

# Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola (7.6 zeneművészet)

## ITTZÉS TAMÁS

### A NÉMET BAROKK SZÓLÓHEGEDŰ IRODALOM BIBERTŐL BACHIG

HANGSZERTECHNIKAI ÉS KOMPOZÍCIÓS  
ÖSSZEFÜGGÉSEK

c. doktori értekezés tézisei

TÉMAVEZETŐ: SÁRI JÓZSEF

2008

## I. A kutatás előzményei

A téma iránti érdeklődésem régi kíváncsiságból és az ehhez kapcsolódó hiányérzetből fakad. Számos elméleti munka foglalkozik ugyan a régi korok hegedűtechnikájával, a barokk előadásmóddal, de egyrészt a szerzők által közzétett eredmények voltak olykor ellentmondóak, másrészt sokszor úgy tűnt, hogy az elmélet és a gyakorlat egészen távol áll egymástól. Végül soron sokan saját hipotéziseiket próbálják meg alátámasztani elméleti kutatásokkal, régi forrásokból vett idézetekkel. Gyakori a fehér foltok „betömésének” kísérlete is, ami sokszor egy mégoly értékes tudományos munka hitelességének megkérdőjelezéséhez is vezethet. Főleg az angol nyelvű és különösen az amerikai szakirodalomban ritka az eredeti korabeli forrás pontos megjelölése és még inkább az idézet eredeti nyelven való közlése. A használt kották sem mindig megbízhatóak és a forráselemzés is sokszor gyerekcipőben jár. Komolyabbnak számító zenetudósok is gyakran elfogadnak korábbi munkákban közölt állításokat (sokszor következtetéseket), s nem ellenőrzik a forrásdokumentumot.

Természetesen léteznek pontosan és tudományos szempontból kifogástalanul adatolt írások is, ezek azonban ritkák és nemegyszer nehezen hozzáférhetőek.

Fontos okom volt a címben foglalt téma kutatására, hogy a Magyarországon a nemzetközileg mégoly gazdag szakirodalommal rendelkező részterületekről elérhető információ is meglehetősen szegényes. Gyakorlati okom ezenkívül az is, hogy még Bach partitái és szólószonátái kapcsán sem elterjedt az eredeti kottának ismerete sem, nemhogy használata, s ennek fontosságára is rá szerettem volna világítani. A témaválasztásban nemkülönben volt fontos tényező, hogy a Bach-művek, és valamelyest a Telemann-fantáziák ismertsége mellett Biber, Westhoff és Pisendel darabjai szinte teljesen ismeretlenek a hegedűsök előtt, s a muzikológusok is többnyire csak említés szintjén foglalkoznak velük.

Mindezen hiányosságok és kételyek indítottak arra, hogy a témát elsősorban a tárgyalt alkotásoknak a Bach-művekkel való kapcsolata szempontjából közelítsem meg. A szakmunkákban gyakran hivatkoznak elsősorban Westhoffra és Pisendelre, mint Bach szólóhegedűre írott műveinek ihletőire, de mivel erre vonatkozólag pontos adat hiányában tényszerűen nem állítható semmi, célszerűnek

láttam a leírt kottákat tanulmányozva és összevetve körbejárni a kérdést. A tárgyalt művek keletkezésének kronológiai sorrendjét tekintve „A német barokk szólóhegedű irodalom Bibertől Telemannig” lenne a helyénvaló cím, de nyilvánvaló, hogy a művek fejlettségi szintjét, minőségét tekintve Bach a végső állomás.

## II. A kutatás módszerei

A fentiekben elmondottak okán igyekeztem vizsgálódásaimat elsősorban a kottákra összpontosítani, s kéziratokból és faksimilékből dolgozni (a Telemann–fantáziák kivételével, melyeknek csak kritikai kiadásához tudtam hozzájutni). A Rosenkranz–szonátákat lezáró Biber–Passaglia és a Bach–szólódarabok esetében jó minőségű, a közelebbi vizsgálódásra is alkalmas reprint kiadásból dolgoztam, Westhoff 1683-as A-dúr szvitjének első kiadásáról Wolfgang Wendel segítségével digitális másolatot kaptam Németországból, Westhoff 1696-os Hat szvitjének és Pisendel A-dúr szólószonátájának pedig eredeti kiadását illetve kéziratát tanulmányozhattam a szegedi és a drezdai könyvtárban. Előbbiekből a reprint Peters-kiadást is forgattam, de az eredeti kotta tanulmányozása új felfedezésekre is lehetőséget adott. Igyekeztem a témákban járatos szakemberekkel is felvenni a kapcsolatot, így többek között Michael Lutz és Ernst Kubitschek salzburgi és innsbrucki zenekutatóval. Manapság nem hagyható figyelmen kívül az internetes kutatási lehetőségek széles skálája sem, ám az adatok nem tudományos rendszerezettsége miatt igyekeztem szigorúan szűrni, s csak a több forrásból megerősített információkra, az eredeti kották, traktátusok faksimiléjét közlő oldalakra illetve a muzikológiai központok és projektek honlapjaira támaszkodni. Pontatlanságaik miatt jelentős felvételek kísérő szövegeire, s egyéb, a tárgykörhöz kapcsolódó munkákból származó információkra ritkán támaszkodtam. Az értekezés lábjegyzeteiben igyekeztem minden idézet eredetijét, a fontosabb megállapítások pontos forrását megadni, hogy az általam közölt adatok és abból fakadó következtetésem helytállósága ellenőrizhető legyen. Az olvashatósság fenntartása érdekében mindazonáltal nem szűrhattam minden mondathoz lábjegyzetet, de a jelentősebb és fontosabb helyen mindig pontosan adatolt az információ.

