

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	III
Bevezetés	III
I. A hangszer eredete és története	1
Az elnevezésről	1
A hangszer történetéről. Különböző méretek és hangolások	4
A korai évek	4
A cselló a 17. század második felében	10
Hangszerészek, csellóépítés	13
A tartásról	13
Öt- hathúros hangszerek és a piccolo cselló	15
A vonóról	17
II. A játékról, játéktechnikáról	20
Az ujjrendről	22
A cselló, mint szólóhangszer	27
III. A repertoár	29
Bevezetés a művekhez	29
Szólódarabok <i>violonera</i>	31
Giovanni Battista Vivaldi	32
Partita sopra diverse sonate	32
Giuseppe Colombi	37
Toccatà, Tromba, Chiacona, Giga	38
Domenico Galli	41
Trattenimento musicale	42
Szólódarabok <i>violoncellora</i>	43
Bologna	44
A ricercarról	46
Giovanni Battista Degli Antonii	47
Ricercate sopra il violoncello	48

Domenico Gabrielli	60
Ricerari per Violoncello solo	62
Gabrielli basso continuo szonátái	74
Sonata a violoncello solo (G-dúr)	76
Sonata a violoncello solo (A-dúr)	79
Giuseppe Maria Jacchini	82
Sonate á Violoncello solo (Op. 1.)	84
Sonate á Violoncello solo (Op. 3.)	88
V. Összegzés	92
Függelék	94
A hegedű és a gamba	94
18. századi források	96
Bibliográfia	98

Köszönetnyilvánítás

Nagyon köszönöm konzulensemnek, Kertész István tanár úrnak munkámban nyújtott önzetlen segítségét. Markus Möllenbecknek, barokk cselló tanáromnak a téma ötletét és szíves támogatását kell megköszönnöm. Hálás vagyok Scholz Annának kritikus észrevételeiért és tanácsaiért, Gerhart Darmstadtnak, Johannes Loeschének és Lauri Pulakkának a hasznos beszélgetésekért, a gyakorlati szempontokért, ötletekért és a szakirodalomban nyújtott segítségért. Szívből köszönöm szüleim áldozatos, szerető támogatását, köszönök mindent egész családomnak és mindenkinek, aki bárhogy segített, bátorított, tanácsokat adott vagy “csak” mellettem állt.

Bevezetés

A cselló születésének a helyét keresve a nyomok Itáliába, még pontosabban Modenába és Bolognába vezetnek. Itt játszottak össze az események olyan szerencsés módon, hogy kialakulhatott a ma is ismert *violoncello*, amely ettől kezdve – bár egész a 20. századig a hegedű árnyékában maradván – lassanként teljes értékű szólóhangszerré vált. Ez azonban egy hosszú folyamat, a 17. sz. végéig nem is létezett mai értelemben vett *cselló*. A sokféleség egy-sége az összefüggések, körülmények fényében válik láthatóvá.

Az időszak tehát, amelyben a „cselló” szólóhangszerré vált, a 17. sz. második felére tehető. Ez elég későnek tűnik, mert például a gamba – amely mint basszushangszer, versenytársának tekinthető - és a fagott ebben az időszakban már bőséges szólóirodalommal büszkélkedett. A „csellót” azonban – idézőjelben, mert akkoriban még a terminus se létezett, hanem csak elődeinek számtalan elnevezése, mérete, hangolása, és csak a visszafelé vizsgálódás értelmében kölcsönözhető ez a név a korai „basszushegedűknek” – főként saját hangszer-építésbeli és játéktechnikai adottságai tartották vissza a fejlődésben. Ahhoz, hogy kezdeti hosszú, kizárólagos kísérőszerepéből kiemelkedhessen, *megszülethessen*, számos meghatározó eseménynek kellett történnie és egymásra hatnia, sok újító kedvű, komponáló csellistának kellett ebben az alkotásban közreműködnie. A bolognai hegedűiskola

magas színvonala és II. Ferenc modenai herceg cselló iránti szeretete nélkül nem lett volna lehetséges ez a gyors hangszerépítési és zenei-technikai fejlődés. Akkortól kezdve viszont a cselló, mai méretével, hangolásával, nevével, „identitásával” hamar érvényesült, és megszerettette magát egész Európában.

Általános, a cselló egész eddigi történetét, irodalmát, technikáját, a csellójáték történetét összefoglaló kiváló mű akad bőven, amelyekben hasznos és átfogó leírást találni a hangszer történetéről, kialakulásáról, általános repertoárjáról. Azonban erre az izgalmas időszakra és főként ennek konkrét „gyümölcseire”, a született darabokra és azok alkotóira összpontosító összefoglaló munkát sem a külföldi, sem a magyar irodalomban nem találtam, csupán részleteiben. Igyekeztem az összefoglaló történeti, terminológiai, hangszer-építésbeli, csellójátékról szóló áttekintésen túl kifejezetten erre a korszakra összpontosítani, ennek előzményeire, a hangszer kialakulására és kezdeti fejlődésére, a szólóhangszerré válás folyamatának fontos állomásaira, alakjaira, a korai csellójátékokra és az első szólórepertoárra – mindezt fontos összetevőként gyakorlati szemmel is.

A saját gyakorlati tapasztalataim mellett, amelyet a művek tanulmányozása és előadása során szereztem, ahol rendelkezésemre állt, kéziratos reprint kiadások, ahol nem, ott urtext kották, egyes darabokról, szerzőkről szóló tanulmányok, lexikonok és régi zenei előadással foglalkozó könyvek segítették munkámat.

Szóló basszushangszerre már korábban, 1600 körül is születtek darabok (Girolamo Frescobaldi, Bartolomé de Selma y Salaverde, Tarquinio Merula), de ezek, mint általában a címük is mutatja, nem egy bizonyos, hanem bármilyen basszushangszerre készültek. Dolgozatom elsősorban a *violone*-ra, mint a cselló közvetlen elődjére és a *violoncello*-ra komponáló úttörő szerzőkkel, valamint az általuk írott szóló és első basso continuos darabokkal foglalkozik.

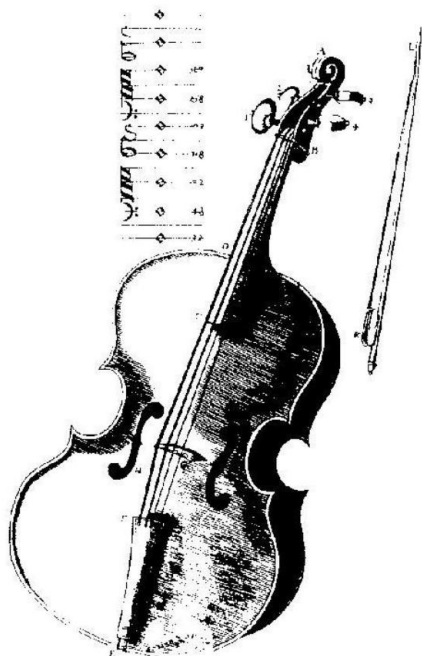
Az így kialakult névsorhoz még két komponistát vettem hozzá, akikről, úgy éreztem, mégis beszélnem kell. Giovanni Battista Degli Antoniit, akinek *Ricercate* című művei kétséges, hogy szólódarabok-e, azonban a fejlődés fontos állomást képviselnek. Giuseppe Jacchini pedig már inkább a második generációhoz tartozik, de szonátái egyértelműen tanárja, Domenico Gabrielli vonalát, nyelvezetét folytatják, és mint látni fogjuk, más szempontból is ehhez a tradícióhoz tartoznak. Ezenkívül jelentőségük is megkívánja, hogy ne maradjanak ki.

Dolgozatomat talán a csellisták olvashatják legnagyobb haszonnal. Egyes szakmai részeket bizonyára ők értenek a legjobban belőle, de remélem, találnak újat

is benne, hisz én is rengeteget tanultam a téma feldolgozása alatt. De érdeklődő nem-csellistáknek, a régi zene iránt nyitott zenészeknek, csellókedvelőknek is szeretettel ajánlom, ha bővíteni akarják a hangszer múltjáról, első darabjairól szóló ismereteiket.

A múlt ködébe burkolózó, gyakran csak felületesen vagy egyáltalán meg sem örökített mozzanatok nehéz ennyi idő távlatából visszaidézni és összefűzni, és maradnak megválaszolatlan kérdések. Azonban hangszere eredete és szólóhangszerré válása egy – a korábbi idők zenéje iránt érdeklődő és a régi zenét a kora szellemében visszaidézni igyekvő – csellista számára nagyon fontos téma és ennek felfedezése egyúttal izgalmas kihívás.

Baranyay Piroska 2009 december



1. ábra Mersenne: *Harmonie universelle* - Bas de violon

I. A HANGSZER EREDETE ÉS TÖRTÉNETE

Az elnevezésről

A hegedűcsalád neve, amelynek nyolclábas basszus tagja a „cselló”,¹ a latin *viola* szóra vezethető vissza.² A 16. század vége felé a két vonós hangszer család megkülönböztetése végett jött létre a *viola/viole* töből – játékmódjuk megjelölésével különbséget téve – *da gamba* és *da braccio* toldalékokkal (láb- és kar-) a két ág elnevezése. Ebből következik a *viola da braccio* család basszushangszerének a neve: *basso di viola da braccio*.³

A hangszernek a 18. századig nincs egységes elnevezése, találkozzunk például a *Basso de viola da braccio*, vagy rövidítve *Basso da braccio*, *Basso da braccio*, vagy *Basso de Viola de braccio*⁴ és hasonló nevekkel.⁵ Ez azért nem meglepő, mert egészen addig nem is egyetlen, hanem különböző, méretükben, hangolásukban is eltérő hangszerekről beszélünk. Ezek a terminusok gyakran helyhez, időhöz, tradíciókhoz kötődtek.

Franciaországban a *violon* (hegedű) szóból – a másik család a *viole* (*gamba*) – származik az analóg terminus, a *basse de violon* vagy *bas de violon*, mely még 1700 után is használatos volt, Angliában pedig a *bass violin*. Német nyelvterületen először *groß Geigen* és *klein Geigen* ill. *polische Geigen* (Agricola) neveket használtak, aztán a 17. században az olasz elnevezést vették át.⁶

¹ Az idézőjelbe tett „cselló” elnevezést gyűjtőfogalomként használom, és a nyolclábas *viola da braccio* hangszert és annak elődjét értem alatta. A cselló terminus ugyanis egészen az 1660-as évekig nem létezett, a „basszus hegedűt” számtalan névvel illették. Azonban fontosnak tartom érzékeltetni, hogy ez a sokfajta név mégiscsak mind ugyanazt a hangszert, vagy annak őseit fedi. A „basszushegedű” kifejezés – amelyet több elméleti munka használ – magyarul véleményem szerint idegenül hangzik.

² Ennek a fejezetnek az alap-gondolatmenete részben W. Pape – W. Boettcher: *Das Violoncello* c. könyvének (Mainz: Schott, 2005) *Der Name Violoncello* c. fejezetét követi, 31-35. A kiegészítéseket lásd az egyes lábjegyzetekben.

³ A terminológiát Zacconi használja (1592). Eredet és családfa szempontjából ez a legpontosabb elnevezés – lásd: Dreschner, Thomas: „Violoncello. Geschichte” In: Christiana Nobach (szerk.): *Streichinstrumente*. MGG Prisma. (Stuttgart: Bärenreiter, 2002) 287-294.

⁴ Monteverdi *L’Orfeo*-jában, 1607

⁵ Stephen Bonta: „Violoncello” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. (London 2001) tanulmánya által megemlített egyéb nevek 1609 és 1700 közötti olasz forrásokból: *bassetto*, *bassetto di viola*, *basso da braccio*, *basso viola da braccio*, *viola*, *viola da braccio*, *viola da braccio*, *violetta*, *violoncino*, *violone*, *violone basso*, *violone da braccio*, *violone piccolo*, *violonzino*, *violonzono*, *viola da braccio*

⁶ Az átmenetet jelzi, hogy Praetorius: *Syntagma Musicum* című művében a „*Viole de Braccio. Geigen*” felirat alatt a basszushangszereket *Groß Quint-Baß* és *Baß Viol de Braccio*-nak nevezi. (Praetorius *SM*, 2/1619, „*Tabella universalis*”) Praetorius más helyen *Bas-Geig de bracio*-t használ. Pape – Boettcher: *Das Violoncello* 32. alapján.

Következő lépésként a viola szóból alakult ki az olasz *-one* „nagyító-képzővel” a *violone*. Ez a kifejezés alapos jelentésváltozáson ment keresztül és a különböző jelentései ellentmondóak, a története zavaros. A 16. században még a gambacsalád hangszereinek általános megjelölésére használatos, a 17. század elejétől kezdve pedig hangszer családtól függetlenül a basszushangszereket értették alatta. Később pedig, 17. század első harmada körül, – amikor a basszusgamba Itáliában kiment a divatból – már rendszerint a hegedűcsalád nyolclábas basszusát értették alatta és nem a basszusgambát.⁷ Ezt Johannes Loescher is megerősíti, hozzátéve, hogy Itáliában – a többi európai országgal ellentétben – még részben a 18. században is a hegedűcsalád nyolclábas – négy vagy öt húros és kvinthangolású – hangszerét jelentette ez a terminus, amely nagyobb volt a mai csellónál.⁸ A *violone* név a 17. században csak elvétve jelent 16-lábas basszushangszert (Velencében, Rómában). A bőgőre csupán a 18. század folyamán vándorol át a *violone* elnevezés.

A *violoncello* név először egy Giulio Cesare Arresti-mű nyomtatásában jelenik meg: *Sonate a 2, & a tre, con la parte del violoncello a beneplacido*; op.4 (1665 Velence).⁹ Giovanni Battista Fontana már 1641-ben használta a rokon *violoncino* nevet (*Sonata per il Violino o Cornetto, Fagotto, Chitarrone, Violoncino o simile altro Istromento*), amely alapvetően azonos jelentésű.¹⁰ A név létrejötte különös, kicsit nyakatekert és jellemzi a hangszerre magára és kialakulására jellemző ambivalenciát és furcsaságot: *viola* + nagyító-képző: *-one* + kicsinyítő képző: *-cello*, *-ino*. Vagyis *kis violone*, még pontosabban *kis nagy viola* (vagy *nagy violácska*). Ez tehát azt fejezi ki, hogy a *violone* egy kisebb formájáról, változatáról van szó.¹¹

A *violone* terminus az 1680-as évek végéig használatos a nagy és a kis modellre egyaránt, azonban a *violoncello* alatt nagy valószínűséggel a kis modell

⁷ Caterina Assandra *Motetti* op.2 művében (Milan, 1609) „*violone*” név alatt egész biztos, hogy 8 lábas hangszert ért; Cima, Grandi, Merula, Cazzati, Legrenzi művei is alátámasztják ezt és Thomas Hill levele, aki meglepődve írja, hogy az olaszok nem használják a *bass viol*-t, hanem helyette a négy húros *bass violin*-t. Lásd Pape–Boettcher: *Das Violoncello* 32. és Elisabeth Cowling: *The Cello* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1975) 57.

⁸ Johannes Loescher: „*Violone*” In: Nobach, Christiana (szerk.): *Streichinstrumente*. MGG Prisma. (Stuttgart: Bärenreiter, 2002) 310-319. és Loescher: „*Vom Violone zum Violoncello – wirklich eine Frage der Saiten?*” In: Monika Lustig (szerk.): *Michaelsteiner Konferenzberichte. Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der Tiefen Streichinstrumente*. 64. kötet. (Döbel: 2004, Verlag Janos Stefkovics) 51-56.

⁹ Az ezt követő szerzők, akik műveiben *violoncello* szerepel: Gioseffo Maria Placuzzi (1667) és Giovanni Battista Degli Antonii Op.3. (1677).

¹⁰ *Violoncino* ezen kívül még Francesco Cavalli, Francesco Savalli, Domenico Freschi, Simpliciano Olivo és Gasparo Gaspardini műveiben fordul elő. Lásd 33. Pape–Boettcher: *Das Violoncello*

¹¹ Lásd: Thomas Dreschner: „*Violoncello. Geschichte. Nomenklatur.*” 288.

értendő.¹² Itáliában a 18. század első évtizedéig mindkét kifejezés (violone, violoncello) párhuzamosan használatos volt – a *contrabasso*-tól megkülönböztetve – ami arra enged következtetni, hogy azonos hangfekvésű, de más méretű hangszerekről van szó.¹³ Ez a megkülönböztetés – mint Thomas Dreschner tanulmánya találóan utal rá – egyúttal hangsínbeli, hangminőségbeli, sajátosságokat, kívánalmakat is kifejezhetett.¹⁴ Ezzel összefügg a funkció különbözősége is: violonét főleg basso continuo-feladatokhoz, a kisebb violoncellót pedig inkább szólistikus célokra használták.¹⁵

Az új elnevezés hamar elterjedt Itáliában (Bolognában a 80-as, 90-es években egyre erősebben: Bassani, Bononcini, Corelli, Torelli, Bernardi, Veracini, Caldara, Albinoni triószonátái és a kezdeti szólórepertoár – lásd ott) és 1700 körül Németországban is, ahol olyan terminusokat, mint *Bassel* vagy *Basset* azonban még párhuzamosan használnak.¹⁶ A *violone* nevet itt – Olaszországtól eltérően – nagyrészt a 16 lábás basszushangszerre tartják fenn. 1700 után Franciaországban és Angliában is elterjed a violoncello név és a 18. század első harmadára már ez vált a hegedűcsalád basszus hangszerének általánosan elterjedt elnevezésévé.

Maradnak még tisztázatlan kérdések, például ami a *Viola da spalla* és *Violoncello da spalla*;¹⁷ *Fagottgeige*, *violoncello piccolo* és *viola pomposa* terminusokat illeti. Ezek az 1700-as években gyakran megjelennek és ellentmondó forrásokat, leírásokat találunk róluk. Az sem teljesen világos, vajon a *Bassetto*, *Bassette*, *Bassel* nevek a violone/violoncello nevekkal teljesen és mindig

¹² Corelli Op.5. szonátáinak kottáján a *violone* előírás mellett egy *violoncello* képe látható.

¹³ Velence kivételével, ahol a 18. század elejéig 16 lábás basszushangszert értenek alatta. Corelli a *violone* nevet használta a basszushangszerre összes nyomtatásában. Lásd Stephen Bonta: „Violoncello” In *The New Grove*.

G. A. Silvani's *Il secondo libro delle litanie* op.14 (Bologna, 1725) c. művének basszus szólamkottája így van címezve: *Violone o tiorba*. 10 évvel később Bolognában adták ki G. A. Perti *Messa e salmi concertati* op.2 című művét, amely egy így címezett szólamkottát tartalmaz: *Violoncello o violone di ripieno*.

¹⁴ Dreschner, Thomas: „Violoncello. Geschichte. Nomenklatur.” 288.

¹⁵ Ez egészen a 18. század végéig jellemző, lásd: Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752) Idézet a függelékben.

¹⁶ A ‘bassetl’ név még Haydn korai éveig túlélt Ausztriában. Lásd Stephen Bonta: „Violoncello” In *The New Grove*

¹⁷ A témához lásd például Gregory Barnett: "Antonio Bononcini, *Complete Sonatas for Violoncello and Basso Continuo*. Edited by Lowell Lindgren. Recent Researches in the Music of the Baroque Era, 77. Madison: A-R Editions, Inc., 1999 *Journal of Seventeenth-Century Music* <http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v5/no1/barnett.html>

vagy Dmitry Badiarov. *The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice*. GSJ LX 2007

egyenértékűek-e. (Leopold Mozart Hegedűiskolájában ez utóbbi elnevezéseket használja.)¹⁸

A hangszer történetéről. Különböző méretek és hangolások

A korai évek

A hegedű-család (viola da braccio) kialakulásával természetesen hamar kialakult az ahhoz tartozó basszushangszer is.¹⁹ Korai képi ábrázolásokban találunk már bizonyítékot kisméretű basszushangszerek létezésére. Valószínűleg a legkorábbi festmény, melyen a hegedűcsalád diszkanthangszere látható, Gaudenzio Ferrari *La Madonna degli aranci* freskója Vercelliben, a San Christoforo templomban (1529/30). Stephen Bonta Gaudenzio Ferrari 1534–6-ban festett, „Angyali koncert”c. festményét idézi, mint a legkorábbi ismert képi ábrázolást, a saronnói dóm Madonna szentélyében.²⁰ Ezt nem sokkal később követi szintén Ferraritól a saronnói Beata Virgine dei Miracoli templom kupolafreskója (*Visione del Paradiso*, 1535). (Lásd 2. ábra) Ezen már egyszerre többféle hangszer szerepel, ami arra enged következtetni, hogy ezek is, időben nem sokkal a diszkanthangszer után kialakultak.²¹



2. ábra Gaudenzio Ferrari: *Visione del Paradiso* (Saronno) 1535

¹⁸ Leopold Mozart: *Versuch* (Budapest: Mágus Kiadó 1998)

¹⁹ Ebben a történelmi részben Thomas Dreschner: „Violoncello. Geschichte és Besaitung und Stimmung” fejezete adja a fő vonalat. 288-291.

²⁰ Stephen Bonta: „Violoncello” In *The New Grove*

²¹ Pape – Boettcher: *Das Violoncello* 9.

Ezen a képen a *da braccio*-vonásokat mutató basszushangszeren az angyal már valamiféle felső fogással tartja a vonót. Azonban a képi ábrázolások azt mutatják, ez inkább kivételes, és a 17. század közepéig – a gamba mintájára – az alsó vonófogás az elterjedt.²² Kezdetben a három húr lehetett általános,²³ valószínűleg *F-c-g* hangolással, amit M. Agricola is leír.²⁴ Ikonográfiai dokumentumok jónéhány, a hegedű-típushoz tarozó basszushangszert örökítenek meg, a korabeli sokféleségre jellemzően számos változatban, méretben, formában, húrszámmal.

A korabeli írásos dokumentumok szintén nagyon fontos forrásként szolgálnak, ám – mint Pape – Boettcher könyve óvatosan megfogalmazza – csupán ezekre hagyatkozni nem lehet. Egyrészt – mint Klaus Marx is már leírja az alapvető tendenciát²⁵ – a hangszerek, megfigyelések, metódusok, amelyeket leírnak, általában már jó ideje kialakult dolgokat örökítenek meg, amelyek abban a pillanatban már elfogadott, bevett tudásnak számítanak. Ezenkívül meghatározó az író származása és a címzett környezete is: például a *viola da gamba* és a lant volt a felsőbb körök hangszere, az átlagembereké pedig inkább a hegedű. Így a művelt körök írói ez utóbbiról nem is meséltek alaposan, vagy ha mégis, akkor inkább lenéző hangnemben.²⁶

Az alábbiakban álljon itt egy összefoglalás az első, legfontosabb írásbeli forrásokról, amelyek a hegedűcsalád tagjait és – ami számunkra még lényegesebb – annak basszusait megemlíti.²⁷ Ahol lehetséges, szerepel a hangszer megnevezése, a basszushangszer neve, a hangolás és esetleges megjegyzések.²⁸

²² Lásd a vonóról szóló fejezetben.

²³ Ludovico Fiumicelli egy festményén egy angyal 3 húros *viola da braccio*-típusú basszushangszeren játszik (Padova, 1537). Pape–Boettcher: *Das Violoncello* 9.

²⁴ Martin Agricola: *Musica instrumentalis deutsch*, 1529 (Wittenberg).

²⁵ Klaus Marx: *Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J. L. Duport (1520–1820)*. (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1963)

²⁶ Pape – Boettcher: *Das Violoncello* 11. o.

²⁷ A forrásokat elsősorban I.m., Stephen Bonta: „Violoncello” In *The New Grove*, Thomas Dreschner: „Violoncello. Geschichte”, Klaus Marx: *Die Entwicklung des Violoncells* és Cowling: *The cello* könyvei és cikkei alapján állítottam össze. A részletek nagyon jól fedték egymást. A legteljesebb felsorolást Marx munkája, nyújtja, nevekkel, hangolásokkal, elemelve, összehasonlítva az információkat, idézetekkel alátámasztva azokat. Pape – Boettcher – részben Marx alapján – szintén nagyon alapos összefoglalást nyújt. Cowling könyve a legkorábbi forrásokat veszi végig és még néhányat szórványosan. Bonta tanulmánya is jónéhányat megemlít, főleg a terminológia kérdésével kapcsolatban, de csak felsorolásszerűen. Dreschner kevesebbet tárgyal, de azokat kicsit részletesebben.

²⁸ A hangolásoknál a húrokat alulról felfelé adtam meg. Ezek hangjai mellett a kettősfogások és az akkordok oktávjainak megkülönböztetésére a következő jelöléseket használom: a kontra-oktávot a hang mellett álló 1 szám, a nagy oktávot nagybetű, a kicsit kisbetű, az egyvonalas oktávot pedig a hang utáni ' jelöli.

A *viola da braccio* család basszushangszereinek legkorábbi írott megjelenési formái

1528/29 (Wittenberg) **Martin Agricola: *Ein kurtz deudsche Musica***

három húros, kvintekre hangolt *kleine Geige*; érintők nélkül

basszushangszer hangolása: *F-c-g*

nem egészen egyértelmű, hogy a hegedű- vagy a gambacsaládhoz tartoznak

1532 (Nürnberg) **Hans Gerle: *Musica Teusch***

kleymen geyglen;

Baßinstrument in Rebec-Form C-G-d-a

1533 (Brescia) **Giovanni Maria Lanfranco: *Scintille di musica***

háromhúros, kvintekre hangolt *Violetta da braccio, & da Arco*, érintők nélkül²⁹
da braccio kiegészítés itt jelenik meg először írásban, a tartásra, játékmódra utalva és a 16. század vége felé előlép a *viola da gamba* családtól való megkülönböztetés kifejezőjévé³⁰

basszusa: négyhúros (a diszkant- alt és tenorhangszerek háromhúrosak),

B1-F-c-g (ezt a hangolást az eredetiben nem találjuk, azonban fordítója, P. Cerone megadja)

1543 (Velece) **Sylvestro Ganassi: *Lettono seconda pur della prattica di suonare il violone d'arco da tasti***

viola da brazo senza tasti

a consort összes tagja három húros; az érintő nélküli megjegyzés még mindig jelen van, a *da gamba*-hangszerektől való megkülönböztetés végett (itt jelenik meg először a *da gamba* kifejezés)

Basszus: *F-c-g*

1545 (Wittenberg) **M. Agricola: *Musica...*** - utolsó kiadás

négy húros, érintő nélküli *Polischen Geigen, kleinen dreyseitigen handgeiglein*

basszusának hangolása: *F-G-d-a*³¹

(megjegyzí, hogy a basszushangszeren még egy, kvinttel mélyebb húr van)

²⁹ „senza tasti” A *tasto* az olaszban a *gamba*-típusra jellemző érintőt, *bundot* jelenti.

³⁰ A basszushangszereknél a méret miatt a felső fogásból (*da braccio*) hamar a gambáéhoz hasonló tartás lesz – innen a tévedés, hogy a cselló a *gamba*-családdal állna rokonságban

³¹ Ez összefügg a későbbi *C-G-d-a* hangolással.

- 1556 (Lyon) **Philibert Jambe de Fer: *Epitome musical***
 Basszus: *Bas de violon* B1-F-c-g
- 1592 (Velenca) **Lodovico Zacconi: *Prattica di musica...***
 Basszus: *Basso di viola da braccio* B1-F-c-g (F-c-g-d')³²
- 1609-38 **Monteverdi: *L'Orfeo; Vespro della Beata Vergine; Madrigali***
basso viola da braccio
- 1609 (Bologna) **Adriano Banchieri: *Conclusioni nel suono dell'organo***
*G-d-a-e'*³³
- 1613 (Nápoly) **Pedro Cerone: *El Melopeo y Maestro***
 (Lanfranco tanulmányának kissé megváltoztatott spanyol fordítása)
B1-F-c-g
- 1618/19 (Wolfenbüttel) **Michael Praetorius: *Syntagma musicum***
 'Tabella universalis'
Polnische Geigeln = Violen de braccio / Geigen (ő maga azonosítja)
Baß Viol de Braccio C-G-d-a és F-c-g-d'
Groß Quint-Baß F1-C-G-d-a
Bas-Geig de bracio 5 húrral („cselló”-formájú) – a két utóbbi valószínűleg azonos (4. ábra)
- 1636 (Párizs) **Marin Mersenne: *Harmonie universelle*** (Lásd 1. ábra)
Basse de violon: B1-F-d-g
- 1650 (Róma) **Athanasius Kirchner: *Musurgia universalis*** (3. ábra)
Violone: G-g-a-e1
 A kép alapján egyértelműen viola da braccio családhoz tartozó basszushangszer, korai építésű (széles felsőtest) csellóvonásokkal
- 1664 **Playford: *Introduction to the skills of musicke***
B1-F-d-g

³² „tenor viola”

³³ Valószínűleg a kisméretű basszushangszer, amelyen állva vagy mentében is lehetett játszani.



3. ábra A. Kirchner: *Musurgia universalis* (1650)

Mint látjuk, a kép igen összetett, a basszushangszerek sokfélesége szembevetendő. Általánosságban el lehet mondani, hogy a kvinthangolás leírásában egységesek a források. A kezdeti időkben még inkább 3 húros hangszerek találhatók – mint a diszkanthegedűknél is – viszonylag kis méretben. Valószínűleg a mély fekvések felé való bővítés és a hangminőség javítása végett vált szükségessé még a 16. századi Itáliában a nagyobb modell, a kb. 76-80 cm-es testkorpuszú basszushangszer kialakítása. Ez már 4 húros, egy mélyebb húr hozzáadásával, *B1-F-c-g*-re kibővítve. Ennek kialakulása magyarázható a hegedű számára létrejött kvinthangolás a közös *g*-hangról való lefelé folytatásaként. Ezt a hangolást számos 16. és 17. századi tanulmány leírja, ebben az időben ez volt a legáltalánosabb. Franciaországban pedig csak a *B1*-hangolást említik. Ez ott összefonódik azzal a

nagytestű hangszerrel, amely *basse de violon (bass violin)*-ként volt ismeretes. A C-hangolást M. Corrette³⁴ indította el a Franciaországban 1710 körül és J. F. de la Fond: *A New System of Music*-ja jelzi, hogy 1725-re ez használatban volt Angliában.

