, a motívumokat átfogó játékmódot igényel. Egy lassú tétel esetében az eltérés a gyorsabb karakterektől nem a zenei makro-, hanem sokkal inkább a mikroszerkezet kifejezésében rejlik: egy merengő, álmodozó jellegű zenemű tágabb időbeli keretet enged a dallam érdekes, izgalmas pillanatainak megmutatására, mint egy tüzes, vad zenei rohanás.

A tétel egy kétszer nyolc ütemes főtémával indul, egy kérdés-felelet periódust alkotva. Ez az – első tételben hallottakhoz hasonlóan BAR-formájú – főtéma az első félperiódusban zenekari bevezetésként hangzik el sűrű, szövevényes kísérettel; majd

²⁵ Harnoncourt 1989a, 62.o.; 2002b, 177.o.

²⁶ Harnoncourt 2002, 178.o.

ezután a második félperiódusban a szólóhegedűben hallhatjuk ismét, nyolcadmozgássá egyszerűsödött kísérettel (39., 40., és 41. ábra). A 16. ütemben induló szólóbrácsa szintén ezt a témát bontja tovább, de itt formatanilag már az átvezető rész kezdődik. Hallgassuk meg mindezt a vizsgált előadásokban (Track29–KK6 és Track30–VM6)!

Andante

The first system of the score includes the following parts and dynamics:

- 2 Oboi: *p*
- 2 Corni in Es: *p*
- Violino principale: *p*
- Viola principale: *p*
- Violino I: *p*
- Violino II: *p*
- Viola I: *p*
- Viola II: *p*
- Violoncello e Contrabasso: *p*

The second system includes the following parts and dynamics:

- Ob.: *f*
- Cor. (Es): *f*
- VI. pr.: *sf*
- Vla. pr.: *sf*
- VI. I: *sf*
- VI. II: *sf*
- Vla. I: *sf*
- Vla. II: *sf*
- Vlc. e Cb.: *sf*

sf p sf p

39. ábra: Sinfonia Concertante II. tétel *a*

The image displays a musical score for the second movement of the Sinfonia Concertante in B-flat major, Op. 105, by Franz Joseph Haydn. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 8 to 12, and the second system covers measures 13 to 16. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (e. Cb.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. In measure 13, there is a trill (tr) in the first violin part. The score shows a melodic line in the first violin and a rhythmic accompaniment in the other strings.

40. ábra: Sinfonia Concertante II. tétel *b*

A lényegében ugyanabban az alaptempóban hangzó felvételeken a szólóhegedű, és -brácsa „színre lépésével” válik izgalmassá az összehasonlítás. Feltűnő, hogy Gidon Kremer itt már bátran használja a tizenhatodcsoportok kezdő hangjának megnyújtásából fakadó kifejezési lehetőséget, olyannyira, hogy ezért – az amúgy erőteljesen akcentuált játékában – akár az ütem harmadik negyedére is képes hangsúlyt tenni. Vilde Frang viszont – ezúttal – kevésbé alkalmazza ez utóbbi ritmikai aszimmetriát, helyette dinamikájában játszik változatosabban: míg Kremer alapvetően ugyanazt a közepes hangerőszintet tartja, addig Frang egészen visszafogott pianóról indulva, a motívum harmadik, hosszabb nekifutására (az *Abgesangra*) erősödik fel hirtelen.

A brácsa szólisták játéka – ezen a területen – nem mutat ilyen mértékű eltéréseket, minthogy a harmóniamenet egyre drámaibbá válása okán alapvetően mind Kashkashian, mind Mönkemeyer játéka erőteljesen kifejező. Mindazonáltal Mönkemeyer feltűnően megjátssza a tizenhatod-, sőt a harminckettedcsoporthoz is az aszimmetrikus tagolást, rendszeresen kiszélesítve a ritmikai horizontot.

Musical score for measures 17-20 of Sinfonia Concertante II. tétel c. The score includes parts for Viola prima (Vla. pr.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.).

Musical score for measures 21-24 of Sinfonia Concertante II. tétel c. The score includes parts for Viola prima (VI. pr.), Viola prima (Vla. pr.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.).

41. ábra: Sinfonia Concertante II. tétel c

A tételben fellelhető karakterek, és kompozíciós technikák tömörebb összefoglalását halljuk a következő hangfelvételpárban (Track31–KK7 és Track32–VM7). Ez a terület a zárótéma-szakasz alaphangnemi visszatérése (42. és 43. ábra).

103

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

p

108

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

p

112

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

42. ábra: Sinfonia Concertante II. tétel *d*

114

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

p

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

117

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

f

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

43. ábra: Szimfónia Concertante II. tétel e

A 104–105. ütemek (illetve analóg helyük, a 110–111. ütemek) fájdalmasan sóhajtó szűkített szeptimjei rendkívül kifejezően, mind vibrátó, mind schwellerek alkalmazásával hangzanak el mindkét felvétel szólistáitól. A tizenhatodpárok elnyújtása terén pedig hasonló figyelhető meg, mint a tétel elején: Kremer kifejezetten, míg Kashkashian visszafogottan alkalmazza ezt; Frang gyakorlatilag nem él vele, míg Mönkemeyer annál inkább, valódi sóhajokat létrehozva dallamának csúcspont-fordulatain. A 114. ütem hasonló nagyságú schwellerekkel tarkított frazeálása után mindkét együttes hatalmas crescendóval ér fel a 116. ütem egyére, ami után még egy rövid zenekari *kóda* (befejező összegzés) következik. Itt a bécsiek alapvetően ugyanazt a *fortissimo* (nagyon hangosan) dinamikai szintet tartva érkeznek meg a kadenciára, míg a bázeliak – az első tételhez hasonlóan – kis schwellerek alkalmazásával „ringatják meg” a szinkópáló negyedeket.

Végül hallgassuk meg a tétel *kadenciáját* is (Track33–KK8 és Track34–VM8)! A kadencia (zárlati szakasz) régóta az improvizálás művészetének körébe tartozott. Ugyanakkor pont a 18. század derekától vált egyre elterjedtebbé, a 19. századtól pedig kizárólagossá a zeneszerző által megkomponált kadencia az előadó által rögtönzött helyett.²⁷ Itt is erről van szó: Mozart zseniális formai érzékkel, a tényleges főtéma-visszatérést komponálja meg kadenciaként, a tétel összes korábbi motívumát beleszőve (lásd 44. ábra).

A kadenciában válik talán legfeltűnőbbé, hogy Frang – és még inkább Mönkemeyer – hangképzése mennyire más, mint a Kremer–Kashkashian párosé. Frangék a bázeli zenekar kíséretével a hosszabb értékeket – például a negyedeket – mindenekelőtt dinamikájukban fejezik ki. A hangok természetes keletkezése-elhalása között a karsúly folyton változó adagolásával egyetlen vonóhúzáson belül is képesek erősítés-halkítás megjátzására, akár a másodperc törtrésze alatt is. Ez valójában sokkal közelebb áll Harnoncourt hangképzés-igényeihez,²⁸ mint a felvételén hallott szólistáié: nevezetesen Kremer és Kashkashian hangképzése. Utóbbiak – természetesen – szintén nagyon kifejezően játszanak, de inkább a „jól képzett, tanult” muzsikusi attitűdjéből kiindulva, egyenletes hangerőn kitartott hangképzésre építve.

²⁷ Dahlhaus és Eggebrecht 1984, II. kötet, 255.o.

²⁸ Harnoncourt 1989, 44–45.o. Lásd még Mozart 1998, 125.o.

Frang és Mönkemeyer egy ennyire megható lírai zenében is képesek elképesztően spontán hangindításra és -befejezésre úgy, hogy közben a dallam iránya mindvégig világos maradjon: vagyis a legrövidebb, legspontánabb schwellerek közepette is *vezetik* a szólamukat, folyton a következő dallami fordulóra összpontosítva.

The image displays five systems of musical notation for Violin (VI. pr.) and Viola (Vla. pr.) parts. The first system is marked '122 Cadenza' and shows a melodic line in the violin with a corresponding accompaniment in the viola. The second system, starting at measure 126, features a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in the violin. The third system, starting at measure 130, includes triplet markings in the viola part. The fourth system, starting at measure 134, shows a trill (tr) in the violin. The fifth system, starting at measure 137, continues the trill and includes further trill markings in both parts.

44. ábra: Sinfonia Concertante II. tétel *f*

Mindez a 135. és 138. ütemek között különösen feltűnő. Kashkashian hangsúlyozott tizenhatodcsoportjai felett Kremer trillás crescendója szól; az utolsó felfutást a g unisonóra érdekes módon lehalkítva és kiszélesítve hozzák, hogy aztán a koronás

asz-f hangköz erőteljes kizengetése annál váratlanabb hatást keltsen. Ezzel szemben Mönkemeyer és Frang egyszerű játékkal: csekély súlyokkal, egy hirtelen crescendóval és *kigyorsítással* vezetnek rá az előbb említett koronás csúcspontra – szinte „röptében” megragadva ezt a dallamszakaszt, mintha mi sem lenne ennél egyszerűbb és természetesebb.

III. tétel

A III. tételben Mozart a periodikus formatervezés grandiózus példáját adja. A tétel – néhány rövidülés, illetve bővülés kivételével – 8 vagy 16 ütemes periódusok szinte végeláthatatlan tömegéből áll. A jó tucatnyi periódus kétszer, háromszor, sőt, akár négyszer is megismétlődik, változatlanul vagy variálva. Mégis, alaposabb vizsgálat után kiderül, hogy a tétel nem csupán ezen témák egymásutánja, illetve ismétlése, hanem a szonáta- és a rondóforma keveréke, vagyis szonátarondó.²⁹ A periódussorozatok ugyanis három nagy tömb – három nagy formarész – körül csoportosulnak, melyek hangnemi viszonyait Mozart a klasszikus szonátaforma elveinek mentén komponálta meg.

A Sinfonia Concertante utolsó tétele egy igazi virtuóz gyors tétel, amely friss, lendületes tempóban szövi a *giocoso* karakter fonalát, az esetenként eltérő jellegű témarészletekben is folyton fenntartva a játékosság érzetét.

Hallgassuk meg a tétel zenekari bevezetőjét (45., 46., 47., 48., és 49. ábra; Track35–KK9 és Track36–VM9)! Mindjárt fontosnak tartom megjegyezni, hogy – ahogyan az a hangfelvételekből is hamar kiderül – a periódustémák az alapvetően könnyed, játékos karakter mellett rendkívül változatosak: például a 48–63. ütemek között megjelenik a *dolce cantabile*, míg a 64–79. ütemek között a *risoluto maestoso* jelleg.