Megállapítható tehát, hogy elsődleges munkamódszerem a bibliai Tamáséhoz hasonlatos hitetlenség volt. Minden, a tárgyalt főtéma szempontjából perdöntő állítást kétkedve fogadtam, s igyekeztem minden forrást ellenőrizni. Ezzel együtt természetesen szélesebb kontextusba helyeztem a felmerülő kérdéseket, s igyekeztem ezáltal komplexebb, több szempontból összefüggő képet adni a korról, a környezet, a zene, a hegedűtechnika összefüggéseiről, a szerzők személyes kapcsolatairól.

## III. A kutatás eredményei

Az értekezés talán legfőbb értéke, hogy magyarul ad közre egy olyan összefoglalást a többszólamú hegedűjáték kialakulásának mondhatni legfontosabb területéről és időszakáról, ami bizonyos szempontból hiánypótlónak is mondható. Ugyanakkor hangsúlyozni kívánom, hogy noha szándékomban állt a korszakról hegedűs szempontból komplex képet adni, semmiképpen nem tartom dolgozatomat befejezettnek, s teljességre törekvőnek. Legfőbb szándékomként talán inkább az érdeklődés felkeltését lehet nevezni és azt, hogy munkámmal esetleges további kutatásokhoz szolgálhattam némi támpontul.

Az alcímbe szereplő megközelítés (vagyis a hegedűtechnika és a kompozíciós technika összefüggéseinek vizsgálata) szempontjából szándékosan nem jutottam leírt következtetésre. Érzésem szerint ez hipotetikus kérdéskör, amit zenei példákkal ugyan alá lehet támasztani (ezt számos esetben meg is tettem), de bármilyen irányú határozott állásfoglalás kimondása a vélemény megkövülését eredményezi, holott pontosan az állandóan változó zene, a kortól és földrajzi helytől (vagy éppen csak egyes személyektől) függően változó ízlések sokszínűsége, s így a zenei megvalósítás sokarcú igazsága jelenti a zene igazi szépségét. Bármilyen zenei kérdésben határozott verdikt kimondása tehát a vizsgált matéria lényegével lenne homlokegyenest ellenkező.

Éppen ezért személyes véleményem eseti hangoztatása ellenére is igyekeztem csupán felvillantani a lehetőségeket, s kinek–kinek saját belátására bízni a konklúziót. Ez nem jelenti természetesen egyéni állásfoglalás nemlétét vagy nem–vállalását, hiszen egy adott mű interpretálásakor előadóként természetesen határozottan képviselem pillanatnyi álláspontomat; viszont az

álláspont nem lehet merev, bizonyos külső–belső körülmények hatására, esetleg újabb zenetudományi ismereteknek köszönhetően akár már másnap megváltozhat.

Kutatásaim konkrét eredményei is elsősorban a tárgyalt művek kottáinak tüzetes tanulmányozása következtében mutatkoznak az alábbiak szerint:

A legfontosabbnak az 1683-as Westhoff–szvit modern átírását (quasi kritikai kiadását) tartom. Ez nemcsak nem létezett eddig és így teljességgel úttörő munkának mondható, de a mű eddigi kiadási és hangfelvételi kísérleteiben több hiba található, munkám ezek kigyomlálásában is segíthet.

Westhoff 1696-os szvitjei eredeti kiadásának tanulmányozását követően vettem fel olyan kérdéseket, amelyek a zenetudomány szempontjából feltétlenül további kutatásra érdemesek. Észrevételeim szigorúan a leírt kotta (korabeli nyomtatvány) tüzetes vizsgálatából fakadnak, s olyan, a Peters-kiadásban sem figyelembe vett kérdéseket teszek fel, amelyekre csak a kottapapír és a használt tinta tudományos vizsgálatának segítségével adható bizonyos válasz. A tinták különbözőségén kívül zenei alapon is kétségbe vonom, hogy az Urtext-kiadásban (és a létező felvételeken) közölt anyag valóban minden hangjában eredeti lenne.

