

Cassado: Szólószvit gordonkára – honnan jött?

Beszélhetünk-e szóló vonós irodalomról a huszadik század előtt? ...

Dolgozatomban egy rövid történeti áttekintést szeretnék adni, ami a szóló cselló irodalom kezdeteitől a XX. századig vezetett. És mivel ez a Cassado Szólószvitnek az előzménye, ezért dolgozatom végén egy pár szót még írnék Cassadoról és Szólószvitjéről is. Mivel a reneszánsz szólórepertoárja terjedelmileg is egy óriási „kincsesbánya”, egyszerűségből nem térnék ki rá. Csak onnan kezdeném a történetet, ahonnan az első ma is használatos hegedűcsaládról beszélhetünk.

Mivel ebben a kialakulási útban fontos szerepet játszanak a zenetörténeti mellett a hangszertörténeti elemek is, visszavezetnék mindent oda, amikor Andrea Amati (1511?-1577?) az 1500-as évek második felében megépítette első hegedűjét, és csellóját. Ezek már olyan hangszerek, amelyet ma is használunk, de természetesen mintegy száz év leforgása alatt ez az Amati-féle vonós család is változásokon esett át. Az új hangszerek hamar hódítottak és teret is nyertek a reneszánsz sokszínű, izgalmas hangszerei ellenében. Fokozatosan kialakultak az arányok, méretek, a kvintenkénti hangolás illetve a húrok száma. Mindez természetesen kölcsönhatásban van a hangszerjáték fejlődésével is, megszülettek az első olyan mesterek, akik technikájuk fejlesztése által egyre több "mutatványra" voltak képesek hangszerükön, többek között a kettősfogásra, ami már az akkor szinte egyeduralkodó polifon hangzás érzetét tudta kelteni. De ezt az érzetet csak nagyon alapos felkészültséggel, sok gyakorlással lehetett elérni, és a hallgatóságtól is már megkívánt egy bizonyos fokú zenei intelligenciát, tájékozottságot. Mattheson írta az egyik korabeli előadóról, Nikolaus Bruhnsról (1665-1697), hogy annak ellenére, hogy orgonista volt, „oly mértékben fejlett technikával rendelkezett a hegedűn, s vált képessé kettősfogások előállítására, mintha három, vagy négy hangszerest hallanánk.”

Vajon miért született olyan kevés számú szólógordonkára írott darab?

Az egyik egyszerű ok lehet, hogy az 1800-as évekig többnyire még megrendelésre írtak a zeneszerzők. Természetesen komponálhatott valaki pusztán az ihletből is, de ez talán praktikus, esetleg megélhetési okokból sem volt olyan jellemző. A megrendelők pedig főként

nagyságukat és bőkezűségüket akarták mutatni a kívánt zeneműveken keresztül is, így ha valaki szólóhangszerre rendelt darabot, akkor is inkább a csembaló jöhetett szóba, ami képes a polifon hangzásra, vagy az orgona, ami lényegében egy egész zenekart tud helyettesíteni nagyságával, hangzásával.

Domenico Gabrieli (1651-1690) Ricercarejai a legismertebbek az első szóló csellóra írott darabok közül. Ezek lehetnek akár az előzményei is Bach szólószvitjeinek, melyek a legfontosabb művek szólógordonkára mind a mai napig.

Sajnos bizonyos problémák felmerültek a szóló vonós hangszerjáttékkal kapcsolatban. Például, hogyan tölthet be egy nagyobb teret az akkoriban használatos bélhúrral való előadás? De az is számít, hogy a húrok és ujjak száma egy idő után már korlátozza a különböző akkordok és kettősfogások alkalmazását. Hiába létezik szinte végtelen számú verzió, nem lehet a végletekig kihasználni a lehetőségeket. Vagy beszélhetünk a polifon játékról is – habár egy vonós tudja azt utánozni, mégsem tud tíz ujjat helyettesíteni, és ezért kényszerűségből úgy kell komponálni, hogy végül a szólamok mozgása nem mindig hallhatóan történik.