²⁹ Vesd össze Dahlhaus és Eggebrecht 1985, III. kötet, 257.o.

Presto

2 Oboi

2 Corni in Es

Violino principale

Viola principale

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violoncello e Contrabbasso

9

Ob.

Cor. (Es)

Vi. pr.

Vla. pr.

Vi. I

Vi. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

45. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel *a*

34

Ob.

Cor.
(Es)

VI.
pr.

Vla.
pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vcl.
e Cb.

p

42

Ob.

Cor.
(Es)

VI.
pr.

Vla.
pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vcl.
e Cb.

p

p

p

p

47. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel c

69

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

78

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

p

p

p

p

tr

49. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel *e*

Frangék ismét gyorsabb alaptempót vesznek, mint Harnoncourt-ék. Ennek előnye a tremolós gyors értékeknél – például a 32–40. ütemek között – hallatszik igazán: a bázeli együttes sokkal könnyebben tudja vezetni a dallamot, tudniillik a zenébe belekomponált – itt gyorsító szándékú – ritmikai struktúrát minél gyorsabb tempóval „győzi” játszani az együttes, annál kifejezőbben képes annak szélvészzerű hatását megmutatni – miáltal a dallam is jobban „gurul” előre. A gyorsabb tempónak

köszönhetően ráadásul a rakétamotívumok evidens crescendóját is sokkal könnyebben, természetesebben lehet megjátszani. Érdekes, hogy a – melléktéma-szerű – kürtmenettel indított periódusban (48–64. ütemek) ezúttal a bécsi filharmonikusok játszanak éneklőbben, és a bázeli zenekar kürtjei alkalmazzák az érdekesebben szóló, „roppanó” hangindításokat. A zárótema jellegű, 64–80. ütemek közötti szakaszban a bécsiek rendkívül hangsúlyos akkordokkal, azonos hangerőn vezetik a zenei folyamatot, míg a bázeliak kisebb hangsúlyokkal, dinamikai hullámvázis közepette formálnak.

Hallgassunk bele a szólóhangszerek anyagába is (49., 50., 51., 52., 53., 54., 55., 56., 57., és 58. ábra; Track37–KK10 és Track38–VM10)!

50. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel *f*

113

Ob.
Cor.
(Es)
VI.
pr.
Vla.
pr.
VI. I
VI. II
Vla. I
Vla. II
Vlc.
e Cb.

p

121

Ob.
Cor.
(Es)
VI.
pr.
Vla.
pr.
VI. I
VI. II
Vla. I
Vla. II
Vlc.
e Cb.

Detailed description: This image shows two systems of a musical score for measures 113-121. The first system (measures 113-120) begins with a piano (*p*) dynamic. The instrumentation includes Oboe, Cor Anglais, Violin (first and second), Viola (first and second), and Violoncello/Double Bass. The Violin I part features a melodic line with several triplet markings. The Viola I and II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violoncello/Double Bass part provides a steady bass line. The second system (measures 121-127) continues the orchestration, with the Violin I part showing a change in melodic direction and the Viola parts maintaining their accompaniment. The dynamic remains piano.

52. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel *h*

129

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

136

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

53. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel *i*

142

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

148

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

p

fp

fp

fp

fp

fp

fp

fp

fp

fp

fp

54. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel *j*

157

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

163

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for the third movement of a Sinfonia Concertante. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 157 to 162, and the second system covers measures 163 to 168. The instruments are Oboe, Cor. (Es), Violin I and II, Viola I and II, Violoncello, and Contrabasso. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. In measure 157, the Oboe plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5, all under a slur. The Cor. (Es) part is silent. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola I and II parts play a similar rhythmic pattern. The Violoncello and Contrabasso parts play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p* (piano) for the Oboe and *fp* (fortissimo piano) for the Viola and Cello/Double Bass parts. There are several triplet markings (3) throughout the score.

55. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel *k*

The image displays two systems of a musical score for Sinfonia Concertante III. tétel I. The first system, starting at measure 170, features an Oboe (Ob.) and Cor Anglais (Cor. (Es)) part with a *p* dynamic. The Violin (VI. pr.) and Viola (Vla. pr.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes in triplets, alternating between *p* and *f* dynamics. The Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola I (Vla. I), Viola II (Vla. II), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.) parts provide a harmonic accompaniment with sustained notes and some melodic movement. The second system, starting at measure 177, continues the instrumental textures. The Oboe part has a melodic line with a triplet. The Violin and Viola parts continue their triplet patterns, with dynamic markings *p* and *f* alternating. The lower strings maintain their accompaniment.

56. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel I

184

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

192

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc. e Cb.

calando poco a poco

sf

f

p

57. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel *m*

58. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel *n*

Összességében mindkét hangfelvételen a korábbi tételek kapcsán már ismertett artikulációk széles skáláját hallhatjuk: Kremer és Kashkashian játéka ismét kiszámíthatóbb; kevesebb meglepetéssel szolgálva, mint Frangé, illetve Mönkemeyeré. Ennyire gyors tempóban a kötött nyolcadpárok ritmikai aszimmetriáját még csekély mértékben is igen nehéz megjátszani úgy, hogy ez ne okozzon „borulást”. Lényegében csak Frangé játékában érezhető az ütemkezdő nyolcadok megnyújtásának szándéka – a 84–85., illetve a 92–93. ütemeknél –, és a bázeliak döbbenetes könnyedséggel kísérik le, tökéletesen együtt érezve a zenei folyamatot. A 152. ütemben induló periódus pontokkal ellátott trioláit mind portato-, mind staccato-szerűen hallhatjuk. Kremer és Kashkashian következetesen *spiccato*-szerűen³⁰, de alapvetően portato *érzettel* játszik; míg Frangé, és különösen Mönkemeyer feltűnően váltogatják a portato és a staccato játékmódot. A 168. ütemtől kezdődő periódusban Frangék dinamikai *schwellerek* közepette vezetnek rá a 176. ütemtől induló ismétlésre; Kremerék ugyanitt „megelégszenek” a már tartott dinamikával. A 176–184. ütemek közti, kissé variált ismétlésben mindkét szólistapáros remekül megjátssza a gyors piano–forte váltakozásokat; csakúgy, mint

30 A szó jelentése: „kiugró, feltűnő”; zenei szakkifejezésként az enyhén ugratott hangképzésre használják.

együtteseik a 200–202. ütemek közti zárlati hely kiszélesítését. A 188. ütemben induló, a rondótéma 204. ütemi visszatérésére vezető szakaszban Kremerék következetesen hosszú, és akcentuált negyedeket játszanak; míg Frang és Mönkemeyer előadásában először egészen rövid – tulajdonképpen staccato –, majd hosszú, és újra rövid értékeket hallunk.

Az itt tárgyalt kifejezésbeli különbségek rövid idejű szakaszokra vonatkoznak; folyamatában hallgatva a zenét nem különösebben feltűnőek. Azért írok róluk, mert egy ilyen gyors karakterű és sűrű ritmikájú zenében a figyelem könnyen „átsiklik” felettük, miközben a korábban taglalt különbségek a két szólistapáros és együtteseik játékmódjai között pontosan ezekben a rövid részletekben érhetőek tetten. Mindettől függetlenül figyelemreméltó, hogy ebben a tipikus mozarti zárótételben alapvetően mindkét hangfelvételen „jól bánnak” a zenei struktúrával: a hallott játékok – tempókülönbségük ellenére is – egyaránt sodró erejűek, a dallamot jól vezetőek, emellett pedig a formai határokat is érzékeltetik.

Végül hallgassunk bele a tétel kidolgozási formarészébe is (59., 60., és 61. ábra; Track39–KK11 és Track40–VM11)!

59. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel o

243

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vcl. e Cb.

p

p

253

Ob.

Cor. (Es)

VI. pr.

Vla. pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vcl. e Cb.

p

tr

tr

tr

p

p

60. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel *p*

262

Ob.

Cor.
(Es)

VI.
pr.

Vla.
pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc.
e Cb.

271

Ob.

Cor.
(Es)

VI.
pr.

Vla.
pr.

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vlc.
e Cb.

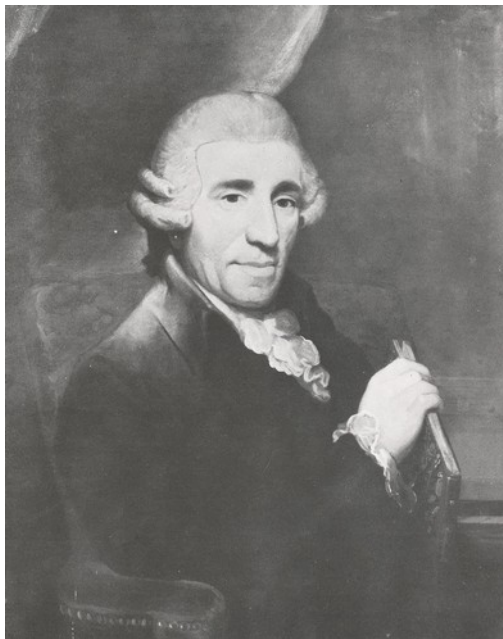
f

61. ábra: Sinfonia Concertante III. tétel *q*

Mozart a már a bevezetőből ismert rakétamotívumot a párhuzamos hangnem, c-moll felé vezeti tovább, de nem akárhogyan: a tételben először iktat be teljes szüneteket az egész apparátus számára, vagyis most először fog egy-egy pillanatra megállni az eddig feltartóztathatatlanul, vizesésként sodró zenei folyamat (241–246. ütemek között). Ezt az – ismét ritmikai elemekkel operáló – hatást pedig azzal fokozza, hogy

a szóló-főtéma egy álzárlatot éreztetve a c-moll VI. fokán, Asz-dúrban hangzik fel (a 247. ütemtől). Ezt a nem csekély hatású szakaszt alapvetően mindkét hangfelvételen kifejezően hallhatjuk: a hatásszüneteket kissé megnyújtva, de az alaptempóból nem kiesve játsszák. Kétségtelen, hogy – rámutatva az élőben felvett koncertek gyenge pontjaira – a bázeli koncertfelvételen a közönség köhögése pont a hatásszünet kellős közepén kissé elrontja az együttes szándékát, míg Harnoncourt-ék felvételén – ilyen minőséget rontó zaj híján – ezt nem érezzük. A 247. ütemtől kezdődő, rondóként visszatérő főtéma-ismétléseknél Kremer – és kisebb mértékben Kashkashian is – feltűnően „kivasalja” a nyolcadhangokat: konkrétan szinte semmi agogikai különbség nem hallható a kötött, és a ponttal ellátott értékek között. Frang és Mönkemeyer ezzel szemben következetesen megkülönbözteti ez utóbbi frazeálásokat; a ponttal ellátott nyolcadokat – a korábbiaknak megfelelően – mind portato, mind staccato játékmóddal kifejezve. Kétségtelen azonban, hogy Frang játékában – ismét csak a koncertfelvételek sajátosságainak megfelelően – konkrétan hanghibákat is hallhatunk a felvételrészlet utolsó ütemein, ami Kremer–Kashkashian, tehát Harnoncourt-ék felvételén nem fordul elő.

