

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
MŰVÉSZETI KAR DOKTORI ISKOLA

BICSKEY LÁSZLÓ

ZENE A LÉLEK TÜKRÉBEN

*SZEMELVÉNYEK BACH, MOZART ÉS HAYDN
VONÓSIRODALMÁBÓL*

DLA ÉRTEKEZÉS TÉZISEI

Témavezető: Bánfalvi Béla DLA hegedűművész, egyetemi
professzor

Társ-témavezető: Kamp Salamon DLA karnagy, egyetemi
professzor

2020

A disszertáció céljai

A disszertációm 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 elméleti forrásaiként azokat a – 18. század derekán született – szakmunkákat használom fel, amik döntően pedagógiai célzatúak, és amelyek – egyébként mind vonós, mind fúvós, 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 elemzem a kiválasztott zeneműveket, az eredeti szerzői bejegyzéseket tartalmazó partitúráikon keresztül.

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*. A természetesnek, magától értetődőnek tartott játékmódokat ugyanis senki sem akarja *feleslegesen* leírni, akármilyen sűrű bejegyzésekkel látja is el kottáját. Egy zeneművet nem lehet pusztán a kottaképe alapján „megfejtetni”. A teljes kottakép – a partitúra – csak egy *jel*, amely mögött számos jelölt, és jelöletlen tartalom bújlik meg.¹ 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.

Disszertációm másik – egyben *fontosabb, lényegibb* – célja, hogy a 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, hogy az egyazon műről készült felvételek közötti előadásmódbeli *különbségekre* rávilágítsak, azok lényegi jellegzetességeit feltérképezem.

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?

¹ Vessd 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 többjelentés-tartalmakat.

A témaválasztás okai

Nem vitás, hogy hegedűművész, -tanári végzettségemnél fogva indulok ki a hegedűt, mint vezető hangszer tartalmazó vonóirodalomból. 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.

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 szól; 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 igen*: a műalkotás folyamatának másik pillére, a *közönség* az, amelyik lényegében *befejezi* a művet azzal, hogy *reagál* rá – akár pozitívan, akár negatívan.²

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.³

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.⁴ 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

2 Vesd össze S. Nagy 2007, 23–24.o.

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

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

mindig *valakikhez* szól, és az átadás révén az *élmény nyújtásával* teszi tulajdonképpen *befejezhetővé* a művet.⁵ Ennek az élményadásnak az elsődlegessége az, amely a zenei, és általában minden művészi előadást, folyamatot (például kiállítást is) megkülönböztet a tudományoktól.

A zeneszerző legvalószínűbb indítéka a zenemű komponálására az, hogy *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 jelentéstartalmat hordoz.⁶ Ahogyan nincs két egyforma emberi pszichikum, nincs két egyforma élmény sem; sőt, tulajdonképpen – a megszólalás jelenidejűsége miatt – nincs két egyforma előadás („horribile dictu” két egyforma *műalkotás*) sem.

A zenei előadás érzékelésének szempontjai

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 löktetés kezelése: a metrikus szempontból súlyos (általában kezdő) zenei elemek megkülönböztetése a kevésbé súlyos, vagy hangsúlytalan elemektől.
- c) A dinamika, vagyis a hangerő szempontja: a hangerőtartás (állandó dinamika),

⁵ Vesd össze Losonczy 1969, uo.

⁶ 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. Vesd 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.

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 háttérének, illetve érzelmi-hangulati tartalmának – többnyire – változatos megmutatója.

A fenti – általánosabb – szempontok után most következzenek – az utóbbiakkal is összefüggő – „érzékenyebb”, 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 – finomidőzítés⁷) 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 kifejezőmód: 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.

Azért olyan fontos zenei érzékelésünkben az időtartam *változatos* megélése, mert *maga a zene is változatos*. A zenei műalkotás pontosan abban különbözik a hangok puszta egymásutánjától, hogy közöttük *viszonyt* állít fel, amelynek révén a

⁷ Stachó László (2013): *Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*. Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 15.o.

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 formaszervezetből, 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.⁸

⁸ Vesd össze Stachó 2013, 15–16.o.

