

A szvit műfaja Froberger életművében

Sufránszki Anett

Széchenyi István Egyetem Varga Tibor Zeneművészeti Intézet

Előadóművészet-klasszikus zongora BA I. évf.

Témavezető: Kecskés Mónika DLA

Tartalomjegyzék

Bevezetés: Miért éppen Froberger?	3
Froberger életének főbb állomásai	3
Stílusok ötvöződése Froberger művészetében	
A latirodalom hatása	4
Froberger csembalózenéjének műfajai	5
Froberger műveinek előadásmódja	6
A szvit műfaja Froberger életművében	7
Froberger a-moll szvitjei: a I. X., XV. és a XXVIII. szvit	8
Konklúzió	12
Bibliográfia	12

Miért éppen Froberger?

Zongora szakon tanulok, mégis már a középiskolában elkezdett érdekelni a csembaló. Először csak kamaraműveket, majd szóló műveket is játszottam. Mostanra kialakult bennem egy olyan fajta vonzalom a csembaló iránt is, mint amikor a zongorát választottam. A két hangszer billentéskultúrájukban és eszköztárukban is más, valamint jó értelemben befolyásolják is egymást. A zongoratechnika hasznos a csembalózásban, a csembaloművek pedig tökéletesek előtanulmányként a barokk zongora darabokhoz. Aktuális példával élve J. J. Froberger szvitjei zenetörténeti szempontból is fontos előzményei J. S. Bach ugyanezen műfajú műveinek.

Froberger életének főbb állomásai

/1616 május 19, Stuttgart – 1667 május 7, Héricourt /

Johann Jacob Froberger német billentyűs zenész és komponista. A G. Frescobaldi és J. S. Bach közötti időszak egyik legnagyobb billentyűse, művészetének hatása csak a legnagyobb francia clavecinistákéihoz - köztük François Couperinéhez - mérhető.

Édesapjától, Basilius Frobergertől tanult zenét, aki kántor volt. Fiatalkorában Halléba költöztek, majd Bécsben (1634) telepedtek le, ahol 1637-ben karrierje üstökösszerűen indult. Alig múlt 20 éves, és már udvari organista lett. Ekkor eltávozást kapott, és 4 éven keresztül Rómában Girolamo Frescobaldi tanítványa volt. Bécsbe visszatérte után 1657-ig szolgált az udvarnál, de gyakran utazott, mely missziók során a zenei továbbképzés lehetőségét diplomáciai tevékenységgel kapcsolta össze. Brüsszel, Drezda, Antwerpen és London mind jelentős központjai voltak a billentyűs zenének, és Froberger nem hagyta ki az alkalmat ezek meglátogatására. 1649-50 telén Drezdában megismerkedik Matthias Weckmann (kb. 1616-1614) organistával, aki ezután Froberger zenéjének propagátora lett. Legfontosabb mégis az a 3 évnyi (1650-1653) párizsi tartózkodás volt, amikor a Chambonnières által megalapított francia clavecin iskola sajátosságait tanulmányozta. Tanulmányainak és életvitelének köszönhetően kompozíciós eljárásaiban itáliai, francia és angol hatások ötvöződnak. Sajátosan

hangszereszerű csembalóstílust alakított ki, amelynek „összefonódó” szabad szólamszövése által a barokk affektustan, valamint a barokk zeneesztétika vokális eszközeit emeli át a hangszerre. Fennmaradt billentyűs hangszeres művei: 25 toccata, 18 capriccio, 14 ricercare, 8 fantázia, 6 canzone, 30 szvit és 4 szvittétel.

Három opusza jelent meg nyomtatásban: *Diverse igeognossime e rarissime Partite di Toccate, canzone, Ricercari...* (1693), *Diverse igeognossime e rarissime Partite di Toccate, canzone, Ricercari...Prima continuazione* (1696), és *Suites de calvecin par Giacomo Frobergue*. Legfontosabb kéziratok művei: „*Libro Secundo*” (1649) és „*Libro Quarto*” (1656), mindkettő III. Ferdinándnak ajánlva. Ezek egyenként 96 darabot tartalmaznak. Továbbá számos, gyűjteményes kötetekben fellelhetők Froberger művei.