III. Haydn: „Kaiser”-kvartett (Op.76 No.3)



3. kép: Joseph Haydn (1732–1809).
Thomas Hardy festménye 1791

Joseph Haydn (3. kép) a zeneirodalom talán legelegánsabban kiegyensúlyozott, nyugodt természetű alkotó géniusza; a zenei érzelmek, hangulatok integráló képviselője¹; a humoros, de nem provokatív, az ártatlanul huncut, de folyton méltóságteljes keretben mozgó, komoly ember²; a „nemes zeneművészet atyja”³; a művészi egyszerűség és elegancia mondhatni példaképének életművéből a később „Kaiser”-nek, azaz „császárinak” elnevezett vonósnégyesét választottam, amely 1796/97-ben keletkezett. Melléknevét onnan

kapta, hogy himnikus, Händel hatását tükröző II. tétele a napóleoni háborúk idején a Franz, azaz Ferenc császár melletti hazafias kiállítás zenei jelképe lett. A Habsburg, majd később a modern német himnusz dallamát tartalmazó C-dúr vonósnégyes a magyar Erdődy grófnak ajánlott hat kvartettből álló 76. opuszon belül a 3. sorszámot kapta (Hob. III:77).

Az előadók:

- a) a hosszú ideig világklasszis, egyszersmind az egyik legtovább (1947 és 1987 között, mintegy 40 évig) működő vonósnégyes, az Amadeus-kvartett (továbbiakban AK); tagjai: Norbert Brainin (1. hegedű; elhunyt), Siegmund Nissel (2. hegedű; elhunyt), Peter Schidlof (brácsa; elhunyt), és Martin Lovett (cselló); Deutsche Grammophon, 1964;
- b) és napjaink egyik leghíresebb, világszerte koncertező vonósnégyese, a kanadai St.

1 Karl Geiringer (1969): *Joseph Haydn*. Gondolat Kiadó Budapest, 365–368.o.

2 James Webster és Georg Feder (2009): *Haydn élete és művei*. Rózsavölgyi és Társa Kiadó Budapest, 50–54.o. A huncutság és a fennkölt áhítat Haydnál nem drámai ellentétek kiegyenlítésében mutatkozik meg, mint Mozartnál. Vesd össze *Geiringer* 1969, 365–366.o.

3 Ahogyan a Tonkünstler Sozietät határozta meg, amikor tiszteletbeli tagjukká választották Haydnt. Lásd *Webster és Feder* 2009, 50.o. Vesd össze továbbá a „Haydn papa” romantikus képével, *Webster és Feder* 2009, 49.o.

Lawrence-kvartett (továbbiakban LK); tagjai: Geoff Nuttall (1. hegedű), Owen Dalby (2. hegedű), Lesley Robertson (brácsa), és Christopher Constanza (cselló); Houston, Texas, 2014.

I. tétel

Haydn talán legismertebb jellemvonásait, az eleganciát és a humort a tőle megszokott természetességgel ötvözi a vonósnégyes nyitó témája. A főtéma egy egyszerű négy ütemes kérdés-felelet periódus, dinamikai utasítása szerint azonban 1+2+1-es felosztásban – tipikus haydni „játék a játékon belül”. A pontok és a vonások (ékezetek) megkülönböztetése fontos: előbbieket inkább a puszta hangelválasztást jelölik (vagyis *nem* legatóval játszva); utóbbiak pedig kifejezetten a rövidebb hangkarakterre hívják fel a figyelmet (rövidebben játszandó, mint a vonás nélküli).⁴ Hallgassuk meg az első hangfelvételpárt (Track41–AK1 és Track42–LK1; 62. és 63. ábra)! Az Amadeus pontos, kiszámítható, stabil benyomást keltően játszik. A forte és piano között alig hallható különbség: játékok dinamikája elég „egysíkú”; a metrikus súlyokat, és a tempót pedig „lelkiismeretesen” tartják.

The image shows a musical score for the first movement of the Kaiser Quartet by Haydn. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Allegro'. The score shows the first three measures of the piece. Dynamics are indicated by 'f' (forte) and 'p' (piano). The Violino I part starts with a forte dynamic and a piano dynamic. The Violino II part starts with a forte dynamic and a piano dynamic. The Viola part starts with a forte dynamic and a piano dynamic. The Violoncello part starts with a forte dynamic and a piano dynamic. The score is in 2/4 time and C major.

62. ábra: Kaiser-kvartett I. tétel *a*

⁴ Somfai László (1979): *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Zeneműkiadó Budapest, 101–102.o. A pont portatót jelöl, a vonás (ékezet) rövidebb, egyben hangsúlyosabb hangot. Mindenesetre kisebb hangsúlyról van szó, mint a *fz* esetében. A pontok és vonások megkülönböztetéséről lásd még Mozart 1998, 66.o.; Johann Joachim Quantz (1752/2011): *Fuvolaiskola*. Argumentum Kiadó Budapest, 214.o.; (Carl Philipp Emanuel Bach (1787): *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 3. (össz-) kiadás, Lipcse, 125.o.), idézi Somfai 1979, 97.o.; (Daniel Gottlob Türk (1789): *Klavierschule*. Lipcse–Halle, 353.o.), idézi Somfai 1979, 98.o.

4

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

7

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

fz

fz

fz

fz

9

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

fz

fz

fz

fz

fz

fz

12

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

63. ábra: Kaiser-kvartett I. tétel *b*

Mindez az 5. ütemtől kezdődő átvezető rész feltűnő különbséget hordozó apró nyújtott ritmikai képletével sem változik. A Lawrence játéka – az első pillanattól kezdve – egészen más. Mindenekelőtt a felütés-motívum kezelésére hívnám fel a figyelmet: a felütő kezdő nyolcadot egy pillanatnyi szünettel *együtt* játsszák, egy hajszálnyit megvárakoztatva az ütem egyre eső értékét. Ezt következetesen „visszahallhatjuk” az összes analóg helyen a tétel folyamán, ahol ugyanez a motívumfej tér vissza (például mindjárt az 5. ütemnél). Ám nem pusztán időbeli késleltetésről van szó: ezáltal az ütem egy motívumfeje hangsúlyosabb, erőteljesebb gesztust kap. Valójában a négy ütemes periódus karakterkezelése sem állandó: a forte ütemekben hangsúlyos risoluto, míg a piano ütemekben giocoso és dolce cantabile karaktert is hallhatunk, annyira precízen megkülönböztetve, hogy a ponttal ellátott, és a pont nélküli hangok a staccato és a legato eltérő kifejezőmódját is felvonultatják.

Az 1. és 4. ütemek a Lawrence játékában valódi elkülönített keretként hangzanak a maguk határozott, sőt, kissé *nyers* hangvételével; a 2. ütem könnyed, játékos és a 3. ütem éneklő karakterét körbefonva. Az 5. ütemben kezdődő (12. ütemig tartó) átvezető részben a hasonlóan késleltetett kezdő motívumot követően a meginduló apró nyújtott értékekkel újfent „varázsolnak” egy picit a tempón, a hangsúlyos ütemhelyekre (egyekre és hármakra) vezetve rá a motívumokat. A *fz* (forzato, vagyis erősen⁵) hangsúllyal jelölt ütemkezdő akkordokat az Amadeus is feltűnően kifejezi, ám a Lawrence játékában mindez egyrészt érdekesebb, nyersebb hangindítást jelent, másrészt a *fz* akkordokat a három hangból álló apró felütéssel ismét *késleltetve* hozzák, míg az ezt a helyet követő nyújtott képletes területet *felgyorsítják*: így őrizve meg a tétel alaptempóját. Lebilincselő, ahogyan a tempókezelés bátor változtatásai mennyire megkönnyítik a dallamvezetésből fakadó természetes dinamikai hullámzást is: mind dallamában, mind ritmusszerkezetében sokkal elevenebbé, hatásosabbá válik a zenei folyamat.

Haydn a tétel játékos, és éneklő karaktereit egyre szövevényesebben ötvözi a 13. ütemtől felcsendülő, ismét a főtéma anyagát – ezúttal a domináns G-dúrban – továbbszövő résztől. A teljes első formarész – az exozíció – egy tipikusan haydnyi

5 Haydn sohasem használta az *sfz* rövidítést, mindig *fz*-vel vagy *forz.*-zal jelölte ezt az erőteljes hangsúlyt. Lásd *Somfai* 1979, 115.o.

monotematikus építkezés: a főtéma motívuma csendül fel a legkülönbözőbb formatani pillanatokban, melyeket Haydn gyors, lendületes, eltérő anyagot hozó szakaszok (például zárótéma-indítások) váltogatásával „frissít” fel. Ezen a területen (AK2 és LK2, továbbá AK3 és LK3; 63., 64., 65., 66., és 67. ábra) a legfeltűnőbb különbség a két hangfelvétel között ismét a tempókezelésben mutatkozik meg. Míg az Amadeus játéka újfent hibátlan korrektségével hat, a Lawrence-együttes a pillanatok jelentőségének hangsúlyozásával „operál”. Mindjárt a 16. ütem kezdő akkordjának *késleltetésével* a majdnem teljes ütemnyi kromatikus dallamlépcsőanyagot igencsak feltűnővé teszik. Hasonló merészséggel emelik ki a 23. és 26. ütemek közötti főtéma jellegű szakasz *fz* hangsúlyos akkordjait, különösen visszatartva az utolsó, *g*-ről szextet fellépő *e* dallamhangot: ekkora késleltetéssel elképesztő hangsúlyt kap ez utóbbi akkord, amit Geoff Nuttall *glissando*-szerű (csúszó) billentése tesz még hatásosabbá (Track43–AK2 és Track44–LK2).