A másik – a mai – *C-G-d-a* hangolást H. Gerle (*Musica teusch*, Nürnberg, 1532) említi először és Praetorius is leírja, 1619-ben (*Syntagma musicum*). Ennek kialakulása egy újabb lépést képvisel, amely a brácsához – oktáv-különbséggel való – igazodásnak tekinthető.³⁵

A 17. század második feléig párhuzamosan élt egymás mellett a két hangolás, főleg helyhez, tradícióhoz kötve és szerzőtől is függően. Pape-Boettcher könyve és T. Dreschner cikke szerint is Itáliában valószínűleg a 17. század első harmadában következett be az áttérés C-hangolásra. Ez nagyrészt bizonyára igaz, de kérdéses, hogy ez ilyen általánosan kijelenthető-e, hiszen bőven találni még a század utolsó két évtizedében is példát a *B1*-hangolásra.³⁶

M. Praetorius megörökít ezenkívül egy öthúros *nagy kvint-basszust*, amely a hegedű-családra jellemző kvint-hangolást még eggyel lefelé mélyíti (*F1-C-G-d-a*). Ez több mint 84 cm korpuszhosszúságú, azonos lehetett a *Bas-Geig de bracio*-val.



4. ábra Bas-Geig de bracio – Praetorius

³⁴ Michel Corrette: *Méthode, théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection* (Párizs 1741) (Courlay: J. M. Fuzeau, 1998)

³⁵ Pape – Boettcher: *Das Violoncello* 17.

³⁶ Lásd IV. *A repertoár* c. fejezetben.

Az eddig felsorolt „csellók” mellett létezett egy kis testű basszushangszer is, amelyre elsősorban – a hegedűcsalád bevett feladataként – felvonulásokon, világi mulatságokon volt szükség és ezért állva, sőt, menet közben kellett rajta játszani. Ehhez a kisebb méretű basszushangszerhez valószínűleg – 4. húrt adva Agricola hangolásának tetejéhez – az *F-c-g-d'* (Zacconi és Praetorius) vagy *G-d-a-e'* (Banchieri) hangolás tartozott.

A „cselló” a 17. század második felében

A hangszer kialakulásának valószínűleg legfontosabb mozzanata a húrokkal függ össze. Eredetileg mind a négy húr tisztán juhbélből készült. Megfelelő minőségű mély hangok megszólaltatásához vagy nagyon nagy testű hangszerre vagy nagyon vastag húrokra van szükség. Vastag húrok pedig – anyagtól függetlenül – gyenge hangminőséget eredményeznek:³⁷ a felhangok hamisak, a húr ellenállása és nehézsége, nehezen kezelhetősége akadályozza a kielégítő hangerősséget és minőséget. Ha a húrok hosszabbak, akkor azonos mélység esetén kisebb ugyan az átmérő, ezáltal könnyebben megszólal a húr és jobb hangzást eredményez, de a hangszer hatalmas mérete – főként a még akkoriban használatos hegedűfogástechnika miatt, mely alapvetően alkalmatlan volt a basszushangszereken való játékokra – nem felel meg az emberi kéz adottságainak és megnehezíti a játékot. Így a korai basszushegedűk próbáltak köztes megoldást találni a lehetséges legnagyobb méret és a játszhatóság között.

A fémmel való húrfonás technikájának felfedezése – amely 1660 körül, Bolognában történt – oldotta meg ezt a problémát.³⁸ Először a legmélyebb húron, később az alsó kettőn alkalmazott módszer abban állt, hogy a bél mag köré finom fémhuzalt – általában ezüstöt – tekertek. Ezáltal a húrok sűrűsége megnőtt, így egyszerre lehetett vékonyabb és rövidebb. Lehetővé vált kisebb méretű hangszerek építése, melyek a mély és magas regiszterben egyaránt sokkal intenzívebb, erősebb

³⁷ Stephen Bonta: „Violoncello” In *The New Grove*

³⁸ A téma bővebb megismeréséhez alapvető fontosságú Stephen Bonta munkássága, amely az egész violone-violoncello kérdéskört és különösen a terminológia problémáit új megvilágításba helyezte, tisztázta.

Stephen Bonta: *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?* JAMIS III, 1977 (64-99.o.)
 ____: *Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy* JAMIS IV, 1978 (5-42).

hangot, jobb hangminőséget hoztak létre, megtartva a bélhúrok telt hangzását.³⁹ Ennek következménye volt 1700 körül a 71-76 cm között változó testhossz kialakulása és született meg a *violoncello*, szinte ugyanúgy, ahogy azt a mai napig építik.

Itálián kívül is gyorsan elterjedt az új technika és ezzel együtt a kisebb hangszerek, de – elsősorban Franciaországban és Angliában – még jó ideig használtak a kisméretű szólóhangszerek mellett nagy testű *ripieno-cellokat*.⁴⁰ Azonban a kis cselló iránti igény magával hozta azt a tendenciát, hogy ezeket a régi típusú, nagy testű *violonékat* idővel szinte kivétel nélkül lefaragták, átépítették, kisméretűre alakították. Alig maradt hangszer eredeti formájában, úgyhogy ma már nagyon nehéz visszakövetkeztetni az eredeti méretükre.

Johannes Loescher meggyőzően cáfolja Bontát abban a kijelentésében, hogy az új hangszer – kis testtel, mégis telt hanggal, – megszületése után hirtelen nem volt többé szükség a régi, nagyobb testű *violonéra*, és így azt hamarosan már nem is használták és építették.⁴¹ Kutatásai alapján a szólóirodalmat kivéve még hosszú ideig használták továbbra is a nagy *violonét*, főleg olyan óriási templomokban, melyek akusztikája bő, telt basszust igényel,⁴² mivel a nagyobb testű hangszer nagyobb rezonanciával és ezáltal erősebb basszussal rendelkezett.⁴³ Sőt, más szempontból is megvilágítja ezt egy idézettel a Hill fivérektől, amely szerint a „lassan mozduló” egyház hosszú ideig a nagyobb méretű hangszert részesítette előnyben és ezáltal hátráltatta a váltást.⁴⁴ Loescher, akinek szemlélete a téma alapos ismeretére enged következtetni – azt állítja, hogy a violone nem tekinthető egyértelműen „proto-violoncellonak”.⁴⁵ A hangszerek evolúciója szerinte nem csupán a technikai fejlődés következménye, hanem a korízlés és egyéb kultúrtörténeti tényezők is éppúgy befolyásolják. Kiemeli, hogy kisebb méretű hangszerek voltak már a fémbevonatú húr feltalálása előtt is (erre Bonta is utal), nem pedig ennek hatására jöttek létre. Szerinte az új húrok hatása és haszna inkább az volt, hogy ezeket a kis hangszereket így mélyebbre lehetett hangolni.⁴⁶ Ő a *violoncello*-t hangilag és koncepcionálisan is

³⁹ Lásd ehhez Pape – Boettcher: *Das Violoncello* 24. o.

⁴⁰ J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flute Traversiere zu spielen* (1752 Berlin)

⁴¹ Bonta: *From Violone to Violoncello...* 98.o.

⁴² Johannes Loescher *Vom Violone zum Violonello...* 53.o.

⁴³ Ezzel magyarázható, hogy Franciaországban, ahol a *bas de violon* a legtovább maradt használatban, a zenekarokban nem volt szükség a basszus 16-lábas erősítésére. Lásd hozzá a köv. bekezdést.

⁴⁴ I.m. 54.o.

⁴⁵ Az idézetet Loescher Bontától kölcsönzi: *From Violone...* 66.o.

⁴⁶ Lásd a hangolásnál a történeti részben.

inkább az alt- és tenorviola folytatásaként látja, a *violonét* pedig a basszusfunkció letéteményeseként. Szerinte a *violone* – és a tenorviola – kihalásához leginkább a zenei koncepció változásai járultak hozzá.⁴⁷ Talán úgy lehet összefoglalni, hogy a próbálkozások egy minden szempontból megfelelő basszushangszer megalkotására, az igények, a különböző tradíciók, a technikai vívmányok mind oda-vissza hatnak egymásra, inspirálják egymást. Azonban a *violone* és a *violoncello* összefüggése és átfedése véleményem szerint vitathatatlan, erre számos forrás utal.⁴⁸

Ezekkel a fejleményekkel összefüggésben egyre jobban elterjedt a *C*-alapú hangolás. A *violoncello*-hoz a század vége felé már túlnyomórészt ezt használták Itáliában, de a *B1*-hangolás a violonéhoz tartozva tovább élt. Bolognában kivételt találunk: a 17. sz. második felében itt az új, kis csellótípushoz valószínűleg a *C-G-d-g* hangolást használták leginkább. Ennek nem lelmi sehol írásos bizonyítékát, de Domenico Gabrielli műveiből, annak akkord- és játéktechnikai jellegzetességeiből ez bizonyosnak tűnik.⁴⁹

Franciaországban és Angliában viszont – összefüggésben a *bas de violon*-nal, a nagyobb csellómodellel, amely itt a kisméretű *violoncello* helyett a legtovább használatos – a mélyebb, *B1-F-c-g* hangolás egészen a 18. sz. elejéig megmaradt. Corrette előszavában leírja, hogy az új, magasabb hangolást 1710 körül vezették be Franciaországban.⁵⁰ Angliára is nagyjából ez az időpont érvényes. Ez összefügghet azzal, hogy Franciaországban a *bas de violon* a vonósegüttesekben az egyedüli basszushangszer volt, 16-lábas erősítés nélkül.⁵¹

Bolognai komponisták – főleg maguk is csellisták, – inspirálva az „új”, könnyebben kezelhető hangszer által, kezdték egyre komolyabb szólisztikus feladatokkal megtisztelni a csellót. Ez pedig lassacskán kiszorította a nagyobb testű és mélyebb hangolású *violonét* Itáliában, pedig a cselló hangjának erőssége, súlya a kisebb méret folytán zenekarokban nem volt elegendő. Ez az igény alakította ki a cselló 16-lábas megkettőzését, amely a következő évszázadokban nagyobb együttésekben alapvető felállás maradt.

⁴⁷ Ez összefügg a ténnyel is, hogy kb. 1700-ig az inkább öt-, mint négyzólamú gondolkodás volt a jellemző. (Két hegedű, alt-, tenorviola és violone) A tenorviola kiesésével keletkezett űrt tölti be végül a violoncello. Loescher *Vom Violone zum Violonello* 54.

⁴⁸ Lásd Vitali neveit (életrajzánál), Corelli triószonátáit, stb.

⁴⁹ Lásd a repertoár elemzésénél.

⁵⁰ *Méthode... pour apprendre ... le violoncelle* (1741).

J. F. de la Fond: *A New System of Music*-ja pedig jelzi, hogy 1725-re az új hangolás használatban volt Angliában.

⁵¹ Pape – Boettcher: *Das Violoncello* 17. oldal

Hangszerészek, csellóépítés

A 16-18. században még nincsen szabvány, egészen különböző építési méreteket találunk. A hegedűcsalád basszushangszerének korpusza körülbelül 73-80 cm hossz között mozgott. Durván csoportosítva két modellt lehet megkülönböztetni: egy nagyobb, 80 cm körüli testhosszal és egy kisebbet 73-74 cm körülivel.⁵²

A „cselló” első fontos készítői közt voltak Andrea Amati és leszármazottai Cremonában, Gasparo da Salò és tanítványa, G. P. Maggini Bresciában. Későbbi fontos építők még Francesco Rugeri és a Guarneri család Cremonában, G. B. Rogeri Bresciában és a Grancino család tagjai,⁵³ Montagnana, Goffriller, Guardagnini, Gagliano. Az ő hangszereikre általában még a nagyobb méretek jellemzők, 80 cm-es testhossz körül, bár többen közülük is készítettek kisebb testű „csellókat”.

J. Talbot, akinek nevéhez a nyak és a fogólap méreteinek rögzítése fűződik, 1695 körül már mindössze 71 cm-es testhosszat ad meg.⁵⁴ A „norma” tökéletesítése, kialakítása Antonio Stradivari érdeme – aki korábban szintén nagyobb testű „csellókat épített” – az ő *Forma B* mintája (1707 körül) szolgáltatta a későbbiekben az alapot a hangszerkészítéshez, szabványként terjedve el, bár ez a változás nyilvánvalóan ez folyamatos kellett legyen. 75-6 cm-es testhosszat és 68-70 cm-es húrmenzúrát rögzít, amely a mai napig irányadó, bár egyes hangszerkészítők továbbra is (1750-es évekig) építettek nagyobb hangszereket és a kétféle modell sokáig egymás mellett létezett. Még L. Mozartnál és J. J. Quantznál is találunk erre utalásokat.⁵⁵

A tartásról

A hegedűcsalád egyik első feladata, amely a szabadban való tánchoz, felvonuláshoz, falusi mulatságokhoz való játékot jelentette, megkívánta, hogy a basszushangszert is meg lehessen szólaltatni állva, sőt menet közben is.⁵⁶ Ezt leggyakrabban úgy oldották meg, hogy egy kampót akasztottak a hangszer hátába, azt pedig a játékos nyakához szíjazták, így nagyjából rézsútosan vagy vízszintesen függött – a körülményekhez

⁵² Pape – Boettcher: *Das Violoncello* 21. old.

⁵³ Lásd Stephen Bonta: „Violoncello” In *The New Grove*

⁵⁴ Lásd Thomas Dreschner: „Violoncello. Geschichte. Geschichte” 290.

⁵⁵ L. Mozart: *Versuch* és Quantz: *Versuch* – Pape – Boettcher alapján, 24. o.

⁵⁶ Dreschner: „Violoncello. Geschichte. Haltungshilfen” 291.

alakítva – a hangszer.⁵⁷ E. Cowling hozzáteszi, ez volt valójában a *violoncello da spalla*.⁵⁸ Ebből logikusnak tűnik, hogy a „cselló” – mint basszus-hegedű – eredetileg tartásában is hegedűként viselkedett (*viola da braccio*). A későbbi függőleges tartás csak a nagy méret és az ülve való játék következménye.

A 17. században (és esetenként még a korai 18. században is) leginkább mégis közvetlenül a földre állítva játszottak, (5. ábra) vagy egy falákkal illetőleg egy alacsony tárgyra (pl. zsámoly) helyezve emelték a kellő magasságba.(6. ábra)⁵⁹



31. Violoncello resting on the floor: detail of painting 'The Cello Player' (c1660) by Gabriel Metsu

5. ábra Metsu: Csellista (1660 k.)

1700 körül azonban már egyre inkább felemelik a hangszeret a földről és a lábak közt, az alsó lábszárra támasztják. Ez a magasabb tartás könnyebb, kényelmesebb játékot eredményezett, közvetlenebbé tette a hangszerrel való

⁵⁷ Jambe De Fer (1556) – Dreschner, Thomas: „Violoncello. Geschichte és Pape – Boettcher: Das Violoncello 81.o. alapján

⁵⁸ E. Cowling: The Cello 55.

⁵⁹ Stephen Bonta: „Violoncello” In *The New Grove*: Ez a mód még az 1750-es években is használatban volt, ahogy azt P. L. Ghezzi egy rajza is ábrázolja.

kapcsolatot és további fejlődésnek adott teret. A 18. századi csellóiskolák⁶⁰ körülbelül a 19. sz. végéig a lábak közti tartást említik, további támasztás nélkül.⁶¹



6. ábra Pieter de Hooch: Zenélő társaság 1671-74k.

Öt- hathúros hangszerek és a piccolo cselló

A „cselló” technikája – a kései emancipáció és a sokáig érvényben lévő alkalmatlan, hegedűtechnikából kölcsönzött játékmód miatt – sokáig gyerekcipőben járt. Fekvésváltást például a kezdeti időkben, a késő 17. századig alig használtak. Bár a négyhúros „cselló” volt az általános, a technikai problémák gyors megoldását kínálta és a hangtartomány felfelé való növelését tette lehetővé (a fekvésváltás lehetőség szerinti kiküszöbölésével) a hangszer ötödik, esetenként hatodik húrral való bővítése.

⁶⁰ Corrette 1741-es könyve volt az első

⁶¹ Először 1880 körül terjed el a láb a csellójátékban, melyet valószínűleg Adrien Francois Servais vezetett be.

A felső húr általában *d'* vagy *e'*. A 18. század elején is építettek még ilyen csellókat, főleg Franciaországban, ahol a legtovább élt a mélyebb, *B1*-hangolás.⁶² (7. ábra)



7. ábra: Dirck Hals: Das Solo (1630-35)

(A képen egy nagytestű, de 5 húros hangszer látható)

A *piccolo csellónak* nem annyira a húrszáma és a hangolása, mint inkább a kis mérete jellemző.⁶³ Ezek virtuózabb, szólisztikus játékokat tesznek lehetővé,

⁶² Németországban se volt ritka még a 18. században sem az öt- vagy hathúros cselló. Lásd a Mattheson idézetet a Függelékben.

⁶³ A *piccolo csellóról* írt bekezdéshez lásd Thomas Dreschner: „Violoncello. II. Violoncello piccolo” 292-293.

magasabb fekvésben is. „A mozgatható mély fekvésű húros hangszerek iránti igény és egyidejűleg a képzett csellójátékosok hiánya vezetett a késő 17. és korai 18. században, főleg német nyelvterületen a rendkívül kisméretű basszushangszerek építéséhez, amelyek »hegedűtartással«, adott esetben nyakba akasztva játszhatók.”⁶⁴ Számos név jelezte őket, mint *viola da spalla*, *violoncello da spalla* (B.Bismantova 1694, D-G-d-a hangolás; J. Mattheson 1713), *Fagottgeige* (Daniel Speer 1697) vagy *Handbaßel* (L.Mozart 1756). „A Bach által több kantátájában előírt *violoncello piccolo* is ebbe a kategóriába tartozik.”⁶⁵

A hüvelykfevés kialakulása és a csellótechnika általános fejlődése, a magasabb fekvésekben való magabiztosabb, technikailag stabilabb játék azonban visszaszorította ezeket a hangszereket. Justus Johann Friedrich Dotzauer így ír 1832 körül csellóiskolájában: „Az 1725 év körül a feleslegessé vált ötödik húr felszámoltatott, és csak a mai napig szokásos felszerelés tartatott meg.”⁶⁶

A vonóról

A „cselló” vonójának fejlődése a hegedűjével párhuzamos, gyakorlatilag azonos.⁶⁷ A 16. században történtek az első javítások a késő-középkori vonóhoz képest, amelyek elsősorban a kápa és a csúcs kiképzésére és formai kialakítására irányultak. Nem volt még állandó vonóméret, rengetegféle formájú, méretű, súlyú vonó létezett, különböző fafajtákból (67 cm és 74 cm hossz és 65 és 86 gramm súly között). Az egyetlen közös ismertetőjel a kifelé görbülő pálca volt. Az olaszok vastagabb húrokat használtak, ennek megfelelően nehezebb vonókat, amely nagyobb hangot hozott létre.

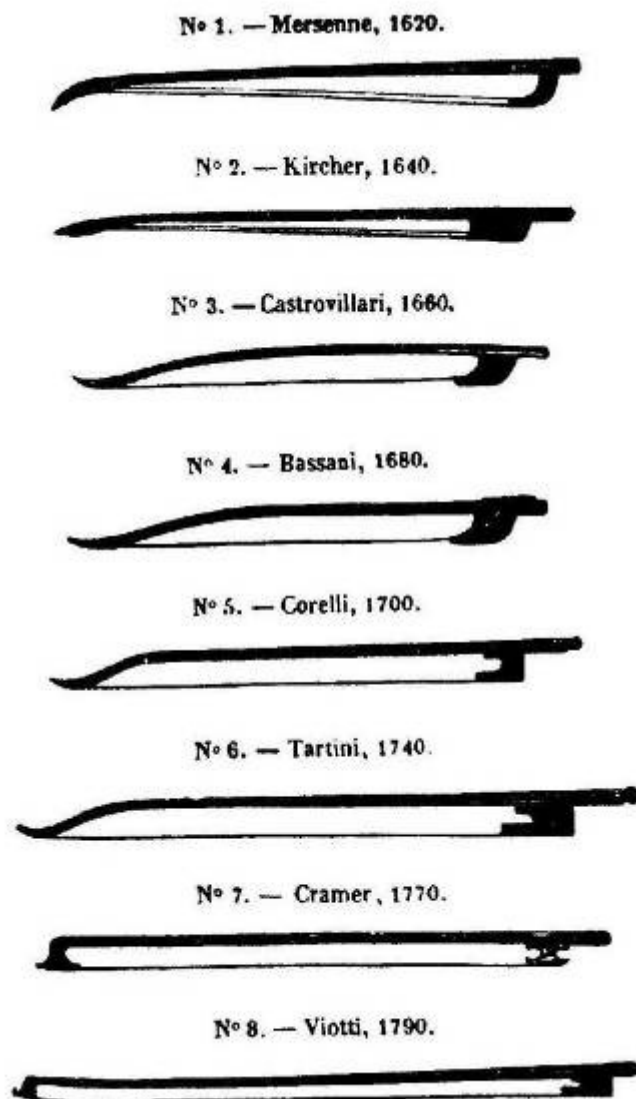
A 17. században további fejlődést láthatunk, a vonópálca egyre egyenesebbé alakult. A korai vonókon a hüvelyk nyomása feszítette meg a szórt, e helyett először a *Steckfrosch*-t, aztán a „fűrészfog-kápát”, majd a 17. sz. vége felé a csavarral állítható kápát találták fel. (8. ábra)

⁶⁴ Dreschner, Thomas: „Violoncello. Geschichte. Violoncello piccolo” 292. A piccolo csellóról írt bekezdéshez lásd I.m. 292-293

⁶⁵ Dreschner, Thomas: I.h. - U. Drüner 1987

⁶⁶ „Um das Jahr 1725 schaffte man die fünfte Saite als überflüssig wieder ab und behielt nur den gegenwärtig üblichen Bezug.” Justus Johann Friedrich Dotzauer: *Violonzell-Schule* (Mainz, 1832 körül) - Pape-Boettcher: *Das Violoncello* 27.

⁶⁷ A történeti áttekintés Pape-Boettcher: *Das Violoncello Violoncellobogen* c. fejezete alapján. 30.



8. ábra A vonó fejlődésének állomásai 1620-tól 1790-ig

Kezdetben – a gamba hatására, – sőt, még az 1700-as évek elején is az alsó vonófogás volt az elterjedtebb. Addig csak elvétve látunk festményeken felső fogást. (Lásd pl. Metsu, Hals képeit 4-5.ábra) A 18. században válik ez fokozatosan kizárólagossá, ennek elsődleges oka valószínűleg az, hogy a csellójáték mindenben a család meghatározó tagjának, a hegedűnek a játékához akart hasonlítani, ezt követte példaként. Valószínű, hogy a húrok fémmel fonása is előmozdította a felső fogás használatát, mert a fémmel bevont húrok másképp szólnak meg: a tiszta bélhúrok megszólaltatásához szükséges impulzus könnyebben adható a gambáéhoz hasonló

alsó fogással – főleg mély húrok esetében – azonban erre a később húroknál már nem volt szükség.⁶⁸

Georg Muffat szolgáltatja az első írásos forrást a témához,⁶⁹ ő a francia vonófogást írja le, amelyben az ujjak felül érintik ugyan a pálcát, de a hüvelyk alul, a szőrön helyezkedik el. A 18. századi iskolák már kizárólag a felső fogást tárgyalják, de nem egészen világos, hogy előtte mennyire és milyen hosszan dominált az alsó fogás. Michel Corrette 1741-ben leírja, hogy az olaszok felső fogással tartják a vonót és rajzzal ábrázolja az összes lehetséges – már csak felső – tartást.⁷⁰ J. J. Quantz még 1752-ben is mindkettőt részletezi, mint életben lévő gyakorlatot, de a felső mellett teszi le a voksát.⁷¹

H. von Loesch cikke⁷² azzal egészíti ki a képet, hogy leírja, a vonót fokozatosan, egyre közelebb a kápához, tartották, egyre inkább az első ujjpercekkal, amely a vonó egészének egyre jobb kihasználását és a hangadásban nagyobb rugalmasságot tett lehetővé. A kezdetben kizárólagos *détaché*hez hozzájött a *staccato* és a több hang *legato* összekötése.

⁶⁸ Ezt a saját tapasztalatommal erősíthetem meg.

⁶⁹ Florilegium Secundum (1698) Pape-Boettcher: Das Violoncello 98. oldal

⁷⁰ Bonta: „Violoncello” In *The New Grove*.

⁷¹ Pape – Boettcher: Das Violoncello alapján, 99.

⁷² Heinz Von Loesch: „Violoncello.” 295.

II. A JÁTÉKRÓL ÉS A JÁTÉKTECHIKÁRÓL

A rendelkezésre álló dokumentumok alapján nem könnyű visszaidézni, milyen is lehetett a csellójáték a kezdetekben, és egyáltalán, mikor, hogyan is kezdődött ez a történet. Nagyon kevés az írásos feljegyzés a korabeli előadásokról, elképzelésekről, játéktechnikáról, fejlődésről; főleg az első évszázadokból. Jóformán csak képek, néhány zenei írás és maguk a kompozíciók állnak rendelkezésünkre; a hegedűvel ellentétben a csellónak nem készült a 17. század végéig tankönyve se.⁷³

A „hegedű”⁷⁴ kezdetekben az alacsony rangú emberek hangszere volt. Játszottak rajta kocsmában és farsangokon éppúgy, mint ahogy a tánc-, szórakoztató és reprezentatív alkalmak (felvonulás, körmenet, esküvő) zenei feladatait is ellátták, amelyben a „cselló” a legmélyebb – meglehetősen egyszerű – szólamot játszotta.⁷⁵ Pape-Boettcher kiegészíti azzal a „hegedűk” tevékenységi körét, hogy a hivatalos zene színterén – más hangszerekkel együtt – a században meghatározó énekes zene kíséretében is részt vettek.⁷⁶

E. Cowling – Jambe de Fert idézve – megemlíti azt a fontos tény, hogy míg a hegedűcsaládot lenézték a 16. században és az előbb említett méltatlan feladatok ellátására volt predestinálva, vele ellentétben a gambacsalád nagy becsben állt ebben az időben, és az arisztokrácia, a zenei elit és a műkedvelők hangszere volt.⁷⁷ A 16. század végére azonban a társadalmi létrán jócskán feljebb tornázta magát a hegedű, hisz az udvari méltóságok és a királyi zenekar fontos hangszerévé vált.⁷⁸

Jellemző a korai időkre és meghatározó a későbbiek szempontjából, hogy a hegedűcsalád összes hangszerét – így a basszust is – mind *hegedűnek* tekintették – hiszen a méret és aránybeli különbségeket leszámítva tényleg azonosak – és ennek megfelelően ugyanazok a zenészek szólaltatták meg őket. A méret, hangfekvés csak

⁷³ Pape – Boettcher: Das Violoncello c könyvében megjegyzi ugyan, hogy a *Compendio Musicale* mindössze egy oldalt szán a csellóra, amely valójában csak a húrok hangolásáról és első fekvésbeli ujjrendről szól, azonban kérdéses, mennyire lehet ezt a művet közvetlenül a „csellóra” alkalmazni, mivel valójában a *violoncello da spallára* vonatkozik. A két hangszer hasonlósága ugyan nyilvánvaló, de pont a tartásuk egészen más, ami az ujjrend szempontjából meghatározó. Mindazonáltal vannak rá későbbi bizonyítékok – J. Gunn csellóiskolája például – hogy a kezdeti időben a „csellón” is a hegedűjéhez hasonló, és a *Compendio Musicale*-ban is leírt, diatonikus ujjrendet használták.

⁷⁴ A hegedűt általános értelemben véve, azt egész családra vonatkozóan.

⁷⁵ A következőkben a fő gondolatmenet az Heinz Von Loesch: „Violoncello. Violoncellospiel.” In: Nobach, Christiana (szerk.): *Streichinstrumente*. MGG Prisma. (Stuttgart: Bärenreiter, 2002) 294-305. Alapján.

⁷⁶ Pape – Boettcher: Das Violoncello 105.

⁷⁷ Cowling: The Cello 55. old

⁷⁸ A hegedű és a gamba összevetéséhez lásd a függelék.

részletkérdés volt, mint ahogy az is, hogy éppen hogy tartották azt a bizonyos hegedűt, nyakba akasztva, ferdén, vagy éppen függőlegesen. Mondhatjuk úgy is, valójában csak hegedűs létezett, csellista nem.

A 16. századbeli játékmódnak – bár a követelmények mai szemmel szerénynek tűnnek – komoly hátráltató tényezői voltak. Az állásban vagy menés közben való játék jócskán megnehezítette különösen a bal kéz dolgát, mivel annak így tartania is kellett a hangszeret, még akkor is, ha az valamelyest rögzítve volt a játékoshoz. Alapvetően azonban az alkalmatlan kéztartás és ujjrend volt a fő probléma, amelyet értelemszerűen – hiszen „egy” hangszerről van szó – a játékos a (diszkant-) hegedűtől kölcsönzött (nem pedig a gambától, ami a tartás szempontjából következetesebb lett volna.). (Lásd részletesebben Az ujjrendről c. fejezetben.)

