

KUBINA ÁGNES

**A BAROKK OBOAVERSENYEK JELENTŐSÉGE A
ZENEKARI SZÓLAMOK INTERPRETÁLÁSÁBAN**

DLA DOKTORI ÉRETKEZÉS

2010

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet-és művelődés-

történeti tudományok besorolású

doktori iskola

A BAROKK OBOAVERSENYEK
JELENTŐSÉGE A ZENEKARI SZÓLAMOK
INTERPRETÁLÁSÁBAN

KUBINA ÁGNES

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2010

TARTALOMJEGYZÉK

1. A BAROKK OBOAVERSENYEK JELENTŐSÉGE A ZENEKARI JÁTÉKBAN	1
2. A BAROKK OBOA	6
2.1 AZ OBOA ŐSEI	6
2.2 A SCHALMEI	7
2.3 AZ OBOA KELETKEZÉSE ÉS TÉRHÓDÍTÁSA	8
2.4 A BAROKK OBOA FELÉPÍTÉSE	9
2.5 AZ OBOA LELKE: A NÁD.....	11
2.6 A MÓDOSULT NÁDHASZNÁLAT POZITÍV HATÁSAI A HANGSZER FEJLŐDÉSÉRE.....	12
2.7 OBOA-VÁLTOZATOK.....	13
3. A BAROKK CONCERTÓKBÓL PROFITÁLTAK PSZICHOLÓGIAI HÁTTERE	15
4. VIVALDI	17
4.1 A HÁROM TÉTELES FORMATÍPUS ATYJA	17
4.2 AZ OBOA SZEREPE VIVALDI CONCERTO MŰVÉSZETÉBEN.....	20
4.3 AZ RV 447 C-DÚR CONCERTO	24
4.4 AZ RV 454 D-MOLL CONCERTO SZINKÓPÁI.....	32
4.5 VÉGTELEN TÖRTÉNETEK MESÉLŐI.....	33
5. OLASZ SZERZŐK CONCERTÓI	36
5.1 ÍZLÉSEK ÉS NEMZETEK	36
5.2 TOMASO ALBINONI, AZ ELSŐ OBOA CONCERTÓK SZERZŐJE.....	38
5.3 ALBINONI KÉTOBOÁS VERSENYMŰVEI ÉS A ZENEKARI OBOASZÓLAMOK FUNKCIÓI.....	40
5.4 ALBINONI OP.9. NO.2. D-MOLL CONCERTÓJA ÉS A TEMPÓVÁLASZTÁS	42
5.5 AMIRŐL AZ ADAGIO TÉTELEK ÉNEKELNEK.....	45
5.6 ALBINONI D-MOLL ALLEGRÓJÁNAK RITMIKAI TANULSÁGAI	47
5.7 ALESSANDRO MARCELLO, AZ OBOÁS POLIHISZTOR	49

5.8 SZELÍD SZENVEDÉLYEK DICSÉRETE	50
5.9 MARCELLO PRESTÓJÁBÓL PROFITÁLTAK XX. SZÁZADI ZENÉK RITMIKÁJÁBAN	52
6. FRANCIA SZERZŐK CONCERTÓI	54
7. NÉMET SZERZŐK CONCERTÓI	58
7.1 A „KEVERT ÍZLÉS”	58
7.2 EGY OLASZ-LELKŰ, FRANCIA-MODORÚ NÉMET	59
7.3 TELEMANN CONCERTÓVAL A SKÓT SZIMFÓNIAÉRT.....	60
7.4 NÉMET, OLASZ VAGY ANGOL AZ ÚR?	61
7.5 ELVESZETT AFFEKTUSOK NYOMÁBAN	63
7.6 BILLENTYŰS-BOROSTYÁNBA ZÁRT KINCSEINK.....	64
8. A BAROKK CONCERTÓK ELŐADÁSMÓDJÁRÓL	69
8.1 ELŐADÁSMÓDOK A BAROKK KORBAN	69
8.2 A BAROKK ZENEMŰVEK ÉRTÉKEIRŐL.....	71
8.3 A BAROKK KORI ELŐADÓK TUDÁSÁRÓL.....	73
8.4 A BAROKK CONCERTÓK ELŐADÁSMÓDJA NAPJAINKBAN	75
8.5 TÚL A VERBALITÁSON.....	78
BIBLIOGRÁFIA.....	80

1. A BAROKK OBOAVERSENYEK JELENTŐSÉGE A ZENEKARI JÁTÉKBAN

Szembeszökő a különbség a barokk korszakban született oboára írt versenyművek száma és az e hangszerre komponált későbbi koncertek mennyisége között. Feltűnő továbbá a zenészképzés szakmai szempontból gerincének tekinthető szakiskolai képzésben ajánlott tananyag barokk-orientáltsága. Elgondolkodtató az utánpótlás nevelés hangszerkezelési-technikai szempontból legmeghatározóbb állomásának négy, esetenként öt éve alatt a barokk stílusú szólódarabok dominanciája.¹ E művek alapos megismerése kulcsfontosságú egy olyan életkori szakaszban, amelyben nemcsak technikai, hanem stilisztikai, esztétikai, sőt pszichológiai szempontból is tudatunkba vésődnek bizonyos sztereotip sémák. Ezek segítségével felkészülten léphetünk ki zenei tudásunkat elmélyítendő magasabb kvalifikáció lehetőségét kínáló oktatási intézményekbe. A bevésődött sémák jószerével kitörölhetetlen lenyomatai, segítő-gátló tényezőikkel együtt végigkísérhetik és közvetlenül befolyásolhatják pályánk eredményességét.

Míg hangszeres tanulmányaink főként szólóművek interpretálását helyezik előtérbe, hivatásos zenészként ma európai viszonylatban – eltekintve néhány kiemelkedő kivételtől – általában szimfonikus-és operazenekarban, illetve zenepedagógusként tevékenykedő pályatársakkal találkozhatunk. Esetenként a zenekari és a tanári munka – mindkettő igényes, hivatásszerű gyakorlása esetén – szerencsésen kiegészítheti egymást. Kamaraegyüttesekben való alkalmi vagy rendszeres muzsikálás is fontos része lehet zenei tevékenységünknek. Ám szólózásra, felvételnépszerűsítésre csak zenésztársadalmunk igen szűk rétegének van lehetősége.

A barokk oboaversenyek jelentőségét éppen abban a látszólagos ellentmondásban vélem felfedezni, hogy míg komplex zenei és hangszertechnikai tudásunk megszerzésének megkerülhetetlen állomásai, többségünk esetében nem

¹ A szakképzésről szóló – többször módosított – 1993. évi LXXVI. törvény 5. § (3) bekezdés c) pontja alapján a zenész szakképesítés 2733/52/97. számon a művelődési és közoktatási miniszter által kiadott központi tantárgyi programja alapján az oboa főtárgy tanításában javasolt felhasználható előadási darabok mintegy 54%-a barokk stílusú mű, szemben a barokk utáni zenei korszakok egészen napjainkig tartó irányzatainak együttesen képviselt 46%-ával. Megvizsgálván ezen oboaműveket a koncertokra, illetve koncertinókra vonatkoztatva még inkább eltolódnak az arányok a barokk versenyművek javára: az oktatásban leginkább autentikus szakemberek által ajánlott tananyag 63%-a született 1750 előtt, az összes többi később íródott concerto 37%-ával szemben.

Figyelemre méltó jelen témakör beható vizsgálatakor a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem oboa tanszakára való felvételi vizsga, illetve a felsőfokú tanulmányokat záró diplomavizsga műsorán kötelezően előírt barokk mű interpretálása.

képezik fő működési területünk tárgyát. Mégis – bár létrejöttük okát értelem szerűen nem az utókor oboás-nemzedékeinek szakmai fejlődését elősegítendő célkitűzésben kell keresnünk – általuk juthatunk jelentős ismeretanyag birtokába.

Technikai szempontból a barokk concertók az oboázás fundamentumának tekinthetők. A zömében barokk műveken „szocializálódott” mai zenekari művész számára oly izgalmas feltevés bizonyítása feltétlenül megéri a fáradságot a jelenség behatóbb tanulmányozására. Véleményemet, miszerint a barokk concertók nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy alkalmassá tegyen bennünket, mint szakmai, mint emocionális-pszichikai szempontból a nagyzenekari szimfonikus és opera irodalom helyes interpretálására, párhuzamba állított oboaverseny és zenekari anyag részletekkel támasztom alá, valamint kottapéldák segítségével illusztrálom. Így világosan és szemléletesen kirajzolódhat a zeneirodalomban fellelhető azonos szituációk oboásokat érintő gazdag tárháza. E technikai megoldás tekintetében analóg részletek hitem szerint rávilágítanak majd arra, hogy a magyarországi hangversenyéletben mai napig erősen domináló XIX. illetve XX. századi zeneművek megfelelően deklamált, helyesen értelmezett, hangszertechnikai szempontból perfekt előadásában milyen jelentőséggel bírnak a barokk concertók.

A romantika neves szerzői nem kényeztették el az oboásokat versenyművekkel.² A hangszer szerepe már a barokk korszakot követő időkben javarészt zenekari és kamarazenei területekre korlátozódott, ott valósítván meg szólisztikus feladatokra alkalmas lehetőségeinek kibontakoztatását.³ A későbarokk mindmáig csorbítatlan pompában tündöklő nagy nevei: Vivaldi, Bach, Händel, Albinoni, Marcello méltónak találták az oboát concertók megszólaltatására, s igazi mesterműveket, hamisítatlan gyöngyszemeket hagytak ránk örökül. Vajon sejtették-e alkotómunkájuk teremtő lázában, vagy éppen könnyűkézzel, mintegy melleleg, mosolyogva papírra vetett oboaversenyek komponálása közben: több mint két- és félszáz esztendő távlatából hálás köszönettel illeti őket alkotásaikért oly sok muzsikusként és zenerajongóként?

A barokk oboaversenyek megszületését számtalan tényező befolyásolhatta, s ezek ok-okozati összefüggéseinek konkrét nyomait néhány szerencsés

² Gunther Jopping: *Oboe & Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik.* (Mainz: Schott's Söhne, 1984): 137.

³ A nagyzenekari szimfonikus irodalomban permanensen foglalkoztatott két oboa szólama – sok esetben angolkürttel kiegészülve –, a romantika és az azt követő korszakok számtalan híres oboaszólója mellett ékes bizonyítékul szolgálhat a híres nyugat-európai nagyzenekarokban általánosan használt, a domináns első oboás szerepét jelölő kifejezés: „Solo-Oboist”.

dokumentálhatóság vagy kétséget kizáró logikai következtetés kivételével örökre elmosta az idő megállíthatatlanul hömpölygő hullámverése. Egyes concertók esetében, például ha szerzője maga is oboás volt, magától értetődő a mű létrejötte. Számtalan versenyművet feltehetően ambiciózus, minden bizonnyal igen virtuóz képességekkel rendelkező oboás elődeinknek köszönhetjük, akik számára – ha nem közbenjárásuk eredményeképpen íródtak a hangszertechnikai tudást csillogtató korabeli versenyművek. Elképzelhető, hogy a pedagógiai célzatot sem zárhatjuk ki a művek születési körülményeinek vizsgálatakor.⁴

Mivel a hangszerek fejlődése, a reneszánsz hangszer-családok szelekciója, új műfajok létrejötte, a virtuozitás előtérbe helyezése és még számtalan, egymással evidens koherenciát mutató tényező fémjelzi vizsgált korszakunk zenetörténeti szempontból oly izgalmas korszakát, bajos lenne *ex katedra* kijelentéseket hangoztatni hangszerfejlődési apró momentumok és művek létrejöttének egyértelmű kronológiájáról. Vélhetően az állandóan változó ízlés, az újdonságot habzsolva követelő megrendelői igények, a zeneszerzők érthető szakmai és egzisztenciális ambíciói ezen igények folyamatos kielégítésére együttesen eredményezhették az oboa concerto, mint műfaj létrejöttét. A virtuozitás előtérbe kerülésével, egyes zeneszerző-szólisták a XVII.–XVIII. század fordulója táján kezdődő időktől a humán populációk gazdasági-politikai, s így kulturális fellegrárává emelkedett városain való regnálásával – mert ugyan ki merné elvitatni e géniuszok korszakuk zenei-szellemi életén is túlmutató uralkodói jogait – megkezdődött a zene egyik aranykora.

A zenetörténet hallatlanul izgalmas, immár 260 éve befejeződött, ám mindmáig lezáratlan kutatási területeket prezentáló korszaka a barokk kor.⁵ Könyvtárnyi szakirodalmi mű létrejötte igazolja ezt: se szeri, se száma a témával foglalkozó, különböző nemzetekhez tartozó zenetudós e korszakról írt tanulmányának. A zenész- és zenetudós szakma képviselőinek körében nagy népszerűségnek örvendő, általánosan elismert és elfogadott zenei lexikon, a *The New Grove Dictionary of Musik and Musicians Baroque* szócikkének bibliográfiai jegyzékében Claude V. Palisca⁶ 49, 1919-1994 között született műre hivatkozik.⁷ James R.

⁴ A Vivaldi oboaconcertókról szóló fejezetben részletesen elemzem az összefüggés lehetőségét Vivaldi művei és pedagógiai munkássága, illetve a velencei Ospedale della Pietá árvaházban évtizedekig betöltött állása között.

⁵ Claude V. Palisca: *Barokk zene*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 9.

⁶ A híres fiumei születésű amerikai zenetudósról, a New Haven-i Yale Egyetem zenetörténet professzoráról, a barokk szakterületen való kutatásaival és számtalan e tárgyban írott könyvével kimagasló érdemeket szerzett szakemberről magyar zenészként megemlékezésre érdemesnek tartom azt a

Anthony a francia barokk zenéről írott könyvében 12 oldal terjedelemben sorolja az e tárgyhoz kapcsolódó korabeli és az azóta napvilágot látott szakirodalmi produktumokat, amelyek a témát átfogóan taglaló művének megírásához alapul szolgáltak.⁸

A tény, hogy a barokk kor remekműveinek fényét nem koptatta meg az idő, klasszikus értéküket bizonyítja. Nem veszítettek népszerűségükből, nem váltak holt nyelvvé. Itt vannak velünk. Életre kelnek a világ koncerttermeiben népszerű sztárok tolmácsolásában, gyökeret vernek magyar, német, kínai, japán gyerekek nyiladozó értelmében. Megelevenednek rekonstruált és modern hangszeren, felcsendülnek ódon katedrálisokban és a legújabb technikával rögzített felvételeken. Nekünk, szerencsés kiválasztottnak az életünk része. Mindennapi kenyérünk a gyakorlásban, a jövő muzsikás nemzedékének nevelésében. Ezen nőttünk fel, s ezt adjuk tovább.

De vajon tudatában vagyunk-e annak, hogy szakmai tudásunk alapjait éppen a barokk koncertók által kaptuk? Gondolunk-e arra mi, oboások Brahms hegedűversenye második tételének szólója közben: hol tanultunk meg végtelenül szárnyaló dallamot oboán elénekelni? Elmerengünk-e Schubert „Nagy” C-dúr szimfóniájának szólóján a második tételben: honnan tudunk feszes pontozott ritmust játszani? Töprengünk-e azon, mitől lesz tolmácsolásunkban érthető Csajkovszkij IV. szimfóniájának egyszerű, mégis világszép dallama? Vajon miért tudjuk gond nélkül megoldani Mendelssohn Skót-szimfóniájának pergő staccatóit, súlytalan helyen induló virtuóz skálameneit? Hol tanultuk meg mindazt, amit a zenekarokban anyanyelvi szinten játszunk? És egyáltalán: honnan tudunk mi Brahmsot, Schubertet, Csajkovszkijt, Mendelssohnt játszani, ha egyszer ők nem is írtak szóló darabokat oboára?

Meglátásom és tapasztalataim szerint mi, oboások szakmai tudásunk legnagyobb részére a barokk oboaconcertókkal való foglalatosságunk révén tettünk szert. Viszonzásul a kifejezés-és érzelem gazdag előadásmód megformálásának lehetőségéért és a sokrétű technikai tudásért – nem is beszélve lelket gyönyörködtető szépségükről –, amelyet megismerésük által profitálhatunk, szóljon az alábbi

tényt, miszerint Palisca 1954-ben a cambridge-i Harvard Egyetemen a Weiner-növendék Gombosi Ottónál doktorált. (Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. 3. kötet. Budapest: Zeneműkiadó, 1985): 67.

⁷ Claude V. Palisca: *Baroque. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Stanley Sadie (szerk.) Volume 2. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001): 755-756.

⁸ James R. Anthony: *French Baroque Musik from Beaujoyeux to Rameau*. (London: B. T. Batsford Limited, 1973): 379-391.

dolgozat egy oboás muzsikussal arról, hogy miért bírnak különös jelentőséggel számunkra a barokk koncertók.

E művek jelentőségének és gyakorlati hasznának bizonyítását a későbbi korok zenekari oboa szólamainak megvalósításában az általam szubjektív szempontok alapján szelektált művek segítségével teszem. A kor zenei nagyhatalmainak legjelesebb és kevesebb figyelemre méltatott képviselői közül értelemszerűen azoknak a szerzőknek a neve kerül megemlítésre, akik az oboát, mint szólóhangszert szerepeltették concerto megjelölésű műveikben. A különböző nemzetek szülőtteinek alkotásai, melyek minőségük, zenei értékük, hangnemek, tételszámuk, technikai kivitelezésük nehézsége, az általuk kifejezni óhajtott érzelmek milyensége és hőfoka – vagyis objektív és szubjektív eltéréseik mellett egy dologban hasonlóságot mutatnak: jelentős mértékben hozzájárulnak a zenekarok gazdag repertoárjának megszólaltatásához szükséges tudás ismeretéhez. A kiválasztott művek oboa-technikai szempontokra fókuszált, rendhagyó elemzése közben utalásokat teszek a felmerülő problémák zenekari irodalomban megjelenő analógiájáról.

Bizonyítandó zenetörténeti korszakokon átívelő releváns voltukat, górcső alá veszem tehát a barokk koncertókat az előadóművész szemszögéből, e szubjektív aspektusból vizsgálván meg mai napig tartó pozitív hatásuk számtalan spektrumát.

2. A BAROKK OBOA

2.1 AZ OBOA ŐSEI

Ha az oboa őseit keressük, térben és időben messzire kell visszanyúlnunk. Oda, ahol az emberi kultúra bölcsője ringott: az ókori Görögországba. Antik vázák, mozaikképek, domborműveken csodálhatjuk meg a kettős nyelvű auloszt, Plutarchos és Xenofosz – a két leghíresebb történész – feljegyzései pedig gondoskodnak arról, hogy átható, éles, harctéri zajokkal is vetekedő erős hangját el tudjuk képzelni.

E kettős csövű, kétfűvőkás hangszer nemcsak a krétai és spártai katonák világában töltött be fontos szerepet, hanem a dionyzoszi ünnepségek zenei jelképévé is vált. Közkedveltségét hangerején kívül szenvedélyes, kifejező, drámai hatás elérésére is alkalmas hangszínének köszönhető, így az auloszt színházi előadásokon is előszeretettel alkalmazták.¹

Mivel mindkét sípon egyszerre játszottak, a hanglyukak száma eleinte 3-4 volt. Ezek száma i. e. V. századtól nőtt meg. Léteznek pompeii és herkulaneumi 14-15 nyílású tibia leletek. Az ezeken megszólaltatott dallamok egyik szólama tartott hang lehetett, azaz vélhetően az egyik síp burdonként – tartott basszushangként – funkcionált.



1. ábra

A görögök a keleti fűvástechika szerint a nádat teljesen a szájukba vették és felfűjt pofazacskóval, orron át levegőt véve folyamatosan tudtak a hangszeren játszani. Ezt segítette a görög „phorbea” illetve a római „capistrum” a fejre erősített kis bőrpánt (1. ábra), amely a levegő állandó nyomását biztosította a szájüregben.²

A Dionyzosz és Bacchus pogány jelképeként számon tartott nyelvű hangszer nem kaphattak szerepet a keresztény egyház zenei életében. Ám a középkor vége

¹ Darvas Gábor: *Évezredek hangszerei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975): 116.

² John Henry van der Meer: *Hangszerek az ókortól napjainkig*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988): 17.

felé Dél-Európában felbukkantak egyiptomi-arab oboaősök. Irodalmi és képzőművészeti források szerint a XII.-XIII. században léteztek különböző – harsányabb és lágyabb – hangú pásztorsípok, melyeknek alakja és felépítése szembeszökő különbségeket mutatott. A szélesebb testű típus rendelkezhetett áthatóbb, erőteljesebb hanggal, míg a közép-európai keskenyebb testű, körte alakban végződő pásztorsíp attribútumává az édeskés, behízeltgöbbsé, finomabb hangszín vált.

A XV.-XVI. századra tehető a fafúvós hangszerek fejlődésének és elterjedésének virágkora. A reneszánsz kor ízlése és igénye új hangszerek, egész hangszercsaládok születését eredményezte. Pásztorsípok, görbe-kürtök, pommerek, cinkek jöttek létre többféle hangolásban a magas szoprántól a basszusig. Differenciált hangzásuknak megfelelően helyet kaptak az udvari és templomi zenében, vásárokon csendült fel nazális, éles hangjuk vagy éppen toronyzenészek, éjjeli őrök „munkaeszközeként” teljesítettek szolgálatot.

2.2 A SCHALMEI

Az egy darabból készült, egyenes csövű, kúpos furatú schalmei az iszlám kultúrterületről került át Európába, hét hanglyukkal és az auloszra jellemző fúvástechnikával. Duplanádas típusát már a XV. században többféle méretben készítették. A mélyebb változatokat pommernek hívták, ezekből fejlődött ki a fagott illetve rokonai.

Az oboa elődjének tekinthető diszkant-schalmei elterjedését széles spektrumú használatának köszönhette. Gyakran szerepelt városi-és katonazenekarokban, játszottak rajta a főúri udvarok zenészei, s emellett a templomi muzsikálás fontos szereplője is volt úgy a toronyzenében, mint a szertartások pompáját emelendő.

A hangszer megszólaltatásának keleties technikája még részben élt a XVI. században is. Az ajkakat úgynevezett piruettnek, fából készült kis támasznak szorították. Praetorius 1619-es ábrázolásain kisdiskant és diszkant-schalmei, illetve alt-pommer látható piruettel, melyet az oboa da caccia, a mai angolkürt elődjeként tartunk számon. Michael Praetorius Németországban megjelent *Syntagma Musicum* című könyve hangszerek leírását és ábrázolását tartalmazza.³

³ Gunther Joppig: *Oboe & Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik.* (Mainz: Schott, 1984): 37.

A schalmeiek és pommerek Európa-szerte ismertté váltak. E hangszercsaládok tagjainak népes számát és sokféle hangolását az tette szükségessé, hogy hangkészletük – egyes félhangok híján – egyetlen skálára korlátozódott, így a különböző hangnemű dallamokat más-más hangszeren szólaltatták meg.

A mai katalán vásárok népi hangszereit hallgatván Nikolaus Harnoncourt *Zene mint párbeszéd* című könyvében úgy véli, hogy a schalmei hangja elég éles és meglehetősen hangos lehetett, de nem durva vagy merev, inkább árnyalat gazdag.⁴

2.3 AZ OBOA KELETKEZÉSE ÉS TÉRHÓDÍTÁSA

A XVII. századi Európa egyik fafúvós „fellegvárában”, Párizsban Jean Hotteterre a diszkant-schalmei továbbfejlesztésével megalkotta az első „d” hangolású oboát. Az 1650 táján létrehozott új, három részes hangszer hat hanglyukának – akárcsak a XVI. századi diszkant-schalmei esetében – egymás utáni megnyitásával D-dúr skálát hallhatunk. Hangja, éppúgy, mint elődjéé hangos, erőteljes, átható. Ezért nevezték el a franciák találón „hautbois”-nak, azaz „hangos fának”. (Más értelmezésben „magas fa”.)