64. ábra: Kaiser-kvartett I. tétel *c*

20

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

23

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

26

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

28

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

65. ábra: Kaiser-kvartett I. tétel *d*

30
 VI. I. *ff*
 VI. II. *ff*
 Vla. *ff*
 Vlc. *ff*

32
 VI. I. *p* *pp*
 VI. II. *p* *pp*
 Vla. *p* *pp*
 Vlc. *p* *pp*

37
 VI. I. *f*
 VI. II. *f*
 Vla. *f*
 Vlc. *f*

39
 VI. I. *tr*
 VI. II. *tr*
 Vla. *tr*
 Vlc. *tr*

66. ábra: Kaiser-kvartett I. tétel e

67. ábra: Kaiser-kvartett I. tétel *f*

Egy izgalmas modulálást követően a 33. és 38. ütemek közötti főtéma-felidézés a tercrokon Esz-dúrban hangzik fel (Track45–AK3 és Track46–LK3). Ez a rész *piano*, majd *pianissimo* jelöléssel van ellátva, amelyek lényegében modulációs alapon indokoltak: a mollbeli fordulat (29. ütem) fortissimo harsogása után a klasszikus egyensúlyérzet egy dinamikai ellenpólust is igényel, különösen azért a „csodáért”, ami a 36. és 37. ütem fordulóján történik. Itt egy Esz-dúr után hirtelen G-dúr szerinti harmónia következik, a *g* közös hang felhasználásával. Haydn lényegében az Esz-dúrra építve, egy *g*-moll szerinti bővített kvintszextes „áthallással” dolgozik, alaphelyzetben. A sejtelmes pillanat megmutatására pedig a kor értelmezése szerinti leghalkabb dinamikai jelölést látjuk: Haydn a *desz-d*, az *esz-d*, és a *b-(g)-h* lépésekben megjelenő kromatikát szeretné a lehető legtitokzatosabban kifejezni. Kétségtelen, hogy az Amadeus is lelassít ezen az 5 ütemes szakaszon, és valóban, még halkabban játsszák az utolsó két ütemet. A Lawrence mindezen túl a *pianissimo* 36. ütemet feltűnően, az utána következő ütemet pedig kevésbé, de szintén *megvárakoztatja*, miáltal a 38. ütemben újra elinduló zárótéma-szakasz gyorsasága még hatásosabb lesz.

A vizsgált területen három gyors szakasz is látható-hallható: a 18–22., a 26–32., és a 38–43. ütemek között; az utóbbi kettő pedig ugyanabból a motívumból építkezik. Mindhárom zárótema a Lawrence előadásában rejt ismét váratlanabb pillanatok. A zakatoló tizenhatodmozgás hatására eleve gyorsabb, lendületesebb részeket a Lawrence ténylegesen is gyorsabbra veszi, így a köztük elhangzó, főtemát idéző szakaszok lassabb tempói mellett a tempókülönbségek feltűnőek, ellentétben az Amadeus metronómszerű tempótartásával. A kétszer is elhangzó, hasonló felépítésű zárótema-szakasz első elhangzásakor, a 28–29. ütemekben meglepetésszerűen jövő G-dúr-g-moll fordulatra szeretném még felhívni a figyelmet: ez az – ismét *fz* hangsúllyal jelölt – pillanat rendkívüli izgalmakat tartogat – legalábbis az ezt felismerő előadóművészek kifejezésében. Az Amadeus ismét lelkiismeretesen megjátssza a beírt hangsúlyt, míg a Lawrence – jelesül vezetőjük és első hegedűsük, Geoff Nuttall játékában – egy merész hangszínváltást is mutat: síró, sőt, szinte „hisztiző” karaktert felvonultatva a 29–30. ütemekben, jól „megrángatva” a hangokat.

The image displays a musical score for the first movement of the Kaiser Quartet, measures 47-50. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). Measures 47-49 are marked with a first ending bracket and a second ending bracket. Dynamics include piano (p) and forte (f). Measure 50 starts with a new section marked with a '50' and a 'p' dynamic.

68. ábra: Kaiser-kvartett I. tétel g

Hallgassunk bele a tétel kidolgozási formarészébe is (Track47–AK4 és Track48–LK4; 68., 69., és 70. ábra)! Rendkívül változatos zene következik; Haydn ismét

mesterien ötvözi a különböző karaktereket: a csipkelődő, provokatív apró nyújtott képletes ritmikát gyorsan követi egy könnyed játékos, majd az eddigi legéneklőbb, legato szakasz a tételben. A beírt néhány dinamikai különbséget az Amadeus következetesen megtartva, dús, sötét árnyalatú hangszínnel, gyöngyözően artikulálva játssza a cantabile zenei anyagot (55–62. ütemek). Ezután hasonlóan gyönyörű, dús hangképzéssel szólaltatják meg az e-moll periódust is (63–67. ütemek); ennek szintén éneklő, legato dallama alatt azonban már megjelennek a „toporzékoló” staccato tizenhatodok a brácsában, illetve a csellóban.

69. ábra: Kaiser-kvartett I. tétel *h*

70. ábra: Kaiser-kvartett I. tétel *i*

Míndez a Lawrence játékában – sokkal nyersebb, és mondhatni „vagányabb” stílusban hallható. A Lawrence nem egyszerűen piano–forte váltakozást játszik: a 48. ütem fölfelé törő apró nyújtott skálamotívuma szinte elhalásig halkul, miközben a kvartett folyamatosan lassít az ütem végéig. Így a 49. ütem forte előkéje és főhangja beakasztott vonóval, rovarcsípés-szerűen indul, melyet az első hegedű újfent a nem sokkal korábban hallott síró, hisztiző hangszínnel követ. Érdemes figyelni a Lawrence éneklő stílusára is: a kizárólag legato-motívumokra építő 56–57., de különösen az 58–59. ütemekben teljesen vibrató nélkül, pusztán a vonókezelés enyhe, természetes dinamikai hullámzásával játszanak.

Itt feltétlenül fontosnak tartom röviden szót ejteni a *vibrato* (magyaros átírással: vibrátó) kérdésköréről. Először is: minden – főként amatőr művészekről hallható – elutasítás ellenére a vibrátó, vagyis a hangok ujjmozgással történő rezegtetése minden korban elismert és követett kifejezési eszköz volt a vonós hangszerek megjelenése óta, csak annak alkalmazási módja változott.⁶ Leopold Mozart figyelemreméltóan fogalmazza meg a vibrátó szükségességének okát

⁶ Vesd össze *Donington* 1978, 81.o.

Hegedűiskolájában: „Maga a természet a tanárunk ebben, mert ha egy harangot, vagy egy laza húrt erősen megütünk, utána a megütött hang bizonyos hullámszerű lebegését halljuk [...]”⁷ Nem mást fogalmaz meg Leopold Mozart, mint az egyszerű, természetben is létrejövő hangok folyamatának alapvető emberi felismerését! Felmerül a kérdés: ha a vibrató ennyire természetes hangképzési eszköze a vonós hangszeres játéknak, akkor miért akarják nélkülözni egyesek? Ennek jogossága legfeljebb a 18. század derekát megelőző hangszeres irodalomban előforduló egyes művek – nem szóló, vagy kamara, hanem kifejezetten *zenekari kíséretet* érintő – egyszerű, akár primitív felépítéséből fakadhat. Ám a *fontos* – vagyis dallami, illetve hangsúlyos harmóniai szerepben megjelenő – szólamok zenei kifejezésében éppoly természetes volt, és marad a vibrató alkalmazása, mint a vonóhúzás közepette hallható kisebb-nagyobb dinamikai hullámlás.⁸ A Lawrence-kvartett azonban nem konzervativizmusáról híres: *szándékosan* hágnak át írott-íratlan „szabályokat”, de nem önkényesen: a zenei folyamat részleteinek *kifejezőbb* megmutatása végett. A fentebb említett formarészen a teljes együttes nem kevesebbre vállalkozik, minthogy *egyetlen* kifejezési eszközzel: a vonóhúzás dinamikai hullámlásával próbálja megmutatni ezt a karaktert. A mű II. tételében mindennek sokkal grandiózusabb példáját fogják majd adni: mindenesetre már itt, az I. tételben jócskán hallhatunk belőle „ízeltőt”. Geoff Nuttall egyébként is – a teljes koncertfelvételen nyomon követhetően – szívesen mellőzi a vibrálást. Hogy valóban meggyőző-e ez a játékmód, úgy gondolom, inkább a hallgató véleményére tartozik, egyvalamit azonban

7 Mozart 1998, 254.o.

8 Francesco Geminiani (1751) szerint a vibrátót „olyan gyakran kell alkalmazni, amilyen gyakran csak lehet.” (*The Art of Playing on the Violin*. Oxford University Press, London), idézi: Donington 1978, 81.o.; de ez inkább egy szélsőségesen érzélgős előadói attitűd megnyilvánulása. A Corellitanítvány Geminiani a 17–18. század fordulójának itáliai hegedűművészetét örököltette tovább az elméleti zeneirodalom első jelentős hegedűiskolájával. Ő maga ugyanakkor saját korában némileg különöncnek számított az expresszivitást akár provokatívan is alkalmazó stílusával, a hangszertechnikát – például a folyamatos vibrálással is – alárendelve a kifejezés intenzitásának. Vess össze Sárosi György (2011): *A hegedűjáték történeti, pedagógiai és módszertani háttere*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 16–17.o. Leopold Mozart – egy, a maga korában sokkal általánosabb, mérvadóbb véleményt megfogalmazva – így ír: „Akadnak ugyan játékosok, akik minden hangnál állandóan reszketnek, mintha szüntelen lázuk lenne, a tremolót [Mozart szóhasználatában a vibrató jelölése] azonban csak olyan helyen alkalmazzuk, ahol magában a természetben is előfordulna [...]” Mozart 1998, 255.o. Hegedűiskolájának alaposabb tanulmányozása során nyilvánvalóvá válik, hogy Leopold Mozart – kora más intelligens zeneművelőihez hasonlóan – olyan esetben tartotta ízlésesnek a vibrátót, ahol az *zeneileg indokolható* volt.

feltétlenül megemlítenék: ilyen játék mellett sokkal feltűnőbbé válik vonós hangszeren a *hangszín* tényezője, jóval részletesebb, egyben tágabb spektrumot tárva a hallgató elé, mint amennyire az vibrálás közepette megfigyelhető.