Franciaországban a hegedű-család gyakorlatilag még a 17. század folyamán is alárendelt szerepet játszott a gambákkal szemben és ebből kifolyólag a tánczene előadásánál maradt. Angliában is hasonló volt a helyzet. Itáliában ment végbe először az a folyamat, amelyben a 17. századtól kezdve a hegedű kezdte kiszorítani a gambát; először a felső szólamokat, aztán a század közepére már a „cselló” is teljesen helyettesítette az alsókat. Ebben valószínűleg a *musica nova* – a monódiával, számozott basszussal, polifóniával, és a concertáló stílussal – és ezzel együtt az új hangideál, valamint a hegedű sokkal rugalmasabb intonációs készsége játszottak döntő szerepet. A század vége felé már nem csupán hivatalos zenészek, hanem egyre több műkedvelő játszott hegedűn.⁷⁹

A „cselló” a hegedűhöz képest, csupán kíséretet játszva, persze egyelőre a háttérben maradt. A 17. században a hegedűcsalád bekerült a templomokba, az udvarba, az újonnan alakuló operaházakba és egyre több műkedvelő otthonába. Az új zenei és komponálási stílus, az alapvetően a monódia-központú, majd – a számozott basszusra épülve – önállósodó és felnövekvő hangszeres zene előadásában a csellónak – eleinte főleg énekesek kíséretében – a számozott basszus kivitelezése, idővel pedig, egyre inkább, kisebb-nagyobb szólófeladatok jutottak. A vele szemben támasztott komolyabb igényeknek és a szélesedő játéktérnek – a basso continuo meghatározó szerepe mellett a kamaraművek önálló, sokszor egyenrangú szólamai,

⁷⁹ Nona Pyron: *An Introduction to the History of the Cello*. In: Pleeth, William: *Cello*. (Frankfurt/M: Sven Erik Bergh, Verlag Ullstein, 1993) 268. és Marx: *Die Entwicklung des Violoncells* 40.

és a 17. század végén a szólisztikus kihívások⁸⁰ – egyik következménye volt, hogy sebesen átalakult a „cselló” játékméchanizmusa, kiépült, tökéletesedett a technikája.

A 18. század elején már leginkább ülve szólaltatják meg – ennek, képi ábrázolások alapján különböző változatai voltak, amelyeket Pape – Boettcher könyvében érzékletesen leír és összehasonlít⁸¹ – és már kevésbé pusztán a földre állítva, hanem (még támasztóláb nélkül) a térdek és a lábszárak közt tartva, a gamba tartását követve.⁸² Ezzel összefüggésben a bal kéztartás is a gambaéhoz hasonló irányba változik: az ujjak a húrra merőlegesen helyezkednek el, a hüvelyk velük szemben, a nyak hátulján fekszik.

David Boyden részletesen összefoglalja a vonóval, vonásokkal kapcsolatos korabeli jellemzőket.⁸³ Fontos, hogy az alap-vonás ebben az időben a külön *felfelé* és *lefelé* vonás. Egyik legmeghatározóbb a lefelé vonás szabálya, amely az ütem „jó”, hangsúlyos részein lefele vonót használ, és ehhez igazítja az összes játszanivalót.⁸⁴ Leírja, hogy az egyes vonás (körülbelül amit mi détachénak nevezünk) általánosságban artikuláltabb volt, mint ma.⁸⁵ A 17. század második felében megjelentek a *staccato* és *spiccato* jelek és utasítások, számos vonásnem (pl. *ondeggiando*, *bariolage*, *staccato*, *kötött staccato* és *tremolo*) és a kötőívet is egyre sűrűbben alkalmazták.⁸⁶ Pape – Boettcher összefoglalja ennek lényegét és hozzáteszi, hogy a vonások hossza nem csak a rövidebb vonó által volt meghatározott, hanem a funkciós összefüggések és a különböző nemzeti stílusok által is.⁸⁷ A legkorábbi játéktechnikára, játékmódra és ennek fejlődésére vonatkozóan legközvetlenebb forrásaink azonban maguk a darabok.

Az ujjrendről

Szintén a hegedű mintájára alakult ki kezdetben a „cselló” kéztartása és ezzel együtt az ujjrend.⁸⁸ Eszerint nem a húrra merőlegesen, hanem fentről ferdén helyezték a

⁸⁰ Pape – Boettcher: Das Violoncello összefoglalva 107.

⁸¹ Pape – Boettcher: Das Violoncello 82.

⁸² Thomas Dreschner: „Violoncello. Geschichte. Haltungshilfen” 292.

⁸³ David Boyden: *Die Geschichte es Violinspiels von seinen Anfang bis 1761* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1971). 177. és 297.

⁸⁴ I.m. 178. és 290.

⁸⁵ I.m. 297.

⁸⁶ I.m. 300.

⁸⁷ Pape – Boettcher: Das Violoncello 103.

⁸⁸ Részben Heinz Von Loesch: „Violoncello. Violoncellospiel.” c. fejezetének gondolatmenete

kezet a fogólapra, a hüvelykujj pedig nem hátul, hanem a jobb oldalon feküdt. A hegedű diatonikus, nem pedig a gamba kromatikus ujjrendje volt a követendő példa, az ujjak közt felváltva egész- és félhangtávolsággal, a diatonikus skálának megfelelően, holott a hangszer méretei mellett ez fáradságosan, a kéz erős, szinte folyamatos nyújtásával valósítható meg. Ezt az ujjrendet először Bartolomeo Bismantova *Compendio Musicale* (1677 Ferrara) c. műve⁸⁹ említi, de a *violoncello da spallával* kapcsolatban. Stephen Bonta szerint ez a kéztartás és ujjrend egészen a 19. századig fennmarad.⁹⁰ Ennek értelmében például a C-dúr skála a következő ujjrenddel játszandó: 0123-0123-0123-012(34) Ez a rendszer – pontosan mint a hegedűnél – a szomszédos hangokat (ujjak kihagyása nélkül) a következő ujjal szólaltatja meg. Ez a hegedűre teljesen megfelelő ujjrend a „csellóra”, – annak mérete és tartása miatt – kényelmetlen, igazából nem alkalmas.

A szűk hangterjedelem csak az első fekvést merítette ki, fekvésváltásra nem volt szükség, csupán kivételes esetben kellett – szintén a hegedű mintájára – a kéz egy hangnyi arrébbmozdításával kilépni az alapfogásból. Ez a – mai szemmel nézve – kezdetleges és a cselló méreteinek és tartásának nem megfelelő játéktechnika kielégítő volt akkor, a tánczene egyszerű kíséretének eljátszására, amely akkor még a hegedűcsalád – zeneileg és szociálisan szerény rangjának megfelelően – fő feladata volt.

Lassan a bal kéz technikája lényeges átalakuláson megy keresztül – ez részben szintén a gamba hatása – végre felszabadul a számára egyszerűen alkalmatlan diatonikus ujjrend alól és egyre inkább a hangszer saját adottságaihoz igazodik. A kéztartás szorosan összefügg az ujjrenddel, egymást feltételezik. Ez a folyamat már valószínűleg a 17. sz. végén elkezdődik, de nagyon sokáig tart; a ma is használatos fogásrendszer alapjai lépésről lépésre születnek meg.

A csellójátékkal foglalkozó művek egyetértenek az imént leírt fő gondolatmenetben. Azonban arról, hogy mikor is alakult ki ez a bizonyos *félkromatikus* (vagy *féldiatonikus*) ujjazatrendszer – mivel nagyon hiányos a forrásanyag – eltérők az értelmezések.

Heinz Von Loesch kiemeli, hogy kromatikus-diatonikus átmeneti stádium után alakult ki a cselló ujjrendje, és ezt a fekvésváltás kialakulásával összefüggésben látja, amely a hangterjedelem kibővülése miatt vált szükségessé.

⁸⁹ Pape – Boettcher: *Das Violoncello* 34. o. és 86-87. o.

⁹⁰ Bonta: „Violoncello” in *The New Grove*

Pape – Boettcher árnyalja a képet, azt állítva, hogy az új ujjrend a 18. században válhatott általánossá, a merőleges kéztartással párhuzamosan, mert először az e századbeli csellóiskolák számolnak be erről.⁹¹ M. Correttnél még – kicsit módosított – diatonikus ujjrendet találunk, az ezt követő iskolákban pedig fokozatosan kristályosodik ki az úgynevezett *félkromatikus ujjrend*. Ez – számunkra manapság már egyértelműen – azt jelenti, hogy a 2. 3. és 4. ujj félhangtávolságra helyezkedik el, az 1. és 2. ujj pedig szükség szerint fél vagy egész hangot fog át. Ez tulajdonképp a hegedű diatonikus és a gamba kromatikus ujjrendjének a kombinációja. Elsőként J. Gunn műve írja le ezt a rendszert.

A kéz felszabadulása, a magasabb tartás (a lábszáron) és a megfelelő ujjrend virtuózabb, gyorsabb játékot, fekvésváltást (*d'* fölé menve), kettősfogásokat eredményezett. Ennek kezdeti lépései – összefüggésben a basszusfunkciótól való elszakadással – már a 17. század végi obligát szólamokon és szólódarabokon megfigyelhetők. A negyedik fekvésig való játék és a kettősfogások, a 17. században, D. Gabrielli és G. Jacchini idejében már általános követelmény.⁹²

A legkorábbi és az átmeneti időszakból sajnos nem maradtak fenn leírások a csellójátékról. Az első a hangszer számára készült írott iskola Michel Corrette *Methodé thiorique et pratique*-ja (1741).⁹³ Erre is érvényes Klaus Marx találó és általánosan érvényes meglátása, miszerint az oktató kézikönyvek az új technikákat csak azután teszik közé, mikor már egy ideje ismertek, használtak és kipróbáltak.⁹⁴ Ennek fényében a Corrette műve által leírt ujjrend korábbi, kialakult gyakorlatot rögzít. Ő 0124 ujjzatatot ad meg első fekvésben, *C* húron kezdve, és kromatikus ujjrendeket csúsításokkal. A fekvésváltás fejezetében a 4. fekvésig vannak megadva az ujjrendek, néhány kinyúlással, kibővítéssel és hüvelykfekvés-ujjzattal. Lehet tehát, hogy ez a fogásrendszer érvényes tehát a 17. század végi első szólódarabokra is?

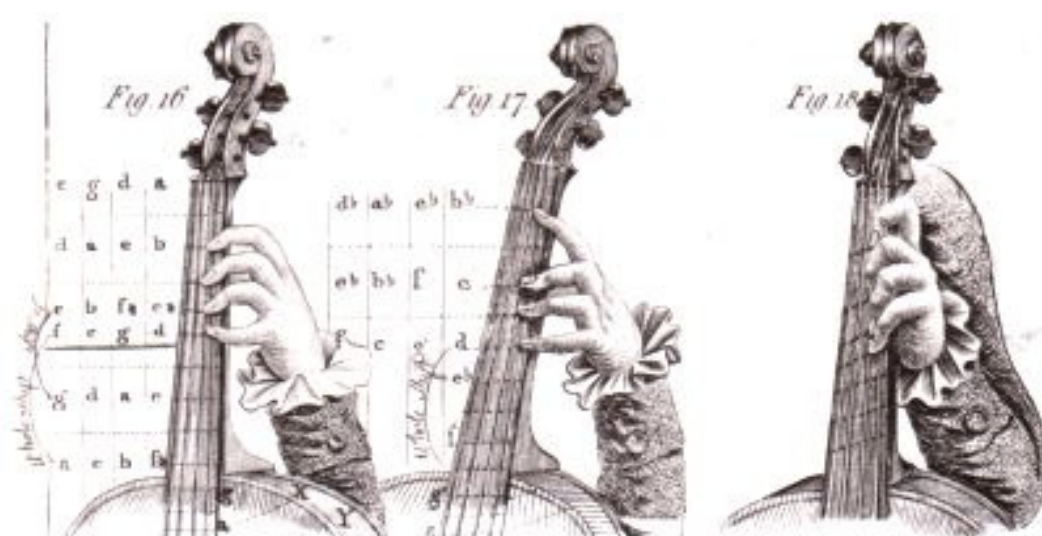
⁹¹ Pape – Boettcher: *Das Violoncello* c. könyve sorra veszi és alaposan elemzi a 18-19. századi csellóiskolákat: többek között Corrette (1741), Gunn (1789 v. 1793?), Duport (1808?) 85-90.

⁹² Pape – Boettcher: *Das Violoncello* 91.o. Lásd az ő darabjaikat a *Repertoár* c. fejezetben

⁹³ Van néhány korábbi, a csellótechnikáról író könyv, mint pl. Francesco Scipriani (1678-1753): *Principii da imparare a suonare il Violoncello e con 12 Toccate a solo* (Conservatorio di Musica S Pietro a Majella, Nápoly), de ezek nem tartalmazzak magyarázatokat a gyakorlatok mellett. Pape-Boettcher: *Das Violoncello* 76.o.

⁹⁴ Klaus Marx: *Die Entwicklung des Violoncells*. Ugyanezt a gondolatot fogalmazza meg Pape-Boettcher: *Das Violoncello* 11. o., hozzátéve, ezek a leírások a megjelenés pillanatában talán már nem is voltak időszerűek.

J. Gunn: *The Theory and Practice of Fingering the Violoncello* (1789) c. műve számunkra azért különösen érdekes és fontos, mert szemléletesen ábrázolja egymás mellett az akkori alapfogást, a nyújtott fogást – ezek láthatóan már a félkromatikus ujjrendet mutatják – és a „korábbi, a hegedűre jellemző fogást”.⁹⁵ (lásd 9. ábra). Jean Louis Duport pedig ezt írja *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite de l'archet* (Imbault, Paris 1808?) című munkájában: „Mostanáig a hangszer nyakát a kéz tartotta, és az ujjak a hegedűsök pozíciójának megfelelően helyezkedtek el”.⁹⁶



33. Violoncello hand positions from John Gunn's 'The Theory and Practice of Fingering the Violoncello' (1789): 1st position (left), extended position (centre), and the position described by Gunn as 'formerly much in use, and originating probably from the position of the hand on the violin' (right)

9. ábra Gunn kéztartásai. (A harmadik mutatja a régi, hegedű-szerű fogást)

Ezeknek a nagyjából egybehangzó értelmezéseknek ellentmond Lauri Pulakka meggyőző elmélete.⁹⁷ Szerinte a fél-diatonikus ujjrend már a 17. század végén kialakult, először Modenában. Ezt nemcsak csellistaként, gyakorlati oldalról támasztja alá, hanem számos korabeli darabok – kamaraművek csellószólamai és a

⁹⁵ Pape – Boettcher: *Das Violoncello* 85-86. oldal

⁹⁶ „Until this time, the neck of the instrument was held by the hand, and the fingers placed in Positions analogous to those of violinists”. *The Violin Family. A Review*
<http://www.cello.org/heaven/tvf/tvf.htm>

⁹⁷ Lauri Pulakka: *Emancipation of the Bass Violin. The ways of using violoncello in Italian instrumental music 1610-1705* Doktori disszertáció. (Helsinki, 2003)

Erre a forrásra csak közvetve hivatkozhatok, ugyanis a disszertáció csak finn nyelven érhető el, így azt nem olvashattam. Azonban a szerzővel folytatott levelezésem alapján betekinhettem kutatásába és képet kaphattam elméletének lényegéről.

hangszerre írt szólódarabok – elemzése és összehasonlítása alapján. Elméletét a két különböző, Bolognában és Modenában párhuzamosan használatban lévő hangolással – *BI*- és *C*-alapú – hozza összefüggésbe. Ezek eleve más-más hangnemekhez illenek – általánosságban a *BI*-hangolás *bés* hangnemekhez, a *C* keresztesekhez – a diatonikus ujjrend pedig még jobban leszűkítette a lehetőségeket. Szükség volt egy módszerre, amellyel ezt a különbséget áthidalhatták, hasonlóan játszhatóvá téve – és megtartva – a kétféle hangszer és hangolást. Diatonikus ujjrenddel a darabok jó része valóban nemcsak nem hangszerszerű, hanem majdnem játszhatatlannak tűnik.⁹⁸ L. Pulakka úgy látja, hogy az új – azóta is használatos – fél-diatonikus ujjrend kialakítása oldotta meg ezt a problémát, ezáltal végre rugalmasabban lehetett a hangszereken mindkét hangolásban mozogni.

Érdekes meglátás, hogy ez által a készség által született meg a *csellista*, mint foglalkozás, az összes hangszereken játszó hegedűstől megkülönböztetve. Véleménye szerint a 17. század második felében már ezt az ujjrendet használták, elsősorban azért, hogy egyre önállóbb, igényesebb csellószólamokat alkothassanak. Az oktatókönyvek azért nem említik ezt a tudást, mert azok amatőröknek szólnak, és az így, mint egyfajta szakmai titok, nem került a széles nyilvánosság elé, hanem a 17-18. század folyamán a csellisták kincse maradt. Az elmélet meglepő és ellentmond annak, ami a rendelkezésre álló kevés forrás (a későbbi tankönyvek) alapján logikusnak tűnhet. Igaz, némileg nélkülözi a kézzel fogható bizonyítékot, mégis érdekesnek, értékesnek találom, gyakorlati szempontból pedig megalapozottnak.

⁹⁸ Saját tapasztalatommal meg tudom erősíteni, hogy ezek a szólamok (Vitali, Corelli szólamai és a későbbi művek még inkább) már nagyon nehézkesek, egyáltalán nem idiomatikusak diatonikus ujjrenddel játszva

A CSELLÓ MINT SZÓLÓHANGSZER

A „cselló” – mély fekvése és funkciója által meghatározva – a 16. század második feléig csak kísérőszerepben, a háttérben, a hegedű árnyékában volt jelen. Valószínűleg hosszú ideig fel sem merült, hogy ennél többre is képes lehet. Ennek számos oka van. Egyik, hogy mély hangfekvése eleve nem tette annyira alkalmassá a szólójátékra, mint a hegedűt az ő ambitusa. H. von Loesch pontos fogalmazása szerint „Útjában állt a monódia azon alapelvének, hogy a főszólamot rendszerint a legmagasabb szólam képezi.”⁹⁹ Arra, hogy a gamba és a fagott első szólóirodalma – a gamba másfél, a fagott fél évszázaddal – szintén lényegesen megelőzte a csellót¹⁰⁰ – azon túl, hogy a „cselló” a gambához képest lenézett, egyszerű hangszer volt – szintén magyarázattal szolgálnak a következő okok. A nagy méretéhez nem illő, jó ideig ehhez nem alkalmazkodó, a hegedűtől átvett ujjazatrendszer és a nem megfelelő tartás technikailag korlátozta a lehetőségeket és hátráltatta annak fejlődését is. A méretével és a hangfekvésével függ össze az is, hogy a húrok olyan vastagok – vagy pedig olyan hosszúak – voltak, ami szintén megnehezítette a játékot. Ezt, mint az általános részben láttuk, a fémmel bevont alsó húr – később alsó két húr – feltalálása oldotta meg.¹⁰¹ Ettől kezdve megindul a fejlődés, a szólamok technikailag egyre virtuózabbak lesznek és nem véletlen, hogy hamarosan megszületnek az első szólóművek.¹⁰²

Értelemszerűen magában a kísérő basszusszólamban nyilvánultak meg az első próbálkozások a hangszer önállósodása felé. Ennek diminuálása lehetett az első lépés az egyszerű continuo-szólamtól való elszakadás irányába: először improvizálva, aztán kiírva – de valamennyire mindig a basszusszólamhoz kapcsolódva – ami az obligato csellószólamot hozta létre. A másik összetevő pedig, amely a csellószólam

⁹⁹ Heinz von Loesch: Violoncello. Violoncellomusik. Das Cello als Soloinstrument. 299.

¹⁰⁰ Lásd Bettina Hoffmann: „Einleitung” In: Domenico Gabrielli: *Sämtliche Werke für Violoncello*. (Kassel: Hinnerthal-Verlag, 2001)

¹⁰¹ Heinz von Loesch: Violoncello. Violoncellomusik. Das Cello als Soloinstrument. 299-305. és Bettina Hoffmann: Bevezetés

¹⁰² Kétségbevonhatónak érzem Nona Pyron megállapítását, miszerint a csellórepertoár hiánya a 17. század második feléig részben magyarázható azzal, hogy a „csellisták” – mint „basszushegedűsök” a hegedűrepertoárt is magukénak érezték, és ezt játszották. Valóban jellemző – főleg a korai – barokkra a hangszeres szabad használata, az idiomatikus komponálás csak később lesz egyre erősebb. De ezeknek a daraboknak a technikai elvárásai messze a fölött vannak, amit a cselló „helytelen” játékmódjával meg lehetett oldani, és amely színvonal az ezt követően csellóra írott darabokra jellemző.

felnövekedését példázza, a 17. század végi hegedű-cselló duettekben nyilvánul meg először.¹⁰³

Mivel a hangszer eddigi kizárólagos feladata a kíséret volt, nagyrészt ez, e mellett saját hangterjedelme határozta meg alapvetően az identitását. Így érthető, hogy a korai komponáló csellisták is – akik között voltak hegedűsök is, akik, mint ilyenek, gyakran a *basszus-hegedűn* is játszottak – gondolkodásban, komponáláskor is, alapvetően a continuo szólamból indultak ki a szólóművek komponálása során.¹⁰⁴ Ezért nem véletlen, hogy az első szólóművek még erőteljesen basso continuo-szólamokra emlékeztetnek.

A cselló „emancipációja”, szólóhangszerként való megszületése nagyrészt arról szól, hogy miként lépett ki ezek közül a keretek, sémák közül, hogyan önállósodott és találta meg saját kifejezőmódját, nyelvezetét; önmagát, mint szólóhangszert. Összefügg azonban azzal is, hogy az eddig egyszerűen a hegedűk sorába tartozó hangszer hogyan szerezte meg identitását és fogadtatta el magát, mint önálló hangszert, amelyet inentől kezdve már tanult csellisták szólaltattak meg. Ebben a fejlődésben fontos szerepe volt a 17. század végén néhány különleges személynek – elsősorban csellistáknak – akik Modena és Bologna környékén tevékenykedtek.

¹⁰³ Lásd Ute Zingler: *Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellosonate von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. Inaugural-Dissertation. (Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main. 1967) 11-12.

¹⁰⁴ B Hoffmann: Einleitung

III. A REPERTOÁR

Bevezetés a művekhez

Bologna és Modena a két legfontosabb helyszíne ennek a fejlődésnek, ezek voltak a csellójáték első központjai. Ez a két, egymáshoz közel fekvő város a kor zenei életének és fejlődésének több szempontból is fontos színtere volt. Bolognában két meghatározó zenei központ működött, az egyik a *San Petronio* bazilika, – a kereszténység egyik legnagyobb, gótikus temploma¹⁰⁵ – ennek zenekara és a körülötte virágzó vonósiskola, olyan jelentős zenész-személyiségekkel, mint Maurizio Cazzati, Giovanni Battista Vitali, Giuseppe Torelli, Pietro Degli Antonii. A másik az *Accademia Filarmonica*, kiváló komponisták (M. Cazzati, Giacomo Antonio Perti, Giovanni Paolo Colonna, G. B. Vitali, G. Torelli) a kor zenéjét is meghatározó intézménye, szervezete. Modenában pedig a zeneszerető és a kultúrát támogató Francesco II d'Este herceg udvarába csoportosultak a neves zenészek, köztük számos csellista.

A 17. század végének első legfontosabb csellista virtuózai, akik fontos szerepet játszottak a hangszer fejlődésében: Pietro Franceschini, Domenico Gabrielli, Giuseppe Jacchini. A bolognai „csellóiskola” alapítója P. Franceschini (1651 Bologna-1680 Velence) volt az első feljegyzett csellista, aki állandó alkalmazásban állt. A San Petronio templom együttesében játszott és az Accademia Filarmonica tagja, majd *principéje* volt. Tanítványa, D. Gabrielli az ünnepeelt *Minghén del viulunzél*, az első utazó csellóvirtuóz volt talán a fejlődés legfontosabb alakja. Az ő növendéke, G. M. Jacchini szintén híres szólalista, akinek continuo-csellistaként is csodájára jártak. A legelső komponisták közt volt még G. B. Vitali, G. Colombi, D. Galli, G. B. Degli Antonii, A. Giannotti, G. Torelli,

A cselló már az operában is szólisztikus szerepet kapott, (pl. Gabrielli, *Flavio Cuniberto*, 1682, *Il Maurizio*, 1687), a legkorábbi kompozíciók concertáló csellóval azonban csak másfél évtizeddel később születtek (G. M. Jacchini, *Concerti per camera...* Op.4. Bologna 1701).¹⁰⁶

¹⁰⁵ Enrico, Eugene. *The Orchestra at San Petronio in the Baroque Era*. Smithsonian Studies in History and Technology, Washington, 1976: 4

¹⁰⁶ Heinz von Loesch: „Violoncello. Violoncellomusik. Das Cello als Soloinstrument” 299-300.

Mint Bettina Hoffman összefoglalja,¹⁰⁷ ennek az időszaknak a vonós basszushangszer iránti különös érdeklődése és igénye mellett számos tényező segítette a fejlődést. A bolognai hegedűiskola a csellót és annak technikai fejlődését is magával húzó magas színvonala, az új találmány, a fémmel fonott húr – amely kisebb hangszerméretet, virtuózabb játékot tett lehetővé, meggyorsította a technikai fejlődést és jobb, teltebb hangminőséget eredményezett¹⁰⁸ – és Francesco II modenai herceg cselló iránti szeretete, nagylelkű támogatása a korabeli csellisták és komponisták irányában, együtt ritka szerencsés összjátéka volt a körülményeknek. Ebben az ideális, termékeny légkörben a cselló és annak első irodalma hamar kialakulhatott és fejlődésnek indulhatott.

Az ezek által a körülmények által ihletett és a hangszert felfedezni, lehetőségeit kiaknázni igyekvő első (főleg csellista-) komponisták legkorábbi és legfontosabb szólókompozíciói a hangszerre a század utolsó két évtizedében keletkeztek. A dolgozat gerincét a következő művek alkotják:

- G. B. Vitali: *Partite sopra diverse Sonate di Gio: Batta: Vitali per il Violone* (1680);
 G. Colombi: *Toccata da violone solo, Balli diversi a Basso solo, Chiaccona a Basso solo* (1681);
 G. B. Degli Antonii: *Ricercate sopra il Violoncello* (1687)¹⁰⁹
 D. Gabrielli: *Ricercari per Violoncello solo, con un Canone a due Violoncelli e Alcuni Ricercari per V llo e B.C.* (1689);
 D. Galli: *Trattenimento musicale sopra il violoncello á solo*, (1691)
 G. Jacchini: *Sonate á Violoncello Solo Op.1 (?) és Op.3* (1697).

A darabokon keresztül igyekszem kézzelfoghatóbban megmutatni, hogyan történt ez az emancipáció és miféle újításokat, változásokat hozott ez a nagyon izgalmas időszak.

¹⁰⁷ B Hoffmann: Einleitung

¹⁰⁸ Lásd S. Bonta: *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?*

¹⁰⁹ Ezek a művek problematikusak a műfaj szempontjából (lásd az Antonii c. fejezetben).

Szólódarabok *violonéra*

Ez a fejezet a fémmel való húrfonás előtti időkbe megy vissza. Ugyan az itt tárgyalt kéziratok nem tartalmazzak keltezést, E. Cowling G. B. Vitali műveinek létrejöttét az 1666-1673 időszakra teszi,¹¹⁰ ami épp az említett technikai újítás körüli időszak. A darabok azonban egyértelműen mutatják, hogy még a korábbi típusra, a *violonéra* – „basszushegedű”¹¹¹ – készültek. Nem igazán virtuózak, valamelyest nehezkesebbek, mint a későbbi, bizonyosan kisebb, könnyebben kezelhető *violoncellóra* komponált művek.

A korábbi, nagyobb hangszer inkább a modenai központhoz kapcsolódott ebben az időben és általában a *B1-F-c-g* hangolás tartozott hozzá. Azonban ezt nem lehet mereven kezelni és kategorikusan kijelenteni, hisz az éppen végbemenő változások, a bolognai és modenai tradíció különbsége miatt sok az átfedés, az egymásra hatás; nem mindig egyértelmű a hangszer, a hangolás és a terminusok sem. Ezen kívül valószínűleg akkoriban is rugalmasan alkalmazkodtak a körülményekhez. A *violone* és a *basso* elnevezések minden bizonnyal ugyanarra a hangszerre utalnak. (*violone da braccio* és *basso da braccio*)¹¹²

Vitali és Colombi darabjai Gabrielli – már más magaslatokba lépett, eredeti és idiomatikus – *ricercarjainak* elődeiként szemlélhetők, elsősorban a basszusszólamból való kiindulás, a hasonló ritmikus figurák használata, és az improvizatív stílus okán.

D. Galli műveit pedig egyrészt azért vettem ide, mert ő is inkább Modenához kötődött, mint Vitali és Colombi, másrészt – vagy éppen ezzel összefüggésben – a nagyobb, régebbi hangszer okán, amelyre alkotott. Azonban ő később, időben Gabrielli után és valószínűleg az ő hatására komponált.

¹¹⁰ E. Cowling: *The Cello*, 79. (Az évszám nyilvánvaló sajtóhiba)

¹¹¹ Stephen Bonta: "Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy," *Journal of the American Musical Instrument Society* 4 (1978): 5–42.

¹¹² Lásd E. Cowling: *The Cello* 58. és 79.

Giovanni Battista Vitali

(1632. február 18. Bologna – 1692. október 12. Bologna)¹¹³

Brent Wissick tanulmánya ezt írja: „Vitali [...] mindig *“suonatore di violone”*-nak nevezte magát kiadásainak címlapján, míg későbbi pályája során mások csellistaként írták le.”¹¹⁴ Ezen kívül megjelennek vele kapcsolatban a *violoncino*- és a *violone da brazzo*-virtuóz elnevezések is.

Zeneszerző, énekes, maestro di cappella, nyomdász is. Maurizio Cazzati is tanította, aki 1657-1671-ig *maestro di capella* a San Petronionál. 1658-tól Vitali is játszott a San Petronio zenekarában, mint csellista. 1666-tól az *Accademia dei Filaschisi* tagja és az *Accademia Filarmonica* alapítói közt találjuk. 1673-ban a bolognai San Rosario templom *maestro di cappella*-ja lesz, 1674-ben Francesco II. d’Este herceg modenai udvarába költözik, ahol haláláig *vicemaesto di cappella*ként szolgál – Colombival együtt – közben 2 évig *maestro di cappella*ként is. Hangszeres szerzeményei mellett egyházi és világi énekes zenéket is ír. A barokk szonáta, elsősorban a triószonáta megteremtésében, annak fejlődésében való szerepéért tartják őt fontosnak. A modenai *Accademia dei Dissonanti* tagja is volt és neki tulajdonítják a kottakiadás, mint foglalkozás bevezetését is Modenában. A *sonata da chiesa* műfajában jelentőset alkotott, sok szempontból kísérletezve vele.