A barokk kor több hangszeren játszó fúvós zenészei szívesen bővítették hangszerkészletüket e fejlettebb változattal, így a század végén illetve a XVIII. század elején az oboa elterjedt egész Európában, lassan, fokozatosan kiszorítva a zenekarokból elődjét, a schalmeit.

A reneszánsz idején kifejlődött és népes számban elterjedt különböző nyelvű hangszercsaládok közül csak azok tudtak fennmaradni az idők rostáján, melyek meg tudtak felelni az új művészi és esztétikai követelményeknek: alkalmasak voltak érzelmek kifejezésére. A barokk kor csak a hajlékony, rugalmas, differenciált hangzásra képes, szélsőséges érzelmek interpretálására is alkalmas hangszereket tartotta meg. Így került ki győztesen a dupla nyelvű szoprán hangszerek evolúciós versenyének szelekciós döntőjéből az oboa.

⁴ Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002): 23.

2.4 A BAROKK OBOA FELÉPÍTÉSE

A kónikus furatú, három részből készült barokk oboát általában bukszusból készítették, de léteztek rózsa-, körte- vagy juharfa oboák is. Felső és középső részük vége elvékonyodik, úgynevezett csapban folytatódva illeszkedik a következő rész hüvelyébe. A három rész szóban forgó találkozási pontjain a hangszerest természetesen vékonyabb és sérülékenyebb volt, ezért a csatlakozásokat meg kellett erősíteni. Így alakult ki jellegzetes „dudoros” formája, mely funkcionális szerepén túl az esetenként mívesen faragott elefántcsont vagy ezüst berakással esztétikai élményt is nyújtott.⁵ (2. ábra) Francia és angol területen léteztek dudor nélküli, fémgyűrűvel erősített hüvelyű oboák is.



2. ábra

A felső részen elhelyezkedő első három hanglyuk átmérője a hangszer kónuszos furatának átmérőjéhez képest meglepően szűk és nagyon közel esik a befúvónyíláshoz, azaz a nádhoz. A középső részen található a következő hármas hanglyuk csoport a billentyűkkel. A harmadik, alsó, legrövidebb rész az enyhén kiszélesedő tölcser.

A barokk oboák és családtagjaik nagy előnye volt az egy darabból készült schalmei-jel szemben a hangolhatóság. A három rész széthúzhatóságával, illetve a nádat tartó stift valamint az esz-cső kihúzásával és betolásával – ha kis mértékben is – lehetségessé vált a minőségi együttműködés alapvető feltétele: a hangolás és a tisztább intonáció. E kor oboáinak alaphangolása – a mai

zenekarokban általában használatos 442-443 Hz-el szemben – 415 Hz volt.

⁵ Gunther Jopping: *Oboe & Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik.* (Mainz: Schott, 1984): 74-75.



3. ábra

A hat hanglyuk D-dúr skáláját kibővítendő sok oboára kettőzött hanglyuk került a felső rész harmadik, azaz g' helyére. Így a bizonytalan fél-lyuk fogása helyett könnyebben vált megszólaltathatóvá a gisz' vagy asz'. Jól megfigyelhető e kettőzött g' hanglyuk a Nemzeti Múzeum hangszergyűjteményének három gyönyörű darabján: két XVIII. század végi oboán és egy – szintén ekkorra datálható – oboa da caccián.⁶ (3. ábra).

A hat hanglyuk alatt elhelyezkedő c' hanglyuk befedését – mivel távolabb esett a többitől – egy kis sárgaréz, fecskefarok vagy y alakú, laprugó segítségével működő billentyű biztosította. Ezzel ellentétben az esz1 billentyű nyugalmi helyzetben zárta a hozzá tartozó hanglyukat és az alsó kéz kisujjával való lenyomása tette azt szabaddá. Ekkor ugyanis még nem alakult ki egységes hangszertartási tradíció a két kéz elhelyezkedését illetően, ezért volt szükség a fecskefarok-formájú c', ill. a kettőzött, a cső jobb-és baloldalán lévő esz' billentyűre.

Egyes hangszereken a középső rész első, azaz fisz' hanglyuka is kettőzött volt a tiszta intonáció érdekében. Az f²-t villafofogással játszották. Mivel a disz' vagy esz' esetében nem volt lehetőség villafofogásra, ennek megszólaltatásához billentyűt kellett beiktatni. Igény mutatkozott a D-dúr skálát lefelé, azaz az c' irányába bővíteni, ezért a hangszer középső részének alsó felére egy c' hanglyuk került.⁷ A felső hangok irányába való terjeszkedést – oktávbillentyű híján – átfújásos technikával oldották meg. A felső regiszter instabilitását és a villafofogások sokszor bizonytalan intonációját szájjal próbálták kompenzálni. E külön fáradságért némiképp kárpótolhatta a játékosokat a barokk oboa a mainál könnyebb megszólaltathatósága.

⁶ Gábry György: *Régi hangszerek*. (Budapest: Corvina Kiadó, 1976): 39.

⁷ John Henry van der Meer: *Hangszerek az ókortól napjainkig*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988): 135.

2.5 AZ OBOA LELKE: A NÁD

A hangzás-és megszólaltatás béli különbség a barokk kori és a mai oboa között a hangszer „hangszála”, a nád eltérő méreteiből is adódhatott. A continuo- korszak oboájának dupla nyelvsípjá, a hangszer rezgő eleme, „lelke” szélesebb és rövidebb volt a mainál.⁸ Feltételezéseink szerint azonban anyaguk, formájuk és elkészítésük módja nemigen lehetett merőben más az általunk ismeretes nádsípétól, mivel maga a hangszer is magán viseli a napjainkban használatos oboák leglényegesebb jellemzőit.

A hangszerünk megszólaltatásához elengedhetetlenül szükséges sípocska anyaga, az Arundo Donax nevű bambusznád növekedéséhez a dél-franciaországi talaj-és klimatikus körülmények a legideálisabbak. Mivel e kicsi (a ma használatos is csak kb. 7cm hosszú), törékeny, könnyen repedő – s így használhatatlanná váló – természetes anyagból készült fúvóka élettartama intenzív használat mellett néhány napra, legfeljebb hétre tehető, valóságos csoda, hogy fennmaradtak nádak a XVIII. század legvégéről.

Általánosságban beszélhetünk méreteikről és fagott -, illetve schalmei nádhoz hasonló, ék alakú formájukról, ám országonként, tájegységekként, hangszertípusokként, sőt egyes hangszeres művészek egyénileg, „testre-szájra” szabottan kikísérletezett nádkészítési szokásaiból adódóan pontos leírást adni nem tudunk.

Feltehetően már fúvós elődeink is nem csekély energiát voltak kénytelenek a nád elkészítésére áldozni és tetemes mennyiségű időt szentelni e kényes, sok munkafázisból álló, végtelen türelmet igénylő műveletsor elvégzésére. Az Arundo Donax bambusznád henger alakú szárának szálirányban történő, három egyenlő részre vágását követően, kézi gyalulás, majd megfelelő formára vágás után az anyagot félbehajtva speciális cérnával egy kis stiftre kötözzük. A stift anyaga általában sárgaréz, alsó részén, a külső felén – hogy pontosan illeszkedjen a hangszer felső nyílásába – ma parafával bevont és követi az oboa belső furatának kónuszosságát. A félbehajtott nádanyag felső részéből – a megrepedést elkerülendő vízbe áztatott, megfelelően felpuhult állapotban – néhány milliméter levágása után kettős nádneyvet kapunk. A két lapocska között kis keskeny, ellipszis alakú nyílás

⁸ John Henry van der Meer: *Hangszerek az ókortól napjainkig*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988): 135.

látható. Itt áramlik be a befújt levegő, amely rezgésbe hozza a nádlapokat, s e rezgéseket erősíti fel és alakítja jellegzetesen édes-nazális hanggá maga a hangszertest, a légoszlop hosszától függő hangmagasságban.

2.6 A MÓDOSULT NÁDHASZNÁLAT POZITÍV HATÁSAI A HANGSZER FEJLŐDÉSÉRE

A leglényegesebb különbséget a XVI. századi schalmei és a continuo-korszak oboája illetve nyelvcsipjái között nem elkészítésük körülményeiben, avagy méreteikben, mintsem megszólaltatásuk módjában kell keresnünk. A schalmei piruettjének, azaz fából készült ajaktámaszának kiiktatásával, a nád közvetlenül ajakkal történő megfújásával lehetővé vált egy kifejezőbb, kezelhetőbb, hangszín, dinamika és intonáció szempontjából is differenciáltabb, kontrolláltabb oboa hang létrehozása. (4. ábra) Az átfújásos technika szintén ennek a változásnak köszönhető létrejötté révén a hangszer hangterjedelmének fölfelé, második oktávregiszterre való bővítése.

A schalmei merevebb, érdekesebb, egysíkúbb hangszíne után az oboa méltán nyerte el a kor zenészeinek és hallgatóságának tetszését sokoldalúságával, érzelmeket interpretálni képes, kifejezéssel teli énekével. Ezt az új, méltán népszerű, „cantabile” levegővezetési és hangképzési módot a nád piruett nélküli használata tette lehetővé, s ennek révén nyílt mód a dinamikai lehetőségek korlátainak szélesítésére is. Lágyságban, puhaságban a fuvolával, erőteljes, ünnepélyes vagy éppen harcias hangban a trombitával, fürgeségben, virtuozításban – kromatikára képes új lehetőségei által – a blockflötével vetekedett.



4. ábra

2.7 OBOA-VÁLTOZATOK

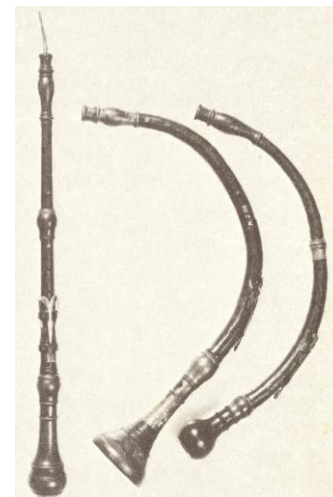
Ne gondoljuk, hogy a barokk oboa megszületésével – mintegy varázsütésre – Európa szerte egyforma, uniformizált hangszereket készítettek. Sokféle típusú, változatos hangolású, a különböző hangszerkészítő műhelyek egyéni ismerveit magukon viselő műalkotások voltak ezek a csodálatos zeneszerszámok. A tenoroboa – angolul „tenor oboe”, franciául „taille de hautbois” – „f” alapú, azaz kvinttel mélyebb hangolású volt, de léteztek oktávval mélyebb oboa-változatok is, mint például a német Johann Christoph Denner által készített, illesztékeinél erősen dudoros basszusoboa.⁹

Meglehet, hogy a hagyományos német-francia ellentét, úgyszólván tradicionális rivalizálás eredményeként jött létre a XVII. század második felében, Szászországban az a duplanás hangszer, amelynek mindkét – a „c” alapú diszkant és a „g” hangolású alt – változata a német katonazenekarok legmeghatározóbb szereplőjévé vált. Ez a legtöbbször kétrészes – esetenként három részes – német schalmei a főrészt és a láb illesztésénél hordós formájával, a nád alatti rész korong alakú kiszélesedésével és piruettjével kissé ódivatúnak tűnhet a francia oboák mellett. Érdekes azonban, hogy amikor ez utóbbi hangszerek a német nyelvterületeket is meghódították az 1700-as évek elején, ismereteink szerint éppen itt, Szászországban építették meg az első oboe d’amorékat, azaz „Liebesoboe”-kat.

Az oboa meghosszabbított testű, jellegzetes tojásdad formájú lábbrésszel bíró, kisterccsel mélyebb, azaz „a” alapú rokona. Hangjának édes, behízsgáló, „szerelmes” tónusa után kapta nevét. Nádját a hangszer hangjára kis sárgaréz, enyhén hajlított fúvócső köti össze, hosszát megnövelendő. Az oboa alt fekvésű családtagját Johann Sebastian Bach előszeretettel alkalmazta legfontosabb oratórikus műveiben, a *János-és a Máté-passióban*, a h-moll misében és számos kantátájában. E csodálatos hangszer édes-melankolikus énekét a barokk kor után olyan neves szerzők ébresztették fel csipkerózsika álmából, mint Debussy (*Gigues*), Ravel (*Bolero*) vagy Richard Strauss (*Sinfonia Domestica*).

⁹ John Henry van der Meer: *Hangszerek az ókortól napjainkig*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988): 133.

A már említett „f” hangolású tenoroboa mellett – amelynek egyenes teste szélesedő tölcsérben végződött – két másik, hasonlóan „f” alapú oboa-rokon is létezett: az íves testű, tölcséres lábú oboe da caccia és a szintén hajlítottra épített, de gömbölyű, tojásdad alakban végződő angolkürt. (5. ábra).



5. ábra

Kuriózum Johann Andreas Königsberger tenoroboa és angolkürt házasságából született „f” alapú hangszere, amely egyenes testű, de gömbölyű végű.¹⁰ A szász-tübingiai-lengyel származású oboe da caccia, azaz vadász-oboa vadászkürtre emlékeztető formája után kaphatta nevét. Az 1720 körül keletkezett angolkürtöt pedig – amelyet először Bach lipcei elődje, Johann Kuhnau alkalmazott 1722-es „Lobe den Herrn meine Seele” kantátájában – nagy valószínűséggel tévesen hívják angolnak. Az angol a szögletes kifejezések („anglé”-„anglois”) hasonlóan csengenek. Vélhetően eredetileg franciául „cor anglé”, azaz szögletes kürt volt a neve, amely kifejezés rá is illett akkori külsejére.¹¹

Érdekesség, hogy fennmaradtak nemcsak fa, hanem sárgaréz tölcsérű „f” alapú oboák is, mint például Johann Heinrich Eichentopf mester hangszerei, vagy az M. Deper ill. H. C. Strisce jelzésű hangszerek.

Ívelt alakjuk megformálása, vagyis a kis ékek kivágása a hangnyílásokkal ellentétes oldalon a furat és az esztergálási munkák után következett. A hangszerek bőrrel való bevonását a szelelés kiküszöbölése tette szükségessé. Ismeretes Johann Friedrich Fasch német zeneszerző, karmester versenyműve két „Hautbois de Silve”-re, azaz erdei oboára.¹²

¹⁰ John Henry van der Meer: *Hangszerek az ókortól napjainkig*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988):135.

¹¹ Gunther Jopping: *Oboe & Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik*. (Maintz: Schott, 1984): 92.

¹² John Henry van der Meer: *Hangszerek az ókortól napjainkig*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988): 135.

3. A BAROKK CONCERTÓKBÓL PROFITÁLTAK PSZICHOLÓGIAI HÁTTERE

Téziseimet bizonyítandó, miszerint a barokk oboaversenyek beható tanulmányozása és azok gyakorlati elsajátítása hosszú távú szellemi befektetésnek minősül, szükségesnek vélem a jelenség pszichológiai magyarázatát ismertetni. A zenekari művész, valamint a jövő előadóművészeinek és zenepedagógusainak tanára számára oly izgalmas témához véleményem szerint szorosan hozzátartozik a tudatunkban lejátszódó folyamatok ezzel kapcsolatos tanulmányozása és mélyebb ismerete.

Hogyan lehetséges tehát a barokk concertókban megtanult sokrétű, a zenei kifejezést segítő és attól nem függetleníthető technikai tudás ismeretének más művekben és más életszakaszban való hasznosítása? Miként van jelen segítő tényezője számtalan momentumával szellemi kamránk mélyén az e művek révén megismert zenei problémamegoldások lehetősége? Miért nem felejtjük el ezt a tudást? Hogyan raktározzuk el és hívjuk elő tudatunk mélyéről?

Érdekes paradoxon, hogy az emberi emlékezettel kapcsolatos legfontosabb elméleti eredmények az 1980-as években éppen az amnézia jelentősen megnövekedett kutatásából származtak. Az amnéziás betegekkel kapcsolatos kutatások alapján más módon tudták a szakemberek a normális emlékezet elméleteit értékelni. Vizsgálatuk legizgalmasabb eredménye az új elméleti megkülönböztetések és fogalmak kidolgozásában és bevezetésében mutatkozott meg. A már több éve létező *deklaratív* (tudni, mit) és a *procedurális* (tudni, hogyan) közötti megkülönböztetés új jelentőséget kapott, ugyanis az amnéziás betegek sérült deklaratív tudásával szemben procedurális tudásuk sértetlen marad.¹

A barokk concertókban tanultak más művekben történő későbbi hasznosítása procedurális memóriánk által válik lehetségessé. A „tudni, hogyan” begyakorolt tevékenységek elvégzésére való képesség (például biciklizés, zongorázás) és nem játszik benne szerepet a tudatos emlékezés.² A hangszertechnikai megoldásokat – mint például a helyes levegővezetés, a dinamikailag árnyalt, sokszínű oboahang elérésében szerepet játszó szájtartás, a kielégítő virtuozitáshoz elengedhetetlenül

¹ Michael W. Eysenck-Mark T. Keane: *Kognitív pszichológia*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997): 212.

² Michael W. Eysenck-Mark T. Keane: *Kognitív pszichológia*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997): 205.

szükséges megfelelő kéztartás és ujjtechnika – hosszú távú memóriánk e része teszi lehetővé.

Amikor zenei kifejezésekre képes hangszeres tudásunkkal – amely többségünkénél a szimfonikus - és operairodalom oboa szólamainak helyes interpretációjában realizálódik – megálljuk helyünket a zenekarokban, nem is sejtjük, hogy tudásunk legjavát a minden későbbi műfaj előadásához alapul szolgáló barokk versenyművekkel építettük be tudatunkba. Megtanulásukkal, begyakorlásukkal olyan *érzékszervi-mozgásos sémákat* tárolunk, amelyek azzal, hogy kidolgozottak és felidézhetőek, stabilizálják a tudatfolyamatot.³ Alkalmasak helyzetek megoldására, ismeretek kapcsolására. Ezért lehetséges, hogy a tanulmányaink legnagyobb hányadát képező barokk concertókkal beépült sémák az oboa szólóirodalmában nem létező, más stílust képviselő szerzők darabjainak játszásakor előhívódnak, sőt stílustól függetlenül maguktól előjönnek ezekben az új helyzetekben. Segítségükkel a befektetett tanulási munkát hatványozva kamatoztathatjuk.

A séma Piaget, a híres svájci pszichológus meghatározásában megismétlésre, kibővítésre és főként általánosításra alkalmas reakció: egy helyzet élményének, átélésének tudatosítható nyoma. Élményvázlat, amelyben mozgásos, érzékelési, gondolkodási, érzelmi mozzanatok lehetnek.⁴ Ezért lehetséges a barokk versenyművekből hozott, azonos technikai megoldást igénylő zenei feladatok abszolválása más művek esetében. Ezekkel a beépült mozgáspanelekkel válhat valóra új darabok hangjegy kombinációinak, ritmusképleteinek, dinamikai megoldásainak, sőt az érzelmi mozzanatok kifejezéseinek hasonlósága esetén az addig ismeretlen művek technikailag és zeneileg egyaránt perfektt ismerete és megvalósíthatósága.

³ Mérei Ferenc-V. Binét Ágnes: *Gyermeklélektan.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981): 75.

⁴ Jean Piaget: *Szimbólumképzés a gyermekkorban.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1978): 499.

4. VIVALDI

4.1 A HÁROM TÉTELES FORMATÍPUS ATYJA

Bár bírálói gyakran marasztalták el Vivaldit zeneszerzői képességeinek általuk vélt fogyatékoságai miatt, kénytelenek voltak – talán irigységüket leküzdve – elismerni „a komoly komponáláshoz való tehetségét” (William Hayes) és koncertóinak „különös erejét és energikusságát” (Hawkins).¹ Ismert, sokat foglalkoztatott és gazdag ember volt, aki legtöbb operájával – Goldoni véleménye szerint – sikert aratott.

Vivaldi hatalmas életművének feltárását még ma sem tekinthetjük lezártnak. 49 operája, nagyszámú egyházi és kamarazeneje, 23 szimfóniája és közel 500 versenyműve került elő. Annak ellenére, hogy életében inkább operaszerzőként tartották számon, az utókor a barokk concerto kimagasló mestereként ismeri és tiszteli.²

A „rőt pap” 350 szólóhangszerre és vonósokra komponált koncertójából 230 hegedűverseny. Emellett komponált – csökkenő számban – fagott-, cselló-, oboa-, fuvola-, viola d’amore-, furulya-, sőt mandolinversenyt is. Több mint 40, zömében két azonos hangszerre készült kettősverseny, több mint 30 olyan versenymű, amelyben 3 vagy több hangszer kap szóló szerepet, közel 60 szólólista nélküli vonós-koncert (concerto ripieno), több mint 20 szólóhangszerek kis csoportjára íródott concerto megalkotója.³ Nem minden alap nélkül kérkedhetett De Brossesnek, hogy milyen könnyen, gyorsan komponál. Saját állítása szerint hamarabb megkomponálta egy concerto valamennyi szólamát, mint amennyi idő alatt lemásolták azt.

Herr von Uffenbach már 1715-ben ezt írta naplójába: „ebéd után eljött vivaldi (sic.), a híres zeneszerző és hegedűművész, mivel többször megüzentem a lakására, mennyire érdeklődöm néhány concerto grossója iránt, és rendeltem is nála efféléket, továbbá, mivel tudom, hogy a kántorok közé is tartozik, néhány üveg bort is küldtettem neki...” Három nappal később Vivaldi ismét megjelent Uffenbachnál, és mindjárt magával hozott tíz

¹ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 104.

² Darvas Gábor: *Zene Bachtól napjainkig.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981): 21.

³ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 108.

koncertet, azzal, hogy azokat „expresse” az ő számára írta (három nap alatt!), majd hegedűtanárnak is felajánlkozott, hogy a vásárlót bevezesse műveinek stílusába.⁴

Ha tekintetbe vesszük Vivaldi concertóinak szédületes mennyiségét és létrejöttük célját, miszerint nem az utókornak, a halhatatlanságnak vagy efféle pátosszal teli, megfoghatatlan – és esetében nem mellesleg fizetőképtelen – megrendelőnek készültek, hanem kortársai szórakoztatására, napi, jószerevel egyszeri használatra, lelki szemeink előtt könnyen megjelenhet az önelégült, sikeres mester értetlen ábrázata a vádlottak padjára ültetve némely könnyű kézzel, rutinból megírt, olykor valóban hasonlóságot mutató műveinek relatív analógiája miatt.

E pontra érkezvén meg kell említenünk egy a XVIII. században természetes jelenséget, a paródiát. A görög eredetű kifejezés, melynek jelentése „párhuzamos” vagy „ellenének”, „valamely zenei kompozíció átformálása új darabbá”.⁵ A „kompozícióba való beavatkozás, új rendeltetés vagy másféle hangzás céljából” Vivaldi oboaversenyeit is érinti. A paródiára jellemző átszövegezés ugyan nem áll fenn tisztán instrumentális művek esetében, a „szólamok elhagyásának vagy hozzáírásának, homofon részek helyettesítése polifon szakaszokkal vagy fordítva, a ritmika, melodika és harmónia megváltoztatása, rövidítése vagy bővítése újonnan komponált részekkel” a mester saját magától kölcsönzött átdolgozásainak is eszközei. Nyilvánvalóan ez az élő, elfogadott gyakorlat is a művek határidőre, megrendelésre, egyszeri használatra való komponálásával hozható összefüggésbe. Pazarlás lett volna egy-egy jól sikerült, frappáns, tetszést arató saját szellemi terméket kizárólag egyszer felhasználni, majd hagyni kárba veszni. Ez a jelenség és a lejegyzés módja is arra utalhat, hogy Vivaldi nem tekintette véglegesnek és megváltoztathatatlanak egyes művei első verzióját. A barokk szólókoncert-forma, amelyet oly sokszor és virtuóz módon alkalmazott, kényelmes keretet biztosított számára a hatékony, gyors komponáláshoz, ha sürgették a határidők vagy netán többet vállalt a kelleténél népszerűsége fenntartása, valamint anyagi előmenetele miatt. A ritornell többszöri transzponált előfordulása – esetenként megrövidült formában –, a legegyszerűbb típusú concertókban a visszatérés lehetősége, illetve az utolsó ritornell da capo jelzése, a második tételben a zenekar szüneteltetése, a

⁴ Walter Kolneder: *Antonio Vivaldi. Élete és művészete.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970): 33.