A 68. ütemtől – az ezt megelőző e-moll periódus után hirtelen E-dúrba váltva – Haydn alkotói életművének talán legizgalmasabb karakterét, a népi eredetű *verbunkost* hallhatjuk, egy tematikus betét erejéig (71., 72., és 73. ábra). A német eredetű szó (Werbung) a „toborzás” jelentésével a parasztleányok katonai besorozására céloz, amely a 18. század folyamán a polgárosodó társadalmi közegben lassan kulturális eseményé nőtte ki magát. Egyébként egy balkáni eredetű katonainduló műfajról van szó, amely valószínűleg cigányzenészek közvetítésével jutott el Magyarországra; mindenesetre világraszóló karrierjét a magyar nemzeti tánczene megalapozójaként érte el.⁹ Haydn a 68. és 78. ütemek között egy igazi, nagyon jól kiszámított verbunkos szakaszt illeszt a tétel zenei folyamába: a brácsa és a cselló negyed eltolással, egymás komplementereként játszott *fz* hangsúlyos félértékei („dudabasszus”) fölött a két hegedű – szintén *fz*-s – szinkópáló és apró nyújtott ritmusszerkezetével jól „megrángatja” a dallamot. A szakasz végén pedig (78–81. ütem) egy „lecsengő” e-moll periódus következik, amely *pianissimo* előkészítő nyolcadugrálásaival elbizonytalanodó, „távolba vesző” benyomást keltve (mondhatni az indulós banda eltűnése a messzeségben), hirtelen igazi meglepetéssel vezet vissza a tétel *forte* főtémájára (a visszatérés formarész kezdete). Hallgassuk meg mindezt (Track49–AK5 és Track50–LK5; a karakter könnyebb megkülönböztethetősége érdekében az azt megelőző és a rá következő néhány ütemet rajtahagytam a felvételrészleteken)!

71. ábra: Kaiser-kvartett I. tétel *j*

⁹ Dahlhaus és Eggebrecht 1985, III. kötet, 592–593.o.

69

VI. I *fz*

VI. II *fz*

Vla. *fz* *sempre*

Vlc. *fz*

72

VI. I *fz*

VI. II *fz*

Vla.

Vlc.

74

VI. I *fz*

VI. II *fz*

Vla.

Vlc.

76

VI. I *fz* *fz* *fz* *p*

VI. II *fz* *fz* *fz* *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

72. ábra: Kaiser-kvartett I. tétel *k*

The image shows a musical score for the first movement of the Kaiser Quartet, measures 79-81. The score is for four violins (VI. I, VI. II, Vla., Vlc.) and includes dynamic markings such as pp, f, and p. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the first two violins and a bass clef for the viola and cello. The dynamics range from pianissimo (pp) to fortissimo (f) and piano (p).

73. ábra: Kaiser-kvartett I. tétel I

Az Amadeus higgadt, mondhatni „üzembiztos” játéka itt, egy ilyen katonainduló karakterű zenében magától értetődő: rendkívül élvezetesen hat. Ám a Lawrence játéka – újfent kissé „kiveri a biztosítékot”: ez ám a verbunkos hangszínkavalkád! A felütő *h* nyolcad ismét óriási – ezúttal minden eddiginél hosszabb – késleltetéssel hozza a 68. ütem kezdő E-dúr akkordját, akkora hangsúllyal, hogy a fentebb már említett rovarcsípés itt kifejezetten darázs-, vagy egyenesen lódarázscsípésként hat. Geoff Nuttall és Owen Dalby pedig egészen nyers, durva hangképzéssel, valódi kocszabanda benyomást keltve „izzasztja meg” hallgatóságát. A 78–81. ütemek visszavezető szakaszának végét pedig mind halkulás, mind lassítás szempontjából annyira kifejezően játsszák, hogy a főtéma harsogó visszatérése a 82. ütemtől szinte „bombaként robban”.

II. tétel

A G-dúr alaphangnemű, később császári himnusszá vált II. tétel témája egy valóban fennkölt, himnikus dal, dolce cantabile előadásmódban. A különlegesen megható zene mögött nyilvánvalóan Händel hatása sejlik fel, hiszen Haydn ezt a vonósnégyest nem sokkal második londoni időszakát követően komponálta.¹⁰ Szerkezete egyszerű négyütemes periódusokból áll: az első, nyitó periódus V. fokú félzárlatra érkezik, majd megismétlődik. Ezután egy kifejtőbb jellegű periódus már a domináns D-dúrba modulálást sejteti; de erre válaszként felhangzik a harmadik periódus, amely G-dúr alaphangnemből indulva méltóságteljes lezárást hoz,

¹⁰ Webster és Feder 2009, 43.o.

mindezt szintén megismételve. A tématerület így lényegében egy három részes forma, amelyben a két szélső rész megismétlődik, a periódusokat betűkkel jelölve AABCC formai vázlatot adva (74. ábra).

Poco adagio, cantabile

Violino I.

Violino II. *dolce*

Viola *dolce*

Violoncello *dolce*

7 *fz* *fz* *fz* *fz*

14 *p* *fz* *fz* *p*

20 **Var. I.** *sempre p*

74. ábra: Kaiser-kvartett II. tétel a

A téma karakterét tekintve az úgynevezett végtelenített dallam komponálásának mintapéldája, amit a bejelölt rengeteg legato, vagyis kötőív is jelez. Tempójáról és dinamikájáról mindaz újra elmondható, amit Bach Kettősversenyének és Mozart Sinfonia Concertantéjának lassú tétéle kapcsán írtam, így erre most nem térek ki. A súlyviszonyokról érdemes megjegyezni, hogy Haydn csak a két dallami tetőpontra ír *fz* hangsúlyt (12–13. ütemek, illetve mindez megismételve a 16–17.-ben). Természetesen az összes metrikus súly megmutatása a dallamon belül hasonlóan fontos. És itt joggal merül fel a kérdés: miért írta le Haydn fél ütemes „eltolással” ezt a gyönyörű lírai zenét? Ugyanis a legato-ívek a variációkban esetenként más szakaszokat kötnek össze, mint a témában (lásd a kottapéldákon; bár az I–III. variációkat nem elemzem, de az utolsó IV.-et igen, és ott is – hasonlóan az előzőekhez – a dallam különböző, a metrikus súlyok szempontjából kérdéses legato-íveit láthatjuk). A leírt kötések ugyanazt a kérdést vetik fel, mint a fél ütemes felütés, egyszersmind eltolás: vajon a leírt ütem egyén (első negyedén) van a dallam fő súlya, vagy az ütem közepén (harmadik negyedén)? Úgy tűnik, maga Haydn is játszott ennek a két lehetséges artikulálásnak a gondolatával: pontosan erre utalnak a különböző kötések. Véleményem szerint nem kell túl nagy problémát csinálni mindebből: a szerző egyszerűen csak játszik a dallam természetes fordulópontjaiból fakadó lehetőségekkel. Az éneklő legato-ívek sokféle vonással kifejezhetőek, a súlyviszonyok lényegi átértelmezése nélkül is. A fél ütemes eltolásos lejegyzés valójában egy „játék az ütemvonalakkal”: Haydn szándéka nem a súlyérzet összezavarása volt, hanem annak érzékeltetése, hogy ő maga is a dallam minél folyamatosabb összefogására szeretné készíteni az előadókat.

Hallgassuk meg mindezt a két előadásban (Track51–AK6 és Track52–LK6)! Az Amadeus dús, tömör hangképzéssel, rendkívül kiegyenlített intenzitással játszik: minden szólam valamennyi hangja ugyanolyan igényes, esztétikus hangszínnel szólal meg. A legato terén igyekeznek „nagyon” kötve játszani, a lehető legészrevétlenebbé téve a vonóváltásokat. Játékuk dinamikája tömbszerű, tartott; a *fz* súlyokat elegánsan emelik ki; a piano szakaszok nem csak halkabb hangerőn, hanem bensőségesebb színnel „pompáznak”, méltó kifejezéseként egy ennyire letisztult zenének.

A Lawrence játékában ugyanez – nem meglepő módon – újfent változatosabban

hangzik. Geoff Nuttall – az első tételben már hallottak alapján – a vibrató szándékos elhagyásával él – a *fz* súlyos értékek motívumainak kiemeléséig, innentől ugyanis „visszahozza” a vibrátót, és a piano zárószakaszokban hagyja el ismét. Ugyanakkor a többiek – a második hegedű, brácsa, cselló – már hallhatóan „konzervatívabbak”: rendszeresen vibrálnak mind dallami, mind harmóniai súlypontok kiemelésére. Így egyszerre hallgathatunk a klasszikus igények szerinti enyhe vibratóval „díszített”, és egy direkt díszítetlen hangképzést. Kétségtelen, hogy a vibrálás mellőzésével nyíltabb, változatosabb színvilágú, nagyobb dinamikai különbségeket hordozó hang képezhető, viszont ugyanezzel mondhatni kockázatok is járnak: hogyan igazítja mindezt a művész a zenei folyamat hangulati-érzelmi változásaihoz? Azt hiszem, mindenképpen figyelemreméltó Nuttall hozzáállása, minthogy pontosan olyan zenéről van szó, amely a „végtelenített dallam” ideális példájává kíván válni, egy egyszerű, letisztult ritmikai és harmóniai struktúrán belül. Érdekes a legato alkalmazása szempontjából újra és újra visszahallgatni a felvételrészletet: a játékosok világszínvonalúan rejtik el – különösen Nuttall – a vonóváltásokat. A vibrató elhagyásával ugyanis a dinamikai folyamatok feltűnőbbé válnak, önkéntelenül is a folyamatosság felé ösztökélve a vonóvezetést. A Lawrence annyira természetesen játssza ezt a különlegesen gyönyörű témát; a folyamatosság érzete annyira magától értetődő, hogy valójában *nehéz* észrevenni (még az előadók *lélegzetvétele* is sokkal feltűnőbb a felvételen, mint a vonóváltások); és bizonyára ez a fő oka annak is, hogy miért hallható *egyszerre* a dallam már korábban említett két lehetséges súlyelosztása anélkül, hogy megbontaná a melodikus összefogást.

Az I. variáció csak a két hegedűt szólaltatja meg, a második hegedű „kezébe adva” a dallamot. A II. variációtól kezdve már a brácsa és a cselló is játszik; a II.-ban a cselló, míg a III.-ban a brácsa kerül dallami szerepbe. Haydn végül az utolsó, IV. variációban egyformán fontos szerepet szán valamennyi hangszernek: a dallamot játszó első hegedű alatt a többi szólam akkordikus felrakásai gyakorlatilag újraharmonizálják a témát. (A korábbi variációkban a kíséret sok helyen nem harmóniai, csak melodikus variálást jelent.) A 90. ütemtől azonban az akkordikus kíséret itt is egyre melodikusabbá válik – különösen a zárótag másodszeri, variált elhangzása során, a 96. ütemtől. Így érkezünk meg – egy négy és fél ütemes külső

bővülés keretében – a záratra (75. és 76. ábra). Haydn a zenei folyamat ritmikai lassításával, *pianissimo* jelöléssel, és nem utolsó sorban egy *schweller*rel „díszített”, g orgonapont feletti VII. fokú szűkített terckvarttal teszi valóban fennköltté a záró tonikára való megérkezést.