A *variáció* fontos komponálási formája, főleg táncaiban és *sonata da camera*-iban, amely a *sonata da chiesa*-től inkább funkciójában, mint stílusában tér el. *Violone*-darabjainak többsége is erre épül.

Partite sopra diverse Sonate di Gio: Batta: Vitali per il VIOLONE

A “különbéle darabok” (Modena 1680 k.) kéziratát a modenai Biblioteca Estense őrzi. A gyűjtemény tíz szonátát tartalmaz, ezek az első kivételével mind variációs tételek.

¹¹³ Életrajz: John G. Suess: „Giovanni Battista Vitali” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. (London 2001) alapján

¹¹⁴ „Vitali [...] always titled himself as *“suonatore di violone”* on the title pages of his publications, although later in his career others described him as a player of violoncello.” Lásd B.Wissick: *The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello „Schools” of Bologna and Rome*

Toccata; Ruggiero per la lettera B; Bergamasca per la lettera B; Chiacona per la lettera B; Capritio sopra otto figure; Capritio sopra il cinque tempi; Passa Galli per la lettera E; Capritio; Passo e mezzo per la lettera D; Passo e mezzo per b quadro sopra la lettera B

A címekben használt *lettera* a darabok hangnemére vonatkozik. Legtöbbször a spanyol gitár akkordjait jelölték így. (lásd: Biagio Marini op 22.-ben: *Diversi generi di Sonate, da Chiesa, e da Camera,... Con l'Alfabeto alle piú proprie, per la Chitarra alla Spagnola a beneplacito*). B betű C-dúrt, E betű d-mollt, D betű a-mollt jelöl.¹¹⁵

Valószínűleg tanulási, gyakorlási célt szolgáltak, a hangszer adottságainak alapos ismerete, figyelembevételére érződik játszásukkor.¹¹⁶ A címek mind olasz műfajok, a toccata kivételével az összes darab variációs. Mai szemmel technikailag egyszerűnek tűnnek, de az akkoriban a szólóhangszerré érés első lépéseit tevő hangszernek, amelynek technikája még gyerekcipőben járt, valószínűleg nem könnyű feladatot jelentettek. Különösen az akkoriban még a hegedű mintáját követő diatonikus ujjrenddel okoztak minden bizonnyal technikai nehézségeket. Első fekvés fölé alig mennek a művek, azon belül viszont – főleg ritmikailag – virtuóz, gyors menetek, nagy ugrások, duplafogások, metrumváltások tarkítják őket. A hangterjedelem nem megy C alá, ezért a hangolás kérdése nem minden darabnál egyértelmű; magából a kottából, a zene sajátosságaiból kiindulva egyeseknél mind a *B1*- mind a *C*-hangolás mellett és ellen is szólnak érvek. Némely kompozíció azonban kétségtelenül *B1*-hangolást igényel. Mivel itt egy összefüggő kötetről van szó, valószínű, hogy Vitali egyféle hangszerben gondolkodott, így az összes darabra elfogadhatjuk a mélyebb hangolást, amelyet a címben megadott *violone* is megerősít.

A *Toccata* a nyitótétele ennek a variációs táncokból álló gyűjteménynek. (1. kottapélda) Olyan, mint egy fanfárszerű, nagy C-dúr akkord, egy orgonapont, egy improvizatív, fel-le, ide-oda játszó mozgás, mint egy keresgélő, de megírott kadencia. Ennek okán szabad előadást sugall. A hangnemet akkordfelbontásokkal járja körül, mindig más ritmusformát véve mintául, kitöltve, díszítve a harmóniát. Az előadása elképzelhető egy másik violone által játszott, ténylegesen végig alatta szóló C-orgonaponttal, hiszen ezt hozzá érezzük, a fülünkben van végig. Csak az utolsó

¹¹⁵ Lásd: G. B. Vitali: Partita sopra diverse Sonate. (Musedita 2005) szerkesztői megjegyzések

¹¹⁶ B. Wissick: *The Cello Music of Antonio Bononcini...*

ütemekben és csak pillanatokra merészkedik ki a C-dúr akkordból, de tulajdonképpen csak a dominánsig. A hangterjedelme *C-e'*. Az üres (felső) *c*-húr a darab és a hangnem jól zengő központja, erről indul és a végén is erre érkezik. Ez idiomatikusan gondolkodva, visszavezetve *B1*-hangolást kíván. Ebben nemcsak a *c* játszandó üreshúrral – az akkori gondolkodás és hangideál alapvető velejárójaként – hanem az alsó *C* játszása közben is rezonál a *c*-húr, ráadásul a felső *g*-húr által annak dominánsa is üreshúrral szólalhat meg - vagy rezeghet együtt – ezzel zengő, felhangdús hangzást eredményezve.



1. kottapélda G. B. Vivaldi: *Toccata*

Vitali darabjaiban nincsenek számozott basszusra utaló jelek, de mégis, ezek a típusú művek, amelyeknek egyik legalapvetőbb sajátosságuk, hogy a basszusból indultak ki, könnyen harmonizálhatók. Így elképzelhető, hogy az egy szólamban lekottázott darabokhoz is improvizáltak kíséretet. A darabok valójában így is – csupán – basszusszólamok maradnak.¹¹⁷

A *Ruggiero* egy variációs forma, pontosabban magát a basszustémát jelenti, egyúttal a harmóniai alapot, amely fölött dallamot improvizáltak. (2. kottapélda) Itt magát a nyolcütemes basszust variálja, az adott harmóniai menetet díszíti, diminuálja, különböző ritmikai változatokkal. A basszustéma variálása is példázza, hogy Vitali is mennyire kötődött az alsó szólamhoz, még akkor is, mikor dallamot akart írni. Vagy nem is azt akart? Lehet, hogy az ő gondolkodásában a “cselló” ki sem léphetett a basszussal összetapadt szerepből?



2. kottapélda G. B. Vitali: *Ruggiero*

¹¹⁷ Lásd pl. Colombi *Tromba*-nál, ahol a szóló- és a kíséretes változatra is van példa. Mindthogy az első komponáló csellisták darabjaikat még (díszített) basszusszólamokként látták, hozzá tartozott a gondolkodásukhoz az is, hogy a (szóló)darab számozott basszussal szólalt meg. Lásd még Bettina Hoffmann: *Einleitung*.

A kezdeti műveknek a basso continuo-szólamból való kiindulását még Gabrielli később komponált ricercarjai is alátámasztják (lásd ott). Continuo-szólamhoz hasonló lépések, mozgás és motívumok, kadenciák jellemzik darabjait – a harmóniai alapot magában foglalva, azt körüljárva. Egyre bátrabban díszíti a témát, de a continuo keretei közül még ő sem lép ki igazán.

A *Bergamasca* variációs formájának I–IV–V–I az alapja. Ez itt az egyetlen darab, amely kettősfogásokat tartalmaz. Pont ezekből válik azonban nyilvánvalóvá, ezek szolgáltatják a bizonyítékot, hogy *B'*-hangolású hangszerre készült. A 26. ütem kettősfogásai és főleg a 28. ütem *c-c'* oktávja máshogy nem lett volna játszható.¹¹⁸ A darabok nemcsak ezek miatt a tipikus, hangszerszerű duplafogások miatt fekszenek kényelmesen ebben a mélyebb hangolásban: érezni ezt az egész felépítéséből, a húrátmenetekből, a balkéz húrokra helyezkedéséből és a hangnemből, amely központi fekvésű¹¹⁹ és szintén sok üreshúrt használ. Kivételes a kötések használata a 28-31. ütemekben és a 36. ütemben pedig érdekes a szinkópáló átkötés-láncolat.

3. kottapélda G. B. Vivaldi: *Bergamasca*

¹¹⁸ Mai technikával persze nem okoz problémát az eljátszása, de akkoriban a 4. fekvésben való játék, főként kettősfogásokkal és nyújtással nem volt elképzelhető és nem is felelt meg a hangideálnak, amely előnyben részesíti az üres húrt a magasan lefogott húrral szemben.

¹¹⁹ B. Wissick szerint „gamba-tartásban” (tehát ülve) a központi húrfekvés a legtermészetesebb, legkényelmesebb. Vivaldi is nyilván tudatában volt ennek a „hangszerszerűségnek”. B. Wissick *The Cello Music of Antonio Bononcini...*

A következő darabok közül érdekes még a három *Capritio* (B-ben, F-ben és C-ben), amelyek ritmikailag kissé bonyolultabbak, főleg a harmadik: ebben 4/4 kezdet után, sűrű ütemváltások közepette egész szokatlan metrum-jelölések is vannak: 3/6, 8/3, 9/8, 12/9, 8/12. Lehet, hogy csak elírásról van szó, mert érdekes módon a 8/3 és a 12/9 is páros ütem előtt szerepel. De azt hiszem, mégis lehet értelme a furcsa számoknak: az azonos metrumú ütemeket összetartozó egységként gondolva is fel lehet osztani őket, tehát például 8×3 és 8×12 egységre. A metrumváltások tempóváltásokat is sugallának, de a darab ahhoz nagyon rövid, és gyakran csupán egy-két ütem van új metrumban. Talán a legkézenfekvőbb megoldás, ha a negyed lüktetést állandónak vesszük és a furcsa ütemjelzéseket csupán a szabad capriccio-karakter részeként értelmezzük.

A két *Passo e mezzo* – amely eredetileg páros ütemű olasz tánc, ebben az időben gyakran használtak hangszeres variációk alapjául – jóval hosszabb a többi darabnál. Jelentése másfél lépés, de az elnevezés eredete bizonytalan: valószínűleg a tánc lépésmintájára utalva.¹²⁰ A *mezzo* a címben jelentheti akár a félütemes felütést is; úgy kezdődik, mint egy gavotte. Egyszerű harmóniai utat, köröket járnak be, sok-sok diminúcióval – szinte iskolászerűen tipikusak és alaposak – de a második darab ritmikailag bonyolult és három különböző részből áll: a 4/4-es keret egy 12/8-os szakaszt fog körül.

Giuseppe Colombi

(1643. Modena? – 1694. szeptember 27. Modena)¹²¹

Olasz zeneszerző és hegedűs. Francesco II. modenai herceg szolgálatában állt, 1671-től hegedűsként, 1673-tól a hangszeres zene *maestro*jaként. 1674-ben kinevezik az udvarban helyettes *maestro di cappellán*nak, majd 1678-tól, G. M. Bononcini halála után, *maestro* lesz a székesegyházban. Mindkét posztot haláláig viseli. Op.5. gyűjteményében megjelenik a *sonata da camera* terminus. A legtöbb tőle fennmaradt modenai kézirat-kötet tartalmaz táncsoportokat hegedűre basszus kísérettel. Két kötetre való szóló hegedűre és szóló *violonéra* írott *toccatát* írt.

¹²⁰ Giuseppe Gerbino / Alexander Silbiger: "Passamezzo" In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition* (London. 2001)

¹²¹ Robin Bowman/Sandra Mangsen: „Giuseppe Colombi” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. (London 2001)

Toccata a violone solo; Tromba a basso solo; [Chiacona per Basso solo]; [Giga]¹²²

A harmadik és negyedik darabnak nincs címe a kéziratban. Itt azonban nem összefüggő kötetről van szó, hanem különálló kéziratokról, amelyeket a modenai Biblioteca Estense-ben őriznek. Ezek a művek *violonét* vagy *bassót* jeleznek a címben és magukból a művekből is következtetni lehet arra, hogy *B'*-hangolású hangszerre írta őket.

A különösen hosszú, erősen basszusszólamra emlékeztető *Toccata* befejezetlen: a 381. ütem első negyede után hirtelen megszakad a darab. A kézirat címoldalán is ott áll kézzel írva: “manca del fine”. Nem lehet megállapítani, mennyi hiányzik belőle. Ebben a darabban négy helyen is *H'* szerepel (31. 56. 130. 144. ütemek), ami eleve kizárja a kis *C*-cellót. Egész más, mint Vitali *Toccata*ja, (mindkettő *C*-dúr) ez erőteljesen tan-mű benyomását kelti. Folyamatos, szabályos, szinte szigorú a mozgása, sok skálamenet, és szekvencia alkotja, szakaszonként más-más tipikus ritmus- illetve dallammintát ismételget. Gyakorlatilag alig lép ki az első fekvésből, *e'* a legmagasabb hangja – ez *BI*-hangolásban nagy szext a legmagasabb üreshúrtól számítva ami diatonikus ujjrenddel a bal kéz egy nagy szekunddal való feljebbmozdítását igényelte, fél-diatonikus ujjrenddel pedig fekvésváltást. A cselló első fekvését viszont alaposan bejárja ez a darab, különböző fordulatokkal, ritmusváltozatokkal, azok ismételtetésével, de nagyon szabályosan, mechanikusan, a basszus-szerepre emlékeztető mozgást nem igazán túllépve. (Lásd a 4. kottapéldát)

4. kottapélda G. Colombi: *Toccata*

¹²² 4 *Composizioni per il Violone con e senza basso continuo* (Modena 1681) (Musedita 2005) A harmadik darabnak nincs címe, a kiadó [*Partite sopra il basso di Ciaconna*]-ként jelentette meg.

A *Tromba...*-ből két kézirat maradt fenn. Az első basszuskíséretet is tartalmaz, a második csak a szóló *violone* szólámat. Ez is arra hívja fel a figyelmet, hogy ezek a korai szólóművek valószínűleg megszólalhattak szólóként és basso continuo kísérettel is. A kíséret nélküli változat kézírata tíz ütemmel hosszabb: a bevezető rész hiányzik a másiktól. Lehet tehát, hogy szólóelőadásnál ez a kadenciaszerű bevezető adja meg a harmóniát, az alaphangot. Az első részt a kiadó F-orgonaponttal egészítette ki – a szóló valóban csak a tonikát kadenciázza körül – mozgása kicsit emlékeztet Vitali *Toccatájára*. A kompozíció több rövidke tétel fűzére: szabad, az F-dúr harmóniát körüljáró, improvizáció-szerű orgonapontos és ritmikusabb táncos szakaszok váltakoznak. Az utolsó 3/8-osnak írt, azonban valójában 6/8-ban lekottázott részben két helyen is előfordul – akkor még ritkának számító – echo-t jelző piano dinamikai utasítás. A számos kettőshangzat a fő „bizonyítéka” annak, hogy Colombi *BI*-hangolásban gondolkodott. Ezek a duplafogások tipikus példák arra, hogy a „hagyományos” *C*-hangolásban nehézséget okozó hangzatok *BI*-hangolásban könnyedén játszhatók, ráadásul legtöbbször üreshúrral, ami az akkori hangideál alapján önmagában is lényeges szempont.

A „*ciaccona*”-hoz is valószínűleg tartozik egy continuo szólam.¹²³ A 4 ütemes *chaconne*-basszustéma bemutatása után a szóló a várakozásnak megfelelően különbözőképpen, egyre sűrűbben variálja azt – szinte a darabon belül érzékeltetve a kísérszerepből való kiszabadulás folyamatát. A kettőshangzatok itt is nyilvánvalóan mutatják – főleg az üreshúrral együtt játszandók – a *BI*-hangolás létjogosultságát. A 27. 28. 32. 34-36. 52-54. 56. 64. ütem például *C*-hangolással nem lenne játszható. (Lásd az 5. kottapéldát)

¹²³ Az általam ismert kézirat csak a szóló-szólamot tartalmazza. A *Musedita* kiadása viszont egy *chaconne*-basszust jegyez le alá. Ezek együtt játszva bizonyos helyeken nem illenek össze, mert a felső szólam időnként kilép az basszus kereteiből, harmóniáiból.

5. kottapélda G. Colombi: *Ciaccona*

Brent Wissick tanulmánya¹²⁴ megállapítja, hogy Colombi ebben a darabjában is – mint egyéb, akár hegedűre írott műveiben – a hangszerben és annak sajátosságaiiban gondolkodott, ezért hangszerszerűek és könnyen játszhatók. Itt például a középső két húron időz a legtöbbit, ami a hangszeren valóban a legkényelmesebb. A *BI*-hangolást ő is megerősíti: az üres *F* és *c* húrok, mint a darab tonikája és dominánisa üres húrok által játszható, vagy ezek együttzengése biztosítja a felhangdús hangzást. A 33-36. ütemek duplafogásai közötti szokatlan kötés azt sugallja, hogy itt nem egyszerre megszólaló hangközökről van szó, hanem egymás után, két húr közötti folyamatos húrátmenet által (gyakorlatilag tizenhatodokként) megszólaló kettősfogásokról, valójában *bariolage* játékról. (5. kottapélda) Ehhez két szomszédos húr szükségeltetik jelen esetben egyértelműen *g* és *c*-húr. A 65. ütem akkordja hiányos, *F* és *f'* között azonban vagy üres *c* húr, vagy lefogott *a* játszható hozzá.

A rövid „Giga” is, szolgáltat számunkra példát a hangolás kérdésével kapcsolatban: bizonyos részek, amelyek mai hangolásban nehézségeket okoznának, *BI*-hangolásban könnyedén megszólalnak.

¹²⁴ Brent Wissick: The Cello Music of Antonio Bononcini.

Vitali és Colombi kompozícióinak értéke főleg úttörő próbálkozásuk erejében rejlik, abban, hogy a legfontosabb, az első lépéseket tették meg ezeknek a daraboknak a komponálásával, és a szólóhangszer már csírájába szökött. A „cselló” figyelmet, bizalmat kapott tőlük, kísérletező, újító, alkotó szándékot, amelynek segítségével továbbfejlesztették azt. A következő komponisták innen lépnek majd tovább, még nagyobb utakat megtéve a szólóhangszer születése és növekedése felé.

Domenico Galli

(1649. október 16. Parma – 1697. Parma?)¹²⁵ Annyit bizonyosan tudni róla, hogy csellistaként főként az Este udvarban működött Modenában, másik két muzsikustársával, Vitalival és Colombival egyidőben. Don Harrán leírja,¹²⁶ milyen különleges, sokoldalú ember volt. „Domenico Galli elbűvölő személyiség lehetett, nemcsak korai szonátái, hanem számos egyéb tehetsége miatt is. A komponálás mellett feltételezhetően játszott is, hangszerkészítő volt, faszobrász, fogalmazó, írnok és kalligráfus.”¹²⁷

Az egyetlen tőle fennmaradt kotta, a *Trattimento musicale sopra il violoncello a' solo* (Modena, 1691) 12 szonátát tartalmaz szóló csellóra. (Mint Este udvarbeli kortársa, Vitali, ő is csellista volt.) Ezt a szonáta-gyűjteményét – amely maga is művészien kiállított kiadás volt – egy pompásan díszített, maga készítette csellóval együtt ajándékozta II. Ferenc modenai hercegnek.

Műveinek előzményét találhatjuk Colombi szólódarabjaiban, mégis, a bolognai szerzők, G. B. Degli Antonii és D. Gabrielli valószínűleg még nagyobb hatással voltak rá. Az ő műveik 1687-ben és 89-ben jelentek meg, röviddel, miután a modenai udvarban töltöttek egy évet. Galli szonátáinak 1691-es megjelenése pedig valószínűleg az ő műveik hatása. „Gabiellivel való szoros kapcsolata inspirálhatta őt. A darabok stílusa közel áll Gabrielli *Ricercar*-jaiéhoz, noha Galli hangnemkezelése, amely gyakran modálisan homályos, nagyon is egyéni.”¹²⁸ Felső kiterjedése nem olyan magas, mint a másik két szerzőnél (*e'* Degli Antoni *c''* -jéhez

¹²⁵ Nona Pyron: „Domenico Galli” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. (London 2001) alapján.

¹²⁶ Don Harran: Domenico Galli e gli eroici esordi della musica per violoncello solo non accompagnato – Abstract «*Rivista italiana di musicologia*» Volume XXXIV - 1999

¹²⁷ Harrán, Don: Domenico Galli e gli eroici esordi della musica per violoncello solo non accompagnato – Abstract *Rivista italiana di musicologia* Volume XXXIV - 1999

¹²⁸ Nona Pyron: Domenico Galli In *The New Grove*

és Gabrielli *b'*-jéhez képest), de az alsó tartomány *B1*-ig terjed. Ez mutatja, hogy nyilvánvalóan a Mersenne által is leírt *B'* hangolást használta (*Harmonie universelle*, 1636–7), mint Colombi is, amellyel pedig a század végén már egyre inkább felhagytak. Szonátái elején *chiaroscuro* fejlécek is megörökítik festőművészi tehetségét. Hangszerkészítőként is fennmaradt neve, esősorban egy-egy gazdag faragású hegedű és cselló okán (valószínűleg Francesco II. modenai herceg megrendelésére 1687-ben és 1691-ben).¹²⁹

TRATTENIMENTO MUSICALE /
sopra il violoncello / Á'Solo, Consecrato /
All'altezza serenissima di / FRANCESCO / secondo /
Duca di Modona, Reggio, & c./
DA DOMENICO GALLI PARMIGGIANO /
(Parma, 1691)

A *Trattenimento*, amelynek 12 szonátáját a fontos pártfogónak, Francesco hercegnek ajánlja, jelenthet tanulmányt, értekezést,¹³⁰ de egyszerűen szórakozást, időtöltést, mulatságot is.¹³¹ Véleményem szerint itt az utóbbiról van szó. A szonáta szó korai értelmében pedig egyszerűen hangszeres darabot jelentett.

A darabokban előfordul *H1* is és a *B1* is, és az ő darabjaira is a *B1-e'* hangtartomány jellemző, mint Vitali és Colombi műveire, tehát művek *B1*-hangolású hangszerre készültek. Ez csak azért furcsa, mert a címben mégis *violoncello* szerepel, amely név az akkor új, kis hangszerrel forrott össze, és erre a *C*-hangolás volt már jellemző. Ebben az ellentmondásban része lehet Gabrielli hatásának és a Modena és Bologna közti folyamatos zenész-, hangszer- és információvándorlásnak. Brent Wissick felveti a kérdést: vajon nem öszegyűjtött violone-darabokról van-e szó, amelyeket az új, divatosabb *violoncello* név alatt adott ki?¹³²

Egyszerű szerkezetű művekről van szó, több kis részből, tételecskéből állnak össze, de folyamatában összetartoznak. Ez a *canzona-típusú* komponálásra

¹²⁹ I.m.

¹³⁰ Sabina Lehrmann: „Einleitung” Domenico Galli: *Sonaten für Cello solo* (München, Varner 2000)

¹³¹ E. Cowling: *The Cello 78.*, Pape – Boettcher: *Das Violoncello* 165.

¹³² Brent Wissick: *The Cello Music of Antonio Bononcini*.

emlékeztet.¹³³ Metrumváltások jellemzők, egy-egy cím megjelenik közben, mint *Aria* vagy *Giga*, a többi részek azonban nem is kimondottan táncételek. Modalitás, improvizált karakter, kromatika; helyenként dinamikai jelek, (XI), kötések (VI), kiírt díszítés (IX), diminúciók jelennek meg. A VIII. és a XII. szonáta nagy, több hűrt átívelő ugrásaival Gabrielli 5. Ricercarijára emlékeztet (lásd 19. ábra). A hangnem sokszor nem egyértelmű és mintha esetlegesen száguldozva követnék egymást a hangok hármashangzat-felbontásban ugrálva vagy skálamenetekben lépegetve, ide-oda a húrokon. Gyakran motívumokat ismételve a hangnemet keresgélve, összefüggések, összetartó erő és forma nélkül.

Mégis fontosak e művek, mert a „cselló” történetének meghatározó pillanatait, állomását képviselik. A hangszer egyre többek szemében méltó arra, hogy szólóműveket komponáljanak rá. Egyúttal tanúbizonyosságát nyújtják a modenai Este udvar, e virágzó zenei központ, cselló iránti érdeklődésének és a herceg nagylelkű, csellistákat is inspiráló támogatásának, amely meghatározó volt a szóló cselló művek fejlődése szempontjából is.

Szólódarabok violoncellóra

A következő három komponistának már egyértelműen az új, kisebb méretű hangszer volt az „ihletője”, amelynek az említetteken kívül talán legmeghatározóbb tulajdonsága és újdonsága a fémmel fonott alsó húr volt, amely könnyedebb és virtuózabb játékot tett lehetővé.

Ők legerősebben Bolognához kötődtek, a szóló csellójáték legelső fontos centrumához, de mindhárman működtek Modenában is, Francesco d'Este herceg udvarában és kapcsolatban álltak egymással. Gabrielli és Jacchini csellisták voltak, Antonii elsősorban orgonista, de valószínűleg ő is játszott valamennyire csellón is.

A korábbi, első próbálkozásnak számító, *violonéra* írott szólódarabok nélkül valószínűleg nem tehetett volna ez a három komponista sem ilyen nagy lépéseket a cselló emancipációja és fejlődése útján. Brent Wissick ezt írja: „Gabrielli és Jacchini csellómuzsikája (és az ő *C-G-d-g* hangolásuk) bizonyos akusztikai és fizikai logika alapján Colombi és Vitali korábbi modenai violone/basso darabjaiból emelkedik

¹³³ Ute Zingler: *Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellosonate von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.* (1967)

ki.”¹³⁴ A következő alkotások azonban, a kezdeti, a basszuszólamhoz még erősen tapadó művekhez képest – bár különböző módon és nem egyforma mértékben – már erősebben, bátrabban elszakadnak attól, egyre inkább saját nyelvezetet alakítanak ki és előkészítik az utat a további generációk (pl. Antonio Bononcini) számára, akik a hangszer hírért és rangját továbbviszik és elterjesztik Európában.

Bologna

A bolognai *Basilica di San Petronio*-ban, ahol G. B. Vitali, P. Franceschini, D. Gabrielli és G. M. Jacchini tevékenykedtek, már a 17. század végén a csellójáték korai központja jött létre.¹³⁵ Bologna nemcsak a cselló fejlődése szempontjából volt jelentős, hanem évszázadok óta meghatározó zenei, oktatási, kulturális centrumként működött. A tradíció megőrzése keveredett és állt szemben a kísérletezéssel, újításokkal, vitákkal. A 17. század első felében akadémiák alakultak, és a San Petronio templom körül virágzó vonósiskola épült.¹³⁶



10. ábra A bolognai San Petronio bazilika

¹³⁴ „The cello music of Gabrielli and Jacchini (and their Bolognese tuning: *C–G–d–g*) emerges with a certain acoustic and physical logic from the earlier Modenese violone/basso pieces of Colombi and Vitali.” Brent Wissick: *The Cello Music of Antonio Bononcini*.

¹³⁵ Elvidio Surian/Graziano Ballerini: „Bologna” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. (London 2001)

¹³⁶ A fiatal Corelli is itt tanult, majd 1671-ben, 18 évesen Rómába költözött. Az „il Bolognese” becenév mégis rajta maradt.

A másik meghatározó intézmény, a bolognai *Accademia Filarmonica* hivatalosan 1666. máj. 26-án alakult meg Vincenzo Maria Carrati vezetésével, 50 zenészből, három rendre osztva az akadémiikusokat: komponisták, énekesek és hangszeresek. Az akadémia zeneszerzői *eserciziket*, az előadók *conferenzeket* tartottak, amelyeken rendszeresen elméleti műveket vitattak meg, ill. a tagok új darabjait mutatták be és elemezték őket. Az akadémia így erős befolyással rendelkezett az ízlés meghatározásában, a tagok fölötti ellenőrzés által pedig a megfelelő zenei stílus meghatározásában.

Választóvonal volt a város kulturális életében, hogy 1657-ben Maurizio Cazzati (1616. Luzzara-1678. Mantova), zeneszerző és orgonista lett a San Petronio templom zenei vezetője. Az ő *maestro di cappella* működése ideje alatt (1671-ig) a hangszeres zene fejlesztése került a célkitűzések központjába, főként kiváló muzikusok szerződtetésével. (Neki és tanítványának, Giovanni Battista Vitalinak, köszönhető többféle hangszeres forma és különösen a triószonáta fejlődése.)

A *cappella musicale* 35 állandó tagot számlált, énekeseket és hangszereket, akik egyházi szolgálatot teljesítettek a templomi év eseményein való játékkal. Fontos feladatuk volt az védőszent ünnepén, október 4-én való közreműködés. Az állandó tagok mellett – akik közt Cazzati tanítványa, Giovanni Battista Vitali, mint énekes és „csellista”, valamint Pietro degli Antonii is tevékenykedett – alkalmilag is szerződtetett énekeseket és zenészeket, jó fizetéssel. 1696 és 1701 között feloszlatták a zenekart, csak a kórus és a vezető, G. A. Perti *maestro di cappella* maradt a fizetési listán. Ennek azonban jó oldala is volt: a zenészek így máshol próbáltak szerencsét – elősegítve ezzel a bolognai stílus elterjedését külföldön is. 1701 után csak vonósokból és énekesekből állt az állandó együttes, amelyet különlegesebb alkalmakkor megnöveltek.

Az oratórium műfaja virágzott Bolognában a század utolsó évtizedeiben, G. B. Vitali, D. Gabrielli, Pietro Degli Antonii és G. A. Perti által. A hagyományos római oratóriumból kiindulva különösen ragyogó hangszeres *ritornellekre* helyezték a hangsúlyt.

Bologna zenei életének rendkívüli virágzása a 17. században összefüggött a zenei akadémiák megalapításával, amelyek támogatták, sarkallták, megerősítették és egyesítették az összes zenei tevékenységet. A bolognai akadémiák – főként az *Accademia Filarmonica* – a korábbi irodalmi akadémiákkal ellentétben elsősorban

hivatásos zenészek irányítása alatt állottak, ezáltal elméleti és gyakorlati képzést is biztosítva a tagjainak.

A cselló úttörő komponistái szinte mind ezekhez a körökhöz tartoztak, ebben a környezetben alkottak és játszottak.