⁵ Brockhaus Riemann: *Zenei Lexikon.* 3. kötet. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): 76.

ritornell unisono ötlete okán csak egy szólam leírása Vivaldi kipróbált és jól bevált módszerei voltak a gyors concerto-írás megvalósításához.⁶

Képes volt arra is, hogy különböző műfajok esetében kölcsönözzön saját magától. Az RV 12-es szólószonáta lassú tétele az RV 582-es concertóban bukkan fel, az RV 229-es concertóban ritornell-formává alakítva találkozhatunk az RV 755-ös szonáta zárótételével.⁷

Az oboaversenyek Peter Ryom: *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldi* jegyzékében 446-465 számon szerepelnek.⁸ A következő concertókat érdemes összevetnünk, ha az oboaversenyek vizsgálatával kapcsolatban Vivaldi saját műveinek kölcsönzése, újbóli felhasználása kerül megemlítésre:

OBOAVERSENYEK	FAGOTTVERSENYEK
RV 448 C-dúr	RV 470 C-dúr
RV 450 C-dúr	RV 471 C-dúr
RV 457 F-dúr	RV 485 F-dúr
RV 463 a-moll	RV 500 a-moll

Szembeszökő a mindkét „c” alapú, duplanádas barokk kori hangszerre írt analóg versenyművek hangnemi azonossága, valamint az, hogy az RV 448-as oboaverseny esetében a tutti-szakaszok mindhárom tételben azonosak az RV 470-es koncerttel. A jegyzék részletesen említi az RV 447-es és az RV 448-as oboaverseny két tételre kiterjedő azonosságát a tutti-szakaszokra vonatkozóan, külön feltüntetve a harmadik tételek (Minuet, illetve Allegro) különbözőségét.

Vivaldi jellegzetes zenei nyelvezetének gyakorta ad feszes tartást a lombard ritmus, amelyet – Quantz szerint – ő alkalmazott először, valamint a Velence dalmát és szláv kapcsolatairól árulkodó szinkópás ritmus. Nagyvonalúan kezeli a moll skála 6. és 7. fokánál a bővített szekundot, gyakran és bátran él a nagy hangközlépések

⁶ Walter Kolneder: *Antonio Vivaldi. Élete és művészete.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970):100.

⁷ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 110-111.

⁸ Peter Ryom: *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldi. Kleine Ausgabe.* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974): 84-86.

dallamformáló lehetőségével, a váratlan moduláció meglepetésével.⁹ Kis kadencia-töredékek színes mozaikjaiból szekvencia-szerűen kirakott dallamaival sajátos, egyéni stílusú, színes zenei képeket rak ki. S bár Vivaldi megítélésének mérlegén a negatív serpenyőbe éppen e szekvenciák esetenként túlzottan gyakori alkalmazása kerül, többet nyom a latban koncertóinak olyan szerzőkre gyakorolt hatása, mint Tartini, Locatelli, Albinoni, Dall'Abaco vagy éppen Johann Sebastian Bach, aki számos hegedű-concertóját dolgozta át orgonára illetve csembalóra.¹⁰

Idős korában Quantz így emlékezett vissza 1714-es, meghatározó erejű találkozására Vivaldi műveivel:

Pirnában kerültek először elém első ízben Vivaldi hegedűversenyei. Mint akkortájt merőben újszerű zenedarabok, nem csekély benyomást keltettek bennem. Nem mulasztottam el, hogy egész készletre valót gyűjtssek össze ezekből. Vivaldi remek ritornelljei a továbbiak során is példaképeim maradtak.¹¹

1725 után még a zenei stílus szempontjából ellenségesnek nevezhető francia területen is lelkesen mintázták a Vivaldi-féle modellt.¹² S ha nem is ő volt a három tételes formamodell és a ritornell forma feltalálója, ezek rendszeres és hihetetlen mennyiségű alkalmazásával, fantáziadús, formai- és szerkesztésbeli változatosságainak évtizedeken át tartó, kifogyhatatlan újraterejtő gyakorlatával bevészte azok attribútumait a zeneszerzés íratlan törvénykönyvébe.¹³

4.2 AZ OBOA SZEREPE VIVALDI CONCERTO MŰVÉSZETÉBEN

Ahogy a hegedű és fagott versenyek esetében, úgy az oboaconcertók számát tekintve is Vivaldié az legtermékenyebb alkotó rangja. 20 oboaversenyén kívül 6 kettősversenyben és 19 több hangszere írt versenyművében szerepelteti az oboát.¹⁴ A szólókoncertek esetében 14 koncertónak választja a majore tonális alapot, az utóbbiakat együttesen vizsgálva a 25 műből összesen 20-at fogalmaz dúrban. A kettősversenyek közül 3, a több hangszere írtak közül 17 a két oboát foglalkoztató

⁹ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 112.

¹⁰ Walter Kolneder: *Antonio Vivaldi. Élete és művészete.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970): 131-133.

¹¹ Walter Kolneder: *Antonio Vivaldi. Élete és művészete.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970): 51.

¹² Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 113.

¹³ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 107.

¹⁴ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* Műjegyzék. (Budapest: Editio Musica, 1990): 123-125.

versenymű. Hangszerünk ilyen jelentős százalékban való páros szerepeltetése joggal enged arra következtetni, hogy e művek alkotója nagyban hozzájárult a szimfonikus zenekari repertoárban mai napig általánosan alkalmazott két oboa tradíciójának megalapozásához.

Vivaldi 1703 szeptemberében állást kap a velencei Pio Ospedale della Pietá árvaházban, mint zenemester.¹⁵ Francesco Gasparini zenei igazgató helyes döntése – miszerint hegedű-és oboatanárt szerződtet az intézeti lányok mellé a Pietába – tette lehetővé Vivaldi számára nemcsak a biztos, hivatalos állással járó fizetést, hanem a lehetőséget is arra, hogy fiatal tehetségeket tanítson. Professzionista minőségű zenekart és énekkart hozhatott létre, melyek műveit vasárnap és ünnepi alkalmakkor a templomban rendszeresen előadták.¹⁶ Nyilvánvalóan kivételes lehetőség volt az intézet vezetősége és lakói számára, hogy Vivaldi, mint hegedűtanár, illetve 1716-tól „maestro dei concerti” segítségével öregbíthették hírnevüket,¹⁷ melyről már 1698-ban Pjotr Andrejevics Tolsztoj így számol be:

Velencében vannak olyan női kolostorok, amelyeknek lakói orgonán és különböző más hangszereken játszanak, sőt énekelnek is, mégpedig olyan szépen, hogy sehol máshol a világon nem találhatunk ilyen szép és harmonikus muzsikát. Jönnek is mindenfelől Velencébe, hogy beteljenek ezzel az angyali énekkel...¹⁸

Természetesen Vivaldi alkotómunkájára rendkívül jó hatással lehetett az a szerencsés helyzet, hogy ilyen tradíciókkal rendelkező intézmény tehetséges, sőt az ő pedagógiai munkája révén esetenként elsőrangú virtuozitással bíró növendékei számára komponálhatott, kibővítvén a zeneszerzés lehetőségeit új, vagy akár szélsőséges zenei és technikai ötletek kipróbálása révén. Legtöbb concertóját az intézet híres zenekara számára írta.¹⁹

Amikor Vivaldi alkotói kapacitásának jelentős részét a zenés színpadnak való komponálás kötötte le, valamint ismeretségei, terjedő hírneve, operáinak bemutatása, karrierjének folyamatos építése gyakori utazásokat tett szükségessé, lazult ugyan a

¹⁵ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 93.

¹⁶ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 93.

¹⁷ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 95.

¹⁸ Walter Kolneder: *Antonio Vivaldi Élete és művei.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970): 15.

¹⁹ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* (Budapest: Editio Musica, 1988): 154.

Pietával való kapcsolata, de a rövidebb-hosszabb megszakítások ellenére is közel haláláig, 1740-ig megmaradt.²⁰

Mivel tudomásunk van arról, hogy a fúvóstanári állás hosszú időszakon keresztül betöltetlen maradt Vivaldi Pietába való leszerződése után, következtetésünk, mely szerint a kor bevett gyakorlatának megfelelően a mester fúvósokat is oktathatott, nem bizonyulhat megalapozatlannak.²¹ Arról nincs hiteles adatunk, hogy ő maga játszott volna oboán. Ám ha a meghirdetett állás okán tudhatjuk: az intézményben igény mutatkozott a lányok fúvós oktatására is, biztosak lehetünk benne, hogy az Európa-hírű zenekarban szerepeltek oboák, lévén a kor igen népszerű, egyik legtöbbet alkalmazott fúvós hangszerei.²² Az oboa jellegzetes, szólisztikus feladatokra hivatott tónusa mellett alkalmas volt a vonósokkal, azaz a hangfekvésének megfelelő hegedűkkel összeolvadva olyan kevert hangzín megszólaltatására, amely kombináció a barokk zenekari hangzás gerincét eredményezte, s amely hangzás a zeneszerzők hangszerelési lehetőségeiben – az orgona-regisztráláshoz hasonlóan – meghatározó szerepet játszott.²³

Elképzelhető, hogy ezen időszakban a Pietában nagyszerűen működő tanítási struktúra hatékony és az intézmény számára költségkímélő módja az idősebb, tapasztaltabb lányok oktatóként való aktív részvételét eredményezte az oboaoktatás területén is. Ha ezt a szerepet úgynevezett maestra töltötte be, az 1716 –tól „maestro de’ concerti” –ként kinevezett Vivaldi bizonyára az oboista növendékek, ha nem is közvetlen hangszertechnikai, de zenei nevelésében egyértelműen részt vehetett a hangversenyekre való igényes felkészítő próbák során.²⁴

Mivel egy gyermekeket kiskoruktól kezdve zene központú nevelésben részesítő iskoláról van szó, vélhetően a hegedű, cselló és billentyűs hangszeroktatás mellett kimagasló szerepet kaphatott az éneklés, melyet a beszéddel egy időben, ha nem előbb kezdünk el művelni. Fizikai és szellemi kapacitásaink a hegedű és zongoratanulásra készen állnak 4-5 éves korunk táján. Ám az oboatanuláshoz szükséges testi fejlettség – a tüdő kapacitása, a hangszer megszólaltatásához

²⁰ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 101.

²¹ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 95.

²² Az oboát hangszertörténeti szempontból vizsgáló fejezetben részletesen beszámolok a hangszer fejlődéséről, közkedveltségéről és használatának sokrétűségéről.

²³ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* (Budapest: Editio Musica, 1988): 122.

²⁴ Walter Kolneder: *Antonio Vivaldi. Élete és művei.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970): 18.

elengedhetetlen rekeszizomzat megfelelő fejlettsége, nem beszélve az ujjak elégséges méretéről a hangnyílások és billentyűk kezelése szempontjából – későbbi, 10-12 éves kori hangszerválasztást és tanulmánykezdést feltételez. A Pietá oboista növendékei is jártasak lehettek már a kottaolvasás és az éneklés területén, esetleg vonós vagy billentyűs tanulmányok után kaphattak képzést fúvós feladatok ellátására.

Nem tudván elvonatkoztatni személyes tapasztalataimtól, miszerint az éneklés már igen korán, kisgyermek korban napi szinten való gyakorlása a zenei nevelés alapjaként, majd kiegészülve a relatív korai, 6 éves korban megkezdett billentyűs tanulmányokkal olyan zenei előképzettséget teremthet a fúvós játékhoz, amely lehetővé teszi annak viszonylag gyors, 2-3 éves rendszeres művelését követően egyes – technikailag kevésbé komplikált – barokk concertók előadását. E művek tanulása tovább fejlesztheti az éneklésben és hangszeratanulásban szerzett ismereteket, bővítheti a lelki élmény-, valamint a szellemi tudásanyagokat.

Feltételezve, hogy a növendékek, akik számára Vivaldi a legtöbb concertóját komponálta, már jócskán részesülhettek az oboatanulást megelőzően zenei képzésben, igény mutatkozhatott olyan oboadarabok megírására és tanítására, amelyek segítségével az oboázni tanuló fiatalok hangszer-technikai jártasságát szándékoztak elmélyíteni, mintegy felzárkóztatva ebbéli tudásukat globális zenei képzettségük magasabb szintjéhez.

4.3 AZ RV 447 C-DÚR CONCERTO

Szemügyre véve az RV 447-es C-dúr concerto oboa szólamát, szembetűnő a kottakép etüdös jellege.²⁵ (1. kottapélda)



1. kottapélda

Megfigyeléseim tárgyát képező egyéb hangszerekre írt Vivaldi concertók esetében is jellemző a mester komponálási stílusának esetenként mozaikszerű konstrukciója, kis egységek szekvenciális ismétlése, a skálamenetek kolorizáló vagy éppen dallamformáló funkciójának gyakori alkalmazása. Az RV 447-es concerto első, Allegro non molto karakterjelzéssel ellátott tétele esetében, annak hangszeren való tényleges megszólaltatása közben válik szinte bizonyossá a vélelmezés, melynek értelmében a mű – túl a kor tradícióinak megfelelően a hallgatók érzelmi állapotára az egyes tételekbe tudatosan komponált és az interpretáló által kidomborított affektusok megjelenítésén – nagyban hozzájárulhatott az oboajáték tanulási folyamatainak eredményesebb megvalósításához.

Fontosnak tartom a karakterjelzés kihangsúlyozását, hiszen ezeket az olasz köznyelvből vett és oly sokszor – véleményem szerint tévesen – tempójelzésnek titulált szavakat az itáliai barokk zeneszerzők nem zenei szakkifejezésként, hanem értelmüknek megfelelően alkalmazták. Az „Allegro” nem feltétlenül gyors tempót, hanem vidámat, derűset jelent. Valószínűleg közelebb kerülünk a szerző szándékához, ha ezeket a kifejezéseket a nyelvből kiindulva, inkább affektusjelölésekként próbáljuk értelmezni, s az abszolút tempót ebből az összefüggésből származtatjuk.²⁶

Vizsgált tételünk tempója tehát viszonylagos, nem feltétlenül gyors, bár kétségtelen, hogy bizonyos sebességgel előadva maradéktalanul betölti a concerto

²⁵ Az szakiskolai oboa etüdök döntő többsége mechanikus jellegű, önálló zeneműként aligha élvezhető és előadható. Sok tekintetben inkább a skálagyakorlatokkal mutatnak rokonságot, mintsem hasznosíthatóak zenei mondanivaló tolmácsolásának szemléltetésére.

²⁶ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* (Budapest: Editio Musica, 1988): 157.

játék egyik legáltalánosabb ismérvének előtérbe helyezését: a szólista virtuóz képességeinek reprezentálását. Mérsékelttempóban előadva azonban –amint arra a „non molto” jelölés is utal –, olyan nélkülözhetetlen zenei megoldások megvalósítási elemeit ülteti tudatunkba tanulása során, melyek híján alapvető hangszerkezelési és ritmikai ismeretek hiányából adódó fogyatékoság jellemezné tevékenységünket.

Meglátásom szerint a skálamenetek, terc-menetek, hangzat-felbontások, trilla és staccato gyakorlatok – és még sorolhatnánk a hangszerjátékunk tökéletesítését szolgáló gyakorlatok típusainak végtelen sorát –, elengedhetetlenül szükségesek egy muzsikusként számára a szakmai ismeretek mesterségbeli tudásának megszerzéséhez, begyakorlásához és e tudás szinten tartásához, illetve bővítéséhez. Mindezen gyakorlatok tökéletes művelése azonban önmagában kevés volna a különböző stílusú zeneművek hiteles és minőségi interpretálásához. A zene egyes elemeit, szótagjait, meg kell tudnunk valósítani élő zenei szövetben, hogy szavakká, értelmes zenei mondatokká álljanak össze előadásunkban. Méltán elismert, nagy komponisták darabjait kell behatóan tanulmányoznunk és játszaniuk, ha ki akarjuk fejleszteni azon képességeinket, hogy a zenei hangok elemeit és molekuláit jó érzékkel helyezzük el a muzsikálás közben bennünk működő agógiai patikamérlegen.

A C-dúr concerto Allegro non molto első tétele feltétlenül képes ezt a célt is szolgálni. A zenekari bevezetőben már elhangzott, kijelentő módon deklarált C-dúr hangnemiség egyértelmű, virtuóz harmincketted-menettel hangsúlyozott jelenlétét a szólista is megismétli. Ám – mintegy elbizonytalanodva saját hirtelen előtérbe kerülésétől –, már az 5. ütem végén megáll és „körbe tekint” a domináns „g” magaslatára lépve, hogy trilla-csengője jelzését követően, bizonyítván megtorpanásának szimuláns voltát, a hallgatóság figyelmét még inkább megragadva, újult erővel kezdjen bele határozott tizenhatod triolákkal zakatoló harmóniafelbontásainak energikus énekébe. (2. kottapélda)

The image shows a musical score for two oboe parts. The top staff is labeled 'Oboe' and the bottom staff is labeled 'Ob.'. Both staves are in treble clef and 3/4 time. The top staff begins with a trill (tr) over a quarter note, followed by a series of eighth-note triplets. The bottom staff begins with a quarter note, followed by a series of eighth-note triplets. The key signature has one sharp (F#).

2. kottapélda

Két taktus, s újabb kettő szekunddal magasabbról történő „kitörési kísérlet” után a szólista szólama ismét megállásra kényszerül. Valami merőben másba kezd, kérlel, hízeleg, ígéretet, s mindezt paradox módon éles ritmussal. (3. kottapélda)

3. kottapélda

Igazi macska-simogatás ez, amely három taktust követően kinyújtja éles karmait, határozott G-dúrban adva nyomatékot álságos szelídsége után az erőviszonyok újbóli tisztázásának. A következő, 6 taktusból álló tizenhatod-triola csoport ütem száma csak látszólag csekély. Az előadó számára nem kis kihívást jelent a sóhajszerű, szekundonként ereszkedő dallam lefelé hajló, széles ívének eljátszása. Az ismét újabb, eddig nem szerepelt motivikus elemből álló szekvencia sor technikailag nehezen megvalósítandó feladatok elé állítja játékosát. Az egyenletes triola-formulák megszólaltatása a hangszer teljes terjedelmében, a még modern oboán is neurotikus pontnak számító, a „h” billentyűn elhelyezkedő „féllyuk” észrevétlen kezelésének megoldása a második oktáv regiszterének egyes hangjainál, az ismételt dallamhangok kiemelése a szekvencia sorból kényes feladat. Az oboán az ereszkedő dallamok eljátszása, azok természetes dallamvonal-vezetési irányával párhuzamos diminuendo dinamikával komoly erőfeszítést igényel a játékosától. A hangszer sajátosságaihoz tartozik ugyanis a hangok vastagabbá, erőteljesebbé, sötétebb színűvé válása az alsó regiszterben. Az utolsó hat, d’ hangról induló motivikus csoportnál Vivaldi mintegy átfordítja a dallam-kíséret relációt a horizontális szólamvezetésben és a „d” alapra helyezett, átmenő hangokkal díszített harmónia- felbontásokkal is csak pillanatnyi megnyugvást engedélyez. Egyetlen harmincketted szünet után három virtuóz futammal, az akkori oboák – egy hang híján – teljes hangterjedelmében szalad fel a szólista egyvonalas d-től háromvonalas d-ig.²⁷ (4a kottapélda)

²⁷ Gunther Jopping: *Oboe & Fagott, Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik.* (Mainz: Schott, 1984): 57.



4a kottapélda

Harmincketted szünettel kezdődő futam első hangjának súlytalan indulása, illetve megszólaltatásának pontos metrikai helye gyakori feladata egy zenekari muzsikusként más műfajok esetében is. Aki mindezt helyesen meg tudta szólaltatni Vivaldi e tanulságos tételében, tökéletesen uralja Beethoven IX. szimfóniájának előadása közben is. (4b kottapélda)



4b kottapélda

Lírai, kissé hosszú és álomba ringató diminuendo szekvencia sor után a súlytalan hanggal induló, súlyra érkező harmincketted skálamenetek, mint három váratlan ostorcsapás riasztják fel a békés hallgatót, mielőtt az első szólórész G-dúr zárlatát követően ismét a zenekari tutti venné át a szót a szólistától.

Az első szóló-rész 23 ütemes terjedelmével és zenei szövetbe helyezett gyakorlat-szerű, játékos számára még haladó fokon is sok gyakorlást igénylő hangszer-kezelési technikai nehézségeivel nemcsak a már említett skálamenetek és szekvencia-formulák fogás-kombinációit gyakoroltatja, hanem a hirtelen karakterváltást is. Túl az egyenletes, makulátlan ujjtechnikán és a már említett lefelé tartó szekvencia-kezdőhangok halkuló dinamikájának nehézségén, hétféle, dallami és ritmikai szempontból eltérő zenei egységet, mozaikot rajzoltat. Ezek hirtelen, minden előkészítést nélkülöző, subito dinamikai váltást igénylő megjelenése kiváló ritmikai érzék-fejlesztő szerepük mellett a színes, különböző érzelmek, affektusok kifejezésére képes előadói készség kimunkálásában is segítenek.

A második tutti-szakaszhoz érkezően jól látható a Vivaldi-féle ritornell gyakorlat egyik jellemzője: a tutti-szakaszok terjedelmének csökkenése a zenekari bevezetőhöz képest.²⁸ Az első ritornell 17 taktusa itt 10 ütemre redukálódik, amely rövidítés egyik ügyes fogása a G-dúr zárlat ürügyén az első három C-dúr ütem elhagyása, hiszen a dominánsról indított tartott hang, illetve az abból kiinduló

²⁸ Walter Kolneder: *Antonio Vivaldi. Élete és művészete.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1971): 67-68.

virtuóz, sístergően lerohanó skálamenet a tétel elején csak a negyedik taktusban szerepel.

Az ezt követő, második szóló-rész 18 üteme ismét jól szemlélteti motívum-gyakoroltató szándékát az oboa teljes hangterjedelmében. Megint új, eddig nem szereplő építő-elemmel rukkol elő: ezt ismételteti egy három egységből álló, trillákkal és tizenhatod triolák azonos hangról való repetíciójával díszített szekvenciával. Itt nehézséget jelent az ujjak eltérő ügyességéből adódó különböző sebességű trillák kimunkálása és azonossá tétele, valamint két – azaz páros számú – hang triolás – azaz páratlan – ritmusban elhelyezése, illetve ezek többszöri, gyors egymásutánjából adódó technikai probléma megoldása: jelesül az ujjak és a nyelv agyi instruálásának aszimmetriája.

A következő ütemeket kitöltő, erőt próbálóan hosszú, oktáv-ugrással felsóhajtó, az affektus-megvalósítást segítő érzelmi azonosulásra kiválóan alkalmas zenei anyag kétséget kizáróan igazolja szerzője hegedűs voltát. A második szóló részben elhelyezett tizenhatod-triolás szekvencia-sor hegedűn való megszólaltatása ugyanis vélhetően nem jelenthet különösebb problémát, ámde fúvós hangszeren igényelhet némi ég felé intézett fohászt. Lejegyzett formájában, levegővételi lehetőség híján, a játszható és hallgatható sebesség értékelhető keretein belül speciális, úgynevezett körkörös – vagy cirkulációs légzés nélkül aligha valósítható meg. Ebből az állításból kiindulva feltételezhetjük a szóban forgó légzés-technika ismeretét és gyakorlati használatát. A darab előadója ennek hiányában a megjegyzett hangokat csak szabadabb metrikai eszközökkel tudná megoldani: a szekvencia-sorba esetlegesen beiktatott ritardando utáni levegővétellel.