80 Var. IV.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

86

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

91

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

75. ábra: Kaiser-kvartett II. tétel *b*

76. ábra: Kaiser-kvartett II. tétel *c*

Végül hallgassuk meg a IV., záró variációt is (Track53–AK7 és Track54–LK7)! Mindkét együttes a már ismertetett módokon formálja a zenei anyagot, a feltűnő különbség újfent a vibrató megléte vagy mellőzése, illetve – az ebből is következő – dinamikai kifejezés eltéréseiben áll. Az Amadeus játékaról a szépség és kiegyenlítettség „sugárzik”; a Lawrence kapcsán írnék újra a részletekről. Nuttall – miután ismét dallami szerepben játszhat – ezúttal a periódusok között felváltva alkalmazza, illetve mellőzi a vibrátót. A variáció kezdőtagjában mindjárt használja, dúsabb, tömörebb hangszínt elérve, majd a dallam oktávval fentebbi ismétlésekor (a 84. ütemtől, a második A résznél) abbahagyja a vibrálást. Döbbenetesen hatásos a hangzás: a beírt piano dinamikát az Amadeus lényegében figyelmen kívül hagyja, míg a Lawrence nem pusztán halkabb, hanem tisztán zengő, mondhatni „éteribb” világot teremt. Ugyanez megismétlődik a C-vel jelölt zárótag újbóli elhangzásakor (96. ütemtől): a lehetséges végletekig fokozódik a hangszínváltás, „világok közti utazás” benyomását keltve. A zárlati külső bővülés (100. ütemtől) pianissimo jelölését, és az utolsó előtti akkord schwellerét (ami kissé furcsán néz ki a kottapéldán, de a program nem tette lehetővé a pontosabb jelölését) nagyon ízlésesen,

intim hangképzéssel, kellő megvárakoztatások közepette hallhatjuk mindkét felvételen; és igazán kár azért a köhögésért, ami a Lawrence felvételén a záróakkordba „csúszott bele” a koncerten.

III. tétel

A harmadik tétel egy C-dúr menüettből, illetve egy a-moll trióból áll.¹¹ Zenei anyaga *scherzo* (tréfás) jellegű, vagyis játékos, könnyed hangvételű. A tánc egy 5+7 ütemes periódussal kezdődik, amely – egy két ütemes belső bővüléssel – a domináns G-dúrba modulál. Ez folytatódik egy újabb – ezúttal már szimmetrikus, 2×4 ütemes – periódussal, amely formai szerepe mellett hangnemi megerősítésként is funkcionál (77. és 78. ábra). Feltűnő benne az incselkedő hangvételű kis éles ritmusképlet, amely az első hegedűben, és a csellóban következik egymás után (13. és 17. ütem), ellentétes irányban haladva. Hallgassuk meg mindezt (Track55–AK8 és Track56–LK8)! Az Amadeus ismét elegáns és hibátlan, ha lehet, az eddigi „legsterilebb” játékot mutatva. A Lawrence pedig újfent Geoff Nuttall kezdeményezésével egy rendkívül „lecsupaszított” játékmóddal, dallami vibrató nélkül, meglehetősen érdes hangszínnel „táncol”, a kezdő periódusfejet késleltetve, szabadabb tempókezeléssel.

Menuetto
Allegro

77. ábra: Kaiser-kvartett III. tétel a

¹¹ A menüett egy 17. századi francia eredetű tánc, amely a 18. század folyamán – már a táncról függetlenül is – rendkívül népszerű önálló zenei műfajjá vált, trió középhangszíjjal. *Dahlhaus* és *Eggebrecht* 1984, II. kötet, 521–522.o. Haydn menüett-típusairól részletesebben lásd *Somfai* 1979, 260. sköv.o.

78. ábra: Kaiser-kvartett III. tétel *b*

A menüett középső formarésze egy 6 ütemes motívummal indul, amely c-moll felé tér ki, majd a domináns harmóniát alsó és felső kromatikus váltóhangokkal járja körül 4 ütem erejéig (78. és 79. ábra). Ezután egy rövid, két ütemes visszavezetést követően Haydn máris a visszatérést hozza: a kezdőtag zenei anyaga csak annyiban módosul, hogy itt egy 5+11 ütemes szerkezet következik. Ennek oka, hogy a szerző egy hosszabb hangnemi kitérés-láncolattal irányítja alaphangnembe a zenei anyagot. Hallgassuk meg ezt is (Track57–AK9 és Track58–LK9)! Az Amadeus kétség kívül nem játszik túl nagy dinamikai különbséget a piano területen (27–32. ütem); és itt a Lawrence játéka sem sokkal halkabb, inkább változatosabb: apró schwellereket mutatva erősödnek-halkulnak. Ismét Nuttall az, aki a dallami tetőpontokat annyira feltűnően nyers, durva hangszínnel formálja – hangsúlyokat is rájuk téve –, hogy a visszatérést hallgatva szinte az a benyomásunk támad: kifejezésében az I. tétel verbunkos táncát akarja utánozni. Pedig a menüett esetében egy vad, szilaj indulónál jóval érzékenyebb, elegánsabb táncról van szó, és bizonyára sokan – joggal – erőltetettnek találhatják ezt a műfaji zavart a Lawrence játékában.

22

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

p

f

p

f

p

32

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

f

f

f

f

42

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

50

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Fine

79. ábra: Kaiser-kvartett III. tétel *c*

A trió a-moll alaphangnemével, és cantabile karakterével jól ellensúlyozza a menüettet. Formailag még egyszerűbb a felépítése: egy 2×4 ütemes állítás-kérdés típusú, moduláló periódust követően egy újabb, 8 ütemes kifejtőbb jellegű témapériódus következik, amely egy plusz 4 ütemes formai elnyújtással – tehát összesen 12 ütemet követően – a dominánson zár, koronás hosszú értéket kitarva (80. ábra). Hallgassuk meg ezt is (Track59–AK10 és Track60–LK10)! Mindkét együttes a menüettben is hallott karakterekkel él. Az Amadeus gyönyörű hangképzésével szemben ismét Nuttall játékára hívnám fel a figyelmet: bár a trió más hangulatú, szomorúbb zenei anyaggal indul, Nuttall valamiért mégis megőrzi a – már eleget hallott – vibrátómentes, nyers hangú kifejezést. Amivel hozzájárul az új karakter búskomor hangvételéhez, az az ütemkezdő félértékeken játszott halkulás és a negyedek „otthagya”: mindez kétség kívül egy szomorú, „lemondó” hangulatot fejez ki. A dominánusra való felkapaszkodás végén viszont újfent, minden eddiginél érdekesebb, közönségesebb hangvételt vesz: *üres e húrral* játssza a kitarított dallami tetőpontot (75–76. ütem).

Haydn ezután a trió témafejével „játszik” az azonos alapú A-dúrban, egy 2×8 ütemes perióduson át. Majd – minden átmenet nélkül – megismétlődik az első periódus a-mollban; ezúttal azonban a sejtelmesebb, egyszersmind *izgalmasabb* nápolyi, majd emelt alapú IV. fokot felhasználva a zárlatra. Hallgassuk meg ezt is (Track61–AK11 és Track62–LK11)! A pianissimóval jelölt, az egész III. tétel legérzékenyebb zenei anyagát hordozó területet az Amadeus kifogástalanul esztétikus hangszínekkel szólaltatja meg. A Lawrence felvételrészletén pedig azt hiszem, nem túlzás állítani, hogy most derül ki, az együttes miért akarta az egész tételt olyannyira nyers hangvétellel venni. Kizárólag ezt az A-dúr szakaszt játsszák vibrált, és – oly régóta várva végre ismét – *szép* hangképzéssel, olyan feltűnő különbséget mutatva az eddigiekkel szemben, hogy ez a rövid formarész valóságos „ékszerdoboz” a Lawrence játékán belül. És mindezt miért? Hogy utána a trió főtéma-visszatérése minden eddiginél képzetlenebb, már-már kifejezetten *igénytelen* hangképzéssel szólaljon meg újra, a teljes levertség-letörtség érzetét keltve.

56 **Trio**

VI. I
p

VI. II
p

Vla.
p

Vlc.
p

67
f *pp* *pp* *pp* *pp*

78

90 *Menuetto da Capo*
p

80. ábra: Kaiser-kvartett III. tétel *d*

IV. tétel

Haydn a IV. tétellel pótolja a vonósnégyes során eddig esetlegesen felmerülő hangnemi hiányérzetünket: végre egy moll – és konkrétan c-moll – alaphangnemű tétel következik. Ezen túlmenően a mindeddig alkalmazott egyszerű periódusépítő formák, illetve a méltóságteljes hangvétel után egy igazi *risoluto, giusto*¹² karakterű zene következik, jóval összetettebb struktúrában. Formailag egy szabadon kezelt, meglehetősen szövevényes szonátaformáról beszélhetünk, amely mikroszerkezetében periodikus tervezést, sőt, imitációs szerkesztést is tartalmaz. A tétel kezdetén felhangzó rövid, erőteljes moll akkordok; az erre válaszoló lírai motívum; a hamarosan megjelenő, és az egész tételt végigkísérő gyors nyolcad-, illetve triolamozgás élénk, izgalmas, és nem utolsó sorban *virtuóz* karakterisztikát hordoz (81. ábra). Első hallásra akár nyitó tételnek is tarthatnánk; záró jellegét Haydn a tétel végi, már az azonos alapú, és egyben a vonósnégyes alaphangnemét visszahozó, C-dúrban megírt zárlati területtel biztosítja. A „Kaiser”-kvartett ezen utolsó tétele kapcsán elegendőnek tartom a kezdő formarész (expoziáció) meghallgatását, illetve elemzését. Egyrészt azért, mert ez is elegendő az Amadeus és a Lawrence játékmódja közötti különbségek megmutatására, minthogy a tétel valamennyi karakterét felvonultatja. Másrészt a tétel végi C-dúr terület nem igazán önálló formarész: lényegében nem más, mint az expoziciónak a visszatérésben kihagyott motívumait kissé variáltan ismétlő befejezés.

12 Az olasz „giusto” jelentése (pontosan) önmagában nehezen köthető zenei előadásmóddhoz; itt a tempo giusto magyar népzeneben használt jelentéstartalmára gondolok: arra a határozott, kimért tempókezelésre, amely a tempót a ritmikai struktúrához igazítva számítja ki. Lásd röviden Dahlhaus és Eggebrecht 1984, II. kötet, 40.o.

**Finale
Presto**

The musical score is arranged in four systems. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The second system includes Violino I (VI. I), Violino II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The third system includes Violino I (VI. I), Violino II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The fourth system includes Violino I (VI. I), Violino II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.).