Stílusok ötvöződése Froberger művészetében

A lantirodalom hatása

Mielőtt szót ejtenénk a csembalóról, vagy annak irodalmáról, fontos megemlítenünk, hogy jelentős hatást gyakorolt rá a lantművészet. Európába Keletről került át arab közvetítéssel a 9-10. században, Spanyolországon és Dél-olaszországon keresztül; a 13-14. század folyamán pedig az egész kontinensen elterjedt, s a házi és társas muzsikálásnak egyaránt nélkülözhetetlen hangszerévé lett; a világi ének kísérője, a zenekar és a kórus házi helyettesítője volt (mint ma a zongora, s számára éppoly seregestül is készültek lantátíratok, mint ma zongorakivonatok), emellett mindenfajta alakjában a zenekarok fontos alkotórésze. A lantjáték, a lantátíratok s az önálló lantzene, valamint a lantkészítés fénykora a 16. század volt. Ekkor jelentek meg a legelső kiadványok és példatárak, átírnak lantra és gazdag instrumentális ornamentikával ékesítenek; felvirágzik a stilizált táncdarabok irodalma is, melyek többnyire virtuóz előadóra számítanak s melyek közvetlen előkészítői a szvitirodalomnak s az újabb variációs technikának. A hangszert azután lassanként háttérbe szorították a gyorsan fejlődő billentyűs hangszerek, de csak a 18. század derekán tűnt le a zenei praxis színteréről. A lantjáték és lantirodalom számos jellegzetességét – a táncok sorrendje, a tételcímek, a díszítések sokfélesége, a tört játékmód – Chambonnieres, a francia csembalóiskola megteremtője átvette és tanítványain keresztül továbbörökítette.

Hatása Froberger közvetítésével a német billentyűs irodalomban is erőteljesen érvényesült. A 17-18. században a csembaló népszerűvé vált a társasági életben és nevelésben egyaránt. A hangszer számtalan formájával találkozhatunk a királyi és főúri palotákban, illetve polgári otthonokban. A csembaló külseje, dekorációja a kor iparművészeti stílusát tükrözte.

Froberger csembalózenéjének műfajai

A barokk kor reprezentatív csembalóiskoláinak spanyol, olasz és az angol szerzői billentyűs műveikben nem alkalmaztak hangszermegjelölést. Egyedül a francia clavecinisták specifikálták a hangszert: kompozícióikat szerényen csak „*pieces de clavecin*”-nek, vagyis csembalódarabnak nevezték.

A francia csembalóirodalom gerincét szvitek alkotják. Chambonnieres – minden csembalisták „atyja” - tánctételeit a lantzenétől örökölt sorrendben adta közre – ezek az első szvitek a csembalóirodalomban, utódai a *suite, suite, ordre* elnevezést használták. Froberger leginkább a *Partita* címet használta. Az alaptételekhez más táncfajták is csatlakozhattak: ezekből alakultak ki a karakterdarabok, melyeknek legkedveltebb formája a *Rondeau* volt. A sorozatokat többnyire *Prelude* vezette be, melyekben igen szabadon kezelhető a játékmód. Kedvelt műfaj volt még a variációs forma. A *Tombeau* és a *Lamento* szabad stílusú, lassú gyász-zene. Frobergernél mindkét felirattal találkozunk. Szerzőnk művészetében különleges szerepet töltöttek be az uralkodók és barátok halálára írt művek és számos forrás hasonlítja egye műveit panaszos énekhez, siraloménekhez, vagy siratóénekhez. Froberger ezen művei közül legismertebb a híres párizsi lantjátékos, Sieur de Blancrocher halálára írott *Tombeau*. Louis Couperin, mint Blancrocher egy barátja is megemlékezik róla egy *Tombeau*-ban. A két műben való hasonlatosság abban jelenik meg, hogy a leguruló skálamenetek a sírba tétel zenei megfelelői lehetnek, valamint a szertartás harangjainak megkondulása mindkét műben fellelhető.