A hosszú, fullasztó szólórész után a vonós-gondolkodású mester nem számol pihenési lehetőség biztosításával, nem ad túl sok időt az oboista játékos számára, hogy némiképp kifújja magát. A 18 ütemes szóló szakasz után – amelynek egy nyolcad és egyetlen tizenhatod-triola értékű szünetében villámgyors levegővételi lehetőségre van csupán mód – a harmadik ritornell 7 ütemét követően újra a szólista veszi át a mesélő szerepét. A harmadik szólórész kottaképe is inkább hasonlít egy C-dúr skála-etűdre, mintsem versenymű szólamra. Vivaldi azonban az első pillanatra együgyű motívumokból is képes olyan zenei alapot teremteni, amelynek triola-duola váltakozású ritmikáját pontosan megvalósítva, dinamikailag a dallamvonalakat lekövető előadása esetén nemcsak játékosának válik hasznára a skálák és szekvenciák változatos sora, hanem hallgatóinak is felkelti érdeklődését és csodálatát

csillogó trilláival, derűt keltő rövid előkéivel és egyenletes lüktetésű harminckettes skálameneteinek lebegésével a kíséret egyenletesen zakatoló nyolcadai fölött. A triola-duola, azaz páratlan-páros részre osztott metrikai egységek ilyen gyakorisággal alkalmazott váltakozása igen jellemző a Vivaldi concertók ritmikai nyelvezetére. (5a kottapélda)

5a kottapélda

Kimunkálásuk, begyakorlásuk, pontos, mégis természetes könnyedséggel való játékuk jó befektetés más stílusú darabokhoz is. A legkülönbözőbb zenekari állásokban, lépten-nyomon előtérbe kerül ez a probléma a zeneirodalom oboaszólamaiban. Ki hinné, hogy Vivaldi ritmus-variációit alkalmazza egy De Falla *Hároszögletű kalap*-jának angolkürt szólójával csillogó szerencsés oboás? (5b kottapélda)

5b kottapélda

Furcsa kettősség ez: a hamisítatlan concerto-virtuozitás, párosulva a zsigerekig hatoló, jóleső, belső metrikánkat állandóan, egyenletesen stimuláló ritmikus kísérettel, miközben a tételt hangról-hangra ismerő sem tudna felidézni egyetlen igazi témát, egyetlen dallami gondolatot sem. Olyan, mint egy csodálatos non-figuratív képzőművészeti alkotás, melyben nincsenek felismerhető ábrák, nevén nevezhető alakzatok, mégis végtelen szín-és formagazdagságával, határtalan variációs lehetőségeivel ámulatba ejti a szerencsés halandót, aki részesül művészi értékeinek felismerésében és élvezetében.

Ezt az irányt képviseli a domináns hangnem párhuzamos molljában íródott *Larghetto* második tétel is. Dallami megfogalmazás nélkül hat a hallgatóra, szavak nélkül mesél, szöveg híján, mintegy lefestve egy jégbe fagyott lelkiállapotot, reményvesztett helyzetet. A kissé patetikusnak ható akkord-füzér és annak oktávval

mélyebben megismételt két ütemes szakasza aligha tűnik énekelhető dallamnak. Még a szóló oboa megjelenése a kilencedik taktusban sem hoz e téren igazi változást, bár a Vivaldi által oly kedvelt szinkópás ritmus lassú tempóban való megjelenése kétségkívül cantabile hangvételt eredményez. (6a kottapélda)



6a kottapélda

Érdekes párosítás az általában pontos, tartott, feszes szinkópás ritmusképlet lírai, lassú tempójú zenei szövetben történő megjelenése. Ha a precíz ritmus és az éneklő karakter látszólagos ellentétét meg tudjuk valósítani hangszerünkön, nem jelenthet problémát pályánk során Beethoven VII. szimfóniájában sem. (6b kottapélda)



6b kottapélda

Pusztán akkord-felbontásról, kiírt díszítésről van szó, a hangszer jellegzetesen nazális, meleg tónusú hangszínéből adódóan az oboa szólama mégis dallamszerű, éneklő hatást ér el. A kíséret magas vonósokat foglalkoztató, nyugodt nyolcadainak egyenletes ringásával mindvégig a háttérben marad, s további tutti-szakaszok nélkül, a három részre tagolható szóló rész után tér vissza, hogy nem egészen három ütemet követően a kezdeti e-mollban adjon a hallgató érzelmektől elragadtatott lelkének végső megnyugvást.

Ez a tétel is nem csekély megoldandó feladatot ró játékosára, bár technikai megvalósítás szempontjából merőben más jellegűt, mint az első tétel esetében. Míg ott a hangsúly a gyors játékmódra, a virtuóz futamokra kerül, a Larghetto tétel nehézségét éppen lassú tempója, véget nem érő harmincketted meneteinek levegővel való átíveltetése jelenti. A harmóniák változásainak hol szinkópás-ritmikai, hol skálaszerűen kitöltött, széles ívű díszítésein keresztül, sőt éppen ezek segítségével kell a finom agogikai irányokat és a hangok közötti hierarchiát kifejezésre juttatni.

A barokk követelményeknek megfelelően a lassú tétel után – mivel nem lenne illő a hallgatót teljes apátiába süllyedt állapotában hagyni –, Vivaldi egy variációs formában komponált Minuetto tétellel zárja oboaversenyét. A hangnem

természetesen ismét C-dúr. Az utolsó tétel helyére kerülő menüett éppúgy az olasz opera-sinfoniából átvett gyakorlat, mint maga a szólókoncert-forma tételeinek sorrendje.²⁹ A 3/8-os lüktetésű tánc-tétellel ismét sokat profitálhatunk. Nemcsak a táncos jelleg kidomborításához szükséges helyes súlyozást, a formai szempontból összetartozó páros számú ütem-egységek értelmezését, a dinamikai ellentétek sűrű váltakozásainak technikai nehézségeit gyakorolhatjuk, hanem a tizenhatod-triolás és harminckettes variációk egyre gyorsabb, virtuózabb játékból adódó, azonos hangcsoportok ismétlődésének nehézségét is. (7a kottapélda)



7a kottapélda

Erre a típusú problémára, amelynek potenciális csapdája éppen a monotonitásban, az azonos motívumok többszöri ismétlésében rejlik, számtalan helyen bukkanhatunk az oboairodalomban. Weber *Bűvös vadászának* 7. áriájában is meg kell birkóznunk ezzel az akadállyal. (7b kottapélda)



7b kottapélda

Tobzódó, virtuóz variációk után a tétel talán legszebb pillanata, egyben legszembeűnőbb hangulati kontrasztja a harmadik, c-moll variáció. A variációs szerkezet remek keretet biztosít Vivaldi számára a dúr-moll hangnemiség hangsúlyozására, amely harmóniai jelenség éppen az ő műveiben fejlődött ki és szilárdult meg olyan mértékben, hogy zenéjét emiatt is haladónak, újszerűnek érezték.³⁰ A tétel végén, mintegy keretezve a szólista variációit, visszatér az eredeti menüett a tuttiban. Ez a „da capo” minden bizonnyal a hallgatóság érzelmeinek visszatérését, helyreállítását, végleges megnyugtatót hivatott szolgálni.

4.4 AZ RV 454 D-MOLL CONCERTO SZINKÓPÁI

²⁹ Walter Kolneder: *Antonio Vivaldi. Élete és művészete.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970): 65.

³⁰ Walter Kolneder: *Antonio Vivaldi. Élete és művészete.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970): 61.

A huszonegyedik századból visszatekintvén a zenetörténet széles medrű aranyfolyamára, fülünkben Wagner és Mahler hosszú, monumentális és óriási apparátust foglalkoztató műveivel, lelkünkben Csajkovszkij és Brahms sodró lendületű, elragadtatott érzelmekkel teli zenéivel, zsigereinkben, érverésünkben Sztravinszkij és Bartók ritmikájával nehéz talán Vivaldi zeneszerzői és előadói művészetének újszerűségét átélnünk, a hajdani publikumra gyakorolt elementáris erejű hatását elképzelnünk. Erős empatikus képességek és élénk fantázia szükségeltetik a concerto-király meglepő, merész hangzás- és ritmusvilágát csupán az őt megelőző zeneművek befogadására kódolt közönség lelkületével és szellemi felkészültségével hallgatni.

Vivaldi ritmikájának egyik jellegzetes eleme, a szinkópás ritmus és annak kombinációi – melyeket talán Velence szláv és dalmát kapcsolataira utalnak³¹ – nem meglepőek a mai zeneértő-zeneszerető fül számára. Számtalan szerző esetében találkozunk vele, akár műzene, akár a népzene tiszta forrásának műzenében való megidézése kapcsán. Ám az akkori hallgatóságot valószínűleg igencsak lázba hozta, feltűzlte a d-moll oboaverseny első, Allegro tételének vérpezsdítő, feszes ritmikája. (8a kottapélda)



8a kottapélda

A tételkezdő- illetve záró ritornelleket a vonós zenekari tuttival együtt játszó szólista feladatait helyesen – vagyis a szinkópa középső tagját, a negyedet megfelelő időben, kellő ritmikus tartással – interpretálva szert tehetünk egy bizonyos attitűdre. Ez a zenéléshez való hozzáállás nem más, mint egy megfelelő belső igény kimunkálása és állandó jelenléte, s amely belső igény egyet jelent a precíz, pontos ritmusjátékra való permanens törekvéssel.

A szinkópák Vivaldi tételének tartását, ritmikai vázának gerincét adják. Főként igaz ez a szinkópák többszörösen átkötött, halmozott ütemeinek esetén, ahol a tartott, feszes játékmódon felül még az átkötött értékek hangsúlytalan voltára is ügyelni kell. Így válnak az átkötött hangok első tagjai hangsúlyossá, mintegy megkapva, átvéve az utánuk következő, hozzájuk kapcsolt, velük azonos

³¹ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi*. Grove monográfiák. Stanley Sadie (szerk.): Olasz barokk mesterek.(Budapest: Editio Musica, 1990): 112.

hangmagasságú hangok súlyát. Így lesz az átkötés eredménye egyfajta megelölegezett súly, míg az átkötött hang a zenei szöveg súlytalan szótagjává válik.

Vivaldi nagyszerű versenyművei hozzásegíthetnek minket a zeneirodalom más korszakaiban alkotó géniuszok műveit is helyes hozzáállással, megfelelő előadói attitűddel játszani. Szerencsés az olyan oboás, akinek módjában áll Bartók Béla *Két képét* megszólaltatni, eszközzé válni, közvetítővé avanszálni egy zseni hang-festő kezében. Tökéletes ecsetvonássá, utánozhatatlan színné nemesedni Bartók virágillatú, méhcsongásos remekművén, melyet hallgatván megelevenedik, szinte testet ölt lelki szemeink előtt az a természeti csoda, amelynek neve: tavasz.

Az átkötött hangokkal teli, több ütemen átívelő szinkópa-halmazokat – ha Vivaldinál helyesen alkalmaztuk – oly sok esztendővel a barokk mesterek világa után, ám segítségük révén meg tudjuk valósítani egy mai szimfonikus zenekar tagjaként, ha Bartók *Virágzásának* második oboa szólamát játsszuk. (8b kottapélda)

Oboe

mf

8b kottapélda

4.5 VÉGTELEN TÖRTÉNETEK MESÉLŐI

Vannak a zeneirodalomnak olyan gyöngyszemei, amelyekben a szólistára hosszú, különös szövésű zenei szöveg folyamatos, összefüggő mondanivalójának elbeszélését, elmesélést, megéneklését bízta a szerző. Mindez kitartó szellemi összpontosítást, elegendő fizikai erőnlétet, gazdag előadói eszköztárat, fűvös hangszer esetében pedig – különösen levegőgazdálkodási, levegővezetési szempontból – nehéz technikai feladatot jelent.

Vivaldi d-moll concertójának második, Largo tétele is egy olyan hosszú, összefüggő dallam, végtelen mese, amelynek két – egymással az aranymetszés arányait mutató – zenei mondatának eljátszásakor nem nélkülözhetjük az említett kritériumokat. A tétel első, 7 ütemes szakaszában magával ragadja hallgatóját egy különös atmoszférájú álmvilágba, melyben fogva tartja a megidézett affektus mágikus erejével a következő 11 ütemben is, egészen a melankolikus dal végéig.

A zenekari irodalomban, hosszú és a darabot alapvetően meghatározó, fémjelző hangszeres szólók esetében szokás úgy emlegetni a művet: ez egy

oboaverseny, kürtverseny, fuvolaverseny – attól függően, mely hangszerre álmolta meg a szerző a nagy szólót. Hálások vagyunk ezekért a lehetőségekért, már csak azért is, mert a legtöbb jeles komponista nem tisztelte meg az oboásokat versenyművel. Így vagyunk ilyen szempontból Ravellel is. Zongoraversenyének lassú tételében a nagy angolkürt szóló azonban némiképp kárpótol bennünket a meg nem született oboaversenyért. (9. kottapélda)



9. kottapélda

Ha Vivaldi lassú tételeiben elsajátítottuk a helyes levegővétel, levegővezetés, levegővel való gazdálkodás képességét, Ravel szóló oboadarab híján sem okozunk majd csalódást a közönségnek az említett zongoraverseny, illetve a zeneirodalom hasonlóan hosszú, szépségén túl tartamát tekintve is figyelemre méltó zenekari oboaszólójának eljátszásakor. A barokk versenyművek éneklő „nagyáriáiban” megélhetjük, megtapasztalhatjuk, miként tartjuk fogva a hallgatóság figyelmét hosszú időn keresztül, hogyan fogjuk össze a levegővételek ellenére a zenei mondandó többszörösen összetett, nagy terjedelmű, nehezen tolmácsolható, komoly intellektuális tartalommal bíró mondatait.

A tétel kezdetén a hosszú, kitartott d'' hang az alatta változó basszussal (10a kottapélda)

10a kottapélda

megtanít bennünket olyan, szóló oboa művet sajnálatos módon nem komponált szerző lírai énekének előadására, mint Brahms I. szimfóniájának második, Andante sostenuto tételében a hangszerünkre fogalmazott szóló. (10b kottapélda)

The image shows a musical score for two oboe parts. The top staff is labeled 'Oboe' and the bottom staff is labeled 'Ob.'. Both staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The Oboe part begins with a rest, followed by a long note with a slur, then a series of eighth notes. The Oboe Bass part begins with a quarter rest, followed by a series of eighth notes, then a long note with a slur, and ends with a series of eighth notes. Dynamics include 'p dolce legato' for the Oboe and 'p' for the Oboe Bass.

10b kottapélda

A kitartott gisz'' hanggal a változó harmóniák fölött lebegni, a kísérettel mégis együtt élni, haladni, egyetlen hanggal a zenekarból kitűnni, szólistává növekedni nem egyszerűen megoldható feladat. A helyes dinamikai arányokra, a finom, érzékeny vibrátora, mint díszítő, hangszínt befolyásoló elem, a tartott hanggal haladásra, a zenekarból kivilágító, kifénylő hosszú szólóhang megvalósítására és az abból kibontakozó dallam megformálására nem tehetünk szert Brahms szóló oboa darabban. Hála azonban a barokk mestereknek és a concerto atyjának, Vivaldinak, megszerezhetjük ezeket a fontos tapasztalatokat a barokk oboaversenyek ismeretének révén.

5. OLASZ SZERZŐK CONCERTÓI

5.1 ÍZLÉSEK ÉS NEMZETEK

Tömegkommunikációval, médiával, modern hangrögzítő berendezésekkel rendelkező világunkban nehezen tudjuk elképzelni a XVII.-XVIII. század önálló stílust képviselő zenei központjait. Mivel a zenélő nemzetek stílusbeli eltérései nemzetekre jellemző különbözőségeket mutattak, vagyis a stílushatárok megegyeztek a nemzeti határokkal, a jelenség okát a különböző habitusú népek temperamentumában, karakterében, kedélyük hozzájuk kötődő alapvető jellegében kell keresnünk.¹ Annál is inkább tűnik ez a magyarázat helytállónak az elszeparáltsággal, földrajzi elszigeteltséggel szemben, hiszen a zenekedvelő utazók és a zenéjüket szélesebb körben, külföldön is terjesztő zeneszerző-előadóművészek külhoni koncertjei révén az egymással szemben álló stílust képviselők folyamatosan értesülhettek egymás művészetének alakulásáról. Az időnként féltve őrzött, ámde a hírnév és a megélhetés miatt mégiscsak eladásra került értékes szellemi árucikkekből, az eladott kottamásolatokból is informálódhattak a legjelesebb szerzők műveinek megszületéséről, nyomon követhették újításaikat, melyek kétségkívül hatást gyakoroltak a zeneművészet folyamatos alakulására, a zenei divatirányzatok állandó változásaira.²

A nemzeti habitus-különbségekből – amelyek minden valószínűség szerint összefüggésben lehettek a történelmi eseményekkel – fakadó állandó ellentét és rivalizálás legszembetűnőbb példáját a barokk zene két vezető stílusa, az olasz és a francia stílus közötti egyértelmű eltérés demonstrálja. Számtalan élvezetes, jelző-karnevállal szemléltetett dokumentum maradt ránk a kortársak tollából már az 1600-as évektől egészen az 1750-es évekig, amelyekben ezekről a temperamentum-különbségekről olvashatunk.³

¹ Nicolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* (Budapest: Editio Musica, 1988):159.

² Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző.* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2004): 64-66.

³ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978):19.

Sajnálatos módon nem lehattunk szem- és fültanúi a párizsi királyi udvar „24 violons du roi” együttesében egyszerre zenélő 12 oboista előadói képességeinek,⁴ nem élhattuk át Bachhal együtt Megváltója születése feletti örömét 1734 decemberében Lipcsében, amikor először csendült fel 2 oboa da caccián és 2 oboa d’ amorén a *Karácsonyi oratórium* pasztorál szimfóniája.⁵ Nem hallhattuk Giuseppe Sammartini oboa hangját a Kings’ Theater-ben, a Händel által vezetett zenekarban,⁶ sem a hangszeréről elnevezett tehetséges lány, Pelegrina dall’Oboé zenei párbeszédét az Ospedale della Pietá zenekarával Vivaldi valamelyik virtuóz oboaversenyében.⁷ Mindezt már nem fogjuk hallani. Csupán képzeletünk rekonstruálhatja meglévő ismereteink alapján, fantáziánk idézheti fel belső hallásunk révén, hogyan hangozhattak a barokk remekművek akkor és ott, szerzőik korában.

Valami azonban nekünk is jutott, szemben az akkor élőkkel: az utókor rálátása az egy korszakban alkotók munkásságára. Látni a különböző földrajzi helyen élt szerzők fennmaradt életművét, tanulmányozni alkotói korszakaikat, megfejteni kompozíciós módszereik és céljaik változásait: mindez némiképp kárpótol bennünket a kortársak tudásáért és élvezetéért. Felfedezni egymásra gyakorolt hatásukat – hiszen akarva-akaratlanul hatással voltak egymás művészetére –, látni inspiráló versengésüket, antagonisztikusnak vélt ellentétüket, mely ellentét aztán mégis feloldódott és egyesült a „kevert ízlés” szintézisében.⁸

A barokk stílus megteremtése kétségkívül az olaszok érdeme.⁹ Extrovertált, temperamentumos, érzelmeiket spontán és főleg hangosan kifejezésre juttató alapvető nemzeti habitussal bíró emberek körében teremthetett meg a barokk formagazdag, kifejezéssel teli, bizarr és teatralitásban sem szűkölködő művészete. Nem vonható kétségbe elsődleges szerepük a zene stílus és formateremtő változásaiban concertókra fókuszált figyelmünk tekintetében sem. Gondoljunk csak olyan olasz szerzők hírnevére, működésük térben és időben messze nyúló hatására,

⁴ Karl H. Wörner: *A zene története. Tankönyv és kézikönyv egy kötetben.* (Budapest: Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, 2007): 252.

⁵ Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző.* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2004): 473.

⁶ Brockhaus Riemann: *Zenei Lexikon. Harmadik kötet.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): 285.

⁷ Alfredo Bernardini: *The Oboe in the Venetian Republic, 1692-1797.* Source: *Early Music*, Vol. 16, No. 3 (Aug., 1988), pp. 374.

⁸ Nicolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* (Budapest: Editio Musica, 1988): 161.

⁹ Nicolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* (Budapest: Editio Musica, 1988): 160.

mint Arcangelo Corelli (1653-1713).¹⁰ Vonószekari *concerto grosso*iban a concertino, a háromtagú vonóscsoport felelgetése a ripienóval, a zenekari tutttal előfutára lehetett a szóló versenymű kialakulásának.¹¹

Ha egy kifejezés megér több száz évet, jelentése módosulhat, az idő múlásával merőben más értelmet nyerhet. A concerto eredeti, XVII. századi jelentése, amely egyfajta harmonikus összecsengést vagy a zenei együttest magát jelentette, a késő barokk idején használt funkciójától, a különböző hangzascsoportok párbeszédétől igencsak eltér – nem is beszélve a fogalom romantikus versenyműveket takaró jelentéséről.¹² Giuseppe Torelli (1658-1709), akinek op.8-as gyűjteményében kap a concerto első ízben önálló stílust az itt megtalálható gyors-lassú-gyors tételrenddel, a virtuóz szóló és a zenekari ritornell váltakozásával,¹³ vagy Antonio Vivaldi (1678-1741), a háromteteles formatípus atyja a maga ötszázegynéhány concertójával vitathatatlanul megalapozták az itáliai komponisták vezető szerepét a barokk zeneművészetben.¹⁴

5.2 TOMASO ALBINONI, AZ ELSŐ OBOACONCERTÓK SZERZŐJE

(1671-1750/51)

Az arisztokrata családból származó velencei mester nevének ismeretét és műveinek fontosságát az oboások számára nemcsak oboaconcertóinak magas száma teszi. A mai nagyközönség számára talán kissé háttérbe szorul a kereskedőből zeneszerzővé avanszált, 1709 táján már az úszó város határain túl is ismert muzsik: Tomaso Albinoni. A velencei operaházakban, amelyek akkoriban nemcsak a múzsák templomai, hanem hatalmas üzleti vállalkozások is voltak, gyakran csendült fel karakterisztikus, energikus zenéje. Művészetének értékét fémjelzi az a tény is, hogy

¹⁰ Michael Talbot: *Arcangelo Corelli. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 23-25.

¹¹ Szabolcsi Bence: *A zene története.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974): 245.

¹² Nicolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002): 76.

¹³ Claude V. Palisca: *Barokk zene.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 210.

¹⁴ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 107.

épp concertói révén Albinoni méltónak találtatott Bach szemében a beható tanulmányozásra, sőt egyik continuo szolamának saját kezű lemásolására.¹⁵

Albinoni 55, javarészt szülővárosa számára komponált operája mellett azonban instrumentális műveket is publikált. Első gyűjteménye, az op.1- es *Suonate a tre* 1694-ben jelent meg. 1700-ban fordult figyelme a meglehetősen új stílusú concertóra, melyet az op.2-es *Sinfonie e Concerti a cinque*-ben alkalmazott először. Az itt található concertók hegedű szólóinál éneklőbbek, kifejezőbbek a későbbi, 1715-ös op.7. és az 1722-es op.9. oboaconcertók a *Concerti a cinque* gyűjteményben. A két, egyenként 12 concertóból álló kiadás általában három tételes, Vivaldi concertóinál polifonabb szerkezetű darabjai az oboaversenyek legkorábbi példái.¹⁶ Első helyet foglalnak el a tekintetben, hogy nemcsak kézirat formában, szakmai körökben, hanem nyomtatásban, bárki által megvásárolhatóan is megjelentek. Ez tette lehetővé elterjedésüket és népszerűségüket a profi zenésztársadalom keretein túl az egyre növekvő számú amatőrök körében is.