Measures 1-7: All instruments play chords with dynamics *f* and *p*.

Measures 8-13: VI. I and VI. II play melodic lines. VI. I has dynamics *f* and *p*. VI. II has dynamics *f* and *p*. Vla. and Vlc. play accompaniment. Vlc. has dynamics *p* and *f*.

Measures 14-18: VI. I plays triplet patterns. VI. II, Vla., and Vlc. play accompaniment. Vlc. has dynamics *f* and *fz*.

Measures 19-23: VI. I and VI. II play melodic lines. VI. I has dynamics *fz*. VI. II has dynamics *fz*. Vla. and Vlc. play accompaniment. Vlc. has dynamics *fz*.

81. ábra: Kaiser-kvartett IV. tétel *a*

Hallgassuk meg a főtémát (első 20 ütemet; Track63–AK12 és Track64–LK12), amely egy meglehetősen összetett struktúrájú formarész. A 12. ütem kezdő akkordjáig periódusokból építkezik, majd innentől Haydn – újfent monotematikusan – a kezdő periódusból sző tovább egy zenei mondatot, amely egy három ütemnyi külső bővüléssel érkezik meg a 20. ütemre. Az Amadeus egy valóban sebes – presto – tempóban kezd játszani, amit metronómszerű pontossággal tart – egyébként nem csak az itt csatolt felvételrészleten, hanem a teljes tételen keresztül. Játékuk dinamikája is pontosan követi a szerzői utasításokat. A Lawrence tempókezelése újfent szabadabb, változatosabb. Tulajdonképpen a zenei mikroszerkezetet ábrázolják, más-más tempóban játszva az egyes szakaszok karakterológiai különbségeinek megfelelően. Az első motívum – nevezzük A-nak – vonásokkal ellátott, vagyis *rövid* akkordjait nyers hangszínnel, olyannyira indulatosan tagolják, hogy még az akkordok előtti levegővételek is hallatszanak a felvételen. A 2–4. ütem lírai – mondjuk B – motívumának kezelése éles ellentétben az előbbiekkal, lassabb tempóban, áttetsző hangszínnel, szinte vibrató nélkül hangzik fel. Az 5. ütemtől látható-hallható analóg helyeken mindez még feltűnőbbé válik. A Lawrence játéka nem pusztán virtuóz hatást keltő, hanem a tempót a különböző karakterekhez igazítva lényegében ők játsszák meg *giustóként* az alap risoluto karaktert. Így a 12. ütemben újra határozottan, hangsúlyosan artikulált A motívum a meginduló triolamozgással együtt nagyobb kontrasztot hoz létre az ezt megelőző B motívummal, mint az az Amadeus felvételén hallható. Az Amadeus ezt a 12. és 20. ütemek közötti gyors ritmikájú tématerületet egyszerűen lendületesen játssza, kihasználva a sűrűbb ritmikai struktúra adta lehetőséget. A Lawrence ezzel szemben a gyors triolamozgás közepette is megőrzi a tétel kezdő A motívumának hangsúlyos, határozott indítású karakterét csakúgy, mint a nyers, érdes hangszínt. Figyelemreméltó, ahogyan Geoff Nuttall a 13., és a 15–17. ütemekben is mennyire kiemeli a duolás nyolcadhangokat, szélsőséges hangsúlyokkal és kiszélesítésekkel „megrágva” minden egyes hangot, illetve hangpárt.

A főtémát követően a 21. ütem felütésétől egy átvezető rész indul, amely az éneklő karakterű B motívumot szövi tovább, és a párhuzamos Esz-dúrba modulálva, a 33. és 46. ütemek közötti melléktémára vezet (82. és 83. ábra). Ez utóbbi egyszersmind új

karaktert is hordoz: a gesztus-értékű motívumok között a második hegedű két-három hangon „billegő” nyolcadmozgásával a játékos kifejezőmódot képviseli. Hallgassuk meg mindezt (Track65–AK13 és Track66–LK13)! Az Amadeus sűrű vibratóval teli dúsz, tömör hangzást produkál, esztétikusan kifejezve mind a cantabile, mind a giocoso karaktereket. A Lawrence mindezt újból szinte vibrálás nélkül – épp csak egy-egy dallami fordulópontot enyhén megrezegtetve – játssza, a vonókezelésből fakadó természetes dinamikai hullámzást előtérbe tolva, állandó *schwellere* közepette formálva.

The musical score consists of three systems of four staves each, labeled VI. I, VI. II, Vla., and Vlc. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 19 and ends at measure 26. The second system starts at measure 27 and ends at measure 33. The third system starts at measure 34 and ends at measure 40. Dynamics include *fz* (fortissimo) and *p* (piano). There are triplets in measures 19-26 and a melodic line in the first violin in measures 27-33.

82. ábra: Kaiser-kvartett IV. tétel *b*

The image displays a musical score for the Kaiser Quartet, specifically the fourth movement, measure 83. The score is written for four instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music is characterized by a complex rhythmic structure, including triplets and a dynamic marking of 'f' (forte). The score shows the beginning of a section with a '41' measure number above the first staff. The first three staves (VI. I, VI. II, and Vla.) have a melodic line with various note values and rests. The Vlc. staff has a more rhythmic accompaniment with many rests. The final measure of the excerpt shows a complex triplet pattern in the upper staves and a strong dynamic marking 'f'.

83. ábra: Kaiser-kvartett IV. tétel c

A 46. ütemtől egy viharos, szakadatlan triolamozgástól „tarkított”, sodró erejű zárótéma-terület kezdődik. A monotematikus építkezést folytatva, a tétel kezdő A, és B motívumaiból szőtt zenei anyag az izgalmas mollbeli IV. fokot is „megcsillantva” (69–70. ütem) zárul egy Esz-dúrbeli tonikán (84. és 85. ábra). Végezetül hallgassuk meg ezt is (Track67–AK14 és Track68–LK14)! Ezúttal nincs okunk szembeállítani a két hangfelvételryészletet: mind az Amadeus, mind a Lawrence lenyűgöző virtuozitással szólaltatja meg ezt a területet, nagyon jól ráérezve, hogy ezúttal nem a tétel elején már hallott motívumok kifejezésén van a hangsúly, hanem a végeláthatatlan triolafutamok minél könnyedebb, lehengetőbb megmutatásán. Egyedül a zárószakasz kapcsán (66–72. ütem) hallatszik, hogy a Lawrence – nem meglepő módon – időben kissé jobban tagolja ezt a területet, mint az Amadeus.

41

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

f

48

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

fz

fz

52

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

56

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

84. ábra: Kaiser-kvartett IV. tétel *d*

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 60 through 72. The score is arranged in three systems, each containing four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system (measures 60-63) features a prominent triplet pattern in the Violin I and II parts, while the Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained notes and occasional triplet figures. The second system (measures 64-67) continues the triplet motif in the Violin I part, with the other instruments playing sustained chords or moving lines. The third system (measures 68-72) concludes with a first ending bracket over the final two measures, marked with a dynamic of *p* (piano). The Violin I part has a complex triplet pattern, while the other instruments play sustained notes.

85. ábra: Kaiser-kvartett IV. tétel e

Összegzés

Úgy látom, a tágabb értelemben vett klasszikus hangfelvétel-irodalom – legalábbis a *tudatosan* alkalmazott kifejezésmódok szempontjából – két nagy csoportra bontható. Az egyik az a hagyományos polgári-romantikus ízlés, amely a 18. század végétől kezdve, és a 19. században kiteljesedve sok évtizeddel ezelőttig – 50–60 éve, és még régebben – etalonnak számított. A romantikus előadóművész lényegében a szintén romantikus beállítottságú közönsége elvárásai szerint igyekszik játszani. Ezek röviden: lebilincselően gyönyörű, kivételesen szép hangminősége legyen; elegáns virtuozitás jellemezze, tehát könnyedén, mondhatni a „kisujjából kirázva” játssza le hangszerirodalmának legnehezebb, legtechnikásabb darabjait (vagy énekesként hasonló virtuozitással „táncoltassa” hangszálait). Magyarán: kimondva, vagy kimondatlanul, de a romantikus közönség azt várja el az előadótól, hogy *zseni, géniusz* legyen; és *egyéniségével* kápráztassa el őket. Ha nem üti meg ezt a mércét, rögtön a közepszerűek kategóriájába sorolják, érdeklődésüket lényegében elvesztve iránta. Ehhez társult a 20. század derekától – bizonyára nem kis mértékben a gépek, illetve a gépesítettség hatására – egyfajta keretbe illeszthető játék igénye: az ember alkotta gépek tömeggyártása, és a társadalmi életben, a háztartásokban való elterjedésük, sőt, nélkülözhetetlenné válásuk automatikusan alakította – és alakítja természetesen ma is – az emberi mentalitást. A művészet területén nem véletlenül kezdett – általában ki nem mondott – közmegegyezéssé válni a *hibátlan*ság ideája. A zenei előadás terén mindez a tökéletesen kiszámított, és metronómszerűen tartott tempókban, dinamikai szintekben; a formarészek egyenlő, azonos idejű tagolásaiban öltött testet¹. Na de akkor hol áll a *mű*, a maga sokszínűségével, jellemzően

1 Ellenvetésként felvethető lenne, hogy a 20. század első felében is voltak ez utóbbi „mesterkelt” hibátlanra törekvő előadóművészek – magyar vonatkozásban nem utolsó sorban –, például Bartók Béla. Mindennek megvitatása természetesen egy hosszabb diskurzust igényelne, amelynek jelen disszertációban sem terjedelmi, sem témába vágó helye nincs. Bartók mindenesetre – zongoraművészként – messze nem személytelen előadói egyéniség volt, inkább a saját maga elé állított tökéletesség és objektivitás mércéjének önkéntes és lelkes képviselője. Vesd össze *Stachó* 2013, 215.o. Magam részéről itt elsősorban nem a kivételes géniuszok, hanem az egyszerű társadalmi ember vonatkozásában értem a 20. század derekát, mint a mesterkelt hibátlan igényének köztudatban való egyre fokozódó elterjedésének időszakát. (Amely folyamat természetesen nem ért véget, ma is tart.) A géniuszok – mint minden korban – jellemzően saját korukat jóval túlhaladva, egy következő korszak ideáljait már előre képviselve „működnek”.

változatos felépítményével, fordulataival együtt? Hátul. A romantikus-polgári közönségigény az előadóművészt helyezi a középpontba, és nem a művet, amit előad. Maga a műalkotás, annak felfedezése egy sokadlagos szempont a számára.