A ricercarról

Ez volt Antonii és Gabrielli egyik fő műfaja, amelyben a csellóra alkottak, persze mindketten másként „gazdálkodtak” vele. Mivel ez a darabtípus a korszakban kedvelt és jellemző volt, álljon itt egy rövid összefoglalás az eredetéről, előzményekről.¹³⁷

Ennek az egyik legrégebbi műfajnak a neve a *ricercare*=keresni, (ki-)próbálni szóból származik. Kezdetben összefüggött a húrok, a hangterjedelem, a hangolás kipróbálásával, megszólaltatásával. („ricercare le corde”). A korai ricercar, mint improvizált előjáték, az utána következő darab hangnemét vezette be. A leggyakrabban lantra, gambára vagy billentyűs hangszerre írva, a 16. és 17. században gyakori darabtípus volt. (Pl. Francesco Spinacino's *Intabulatura de lauto*, 1607). Erősen díszített, kíséret nélküli dallamból álltak, gyakran számos skálafutammal, nem sokban különböztek a 16. századi prelüdoiktól. Általában nélkülözték a pontosan körülhatárolható formát. 16. századi használata gyakran vonatkozott szóló gyakorlatokra, tanulási célú darabokra. Fokozatosan alakult át az improvizációszerű karakter kontrapunktikus-imitatív szerkezetűvé. Praetoriusnál (1619) a *ricercare* név már preludium-szerű műfajként jelenik meg, hamarosan pedig már, mint a fúga elődje, vagy egy fajtája.

Leggyakoribb típusa az imitatív ricercar volt, hasonlóan használva, mint a fantázia vagy a fúga. Később keveredett, szélesedett a jelentése, használati köre. Másik fajtája, amelyik a 16. század vége felé virágzott, a duó, ezt kezdők oktatására, szólam-kottákban írták. A hangszerek ritkán pontosan meghatározottak, de a témák, melyek gyakori használata könnyen megjegyezhető szolmizációs szótagokon alapul, azt sugallják, hogy laprólolvasási gyakorlatok lehettek, talán énekesek számára éppúgy, mint hangszereseknek.

¹³⁷ John Caldwell: „Ricercare” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. (London. 2001)

A gyakorlási céllal született ricercarok más jellegűek: a zenei kifejezés igénye nélkül, számos technikai problémát feldolgozó rövid darabok ezek. (Ortiz: *Trattado de glosas* (Róma, 1553) című, szóló violonéra írott műve is részben ilyen.)

Antonii és Gabrielli ricercarjai részben ebben az értelemben készült, oktató jellegű művek, Antonii esetében pedig kevésbé egyértelmű a műfaj (Lásd az Antonii c. fejezetben). Azonban ezek a darabok nem csupán a technikai problémák gyakorlására korlátozódnak, főként Gabrielli művei messze túllépnek ezeken a kereteken. Az egyes daraboknál fogjuk látni, hogy mennyire színes, friss, eredeti kompozíciók születtek a korai, csellóra komponáló itáliai hangszeres zeneszerzők fejében.

Giovanni Battista Degli Antonii

Zeneszerző és orgonista, Bolognában született 1636-ban,¹³⁸ vagy 1660. június 24-én,¹³⁹ 1698-ban halt meg. Bátyja, Pietro, (1639-1720) szintén zeneszerző és muzsikus, sikeresebb volt, mint Giovanni Battista. Bolognában élt, Giacomo Predierinél tanult, aztán apját követte, mint harsonás a *Concerto Palatino*-ban 1650-ben. A San Petronio *Cappella Musicale* együttesében is alkalmazták, mint *cornetto* játékost és orgonistát. Maurizio Cazzati lett 1657-ben az új *Maestro di Cappella*, ő komoly reformokat hajtott végre, számos muzsikust elbocsátott, újakat hívott. A Degli Antonii fivérek ezek után nem játszottak az együttesben.

G. B. D. Antonii 1676-ban, mikor Giovanni Paolo Colonna lett az új *Maestro di Cappella*, megpályázta az orgonista állást a San Petroniónál – sikertelenül.

1684-ben – abban az évben, amikor bátyja volt a *Principe* - beválasztották az *Accademia Filarmonica* tagjai közé a *Suonatori* és a *Compositori* kategóriában is, az előbbiben orgonistaként. Azonban egyszer sem kérték fel egyetlen darabja bemutatására sem az Accademia az éves ünnepségén, San Giovanni in Montéban, ahol pedig bátyja, Pietro műveit rendszeresen játszották.

¹³⁸ Vanscheeuwijck: „Előszó” In: Giovanni Battista Degli Antonii: *Ricercate sopra il Violoncello o clavicembalo e Ricercate per il violino*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2007.

¹³⁹ Neal W. La Monaco/ Michael R. Dodds: „Degli Antoni [Antonii], Giovanni Battista”

Az életrajz Neal W. La Monaco/ Michael R. Dodds: „Degli Antoni [Antonii], Giovanni Battista” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. (London 2001) és M. Vanscheeuwijck „Preface” In: Giovanni Battista Degli Antonii: *Ricercate sopra il Violoncello o clavicembalo e Ricercate per il violino*. (Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2007) alapján.

1680-ban kinevezik a *Santa Maria della Morte* templomba orgonistának – ebben az évben lett ott Pietro Maestro di Cappella – habár csak rövid időre, 1687-ben (de lehet, hogy már 1667-ben)¹⁴⁰ pedig a San Giacomo Maggiore templomban lesz orgonista, itt haláláig marad. A *Ricercate* Opus 1. (1687) címlapján valóban így nevezi meg magát: *Organista in S. Giacomo Maggiore de RR. PP. Agostiniani di Bologna & Accademico Filarmonico*.

Vanscheeuwijk tanulmánya arra mutat rá, hogy Antonii korában nem volt igazán nagyra becsült muzsikus.¹⁴¹ Giovanni Fantuzzi „dilentatissimo di musica”-nak nevezi, (1781)¹⁴² pedig hivatásos zenész volt. Műveit a korabeli beszámolók se értéklik különösebben nagyra.

Érdekes tény, hogy élete utolsó néhány évében kezd csak komponálni – legalábbis 51 éves, mikor az Opus I-es *Ricercate* 1687-ben megjelenik. Még egy kötet komponált azonos műfajjal, ezt 1690-ben adták ki: *Ricercate a violino, e violoncello o clavicembalo* (Opus V). Ezekon kívül kamaraművek maradtak fenn tőle és két kötet orgonára – *Versetti* – amelyek fontosabb műveknek számítanak.¹⁴³

**„RICERCATE / SOPRA IL VIOLONCELLO / o clavicembalo / consecrate /
ALL’ALTEZZA SERENISSIMA DI /
FRANCESCO / SECONDO / Duca di Modona Reggio, &c. /
DA GIO. BATTISTA DE GL’ / ANTONII /
Organista in S. Giacomo Maggiore de RR. PP. Agostiniani di /
Bologna, & Accademico Filarmonico /
OPERA PRIMA / IN BOLOGNA M.DC.LXXXVII /
Per Gioseffo Micheletti in Capo alla Piazza del Pavaglione.”**

Antonii *Ricercate sopra il Violoncello* című, 12 ricercart tartalmazó gyűjteménye 1687-ben Bolognában jelent meg, de valószínűleg korábban szerezte

¹⁴⁰ Vanscheeuwijk: I.m.

¹⁴¹ „Az, hogy 1658-ban Cazzati nem szerződtette újra és Colonna alatt is visszautasították az orgonista állás iránti kérelmét a San Petronionál; rövid ideig tartó orgonista megbízatását a Santa Maria della Morténél, és Accademia Filarmonica-beli tagságát is akkor nyerte el, mikor bátyja volt vezető tisztségben, és egyike volt az accademia kevés zeneszerzőinek, akiktől egyszer sem adtak elő az éves ünnepségen San Giovanni in Monte-ban, arra enged következtetni, hogy Degli Antonii nem volt olyan nagyra becsült zeneszerző vagy muzsikus a 17.sz. végi Bolognában” - Vanscheeuwijk: I.m.

¹⁴² I.m.

¹⁴³ Opus III (1687) és Opus VI (1690) mindkettő *Balletti* gyűjtemény hegedűre és csellóra vagy csembalóra; keltezetlen *Balletti* Opus IV két hegedűre és csembalóra vagy csellóra. Csak Opus II. (1687) és Opus VII (1696) írta saját hangszerére: *Versetti* orgonára. (lásd: I.m.)

őket. A hosszú évekig a legkorábbi *violoncellóra* komponált darabok kitüntető címét viselték. A művek korabeli nyomtatott kiadásának címlapja¹⁴⁴ valóban egyértelműen csellóra vagy csembalóra írott kompozíciókról beszél (11. ábra)

R I C E R C A T E
SOPRA IL VIOLONCELLO

O' CLAVICEMBALO.

C O N S E C R A T E

ALL' ALTEZZA SERENISSIMA DI

F R A N C E S C O
S E C O N D O

Duca di Modona Reggio, &c.

DA GIO. BATTISTA DE GL'
A N T O N I I

Organista in S. Giacomo Maggiore de RR. PP. Agostiniani di
Bologna, & Accademico Filarmonico

O P E R A P R I M A



I N B O L O G N A

M. DC. LXXXVII

Per Gioseffo Micheletti in Capo alla Piazza del Panaglione Con licenza de' Superiori

11. ábra Degli Antonii *Ricercate* c. művei korabeli kiadásának címlapja

¹⁴⁴ Museo internazionale e biblioteca della musica in Bologna (I-Bc, V. 83)

Feltűnő azonban, hogy míg a „violoncello” nagy betűkkel, az „o clavicembalo” egész kicsikkel nyomtatott. A címlap árulja el azt is, hogy Antonii a S. Giacomo Maggiore templom orgonistája és Accademico Filarmonico tiszteket viselte és hogy ezek első kiadott művei. A műveket Francesco II d’Este hercegnek, a modenai zenekedvelőnek, és a zene nagylelkű patrónusának ajánlotta, aki maga hegedűn játszott. Az eredeti kiadás reneszánsz notációval nyomtatott, ez az írásmód kortárs kiadásokban már nemigen található.

Ricercate per il Violino.

di / Gio: Batta: de gl’

Antonij

Néhány évvel ezelőtt azonban, 1998-ban¹⁴⁵ a modenai *Biblioteca Estense*-ben előkerült két keltezetlen kézirat. Az egyik¹⁴⁶ a hegedű és a basszus szólamot is tartalmazza. A másik¹⁴⁷ pedig az első két *ricercatát* tartalmazza hegedűre, kevés eltéréssel. Ezen a szólamon is furcsa módon csak a hegedű van megjelölve, tehát itt sincs nyoma annak, hogy a *ricercaták* valójában duók volnának – holott a kéziratok határozottan erre utalnak.

¹⁴⁵ I.m.

¹⁴⁶ I-MoE, Ms. Mus. D. 9.

¹⁴⁷ I-MoE, Ms. Mus D. 10.



6. kottapélda Antonii: *Ricercata prima per il Violino*

Vanscheeuwijck vizsgálatai szerint ez a kézirat nem az eredeti, ami alapján később a nyomtatott kiadás készült, hanem éppen fordítva: ez a kézirat a másolat: az eredeti nyomatról (Micheletti kiadása) írták át mindkét szólamot. Az eredeti kiadás hegedűszólamának pedig nyoma veszett. Szerinte ugyanis a basszus szólam világosan az Op. I. nyomtatás átirata, ezt a másolási hibák típusával vagy éppen a javításokkal támasztja alá, amelyek a nyomtatott csellószólam és a kézirat közötti összefüggést mutatják.¹⁴⁸ A hegedűszólam kézirata ezzel egy időben készült, azonos másoló által; valószínű, hogy ezt is meglévő nyomtatott hegedűszólamról másolták.

Talán nem könnyű a barokkcsellistának – ha szólóművekként ismerte őket – megbirkózni a gondolattal, hogy ezek a ricercaták valójában nem is a cselló korai

¹⁴⁸ I.m.

fejlődésének gyümölcsei, hanem hegedűre és csellóra írott duók.¹⁴⁹ Ám nem is biztos, hogy ki kell zárni őket a szólórepertoárból, egyrészt, mert maradnak kérdőjelek az elmélettel kapcsolatban, másrészt, mert néhányuk megállja a helyét szólódarabként: nem csak basszusszólam benyomását kelti, hanem önálló egészet alkot. Bizonyos részek azonban – a sok gyakran ismétlődő minta és a gyakori, tipikus kadenciafigura miatt – nem igazán eredetiek vagy éppen sablonosnak tűnnek – mindez a basso continuo-szólam keretein belül maradván. Akkordokkal kitöltve, vagy még inkább kétszólamú kompozíciókként azonban valóban érdekesebbek. Mégis, a csellista szemszögéből – és azért is, mert eredeti duó-mivoltuk nem teljesen bizonyított – érdemes szólódarabokként is megvizsgálni őket.

A reneszánsz notáció miatt a kotta másfajta olvasást igényel, többek között a ritmus, a hangnemek és a módosítójelek tekintetében.¹⁵⁰ (7. kottapélda)

The image shows a musical score for 'Ricerca prima' by G. B. Degli Antonii. It consists of six staves of music. The first staff starts with a large 'R' and a treble clef. The second staff is labeled 'Iccercata prima'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and a final measure with a '5' above it.

7. kottapélda G. B. Degli Antonii: *Ricerca prima* eredeti nyomtatása (1687)

¹⁴⁹ M. Vanscheeuwijck. írja I.m.: „... a *Sonate da Camera* vagy *Ricercari* műfajok erre a két hangszerre (választási lehetőségként, de nem előnyben részesítve cselló helyett a csembalót) nagyon elterjedtek voltak ebben az időszakban, és a *Violoncello o Cembalo* (egyik vagy a másik) megjelölés teljesen szokványos volt olasz világi szonátákban, egészen legalább a 18. sz. második-harmadik évtizedéig.” Előszó.

¹⁵⁰ A művekből azonban létezik több urtext kiadás és a hegedűszólam megjelent reprint kiadásban. (Musedita és Forni kiadók).

Maga a zene is érezhetően kapcsolódik még a reneszánsz-kora barokk gyökerekhez: a modális hatások, főleg az eol módusz jelenléte erős. (Például a Ricercata 1. ilyen) Ez a modális gondolkodás jellemző volt a San Petronio világára, stílusára ebben az időszakban.

A tizenkettőből hét ricercar (1, 2, 6, 7, 8, 9, 10) – azzal összefüggésben, hogy a csembalón való előadás, mint alternatíva meg van jelölve – számozott basszust tartalmaz, igaz, helyenként igen szórványosan. Ez azt mutatja, akkordokkal kellene megszólalnia, sőt, felveti a lehetőséget, hogy a korabeli – elsősorban olasz – gyakorlatnak megfelelően basso continuo-szonátákként, pontosabban *partimento*-ként értelmezzük őket, amelyekben csak a basszus és az akkordok megkomponáltak és ebből az előadó – egy kontrapunktikus tételt – improvizál. Mivel Antonii organista volt, ez a fajta komponálás egyáltalán nem meglepő tőle. Ennek a műfajnak is voltak duo-változatai (például Pasquini művei)¹⁵¹ tehát ez nem zárja ki a lehetőséget, hogy a hegedűszólammal együtt születtek a darabok. Sőt, gyakran fúgaszerűen épültek fel ezek a partimentók: hasonló felépítés figyelhető meg Antonii *ricercatáiban* is. A gyűjtemény összes darabja (talán a 7. kivételével - 8. kottapélda) tematikus, imitáció-szerű és a témakezdetek gyakran jelennek meg más fekvésben, új kulccsal is megerősítve a belépést.¹⁵² Egyébként is feltűnő és szokatlan, hogy nagyon gyakran változnak a kulcsok, a háromféle *c*-kulcon át a basszuskulcstól a violinkulcsig, amely tehát a polifonikus szövetnek is összetevője lehet. (8. kottapélda)



8. kottapélda G. B. Degli Antonii: *Ricercata settima*

¹⁵¹ Williams, Peter / Cafiero, Rosa: „Partimento” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. (London 2001)

¹⁵² „...A különböző kulcsok gyakori váltakozása azt a benyomást kelti, hogy a continuo játékos – ebben az esetben a csembalista – ezeket „obligato” motívum- vagy témakezdetekként használja, szólamokként a polifonikus anyaghoz.” Vanscheeuwijk: Előszó

A másik öt darabban viszont egyáltalán nincsenek számok vagy módosítójelek a basszus felett. Mivel nem jellemző, hogy melyik fajta ricercatánál hiányoznak ezek (lásd a következő bekezdést), lehet, hogy csak hanyagságból, vagy egyéb hasonló okból maradtak el a basszus feletti jelölések.

Más szempontból is két típusra lehet osztani a ricercatákat. Ezek majdnem teljesen szabályosan váltakozva követik egymást, csak az utolsó kettőnél fordul meg a sorrend. Az egyik típust következetes, folyamatos, szabályos nyolcadmozgás jellemzi egy tempóban, bármiféle kihágás nélkül ez alól a merev szabály alól. Ilyen az 1, 3, 5, 7, 9, 12. Ezekben gyakoriak a hangismétlések, a tipikus motívumok és basszuskíséret zárlatmintái: ők nagyon erősen continuo-szólam hatását keltik, – bár még ott is ritka az ennyire sematikus ritmus – nem meglepő, hogy ennek a típusnak a darabjai képzelhetőek el nehezebben szólóművekként. (lásd a 8. kottapéldát)

A darabok fele pedig a másik típushoz tartozik: ezekben változatosak a ritmusképletek és motívumok és ezek a művek kisebb részekre tagolódnak, melyek új tempó- és metrumjelzést kaptak, ezáltal kapva formát. Ezeknek a canzona-szerű ricercatáknak az egymást követő részeiben általában váltakoznak a páros és páratlan metrumok, vagy pedig nyolcados és triolás részek követik egymást. Jellegzetes, hogy több közülük „monotematikus”: egymás utáni részek különböző metrumban is azonos témát dolgoznak fel. (2, 4, 8, 10, 11) (Lásd a 9-10. kottapéldát.)



9. kottapélda G. B. D. Antonii: *Ricercata seconda* eleje



10. kottapélda G. B. D. Antonii: *Ricercata seconda* - második rész

Vannak köztük olyanok, ahol keretbe foglalva a darabot, tér vissza a végén az utolsó részre a kezdőmotívum (6, 11). Ezeknek a ricercatáknak a végén általában „gyorsulás” figyelhető meg, sűrűsödés a tempóban vagy ritmusban; olyan a befejező rész, mint egy virtuóz utolsó tétel.

Az egyébként teljesen szabályosan visszatérő témák és ezek variált köntösben, más metrumban való szerepeltetése, a sok tipikus, egyszerű, helyenként pedig furcsa, nem természetes motívum; a velük való próbálkozások és a kevésbé sikerült, nem természetesen a darab szövetébe illeszkedő megoldások – azzal a ténnyel alátámasztva, hogy ez volt első (kiadott) opusza – együttesen azt a benyomást keltik számomra, hogy ezek nem csupán a cselló, csellista számára „tandarabok”, hanem talán még inkább Antonii számára azok, amelyeken magát a komponálást gyakorolja.

Jellegzetességük ezen felül, hogy több helyen nagyon magas regiszterbe – négyhúros csellón játszva a 7. fekvésig (kétvonalas *c*-ig) – felmennek. (11. kottapélda – 13. ütem.)

11. kottapélda G. B. D. Antonii: *Ricercata nona*

Ez abban az időben teljes mértékben szokatlan, egyszerűen alig volt a korabeli technikai követelmények közt a legfelső húr feletti egy kvinten túli játék, a hegedűn se.¹⁵³ Ma ugyan azt mondanánk, hogy játszhatók a művek, de nem „fekszik jól” a hangszeren, igazából nem illik rá és véleményem szerint az akkori hangzásideálnak sem felelt meg. Felmerül a logikus következtetés: Antonii ezeket a műveket 5 (vagy 6) húros hangszerre szánhatta. E. Cowling G. Kinneyt idézve az ő elméletével ért

¹⁵³ Gregory Richard Barnett, Bartolomeo Bismantova, *Compendio musicale* (Ferrara; 1677-1694) című művéből idézve leírja, hogy a vonós hangszerek hangterjedelme a legalsó üres húrtól a felső húr feletti kvintig terjed. Ez egy fekvésben, az ún. diatonikus ujjrend használatával – amely akkoriban még a csellóra is érvényes volt – eljátszható volt. Bolognese Instrumental Music 130. oldal Lásd ehhez Az ujjrendről c. fejezetet.

egyét,¹⁵⁴ miszerint a darabok valószínűleg egy basszuszgambáéhoz hasonló *C-G-c-e-a-d'* vagy *D-G-c-e-a-d'* hangolású hangszerre készültek. Az én tapasztalatom szerint egy ötödik húrral, *C-G-d-a-e'* vagy *C-G-d-a-d'* hangolásban a ricercaták könnyedén, idiomatikusan játszhatók és szépen, meggyőzően szólnak. Az embernek az az érzése – majdnem, mint Bach D-dúr szvitje 5 húros hangszeren való játszásakor – hogy a daraboknak így van igazán értelme.

Egy műnek persze nem a hangszer ad értelmet, de a darab mégis összefügg a hangszerrel és a hangszerszerűséggel, a hangszer nyelvezetével: nem véletlen, hogy (általában) azon a hangszeren szól a legjobban, amire írták. Ezen kívül persze lehetőség szerint igyekszik az ember megtalálni az „autentikus” választ a kérdésekre és ehhez hozzátartozik az is, hogy megtalálja azt a hangszert, amelyre a darab született. Azonban egyrészt ez nem mindig lehetséges, vagy pedig nyitva maradnak kérdések, másrészt akkoriban is élvezett a hangszerelés bizonyos szabadságot, gyakran a körülmények, lehetőségek határozták meg a darabok előadását. Különösképpen vonatkozik ez az akkori pezsgő kulturális és zenei kapcsolatra, a tradíciók egymásra hatására, az információ áramlására és a zenészek gyakori ideodautazására a két fontos zenei központ, Bologna és Modena között. És ha több lehetőséget körüljárva az egyik egyértelműen jól működik, jobban, mint a többi – mint például az öthúros cselló Antonii ricercatái esetében – akkor ez valószínűleg önmagában is bizonyíték és megerősítés arra, hogy az legalábbis egy lehetséges, jó megoldás.

Vanscheeuwijk tovább megy, ő az öthúros *violoncello da spallát* találja a leghitelesebbnek a darabok előadására. Források és tanulmányok bizonyítják ennek a különleges, hegedűként „viselkedő”, vállon tartott csellónak a használatát Bolognában is. (Pl. Antonio Maria Bononcini, csellista/hegedűs, biztosan használta ezt a hangszert.)¹⁵⁵

Duókként nézve Antonii ricercatáit, a kép a várakozásnak megfelelően bonyolultabbá válik. Vanscheeuwijk megfigyelése szerint Antonii a komponáláskor a basszuszólamból indult ki, a hegedűszólamot írva ehhez. Ezzel indokolja: „Amíg a

¹⁵⁴ Cowling: *The cello* 77.

¹⁵⁵ Ehhez a nagyon érdekes témához és hangszerhez lásd pl. *The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello „Schools” of Bologna and Rome* Vagy G. Barnett: „The Violoncello da Spalla: Shouldering the Cello in the Baroque Era” *Journal of the American Musical Instrument Society* 24 (1998): 81-106

basszusszólam dallamos, egyenletes és folyékony, addig a hegedű melódiai gyakran szögletesek, majdnem természetellenesek. Ráadásul a hegedűszólam néha nem teljesen imitálja a basszus motívumait, még akkor se, ha azok témaként jelennek meg fugális összefüggésben.”. Később: „A kompozíciós stílus ugyan kicsit esetlen, és a zenei szöveg nem mentes kontrapunktikus hibáktól (pl. kvintpárhuzamok) furcsa hangnemi fejlődések és mesterkélt hangszerelés; különösen, amikor a csellószólam kerül előtérbe), de ezek az elemek sok korabeli műben megtalálhatók.”¹⁵⁶

Valóban, annak ellenére, hogy a basszusszólam szerkezete se mindig koherens és természetes, mégis a felső szólam kíséri az alsót; még kevésbé dallamosan, gyakran váratlan regiszterváltásokkal, helyenként nem igazán ügyesen alkalmazkodva a harmóniákhoz és az alsó szólamhoz, ennek témáihoz, zárlataihoz. A műveket játszva, kicsit belülről is ismerve én is egyetértek azzal, hogy a szerző – akár Antonii, akár valaki más – a megírott basszusból indult ki és szerezte hozzá a hegedűszólamot. (Lásd ehhez a 12. kottapéldát).

Azt a lehetőséget teljesen Vanscheeuwijk sem zárja ki, hogy valaki később komponált hegedűszólamot a helyenként kicsit sablonos, szokatlan, basszusszólam-szerű szólócselló (vagy csembaló) művekhez. Elegendő bizonyíték hiányában azonban nem tartja valószínűnek. Én pont a kellő bizonyosság hiánya és a kompozíciós stílus furcsaságai miatt gondolom, hogy ez mégis könnyen lehet. A darabokat (pontosabban a basszus szólamot) szóló csellón játszva kialakult egy bizonyos benyomásom, képem a nyelvezetről, a témák kezeléséről, motívumokról. Ez azonban a hegedűszólam játszásakor teljesen más. A hegedű gyakran imitálja a basszust, de általában csak a témák, motívumok töredékeivel, nem következetesen. Ez azért is furcsa, mert a basszusszólam témabelépései pontosak, logikusan és szabályosan jelennek meg. Egy egységes darabban ennek a felső szólamban is meg kellene mutatkoznia. Főként, ha a számozott basszust komolyan véve, valóban *partimento* típusú darabról van szó, akkor ennek az imitációs jellegnek a felső szólamban is meg kellene jelennie. Az is hasonlóan kevésbé következetes képet mutat, hogy a felső szólam hogyan és mit játszik az alsóval annak témái felett. A hegedű azonban szinte minden egyes témabelépésnél különféleképp illeszkedik a basszushoz. Nem úgy viselkednek ezek a „kíséreték”, mint átgondolt ellenszólamok, hanem spontán, improvizatíván, kissé esetlegesen. Igaz, ez a korszaknak és ennek a darabtípusnak a

¹⁵⁶ M. Vanscheeuwijk „Előszó” 28. és 29.

jellemzője, de teljesen eltér a basszusszólam következetes, gyakran fúga- vagy legalábbis imitációszerű felépítésétől. Gyakran gyönyörűen, meglepően, találóan egészíti ki – kíséri – a felső szólam a basszust, de más logikával, más kompozíciós gondolkodással.

M. Vanscheeuwijk egyértelműen azon a véleményen van, hogy a művek eredetileg duók. Elgondolkodtatóak a következő érvei is e mellett: „Ezen kívül csak egy *Ricercate* gyűjteményt adott ki, az Opus V-t és ez hegedűre és csellóra született. Mi több, a *Sonate da Camera* vagy *Ricercari* műfajok erre a két hangszerre (választási lehetőségként, de nem előnyben részesítve cselló helyett a csembalót) nagyon elterjedtek voltak ebben az időszakban, és a *Violoncello o Cembalo* (egyik vagy a másik) megjelölés teljesen szokványos volt olasz világi szonátákban, egészen legalább a 18. sz. második-harmadik évtizedéig.” Ezen kívül, teszi hozzá, furcsa volna, ha egy cornetto játékos és orgonista szólócselló-darabokat komponálna első opuszként, amikor ez a műfaj még épp csakhogyan megszületőben van, sőt, a hangszer maga is egészen fiatal. (G. Colombi, G. B. Vitali írt csupán előtte ilyet; D. Gabrielli, D. Galli és a többiek – G. M. Jacchini, G. Bononcini – még csak ezután következnek.)¹⁵⁷ Meggyőző ez az érvelés, a művek szóló-mivolta valóban kérdéses, de véleményem szerint mégis lehetséges, hogy Antonii orgonistaként efféle *partimentót* komponált a csellót különösen kedvelő II. Ferenc herceg számára.

¹⁵⁷ Lásd bővebben: M. Vanscheeuwijk: „Előszó” 28.

Violino

Violoncello

12. kottapéllda G. B. D. Antonii: *Ricercata ottava*

Van egy-két érv, ami viszont a duó-elmélet ellen szól. „...szokatlan a szerző részéről (és számunkra zavarba ejtő), hogy nem jelöli mindkét hangszert mindkét szólamkottán, hanem csak *Ricercate sopra il violoncello* és *Ricercate per il violino*. Ráadásul az ajánlásában sehol se említ semmi szokatlant a művekről (azaz hogy ez a gyűjtemény tartalmazza az első nyomtatott szóló cselló darabokat), amelyeket *questi miei armonici Studij*-nak nevez.” – írja Vanscheeuwijk.¹⁵⁸ Sőt, furcsa az is, és erősíti a kép vegyességét, hogy eleve különböző a két cím: ...*sopra il violoncello* és ...*per il violino*.

Hozzá kell tenni, amit Vanscheeuwijk így fogalmaz meg: „Degli Antonii pályája világosan mutatja, hogy nem volt a legtehetségesebb szerzők vagy zenészek

¹⁵⁸ I.m. 29.

egyike, amelynek bőséges bizonyítékát találjuk ebben az első nyomtatott gyűjteményben.”¹⁵⁹

Antonii műveit nem könnyű összehasonlítani a többi csellóra komponált darabbal, kilógnak a sorból. Nem egyértelmű, miféle darabokként lehet, kellene őket értékelni. Azonban az előtte komponált művekhez képest ricercarjai mégis továbblépnek, új lehetőségeket mutatnak fel. Ilyen az ambitus kiterjesztése, és a tematikus gondolkodás, amely az eddigieknél megfoghatóbb struktúrát ad a műveknek. Azonban ami Gabrielli ricercarjaiban olyan szembeűnő: a fejlődés a darabok folyamán, a kilépés, kiszabadulás a basszusszólam korlátai közül, az itt kevésbé érződik. Igaz, itt valószínűleg időben egymáshoz közel írt darabokról van szó, Gabrielli darabjai pedig – mint látni fogjuk – hosszabb időszakot fognak át. Ezek a darabok azonban – ha duókról van szó, akkor persze megbocsátható módon – nem lépik túl a basso continuo szólam kereteit, nyelvezetét.

Domenico Gabrielli ¹⁶⁰

A neves csellóvirtuóz és komponista volt a csellóra szerzett darabok fejlődésének és a csellójátéknak a legfontosabb és zeneszerzőileg legjelentősebb alakja. Eugenio Albini „il Corelli del violoncello”-nak nevezi,¹⁶¹ ezzel kifejezve óriási szerepét, amelyet a „cselló” fejlődése és felemelkedése terén játszott.