Froberger műveinek előadásmódja

Minden zenei előadás egyik legfontosabb eleme a helyes tempó. J.-J. Rousseau e témával kapcsolatos magyarázatai fontos tanulságokkal szolgálnak, megvilágítják az összefüggést az előadás mikéntje és a tartalom, kifejezés, karakter között: „*Tempó: a gyorsaság vagy lassúság foka, ami a darab karakterét adja. A tempónak öt alaplómódzata van: Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto. Meg kell különböztetnünk azokat a kifejezéseket, amik csak a gyorsaság vagy lassúság fokát jelzik, mint Larghetto, Andantino, Allegretto, Prestissimo, azoktól, amik ezen felül a darab karakterét és kifejezését is jelzik, mint Agitato, Vivace, Gustoso, Conbrio, stb. Bár általában a lassú tempók szomorú érzések, a gyors tempók vidámaknak felelnek meg, mégis vannak olyan módosulások, amelyek révén egyik érzés a másik nyelvén beszél: ugyan a vidámság nemigen nyilvánul meg lassúsággal, de gyakran a legfájóbb érzések kifejezése a legféltelenebb.*” A francia zenében a „valódi” táncok, színpadi megfelelőik, valamint tisztán hangszeres változataik tempó és karakter tekintetében nem voltak azonosak. Ugyanazok a táncfajták helyek és korok szerint más-más jelleget, funkciót, elterjedtséget mutattak, sőt, gyakran egyazon udvarban is bizonyos táncok – köztük a Menüett - a király éveinek előrehaladtával egyre lassabbá váltak. A kor szerzői a tempó és a metrum kapcsolatának vizsgálatát követően többféle szabályt is megfogalmaztak. A meghatározások értelmezésének különbségei vezettek a pontos, mérhető tempó-jelölés igényéhez, és talán nem véletlen, hogy éppen Franciaországban született meg az első metronóm-féleség, a *chronometre*. A tempó tartásáról, állandóságáról is írtak a komponisták, mint Muffat, Rousseau, vagy Couperin, de a tempó olyan értelmezésével is találkozhatunk, mint a hangszerjáték sebessége.

A ritmus vizsgálata során párhuzamot vonhatunk a beszéddel. A leírt és elmondott szöveghez hasonlóan a zenei előadásban is módosulhatnak a lejegyzés bizonyos elemei: a tempó, a ritmus és a dinamika. A ritmus-módosulások közül három olyan van, melyek a pontozás különböző fajtáit képviselik: *Jeu inégal* (az egyenletesen lejegyzett ritmus egyenlőtlen játékmódjának sajátosan francia konvenciója), *Pontozás* (a pontozással lejegyzett ritmus értelmezései), és az *Ouverture-stílus* (az egyszerű pontozással lejegyzett, de túlpontozással megvalósítandó játékstílus).