A barokk kori zeneipar kottakiadással kapcsolatos körülményei – a zeneszerzők szemszögéből olykor nem mindig kedvező, visszaélésekre, kalózkidadásokra, jogtalan plagizálásokra lehetőséget adó volta – ellenére a concertók nyomtatott terjesztési módja az utókor számára igen hasznosnak bizonyult. Vélhetően nemcsak esélyüket növelte a későbbi fennmaradásra, hanem szerzőiket abba a helyzetbe is hozta, hogy az improvizáció művészetével nem rendelkező műkedvelő amatőrök kedvéért darabjaikat kidolgozottabb, átgondoltabb, részletesebb és jobban olvasható notációval jegyezzék le.

Zeneszerzés és kottakiadás, művészet és üzlet szoros összefonódásának pozitív eredménye abban is testet ölthetett, hogy a concerto-műfaj európai közönségsikerén felbuzdulva a vállalkozó szellemű Estienne Roger amsterdami kiadó – akivel Albinoni és Vivaldi is együttműködött –, bátoríthatta a velencei mestereket olyan versenyművek megírására, amelyeket az akkor divatos, nagy népszerűségnek örvendő, sok lelkes hívet vonzó oboán lehetett megszólaltatni.¹⁷

¹⁵ Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző.* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2004): 155, 201.

¹⁶ Gerhard Dietel: *Zenetörténet évszámokban.*(Budapest: Springer Hungarica Kiadó, 1996): 353.

¹⁷ Michael Talbot: *Antonio Vivaldi. Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 96.

5.3 ALBINONI KÉTOBOÁS VERSENYMŰVEI ÉS A ZENEKARI OBOASZÓLAMOK FUNKCIÓI

Albinoni op.7-es gyűjteményében a négy (No.1, 4, 7 és 10) hegedűre komponált concerto mellett három szóló oboára (No. 3, 6, 9) és öt, két oboára (No. 2, 5, 8, 11, 12) írt versenymű szerepel. A B-dúr, D-dúr és F- dúr hangnemi változatosság mellett, amelyeket a szóló darabok esetében alkalmaz, szembetűnő a duók egysíkú tonalitása. Az öt kettősversenyből négyet fogalmaz Albinoni C-dúrban, egyet D-dúrban. A hangnemválasztás és a két oboa szólamának vezérszerepe, többnyire kijelentő módon deklarált, időnként kissé militáns, markáns jellege készletti hallgatójukat az Itáliában akkora már oly nagy hagyománnyal bíró és közkedvelt rézfúvós hangzásra való asszociálásra.¹⁸

Az op. 9-es gyűjteményben szintén jól tetten érhető Albinoni rézfúvós hangzás-ideálja a kettősversenyek esetében. Az F-dúr, no. 3-as concertóban is a trombita-hatást erősíti a két oboa egymáshoz való viszonya. Dialógus helyett az általa előszeretettel alkalmazott homofonikus szólamvezetéssel találkozunk, amelyben a szólót játszó hangszerek dallamának iránya egymással párhuzamosan halad. (11a kottapélda)

11a kottapélda

Felesleges volna bizonygatni hangszerünk zenekari szólista szerepén túl az oboa – mint minden más fafúvós szólam – jellemzően párban való szerepeltetésének gyakoriságát a szimfonikus irodalomban. Ahhoz, hogy a különböző oboa szólamok eltérő feladatait kielégítő minőségben legyünk képesek megszólaltatni, feltétlenül gyakorlatot kell szereznünk e téren is. Más jellegű, összetettebb probléma-megoldási

¹⁸ Walter Kolneder: *Antonio Vivaldi. Élete és művészete.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970): 153.

és előadóművészi készségekkel kell rendelkezünk a szólódarabok interpretálásához szükséges, mégoly figyelemre méltó képességeknél. A rendkívül gazdag kamarazenei formációk végtelen variációjának relációi sem tudják számunkra olyan egzakt módon demonstrálni a zenekari oboa szólamok egymáshoz való viszonyát, mint éppen ezek az Albinoni kettősversenyek. Párhuzamos szólamvezetésükből adódó vezetői – első oboa szólam – és alkalmazkodó – második oboa szólam – szerepük hangszeres munkánk permanensen jelenlévő, természetes velejárói.

Az első szólam szólista szerepét súlyosbítja a másik szólam vezetése, amely kezdetét veszi már a megszólalást megelőzően közös levegővétel és – karmesteri pálca híján – a hangszerrel való avizó érzékeltetésével. Tudvalévő, hogy a fűvös játék „vonója”, a levegő milyen meghatározó szerepet játszik nemcsak a dallamformálás és a dinamika terén, hanem szerves egységet alkot a megszólaló darab tempójával is. Ami az első oboának a vezetésben, a második szólamnak a koncentrált követésben jelent állandó feladatot. Míg az első szólamot játszótól a dallami-motivikus dominancia okán karakterteremtő felelősséget, a szekundánstól a tempó, az artikuláció, az agogikai finomságok, a dallamvezetési irányok, a hangszín tekintetében teljes alárendeltséget követel, valamint tökéletes és spontán alkalmazkodást az intonáció és a dinamikai arányok terén.

Ha mindezeket képesek vagyunk megvalósítani Albinoni kétoboás versenyműveinek megszólaltatásakor, bátran vállalkozhatunk a barokktól csak időben távol eső, ám technikai nehézségek szempontjából tökéletes hasonlóságot mutató, két oboa párhuzamosan haladó szólamainak eljátszására akár olyan nagyszerű és magyar muzsikusk számára kultikus jelentőséggel bíró mű esetében is, mint Bartók Béla zenekari *Concertója*. (11b kottapélda)

Allegretto scherzando

p *f*

11b kottapélda

5.4 ALBINONI OP.9. NO.2. D-MOLL CONCERTÓJA ÉS A TEMPÓVÁLASZTÁS

Albinoni második, oboaconcertókat tartalmazó sorozatában, az 1722-ben kiadott op.9-es gyűjteményben a hegedűre és oboára írt darabok sorrendjében nem nehéz felfedezni a tudatos koncepciót. A négy-négy darab hegedűverseny, oboaverseny, valamint kétoboás versenymű szabályos ismétlődésével a velencei mester jelentősen növelte a mindmáig nemcsak élvezetes, hanem az oboás társadalom számára tanulságos és megkerülhetetlenül szükséges előadási darabok repertoárját.

A bajorországi választófejedelemi hercegnek, Maximilian II. Emanuelnek, a művészetek szerelmesének dedikált gyűjteményben – akinek elsőrangú zenekarában nem melleleg öt francia oboás jeleskedett – érezhető az op.7-es versenyművek tapasztalatain túl a két concerto sorozat között eltelt hét esztendő jótékony hatása. Az op.9-es gyűjtemény egyes darabjai átlagosan negyedével-harmadával hosszabb terjedelműek és technikailag is nagyobb kihívások elé állítják az előadót. Albinoni virtuozításra vonatkozó megnövekedett elvárásai összefügghetnek az ajánlásban nevezett uralkodó francia alkalmazottainak szolgálatba vételével.

A d-moll concerto első tételében elgondolkodtató az Allegro e non presto jelzés. Meglátásom szerint egy darab előadásánál elsődleges szempont a megfelelő tempó kiválasztása, amelynek – épp úgy, mint a közlekedésben való haladáskor – meg kell felelnie a mindenkori „látási-és útviszonyoknak”. Az adott zenemű szövegkörnyezetének – úgy ritmikai, mint dallami sajátosságainak – figyelembevételével mellett nem zárhatóak ki az előadás egyéb, főként akusztikai aspektusú adottságai és esetenként eltérő lehetőségei. Gondoljunk csak az előadásban résztvevők létszámára vagy az előadás helyszínének méretére, akusztikájára.

A zenélés metrikus folyamat, állandó haladás, melynek taktusokba zárt különleges világában az igazi uralkodó maga az Idő és könyörtelen szolgálói: az egymás mögött feltartóztathatatlan csatasorban álló, végtelen számú másodpercek. Ők szabnak határt tevékenységünknek akkor is, amikor hangszerünkön játszunk. Egy darab tempójáról való döntésünkkor több szempontot is figyelembe kell vennünk. Nagyon valószínűnek látszik az olyasfajta előadóművészi nézet, miszerint – hacsak a szerző egészen egyértelműen nem írja elő a metronómjelzést, ami természetesen nem

lehetséges a barokk érában született művek esetében – egyetlen zeneműnek sincsen egyetlen helyes tempója.¹⁹

A jó tempó viszonylagos.²⁰ Rá kell találnunk a gyakorlás során arra a sebességre, amelyben a mű legkisebb egységeit is érthetően tudjuk kimondani, elénekelni, amely tempó egységein haladva legjobban tudjuk közvetíteni a darab üzenetét a hallgatóság számára. Teljes hittel felvállalván az egyéniségünkől, zenei ösztönünkől, személyes intuíciónkból táplálkozó karakter-és tempóválasztás végeredményét adhatunk csak esélyt a szerző szándékainak megvalósítására.

A korabeli dokumentumok előadói szabadságról, improvizatív ornamentikáról szóló passzusai, a szólisták individuális interpretációinak szinte korlátlan lehetőségei – paradox módon a fennálló abszolutista társadalmi rendben illetén való általános megnyilvánulása – készíthették Doningtont, hogy az előadót a barokk zene királyának nevezze.²¹ A concertók szólistájaként gyakorlatot szerezhethünk abban is, hogy egy szóló tempóját, hangulati jellegét árnyalt, sokszínű kifejezési formába tudjuk önteni.

Ne higgyük ugyanis, hogy a szimfonikus művek oboa szólóinak elhangzásakor, egy nagyzenekar szólistájaként nem illeti meg az előadót a tempóválasztás relatív szabadságának joga. Azért nevezném e lehetőséget viszonylagosnak, hiszen a már korábban taglalt, a tempót befolyásoló tényezők mellett nem vonatkoztathatunk el a karmester személyétől.

Mégis, tapasztalataim azt mutatják, hogy egy muzsikuskollegáival konstruktív módon együttműködő dirigens tudatában van a zenekari szólista kompetenciájának. Segíti őt az egyéniségéből fakadó, személyes és hiteles interpretáció kibontakoztatásában azzal is, hogy a tételkezdő oboaszólók tempóját rábizza az előadóra és vezényletével csak alátámasztja, kiszolgálja azt. Hagyja játszani. Nem kezd felesleges és értelmetlen, diktatórikus dirigálásba Csajkovszkij IV. szimfóniájában, a második tétel kezdetének oboaszólója (12. kottapélda),

Oboe

Andantino in modo di canzone

p semplice ma grazioso

The image shows a musical score for Oboe. It is titled 'Andantino in modo di canzone' and includes the instruction 'p semplice ma grazioso'. The score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a few rests. The dynamics are marked with a 'p' (piano).

12. kottapélda

¹⁹ Schiff András: *A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról*. (Budapest: Vince Kiadó, 2003): 102.

²⁰ Robert Donington: *A barokk zene előadasmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987):237.

²¹ Robert Donington: *A barokk zene előadasmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987): 31.

vagy Dohnányi Ernő *Szimfonikus percek* című zenekari darabjának angolkürt szólója (13. kottapélda) közben.

Oboe

Ob.

13. kottapélda

Fontos tehát megtanulnunk a helyes tempóválasztás módját, amely képesség kifejlesztéséhez nem is lehetne jobb forrást találni a változatos karakterek gazdag tárházát nyújtó olasz barokk concerto tételeknél.

A tétel karakteréhez és előadói egyéniségünkhöz megfelelő tempóválasztáson túl természetesen még számtalan tanulsággal bír minden barokk concerto tétel. Albinoni d-moll oboaversenyének első tételéből is nagyon sok olyan technikai megoldást profitálhatunk, mint például a különböző értékű felütések metrumba való pontos beillesztése vagy a pontozott hangok korrekt játékmódja. (14a kottapélda)

Oboe

14a kottapélda

Feltétlenül hasznunkra válik az eltérő értékű – hol egy, hol két nyolcad, két tizenhatod, pontozott három tizenhatod – felütések ilyen változatosságban való jelenléte. A pontozott tizenhatod ritmus egyenletes, pontos, kitartó játéknak szükségessége szintén nem kíván külön magyarázatot, ha olyan híres oboaszólók tolmácsolására áhítozunk, mint Schubert „Nagy” C-dúr szimfóniájának második tétele. (14b kottapélda)

Oboe

14b kottapélda

5.5 AMIRŐL AZ ADAGIO TÉTELEK ÉNEKELNEK

A szólista vezető-és tempó meghatározó szerepének evidenciája mellett olyan karakterformáló, hangulatteremtő, a zenei retorika szüntelen jelenlétével üzenet közvetítő játékmódot sajátíthatunk el, amely kifejezési formák nem hiányozhatnak a szimfonikus zenekari szólók előadása esetén sem.²² E verbalitáson túli, mégis elbeszélő, „valamiről szóló”, „valamit mondani akaró” zenei mondatok értelmesen, helyesen kiejtett szavait és összefüggő mondatait aligha tudnánk elsajátítani a barokk oboaversenyek ismerete híján.

Leopold Mozart híres hegedűiskolájában azt a konklúziót vonja le, hogy a korlátozott képességekkel rendelkező muzsikusként Allegro tételekben, ha el is tudja palástolni hiányosságait, az Adagiókban leleplezi muzikalitást illető fogyatékoságát „rend és kifejezés nélküli” játékaival, a „rossz helyen, túlzott mennyiségben és legtöbbször összezavarva alkalmazott” ékesítésekkel.²³ Tapasztalatai alapján tehát nehezebb Adagiót játszani. Ha elismerjük Mozart édesapjának, a kiváló muzsikuspédagógusnak eme állítását, el kell ismernünk a zenekari oboások az együttesek arculatformáló jellegében betöltött szerepét és felelősségét. A zeneszerzők többsége ugyanis, kiaknázván jellegzetes nazális hangszínének remek lehetőségeit, főként éneklő, lassabb tempójú szólók eljátszásában tették érdekeltté. A világ nagy zenekarai közti kvalitásbeli versengés nem kézzelfogható, mégis valós helyezéseinek alakulásában meghatározó jelentőséggel bírhat az oboa és angolkürt szólók minősége.

Albinoni d-moll concertójának Adagio tétele is olyan gyöngyszeme az oboairodalomnak, amelynek kifejező eljátszásakor elegendő az emberi hangot utánozni. Ez persze amilyen egyszerűnek hangzik első hallásra, olyan nehézé válhat egy duplanádas hangszer esetében. A puha hangindítás, a korízlás szempontjából általánosan elfogadott minőségű, mégis elvártan egyéni hangszín mellett még számtalan technikai feladatot adnak az éneklő adagio tételek. A legato dallamvezetés, amely könnyen megvalósítható az éneklésnél, hangszeres játéknál regiszterváltásba, komplikált ujjtechnikával megoldható nehézségekbe ütközhet.

²² Isolde Ahlgrimm: *Die Rhetorik in der Barockmusik*. (Musica, 1968. nov.-dez.): 493-97.

²³ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. (Augsburg, 1787. 3. kiadás. XII.2. Magyar fordítás: Székely András. Budapest: Mágus Kiadó, 1998.): 269.

A vokális zenék szövegei alapvetően meghatározzák a dallamívek méretét, a motívumok értelmezését, hovatartozását. Instrumentális ének esetében maga a dallam kell, hogy értelmet kapjon, a hangok egymáshoz való viszonyának lehetőleg agogikai rendje szerint. A kotta értelmezése, a dallam mondandójának megfogalmazása, a zenei szótagok egymáshoz vagy egymástól külön rendelése az interpretáló tiszte. A kottában álló hangokat életre kelteni hasonló feladat, mint a versmondás, szövegfelolvasás. Ahogy az egymást követő hangok szótagokká, szavakká, a szavak értelmes mondatokká rendeződnek, úgy a zenei hangok is dallamokká, zenei mondatokká transzformálódnak. A gépies, kifejezéstelen, rosszul hangsúlyozott, félreértelmezett zenei szöveg a prózai szöveghez hasonlóan értelmét és művészi hatását egyaránt elveszítheti.

Az egyik legismertebb és legszebb oboahangra fogalmazott dallam egyben a legnehezebb is előadója számára. Brahms *Hegedűversenyének* második tételében a hegedűszólista vezető pozícióját átveszi az első oboás, adagio dallamívek megéneklésére teremtett jellegét bizonyítandó. (15a kottapélda)



15a kottapélda

Az Albinoni tétel levegővezetési követelményei, dallamformálási jellege, kifejezéssel teli játékmódja – illessük is a fennkölt, a lírai, a magasztos vagy az ünnepélyes jelzővel – szoros rokonságot mutat a Brahms szólóval. A második oktávregiszterben lévő, hasonlóan lehajló ívű, miniatűr motívumokból szőtt, ám szekundonként ég felé kapaszkodó dallam mindkét szóló esetében ugyanazokat a nehézségeket tartalmazza. (15b kottapélda) Megfelelő rekesztámasz, helyes intenzitású levegővezetés, finom amplitúdójú vibrato, erős, stabil szájartás híján a feladat egyik esetben sem oldható meg maradéktalanul.



15b kottapélda

Mindezen képességek megléte és biztonságos uralása együttesen sem váltja ki azonban az élvezetes adagio játékot meghatározó, kifejező hangszeren való

éneklést. A hangszeresek számára ugyanis – ahogy Leopold Mozart fogalmazott – „mindig az *énekes zene* jelenti a mértéket, mert minden darabban – amennyire csak lehetséges – igyekszünk megközelíteni a természetest”.²⁴

5.6 ALBINONI D-MOLL ALLEGRÓJÁNAK RITMIKAI TANULSÁGAI

A d-moll concerto harmadik, Allegro tétele sem szűkölködik olyan technikai kihívásokban, amelyek megvalósításából sokat profitálhatunk. Számptalan más stílusú, e tétel esetében főként ritmikai szempontból analóg zenei szituációba kerülve adhat alapot a helyes megoldáshoz az első oboaversenyek ismerete.

Am energikus hangvétele, a 6/8-os ritmus állandó zakatolása mollban fogalmazva inkább jelent az előadónak lehetőséget szenvedélyes érzelmek extrovertált előadására, mintsem pusztán a technikai-ritmikai képességek egyszerű, mechanikus csillogtatására. A barokk zenékre oly jellemző kifejezőerő itt is érvényesül: a feltartóztathatatlanul előretörő, dinamikus nyolcadok hármas csoportjai és az egyenletes, kidolgozott ujjtechnikát igénylő tizenhatod menetek sodrása jóval több mondanivalót tartalmaz, mint a közönség csodálatának hangszeres virtuozitásunkkal való kivívását. A tétel interpretálása kapcsán lehetőségünk adódik gazdag érzelmi színskála felvonultatására, mely érzelmek kifejezésére hol nagy hangterjedelmű, széles ívű, „offenzív” téma-struktúrával (16a kottapélda),



16a kottapélda

hol – óvatosabb stratégiával élve – szekvenciákkal előrenyomuló szerkesztéssel (16b kottapélda),



16b kottapélda

²⁴ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. (Augsburg, 1787. 3. kiadás. V.14. Magyar fordítás: Székely András. Budapest: Mágus Kiadó, 1998): 130.

hol játékos, táncos lejtésű motívummal (16c kottapélda), kedvesen manipulálva vonja hatása alá és ragadja magával hallgatóját.



16c kottapélda

A kifejezőerőn és a vitalitástól duzzadó játékmódon túl érdemes megvizsgálni olyan agogikai-ritmikai ismérveket is, amelyek egyértelműen jelen vannak ebben az étellel teli, energikus tételben. Albinoni dallamszövésének apró elemeivel ugyanis más szerzők is éltek 6/8-os, illetve 3/8-os metrumú zenei textúráikban. A 6/8-os metrum 2×3 -as, azaz páratlan belső érverése adja a zene lüktetésének fő ritmikai vonulatát. A taktusokat kitöltő 6 nyolcad, 12 tizenhatod, illetve ezek kombinációinak váltakozása nem válik monotonná. Természetes belső metrumunk ugyanis a tizenhatod meneteket ebben a ritmikai környezetben kettesével osztja, ám Albinoni e futamok párosával összekapcsolódó zenei elemeit időnként – a dallamvezetésből, a hangok irányából, a hang-molekulák összekapcsolódásából evidensen következő – hármas osztású tizenhatod csoportok pajkos játékával fűszerezi. (16d kottapélda)



16d kottapélda

Az ilyen sodró lendületű, vitalitással teli, dinamikus karakterű és hasonló agogikai-ritmikai feladat elé állító barokk tételek megvalósítása, mint Albinoni d-moll concertójának harmadik, Allegro tétele, olyan flexibilis, a dallam-részecskékhez spontán alkalmazkodó belső metrum kifejlesztésében segédkeznek, amely birtokában helyesen, érthetően és remek arányérzékkel játszhatjuk el például Berlioz *Fantasztikus Szimfóniájának Ein Ball* tételét is. (16e kottapélda)



16e kottapélda

5.7 ALESSANDRO MARCELLO, AZ OBOÁS POLIHISZTOR

(1669-1747)

Az legnépszerűbb oboára írt concerto szerzője, Vivaldihoz és Albinonihoz hasonlóan szintén Velence szülőtte volt. Megbecsült középosztálybeli származásának köszönhetően lehetősége nyílt arra, hogy egyetemi képzésben részesüljön, mint művészeti, mint tudományos téren. Zeneszerzői tevékenysége mellett hangszeres virtuózként és énekesként is elismerték tudását, prominens költőként, festőként tartották számon, mindemellett filozófiai és matematikai problémákkal is foglalkozott. Eterio Stinfalico néven a Római Árkádia tagjai közé sorolták.²⁵

Arthur Hutchings professzor barokk concertókról írt átfogó művében Vivaldival és a „takarékos, precíz, egyértelmű” Albinonival összevetve Marcello művészetét hangulati ellentétekkel, erős diszsonanciákkal, kromatikákkal, dúr-moll váltásokkal fűszerezett muzsikája alapján egyértelműen romantikus hangvételű zeneszerzőnek ítéli.²⁶ A „nem tipikusan velencei” komponistának csak néhány szerzeménye maradt fenn, mégis beírta magát az oboa szólóirodalmának legnevesebb alkotói közé.

Hosszú ideig azt hitték, hogy a d-moll oboaverseny jóval híresebb testvére, Benedetto szerzeménye, mígnem a múlt század 50-es éveiben megtalálták a concertót a Jeanne Roger által 1716-ban Amsterdamban kiadott *Conceri a Cinque* gyűjteményben.²⁷

Első, Andante e spiccato tétele nyolcadonként lépegető, menetelő unisono tutti-témájának legelső oktáv lelépésével, érdekes, rendhagyóan nagy hangköztávolságaival már az első pillanatban magával ragadja hallgatóját Marcello gondosan szerkesztett, kifejező melódiákkal beszélő-mesélő, különös atmoszférájú világába. Ennek a témának variált változata az oboa első megszólalása. A továbbiakban ismét váltakozik, felelget, párbeszédet folytat a tutti és az oboaszóló, kiegyenlítve, egyensúlyba hozva belső szimmetria-érzékünk érzékeny mérlegét a tétel arányosan felépített, plasztikus formájával, rendíthetetlen nyugalommal haladó

²⁵ Eleanor Selfridge-Field: *Marcello, Alessandro*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Stanley Sadie (szerk.) Volume 15. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001): 808.

²⁶ Arthur Hutchings: *The Baroque Concerto*. (London: Faber and Faber, 1973): 168.

²⁷ Manfred Fechner: *Nachwort zur Ausgabe Edition Peters Nr.9484*. Leipzig, 1977.

témáival, szigorú rendben sorakozó szekvenciáival.²⁸ A nyolcad-lépcsősorokon fölfelé és lefelé vándorló szekvencia sorok és hangzatfelbontások derűs nyugalmát és diszkrét eleganciáját szemléletesebbé tehetjük, ha a kor legbonyolultabb technikai szerkezete, az orgona regisztereinek mintájára előadásunkat a teraszos dinamika eszközével színesítjük.