Talán ennek is tudható be az a körülbelül kétszáz éves háttérbe szorulás a szóló vonós irodalomban, ami Johann Sebastian Bach hat gordonkasztvitje után következett.

Sajnos a 17-18. század hangszeres technikáiról nem túl sokat tudunk. Beszélhetünk ugyan Leopold Mozart hegedűiskolájáról, de ő is inkább stilisztikai kérdésekkel foglalkozott, nem hangszersajátosságokkal vagy technikával. Természetesen nekünk ma ez is nagy segítséget nyújt az akkori kor játékmódjában való tájékozódásban, de az adott hangszerek akkori specifikus problémái, kérdései már homályosabbak. E korban még nem volt divat leírni, megjelentetni, hogy egy-egy nagy hangszeres mester hogyan fejleszti technikáját, esetleg miket gyakorol, mindenki kialakította saját magának gyakorlatait, és ez inkább kulisszatitok volt, amiket később a növendékek elleshettek tőlük.

Ahogy folyamatosan kezdenek létrejönni a nagyobb létszámú zenekarok, ez már egyre inkább megköveteli a hangszerjáték fejlesztését is, a technikák egységesítését. Így tudott megszületni az *etűd*. Mivel akkoriban még szinte minden zenész zeneszerző is volt, természetes, hogy tudtak maguk is írni egy-egy lekerékített formájú kompozíciót, ami már jobban egybefoglalta és gyakoroltatta a felmerülő technikai problémákat, sajátosságokat. Ez már több volt az ujj- és vonó-gyakorlatoknál.

Az *etűd* szó francia eredetű (*étude*), jelentése: "a zenében a hangszertechnika gyakorlását, elsajátítását szolgáló, pedagógiai célzatú darab". Más megfogalmazásban: "zenepedagógiai célokat szolgáló módszeres tanulmány, rövid kompozíció, valamely

stílusban való jártasság elsajátításához."

Jean-Louis Duport (1749-1819) és bátyja, Jean-Pierre Duport (1741-1818) voltak koruk leghíresebb csellistái. Jean-Louis Duport 1806-ban írt egy nagyon komoly tanulmányt a gordonkajáték technikai alapjairól. Ezzel ő abszolút úttörő volt. A dolgozat címe: „*Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*”. (Esszé a gordonka ujjazatairól és a vonó vezetéséről). Ehhez csatolta hozzá a 21 etűdből álló etűdsorozatot, amin keresztül bemutatja, szemlélteti a dolgozatában leírtakat. Ezek az etűdök még ma is nagyon ismertek és közkedveltek, és általában a középfokú oktatásban használják őket. Azért is ennyire fontosak, mert segítségükkel eddigre már tudunk némi bepillantást nyerni a kor technikai kérdéseibe, játékmódjába, hogy mire fektettek nagyobb hangsúlyt (például Duportnak sok etűdje szól a hüvelykujj használatáról, erősítéséről.) Ahogy a kottaképükön is látszik, gyakran egy-egy technikai elemet vonultat végig az egész etűdön, különböző hangnemeken, szekvenciaszerűen, más-más ritmusokkal, ismételve. A cél itt még nem a nézők elkápráztatása, vagy belső érzelmek kifejezése, hanem inkább a „bölc” és kitartó begyakorlás... Habár annyival ezek többnek mondhatók az úgy nevezett „gyakorlatnál”, hogy itt már megszerkesztett, lezárt kompozícióról beszélünk, mégis zeneileg elég egyszerűek, és mondanivalójuk sem feltétlenül sok. Természetesen nem is ezért íródtak...