A szvit műfaja Froberger életművében

A szvit az egyik legrégebbi műzenei forma. Elődjei a táncpárok, amelyek meglétét már a középkortól megfigyelhetjük. A reneszánsz-kori Franciaországban a *Pavane-Galliarde* páros volt a jellemző. E táncokat ekkor még többnyire táncolták. A hangszeres tánckompozíciók a 16. században terjedtek el, melyek formája általában két részes, szimmetrikus volt, ismétlődőjelet nem mindig és nem következetesen alkalmaztak. A kor előadói szokása nem követelte meg a szvit összes tételének eljátszását: az azonos hangneműekből tetszés szerint válogattak. A 17-18. századra alakult ki egy általános sorrend a tánctételek között: *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*. Németországban a szvit 1600 után, hangszeres együttesre írott, tetszés szerint összeállítható egyes táncok, táncpárok és nem táncjellegű tételek gyűjteményeiből alakult ki. Frobergernél *Allemande-Gigue-Courante-Sarabande* az általános – jóllehet a Bach szvitekhez képest rendhagyónak tűnő – tételrend. Habár Weckmannál, Reinkennél, Buxtehudénál és G. Böhmnél ugyanezek a táncok szerepelnek, - lévén lendületes, ugró tánc - a *Gigue* zárja a szvitet. Mindazonáltal a négytételű modell inkább kivételnek számított; szabad bevezetőtételekkel és elsősorban a *Sarabande* és *Gigue* közé iktatott francia táncokkal (*Menüett, Bourrée, Gavotte, Air, Passepied*) bővítették.

Korántsem szabad azt gondolnunk, hogy e tánctételek – és a szvit maga – valamiféle kizárólagosan billentyűs forma. Fejlődésébe erőteljesen belejátszik a lant, később pedig a francia gitáriródalom, de kamara-szvitek és zenekariak éppolyan gyakran fordulnak elő. E káprázatosan változatos, szinte felmérhetetlenül gazdag zenei forma fejlődését alapvetően két vonalra oszthatjuk. Az elsőt a francia mesterek képviselik, egészen „a nagy” Couperinig bezárólag, sőt ha epigonjait is hozzávesszük, egészen a 18. század végéig. E mesterek a négy alaptétel mellé fokozatosan illesztik be a „vendégtételek” hosszú sorát, nemegyszer 20-30 tételre bővítvén a tánctételek füzérét. A második fontos vonal a francia előképekre támaszkodó német mestereké, akik közül mindenekelőtt a már említett J. J. Froberger érdemel kiemelés: ő redukálja a tételek számát (4-5-6), ám arra törekszik, hogy zenei anyaguk szorosabb kapcsolatot mutasson. A közös hangnem mellett ezt főként a tételek kezdetének azonos vagy legalábbis rokon zenei anyagával éri el.

Froberger a-moll szvitjei: a I., X., XV. és XXVIII. szvit

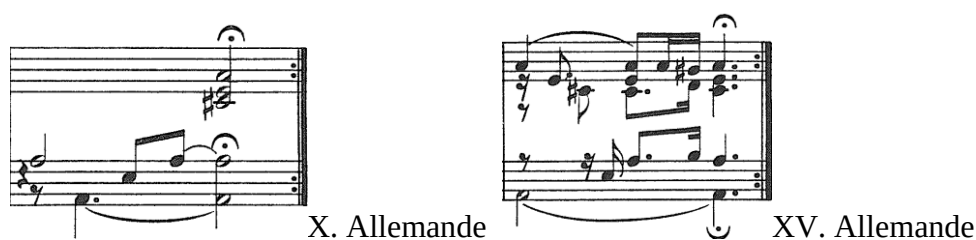
Mint fentebb már említettük, az előadó szabadon válogathatott az azonos hangnemű szvittek tételei közül. Erre a lehetőség adott volt: valamely hangnemet nem használtak vagy ritkán fordult elő csak, néhány népszerű és könnyen játszható hangnemekből viszont többet komponáltak. Froberger szvitsorozatában a leggyakoribb hangnemek közé tartozott a G-dúr, F-dúr, d-moll, e-moll, g-moll, és nem utolsósorban az a-moll.

A tételeket tekintve Froberger leggyakrabban a négy alaptáncot használta: az *allemande*-ot, *courante*-ot, *sarabande*-ot, illetve a *gigue*-et. Ezek mellett találhatunk *Double*, vagy az *allemande*-ot helyettesítő *lamento* tételeket is. Froberger több kompozíciójában is él a tételkihagyás lehetőségével: az első és a negyedik szvitből a *gigue* hiányzik, a 28.-ból a *courante*, míg a 25. és a 27 szvit csupán egy *Allemande-Courante* táncpár.