Érzésem szerint a dolgozatban szereplő legkevésbé egzakt tudományos megközelítés, a számszimbolika területén is sikerült néhány újszerű felvetést tennem, elsősorban a Bach–művekben található összefüggések tekintetében.

Újat mondani a meglehetősen kimerítő és alapos szakirodalommal rendelkező Biber–szonáták sorozatát záró *Passaglia* kapcsán szinte lehetetlen, de a címben jelzett téma teljességéhez, úgy érzem, ez a mű is hozzátartozik. A Telemann–fantáziákkal (lévén az egyetlen forrás egy számomra nem hozzáférhető korabeli másolat, illetve az az alapján készült kritikai kiadás) szintén nem lehetett a többi műhöz hasonlatos mélységben foglalkozni, de a téma egységéhez azok a darabok is szervesen kapcsolódnak.

Az értekezés talán abban is segít az azt elolvasóknak, hogy — velem együtt — ráébredjenek a Biberek, Telemannok, Westhoffok, Pisendelek nagyságára és fontosságára; arra, hogy ők és a mára elfeledett kiváló, tévedhetetlen ízlésű zenészek, akik Bachhoz

képezt „csak” mesteremberek voltak, voltak azok, akik miatt a barokk vagy bármilyen más zenei korszak olyannyira gazdag, érett és fejlett tudott lenni.

Végezetül fontosnak tartom, hogy személyes véleményemet is elmondjam a kérdésben mintegy előadói ars poeticaként. Ehhez az értekezés zárszavában leírt gondolatok kivonatát hívom segítségül:

Álláspontom elsősorban praktikus alapokon nyugvó, a tárgyalt művek előadási (vagy inkább játszási) lehetőségeit vizsgálja, illetve az azokhoz szükséges mennyiségű és minőségű szellemi, spirituális háttérrel helyezi előtérbe. Megpróbáltam a mai „régizenészek” által vallott nézeteket, amennyire lehetett, figyelmen kívül hagyni, s barokk és modern hegedűvel a kezemben elsősorban a kották tanulmányozása révén kialakítani a kérdésben saját álláspontomat. Az írott információkat természetesen felhasználtam, azokból sok esetben idéztem, de egyrészt meggyőződésem, hogy írásban pontosan megértetni az olvasóval a hegedűtartást, a vibrátó, a vonások, fekvésváltások kivitelezését szinte lehetetlen vállalkozás, de legalábbis az írott magyarázat bizonyos esetekben többféleképpen értelmezhető, másrészt a legszemléletesebb leírás sem ér fel a személyes bemutatással. A legfontosabb, a *mérték* ugyanis írásban nem érzékeltethető. Ez természetesen nem csak a tanulmányozott források esetében, hanem az általam leírtak esetében is igaz. Ezzel együtt úgy érzem, hogy ha sok esetben a tapasztalt és a témába magukat évek, évtizedek óta beleásó szakemberekkel azonos következtetésekre jut is így az ember, tudása a személyes tapasztalatoknak köszönhetően sokkal mélyebb, s így minden valószínűség szerint használhatóbb is.

Az autentikusság nem a régi szabályok, testhelyzetek reprodukálásából, hanem bennünk, előadóknak születik. S végső soron nem számít, hogy hányadik fekvésben, milyen módon, milyen hangszer és vonó segítségével jön létre a produkció; az számít, hogy az előadó mennyire érzi, látja át a mű lényegét. A darabok mélyebb rétegeinek feltárása viszont, bármennyire fontos és szükséges a darabhoz való viszonyulás szempontjából, nem eredményezheti a játék olyan fokú modorosságát, vagy éppen tudományosságát, hogy maga a zene vesszen el. Mindazonáltal fontos, hogy a zenész és a hallgató egyaránt érezzék, hogy a zeneműben a természet harmóniája uralkodik, s hogy a *harmonia mundi* „tapintható” legyen.