5.8 SZELÍD SZENVEDÉLYEK DICSÉRETE

A második, Adagio tétel számomra az oboairodalom Mona-Lisa mosolya. Olyan, mint a nagy humanista polihisztor, Leonardo da Vinci Giocondájának szája szegletében megbújó kis félmosoly, melyet annyiszor megénekeltek és annyiféleképpen magyaráztak már – mégis megfejthetetlen maradt.²⁹ A tétel különleges, egy hangon lebegő nyolcadai, majd a szekund-disszonanciával finom, a szeptim-akkorddal erősebb feszültséget teremtő folytatás olyan alapot teremt a szóló oboa édes hangjának belépéséhez, mint az utánozhatatlan festmény türkiz-kék háttérének páras lebegéséből, a hideg színekkel megfestett háttérből felragyogó, meleg tónusú, gesztenyebarna hajjal keretezett, étellel teli, bájos arc. Szépsége egyszerűségében rejlik. Ékszere leheletfinom fátyolán túl csak szelíd tekintete, finom kéztartása. Marcello Adagiója is hasonló eszközökkel éri el hatását: egyszerű harmóniákkal, vágyakozó, mégis derűs hangvétellel, a szenvedélyeket szelídség mögé rejtő dallam megfoghatatlan bájával. (17a kottapélda)



17a kottapélda

Nem véletlen, hogy a tételt Johann Sebastian Bach olyan zenei alapnak tartotta, amely mellett zseniális zenei érzékére jellemzően nem tudott elmenni.³⁰ A kor szokásainak megfelelően minden további nélkül felhasználta saját

²⁸ Hans Engel: *Das Instrumentalkonzert. Eine musikgeschichtliche Darstellung*. Band I. Von den Anfängen bis gegen 1800. (Wiesbaden: Breitkopf and Haertel, 1971): 334.

²⁹ Richard Friedenthal: *Leonardo*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1980): 108.

³⁰ Christoph Wolff: *A Bach-család*. Grove monográfiák. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989): 216. A műjegyzék „Egyéb billentyűs művek” részében BWV 974-es számon szerepel Alessandro Marcello d-moll oboaversenyének átírata.

„műfordításához”.³¹ Ahogy nagy magyar költőink tollából, valamely világnyelven megírt, olykor talán csak átlagosnak mondható irodalmi produktumból az eredetnél sokkal értékesebb, kvalitásosabb alkotás született, Bach csembaló átírata is, ha lehet, még felülmúlja a természettől fogva kedves és kendőzetlen egyszerszerűségében is gyönyörű „Gioconda-témát”. (17b kottapélda)

17b kottapélda

Amit Marcello híres Adagio tételével technikai és zenei tudást egy oboás megszerezhet, jellegét tekintve ugyanazokkal a nehézségekkel szembesülhet sok más, későbbi korban született, ám hasonló interpretációs attitűdöt feltételező szóló előadásakor is. Schubert „Befejezetlen” Nr.8. (h-moll) szimfóniája második tételének oboa szólója meghitt hangvétellel, párafelhők mögül ki-kivillanó, szelíd harmóniaváltás-sugaraival épp olyan finoman áttetsző, ám gazdag érzelmi töltettel játszó lírai dal, mint a szavakkal kifejezhetetlen hangulat, lelkiállapot barokk kori megfogalmazása. (17c kottapélda)

17c kottapélda

A puha hangindítás, a sorok záró hangjainak gondosan befejezett vége, a kifogástalan levegővezetést és levegővel való gazdálkodást igénylő, végtelen hosszúnak tűnő frázisok finom vibratóval előadott éneke, az árnyalatokban gazdag dinamika alkalmazása mindkét méltán népszerű mű előadásának alapfeltétele.

³¹ Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző.* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2004): 155.

5.9 MARCELLO PRESTÓJÁBÓL PROFITÁLTAK XX. SZÁZADI ZENÉK RITMIKÁJÁBAN

Mintha az Adagio visszafogott érzései, lefojtott szenvedélyei hatványozott erővel akarnának felszínre törni, úgy robban be a lassú tétel végével beállt meghitt csendbe a harmadik, Presto tétel tizenhatod kopogással nyakunkba zúduló zivatara. A szekvenciákban nem szűkölködő, „3 az 1-ben” lüktetésű, lendületes tétel tempója egyaránt felfogható – az egyéni elképzelés, tempóválasztás függvényében – nyolcad alapú hármas, vagy „alla breve”, nagyobb egységekben gondolkodó-érző, „egy ütem egy ütés” metrikájú dallamnak. (18a kottapélda)



18a kottapélda

Szimfonikus irodalmat vezénylő karmesterek bizonyára számtalan esetben szembesülnek az ilyen jellegű, a tempóválasztás szubjektivitásából adódó problémával, miszerint a zeneirodalom egyes remekműveinek bizonyos részeit „egyben”, vagy „háromban” dirigálják-e. Az előbbi néha talán túl lassúnak, nehezen kitölthetőnek mutatkozik, míg ez utóbbi olykor túlságosan heves, komikus mozdulatokra kárhoztatná egy nagyzenekar-hadihajó kapitányát. Egy oboás is hasonló dilemmákkal küszködik az ilyen jellegű, energikus 3/8-os tétel esetében, mint Marcello d-moll Presto-ja. Véleményem szerint sodró erejű, gyorsabb tempójú előadásnál is célravezetőbb belső metrikánkat segítségül hívva, mindvégig osztva, azaz nyolcad alapú lüktetéssel végigkövetni a tételt. Így ugyanis elkerülhetjük, hogy a tempo megszaladjon, előresiessen. A belső metrumunk diktálta nyolcadok kipányvássák, megfékezik az adott tempót, tartást adva az energikus zene lüktetésének olyan művek játékánál is, mint Richard Strauss *Symphonia Domestica*-jának Scherzo-ja. (18b kottapélda)



18b kottapélda

Érdekes azonban még inkább beleásni magunkat a tétel ritmikai rejtelseibe. Ha vesszük a fáradtságot olyan apró részletekre fókuszálni, mint az 50-51-es taktus (19a kottapélda), meglepő eredményre juthatunk.



19a kottapélda

Akinek volt már szerencséje Bartók Béla *Concertójának* oboa szólamát játszani és az első tétel 388-89-es ütemeit (19b kottapélda) helyesen abszolválni, nem valószínű, hogy tudatában van annak: tanulmányai során, szólóirodalomban Bartóknál nem, míg olyan barokk művekben, mint például Marcello oboaversenyének Presto tétele, találkozott már hasonló feladattal.



19b kottapélda

A pontozott nyolcad ritmust követő harmadik nyolcad a következő ütem átkötött tizenhatodával összekapcsolódva szintén három tizenhatod időtartamú, azaz pontozott értékű alakot ölt. Így a táncos jellegű zenei anyag a 3/8-os, azaz páratlan lüktetésű környezetben hirtelen páros, két nyolcad alapú lejtést kap. Ezért is szerencsés, ha belső metrumunk rejtekén mindvégig megőrizzük a nyolcadokat kopogó metrikus gondolkodást.

6. FRANCIA SZERZŐK CONCERTÓI

„Az olaszok amennyire tudják, a szenvedélyeket és a lélek, a szellem érzelmeit ábrázolják... mi, franciák, megelégszünk azzal, hogy a fülnek hízelegjünk.”¹

Míg a barokk korban uralkodó, a zenei világot megosztó olasz és francia stílus híveinek táborába tartozó muzsikusok tollából saját művészetüket magasztaló, az ellenfélét becsmérő kritikákat olvashatunk, érdemes figyelembe venni egy hozzáértő, ám érzelmileg kívülállónak számító, elfogulatlannak tekinthető német szakember véleményét.² Joachim Quantz a franciák zenéjét túlzottan mértéktartónak, illedelmes, világos játékmódorukat azonban egyáltalán nem megvetendőnek találta.

A temperamentumos olasz lélek szangvinikus kitöréseitől valóban lényegesen különböznek a színpadiasságra, a külsőségek fontosságára utaló francia stíluselemek. A túldíszítettség, a néha talán öncélú szépségre törekvés is merőben más hatással bír előadóra és hallgatóra egyaránt.

Míg olasz szerzőktől az első oboaconcertókat, valamint a legnagyobb mennyiségű szólóművet kaptuk³, a franciáknak kétség kívül magát a hangszeret és a népszerű „trio des hautbois”-t, a pásztorjelenetekhez ideális, a vonószenekarral felváltva játszó, tetszetős színkontraszt hatás elérésére alkalmas két oboa-fagott triót köszönhetjük.⁴

Vizsgált oboaconcertónk szerzője, Jean-Marie Leclair (1697-1764) a hegedű szonáta történetének betetőzője, koronája Franciaországban.⁵ Káprázatos passzázsokat, kettősfogásokat, nehéz arpeggio figurákat tartalmazó hegedűversenyeiről lerí Torelli és Vivaldi hatása. A „Franciaország Corelli”-jének nevezett, hegedűtudását Torinóban szerző Leclair concerto szerzőként is komoly kihívást jelenthetett az olasz iskolának. Az op. 7-es, 1736-ban nyomtatásban kiadott gyűjteménye hat, az op.10-es, 1744-ben megjelent versenymű sorozata szintén hat concertót tartalmaz. A *Concert Spirituel*, valamint a *Premier Symphonist du Roi*

¹ Marin Mersenne: *Harmonie universelle* (Párizs, 1636-37), II., vi., 356.

² Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 19-20.

³ Lásd az olasz szerzők concertóival foglalkozó, illetve a Vivaldiról szóló fejezetben Albinoni és Vivaldi műveit.

⁴ James R. Anthony: *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. (London: B. T. Batsford Limited, 1974): 95.

⁵ James R. Anthony: *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. (London: B. T. Batsford Limited, 1974): 323.

szólistája által komponált, kettő kivételével a tipikus három tételes formába öntött hegedűverseny közül az op.7. no. 3-as előadható oboán vagy fuvolán is.⁶

Csalódottságának adhat hangot az a hallgató, aki az olasz concertók szélsőséges érzelmi megnyilvánulásaihoz szokott hozzá és a hasonló elnevezésű francia művektől is ezt várja. A tipikus, jól elkülöníthető és változatos karakterű tételek helyett a publikum itt inkább kiegyensúlyozottnak nevezhető, mesteri formákba öntött muzsikával találkozhat, melynek finoman artikulált, eleganciát sugárzó zenei csemegéjével elégítheti ki szépségre, finomságra vágyó szellemi igényeit.

A C-dúr, op.7. no. 3-as Leclair concerto ugyan követi a három tételes forma tradícióját, ám az érzelmeket hatalmába kerítő, mindenekelőtt a lelkiállapot befolyásolni óhajtó és arra közvetlenül ható féktelen olasz stílus elemeinek itt nyomát sem látni. Az francia barokk versenyművek esztétikai élménnyé nemesült előadói bravúrja azonban kárpótolja megszólaltatóját és hallgatóját a bőséges, ámde izléselesen kimódolt díszítések és a változatos ritmusok állandó jelenlétével.

Az első, Allegro tételt a tutti kezdi, a szólista a 25. ütemig azonos szólamot játszik a hegedűkkel. Ám ekkor, az első szóló szakaszban nem a zenekari ritornellt ismétli, hanem annak díszített változatát. A kottakép az egész darab során gondosan kiírt díszítés benyomását kelti, amely hűen tükrözi a zenei szövet felcicomázott, külsőségekre sokat adó jellegét.⁷ Mintha a mondanivaló, a kifejezés elsikkadna a csillogó retorikai teljesítmény, a nagy körmondatok, az üres szóvirágok tengerében. A trillák, előkék, hangzat felbontások, hektikusnak tűnő ritmus-és regiszterváltások, a nagy hangközlépések, a már-már ritmusfunkcióval bíró kis dallamelemek többszöri ismételtetése nem a közlendő tartalmát mélyítik vagy bővítik. Inkább hatnak esetenként üres locsogásnak, felesleges szócséplésnek, saját szavának hallatásában tetszelgő, kissé öncélú megnyilvánulásnak.

A trilla-szalagokkal, előke-gyöngyökkel, tizenhatod triola-loknikkal bodorított hajú hölgy megismerése és meghódítása feltétlenül megéri a fáradságot. Elképzelhető, hogy a kulcsíny mellett nem is törpül el a belbecs, csupán kissé héttérbe szorul. Lehet, hogy a hölgy nemcsak szép, de okos is. Mindenesetre az világosan felmérhető egy oboás számára: a feladat nem egyszerű, igazi kihívás. A

⁶ James R. Anthony: *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. (London: B. T. Batsford Limited, 1974): 306-307.

⁷ Fernand Oubradous rekonstrukciója alapján (Editions Musicales Transatlantiques, 1963)

bonyolult kottakép olvasása, a sűrűn ismétlődő, azonos trillák kiegyenlítetttségének fölényes uralása a zeneirodalom számtalan oboa szolamának játéka közben jelenthet életmentő segítséget. Természetesen nem zenei-, pusztán technikai értelemben, hangszeres megoldás tekintetében nevezhető analógiának a Leclair concerto első tételében fellelhető, azonos motívum többszöri ismétlésére hozott példa a benne foglalt azonos trillával (20a kottapélda)



20a kottapélda

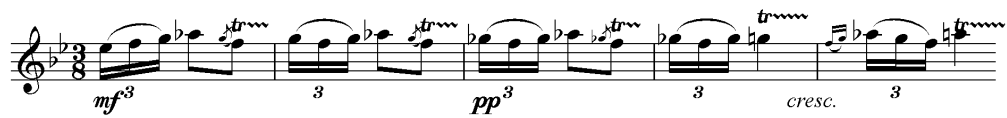
és Kodály Zoltán *Marosszéki táncok* című zenekari művének részlete. (20b kottapélda)



20b kottapélda

Az többször ismételt motívum azonos hangjai és ritmusai csak hangszeren nem játszó számára tűnhet könnyen teljesíthető feladatnak. Ám ha a nyelvtörőkre gondolunk, épp a majdnem azonos lejtésű és ritmikájú szavak sűrű, gyors egymásutánja eredményezi a várhatóan bekövetkező komikus katasztrófát, a feltorlódott, összegabalyodott szótagok derűt keltő tömegszerencsétlenségét. Ahogy a verbalitás terén, úgy a zenei szótárunkban szereplő szavak, azonos motívumok ilyenkor való többszöri ismétlésekor is külön koncentrációt igényel a feladat hibátlan teljesítése.

Az összpontosítás másik tárgyát az azonos trillák azonos tempója igényli, fáradhatatlanul tűrve és teljesítve a monotonitás elviselésével, a mechanikus ismétlődés nyúgáival járó szellemi és fizikai kényelmetlenségeket. A nehézségeket ebből az aspektusból szemlélve azonos feladattal találjuk szembe magunkat a Leclair concerto harmadik tételének ismétlődő trilláinál (21a kottapélda)



21a kottapélda

Épp úgy, mint Giuseppe Verdi *Aidájának*, a 3. felvonás 2. jelenetének oboa szólója (21b kottapélda) közben.

21b kottapélda

7. NÉMET SZERZŐK CONCERTÓI

7.1 A „KEVERT ÍZLÉS”

Johann Joachim Quantz (1697-1773), Nagy Frigyes fuvolatanára, az 1752-ben Berlinben kiadott, zeneelméleti és előadói gyakorlat szempontjából is jelentős elméleti mű, a *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* írója, mintegy 300 fuvolaverseny szerzője ¹ azt javasolta, hogy a különböző nemzeti stílusokat egy „kevert ízlésben” egyesítsék, ami felfogása szerint megfelelt a kortárs német ízlésnek.²

Quantz ötlete nem minősült új ideának, inkább nevezhetnénk felhívását egy régebbi hagyomány folytatásának. A világlátott Georg Muffat (1653-1704), aki munkásságát a két ellentétes stílus, az olasz és a francia hangzásidealitás egyesítésének szentelte, már 1701-ben kiadta Németországban azt a 12 concerto grossóból álló gyűjteményt *Auserlesene Instrumentalmuzik* címmel, amely Corelli hatását bizonyítja, francia elemekkel fűszerezve. Nyilvánvalóan a concerto grosso királyának befolyása, mely oly sok neves szerzőt vont bűvkörébe, különösen érvényesülhetett növendékeit illetően. Muffat ugyanis Corelli tanítványa volt Rómában 1681-82-ben.³ Gyűjteményének trioszonátaszerű hangzása a híres és gazdag, mégis csodálatraméltóan „szelíd vérmérsékletű és szerény viselkedésű”⁴ olasz mester példáját követi, míg a menüett és rondó tételek jelenléte, a pontozott ritmusok gyakori alkalmazása, valamint az egyszerűbb dallamvilág francia érintettségről tanúskodik.⁵

Az, hogy a zenei stílusok olimpiájának francia-olasz döntőjében, német bírák szakvéleménye alapján a mérkőzés döntetlennek bizonyult, egyértelműen megmutatkozik a legnevesebb német szerzők francia szvitjeiben és olasz

¹ Karl H. Wörner: *A zene története. Tankönyv és kézikönyv egy kötetben.* (Budapest: Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, 2007): 360.

² Karl H. Wörner: *A zene története. Tankönyv és kézikönyv egy kötetben.* (Budapest: Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, 2007): 281.

³ Brockhaus Riemann: *Zenei Lexikon.* Második kötet. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984): 587.

⁴ Michael Talbot: *Arcangelo Corelli.* Grove monográfiák: *Olasz barokk mesterek.* (Budapest: Editio Musica, 1990): 23.

⁵ Claude V. Palisca: *Barokk zene.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 221.

concertóiban, melyek a jellemző ismérvek mellett a konkurens stílus elemeit is tartalmazzák.⁶

7.2 EGY OLASZ-LELKŰ, FRANCIA-MODORÚ NÉMET

A maga korának leghíresebb zenésze, a magdeburgi születésű Georg Philipp Telemann (1681-1767) volt az a muzsikusz-zeneszerző, aki a „kevert ízlést” Észak-Németországban megvalósította.⁷ A szerencsés csillagzat alatt született, lipcsei diákból a hamburgi Johanneum gimnázium kántorává, majd a városi zeneigazgató tekintélyes tisztségét betöltő, tízgyermekes családapává váló Telemannt nemcsak magas életkorral, hanem extrovertált, dinamikus természettel, rendkívüli tehetséggel, kellemes, udvarias természettel és remek szervezőkészséggel párosult hatalmas tettvággyal is megáldotta a sors.⁸

Baráti viszonyt ápolt Händellel és Bachhal,⁹ aki Carl Philipp Emmanuel születésekor még a keresztapaságra is felkérte népszerű pályatársát. Döntése a baráti gesztuson túl jó befektetésnek is bizonyult. Nem véletlen, hogy 53 esztendővel később, Telemann 1721-től haláláig betöltött, jól fizetett zeneigazgatói székében éppen keresztfia követte. A második nevét keresztapjától kapó – egyébiránt másodikként született – Bach-fiú szakmai előmenetelét Telemann figyelemmel kísérte és földi pályafutásának vége felé közbenjárt az érdekében állásának utódlása ügyében.¹⁰

Az igen termékeny komponista mintegy háromezer művet alkotott a legkülönbözőbb műfajokban, többet, mint két legnevesebb barátja, Händel és Bach együttvéve.¹¹ A stílusváltásokkal még idős korában is lépést tartó mester, kinek

⁶ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* (Budapest: Editio Musica, 1988): 180.

⁷ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* (Budapest: Editio Musica, 1988): 175.

⁸ Steven Zohn: *Telemann, Georg Philipp. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Second Edition. Stanley Sadie. (szerk.) Volume 25. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001): 201.

⁹ Winton Dean: *Händel.* Stanley Sadie (szerk.) Grove monográfiák. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987): 10.

¹⁰ Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző.* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2000): 164.

¹¹ Steven Zohn: *Telemann, Georg Philipp. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Second Edition. Stanley Sadie (szerk.): Volume 25. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.): 209-228..

művészetét számos német és francia szerző tartotta követésre méltónak, nem szűnő lelkesedést mutatott a hangzásbeli kifejezőeszközök állandó keresésében.¹²

Oboaversenyeinek változó tételszáma és változatos hangnemi kerete, oboa d'amore-ra és schalmeire írt concertói, az oboát a legkülönbözőbb összeállítású hangszercsoportokban szerepeltető versenyművei is kísérletező kedvét, állandó újdonságra törekvését bizonyítják.¹³

7.3 TELEMANN CONCERTÓVAL A SKÓT SZIMFÓNIAÉRT

Az e-moll oboaverseny négy tételes felépítésével nem a klasszikus olasz concerto forma ismérveit reprezentálja. Nyolc szólóoboára írt concertójából öt a Telemann által gyakran előnyben részesített, *sonata da chiesa*, azaz *Kirchensonate* négytétélességét követi.¹⁴ Ha valaki kedveli az „arany középutat” a művészi kifejezőtár tekintetében, bizonyára kedvenc darabjai közé sorolja Telemann Darmstadtban (Hessische Landes-und Hochschulbibliothek 1033/4 Part. 8S.) fellelhető opusát.¹⁵

Tételeinek jól elkülönülő karakterei nem mutatnak éles hangulati ellentétet. Hangnemi azonosságuk – talán tempókülönbségüket kompenzálандó – azt a célkitűzést szimbolizálhatják, hogy bár az olaszos hevület sodrásával, lendületével él, mégsem taszítja hallgatóját végletesen szélsőséges érzelmi állapotokba. Szenvedélye tartózkodóbb, dallamívei inkább csak motívumok az itáliai szerzők témáihoz képest. Kottaképe franciásan csipkézett ritmikai változatossága miatt. Nem féktelenül, de elegánsan szárnyaló, nem önmagából kivetkőző, hanem kontrolláltan életteli. A stílus-egyesítő törekvések mesterkéletlen szépségű darabja, az „ellentétek vonzzák egymást” párkapcsolat egészséges szerelem gyereke.

A tételek viszonylag rövid, 5-10 taktusos zenekari bevezető szakaszai után a szólista mondandóját csupán egyszer szakítja félbe három ütemnél terjedelmesebb közjátékkal. Állóképesség javító feladatán túl azonban fontosabb technikai tudás

¹² Nicolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* (Budapest: Editio Musica, 1988): 176-177.

¹³ Siegfried Kross: *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann.*(Tutzing: Hans Schneider, 1969): 24.

¹⁴ Hans Engel: *Das Instrumentalkonzert. Eine musikgeschichtliche Darstellung.* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971): 339.

¹⁵ Siegfried Kross: *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann.* (Tutzing: Hans Schneider, 1969): 132.

birtokába is juthatunk általa. A második tétel (Allegro molto) pergő staccatóival számtalan zenekari szólamban találkozhatunk, zenetörténeti korszaktól függetlenül. A tétel egy relatív rövid, kilenc ütemes, pasztorálos hangulatot keltő szakaszától eltekintve – melyben a hosszú, tartott basszushangok fölött a triolák recitativója mesél – szinte mindvégig virtuóz tizenhatod menetek és szekvencia szerű motívumok folyamatos játékára kötelez. A súlytalan helyen induló staccato sorok helyes megszólaltatása megbízható metrikai érzéket igényel és a precíz ritmikai arányok belső érzetét feltételezi. (22a kottapélda)



22a kottapélda

Mendelssohn *Skót szimfóniájának* negyedik, *Vivace non troppo* tételében hasonló szituáció vár megoldásra. (22b kottapélda)



22b kottapélda

7.4 NÉMET, OLASZ VAGY ANGOL AZ ÚR?

Halléban látta meg a napvilágot 1685 februárjában, a londoniak Händelt mégis olasz zeneszerzőként könyvelték el.¹⁶ Az 1706-10 között Itáliában töltött négy esztendő életre szóló hatással volt a német származású, ám 1710-től – kisebb-nagyobb megszakításokkal – 1759 Nagyszombatjának reggelén bekövetkezett haláláig Londonban élő mester művészetére.¹⁷ Empirikus és eklektikus, erős alkotói egyéniséget sugárzó műveinek a német, francia és angol elemek ellenére központi magva mindvégig a dallamos olasz stílus maradt.¹⁸

Händel zenekari műveiben szinte mindig alkalmazott egy, de leginkább két oboát. Az op. 6-os, 12 darabból álló zenekari concerto sorozatából négyet,

¹⁶ Claude V. Palisca: *Barokk zene*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 267.