Az összehasonlító műelemzések

J. S. Bach Kettősversenyének vizsgált hangfelvételei:

- a) Itzhak Perlman és Pinchas Zukerman az English Chamber Orchestra kíséretével, 1986, vezényel Daniel Barenboim;
- b) Janine Jansen és Leonidas Kavakos, a Verbier Festival Chamber Orchestra közreműködésével, 2013 (karmester nélkül).

Megállapítások: Perlman–Zukerman játéka szigorú tempótartást, dinamikatartást mutat; kiszámítható, precíz, hibátlan. Hangszíneik kivételesen és kimagaslóan esztétikusak, különösen a lassú tételben. Dús vibrató mellett, gyöngyözően formálják motívumaikat, és egyes hangjaikat is külön-külön. Karaktereik nagyon keretekben mozognak, kevés meglepetéssel szolgálva a hallgatóságnak.

Jansen–Kavakos játéka az alaptempón belül szélsőséges tempóingadozásokkal teli, metrumkezelésük viszont stabil. Dinamikájuk erősen hullámzó, még egészen rövid motívumokon – néhány hangból álló csoportokon – belül is. Egyáltalán nem kiszámítható a játékuk, tele van agogikai meglepetésekkel mind a tempó mind a dinamika terén – ideértve váratlan megvárakoztatásokat, vagy éppen rendkívüli rágyorsításokat. Vibratójuk kis amplitúdójú, és nem állandóan használják, csak a kifejezés szempontjából fontos kiemeléseknél. A vibrató ritkítását vagy mellőzését a kifejezésben nagyobb dinamikai hullámokkal ellensúlyozzák. Karaktereik rendkívül változatosak, szélsőséges artikulációs különbségeket felvonultatva.

W. A. Mozart Sinfonia Concertantjának vizsgált hangfelvételei:

- a) Gidon Kremer (hegedű) és Kim Kashkashian (brácsa) a Wiener Philharmonikerrel, 1984, vezényel Nikolaus Harnoncourt;
- b) Vilde Frang (hegedű) és Nils Mönkemeyer (brácsa) a Basel Kammerorchester közreműködésével, 2014 (karmester nélkül).

Megállapítások: Kremer–Kashkashian játéka tempótartó, és tartottabb dinamikai szinteket (teraszos dinamikai építkezést) mutat; kiszámítható, precíz, hibátlan. Hangszíneik kimagaslóan esztétikusak. Dús vibrató mellett, elegánsan formálják motívumaikat, és egyes hangjaikat is külön-külön. Karaktereik kiszámíthatóak, kevés meglepetéssel szolgálva a hallgatóságnak. A 18. századi artikulációs hagyományt

többé-kevésbé ismerik és alkalmazzák.

Frang–Mönkemeyer játéka az alaptempón belül nagyobb tempóingadozásokat tartalmaz, különösen a szóló-, illetve zenekari területek közötti különbségeket megmutatva. Dinamikájuk hullámzó, még egészen rövid motívumokon – néhány hangból álló csoportokon – belül is. Játékuk kevésbé kiszámítható, tele van agogikai meglepetésekkel mind a tempó mind a dinamika terén – ideértve váratlan megvárakoztatásokat, vagy éppen rendkívüli rágyorsításokat. Vibrátójuk kis amplitúdójú, és nem állandóan használják, csak a kifejezés szempontjából fontos kiemeléseknél. Karaktereik rendkívül változatosak, szélsőséges artikulációs különbségeket felvonultatva. A 18. századi artikulációs hagyományt teljesen ismerik és bátran alkalmazzák. A felvételen a közönség által keltett zajok, és adott esetben az előadók hibái is árnyalják a hangzásélményt.

J. Haydn „Kaiser”-kvartettjének vizsgált hangfelvételei:

- a) Az Amadeus-kvartett; tagjai: Norbert Brainin (1. hegedű), Siegmund Nissel (2. hegedű), Peter Schidlof (brácsa), és Martin Lovett (cselló); Deutsche Grammophon 1964;
- b) A St. Lawrence-kvartett; tagjai: Geoff Nuttall (1. hegedű), Owen Dalby (2. hegedű), Lesley Robertson (brácsa), és Christopher Constanza (cselló); Houston, Texas 2014.