Azért a klasszikus hangfelvétel-irodalom már régóta – jó néhány évtizede – rendelkezik egy másik csoporttal is, amely egy másfajta megközelítési módot képvisel. Ezt a '60-as, '70-es évek úgynevezett régizene-mozgalmi kezdtek el, és bár régieknek hívták magukat, minthogy a romantika előtti előadói attitűdöket keresték; mai szemmel mégis modernebbnek mondanám őket. Egyrészt valóban egy előadói „reneszánszról” van szó, amely visszanyúl a polgárosodást megelőző előadóművészi attitűdökhöz, ugyanakkor próbálja a mai közönség számára is érthetőbbé, könnyebben befogadhatóvá, lényegében *változatosabbá, érdekesebbé* tenni az előadást.² Ezt úgy érik el, hogy a *művet, a műalkotást* állítják a középpontba, és nem a művészt. Ez az attitűd a műalkotást *magát* akarja felfedezni, a zenei *tartalomra* koncentrálva. A zenei folyamat különböző karaktereit, a fordulatokat, a meglepetésszerű elemeket szeretné minél *izgalmasabban* megmutatni a közönségnek. Ettől még az előadóművészek itt is lehetnek zsenik – a kettő nem zárja ki egymást. De akár zseniről van szó, akár nem, *nem ő a lényeg* az előadáson, hanem a mű.³ A két csoport közötti különbséget tehát nem az előadók felkészültségi szintjeiben, illetve technikai képességeiben látom, hanem döntően egy, a műalkotás folyamatához való *hozzáállásbeli* különbségről beszélek.

Jelen disszertáció hangfelvétel-párjainál mindig ezt a két csoportot próbáltam szemléltetni. Úgy válogattam az előadókat, hogy a szembeállított együttesek lényegében mindig e mentén a hozzáállásbeli különbség mentén térjenek el egymástól. Így kétségtelenül csaknem minden esetben szélsőséges különbségeket felvonultató példákkal éltem, mindenesetre meggyőződésem, hogy egy „átlagos” koncertélmény kevésbé feltűnő különbségei is végső soron e mentén az előadói attitűdértelmezés mentén hasonló kategóriákba sorolhatóak be. Bízom benne, hogy nemcsak a „szakmai zenészek”, hanem minden művészet iránt érdeklődő ember számára is követhető volt ez a szándékom.

2 Donington egyenesen közelebbinek tartja a barokk műalkotási folyamatot a neoavantgard koncepciókhoz, mint a romantikus-polgári attitűdökhöz. Vessd össze *Donington* 1978, 14.o.

3 Vessd össze *Losonczy* 1969, 172–173.o.

Képjegyzék

- 1. kép: Christoph Wolff (2004): *Johann Sebastian Bach – A tudós zeneszerző*. Park Könyvkiadó, Budapest, 2.
- 2. kép: Maynard Solomon (2006): *Mozart*. Park Könyvkiadó, Budapest, 504.
- 3. kép: Somfai László (1977): *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*. Zeneműkiadó, Budapest, 136.

Ábrajegyzék

- 1–18. ábra: J. S. Bach: Doppelkonzert d-Moll für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo. Bärenreiter Verlag, Kassel, 1986/1998.
- 19–61. ábra: W. A. Mozart: Sinfonia Concertante for Violin, Viola and Orchestra E flat major K364. Ernst Eulenburg Ltd, London, é. n.
- 62–85. ábra: J. Haydn: Izbrannije kvartyeti dlja dvuh szkripok, alta i violoncseli, Tom I, Izdatyelsztvo Muzika, Moszkva 1968
J. Haydn: Selected Quartets for two violins, viola and violoncello, Volume I, State Publishers Music, Moscow 1968

Hangfelvétel-jegyzék

- Perlman–Zukerman:
<https://www.youtube.com/watch?v=Z4LFjuWvwzw>
Utolsó letöltés: 2017. 08. 17.
- Jansen–Kavakos:
https://www.youtube.com/watch?v=_ohsBg6onXY
Utolsó letöltés: 2017. 08. 21.
- Kremer–Kashkashian:
https://www.youtube.com/watch?v=NdN_GZFYR1U
Utolsó letöltés: 2017. 08. 28.
- Frang–Mönkemeyer:
<https://youtube.com/watch?v=v0xypy7JCF4>
Utolsó letöltés: 2017. 08. 30.
- Amadeus:
<https://www.youtube.com/watch?v=Ieiz6wyQSTc>
Utolsó letöltés: 2017. 09. 07.
- St. Lawrence:
<https://www.youtube.com/watch?v=gCnIsdxd-Bg>
Utolsó letöltés: 2017. 09. 18.

Bibliográfia

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753–1762/1787): *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin. I. kötet 1753, II. kötet 1762. Összkiadás: Lipcse 1787.
- Dahlhaus, C. és Eggebrecht, H. H. (1983, szerk.): *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon*. I. kötet, Zeneműkiadó, Budapest.
- Dahlhaus, C. és Eggebrecht, H. H. (1984, szerk.): *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon*. II. kötet, Zeneműkiadó, Budapest.
- Dahlhaus, C. és Eggebrecht, H. H. (1985, szerk.): *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon*. III. kötet, Zeneműkiadó, Budapest.
- Donington, Robert (1978): *A barokk zene előadásmódja*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Dreyfus, Laurence (2007): Beyond the interpretation of music. In: *Dutch Journal of Music Theory*, 12. évfolyam 3. szám, 253–272.
- Gabrielsson, Alf (2003): Music performance research at the millenium. In: *Psychology of Music*, 31. évfolyam 3. szám, 221–272.
- Geiringer, Karl (1969): *Joseph Haydn*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Geiringer, Karl (1976): *Johann Sebastian Bach*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Geminiani, Francesco (1751): *The Art of Playing on the Violin*. Oxford University Press, London.
- Harnoncourt, Nikolaus (1989): *A beszédszerű zene*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Harnoncourt, Nikolaus (2002): *Zene mint párbeszéd*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Hildesheimer, Wolfgang (1985): *Mozart*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Juslin, Patrick N. (2003): Five facets of musical expression: A psychologist's perspective on music performance. In: *Psychology of Music*, 31. évfolyam 3. szám, 273–302.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009): The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance.

<http://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>

Utolsó letöltés: 2017. 08. 22.

- Losonczi Ágnes (1969): *A zene életének szociológiája*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Mozart, Leopold (1756): *Gründliche Violinschule*. Augsburg. Magyar kiadás: Mozart, Leopold (1998): *Hegedűiskola*. Mágus Kiadó, Budapest.
- Pintér István (1996): A hangmikroszkópia alkalmazása a lejegyzésben. In: *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*. MTA Zenetudományi Intézete, Budapest, 369–382.
- Pintér István (2001): *Zenei informatikai mérések hangmikroszkópiai módszerekkel – kognitív zeneesztétika*. Doktori értekezés. ELTE BTK Filozófia Intézet, Budapest.
- Quantz, Johann Joachim (1752): *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin. Magyar kiadás: Quantz, Johann Joachim (2011): *Fuvolaiskola*. Argumentum Kiadó, Budapest.
- Sadie, Stanley (1987): *Mozart*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Sárosi György (2011): *A hegedűjáték történeti, pedagógiai és módszertani háttere*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- S. Nagy Katalin (2007): *Mű–művészek–befogadás*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Solomon, Maynard (2006): *Mozart*. Park Könyvkiadó, Budapest.
- Somfai László (1960): A klasszikus kvartetthangzás megszületése Haydn vonósnégyeseiben. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Haydn emlékére*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 295–420.
- Somfai László (1977): *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Somfai László (1979): *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Somfai László (1981): *18 Bartók-tanulmány*. Zeneműkiadó, Budapest.

- Somfai László (2015): *Kottakép és műalkotás*. Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Budapest.
- Stachó László (2001): A zeneértés szemantikai szintjeiről: velünk született, mélylélektani, és kognitív útirányjelzők a zenék jelentéseinek kibontásában. In: *Magyar Pszichológiai Szemle*, 56. évfolyam 3. szám, 465–477.
- Stachó László (2013): *Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*. Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest.
- Türk, Daniel Gottlob (1789): *Klavierschule*. Lipcse–Halle.
- Vikárus László (1999): *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Jelenkor Kiadó, Pécs.
- Webster, J. és Feder, G. (2009): *Haydn élete és művei*. Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Budapest.
- Wolff, Ch., Emery, W., Temperley, N., Jones, R., Helm, E., Warburton, E. és Derr, E. S. (1989): *A Bach-család*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Wolff, Christoph (2004): *Johann Sebastian Bach – A tudós zeneszerző*. Park Könyvkiadó, Budapest.

Szakmai önéletrajz

Bicskey László (Debrecen, 1985–)

1999–2004: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola zeneszerzés szak

2000–2004: Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar Előkészítő Tagozat hegedű szak

2004–2005: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem ének-zenetanár, karvezető szak

2005–2010: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem hegedűművész, -tanár szak

Tanáraim:

- Somogyi Péter hegedűművész
- Hargitai Géza hegedűművész
- Rolla János hegedűművész
- Horváth Anikó csembalóművész
- Botvay Károly csellóművész

2008–2009: Universität Mozarteum Salzburg (Erasmus-ösztöndíjjal)

Tanáraim:

- Jürgen Geise hegedű- és brácsaművész (elhunyt)
- Rohmann Imre zongoraművész

2004 és 2010 között látogatott mesterkurzusok művészei:

- Kalló Zsolt hegedűművész
- Rainer Schmidt hegedűművész
- Mayumi Seidler hegedűművész
- Joseph Hell hegedűművész
- Bényi Tibor csellóművész–karmester
- Dobozy Borbála csembalóművész

2010– : Kodály Filharmonikusok Debrecen zenekari művésze

Művészeti vezető–karmester: Somogyi-Tóth Dániel

Karmesterek (a művészi töltekezés szempontjából csak a jelen disszertációt érintve):

- Bényi Tibor csellóművész–karmester
- Káli Gábor karmester

2018– : Collegium Musicum Debrecen kamarazenekar művésze

Művészeti vezető–karmester: Király Zsolt

Publikációim:

- A klasszikus hegedűjáték metódusai (Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2010)
- A világhírű Hubay-mesteriskola kanadai „nagykövete”: Kresz Géza hegedűművész (In: Tárogató – A Vancouveri Magyar Kulturális Egyesület Lapja, XXXIX. évfolyam, 6/7. szám (2013. június/július), 24–25.o.)
- A Tudós – Johann Sebastian Bach helye a művelődéstörténetben. 1. rész (In: Debreceni Katolikus Figyelő, XXIX. évfolyam, 4. szám (2019. október–december), 22–23.o.); 2–5. rész tervezett megjelenése 2020-ban