Mingéin dal viulunzèl, ahogy már életében nevezték (a kedves becenév bolognai dialektusban annyit tesz: „a cselló kis Domenicója”), zeneszerző és csellóvirtuóz 1659. október 19-én született Bolognában. Zeneszerzést Giovanni Legrenzinél tanult Velencében és Petronio Francheschini, a bolognai csellóiskola nagy mesterének – aki az első valaha is állandó alkalmazásban álló csellistaként a Cappella Musicale di San Petronio-ban működött – egyik legjobb tanítványa volt.

¹⁵⁹ I.h.

¹⁶⁰ John G. Suess/ Marc Vanscheeuwijck: „Domenico Gabrielli” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. (London 2001), B. Hoffmann: Bevezetés és M. Vanscheeuwijck: Előszó és Alexander Reichert: Der Corelli der Bassgeige c. cikke alapján „Der Corelli der Bassgeige. Zum 350. Geburtstag von Domenico Gabrielli”. *Concerto* 2009/228 (2009. október/november): 13.

¹⁶¹ *Rivista Musicale Italiana* 1937 – Alexander Reichert: I.m. 13.

1676. ápr. 23-án, 17 évesen – éppen, mint pár évvel korábban Corellit – az *Accademia Filarmonica* tagjai közé választják, 1683-ban pedig elnökévé.

Az 1680-as években már elismert, keresett, mint az első nagy utazó csellóvirtuóz (II. Francesco herceg gyakori vendége Modenában) és ekkoriban rengeteg műve születik (oratóriumok, kantáták, kamaraművek, trombitára és vonósokra írt darabok). 1680-ban, Franceschini halála után átvette tanárja csellista posztját a San Petronio templom zenekarában. 1683-tól operák komponálása felé fordul, hét év alatt 12-t ír, ezeket Velencében, Bolognában, Modenában és Torinóban mutatják be. Ezek előadásain való részvétele, legtöbbször közreműködése, irányítása és – főként a modenai udvarban adott – csellókoncertjei miatt rengeteget van távol Bolognától, gyakran nem tér vissza a megbeszélte időre. Még az év – húsvét mellett – legfontosabb eseményéről, St. Petronius, a védőszent pazar ünnepéről is elmaradt, így kötelességei elhanyagolása miatt 1687. okt. 14-én elbocsátják a San Petroniótól. Ekkor Modenába költözik, Francesco herceg szolgálatába áll. Nagy tekintélye folytán 1688. márc. 23-án mégis visszahívják a S Petronio zenekarába, azonban hamarosan gyógyíthatatlan betegség okozza halálát. (II. Ferenc herceg olyan nagyra tartotta őt, hogy saját orvosát küldte a súlyosan beteg Gabrielli ellátására.) Azonban ő sem tudott segíteni rajta, 1690. júl. 10-én fiatalon halt meg Bolognában. Tanítványa, G. Jacchini követi őt csellistaként a San Petronionál.

Szóló csellóra írott darabjai meghatározó szerepet töltenek be a hangszer irodalmában és játéktechnikájának fejlődésében. Hét ricercart, három szonátát – a legelső ismert cselló continuo szonátákat – és egy kánont írt saját hangszerére. Ezekon kívül számos művében - akkor még szokatlan és újító módon – szán a csellónak szólószerepet, obligát kísérelőhangszerként használva azt operáiban, trombitaszonátáiban; gyakran hosszú párbeszédekben, a szólóhangszerrel egyenrangú szólamokat komponálva hangszere számára.¹⁶²

A csellóművek két forrásban maradtak fenn, mindkettőt a *Biblioteca Estense* őrzi Modenában. Az egyik füzet (Ms Musica G. 79) tartalmazza a Ricercarokat (*Ricercari per il Violoncello*, 1689), a *Canone a due violoncelli*-t és a G-dúr szonáta első változatát (basso continuo-kíséretes ricercaroknak nevezve őket).

¹⁶² Hoffmann: *Bevezetésében* megemlíti a következő operákat, ahol a cselló obligát hangszerként szerepel: *Il Maurizio*, Velence 1687; *Flavio Cuniberto*, Velence 1682; *Silvio, re degli Albani*, Torino 1689

Gabrielli Domenico = Bologna =
Ricercarij per Violoncello solo, con un Canone a due Violoncelli e
Alcuni Ricercari per V llo e B.C.
In tutti pezzi 11.
Gabrielli un detto Mingain / Dal Viulunzeel.

A címlap szerint összesen 11 darabot tartalmaz a füzet, azonban a 7 szólódarab, a kánon és az azt követő négy tétel – amelyek később összefogva, átdolgozva G-dúr szonátaként jelennek meg a másik kéziratban – összesen 12-t ad ki.¹⁶³ Szintén érdekes, hogy *ricercari*nak nevezi a kánont is és a négy basso continuos darabot is, amelyek valóban már itt összefüggő szonátát alkotnak. Viszont az összes művet a címlapon „darabnak” nevezi (*pezzo*). Ezzel kapcsolatban egyet tudok érteni Pape-Boettcher meglátásával, amely szerint ez egyrészt azt sugallja, hogy valamelyest túllép a *ricercari* (elsősorban, mint tan-művek) fogalmán, másrészt pedig arra utal, hogy ezek mégis is valamelyest darabokként értelmezendők.¹⁶⁴ Valószínűleg ezeket az elnevezéseket ő is meglehetősen szabadon kezelte, mint ez szokásos volt a kora barokk időszakában.

A kézirat lejegyzése a *ricercari*okkal indul, az ötödik után pedig a Canon következik (szinte tagolásként a két utolsó *ricercari* előtt). Ezt követi a 6. és a 7. és folyamatosan írva a később egyértelműen szonátaként összetartozó négy continuos mű, cím nélkül, csak tempójelzéssel.

A füzet három vagy négy különböző kézírást tartalmaz.¹⁶⁵ Mivel egyik se Gabrielli saját keze írása, de más műveinek kézírataiból mind ismertek és a gyűjtemény összességében kissé laza, gondatlan benyomást kelt, Bettina Hoffmann idézett tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy a füzet Gabrielli tanítványainak körében forgó, általuk használt gyűjtemény lehetett, amelybe egymás után másolták bele a mester tanulásra szánt műveit.¹⁶⁶

¹⁶³ Lehet, hogy a continuos tételek közül a másodikat (tempójelzés nélkül) és a harmadikat (Largo) egynek számolja, hisz folyamatosan vannak lejegyezve.

¹⁶⁴ Pape-Boettcher: *Das Violoncello* 165.o.

¹⁶⁵ Lásd: B. Hoffmann: *Bevezetés és M. Vanscheeuwijk: Előszó*

¹⁶⁶ Erre enged következtetni a *Lezione* felirat, a kánon, mint tanulmányi célú műfaj és a feliratok, címek hanyag egymásra való írása

Ricercar Primo
à 8 in G major 1689

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Ricercar Primo" by Domenico Gabrielli, dated 1689. The score is written on six staves, each containing a single melodic line. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by intricate, flowing lines with frequent sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The handwriting is elegant and cursive, typical of the Baroque era. The title and date are written in a large, decorative script at the top of the first staff.

13. kottapélda Domenico Gabrielli: *Ricercar Prima*

A másik forrás¹⁶⁷ két külön füzetében a *G-dúr* szonáta második változata és az *A-dúr* szonáta található. Ez B. Hoffmann megállapítása szerint egy tisztább, gondos, pontos és kidolgozott kézirat, – szintén nem Gabrielli sajátja – amely valószínűleg hivatalos másoló munkája, és eladásra vagy egy fontos személy számára készült.¹⁶⁸

Az egyik alapvető kérdés, hogy milyen hangolású csellóra íródtak a művek. Sok tudós és csellista (Luigi Silva, Anner Bylisma, Elizabeth Cowling, Robin Stowell, Brent Wissick, Bettina Hoffmann) egyetért abban, és a barokk csellisták körében is szinte tényként kezelik, hogy ezeket a darabokat *C-G-d-g* hangolással hiteles játszani. Ezt a speciális „scordaturát” nevezik *bolognai hangolásnak*. Ebben a korszakban használták általánosan, de mint a neve is mutatja, leginkább – vagy talán kizárólag – Bolognára jellemző. Gabriellinek ez volt az előnyben részesített hangolása, és valószínűleg tanítványa, Jacchini is leginkább ezt használta. Ennek a hangolásnak nincs írott forrása, bizonyítéka, de a darabokból magukból, azok sajátosságaiból lehet erre következtetni. Bizonyos részek ugyanis (lásd később) nem játszhatók a mai hangolásban: akkordok „igazi”, egyszerre megszólaló akkordként, kettősfogások pedig természetes módon, az akkor használatos alsó fekvésekben.¹⁶⁹ Ez a hangolás ezen felül a *g*-húr által lágyabb hangzást eredményez, a két *G*-húr együtt pedig telt rezonanciát képez.¹⁷⁰ Ezt a következtetést Marc Vanscheeuwijk azonban megkérdőjelezi:¹⁷¹ szerinte az akkordok gyors arpeggióként a *C-G-d-a* hangolásban is játszhatók. Valóban nem igazolja más a művekből kiinduló gyakorlati megközelítésen túl, hogy Gabrielli, vagy a bolognai csellisták általában ezt a hangolást használták volna, én mégis a mellett teszem le a voksomat, hogy Gabrielli a legtöbb darabja megírásakor ebben a különleges, mélyebb, lágyabb tónust adó hangolásban gondolkodott.

Bettina Hoffmann meggyőző elmélettel hasonlítja össze a hangolás szempontjából a két *G-dúr* szonátát,¹⁷² amelyek egyértelműen egymás változatai, bár

¹⁶⁷ Ms. Musica F. 416

¹⁶⁸ Hoffman: *Bevezetésében* azt is megjegyzi, hogy ezt a kézírást többek között Gabrielli *Il Maurizio* c. operájának (Venice, 1687) kéziratában is felismerni

¹⁶⁹ Lásd pl. Hoffmann: *Bevezető* vagy B. Wissick: *The Cello Music of Antonio Bononcini*

¹⁷⁰ B. Wissick: *The Cello Music of Antonio Bononcini* c. műve felveti, hogy a „bolognai hangolás” a régebbi *B1-F-c-g* violone-hangolásból ered inkább, mint az egy hanggal magasabb *C*-hangolásból, annak *a*-húrja leengedése által

¹⁷¹ *Előszó* 11. old.

¹⁷² Lásd Hoffmann: *Bevezetés*

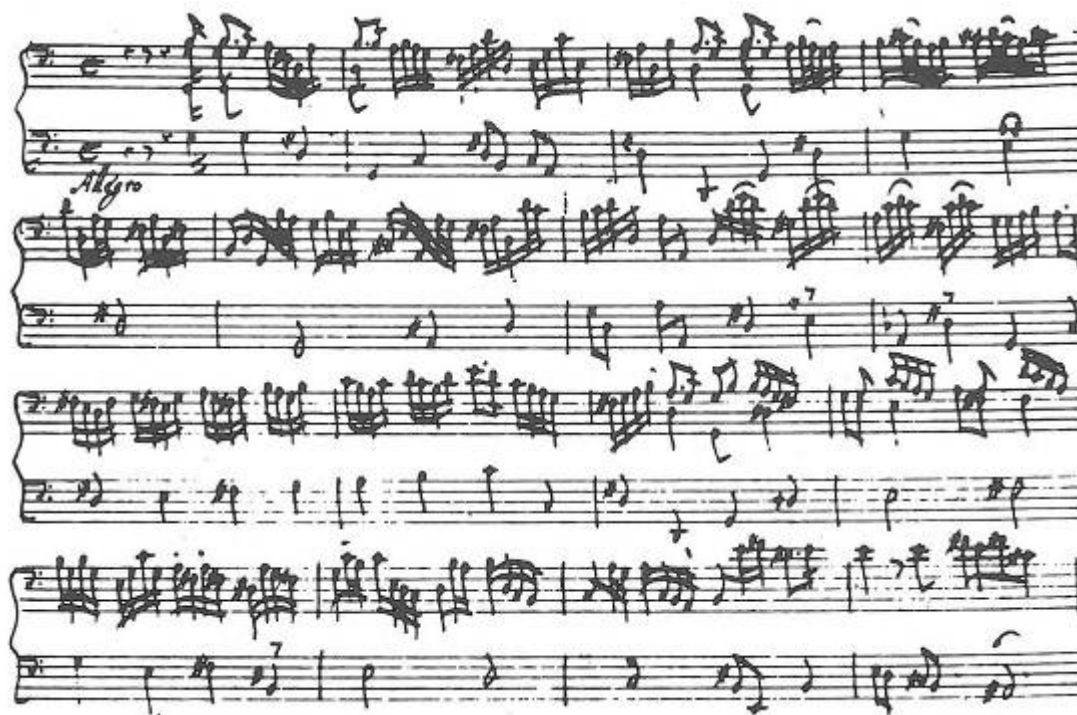
Egész pontosan a 8-11. Ricercarról és a *G-dúr* szonátáról van szó.

a későbbi átírása – a lassú tétel kivételével – szinte csak a tételek kezdeteit tartja meg, az utolsó tételek pedig már csupán karakterükben hasonlítanak. A korábbi változatban – G.79 – többször szerepel a „Gabrielli-féle – *C-G-d-g* – hangolásra” jellemző, ahhoz illő *G-d-g* vagy *H-d-g* (1. 3. 7. 9. ü.) és a *C-e-g* és *H-f-g* akkord (14. kottapélda - 8. ütem), amelyek szintén csak ebben a hangolásban játszhatók.



14. kottapélda Domenico Gabrielli: 8. Ricercar (a G-dúr szonáta első változatának második tétele)

Ezek az akkordok a „normál hangolású” csellón csak felbontva, hangonként törve szólalhatnak meg – gyorsan tört, természetes, egyszerre megszólaló akkordként nem, mert egy húrra két hang is esne – a „bolognai hangolásban” viszont gyönyörűen zengve, könnyedén és idiomatikusan játszhatók. A későbbi verzió a megfelelő helyeken ezeket kivétel nélkül *G-d-h* akkorddal helyettesíti – esetleg *G-g-h*-vel – amely viszont tipikus G-dúr akkord a mai hangolású hangszeren. (Lásd 15. kottapélda - 1. 2. 3. ütem).



15. kottapélda Domenico Gabrielli: A G-dúr szonáta második változatának második tétele

Írhatott volna az első változatban is – még scordatura esetén is könnyen játszható – *G-d-h* akkordokat, azonban ő *G-d-g-t* írt, amely nemcsak két üreshúrt tartalmaz és kézenfekvő, hangszerszerű ebben a hangolásban, hanem terc híján hordoz egy bizonyos nyitva maradáást, visszafogottságot, lágyságot. Ez az akkord erre a hangolásra jellemző, idiomatikus, ezt megerősíti ez a tény is, hogy Bach is csupán az azonos hangolású csellóra írt c-moll szvitjében használja. Az egymásnak megfelelő helyek akkordjainak ez a következetes megváltoztatása, miután más zenei vagy technikai okot nem találni, arra enged következtetni, hogy a két változatot – időben körülbelül egy év különbséggel – két különböző hangolású hangszerre szánta, a másodikikat tehát *C-G-d-a-ra*, amely szintén, akkor már jó ideje használatos volt.¹⁷³

Kétségtelen, hogy egy G-dúr akkord jóval természetesebb *G-d-h* felbontásban a mai hangolású csellón és valószínű, hogy Gabrielli is ezt választotta volna, ha *C-G-d-a* hangolásban gondolkodik, mint ahogy a G-dúr szonáta második változatában ki is „cserélte” ezeket az akkordokat. Összesen kétszer a szonáta első változatában is előfordul ez a formája az akkordnak, de mindig csak a másik mellett, ahhoz képest; dallamfordulatként, gesztusként, hangszíneként. (például 14. kottapélda 1-2. és 7. ü.).

¹⁷³ Praetorius: *Syntagma musicum* c. munkája már 1619-ban leírja ezt a hangolást a *Baß Viol de Braccio-ra*.

Más kettősfogások, tercmenetek is lényegesen könnyebben játszhatók ebben a hangolásban; ez vonatkozik a *Ricercarok* mindegyike és a *Canonra* is.¹⁷⁴ Az azonban elgondolkodtató, hogy nem jelenik meg a darabok előtt az előírás – mint pl Bachnál – a scordaturára, sőt, ez a hangolás leírva sehol se található. Ez vagy azt jelenheti, hogy Gabrielli mégse erre gondolt, vagy pedig azt, hogy ez teljesen természetes volt számára és az egész tanítványi kör számára, mert ez volt ott és akkor az általánosan használt hangolás. Lehet, hogy azért nem jelölte külön, mert a darabokból a hangolás egyértelműen következik, vagy azért, mert bármilyen hangolásban játszhatók – természetesen az akkordok a hangszerhez való igazításával – ugyanis a kottázás „hangzó” és nem fogás szerinti lejegyzés, hiszen Gabrielli nyilván tisztában volt vele, hogy máshol használják a *C-G-d-a* hangolást.

Én gyakorlati tapasztalat alapján is meg vagyok győződve arról, hogy itt valóban erről a sajátos, a 17. század végi Bolognára jellemző hangolásról van szó, az írott bizonyítékok hiánya ellenére. Lehet, hogy ilyen nem is fog már sohasem előkerülni és a kérdés mindig is meg fogja osztani mind az elméleti, mind a gyakorlati szakértőket.¹⁷⁵

Gabrielli művei a *ricercar* régi hangszeres műfajának nyomán (lásd A *ricercarról* című fejezetet) improvizatív jellegűek – legalábbis a jellegük mindenképpen ilyen, mert valójában pontos, logikus felépítésű, mégis spontán, eredeti kompozíciókról van szó. Érződik a régies modalitás hatása, mint ez a bolognai iskolára ezidőtájt jellemző. Preludium-szerű, gyakran virtuóz, fantáziadús művek ezek újító ötletekkel; mindegyik más-más hangnemű, jellegű, felépítésű, különböző technikai problémákat járnak körül. Észrevehető az is, hogy ezek a darabok a korábbi – Vitali és Colombi által nyújtott feladatokhoz képest – már más, jóval nagyobb igényeket támasztanak: technikailag is, szerkezet, karakter, kifejezés szempontjából is. B. Wissick így látja a fémmel fonott húr felfedezésének nyilvánvaló inspiráló hatását a keletkezett kompozíciókra: „Az új, fémmel bevont alsó húrjaikra büszke játékosok dicsekedhettek velük, még több gyors hanggal és még nagyobb ugrásokkal, mint amilyeneket a korábbi *violone* játékosok

¹⁷⁴ B. Hoffmann szerint ugyanezek az akkordok és fogáskombinációk gyakran jelennek meg Gabrielli operaáriáiban, ahol a cselló obbligato hangszerként szerepel, ezek is alátámasztják ennek a rá jellemző „scordaturának” a használatát. I.m.

¹⁷⁵ Igaz, hogy Vanscheeuwijck úgy vélekedik, hogy a *ricercarok* problematikus akkordjainak többsége gyors arpeggioként játszható a *C-G-d-a* hangolásban is, (lásd Előszó) azt azonban (más helyen) leírja, hogy a G-dúr szonáta első változatának akkordjai könnyebben játszhatók a „bolognai hangolásban”.

használtak.”¹⁷⁶ Annak ellenére, hogy másrésről e kompozíciók mégis „tanművek”, igazi gyöngyszemei ennek az izgalmas, keresgélő, kezdeti időszaknak és sejtetni engedik, hogy Gabrielli valóban kiváló komponista és hangszerének mestere volt.

Az első darab eredeti felirata ez volt: „Lezione di D. G. a di 15 Genaro 1689”.¹⁷⁷ Később valaki áthúzta a *lezione di*-t és ráírta: *Ricercar Primo*. A többi *Ricercar* felirat is ettől a kéztől származik. (Lásd a 13. kottapéldát.)

A hét szólómű összehasonlítása, összevetése csodálatos, szemléletes képet tár elénk. Ha folyamatában figyeljük meg őket, az elsőtől időrendben – a darabok egymás után kerültek be a füzetbe és a hatodik meg a hetedik feltehetően megint valamivel későbbi időpontban (a *Canon* után) – lényeges fejlődés figyelhető meg. A legelső darabnál („g-ben”)¹⁷⁸ az embernek még az az elsődleges érzése, hogy egy basso continuo szólamot játszik. (13. kottapélda) Lépegető, skála-motívumok, basszus-szerű mozgás, amely a harmóniát erősen magában hordozza, tipikus zárlat-formulákkal, modulációkkal, általában szabályszerűen: az első szólódarabok – mint Vitali és Colombi művei is – hasonló jegyeket viselnek magukon (lásd Bevezetés a művekhez c. fejezet). Azonban ebben a szabadon folyó, improvizáció jellegű darabban már következetes összefogó erő érezhető. A háromnegyedes mű elején például, a motívumnak negyed szünet után, a második ütésen való kezdésére több megfelelést találni a darabban, gyakran kezdődnek új gondolatok az ütem kettőjén. A következő *Ricercar*ok fokozatosan még inkább kinőnek, kilépnek a continuo keretei közül: egyre dallamosabbá válva, nagyobb ugrásokkal, a hangterjedelmet kibővítve, egyre bonyolultabb ritmusokkal, kettősfogásokkal, változó metrummal. Egyre merészebb ötletek, témák, modulációk jelennek meg és érezhető az egészlet összefogó egyéni nyelvezet, kompozíciós egység.

A 2. *Ricercar* („a-ban”), a leghosszabb, legnagyobb léptékű az összes közül. Négy részből áll, négy különböző metrummal, karakterrel, akár egy szonáta. U. Zingler ezeket a többrészes *ricercar*okat *canzona*-típusúaknak nevezi.¹⁷⁹ Ez a tagoltság felveti a különböző részek tempóinak kérdését, annál is inkább, mert ezekben a szóló-darabokban egyáltalán nincsen kiírt tempójelzés. A barokk

¹⁷⁶ B. Wissick: *The Cello Music of Antonio Bononcini*.

„Players proud of their new covered bottom strings, however, could now show them off with even more rapid notes and wide skips than the old violone players had used.”

¹⁷⁷ „Lecke D. G-től 1689. január 15-én”

¹⁷⁸ Úgy éreztem, a mi dūr-moll kategóriáink helyett ezekre a korai művekre még jobban illik az egyszerűen az alaphangot megadó elnevezés.

¹⁷⁹ Ute Zingler: *Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellosonate* 21. o.

gyakorlatnak megfelelően meg kell keresni a tempók relációját, tehát hogy a különböző részek taktusa hogyan aránylik egymáshoz. A darab lágyan, szomorkásan indul, ehhez a karakterhez vissza-visszatér, de közben szélsőséges hangulatokat jár be. Sok szekvenciaszerű ismétlődés fordul elő, vagy éppen nagy ugrásokkal játszodozik: mintha be akarná járni a cselló egész hangtartományát, ismerkedik vele. Az embernek eszébe jut, hogy valószínűleg tényleg tanulmányi, gyakorlási céllal születtek – hisz számos különböző technikai feladat megoldásával áll szemközt az előadó – de azért annál jóval többek, egyénibbek, színesebbek. (Legalább az érdekes ritmusok, változatos karakterek miatt.) A giga-szerű utolsó részben – ebben az időben még kivételszámba menő – kötések fordulnak elő. Azonban ebben a korban a kötések nem feltétlenül azt jelentik, hogy egy vonóra kell őket játszani, hanem ezek inkább artikulációs jelek, amelyek a hangok összetartozását hivatottak jelezni. Az előadó bizonyos szabadságot élvez: rá van bízva, hogy a vonónak milyen kezelésével oldja ezt meg: külön vonásokkal, de összekapcsolva őket, vagy valóban egy vonásra való játékkal.¹⁸⁰

A 3. („D-ben”) a hangnemhez illően ritmikus, fényes, büszke, eleven. A fanfár-szerű nyitó téma többször visszatér a darab folyamán, egységbe fogva azt. Virtuóz menetek és ugrások, karakterváltások teszik színessé. A 4. („Esz-ben”) is tematikus, és szintén a hangneme által meghatározott: melegebb, dallamosabb, hol komoly, hol könnyed. A szikrázó 5. („C-ben”) egy összefüggő részen belül két különböző félre oszlik. Az első tiszta nyolcadokban, jellemzően nagy ugrándozásokkal mozog. Jórészt nem könnyed ugrások ezek: keresgélve jár be velük különböző hangnemeket; helyenként kemény, de életteli. (lásd a 16. kottapéldát.) C-dúrba való visszatalálása virtuóz tizenhatod-felhőbe torkollik, amely szintén sok hangnemet érint, egész gisz-mollig merészkedve. Utána újra megnyugszik és néhány egyszerű, elegáns modulációval büszkén tér haza a kezdő hangnembe.

¹⁸⁰ Lásd: Vanscheeuwijk: Előszó



16. kottapélda Domenico Gabrielli: 5. Ricercar

A „D-ben” írott kánon felett ez a cím áll: „*Canon a due violoncelli, uno entrata battuta doppo l'altro*”.¹⁸¹ Csak egy szólamban van lekottázva, hiszen a két cselló értelemszerűen egymás után lép be, azonos szólamot játszva. A második ütemnél van is egy jel, amely erre figyelmeztet. Kétféle befejezés lehetséges: vagy a második szólam logikusan egy ütemmel korábban fejezi be a játékot, hiszen D-ben van már az utolsó előtti ütemben is és ezalatt az első szólam már csak negyedeket játszik kadenciaként. Vagy pedig a második szólam is végigjátssza a művet, egyedül maradva a végére. Ez a mű kelti talán a leginkább tanulási céllal írott darab benyomását – annak ellenére, hogy technikailag nem nyújt komoly kihívást – kevésbé emelkedik zenemű rangjára. Könnyed kompozíció, ahol a két cselló hol egymást ritmikailag és tematikusan kísérve, felelgetve – persze mindig egymást imitálva, hiszen azonos szólamot játszanak egy ütem különbséggel – hol pedig párhuzamos menetekkel egészítik ki egymást. A hatalmas San Petronio Bazilikában elképzelve a két cselló térbeli játékát, ahol valószínűleg valóban meg is szólalhatott, bizonyára különleges élményt nyújt ez a kedélyes mű.

¹⁸¹ „Kánon két csellóra, az egyik a másik után egy ütemmel lép be.”

A 6. és 7. egy újabb lépcsőt képvisel a basszusszólamtól való elszakadás folyamatában. A 6. Ricercarban („G-ben”) két különböző metrumú, tempójú és mozgású rész kapcsolódik össze. A briliáns, eleven, sűrű tizenhatod-mozgásos rész után 3/4-es táncos karakterre vált; itt kettősfogások és akkordok, ötletes motívumok jelennek meg (a korábbi ricercarokban még nem voltak ilyenek), majd egy dallamos, szelíd kitérő után ismét játékosá válik. A hangterjedelem is bővül az eddigiekhez képest, a 7. fekvésig felnyúlik (g-húr használata esetén). A 43-44. ütembeli tercmenet szintén a bizonyos „bolognai hangolással” jóval könnyebben és kevesebb fekvésváltással játszható, mint a mi hagyományos, C-G-d-a hangolásunkban. A 67-68. ütembeli akkordok pedig ennek a kérdésnek a legalapvetőbb példáját szolgáltatják: ezek azok a Gabriellire oly jellemző akkordok, amelyek a legtermészetesebben, igazi, zengő vonós-akkordként csak ebben a hangolásban szólalnak meg. Kétszólamú, éneklő, coda-szerű befejezés nyugtatja meg.

A „végkifejlet”, a 7. Ricercar („d-ben”), már egy más világ: az alaphangulatot, hangnemet megpendítő egyszerű, lassú d-moll hármashangzat bevezetővel nyitja ki az ajtót, szinte kilépve az időből. A felidézett szabadság légköre megmarad a későbbiekben is. Keresgélő ütemeket követően – melyek egy témát járnak körül – a 11. ütemben indul valójában maga a darab. (17. kottapélda - második sor közepe.) Nyugodtan és kiegyensúlyozottan, a különféle ritmusképletek, változatos mozgásformák folyamatos, gazdag, kifejező vonalat alkotnak. A sok tizenhatod-mozgás tekinthető kiírt diminúciónak – már a megelőző ricercarokban is. Többszólamúság – úgymond „rejtett” többszólamúság – is felbukkan egy hosszabb, az egyik legmegkapóbb részben (45-53.ütem), (lásd a 20. kottapéldát) két húr közti, bariolage-szerű játékkal, érdekes harmóniai fejlődéssel, – négyes-akkord, és számtalan egyéb technikai szempont előkerül, különböző karakterek, helyzetek és tempók váltják egymást: itt egy befejezésnek ható d-moll zárlat után megy át 4/4-ből 3/4-be. A 71. ütemben a 6. ricercar 43. ütemével rokon tercmenet szerepel és később ismét egy bizonyos C-G-d-g hangolásra jellemző akkord (77. ütem). Ez már egy igazi szólódarab, amely koherens egésszé áll össze. Marc Vanscheeuwijck a ricercarok összegzéseként látja a művet és „a zenei retorika mesterművének” nevezi.¹⁸²

¹⁸² „... capolavoro di retorica musicale” – I.m.



17. kottapélda Domenico Gabrielli: 7. Ricercar

Felmerül a díszítés kérdése: vajon mennyit kívánnak, mennyit bírnak el ezek a darabok? Azon túl, hogy ezt az ízlés nyilvánvalóan befolyásolja, valamelyest meg lehet jelölni a határokat. A művek, mint korábban említettem, gyakran már önmagukban diminuálják, körülírják a főhangokat, ezért elképzelhetők teljes mértékben a leíráshoz ragaszkodva, minden egyéb ornamentálás nélkül is, a darabok így is remekül megállják a helyüket. Ha mégis hozzá kívánunk tenni valamit, inkább a korszakot megelőző diminúciós iskolákból lehet ihletet meríteni (Ortiz, Rognoni), mint a későbbiekből. Díszítések, trillák – főleg a záratoknál – mindenképp helyénvalóak, sőt, a ricercarok improvizációra emlékeztető felépítése is megengedi a díszítést. Túl sokat azonban véleményem szerint már nem bírnak el, talán pont azért, mert már így is bőven tartalmaznak apró értékeket, amelyek valójában díszítések; ezen felül már esetleg elfedné a ritmikus mintákat. A darabok jó része amúgy is inkább gyors tempójú, általában virtuóz mozgásokkal.