A zenében, legalábbis a zene előadásában végső soron semmiféle szofisztikáltságnak nincs helye. A zene természetes; természetesen, magától értetődően kell szólnia, s természetes reakciókat kell kiváltania a hallgatókból. A természet és a zene összhangja kívánatos, de tudományos alapon nem születhet. Ha mindazonáltal valaki végigjárja a tudományos utat, tanulmányozza a művek környezetét, háttérét és minden egyéb részletkérdésbe beleássa is magát, ezek után minden addig megszerzett elméleti tudását félretéve csupán engednie kell, hogy hasson rá a játszott mű. Nem szabad fekvésekhez, traktátusok alapján saját magunk számára leszűrt szabályokhoz ragaszkodni. Hiszen akkoriban is sokféle ízlés volt, létezett többféle notáció, létezett ugyanazon jel esetében többféle díszítés, ugyanazon nyújtott ritmus esetében többféle kivitelezés, akkoriban is léteztek különböző hosszúságú vonók, különböző vastagságú húrok, különböző ujjrendek, sőt, bizonyos hatások érdekében elhangolták a hegedűt és még hosszan lehetne sorolni azokat az apró fogásokat, trükköket, amikhez a zeneszerzők, hegedűsök a személyes, bennük lévő ideák realizálása érdekében folyamodtak. Ha a szabályok tanulmányozása után elvetjük azokat, s megpróbáljuk a szabályok vizsgálata és tanulása során felgyülemlett tudásunkat a saját belső rendünk, zenei ízlésünk szolgálatába állítani, célt érhetünk. A barokk kort teljes mértékben úgyszólván képtelenség magunkban, magunk körül rekonstruálni. A darabok belső tartalmát ugyanakkor minden előadónak kötelessége a lehető legteljesebb mértékben, saját maga és a hallgatóság számára hitelesen megközelíteni.

Manapság sajnos kevésbé tudunk jó értelemben véve globálisan viszonyulni zenei kérdéshez, kevésbé tudunk több oldalról körbejárni egy zeneművet, ráadásul a nyomtatásban megjelent kották többsége kész (és többnyire rossz, vagy legalábbis nem helyénvaló) megoldásokat kínál, amit a többség el is fogad. A zene pedig nem szólhat az uniformizációról. Minden előadónak és komponistának (milyen kár, hogy ma már ez többnyire két külön foglalkozás) végig kellene mennie a saját rögös útján, hogy végül eljusson a simának látszóig.

Remélem, hogy értekezésem, szerény tudományos eredményein túl ehhez a szemlélethez is segítséget nyújt.

## Válogatott bibliográfia

Aschmann Dr., Rudolf, Das deutsche polyphone Violinspiel in 17. Jahrhundert, Zürich, 1962

Boyden, David D., The History of Violin Playing from its Origin to 1761, Oxford University Press, London, 1965

Haas, R., Aufführungspraxis, Wildpark, Potsdam, 1931

Haberl, Dieter, Ordo arithmeticus: Barocker Zahlbezug und seine Wurzeln dargestellt am Beispiel der Rosenkranzsonaten von Heinrich Ignaz Franz Biber, Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg, 1995

Jakob Steiner und seine Zeit, Edition Helbing, Innsbruck, 1984

Jung, H. R., J. G. Pisendel (1687-175), Leben und Werk, Jena, 1956

Mozart, Leopold, Hegedűiskola, Mágus Kiadó, Budapest, 1998, 238. (ford. Székely András)

Quantz, Johann Joachim, Biographie, Berichte und Aufzeichnungen, Festlich anlässlich der Einweihung des neuen Quantz-Denkmal in Scheden am 23.6.1991, Heimatkunde- und Geschichtsverein Scheden, 1991

Telemann, Georg Philipp, Briefwechsel, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1972

Wolff, Christoph, Johann Sebastian Bach, A tudós zeneszerző, Park Könyvkiadó, Budapest, 2004 (ford. Székely János)

### **Kéziratok, faksimile kiadások, Urtext kották:**

Bach, Johann Sebastian, Sonaten und Partiten für Violine, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1962

Biber, Heinrich Ignaz Franz, Mysterien-Sonaten (ed. Kubitschek, Ernst, Comes Verlag Bad Reichenhall, 1990)

Geminiani, Francesco, The Art of Playing on the Violin, Op. IX, London, 1751

Pisendel, Johann Georg, Sonata à Violino solo senza Basso, MS (Sächsische Landesbibliothek, Dresden, SLUB Mus. 2421-R-2)

Telemann, Georg Philipp, Musikalische Werke, Band VI, Bärenreiter, Kassel u. Basel, 1955, (ed. Günter Haußwald)

Westhoff, Johann Paul, Suite por le Violon sans Basse continue, első kiadás (Mercure galant, Paris, 1683) digitális másolata (Universitätsbibliothek Freiburg mikrofilmjéről)

Westhoff, Johann Paul, Sechs Suiten für Violine solo (ed. Reich, Wolfgang, Edition Peters, Leipzig, 1974)

Westhoff, Johann Paul, [Six Suites pour Violon seul sans Basse], MS (1696), Somogyi Könyvtár, Szeged 581/1913, F. b. 999