Részletesebben a négy a-moll, és ezek közül is a X. szvitet emelem ki. Az uralkodó forma a barokk kéttágúság. A tételek második felét pedig a domináns hangnemben indítja, majd az eredeti hangnemben zár. Ez alól kivétel lehet az I. szvit *courante* tétele, valamint a XV. kompozíció *courante* és *sarabande* tételei, melyekben a párhuzamos dúrba, azaz C-dúr hangnembe modulál. Ezeken kívül persze más hangnemeket is érint, ám ezek csak rövid kitérések, hogy színesítsék a mű harmóniavilágát. Fontos tényezők még a felütések, melyek függenek a tánc tételek típusától és az ütemmutatótól is. Ennek szép példája a *sarabande*, ahol a tánc súlyos, csúsztatott lépései miatt nincs felütés.

Az *allemande* a 16. századból származó, eredetileg német tánc, melynek több különböző formája volt ismert; lépkedő, ünnepélyes, tempója mérsékelt. Kb. a 17. század közepéig táncolták, ettől kezdve írásmódja elvontabb, kidolgozottabb, kontrapunktikus lett. A francia szerzők 4-es ütésű és gyorsabb táncá alakították, míg a német szerzők viszont megtartották az eredeti stílusjegyeket. Itáliában és Angliában a szerzők nagyon lazán kezelték: gyakran túlpontozásokat hajtottak benne végre, és a tempó lekülönbözőbb fokozatait keverték a *largo*tól egészen a *presto*ig. Az *allemande* nyolcütemes egységekből áll. Az ütemszám az utótag külső bővülése révén változhat. Az egyes részek ismétlése díszítést kíván, amelyet azonban nem írtak le, zenei közhelynek számított. Az ütemmutató mindig kényelmes C, azaz 4/4. A felütés

általában egy megpontoszható nyolcad, vagy ritkább esetben egy negyed (példa erre a XXVIII. szvit allemande-ja). A X. szvit Allemande-ja bi-, és tetrapódikus egységekre tagolható. A szakaszolást kisebb harmóniai zárlatokkal jelzi, majd díszítő-, vagy dallami elem segítségével viszi tovább a folyamatot. Az első rész végén a zárlat egy ütemmel kibővül, míg a második felében a nyolc ütemes egységen belül marad. A zárlat gyakran az egyes szvitek tételeinek végén gyakran megegyező, ám néhol Froberger a záróakkord törésének lejegyzésénél monumentálisabb és díszítettebb zárlatot komponál:



A *Gigue* eredetileg skót vagy ír matróztánc lehetett, ez magyarázza eleven tempóját, erős impulzusait. 6/4, 6/8, 12/8, ritkán C ütemű; ritmusa az olasz zenében általában egyenletes, a franciában pontozott. Franciaországban imitációs szerkezetű változata is ismert. A 17. század végétől már nem táncolták, műzenei formává vált, de tempója gyors maradt. Közép-Európában a század közepén kezdte alkalmazni Froberger, Rieckh és Chambonniers. Többnyire polifónikus, imitációs szerkesztésűek. Az efféle ugró táncra jellemző a felütés: nyolcadok vagy pontozott ritmusok készítenek fel az első, súlyos ütésre, ám ez elhagyható (lásd: X. szvit). Szerzőnk az I. szvitben kihagyja ezt a tételt, legtöbbször pedig a nyitó táncot követő, második tételként alkalmazza. A X. szvit *Gigue* tételében a téma bemutatkozását követően a második ütemben már belép a második szólam. Ezután kétütemenként hallhatunk új témaindítást. Az utolsó előtt (10-12. ütem) 3 ütemnyi C-dúr átvezető rész készít fel a következő témára, mely az a-moll hangnem dominánsán, E-dúrban zár. A tétel második felében a téma többféle transzformációban is megszólal: tükörfordításban, valamint úgy, hogy az első hosszú hang megrövidül. Éles és szokatlan törést jelent, hogy a második tag 11. ütemben a 3/2-es ütemből átvált C-be. Ez a záró 4 ütem mintegy keretet formál a nyitó Allemande-dal: a lüktetés és a tempó is megegyezik.