Nem véletlen, hogy az embernek e művek kapcsán hamar Bach szólószvitjei jutnak eszébe. Nem mintha Gabrielli – valóban korszakalkotó és értékes – darabjait Bach utolérhetetlen műveihez lehetne mérni; nem is bármiféle összehasonlítás a cél. Vannak mégis kapcsolódási pontok, amelyek eszünkbe villannak. A c-moll szvitben is megkívánt *C-G-d-g* hangoláson, vagy a hasonló motívumok használatán túl természetesen maga a szóló cselló, mint „médiüm” és az a tény, hogy a kezdeti idők keresgélése után - mikor Gabrielli és kortársai révén a szóló csellóra írott művek a „basszusszólamból” kidomborodtak, - Bach volt az első, mintegy 30 év múltán, aki

visszanyúlt ehhez a műfajhoz, kifejezési módhoz. Visszanyúlt, még akkor is, ha nem ismerte őket, ha öntudatlanul is, mert már volt hova, volt előzménye, amire „hivatkozzon”. Ilyen szempontból egy korszakot fognak közre és szimbolizálnak: a cselló útját a barokk korszakában, a kezdetektől a legmagasabb magaslathozig.

Álljon itt három konkrét példa is arra, hogy Gabrielli motivikus ötletekben is megelőlegezte Bachot.



18. kottapélda Johann Sebastian Bach: Prelude a c-moll szvitből

Gabrielli 7. Ricercarijának 5-8. üteme (17.kottapélda) és Bach *Preludiumának* például 2, 5. ütemei (18.kottapélda) hasonló motívumot tartalmaznak, és a karakterük is nagyon közel áll egymáshoz. Az 5. *Ricercar* pedig (16. kottapélda) mozgása és ugránczó mintái Bach C-dúr szvitjének *Courante* tételére emlékeztetnek.



19. kottapélda Johann Sebastian Bach: Courante a C- dúr szvitből

A 7. *Ricercar* kétszólamú, húrátmenetes (bariolage-szerű) része (20. kottapélda)
 Bach c-moll szvitje *Preludiumának* fúga-részében szereplő motívumra hasonlít. (21. kottapélda)



20. kottapélda Gabrielli: 7. Ricercar



21. kottapélda Bach c-moll szvit BWV 1011 Preludium

Gabrielli basso continuo szonátái

A szonáták egy még további lépcsőfokot jelenítenek meg a csellóirodalom basszuszólamból való felszabadulásának útján. U. Zingler Gabrielli szonátáit a *canzona-típusú* gondolkodásból – mely különböző tempójú és metrumú részeket állít egymás mellé – a *sonata da chiesa* formába való átmenet végső állomásaként látja.¹⁸³

¹⁸³ Zingler: *Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellosonate* 21. o.

(Lásd a G-dúr szonátánál is.) (A canzona-típus négyrészesként a 2., kétrészesként a 6. és 7. ricercarokban jelenik meg). Ezek a különböző részek tagolódnak később komponálásában – szonátáinál már – önálló tételekre.¹⁸⁴ Ugyanakkor B. Hoffmann szerint a fő fejlődés az előzményekhez képest az, hogy a komponista a basszusszólamból már egyértelműen kilépve, a csellót, mint dallamhangszert látja, és ennek mély fekvése mellé-alá komponál önálló basszusszólamot.¹⁸⁵ Helyenként még megmarad a continuo és a szóló szólamának hasonlósága: a felső szólam a basszusnak bizonyos fokig diminuált, díszített változata – amely Frescobaldi, sőt, Colombi és Vitali darabjaiban még alapvető gondolkodásmód – azonban itt a cselló már valóban felszabadult ez alól: a számozott basszussal egyre inkább a harmóniai összefüggésen belül, de már attól függetlenül, saját dallammal alkot összefüggő egészet.

A szonáták lassú-gyors-lassú-gyors tempójú tételeikkel és ellentétes metrumaikkal alapvetően a *sonata da chiesa* típust követik. Ez a legfőbb jelzés arra vonatkozólag, hogy a continuo-szólam megvalósítására elsősorban orgona képzelhető el, M. Vanscheeuwijck szerint esetleg *chitarrone*-val párosítva, vagy pedig *violone* (vagy cselló) és *chitarrone*.¹⁸⁶ A csembaló is jó választás véleményem szerint, de nem feltétlenül szükséges a basszus megerősítése vonóhangszerrel: ez a gyakorlat különben is inkább később vált általánossá.

A G-dúr szonáta két változata közti különbséget B. Hoffmann úgy látja, hogy az első Gabrielli tanítványi körének készülhetett – és ezzel együtt valószínűleg *C-G-d-g* hangolásra.¹⁸⁷ A második viszont már ezen a körön kívül, inkább a nyilvánosságnak, vagy esetleg magának Francesco hercegnek. A későbbi változatban jelentős mértékben átdolgozta a darabot – a kísérettel egyetemben¹⁸⁸ – és a hangolást is nagyon valószínű, hogy a-húrral képzelte el (lásd feljebb), ezen kívül lényegesen több a számozás a basszusban. Sok ötlet megmaradt az eredetiből, a két darab alaphangulata, hirtelen váltakozó affektusai hasonlóak, de az átdolgozásból egy új mű kerekedett ki.

¹⁸⁴ I.h. 21. oldal

¹⁸⁵ Hoffmann: Bevezetés

¹⁸⁶ Vanscheeuwijck: Előszó

¹⁸⁷ Hoffmann: Bevezetés

¹⁸⁸ A continuoszólamok közti különbséget Wissick főként az a-húr okozta más hangszínnel magyarázza. Ez szerinte más kíséretet igényel. Wissick: *The Cello Music of Antonio Bononcini*. Valóban, a korábbi, felső g-húros változatban például a basszus lényegesen többször lép le egy oktávval az egymásnak megfelelő helyeken.

A szonáta második változata is jól játszható egyébként bolognai hangolásban, a kérdés inkább az, hogy ez mennyire „autentikus”, ha Gabrielli a mű átdolgozásakor valóban a-húrra gondolt és – ahogy az akkordok és a szólam elrendezése mutatja – ezzel együtt a nyíltabb, világosabban zengő a-húr által nyújtott hangideált részesítette előnyben. Brent Wissick így látja a két változat közti különbséget: „A ricercar változatban a szólista hangban közelebb áll a continuoéhoz, azáltal kimagasló felhangok egymást fedik vagy éppen keverednek, főleg a szólamok kereszteződésekor. A szonáta változatban a szóló és a basszus szétterülése miatt inkább egy hegedűszonátára emlékeztet.”¹⁸⁹

Az első változat nem hordoz címet, sőt, mint említettem, nem is látható semmi kézzel fogható nyoma az első kéziratban, hogy egy összetartozó szonáta volna. (Persze az, hogy ezeknek a ricercaroknak kíséretük van, hogy azonos hangnemben vannak, és hogy a korábbiaktól eltérően tempójelzéseket kaptak, már határozottan utal arra, ami az átdolgozott változatból egyértelművé válik.)

Az első, ricercar-változat tételai: Grave.Adagio.Presto-(Allegro)-Largo-Presto

Az átdolgozott szonáta tételai: Grave.Presto.Adagio-Allegro-Largo-Prestissimo

Mindkét változat előjegyzés nélkül van lekottázva a kéziratokban. Mivel a korabarokkban a hangnemek még nem annyira egyértelműek, mint később, ezért gyakori, hogy eggyel kevesebb előjegyzést adnak meg, tehát a „G-ben” lévő szonátákhoz így nem jár előjegyzés.

A későbbi G-dúr szonáta ezzel a címmel szerepel a kéziratban:

***Sonata a violoncello solo, con il Basso Continuo /
Di Domenico Gabrielli.***

A két változat bevezető tételének tagoltsága lassú és gyors – valószínűleg gyorsan is játszandó (bár esetenként tempójelzés nélküli) – ritmusértékekre megmaradt. A basszus tartott akkordjai fölött szabad, improvizáció-szerű meneteket játszik a cselló, – szabad előadást sugallva – később a kíséret is társul hozzá, egymást hajtják,

¹⁸⁹ I.m.

„In the ricercar version, the soloist is voiced close to the continuo, allowing prominent overtones to overlap or even blend, especially as parts cross. The wide spread between solo and bass in the sonata version looks and feels however more like a violin sonata.”

hajszolják.¹⁹⁰ A tétel első fele szinte azonos – egyik különbség az akkordok átírása (lásd fent). Az első változatban azonban feltűnően több a kettősfogás és kicsit hosszabbra nyúlik a befejezés.

A virtuóz, ritmikus, allemande-jellegű második tétel (főleg a kezdete arra jellemző) (lásd a 14. és 15. kottapéldákat) szintén kicsit rövidebb, mint az első verzióban és kimaradt itt is jónéhány kettősfogás. Szintén előfordul a már többször említett G-dúr akkordok különbsége. Mintha a második szonáta kicsit egyszerűsített változata lenne az elsőnek, de a karakterük nagyon hasonló és számos elem közös. Van az első változat kéziratában egy furcsa, valószínűleg figyelmetlenül lekottázott hely, a 10. ütem. Itt a lejegyzés az első negyed után hirtelen megszakad és csak a következő sorban folytatódik tovább, megint az ütem elejéről, azonos akkorddal. Vajon ez ismétlést akar jelölni és ez a *prima volta* helye? Vagy egyszerűen át kell ugrani a csonka ütemet és folytatni a következő sorban? A második változatban van ugyan ennek megfelelő hely (szintén a 10. taktus), de ez az ütem közepére esik – tehát fél ütemmel eltolva – és ott az átugrott első negyed megoldása szerint megy tovább a zenei folyamat. Mindkét megoldás meggyőző.¹⁹¹

Az éneklő harmadik tétel szinte hangról hangra azonos. A basszusban feltűnik, hogy a másodikban jóval több a számozás, ami megerősíti azt az elméletet, hogy ez egy gondosabb, kidolgozottabb, vagy pontosabban lejegyzett „kiadás”.

Az utolsó tételek viszont teljesen eltérőek, hangnemükön kívül csak a gigue-karakter, a gyors tempo és a 12/8 közös és az, hogy felütéssel, de az ütem közepén kezdődnek. Az első szonáta negyedik tétele két részes – mindkettő ismétlőjellel – és nagyon virtuóz; ez az egyetlenegy kétrészes forma Gabrielli művei között.¹⁹² A másodiké csak egy rész és egyszerűbb. Ez is egy érv mellett, hogy vagy a hercegnek vagy a szélesebb – műkedvelő – közönségnek készült ez a változat, és a *Presto* helyett álló *Prestissimo* összefügghet azzal is, hogy ez technikailag kevésbé bonyolult.

¹⁹⁰ Ez a felépítés még a korábbi, canzona-típusú szonáta öröksége, amely éppen ebben az időszakban van átalakulóban. A korábbi, több különböző, ellentétes karakterű és affektusú, de összefüggő részekből álló szonáta fokozatosan kevesebb, (4-5) önálló, egy alapkarakterben mozgó, egységes tételre tagolódó darabbá változik. Ez az átalakulás Corelli templomi szonátaiban válik teljessé. Lásd Ute Zingler: Studien 17. o.

¹⁹¹ Hoffmann leírja, hogy ezen kívül a kéziratot valaki később ütemszámozta, úgy, hogy az új sor számozását előlről kezdve. Ez minden bizonnyal felületességet takar. Lásd Hoffmann: „Kritischer Bericht” In: Domenico Gabrielli: *Sämtliche Werke für Violoncello*. Kassel: Hinnerthal-Verlag, 2001

¹⁹² Azonban itt sincsen még igazi tematikus gondolkodás, csak hasonló, esetleg azonosan kezdődő motívumok fordulnak elő.

Felmerül még egy problematikus pont a második tétel kapcsán. Egyetlenegy akkord van ebben a szonátában (és csak az első változatban), amelyre azt mondanánk, nem játszható az akkori technika fejlettségi szintjén. Az akkord valójában csak egy szokatlan és erőteljesen nyújtott fekvésben játszható – ami Gabrielli korában nem lehetett használatos – vagy pedig öthúros hangszeren. (Lásd a 22. kottapéldát)



22. kottapélda Gabrielli: G-dúr szonáta - 2. tétel vége

Ez részben meglepő következtetés, részben pedig egyáltalán nem az. Meglepő, mert máshol nincs nyoma a művekben ilyen egyértelmű utalásnak az ötödik húr szükségességére, és igaz ugyan, hogy helyenként magas fekvésekbe felmegy – ennek a szonátának g' -ig terjed a hangtartománya, a 6. ricercaré pedig a' -ig¹⁹³ – de minden csellószerű és játszható négyhúros hangszeren, elsősorban persze $C-G-d-g$ hangolásban. Azonban tudjuk, hogy az öthúros cselló sem volt ritkaság a barokkban, sőt, nagyon sok példa van rá, éppen a kezdetleges – hegedűtechnikán alapuló – fogásrendszer, és a nehézkes fekvésváltás miatt. Vanscheeuwijck előszavában azonban azt írja, hogy Itáliában – Németországgal ellentétben – ebben az időszakban nincs bizonyíték öthúros hangszer használatára.

A fent említett akkord négyhúros hangszeren, bolognai hangolásban (a -húrral egyébként ez a hármashangzat nem játszható, csak hangkihagyással, mert túl messze vannak a hangok egymástól, és a hüvelykfekvést akkoriban még bizonyosan nem ismerték) a G -húron való oktáv-*flaiolet* segítségével szólaltatható meg, 4. ujjal, a d - és g -húron pedig így elérhető a h és a d' , 3. és 1. ujjakkal. Mindazonáltal ez egy igen szokatlan fogás, és ha Gabrielli valóban így gondolta és nem például lejegyzésbeli

¹⁹³ Az a' modern hangolásban h' -nak felel meg, ami akkoriban igen magas fekvésnek számít. Ez önmagában is felvetheti az ötödik húr szükségességének problémáját.

hibáról van szó, akkor már önmagában ez is meglepően újító ötletnek számít részéről.

Ez a kérdés is egyelőre megválaszolatlan marad, de mindenképpen elgondolkodtató, mert öthúros hangszeren, *C-G-d-g-d* hangolással, végigjátszva a darabot – és aztán Gabrielli összes művét – nagyon kellemes meglepetésben volt részem. Valóban elképzelhető, hogy a szólójátékra öthúros hangszert használtak, mert azon túl, hogy illenek rá ezek a művek, különleges, szép, lágy hangszínt, könnyedséget eredményez és technikai problémákat küszöböl ki, olyanokat, amelyek akkor még komoly nehézséget okozhattak.¹⁹⁴

***Sonata a Violoncello solo con il suo Basso Continuo' /
Di Domenico Gabrielli***

Ez a szonáta is négytétéles: Grave, Allegro, Largo, Presto. („A-ban”)

Az előjegyzés itt is eggyel kevesebb, tehát két keresztet tartalmaz. A hangnem se az első, se a második tétel elején nem rögtön egyértelmű és később is ingadozik D-dúr és A-dúr között. Itt is összefügg ez a még részben modális gondolkodással.

Ennél a darabnál a hangolás kérdése kevésbé egyértelmű, mint a többinél. A „bolognai” és a „modern” hangolás mellett is szólnak érvek. Hagyományos hangolás mellett szól az A-dúr hangnem (az üreshúrok és a fényesebb hangzás miatt, amely ehhez jobban illik), a hangtartomány, amely *g'*-ig megy, és ebben a hangolásban ez még nem számít olyan magasnak, és a 4. tétel, amely jobban „kézre áll”, kevesebb fekvésváltással játszható. A bolognai hangolás mellett pedig, hogy az első tétel szekvencia-menete és dallamos díszítései szinte egy fekvésben és egyúttal a jobbkez számára is kényelmesen játszhatók, a lassú tétel kettősfogásai (Lásd a 23. kottapéldát) sokkal könnyebben is mélyebb fekvésben oldhatók meg és a físzmollhoz jobban illő, lágyabb hangzás születik. Én a *g*-húros hangolás indokait érzem erősebbnek, de nem nagy különbséggel, mindkettő jó megoldás.

¹⁹⁴ G. Darmstadt Jacchini szonátaival kapcsolatban azonban megemlíti az öthúros hangszert, amelyet szerinte szólórepertoárhoz használtak. G. Darmstadt: „Előszó”. In: Giuseppe Jacchini: *Sonata for Violoncello and Basso continuo A minor Opus I. No. 8* (Mainz: Schott, 2000)



23. kottapélda Gabrielli: A-dúr szonáta - 2. tétel eleje

Az első tétel itt is lírai, az elején rövidebb dallamívekkel, később egy hosszú, szekvenciaszerű résszel, kiírott, részben kötött díszítésekkel. Bonyolultabb harmóniai fejlődés sok késleltetett átkötéssel színesíti az egyszerű, de megkapó tételt. A virtuóz második tételben tizenhatod-menetes, helyenként ismét szekvenciáló részek és ritmikus formák váltakoznak. A szinkópa többféleképp is jelen van, mind a csellószólamban, mind a basszusban, átkötések, késleltetések formájában.

A sarabande-jellegű *Largo* néhány része „fehér” notácóval írott. (Lásd 23. kottapélda 8. ü.). Itt a negyedek helyett nyolcadok állnak, üres fejjel. Ez a szokatlannak tűnő írásmód azonban még a 18 században is előfordult, főként 3-as ütemekben.¹⁹⁵ Lassú mozgású, 3/2-ben pulzáló duplafogásokkal indul a fizs-moll tétel, amelyre minden második ütemben a basszus válaszol lüktetésével.¹⁹⁶ Aztán besűrűsödik a mozgása, ami egy szekvencia-menetben ereszkedik lefelé és egy váratlan zárlatra érkezik. Később is imitálják egymást a szólamok és a végső zárlat előtt kiírt echo és hosszabb tartott hangok csendesítik le a tételt.

A 4/4-es ritmikus, élénk, játékos *Presto* rondo-formára emlékeztet,¹⁹⁷ amelyben az elején a cselló kezdi a 3 ütemes témát, később pedig mindig a continuo – igaz, csak a témafejet – és a cselló válaszol rá. A szólamok komplementer vagy imitálva játszanak, fizs-mollba és E-dúrba is kitérve. U. Zingler megjegyzi,¹⁹⁸ hogy ez az egyetlen tétel Gabrielli szonátaiban, ahol egy igazi témával dolgozik, ezen kívül inkább csak motívumok jelennek meg, esetleg térnek vissza. (24. kottapélda.)

¹⁹⁵ Lásd Hoffmann: Kritischer Bericht 38.

¹⁹⁶ Zingler szabad chaconne-nak nevezi a tételt, én azonban erre – a lassú, 3/4-es tempón kívül – nem találok meggyőző érvet. Studien 22.

¹⁹⁷ I.h.

¹⁹⁸ I.m. 23. o.



24. kottapélda Gabrielli: A-dúr szonáta - 4. tétel eleje

Ebben a szonátában is megtalálni a bolognai iskolára jellemző egyszerűséget, amely ihletett, lírai lassú tételekben rövidebb és hosszabb – gyakran az éneklő szekvenciába kicsit belefeledkezve mozgó – dallamívek váltakozásából alakul ki, más formákkal és ritmusokkal szembeállítva, vagy éppen csak egymás után következő, a hangnemből csak kevéssé kimozdulva. A gyors tételek pedig vagy táncosak, vagy sűrű, eleven tizenhatod-mozgás jellemzi őket, egyszerű szerkezet, többféle motívum váltakozása és egyszerű harmóniak. A műveknek a szerénység, a friss felfedező erő adja a báját.

Gabrielli jelentőségét bizonyosan nem értékeljük méltóképpen. Nemcsak a hangszer saját irodalmának megalapítása, technikai lehetőségeinek kitágítása számít óriási érdemei közé, hanem eredeti, ma is izgalmas, érdekes, idiomatikus darabok fűződnek a nevéhez. Életműve – még ha csupán a csellóra írott műveket nézzük is – önmagán belül is szembetűnő fejlődést mutat, olyan darabokon keresztül, amelyek a hangszer mély ismerete és szeretete folytán annak sajátosságait figyelembe véve, jellemző, egyéni nyelvezetet kialakítva emelik a csellót szólóhangszeri rangra. Így tekinthető akár a bachi szólószvittek felé vezető út fontos szakaszának is.

Ezt a küldetést folytatta tanítványa, Jacchini, szintén kiváló csellista és zeneszerző, aki elsősorban continuo-szonátákban alkotva vitte tovább a hangszert önállósodásának, fejlődésének, szólóhangszerként való felemelkedésének útján.

Giuseppe Maria Jacchini

(1667. július 16. Bologna – 1727. május 2. Bologna)¹⁹⁹

Csellista és zeneszerző. Valószínűleg énekelt kóristafiúként a San Petronio bazilika együttesében, a *cappella musicale*-ban, később pedig ugyanitt fiatal lelkész volt. Ő lehetett *Giuseppe (Gioseffo) del violonzino*, aki már 1680-tól 1688-ig, mint külön szerződött muzsikus játszott minden év okt. 3 és 4-én, St Petronius ünnepén. Zeneszerzés tanára az ünnepelt Giacomo Antonio Perti, csellótanára pedig a neves Domenico Gabrielli volt, akkoriban a *cappella musicale* állandó csellistája. Padre Martini szerint olyan jól megtanult játszani, hogy „elérte mestere készségének fenségességét”.²⁰⁰

1688. dec.16-tól az Accademia Filarmonica tagja, Martini utólag így ír róla: „... továbbá felvételt nyert Giuseppe Jacchini Bolognából, aki Domenico Gabrielli irányítása alatt megtanulta a cselló játékának művészetét, amely művészetben, különösen énekesek kíséretében, bámulatosat nyújtott és ezáltal híressé vált. Éveken át szolgált a San Petronio templom zenekarában. Öt művet alkotott, köztük concertókat, sonátákat, és „*trattimenti per camerát*” több hangszerre.”²⁰¹

1689-ban – Gabrielli távozása után – felvették rendes csellistának a San Petronióba, Pirro Albergati gróf – *nobile dilettante*, mint hegedűs és zeneszerző – közbenjárásának és támogatásának köszönhetően, akinek Op. 4-es művét ajánlotta. 1696 januárjáig, a *cappella musicale* felosztatásáig itt szolgált. 1701-től újra alkalmaznak állandó zenekart, volt tanárja, Perti vezetésével, ez évtől 1727-ben bekövetkezett haláláig Jacchini is játszik itt.

1709 áprilisában az *accademia Principévé* választja, de Jacchini visszautasítja a tisztséget azzal az indokkal, hogy nem akar ekkora méltóságot. Ezután kihagyták az elkövetkező választásokból, de mint a komponisták „rendjének” tagja, továbbra is részt vehetett az éves patrónusi ünnepségen előadandó mű kiválasztásáért való versengésben. Évekig nyújtott be szonátákat, himnuszokat és a Salve Regina számos feldolgozását. Ez alatt az idő alatt maestro di *cappella*-ként szolgált a jezsuita Collegio dei Nobili-ben és a S Luigi templomban, Bolognában.

¹⁹⁹ Életrajz Anne Schnoebelen: „Giovanni Maria Jacchini” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition.* (London 2001); G. Darmstadt: Előszó; és Vanscheeuwijk: „Előszó” In: Giuseppe Maria Jacchini: *Sonate a violino e violoncello e a violoncello solo per camera.* (Bologna: Arnaldo Forni Editore 2001) alapján

²⁰⁰ Vanscheeuwijk: Előszavából: „approached the sublimity of skill of his master”.

²⁰¹ G. Darmstadt idézi Előszavában Giovanni Battista Martini: Serie cronologica de Principi dell'Accademia de' Filarmonici di Bologna, Diario Bolognese, Bologna 1776 c. írásából.

A kiváló csellista gyakran lépett fel templomokban, színházakban és nemesi házakban egyaránt, Bolognán kívül is híre ment zeneszerzőként és csellistaként is. Álljon itt egy idézet Eberhard Preußner-től, amely nemcsak ezt bizonyítja, hanem Jacchini játékát és őt magát is kicsit élénk idézi:²⁰² „A híres olasz csellista, Jacchini csupán egy egyszerű basszussal, vagy violoncellóval volt hallható. Egyszerűen remekül játszik, kezei alatt a hangszer inkább egy gámbára, mint egy basszusra hasonlít. Különösen a magas fekvésekben játszik olyan tisztán, sebesen és jólesően, hogy Uffenbach nem tudja, mit csodáljon jobban: a játékot, vagy a darabokat, amelyeket Jacchini komponált. Jacchini maga öregnek, betegesnek néz ki, a látvány alapján senki se gondolná, hogy ő az az ember, aki egész Itáliában olyan sokra vitte a csellójátékával. Caldarini gróf újra és újra unszolja a játéokra. Éjfél utánig tart a koncert, Uffenbach reggelig is szívesen elhallgatta volna.”

Ötletes trombita- és vonósszonátái révén hamar nevet szerzett magának, a Cazzati, Torelli, Perti és P. Franceschini, és tanárja, Gabrielli által elkezdett hagyományt folytatva. Egy Stefano Frillitől Pertihez írott levél 1699. augusztus 8-ai keltezéssel, Firenzéből Jacchini trombitaműveinek népszerűségét mutatja, még Bolognán kívül is. Így ír: „Onnan [Bolognából] hoztam egy (másolótól kapott) szimfóniát trombitával, Signor Jacchinitól, amely nagy tetszést aratott és minden alkalommal [amikor előadták] kérdezték, ki ez [a szerző], önnel örülve, hogy az ön tanítványa”²⁰³

Mint Gabrielli, ő is gyakran írt darabjaiban szólórészeket csellóra. Néhány tételben a cselló váltakozva játszik a trombitával imitatív párbeszédet, vagy mint obligato hangszer kíséri azt. Az összes ilyen műve az 1690-95-ös időszakban, a *cappella musicale* fénykorában – G. P. Colonna vezetése alatt – született.

²⁰² E. Preußner (1949) összefoglalja J. F. A. von Uffenbach útinaplójában leírt élményét. ő 1715. március 21-én hallotta Jacchinit Bolognában, az énekesnő Santa Cavalli házában.

E. Preußner: *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach. Aus einem Reisetagebuch des Johann Friedrich A. von Uffenbach aus Frankfurt a.M. 1712-1716*, Kassel und Basel 1949, 73. o.

Idézet G. Darmstadt: Előszava alapján.

„Der berühmte italienische Cellospieler Jacchini läßt sich allein mit einem simpeln baß oder violoncello hören. Er spielt einfach excellent, unter seinen Händen gleich daß Instrument mehr einer Viola da gamba als einem Baß. Besonders in der hohen Lage weiß Jacchini so rein, geschwind und angenehm zu spielen, daß Uffenbach nicht weiß, was er mehr bewundern soll, das Spiel oder die Sonaten und Stücke von Jacquinis Komposition. Jacchini selbst sieht alt und schlecht aus, so daß man vom Sehen her ihn kaum für den Mann halten würde, der es in ganz Italien mit dem Cellospiel so weit gebracht hat. Graf Caldarini nötigt ihn immer wieder zum Spielen. Bis nach Mitternacht dauert das Konzert, Uffenbach hätte es bis zum nächsten Morgen hören mögen.”

²⁰³ "I brought from there [Bologna] (given to me by a copyist) a sinfonia with trumpet by Signor Jacchini, which was very well liked, and every time [it was performed] they asked who is this [composer], rejoicing with you that he is your pupil" Schnoebelen: Giovanni Maria Jacchini

Valószínűleg a kiváló trombitás, G. P. Brandi (Prandi),²⁰⁴ aki az éves védőszen-
ünnepeken mindig játszott, ösztönözte ezeknek az ünnepi zenének a megírására.
Öt gyűjteményre való szonátát és concertót adott ki, és még 3 szonátát
antológiákban. *Concerti per Camera á 3 e 4* (Op.4) a legkorábbi,
„csellóversenyeknek” tartott művek. Ez tíz concertóból áll, amelyeket valójában két
hegedűre, brácsára és basso continuóra komponált, hatot obligát csellószólammal,
ami valójában rövid cselló-szólószakaszokat jelent.²⁰⁵

Jacchini összesen négy szólódarabot komponált csellóra, ezek mind continuos
szonáták, amely közül kettő az opus 1-es, kettő az op. 3-as kötetében jelent meg.

Sonate á Violino é / Violoncello, et á Violoncello Solo / Per Camera. /

Dedicate al merito imparegibile / Del Illu: o Sig:re Co:e /

GIUSEPPE MONTECVCOLI /

Da Giuseppe Iachini Musico Sonatore di /

Violoncello nella per Insigne Colegiata di / S PETRONIO. /

et Academico Filarmonico. Opera. Prima.

Első, Bolognában kiadott opusza, a *Sonate per Camera* nem visel dátumot. Marc
Vanscheeuwijck azonban feltételezi,²⁰⁶ hogy – mivel tanárjainak nevei nem
szerepelnek a címlapon – már nagykorú lehetett: ezt akkoriban 25 éves kortól
számították, ez tehát legkorábban 1692-t jelent. A darabok ajánlása Giuseppe
Montecuccoli grófnak szól. A címlapon Jacchini is megemlíti tisztségeit: a San
Petroniót és az Accademiát.

Két szólamkotta tartozik a kézirathoz, az egyikben a hat hegedű- és a két
csellószonáta (VII és VIII) szólószólama, a másikban a continuo szólam található. Az
egyedüli fennmaradt kópiát a bolognai Civico Museo Bibliografico Musicale őrzi.²⁰⁷
A címlap egyértelműen mutatja, hogy Jacchini hegedűre/szóló csellóra és cselló által
játszott continuóra képzelte el a műveket.²⁰⁸ Ez felveti a kérdést, hogy a csellista –
egyedül látva el a continuo feladatot – adhat-e hozzá a kísérethez, a harmóniát

²⁰⁴ Vanscheeuwijck: Előszó

²⁰⁵ Ezek skálamotívumokat vagy négyhangos szekvenciaminták használnak (majdnem mindig gyors
tétélekben.) Inkább a csellóverseny elődeinek tekinthetők.