¹⁷ Claude V. Palisca: *Barokk zene*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 268.

¹⁸ Winton Dean: *Händel* Stanley Sadie (szerk.). Grove monográfiák. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987): 87.

melyekben eredetileg csak két hegedűt és egy csellót jelölt meg szólistaként, később egy illetve két oboával egészített ki.¹⁹ Az 1734-ben megjelent op. 3-as hat concerto grossóból – melyeket tévesen neveznek oboaversenyeknek – ötben az oboákat szintén párban szerepeltette.

Szóló oboára, melyet Händel a kedvenc hangszerének nevezett, három versenyművet írt.²⁰ Az B-dúr, no. 1-es, valamint a g-moll, no. 3-as concerto korai kompozíciók, valószínűleg hannoveri tartózkodása idején születtek.²¹

A B-dúr, no. 1-es concerto első tételében jól érzékelhető az itáliai évek hatása. Bár nem a tipikusan háromtétéles versenymű kezdő, ritornellekkel tarkított, a szólistának a tuttival párbeszédet folytató tételéről van szó, a dallamvezetés éneklő jellegében, az oktávugrások adta érzelmes zenei felsóhajtások kifejező játékmódjának lehetőségében tetten érhető az olasz Adagio tételek lírai hangvétele.

A második, Allegro tétel nagy tanulsága abban rejlik, hogy az egyenes gerincű, katonás tartással játszandó nyolcadok és az egyenletes tizenhatod menetek mellett az ütemek belső szerkezetét, agogikai hovatarozását is tanulmányozhatjuk. Értelmeznünk kell ugyanis a zenekari szólamok esetében – még hozzá igen gyakran és szükségszerűen azonnal, spontán – a hangok motívumkezdő-, illetve záró funkcióját. Értelmeznünk, éreznünk és a hallgatósággal érzékeltetnünk: vagyis értelmesen kell elmondani, elénekelni a szöveg nélküli zene hangjainak jelenlévő, valóságos „szótagjait”. Nagyon sokszor a lejegyzési mód mindezt nem mutatja meg, sőt elrejtí a gyakorlatlan, amatőr szem elől.

Tipikus példa erre két egymást követő, ám záró hang szereppel bíró és felütés szerűen új gondolat kezdetét jelentő nyolcad összevont szárral való notációja. Kottát olvasni, szöveg nélküli zenét értelmezni épp úgy tanulást és gyakorlást igénylő feladat, mint prózai szöveget vagy verset jól, helyes hangsúllyal felolvasni. A taktuson belüli felütést, vagyis a legtöbbször egy száron összekötött, de különböző funkciót betöltő, nem összetartozó nyolcadokat tetten érhetjük Händel concertójában. (23a kottapélda)



¹⁹ Anthony Hicks: *Händel*. Stanley Sadie (szerk.) Grove monográfiák. *Műjegyzék*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987): 154-155.

²⁰ Winton Dean: *Händel*. Stanley Sadie (szerk.) Grove monográfiák. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987): 97.

²¹ Winton Dean: *Händel*. Stanley Sadie (szerk.) Grove monográfiák. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987): 98.

23a kottapélda

Amikor zenekari feladataink során Haydn No. 100-as, *Katona-szimfóniájával* találkozunk, felismerhetővé válnak számunkra az ütemeken belüli felütéseket, s azokat képesek leszünk helyesen hangsúlyozva, jól értelmezve előadni. (23b kottapélda)

Andante

Oboe

Ob.

23b kottapélda

A concerto harmadik, Siciliana tétele hangvételét és ritmikáját tekintve számomra Richard Strauss Rózsalovagjának „felmenője”. (24a kottapélda)

Oboe

24a kottapélda

A pontozott nyolcadok folytonos, lágy ringása, valamint átkötött hangként való szerepeltetése bátorít fel egy nagyzenekarban játszó oboást a Händel-tétel kapcsán Richard Strauss gyönyörű angolkürt szólójára asszociálni. (24b kottapélda)

Oboe

solo

pp espr.

3 3 3 3

24b kottapélda

7.5 ELVESZETT AFFEKTUSOK NYOMÁBAN

Händel g-moll, no. 3-as concertójából megtudhatjuk, hogyan kell kifejezésre juttatni olyan, ma már sajnálatos módon kiveszőfélben lévő érzést, lelkiállapotot, amelyre a legtalálósabb a *magasztos* kifejezés.

Az idő múlásával, mint minden, változik az érzéseket megjelölő szavak tárháza. Ha elvész az érzés, értelemszerűen kihál a kifejezés is. Változik életvitelünk,

a világról alkotott képünk, változnak szokásaink és az ezekhez kapcsolódó események ünnepi jellege egyre inkább feledésbe merül. Sok esetben időhiányra hivatkozunk, de félő, hogy inkább „igényhiánnyal”, azaz egyfajta lelki igénytelenséggel állunk szemben. Ha értékrendünk, életünk eseményeinek fontossági sorrendje megváltozik, közösségünk ünnepei eltorzulnak, elvesztik eredeti jelentésüket és fontosságukat, nem sok időt vesztegetünk méltó megünneplésükre. Ha elvész az ünnep, elvesznek vele együtt a fennkölt érzések és az ezekről a megkülönböztetett érzésekről, lelkiállapotokról szóló kifejezések is.

Händel oboaversenyének első, Grave tételében a méltóságteljesen vonuló nyolcadok díszes menetével felidézhetünk egy ünnepi érzést, egy emelkedett lelkiállapotot. Megtanulhatunk a pontozott értékek és az átkötött hangok alkotta zenei szövetből egy magasztos, fennkölt hangulatot teremteni. (25a kottapélda)

25a kottapélda

Szükségünk lesz ilyen fajta, a zeneirodalomban sokszor, való életünkben egyre ritkábban megélt affektus kifejezésének eszköztárára, ha Beethoven III. *Eroica* szimfóniájának második tételében a nagy oboa szólót kellő emelkedettséggel, magasztossággal akarjuk megszólaltatni. (25b kottapélda)

25b kottapélda

7.6 BILLENTYŰS-BOROSTYÁNBA ZÁRT KINCSEINK

Vannak alkotók, akik olyan szellemi tőkével érkeznek e földre, olyan időszerű és időtálló értékek megalkotására predesztináltak, hogy töltsék bár napjaikat koruk pezsgő szellemi életének meghatározó helyszíneitől távol, éljenek is szűkebb, csendesebb milióben, ismerjék csupán világuk szűkebb szegletét – mégis betöltik

hivatásukat. Mindegy, hol magasodik az efféle géniuszok szellemi elefántcsont-tornya.

Immanuel Kantnak (1724-1804) nem kellett elhagynia Königsberget ahhoz, hogy új metafizikai rendszerrel döbrentse meg a világot, hogy 1781-ben megírja a *Tiszta ész kritikáját*, hogy a XIX. század filozófiai gondolkodása teljes egészében az ő hatása alatt álljon.²²

A zenében Johann Sebastian Bach volt az a zseni, aki egész életében eisenachi polgár maradt, kisebb helyeken lakott és alkotott, utazásai is csak relatív szűk földrajzi területre korlátozódtak.²³ Mégis: a családi örökség – genetikai és tradicionálisan zene-központú szellemi életvitel, életmód egyaránt –, valamint a Tamás-iskola és a Lipcsei Egyetem hatása, az ész korszakának tudós képviselőivel való napi érintkezés, a tanár kollegákkal folytatott inspiráló beszélgetések adta intellektuális közeg hozzásegíthették Bachot, hogy a rábízott, magával hozott szellemi kincseket megteremthesse, megalkothassa.

Bach concertóiról elmondható a Vivaldi-hatás,²⁴ valamint az, hogy e műfajban is messze túlszárnyalja a concerto megszilárdítójának és legtermékenyebb szerzőjének darabjait. Nem számuk vagy virtuozitásuk tekintetében – sokkal inkább zenei tartalmukban, elmélyültebb mondanivalójukban, mélyebb üzeneteket közvetítő jellegükben.

Hála a kor komponálási szokásainak – miszerint a szerzők időnként „kölcönöztek” egymástól, feldolgozták, átköltötték egymás darabjait, saját alkotásaikat nemkülönb, teljes természetességgel használták fel, hangszerelték, formálták át későbbi műveikben – fennmaradhattak olyan Bach kompozíciók is, amelyeket ilyen átiratok révén lehetett újra előhívni, életre kelteni.

A birtokunkban lévő oboa és oboa d’amore versenyek mai ismeretét annak köszönhetjük, hogy bár az eredeti kéziratok és esetleges másolataik is elvesztek, fennmaradtak Bach által készült billentyűs átirataik.²⁵ Az F-dúr BWV 1053R, az A-dúr BWV 1055R, a g-moll BWV 1056R, a d-moll BWV1059R concertók és a d-moll BWV 1060R oboa-hegedű kettősverseny eredeti hangszerelése nem bizonyított, de

²² Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981): XXIII. színes tábla.

²³ Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. (Budapest: Park Könyvkiadó, 2000): 355.

²⁴ Christoph Wolff: *A Bach-család*. Stanley Sadie (szerk.) Grove monográfiák. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989): 126-127.

²⁵ Christoph Wolff: *A Bach-család*. Stanley Sadie (szerk.) Grove monográfiák. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989): 156.

alapos, beható filológiai kutatásokra alapozott feltevések eredményeként létrejött rekonstrukciójuk jóval több, mint légből kapott fikció. A vélhetően korai, weimari és kötheni időkből származó alkotásokat Bach az 1730-as évek Collégium Musicum koncertsorozatai kedvéért hangszerelhette át csembalóra, melyek – természetesen – előadásában csendültek fel a csembaló szólista szerepén ámuldozó, szerencsés publikum előtt.²⁶

A BWV 1056-os concerto második tétele fellelhető a BWV 156-os kantatában oboa szólóként, a BWV 1053-as versenymű első tétele a BWV 169-es kantáta orgona szólójában, harmadik tétele a BWV 49-es kantáta orgona-oboa 'amore szólójában bukkan fel.²⁷

Olyan lehetőségtől estünk volna el e bachi örökség híján, a rekonstruált oboaversenyek nélkül, mint a mély tartalmú intellektuális üzenetek közvetítésének feladata, a virtuozitást csak funkcionális elemnek tekintő, ám a hangszer játéktechnikáját – a nagy kántor alapos hangszerismeretéből kifolyólag – kellőképpen kihasználó, szellemi koncentrációt és hangszeres, fizikai állóképességet egyaránt próbára tevő zeneművek előadása. Nem kétséges, hogy ezen ismereteket nem nélkülözhetjük a zenekari játékban Wagner, Mahler vagy Beethoven örök érvényű kinyilatkoztatásainál hosszú, fárasztó, a fúvós erőnlét korlátait feszegető műveik előadásakor.

Bár a barokk concertók előadási tradícióihoz hozzátartozott egy bizonyos fajta természetes spontanéitás, az „egyszeriség”, az egyedi, állandóan változó, megújuló jelleg, Bach esetében – valószínűleg pedagógiai megfontolásból – pontos lejegyzésekkel találkozhatunk. Esetében a változtatások, javítások inkább lelkiismeretes alkotói attitűdjét és fáradhatatlan munkakedvét sugallják a tökéletes alkotás jegyében.²⁸ Rekonstruált, életre keltett oboaversenyei egy lehetőséget, egy lehetséges változatot rögzítenek a mű feltételezett korabeli előadását illetően. Ha figyelmünket olyan részletekre fordítjuk, mint az F-dúr BWV 1053R concerto első, Allegro tétele (26a kottapélda) a hangzó anyag egyik lehetséges verzióját látjuk lejegyezve.

²⁶ Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. (Budapest: Park Könyvkiadó, 2000): 427.

²⁷ Christoph Wolff: *A Bach-család. Műjegyzék*. Stanley Sadie (szerk.) Grove monográfiák. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989): 185, 186, 179.

²⁸ Christoph Wolff: *A Bach-család*. Stanley Sadie (szerk.) Grove monográfiák. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989): 166.

The image shows a musical score for Oboe and Violin. The top system consists of two staves: Oboe (top) and Violin (bottom). The Oboe part starts with a rest, followed by a series of eighth notes. The Violin part starts with a series of eighth notes, followed by a rest. The bottom system consists of two staves: Oboe (top) and Violin (bottom). The Oboe part starts with a rest, followed by a series of eighth notes. The Violin part starts with a rest, followed by a series of eighth notes. The score is in 3/4 time and G major.

26a kottapélda

A szóló oboa ugyanis az idézett részletben játszhatná akár a hegedűk, azaz a kíséret felső szólamának ütemeit folyamatosan, szünet nélkül, hiszen a szólamok egymást folytatják, kiegészítik, egyazon zenei gondolat részei. A többi szólam figyelemmel kísérése, a szólamok hierarchiájának, fontosságának, egymáshoz való viszonyának átlátása, megértése az adott zenei szövetben a zenekari játékos elengedhetetlen feladata. Legyünk bár aktív vagy passzív szereplői hangszerünkkel a darab felcsendülő részletének, figyelmünk, arányérzékünk, készenlétünk folyamatos kell, hogy legyen. Együtt kell élnünk a zenével, más szólamok interpretálásában is részt kell vennünk „fejben”, nem kapcsolhatunk ki, nem engedhetjük meg magunknak, hogy kiessünk a darab menetéből, történéseiből.

A zenekari játék állandó készenléti állapotát, más szólamok követését és a sajátunkkal való bekapcsolódás helyes technikai megvalósítását remekül modellezhetjük Bach concertóinak játéka közben. Hasznát vesszük pályánk során a zeneirodalom bármely stílusához tartozó darab előadásánál. Példaként álljon itt Kodály Zoltán *Galántai táncok* című művének oboa szólója, amelynek helyes megszólaltatása a fuvola és a klarinét dallam közé ékelve ritmikai, intonációs, agogikai, dinamikai szempontból is megoldandó feladatot jelent. Az idézett részlet első hangja ugyanis megegyezik a fuvola szólójának záró hangjával, míg az utolsó gisz” a klarinét kezdő hangjával olvad egybe. (26b kottapélda)

„Egy mindenkiért, mindenki egyért” hozzáállással, egymásra figyelve, egy emberré válva lehet csak Kodály a magyar népzene szentimentalizmustól mentes, forrásvíz-tisztaságú dallamaiból teremtett remekművét méltóképpen tolmácsolni.

The image shows a musical score for Oboe. The staff is in 4/4 time and G major. The score starts with a rest, followed by a series of eighth notes. The first measure is marked with a forte dynamic (p) and the instruction 'espress.' (espressivo). The second measure is marked with a forte dynamic (p) and the instruction 'espress.' (espressivo). The third measure is marked with a forte dynamic (p) and the instruction 'espress.' (espressivo). The fourth measure is marked with a forte dynamic (p) and the instruction 'espress.' (espressivo). The score is in 4/4 time and G major.

26b kottapélda

A harmadik tétel egy rövid részletével arra kívánok rávilágítani, hogy Bach belső ritmikájával, zenéje lüktetésének, érdekes, „modern”, már-már absztraktnak nevezhető, ütemvonalakat negligáló szabad szárnyalásával miként készülünk fel olyan XX. századi zseni műveinek előadására, mint Bartók Béla. Ha összevetjük Bach 3/8-os ütemekből előretörő, négyes csoportokban összekapaszkodó offenzív szekvencia-mozaikjait (27a kottapélda)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Oboe' and the bottom staff is labeled 'Ob.'. Both staves are in 3/8 time. The music consists of a series of eighth-note patterns, often grouped in fours, with various accidentals and slurs. The bottom staff starts with a '6' above the first measure, indicating a sixteenth-note subdivision.

27a kottapélda

a Concerto első tételének ütemvonalakon átnyúló tizenhatod csoportjaival (27b kottapélda), feltárulkozhat előttünk a két különböző korban élt titán szabad szellemének párhuzama, merész művészi kifejezéstárának egyes komponálástechnikai elemében is felragyogó megnyilvánulása.

The image shows a single staff of musical notation for Oboe in 3/8 time. The music features a series of eighth-note patterns, often grouped in fours, with various accidentals and slurs. The piece starts with a dynamic marking of *f* (forte) and a *cresc.* (crescendo) marking. The notation includes a variety of note values and accidentals, including sharps and naturals.

27b kottapélda

8. A BAROKK CONCERTÓK ELŐADÁSMÓDJÁRÓL

8.1 ELŐADÁSMÓDOK A BAROKK KORBAN

Osztom Schiff András véleményét, miszerint „bármilyen hangszeren játszunk is, a stílus elsőrendűen fontos. Annyi információra kell szert tennünk a zeneszerző koráról és annak előadói hagyományairól, amennyire csak lehet.”¹

Beletörődvén a szomorú ténybe, hogy a XVII. században, illetve a XVIII. század első felében, vagyis a barokk zene korában még nem állt rendelkezésre hangrögzítő berendezés, a fennmaradt hangszerek és kották alapján tudjuk csak az akkor felcsendülő „kortárs” zenét a ma élő nemzedékek számára felidézni. E művek stílusos előadásának rekonstruálásához szerencsére birtokunkban lehetnek olyan írásos dokumentációk, mint Leopold Mozart, François Couperin vagy Carl Philipp Emmanuel Bach írásai. Ha figyelembe vesszük ez utóbbi szerző állítását, miszerint „sem a zeneszerzésben, sem a billentyűs játékban nem volt soha más tanárom, mint az apám”,² mély tisztelettel és meghatódottsággal párosulhat bennünk az ambiciózus előadóművész kíváncsisága, amikor ezeket a könyveket tanulmányozzuk. E felbecsülhetetlen értékű közvetett források révén elindulhatunk egy szakmai időutazásra, amelyen ajánlatos lenne önként és lelkes örömmel részt vennie minden gyakorló muzsikusnak.

Hathatós segítséget jelenthet számunkra Nagy Frigyes udvari zeneszerzője és fuvolanára, Johann Joachim Quantz híres elméleti munkája, az 1752-es *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (Kísérlet a fuvolajáték oktatására)*. A nagynevű fuvolaművész művében részletesen olvashatunk az akkori interpretációs szokásokról illetve követelményekről a tempó, a dinamika, a frazeálás, az artikuláció, a ritmus vagy éppen az ornamentáció tekintetében. A mester előadóművészi és zeneszerzői tehetségét vélhetően messze túlszárnyalták tanári képességeit demonstráló pedagógiai érdemei. Olyan élvezetes, gördülékeny stílusú, a mai muzsikus számára is közérthetően megfogalmazott írásokat tanulmányozhatunk, melyeknek hasznos instrukciói megszívlelendők lehetnek nemcsak barokk, hanem későbbi korokban született zeneművek előadása esetén is.

¹ Schiff András: *A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról*. (Budapest: Vince Kiadó, 2003): 102.

² Thurson Dart: *The Interpretation of Music*. (London, 1967, Style in the Eighteenth Century fejezet.) *Régi zene 2. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987):143-166. 164.

„A jó előadásnak végül *kifejezőnek, és minden előforduló szenvedélyhez illőnek kell lennie.*” – írja Quantz a XI. fejezetben (15.§). E helyét mind a mai napig remekül megálló előadóművészi tankönyvből számtalan helyen nyerhetünk igazolást a barokk zene előadására vonatkozóan az érzelmek elsődleges fontosságáról.³ A kor szerzőinek és előadóinak – lényeges, hogy az esetek zömében még egyazon személyről beszélhetünk – deklarált célkitűzése volt a műveket úgy kidolgozni és előadni, hogy az „a szíveket hatalmába kerítse, a szenvedélyeket felkavarja vagy lecsillapítsa, és a hallgatót hol az egyik, hol a másik affektussal töltsse”. (XI. fejezet 1. §)

S hogy mik is ezek az elsődleges fontossággal bíró affektusok vagy affekciók? Átfogó tanulmányt készített a fogalomról René Descartes, a racionalizmus úttörője *De passionibus* című, 1649-es értekezésében; Johann Mattheson, a híres kritikus is hosszasan elmélkedik róla, nem kevés figyelmet szentelve e tárgynak *Der vollkommene Kappelmeister (A tökéletes karmester)* című, 1739-es munkájában.⁴

Leopold Mozart 1756-os Hegedűiskolájában több ízben hívja fel a figyelmet az affektusok fontosságára.⁵ „... minden erőnkkel igyekezzünk megtalálni és az előadásban megvalósítani azt az affektust, amelyet a zeneszerző ki akar fejezni. Minthogy ebben a szomorúság gyakran váltakozik a vidámsággal, fáradoznunk kell mindegyiket a maga módján előadni.”(12. főrész 7.)

Érdekes, hogy míg az affektus kifejezés nehezen meghatározható tudományos, egzakt módon, funkciója a barokknak nevezett – ám a 150 évet felölelő, nemzeti sajátosságokban, műfajokban, zenei formákban, komponálási technikákban, zeneszerzői stílusokban olyannyira eltérő és szerteágazó – korszakban alapvető volt. Hiszen az előadó jogát és kötelességét is jelentette, hogy közvetítésével a zene betöltse alapvető hivatását: hatással legyen a hallgatók lelkiállapotára érzelmeket befolyásoló, mágikus hatalma révén.⁶

Robert Donington 1973-as, a *Barokk zene előadásmódja* című alapvető művében szép csokorra való idézetet olvashatunk korabeli írásokból, melyek a kor kompozícióinak helyes tolmácsolására vonatkozóan az affektusok fontosságát, az

³ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen* (Breslau: 1789) Péteri Judit fordítása: *Régi zene 2. Tanulmányok, cikkek, interjúk.*(Budapest: Zeneműkiadó, 1987): 27.

⁴ Claude V. Palisca: *Barokk zene.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 13.

⁵ Leopold Mozart: *Hegedűiskola.* (Augsburg,1787. 3. kiadás. Magyar fordítás: Székely András. Budapest: Mágus Kiadó, 1998): 271.

⁶ Claude V. Palisca: *Barokk zene.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 14.

erőteljes érzelmek regnálását hivatottak bizonyítani.⁷ A verbalitás olyan színpompásan tobzódó, gazdag kifejezéstárában gyönyörködhetünk, mint a zenében rejlő „szépség, lendület, erő, lelkesültség”, mely által a „hallgató meghatódik és felhevül”, hiszen a zenehallgatás „meglágyít és elérzékenyíti a lelket, édes szenvedélyt lopva a szívekbe”. Barokk kori hangszeres elődeink is arra törekedhettek, hogy az előadandó mű „minden szépségének” alapos megismerését követően „forró, lángoló képzeletükkel ezt a magasztos lelkesültséget előadásukba is átvigyék”.

Donington idézet válogatása kapcsán szemléletesen kirajzolódnak előttünk a nemzeti temperamentum-különbségek, különösen a barokk zene két vezető stílusa: az olasz és a francia stílus között. Láthatunk előadási hagyományokra vonatkozó másfajta csoportosítást is, mégpedig a műfajra való hivatkozással: „a színpadi..., amely eleven és sokszínű, a kamarazenei, amely finom és aprólékosan kidolgozott, és az egyházi, amely megindító és ünnepélyes”. Mivel oboás elődeink számára bőségesen adódott minden létező helyszínre és alkalomra komponált, sok esetben kihívást jelentő, domináns szerep, szólózási lehetőség – legyen szó színpadi, templomi vagy kamarazenei feladatról –, rendelkezniük kellett a kifejező, affektusok széles skáláját felsorakoztató, érzelmi töltettel bíró hangszeres tudás alapvető követelményével.

8.2 A BAROKK ZENEMŰVEK ÉRTÉKEIRŐL

Hogyan lehetséges, hogy a XVIII. század mestereitől mi is tanulhatunk? Mért nem tudnak elévülni, tartalmatlanná válni számunkra az akkori zenék és szerzőik mondanivalói?