Megállapítások: Az Amadeus játéka szigorú tempótartást, dinamikatartást mutat; kiszámítható, precíz, hibátlan. Hangszíneik kivételesen és kimagaslóan esztétikusak, különösen a lassú tételben. Dús vibrató mellett, gyöngyözően formálják motívumaikat, és egyes hangjaikat is külön-külön. Karaktereik nagyon keretekben mozognak, kevés meglepetéssel szolgálva a hallgatóságnak.

A St. Lawrence játéka az alaptempón belül nagyobb tempóingadozásokat tartalmaz, jól elkülönítve egymástól a zenei formarészeket. Metrumkezelésük stabil. Dinamikájuk erősen változó, mind a hullámzó, mind a teraszos tervezést felvonultatva. Játékuk összességében tele van agogikai meglepetésekkel – ideértve váratlan megvárakoztatásokat, vagy éppen rendkívüli rágyorsításokat –, amelyekkel a karakterek rendkívül széles spektrumát mutatják meg, még tételen belül is. Vibrátót alig vagy egyáltalán nem használnak, legfeljebb a kifejezés szempontjából fontos

kiemeléseknél. A vibrató ritkítását vagy mellőzését a kifejezésben nagyobb dinamikai hullámokkal ellensúlyozzák. Hangképzésük – ezzel összefüggésben – rendkívül szélsőséges különbségeket tartalmaz a hagyományos esztétikai igénytől kezdve a kifejezetten durva, már-már provokatívan igénytelen színekig. A közönség által keltett zajok árnyalják a hangzásélményt.

Összegzés

Úgy látom, a klasszikus hangfelvétel-irodalom két nagy csoportra bontható, legalábbis a kifejezésbeli különbségek mentén.

a) A polgári-romantikus ízlés, amely sok évtizeddel ezelőtt – 50–60 éve, és még régebben – etalonnak számított. Elvárásai: lebilincselően gyönyörű, kivételesen szép hangminőség; elegáns virtuozitás; gépies hibátlanság; kiszámítható, keretbe illeszthető zenei formálás. A romantikus beállítottságú közönség lényegi elvárása az előadótól, hogy *zseni, géniusz* legyen, és *egyéniségével* kápráztassa el őket. Ha nem üti meg ezt a mércét, rögtön a középszerűek kategóriájába sorolják, érdeklődésüket lényegében elvesztve iránta. 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.

b) A '60-as, '70-es évek úgynevezett régizene-mozgalmi által elkezdett, régi, mégis új megközelítés: a polgárosodást megelőző előadói attitűdök korszerű, a mai átlagközönség számára is érthetőbb, befogadhatóbb „újraközvetítése”. Lényege: a *művet, a műalkotást* állítja a középpontba, és nem a művészt. Ez az attitűd a műalkotást *magát* akarja felfedezni, a zenei *tartalomra* koncentrálna. A zenei folyamat különböző karaktereit, a fordulatokat, a meglepetésszerű elemeket szeretné minél változatosabban, érdekesebben, és főleg *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.

A disszertációban vizsgált hangfelvétel-párokat úgy válogattam, hogy azok mindig e mentén a hozzáállásbeli különbség mentén térjenek el egymástól. A párokkal ezt a

két csoportot igyekeztem szemléltetni – kétség kívül szélsőséges különbségeket mutató hangfelvételek közepette azért, hogy a szándékom minél érthetőbb legyen ne csak a „szakmai zenészek”, hanem minden művészet iránt érdeklődő ember számára.

Bibliográfia

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753 és 1762/1787): *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin. I. kötet 1753, II. kötet 1762. Összkiadás: Lipcse 1787.
- Geminiani, Francesco (1751): *The Art of Playing on the Violin*. Oxford University Press, London.
- Losonczi Ágnes (1969): *A zene életének szociológiája*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Mozart, Leopold (1756): *Gründliche Violinschule*. Augsburg. Magyar kiadás: Mozart, Leopold (1998): *Hegedűiskola*. Mágus Kiadó, Budapest.
- Quantz, Johann Joachim (1752): *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin. Magyar kiadás: Quantz, Johann Joachim (2011): *Fuvolaiskola*. Argumentum Kiadó, Budapest.
- S. Nagy Katalin (2007): *Mű–művészek–befogadás*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Stachó László (2013): *Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*. Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest.

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.