²⁰⁶ I.m.

²⁰⁷ I-Bc, AA 124

²⁰⁸ I.m.

egyértelműbbé tegye-e, kitöltse-e kettősfogásokkal, akkordokkal, esetleg imitációs motívumokkal.

Mint M. Vanscheeuwijck is írja, és a korábbi idézetből is kiderül, Jacchini híres volt magával ragadó, virtuóz, bőségesen díszített, akkordokkal és imitációkkal színesített – valószínűleg jórészt improvizált – continuo játékaról. Ez ad némi iránymutatást a basszusszólam megvalósításához, amely típusú játék azonban megköveteli a csellistától a számozott basszus és az összhangzattan alapos ismeretét. A basso continuo szólamok itt ráadásul csak elvétve tartalmaznak számokat, a csellószonáták pedig egyáltalán nem. A kötet legtöbb *sonata da camera*-ja három tétel (gyors-lassú-gyors), de a két csellószonáta négy tételből áll. Mindkettő lassú, lírai, éneklő tétellel indul és az utolsó pedig gyors, 3/8-os Aria.

A szonátáknak technikailag nagyjából Gabrielli műveivel azonos a nehézségi szintje – néhány duplafogás, akkord, arpeggiók jelentenek kisebb nehézséget – nem mennek magasabbra sem, de néhány újdonság megjelenik hozzá képest. A kötőív – amelyről M. Vanscheeuwijck azt állítja, hogy a 17. századi gyakorlatban nem feltétlenül vonást jelentenek, hanem pontosabban artikulációt, olyan módon megvalósítva, amely az előadó megítélése szerint a legmegfelelőbb²⁰⁹ – szerepe megnő, egyre gyakrabban fordul elő, egyértelműen mutatva az összetartozó csoportokat. A technikai kihívások mintha inkább a jobbkezre számítanának: *bariolage*, *arpeggiok*, hosszabb kötőívek színesítik a palettát. Dinamikai jelzések jelennek meg, trillák, kiírott díszítések. Jellemző a rövid formák, motívumok ismételtetése. A szonáták általában több rövid tétel füzerei, – ismét a *canzona-típusú* gondolkodásmód²¹⁰ – színes, kedélyes, helyenként szabad, improvizációszerű kompozíciók. Könnyed hangvételűek, nyugodt mozgású basszussal, amely elsősorban kísér, semmint párbeszédet folytat a szólistával – több hegedűszonátában például sokkal mozgalmasabb, aktívabb a continuo szólam, mint a csellószonátákban.

Op.I.7. B-dúr szonáta: Grave-Prestissimo-Adagio-Aria.Presto

Hosszú, szabadon éneklő hangból nő ki a téma, mely szekvenciával építkezik tovább. Szabadabb részek – a basszus tartott hangja feletti apróbb, keresgélő motívumok – és

²⁰⁹ I.m.

²¹⁰ Zingler: *Studien* 21.

kötöttebbek váltják egymást. A sebes második tétel egyértelműen könnyebben játszható felső g-húrral, így a gyors utóka azonos húron marad. Míg Gabriellinél csak elvétve jelenik meg dinamika, Jacchininél egyre gyakrabban, sokszor echo jelzésére. A harmadik tétel is hosszú hangokkal indul, átkötött késleltetésekkel a két szólam között, majd kiírt díszítéssé sűríti a dallamot, amely szintén lefelé lépegető szekvenciából áll. Attacca követi a Jacchinire jellemző 3/8-os, táncos, könnyed *Aria*.

Op.I.8. a-moll szonáta: Adagio-Presto.Prestissimo-Adagio-Aria allegro.



25. kottapélda G. Jacchini: a-moll szonáta csellósólama

Gerhart Darmstadt szép „cselekményt” kapcsol a szonátához, amelyet, mint *opera in miniaturát* ír le: „Az első tételben a színész a szerelmes lét különböző állapotait ecseteli. A második tétel heves, fokozódó kitöréssel szakítja félbe ezt a hangulatot, amely a harmadikban fokozatosan megnyugvó, szenvedélyes vágyakozássá alakul. A befejező *Aria* az összes érintett örvendező körtánca, a cselekmény tanulságaként.”²¹¹

²¹¹ „Im ersten Satz schildert der Akteur seine verschiedenen Zustände des Verliebt-seins. Durch den zweiten Satz wird diese Atmosphäre von einem heftigen, sich steigernden Ausbruch unterbrochen, der im dritten Satz in eine sich allmählich beruhigende leidenschaftliche Sehnsucht übergeht. Die abschliessende *Aria* ist ein freudiger Rundtanz aller Beteiligten als *Conclusio* der Handlung.” Darmstadt: Előszó

A második tétel felirata Presto Prestissimo [sic!] – a continuoszólamban csak *Prestissimo* áll – Darmstadt szerint²¹² kétféleképpen értelmezhető: vagy egy kifejezetten gyors tempót kell alatta érteni, vagy pedig *accelerandót*. Mindkettő elképzelhető, hisz a tétel eleve lendületesen, ütemenkénti újabb lüktetéssel indul, és sebes virtuozitását végig megtartja. Azonban fokozódik is, egyre feljebb lépegetve és sebesen rohan végig és érkezik a domináns záróakkordra. Hiányzik viszont a másik szólamból bármiféle utalás a gyorsulásra.

A repetáló tizenhatodokból álló, félhangonként felfelé lépegető szekvenciás résznél – amit Jacchini szemmel láthatóan szívesen használt – *Arpeggio* felirat áll mind a szóló, mind a continuo szólamkottában. (25. kottapélda 4. sorának végén) Nem egészen világos, hogyan érti ezt a szerző, hiszen már kiírt, tizenhatodokra tagolt menetről van szó, amelyben a hangok részben a basszushangokat ismételve, részben ezek felett, a harmóniában ismétlődnek. A basszusszólam kottájában viszont csak az ütem-egyeken szerepel egy-egy félkotta, amely egyszerűen díszíthető és változtatható arpeggiókká. Darmstadt is ezen a véleményen van, szerinte ez az utasítás a kíséret módját hivatott előírni, amely ritmikusan mozgó akkordfelbontást kíván.²¹³ A befejező tétel itt is a Jacchinire oly jellemző 3/8-os könnyed *Aria*. Érdekes tény, hogy a tétel második felének az 5., pianóval jelzett ütemétől a 3/8-os ütemek kettesével összeolvadnak, és innentől a végéig – két ütem kivételével, amelyek visszatérnek 3/8-ba – így is marad. Lehetne figyelmetlenségéből adódó lejegyzési hibára gyanakodni, de mivel a basso continuo szólamkottában pontosan, ütemre egyezően ugyanez a felosztás van, inkább szándékosságra kell gondolni, és a darab lüktetésében keresni az okot.

Mínthogy a darabok nem mennek olyan magasra – *C-g'* ambitusban mozognak – a négyhúros csellón is könnyen játszhatók, de ötödik húrral - *C-G-d-g-d'* – még érdekesebb a hangzás. Az így hozzáadódó üres húrral megszólaltatható hangok az alsó a d-húrral együttzengve – például a B-dúr szonáta első, időből kilépő, hosszú hangja – gyönyörű, lágyan és mégis ragyogóan zengő hangszínt eredményeznek.

²¹² I.m.

²¹³ I.m.

CONCERTI / PER CAMERA / Á Violino, e Violoncello solo, e nel fine /
due Sonate á Violoncello solo cl Basso /
DEDICATI / ALL' ILLUSTRISSIMO SIGNOR ABBATE /
CO. BERNARDO MORANDI / Nobile Genovese, e Piacentino /
DA GIUSEPPE IACHINI BOLOGNESE / ACCADEMICO
FILARMONICO /
Opera Terza. / IN MODONA, M.DC.XCVII. /
Per Fortuniano Rosati Stampatore di Musica Ducale. / Con Licenza de'
Superiori.

Jacchini Op. 3. (1697) gyűjteménye szintén két csellószonátát tartalmaz (IX és X): Ezt a kiadást is a Civico Museo Bibliografico Musicale őrzi Bolognában. A műveket Abbate grófnak ajánlja. Itt nem kifejezetten a csellót jelöli meg basso continuo hangszerként, hanem általánosan *col Basso*-t ír.

A címlapon látszik egy korabeli csellista – vagy a hangszer méretéből ítélve inkább *violone*-játékos – képe, aki a vonót alsó fogással tartja. A korabeli képi ábrázolások többségén valóban ez a fogás ismerhető fel, nem kizárólagosan, de döntő többségben. Brent Wissick is úgy vélekedik, hogy Jacchini még így játszott.²¹⁴ A C-dúr szonátából hoz fel egy részt példaként, amely alsó vonófogással valóban kényelmesebben játszható. Mivel a „gamba-vonófogásnál” fordítva helyezkedik el az alkar, a hangsúlyos és hangsúlytalan vonások pont fordítva esnek. A kar körkörös mozgása szabadabb és természetesebben esnek a gyors ismétlődő húrátmenetek.

Op.III.9. G-dúr: Presto e Spiritoso-Grave-Minuet

Ez a szonáta is derűs, első tételében, amely alig mozdul ki G-dúrból, egy hosszabb tizenhatod-menet, kirott echókkal, amelyet ellentétként dallamos rész követ. 5 ütemes e-moll lassú „tétéle” után egy rövid menüett következik – a *sonata da camera* műfajának megfelelően.

²¹⁴ I.m. 5.2

Op.III.10. C-dúr: Grave-Presto e Spiritoso-Adagio-Aria francese.Allegro-Minuet.

Az első kiadás mellett a *Sonate a tre di Vari autori* (Bologna, 1700k.) című kötetben – G. Aldrovandini, A. Stradella, G. Torelli, D. Gabrielli triószonátái mellett – újra megjelent ez a mű, néhány kis különbséggel. Mintha az öttételes darab egy újabb állomást képviselne Jacchini szonátái között és a csellóművek felnőtté válásának útján: virtuózabb, színesebb és összetettebb a másik háromnál.

C-dúr lefelé lépegető akkordfelbontással indul, mint a hangnemet kinyilatkoztató bevezetővel. (Lásd a 26. kottapéldát.) Ez a pár hang azonban annyira egyszerű, hogy arra a gondolatra juthat az előadó, ezt a C-dúr névjegyet jobban meg kell mutatni, kidíszíteni, kitölteni a harmóniát. Ez elég könnyen adja magát, (például a közbülső hangokat kis értékekkel belejátszani), de többféle egyéb módon – megmaradva az akkord egyszerűségénél – lehet még ornamentálni.

A *Presto e Spiritoso* élénk és vidám tétel; hosszú, virtuóz szekvencia-szerű tizenhatod-menetek, *bariolageok* – helyenként kötve is – váltakoznak ugrándozó ritmusképletekkel. A hangnemből gyakrabban lép ki, és a végén visszafolyik az elejéről ismert lefelé menő hármashangzatba, keretbe foglalva a tételt. A 3/4-es a-moll *Adagio* tétel az eddigieknél bonyolultabb harmóniai fejlődést mutat – számokat is csakis itt tartalmaz a basszus – és továbbra is könnyed, de borongósabb hangot üt meg. Dinamikai utasítások, megállások, trillák, ékek – ez is újdonság – színesítik. A második kiadás gazdagabb egy kettősfogással, egy-két kiírt díszítéssel, trillával és a végén két ütemmel, amely az eredeti tonika helyett a dominánusra vezet. Az *Aria francese. Allegro* 3/4-ben valóban franciásan könnyed és elegáns, az utolsó *Minuet* pedig tréfás, játékos kezdés után kicsit ellágyul, majd – ismét ékekkel és nagyobb ugrásokkal – a kezdeti hangulatba visszatérve zár. Ennek a tételnek a második változatában is találunk az elsőhöz képest néhány hozzáadott akkordot.

Grave *Presto e Spiritoso*

5

8

12 (1)

15

18

21

26. kottapéllda G. Jacchini: C- dúr szonáta eleje

Felmerül ismét a hangolás kérdése. A bolognai tradíció, mint Gabrellinél is, gyakran használta a *C-G-d-g* hangolást, főleg continuóban; szólófeladatokban pedig

esetleg egy ötödik húrral kiegészítve.²¹⁵ Ezekben a darabokban kevésbé egyértelmű jeleket találunk a bolognai hangolásra, mint Gabriellinél, néhány rész azonban mégis erre utal. Két igazi „bizonyítékot” tartogat azonban a C-dúr szonáta. Az egyiket B. Wissick írja le:²¹⁶ A bevezető hármashangzat-felbontás után, a darab három *g* nyolcaddal kezdődik (3. ütem). Ezek a hangok az eredeti kéziratban duplafogásban játszott unisonóként jelennek meg (tehát 4. ujj *d*-húron és üres *g*-húr együtt).²¹⁷ Minthogy ez kizárólag a „bolognai hangolásban” képzelhető el, kézzel foghatóan bizonyítja, hogy Jacchini is ezt a tanárja által kedvelt hangolást részesítette előnyben, (legalábbis ennél a szonátánál mindenképp). A másik pedig, szintén az első tételben fordul elő: a 11. ütem első hangja a későbbi kiadásban (amely a *Sonate a tre di Vari autori* kötetben jelent meg) *e* helyett *e-g* terc szerepel, amely újfent csak üres *g*-húrral való duplafogást kíván meg. Ezekon kívül olyan „közvetett” bizonyítékokat találtam, mint a hangszerszerűség és a játék könnyedsége bizonyos szakaszoknál, amely felső *g*-húr esetén meggyőző, valamint az üreshúr telt zengésének hangideálja, amely így számos helyen hozzáadódik az előadáshoz.

Jacchini szonátái egyértelműen Gabrielli örökségének folytatásai. Pape-Boettcher a különbséget Gabrielli szonátáihoz képest abban látja, hogy ezek játékosabbak és etüdszerűbbek.²¹⁸ A táncjátékok is megjelennek nála, ami azonban még nem elegendő ok arra, hogy *sonata da camera*-ként értelmezzük őket.

²¹⁵ Erre sincsen írott vagy bármilyen korabeli utalás, de Gerhard Darmstadt leírja ezt az elméletet (Előszó) és M. V. is megemlíti előszavában 11.

²¹⁶ Gregory Barnett, „Musical Issues,” 635 -ből idézve.

²¹⁷ „In the second edition, the medium was not able to express double stems. Perhaps the Bolognese tuning was going out of style as well, in favor of the top *a* that *da spalla* players used.” B. Wissick: *The Cello Music of Antonio Bononcini*:

²¹⁸ Pape – Boettcher: *Das Violoncello* 166.

V. ÖSSZEGZÉS

Azt próbáltam bemutatni, hogy mekkora jelentősége volt a hangszer kialakulásában és szólóhangszerré válásában – mely sok tényezőtől állt össze és számos kompromisszum következménye – a két legfontosabb központnak: Bolognának és Modenának, valamint az ezekben a városokban élő és alkotó szerzőknek, csellistáknak.

Műveik ma talán bizonyos szempontból kezdetlegesnek tűnhetnek, de valójában csak nyelvezetük szokatlan. Nem véletlen, hisz saját maguknak kellett azt megkeresni, – a „semmitől” – megalkotni. Ott állt persze előttük elsősorban a hegedű példája, amely a cselló számára a technikától a repertoárig minden szempontból követendő volt; valamint a gamba, a kezdetben irigyelt hangszer, a fontos emberek által kedvelt és megbecsült, mely ekkor már komoly irodalommal rendelkezett. Azonban, ha lassan is, de a csellónak mégis megszületett saját, egyéni arca, karaktere, irodalma, technikája - és végül a szeretetet, megbecsülést is széles körben elnyerte.

A korábbi kizárólagos kísérőszerepből való kilépés folyamatát elevenítik meg és a szólóhangszerré válás felé vezető első állomások tanúi a dolgozatban bemutatott művek. Igyekeztem az első időszakról átfogó képet adni történeti, hangszerépítésbeli, zeneszerzési, és elsősorban csellóirodalombeli és gyakorlati szempontok alapján. A csellóról, mint kísérőhangszerről csak érintőlegesen írtam, elsősorban a szólóhangszerré válás érdekelt, az, hogy ez hogyan, mikor, miért, kik által történt. Ezt elsősorban a darabokban megtestesülve – leginkább a csellista szemével – láttam és próbáltam a számomra fontos mozzanatokot, összetevőket megmutatni.

A „cselló” ugyan csak a 17. században született meg, nyerte el végleges formáját, valójában elődeiben már korábban létezett. A fémmel bevont húrok feltalálása adott nagy lendületet a hangszer fejlődésének, és ehhez hozzájárult még sok szerencsés körülmény és néhány különleges személyiség – Giovanni Battista Vitali, Domenico Gabrielli, Giuseppe Jacchini – akiknek a mai cselló is sokat köszönhet. Ezek a tényezők együtt vezettek az egységes hangszerforma kialakulásához, az első szólóművek megszületéséhez, a mai technika alapjainak kikristályosodásához és valószínűleg a *csellista* megszületéséhez, aki már nem egy

épp basszushangszeren játszó hegedűs, hanem ezen a hangszeren van otthon, erre specializálódik.

A történetnek természetesen nincs itt vége, a cselló fejlődése még hosszan folytatódott a következő évszázadokban is, és a hangszerek változása ezután sem áll meg. De az itt bemutatott kezdő lépések nélkül bizonyára egész más irányba haladt volna és elképzelhető, hogy sokkal később találja meg saját hangját.

Meggyőződésem, hogy ezek az úttörő komponisták és műveik sokkal több figyelmet és megbecsülést érdemelnek, mint ahogy az ma kijár nekik. Egy kicsit az ő tiszteletükre is írtam ezt a dolgozatot. De talán, ennek az egész folyamatnak, a cselló izgalmas történetének ismeretében másképp értékeljük majd őket, első próbálkozásaikat és a közöttük rejlő kincseket, talán kedvünk támad őket jobban megismerni és meg is szólaltatni. Esetleg a háttér megismerése által játékunk is változik. Sőt, megeshet, hogy más szemmel figyeljük a későbbi, már ismert kompozíciókat is – akár Bach műveit – hiszen azokra is találunk bennük előzményeket.

Függelék

I. A hegedű és a gamba

Fontos tény, amelyet még mindig érdemes megemlíteni: a két hangszer család, *viola da braccio* és a *viola da gamba*, semmilyen módon nem rokona egymásnak.²¹⁹ A két típus nagyjából párhuzamosan alakultak ki, különböző gyökerekből. A cselló egyértelműen egy nagy hegedű, amely mérete, hangfekvése és tartása miatt hozható kapcsolatba a gambával;²²⁰ a gambacsalád pedig valószínűleg a lantból származik.²²¹ Klaus Marx lényegre törően és átláthatóan, táblázatba foglalva jellemzi a két hangszer típus jellemzőit, világítja meg a különbségeket. Ez alapján foglaltam én is össze a legfontosabb tulajdonságokat. Ez az összehasonlítás körülbelül az 1600-1650-es évekre érvényes.²²²

	GAMBA	HEGEDŰ
Hangolás	Kvartok és terc	Kvintek
Láb (stég)	Alacsony és lapos	Magasabb és ívelt
Húrok	Eleinte 4-7, később 6	Eleinte 3-4, később 4
Fogólap	Érintők (bundok), félhang távolságonként	Érintők nélkül
Építés	Általában finomabb; vékonyabb fa, részek perem nélkül találkoznak, sarok nem hegyes; lapos nyak, lecsapott vállak	Vastagabb, robusztusabb; Erősebb fa, sarkoknál peremmel, kicsúcsosodó sarkokkal; vastag nyak, kerek vállak
Hát	Lapos	Domború
Azonos hangfekvésű hangszerek	Nagyobb test, magasabb káva, hosszabb nyak	Kisebb test, alacsonyabb káva (főleg a hegedűnél)

²¹⁹ Lásd E. Cowling: *The Cello* 54.

Itt a *hegedű* terminust természetesen az egész hegedű-családra vonatkozva használom.

²²⁰ Marx: *Die Entwicklung* 38.

²²¹ N. Pyron In: W. Pleeth: *Das Cello* 246

²²² Marx: *Die Entwicklung* c. művében foglalt összehasonlítás alapján. 41.

összehasonlítása		rövidebb nyak
	Húrok hosszabbak, vékonyabbak, könnyebbek; húrfeszültség kisebb	Húrok rövidebbek, vastagabbak, nehezebbek; húr, feszítettebbek
	Test körvonala egy darabból, a nyak abból nő ki	Test két részből (nyolcas forma) a nyak ráültetve
	C-formájú lyuk és rozetta	f-lyuk
	Húrtartó fadarabbal rögzített	Egy húrral az alsó gombhoz rögzített
Fogásrendszer	Kromatikus	Diatonikus
	Az érintők közt fognak le az ujjak, tehát valójában a bund érinti a húrt	Az ujjak a hang helyét fogják le, az ujj képezi a húr hosszát
Tartás	Függőleges (<i>da gamba</i>)	Vízszintesen, a mellkasnak vagy a bal vállnak támasztva, a karon tartva (<i>da braccio</i>); a basszushangszer (részben) függőlegesen
Vonófogás	Alsó fogás	Eleinte a vízszintes tartott hangszereknél felső, függőlegeseknél alsó; később általánosan felső
Súlyos vonás	Felfelé	Felső fogásnál lefelé, alsónál felfelé

Ezek a megfogható tulajdonságokon túl meghatározó, hogy a gamba – már a reneszánszban – kedvelt hangszer, az előkelő körök, kereskedők hangszere volt,

míg a hegedű az alacsonyrangú, egyszerű embereké. Ezért is van az, hogy kevés forrás maradt róluk, hisz a művelt urak számára nem tűnt fontosnak megemlíteni őket.²²³

A gambát lágyabb, gyengébb, nazálisabb, világosabb, csengőbb hangzás jellemzi, ez összefügg az érintőkkel. Azonban pont amiatt, hogy valójában az érintők fogják le a húrt, az intonáció behatárolt. Később komoly hátránnyá vált, hogy csak bizonyos hangnemekben lehetett rajta maradéktalanul tisztán játszani.

A hegedű hangját nyersebbnek, durvábbnak írják le és ez jól illett a tánczenéhez, amihez eleinte elsősorban a használták.²²⁴ Praktikusabb oka volt ezen kívül, hogy a kvinteket könnyebb hangolni. (Lásd bővebben a II. fejezetben)

II. 18. századi források, amelyek megemlítik a „csellót”

1713 (Hamburg) **Johann Mattheson: *Das Neu-eröffnete Orchestre***

*Kleine Bass-Geigen: der Violoncello, die Bassa Viola und Viola da Spala*²²⁵

1732 (Lipce) **Johann Gottfried Walthers: *Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothec***

Matthesont idézi, de hozzáadja: négy húr és a *C-G-d-a* hangolás a szabályos

1732 (Schwäbisch Hall) **J.F.B.C.Majer: *Museum Musicum Theoretico Practicum***
szintén Mattheson-idézet + „az általános felszerelés négy húrból áll”

1740 (London) **James Grassineau: *A Musical Dictionnary***

„*Violincello of the Italians, is properly what we call the Bass Violin with four strings, sometimes even five or six; but those are not common, the first being most used among us*”

1741 (Párizs) **Michel Corrette: *Méthode, théorique et pratique pour apprendre ... le violoncelle***

C-G-d-a hangolás (század eleje óta)

²²³ Pape-Boettcher: *Das Violoncello*, 11. Lásd még a Játékról és a játéktechnikáról szóló II. fejezetet

²²⁴ I.m. 14.

²²⁵ „Der herrvorragende *Violoncello*, die *Bassa Viola* und *Viola da Spala* sind *Bass-Geigen* in Vergleichung der grössern mit 5 auch wol 6 Sayten worauff man mit leichterer Arbeit als auff der grossen Machinen allerhand geschwinde Sachen Variationes und Manieren machen kann...” lásd Pape-Boettcher: *Das Violoncello* 26.

Ő indította el a C-hangolás bevezetését Franciaországban 1710 körül és J. F. de la Fond: *A New System of Music*-ja jelzi, hogy 1725-re ez használatban volt Angliában.

1752 (Berlin) **Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen***

„Wer auf dem Violoncell nicht nur accompagniret, sondern auch Solo spielt, thut sehr wohl, wenn er zwey Instrumente hat; eines zum Solo, das andere zum Ripienspielen, bey großen Musiken. Das letztere muß größer, und mit dichern Saiten bezogen seyn, als das erstere. Wollte man mit einem kleinen und schwach bezogenen Instrument beydes verrichten; so würde das Accompagnement in einer zahlreichen Musik gar keine Wirkung thun.“

1756 (Augsburg) **Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule***

„Die *s i e b e n t e* Art heißt das *B a s s e l* oder *B a s s e t e*, welche man, nach dem italienischen Violoncello, das *V i o l o n c e l l* nennet. Vor Zeiten hatte es 5. Seyten; itzt geigt man es nur mit vieren.“

Bibliográfia

- Bonta, Stephen: „From Violone to Violoncello: a Question of Strings?” *Journal of the American Musical Instrument Society* 1977/III, 64-99.o.
- _____ „Terminology for the Bass Violin in Seventeenth Century Italy” *Journal of the American Musical Instrument Society* 1978/IV, 5-42.o.
- _____ „Violoncello” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London. 2001
- Borgir, Tharald / Bonta, Stephen: „Violone” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London. 2001
- Bowman, Robin / Mangsen, Sandra: „Giuseppe Colombi” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London. 2001
- Boyden, David D.: *Die Geschichte es Violinspiels von seinen Anfang bis 1761*
Mainz: B. Schott’s Söhne, 1971
- Caldwell, John: „Riccercare” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London. 2001
- Corrette, Michel: *Méthode, théorique et pratique, pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection* (Paris 1741) Courlay: J. M. Fuzeau, 1998
- Cowling, Elisabeth: *The Cello* New York: Charles Scribner’s Sons, 1975
- Darmstadt, Gerhart: „Előszó”. In: Giuseppe Jacchini: *Sonata for Violoncello and Basso continuo A minor Opus I. No. 8* Mainz: Schott, 2000
- Dreschner, Thomas: „Violoncello. Geschichte” In: Nobach, Christiana (szerk.): *Streichinstrumente*. MGG Prisma. Stuttgart: Bärenreiter, 2002 287-294.
- Duport, Jean-Louis: *Essai sur le doigté du Violoncelle et sur la conduite de l’archet*. Paris: Janet et Cotelte, 1806
- Gerbino, Giuseppe / Silbiger, Alexander: "Passamezzo" In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London. 2001
- Harrán, Don: *Domenico Galli e gli eroici esordi della musica per violoncello solo non accompagnato* – Abstract *Rivista italiana di musicologia* Volume XXXIV - 1999
- Hoffmann, Bettina: „Einleitung” és „Kritischer Bericht” In: Domenico Gabrielli: *Sämtliche Werke für Violoncello*. Kassel: Hinnerthal-Verlag, 2001

- La Monaco, Neal W / Dodds Michael R.: „Degli Antoni [Antonii], Giovanni Battista” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London 2001
- Lehrmann, Sabina: „Előszó” In: *Domenico Galli: Sonaten für Cello solo*. München: Musikverlag Christofer Varner, 2000
- Loescher, Johannes: „Violone” In: Nobach, Christiana (szerk.): *Streichinstrumente*. MGG Prisma. Stuttgart: Bärenreiter, 2002
- _____: „Vom Violone zum Violoncello – wirklich eine Frage der Saiten?” In: Monika Lustig (szerk.): Michaelsteiner Konferenzberichte. *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der Tiefen Streichinstrumente*. 64. kötet. Döbel: 2004, Verlag Janos Stefkovics
- Marx, Klaus: *Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J.L.Duport (1520–1820)*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1963.
- Mozart, Leopold: *Hegedűiskola*. Budapest: Mágus Kiadó, 1998
- Pape, Winfried – Boettcher, Wolfgang: *Das Violoncello. Bau, Technik, Repertoire*. Mainz: Schott, 1996, 2005 (2. Aufl.)
- Pulakka, Lauri: *Emancipation of the Bass Violin. The ways of using violoncello in Italian instrumental music 1610-1705* Doktori disszertáció. (Helsinki, 2003)
- Pyron, Nona: *An Introduction to the History of the Cello*. In: Pleeth, William: *Cello*. Frankfurt/M: Sven Erik Bergh, Verlag Ullstein, 1993
- _____. „Galli, Domenico” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London 2001
- Reischert, Alexander: „Der Corelli der Bassgeige. Zum 350. Geburtstag von Domenico Gabrielli”. *Concerto* 2009/228 (2009. október/november): 13.
- Robinson, Lucy / Holman, Peter: „Bass violin” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London 2001
- Schnoebelen, Anne: „Giovanni Maria Jacchini” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London 2001
- Suess, John G.: „Giovanni Battista Vitali” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London 2001
- _____. / Vanscheeuwijck, Marc: „Domenico Gabrielli” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London 2001
- Surian, Elvidio / Ballerini, Graziano: „Bologna” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London 2001

- Vanscheeuwijk, Marc: „Preface” In: Giuseppe Maria Jacchini: *Sonate a violino e violoncello e a violoncello solo per camera*. Bologna: Arnaldo Forni Editore 2001
- _____ „Preface” In: Domenico Gabrielli: *Ricercari per violoncello solo. Canone a due violoncelli. Sonate per violoncello e basso continuo*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2004
- _____ „Preface” In: Giavanni Battista Degli Antonii: *Ricercate sopra il Violoncello o clavicembalo e Ricercate per il violino*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2007
- Von Loesch, Heinz: „Violoncello. Violoncellospiel. Violoncellomusik.” In: Nobach, Christiana (szerk.): *Streichinstrumente*. MGG Prisma. Stuttgart: Bärenreiter, 2002 294-305.
- Williams, Peter / Cafiero, Rosa: „Partimento” In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Second Edition*. London 2001
- Wissick, Brent: „The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello „Schools” of Bologna and Rome”. *Journal of Seventeenth-Century Music* 12, no. 1. 2006 <http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v12/no1/wissick.html>
- Zingler, Ute: *Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellosonate von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. Inaugural-Dissertation. Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main. 1967 (Ute Zingler saját kiadás)