Amennyiben a *fejlődés* fogalmán az „előrehaladás, növekedés folyamatát”, a „teljesebb, magasabb rendű állapot felé irányuló változást”, avagy filozófiai értelemben olyan folyamatot értünk, „amely magában foglalja az anyagi világ jelenségeinek önmozgását az alacsonyabb rendűtől a magasabb rendű felé”⁸ – ebből az aspektusból szemlélve e kifejezést nem hoznám összefüggésbe nyugati-keresztény zenekultúránk egymást követő korszakaival. Inkább azonosulnék Luciano Berio

⁷ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.): 18-19.

⁸ *Magyar Larousse Enciklopédia*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1991. I. kötet (814.)

szemléletével: számára a zeneirodalom „szerves folyamat”, amelyben Bach, Mozart, Beethoven „sűrű pillanatai a zenetörténetnek”.⁹

Folyamat tehát: „változások, történések egységes, összefüggő sora”, „valaminek a lefolyása, végbemenése”.¹⁰ Fejlődésről, objektív értékrendről beszélni a különböző korok kiemelkedő alkotóinak életművével kapcsolatban vélhetően épp olyan értelmetlen, hiábavaló próbálkozás volna, mint magukat a történelmi korokat minősíteni. A zene ugyanis – mint minden más művészeti ág – egészen a későromantikáig „mindig kora szellemiségét tükrözi”,¹¹ „kortárs” alkotások halmaza, amely az adott kor emberének gondolatait, érzelmeit hivatott kifejezni, sőt meglátásom szerint azon túl, a kifejezhetetlen szférájába sűrűsödve, épp tudatalattijának és tudattalanjának esszenciális lenyomata.

Elődeink még hittek a fejlődésben. Felfogásuk szerint a hangszerek, a játéktechnikák, a zenei stílusok az idő múlásával magasabb szintre emelkedtek, értékesebbé váltak a korábbi, általuk divatjamúltnak ítélt műveknél. Nekünk azonban, visszatekintvén a zenetörténelmi korokra lehetőségünk nyílik azokat összehasonlítani és összefüggéseiben látni.¹² Az eredmény minden valószínűség szerint megdöbbentene azon szemlélet híveit, akik permanens fejlődésben lévőknek, magasabb értékeket hordozónak találták a zenei stílusok egymás utáni, sőt egymással párhuzamosan jelenlévő, különböző kategóriába sorolható alkotásait.

Érdeemes összevetni éppen a „nem egyidejű egyidejűség” tekintetében a XX. század derekán keletkezett, korban azonos, ám irányzataikat tekintve eltérő kategóriába sorolható műveket és az 1750 körül keletkezett alkotásokat. Hindemith idős kori stílusa, Strauss kései klasszicista operája, Sztravinszkij tizenkét hangú technikája, Schönberg dodekafóniája épp úgy egy merőben más arculatát mutatja a kor zenei stílusának, mint Bach strukturális alapon nyugvó kései művei, Händel monumentális oratóriumai, Rameau mitológiai tárgyú operái vagy Scarlatti virtuóz szonátái.¹³

Elhagyván a XX. századot, kíméletlenül levonva eseményeinek kollektív-morális konzekvenciáit, szembe kell néznünk nagybetűs Fejlődésünk illuzórikus

⁹ Varga Bálint András: *Beszélgések Luciano Berioval*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981): 37-38.

¹⁰ *Magyar Larousse Enciklopédia*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1991. I. kötet (882.)

¹¹ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. (Budapest: Editio Musica, 1988): 16.

¹² Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. (Budapest: Editio Musica, 1988): 15.

¹³ Karl H. Wörner: *A zene története*. (Budapest: Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, 2007): 534.

voltával. „Az emberiség nem előrehalad, hanem körben jár”.¹⁴ Értékelés helyett – példát véve a modern irodalomtudományról –, vizsgáljuk inkább „a művek keletkezésének lelki, szellemi és társadalmi okait, továbbá egymás közti összefüggésüket”.¹⁵

A zeneirodalom remekművei, amelyek fent tudtak maradni az idő rostáján, számunkra is hordoznak mondanivalót. Klasszikus értékeket képviselnek. Az új művészeti irányzatok nem a régiek helyett születtek, így nem helyezhetjük a különböző korok alkotóit és alkotásait a később születettek alá nagyságukat, jelentőségüket, szellemi értéküket illetően. A Mozart-üstökös fénycsóvjája ezért nem halványítja el Bach állócsillagát. Ezért nem veszítenek aktualitásukból, kifejezőerejükben a barokk kor zenei gyöngyszemei.

8.3 A BAROKK KORI ELŐADÓK TUDÁSÁRÓL

Ha tovább göngyölítem gondolataim fonálát hajdani muzsikus elődeink életéről, szakmai tudásáról, a művekhez való viszonyáról, kitűnik, hogy a velük való hasonlóság nem is annyira megalapozatlan. Úgy vélem, hogy a „körben járó emberiség” barokk kori zenészei nem voltak sem jobbak, sem rosszabbak nálunk.

Feltételezésem szerint nem csak szellemi értékeik szerint, vagy érzelmi életükben megélt, megfogalmazott és az előadás során kifejezésre juttatott mondanivalójuk alapján voltak hasonló kvalitásokkal rendelkező emberek, mint mi. Szakmai szempontokat vizsgálva is úgy gondolom, hogy egy akkori oboás biztos hangszerkezelési tudás birtokában, – s ha e tudás, mintegy varázsütésre áttanszformálódhatna mai modern oboára, akkor a később kitalált, új utak, alternatív megszólaltatási módok keresése közben létrejött érdekes, rendhagyó, XX. századi technikai megoldásokon kívül, mint például a Luciano Berio által fúvós hangszeren először alkalmazott *multifónia*¹⁶ – ma is megállná a helyét, mint előadóművész. Véleményemet azonban több év hangszeritanítási és több mint két évtized előadóművészeti gyakorlatra alapozva úgy gondolom, hogy aki a barokk oboaversenyek megszólaltatásához elegendő szakmai és technikai tudással rendelkezik, képes rá, hogy egyéni képességei függvényében több-kevesebb idő és

¹⁴ Szerb Antal: *A világirodalom története*. (Budapest: Magvető Kiadó, 1989): 10.

¹⁵ Szerb Antal: *A világirodalom története*. (Budapest: Magvető Kiadó, 1989): 11.

¹⁶ Varga Bálint András: *Beszélgetések Luciano Berióval*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981): 68.

energia ráfordítással, de biztosan abszolválja későbbi korok műveit, beleértve korunk zenéjét is.

Helytállónak érzem Nikolaus Harnoncourt állítását, miszerint ezek a barokk kori remekművek maguk a bizonyítékok elődeink nagyszerű szakmai tudására. Nem valószínű, hogy olyan zseniális zeneszerzők és előadók, mint Bach, Händel vagy Vivaldi megvalósíthatatlan, az akkori professzionális zenészek tudását és lehetőségeit meghaladó nehézségű darabok megírásán fáradoztak volna. Saját koruk hallgatóságának komponáltak, tehát muzsikusaiknak a kor hangszerein és előadási körülményei között kellett megszólaltatniuk a zeneműveket, s ezt minden bizonnyal sikeresen meg is valósították. Ezt a jogos elvárást támasztják alá még az esetleges negatív kritikák is, vagy éppen a hamis intonációt felemlető leírások, világosan megvilágítva ezzel az igényt a tiszta intonációra.¹⁷

A művek után következő egyéb fontos bizonyítékok a korabeli tankönyvek tanításai. Barokk zenét játszó és tanító muzsikusként aligha kerülheti meg Robert Donington már említett, nagyszabású művét.¹⁸ Átfogó, a témát minden részletében gondosan kifejtő munkájában Donington állításait, tanácsait, javaslatait sűrűn támasztja alá korabeli zeneszerzők, kritikusok írásaival. Ezek a hiteles tudósítások, érdekes és autentikus források összességükben arról tesznek tanúbizonyságot, hogy az akkor komponált zenék előadásainak épp olyan igényes közönség ízlését kellett kielégíteniük, mint manapság.

¹⁷ Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002): 28.

¹⁸ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978)

8.4 A BAROKK CONCERTÓK ELŐADÁSMÓDJA NAPJAINKBAN

Viseltessünk bármilyen előjellel lelkünk mélyén a 60-as évek közepétől kibontakozott, a régi zene interpretálásának új irányzatait illetően,¹⁹ tény, hogy nem vonhatjuk ki magunkat forradalmi törekvéseik a zenésztársadalmat felkavaró és megosztó hatásai alól. Üdvözölhetjük vagy ellenérveket sorakoztathatunk fel, szimpatizálhatunk az úgynevezett autentikus előadásra való igyekezettel vagy lehetnek a témával kapcsolatban erős fenntartásaink, egyet nem tehetünk: dölyfös, dzsentroid lelkülettel, fásult érdektelenségünket a profizmus keménnyé csontosodott álarca mögé rejtve elmenni mellette.

Ha tehetjük, ismerjük meg a régi zene mozgalom híveinek elméleti és gyakorlati produktumait, nyitott füllel és szívvvel viseltetvén téziseik és muzsikálásuk iránt, ámde megszűrve az olvasottakat és a hallottakat természetes szkepticizmusunk sűrű szövésű rostáján. Követni és méltányolni az újabb kutatási eredményeket helyes dolog, bár véleményem szerint tartózkodni kell az *ex katedra* kijelentésektől egy olyan műfaj esetében, melynek attribútuma, hogy auditív módon jut el „lélektől-lélekig”, s amelynek vizsgált terminusában megszólaltatott utolsó akkordja közel 260 éve lecsengett.

Az igazán izgalmas kérdés számomra nem abban rejlik, hogy rekonstruált vagy modern oboán szólaltassuk-e meg a barokk concertókat, vagy milyen létszámban és összetételben csendüljenek fel a múlt nagy alkotásai. Vannak olyan elkötelezett zenetudósok és gyakorló muzsikuskok, akik teljes munkásságukat, egész életüket a barokk zene kutatásának szentelik. Szimfonikus zenekari muzsikusként, reálisan látva helyem a zenei életben tevékenykedők hierarchiájában, nem kísérelném meg korszakalkotó, nagy igazságként feltüntetni az általam rajongva szeretett barokk zenék előadásmódjával kapcsolatos szubjektív gondolataimat. Ahogy látom azonban a témával kapcsolatos kompetens személyek véleményét az előadói egyéniség és a lényegi hitelesség kérdésében valamint az egészséges és szükséges kompromisszum megkötésével kapcsolatban a barokk zenék mai előadásait illetően, bátorkodom hangot adni meglátásaimnak.

¹⁹ *Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk.* Szerkesztette Péteri Judit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.): 5.

Egy mai muzsikusnak, még ha modern hangszeren is, de barokk zenét játszani *kell*, ahogy levegőt venni, tiszta vizet inni, járni kell. Muzsikus létünk természetes része, szívdobbanása. Egy oboás számára olyan lételem a barokk közeg, mint a magzatvíz. Abban fejlődik, erősödik, készül az életre. Mindazt, amit a barokkból hozunk, elhagyhatatlan fejlődési szakaszaink állomásain szereztük. Hangszer-technikai tudást és ami talán ennél is döntőbb: az üzenetközvetítés képességét.

Cziffra György megfogalmazásában az igazi kiválasztott olyan képességű hangszeres, a zeneszerző dalnoka, aki összekötő kapoccsá tud válni szerző és hallgató között. Az ilyen muzsikus révén lehetséges, hogy a „múlt mélyéből származó zenei üzenet és az az érzelem, amelyből annak idején megszületett”, újra életre keljen.²⁰ Ez az üzenet közvetítés csak teljes érzelmi azonosulással lehetséges.

Leopold Mozart szerint sem elegendő pusztán a hangjegyek tökéletes, ám gépies megszólaltatása. „Nem elég csak pontosan megfigyelni valamennyi, a darabhoz fűzött és abban előírt dolgot, és nem tenni mást, mint elhagyni azt úgy, amint le van jegyezve, hanem bizonyos érzékenységgel kell játszani, bele kell élnünk magunkat a kifejezendő affektusokba, helyesen és jól kell alkalmaznunk és előadnunk valamennyi *vonást, kötést, hangsúlyt, pianót és fortét*, egyszóval mindent, ami csak hozzátartozik egy darab ízléses előadásához. És ezt nem tanulhatjuk meg másként, csak hosszú tapasztalat alapján szerzett egészséges ítélőképességgel.”²¹ (12. főrész 3.) Mért is ne hallgatnánk rá? Ha Mozart tanárának tanácsai nem hozzák meg a kívánt eredményt, a hiba nem a pedagógusi instrukciókban keresendő.

Miközben a barokk zenék szerzőinek mondanivalójára, az adott darabban fellelhető affektusok közvetítésére, hiteles előadására teszünk kísérletet, bátorítsanak bennünket a spontán, egyszeri, improvizatív megoldásokkal élő korabeli interpretációkról szóló tudósítások. Quantz világosan fogalmaz az „egyszerűen emberi, hangulat-és temperamentumbeli különbségekről”. Véleménye szerint „nincs két muzsikus, aki teljesen azonos módon játszana”, s ennek okát az egyéni ízlés-és karakterkülönbségekkel, illetve a pillanatnyi hangulat változékonyságával hozza összefüggésbe.²²

²⁰ Cziffra György: *Ágyúk és virágok*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1983): 204.

²¹ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. (Augsburg, 1787. 3. kiadás. Magyar fordítás: Székely András. Budapest: Mágus Kiadó, 1998): 269.

²² Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978):20.

Érdekes, hogy egy olyan kor művészete, amelyben a társadalmi hierarchia akkor még megingathatatlanak látszó ténye szembetűnő módon tükröződött a hangok hierarchikus rendjében, illetve a komponálás bizonyos kötöttségeiben, mennyi individuális szabadságot engedett az interpretáció területén. A kor előadási szokásaira jellemző volt, hogy tág teret hagyott a személyiségnek, a szubjektivitásnak. A szuggesztív előadást többre tartották a lejegyzett szövegnél.

Rólunk, a mai magyar zenésztársadalom aktív tagjairól elmondható, hogy zenei neveltetésünk révén általában, stílustól függetlenül végleges előadásra teszünk erőfeszítéseket. A XIX. és XX. század előadói követelményeinek megfelelően járunk el, vagyis a szerző által leírtak pontos, precíz, szolgai módon való megszólaltatására törekszünk. Hosszú évek kitartó munkáját fektetjük ennek a fajta interpretációs tradíciónak az elsajátításába, s így kissé félszegen állhatunk szemben a spontán előadás, az improvizatív frazeálás, az előadó fantáziájára és tehetségére bízott szabad ornamentáció lehetőségével.

Händel iránti tiszteletünket fokozza az a tény, orgonaversenyének lassú tételeit csak vázlatos formában jegyezte le, s ezekből játszotta, minden alkalommal másként.²³ Nemcsak lehetőség, elvárás is volt az előadóval szemben, hogy „jó Adagio játékosként” egyéni, improvizatív díszítéseivel hozzájáruljon a szerző elképzeléseéhez és segítségére legyen a mű karakterének megfelelően a megcélzott hallgatói érzelmek előhívásában.

Ha azonban nem akarunk abba lehetetlen helyzetbe kerülni, hogy a színpadon állva a publikum helyett mi magunk lepődünk meg, csínján kell bánnunk a spontán improvizációval. Be kell látnunk, hogy nem rendelkezünk a hosszú és alapos barokk kori muzsikusképzéshez hozzátartozó zeneszerzési alapismeretekkel.²⁴ Ezen a téren nem elég zenei érzékünk, tehetségünkre hagyatkozni. „A természet adományait tökéletesíteni kell, s ennek útja a nagy példaképek tanulmányozása, az emberi lélek megismerése, szívós munka, sok tapasztalás. Óvakodjunk minden téren a középszertől!”(Diderot)²⁵

Véleményem szerint jól tesszük, ha az egyes zeneszerzők által részletesebben kidolgozott, kiírt díszítéseket tanulmányozzuk, az ebben előttünk járó neves művészek felvételeit hallgatjuk és produkcióinkat minden részletében az apró

²³ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 29.

²⁴ Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 32.

²⁵ Latinovits Zoltán: *Emlékszem a röplés boldogságára. Összegyűjtött írások*. (Budapest: Magvető kiadó, 1985): 173.

ékesítésektől a dinamikáig alaposan megfontoljuk és kidolgozzuk. Ez mit sem von le egyéni előadásmódunk értékéből, ha maga a játékmód helyesen szolgálja a zenei gondolat lényegét, s előadásunkban a mű érthetővé válik.

8.5 TÚL A VERBALITÁSON

Arisztotelész úgy fogalmaz *Poétikájában*, hogy a művészi alkotás a formáló ösztönből és az indulat kifejezésének vágyából származik. A művészet célja nem a dolgok külső megjelenésének ábrázolása, hanem belső jelentésük kifejezése. A legnemesebb művészet egyaránt hatással bír az értelemre és az érzelmekre.²⁶

Az emberiség történetében meglátásom szerint egy-egy kifejezéshez, érzelmi megnyilvánulást takaró szóhoz más és más fogalom kötődhetett az adott érzelm tárgyaként. Szenvedélyesen szeretni istent, szerelmest, hitvest vagy gyermeket, hazát, egy eszmét – mindez lehetséges, ha képzeletünket szabadon röptetjük az idősíkok horizontján. Haragra gerjedni, melankóliába süllyedni, féktelen vidámsággal örülni, méltósággal ünnepelni, magasztos érzésekre hangolódni, aggodalmasan szorongani vagy éppen halálra válva rettegni a legkülönbözőbb események kapcsán lehet. Egy középkorban élő ember számára mást jelentett a szerelem és a házasság fogalma vagy éppen – isten létének teljes bizonyosságában való hit és a túlvilági üdvösség reményében – a halálhoz való viszony. Ha tehát az érzelmeket kiváltó okokra és dolgokra gondolunk, melyekhez az idők során kötődhettek, felettébb különbözőnek láthatjuk elődeink és saját magunkat. Ebből a szempontból valóban jelentős eltéréseket láthatunk. Azonban maguknak az érzelmeknek a megélése, illetve azok műalkotásokban való lecsapódása és kifejezéssel, átéléssel teli előadása mit sem változott. Az öröm és a bánat legkülönbözőbb színezetű és hőfokú megnyilvánulása, túl a verbalitáson: minden idők zeneszerzőinek és muzsikus előadóinak ugyanazt a küldetést jelenti.

Ha az írott szó vagy a festészet, szobrászat alkotásaira gondolunk, hálát adhatunk különleges helyzetünkért. E művészetek alkotásai ugyanis önmagukért beszélnek, nem kell egy közvetítő, közbenjáró személy, akin keresztül részesülhetünk lélekformáló erejük áldásaiban. Felelősségteljes feladat, megtisztelő rang Bach prédikációit tolmácsolni, Mozart gyermeki életörömét világgá zengeni, Bartók fenyőillatú, tiszta havasi levegőjével megtölteni az ablakot tárt lelkeket.

²⁶ Will Durant: *A gondolat hősei*. (Budapest: Göncöl Kiadó, 1996): 86.

Aki gondolatot közvetít, zenél vagy verset mond, azonosulnia kell a zeneszerzővel, költővé kell növekednie. Zenei eszközökkel érzelmekre hatni, verset elmondani Latinovits Zoltán, a nagy színész-fejedelem szavaival élve „igazul, ízesen, hitelesen, hittel, átéléssel, pontosan és határozottan; magamból kiszakadni, a hallgatóságba belezuhanni: a választottak megkönnyebbülése.

Kivételes öröm. Mintha az ember a világ egy kis pontján rendet csinálna.”²⁷

²⁷ Latinovits Zoltán: *Emlékszem a röplés boldogságára. Összegyűjtött írások*. (Budapest: Magvető kiadó, 1985): 128.

BIBLIOGRÁFIA

- Ahlgrimm, Isolde: „Die Rhetorik in der Barockmusik.” *Musica* (1968. Nov.–Dez.): 493-97.
- Anthony, James R. : *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. London: B. T. Batsford Limited, 1974.
- Bernardini, Alfredo: „The Oboe in the Venetian Republic, 1692-1797.” *Early Music*, Vol. 16, No. 3 (1988. Aug.): 372-387.
- Brockhaus Riemann: *Zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- Cziffra György: *Ágyúk és virágok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- Dart, Thurson: „The Interpretation of Music”.(London, 1967.) Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 2. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.
- Darvas Gábor: *Évezredek hangszerei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- : *Zene Bachtól napjainkig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Dean, Winton: *Händel*. Stanley Sadie (szerk.): Grove monográfiák. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.
- Dietel, Gerhard: *Zenetörténet évszámokban*. Budapest: Springer, 1996.
- Donington, Robert: *A barokk zene előadásmódja*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Durant, Will: *A gondolat hősei*. Budapest: Göncöl Kiadó, 1996.
- Engel, Hans: *Das Instrumentalkonzert. Eine musikgeschichtliche Darstellung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971.
- Eysenck, Michael W. – Keane, Mark T. : *Kognitív pszichológia*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997.
- Fábry György: *Régi hangszerek*. Budapest: Corvina Kiadó, 1976.
- Fechner, Manfred: *Nachwort zur Ausgabe Edition Peters*. Nr. 9484. Leipzig, 1977.
- Friedenthal, Richard: *Leonardo*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1980.
- Harmoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. Budapest: Editio Musica, 1988.
- : *Zene mint párbeszéd. Monteverdi, Bach, Mozart*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.

-
- Hicks, Anthony: *Händel. Műjegyzék*. Stanley Sadie (szerk.): Grove monográfiák. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.
- Hutchings, Arthur: *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber Limited, 1973.
- Jopping, Gunther: *Oboe & Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik*. Mainz: Schott, 1984.
- Kolneder, Walter: *Antonio Vivaldi. Élete és művészete*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1970.
- Kross, Siegfried: *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann*. Tutzing: Hans Schneider, 1969.
- Latinovits Zoltán: *Emlékszem a röptetés boldogságára. Összegejtött írások*. Budapest: Magvető Kiadó, 1985.
- Magyar Larousse Enciklopédia*. Déva Mária (felelős szerk.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- Meer, John Henry van der: *Hangszerek az ókortól napjainkig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
- Mersenne, Marin: *Harmonie universelle*. Párizs, 1636-37.
- Mérei Ferenc – V. Binét Ágnes: *Gyermeklélektan*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1981.
- Mozart, Leopold: *Hegedűiskola*. Budapest: Mágus Kiadó, 1998.
- Palisca, Claude V.: *Barokk zene*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Piaget, Jean: *Szimbólumképzés a gyermekkorban*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1978.
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Ausweisung die Flute traversiere zu spielen*. Breslau, 1789.
- Ryom, Peter: *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis*. Kleine Ausgabe. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974.
- Schiff András: *A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról*. Budapest: Vince Kiadó, 2003.
- Szabolcsi Bence: *A zene története. Az őskortól a 19. század végéig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1981.
- Szerb Antal: *A világirodalom története*. Budapest: Magvető Kiadó, 1989.
- Talbot, Michael: *Olasz barokk mesterek. Antonio Vivaldi*. Stanley Sadie. (szerk.): Grove monográfiák. Budapest: Editio Musica, 1990.
- : *Olasz barokk mesterek. Arcangelo Corelli*. Stanley Sadie. (szerk.): Grove monográfiák. Budapest: Editio Musica, 1990.

The New Grove Dictionary of Musik and Musicians. Second Edition. Stanley Sadie (szerk.) London: Macmillan Publishers Limited 2001.

Varga Bálint András: *Beszélgetések Luciano Berióval*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Wolff, Christoph: *A Bach-család*. Stanley Sadie (szerk.): Grove monográfiák. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.

—————: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Budapest: Park Könyvkiadó, 2004.

Wörner, Karl H. : *A zene története. Tankönyv és kézikönyv egy kötetben*. Budapest: Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, 2007..