A courante eredetileg francia vagy olasz gyors tánc, tempója a 17. század folyamán mérséklődött, a „nemes” tánc példája lett. Szólópárok táncolták, csúsztatott lépésekkel. XIII. Lajos és XIV. Lajos uralkodása első idejének kedvenc tánca volt, a királynak való bemutatkozás formája, sok bonyolult lépéssel, szabállyal. Előadásának igen csiszoltnak kellett lennie. Általában 3-ban vagy 3/2-ben, néha 6/4-ben íródott, ritmusára a 3-as és 2-es tagolás váltakozása jellemző; szívesen használtak polifonikus írásmódot. Olasz típusa gyorsabb, könnyedebb, 3/8-ban vagy 3/4-ben íródott (Corrente). Jellemző a nyolcad vagy negyedértékű felütés. A XXVIII. szvit az egyetlen, ahol a szerző ezt a tételt hagyja el. A X. szvit Courante tétele 3/2-ben íródott, ami lehetőséget ad arra, hogy a lüktetésbeli változatosságot kiemelje. A súlyozásban tehát felosztható az ütem 3+3 (2+1 / 1+2) vagy 2+2+2 hemiolás egységekre. A zárlat hasonló az allemande-okéhoz, csupán a ritmust használja fel, mint díszítőelemet e tekintetben:



I. Courante



XV. Courante

Szokatlan módon Froberger többnyire a Sarabande-dal zárja műveit, ami azért lehet furcsa, hiszen a lassú-gyors, lépő-ugró táncpárok voltak a gyakoribbak. A Sarabande lassú és súlyos tánc, talán keleti vagy mexikói eredettel; Spanyolországból került

Franciaországba. A 16. század végétől két típusa volt ismert: egy gyors, energikus, és egy nemes, súlyos. A 17. század közepéig Franciaországban a gyors Sarabande dívott, ezután tempója fokozatosan lelassult. Lully operáiban a kecses és gyors típust használta, a lant- és csembalózenében a lassú dominált. Jellemzői a második ütésen lévő súly és a dús díszítésvilág. Ez azonban nem egy mély leütés a csembalista számára, hanem egy fölfelé irányuló, mégis súlyos mozdulat. A zárlat itt is jellegzetes, egész ütemes záró akkord. A négy szvit közül a XXVIII. Sarabande tétele talán a legizgalmasabb, az előadás szempontjából mindenképpen: jórészt a szerző nem írt hangot a tánc típusban jellegzetesen hangsúlyos második ütésre, így az egész tétel megfoghatatlanná, lebegővé válik, abszolút hangszerszerűvé válik.



Konklúzió

Összegezve tehát megállapíthatjuk, hogy Froberger a tételrend és a hangszerkezelés tekintetében is különbözött kortársaitól. Technikailag és zeneileg is tanít a billentyűs zenész számára, legyen az csembalista vagy zongorista. Ha Froberger után egy Bach szvitet veszünk kézbe, gyorsabban átláthatjuk, megérthetjük zenei lényegét, és az előadásmódban sem leszünk tanácstalanok. Ezért mondhatom azt, hogy meglehetősen hasznos és érdekes egy zongorista számára leülni egy barokk hangszer mellé.

Bibliográfia

DONINGTON, Robert: A barokk zene előadásmódja. Budapest, 1978

DUBY, Georges-Mandrou, Robert: A francia civilizáció ezer éve. 1975

FERGUSON, Howard: Early French Keyboard Music I-II. London, 1966

PÉTERI Judit szerkesztésében: Régi zene. Budapest, 1982

Régi zene 2. Budapest, 1985

ROUSSEAU, Jean Jacques: Dictionnaire de Musique. Genf, 1781

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980