Duporték után szinte elvárás a híres és kiváló csellistáktól, hogy gordonkaiskolákat hozzanak létre. Így megemlíthetjük az alábbi csellistákat:

- Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783-1860)
- Friedrich August Kummer (1797-1879)
- Sebastian Lee (1805-1887)
- Adrien Francois Servais (1807-1866)
- Auguste Franchomme (1808-1884)
- Alfredo Piatti (1822-1901)
- Friedrich Wilhelm Gruetzmacher (1832-1903)
- David Popper (1843-1913).

Az ő etűdjeiket is szintén használjuk ma, nagyon hasznosak és talán elengedhetetlenek szinte minden fiatal csellistánál.

A hagyományos etűd felfogás korába robbant be Niccolò Paganini, aki *capricciói*val teljesen átformálta az előadóművészetről, szólóhangszerről, illetve etűdről alkotott elképzeléseket. Az ördög hegedűsének nevezték, lehengető játékával felfokozott érzelmeket

váltott ki a közönségből. Nála beszélhetünk talán először a hangszeres karrierról, „sztárságról”. Most már egy adott darab előadása, interpretálása kezd egyenrangúvá válni magával a művel, amit éppen játszik. Épp ezért fontos lett az is, hogy hogyan játssza el azt valaki. Hogy mint művész, milyen érzéseket, gondolatokat akar közvetíteni, illetve mennyire tudja bravúrosan megoldani a nehezebbnél nehezebb futamokat. Tehát a zenemű kezd elválni alkotójától, de ugyanakkor már a kortól, stílustól is. Sőt, talán már ki is szolgálja az előadót, így felcserélődik az eddig megszokott fontossági sorrend. Innentől kezdve már beszélhetünk a *koncertetűdről*, ami már kifejezetten a "közönségnek" íródott, és természetesen amellett, hogy ugyanúgy hasznosak, már az előadói képességek kerülnek előtérbe, hogy az előadóművész megmutathassa technikai képességeit, felkészültségét, villoghasson ügyességével.

Egy ilyen capriccio nem biztos, hogy olyan mély zenei gondolatokat tartogat, ellenben más felelősséget – inkább technikait – hárít az előadóra. Ebből az következik, hogy az előadó inkább a saját bőrét viszi a vásárra, és kevésbé a szerző kerül előtérbe. Talán emiatt is lehetséges az, hogy az előadóművészet ekkor élte a fénykorát.

Paganini rendkívüli tehetsége abban nyilvánult meg, hogy elérte a koncerteken, hogy a publikum órá figyeljen, ahelyett (vagy amellett), hogy az adott művel legyen elfoglalva. Tehát a koncertlátogató közönség viselkedését irányítani tudta, meg tudta változtatni. A zenehallgatás már nemcsak egy fennkölt, katartikus elmélyülés volt, hanem szórakozás is: immár a zenében is megjelent a "show-business". Ugyanakkor azt is elérte, hogy a hegedű (és általában a vonós hangszerek) egyenjogúvá váltak a zongorával, ezáltal mind a közönségben, mind a zeneszerzőkben új igény merült fel a hasonló műfajú zene iránt. Ez az igény pedig ösztönözte a zeneszerzőket arra, hogy a közönség kedvenceivé vált előadók számára minél virtuózabb és bravúrosabb műveket írjanak. De Paganini nem csak a vonós területen ért el nagy hatást, többek között Liszt Ferencet is elvarázsolta, és hajtotta zongoratechnikája tökéletesítésében, szinte már lejátszhatatlan művek megírásában.

Paganini után már megfigyelhető egy éles válaszvonal az eddigi etűdök, amik gyakorlásra íródtak, és a közönséget elkápráztató capricciók között. Mikhail Bukinik (1872-1947) és Enrico Mainardi (1897-1976) írtak csellóra hasonló bravúrdarabokat.

Eugene Ysaÿe (1858-1931) hegedűművészhez köthetjük a *szólószonáta*, mint műfaj feltámadását. Bár néha inkább egy nehezebb capriccióhoz hasonlóak, mégis már eltérnek valamelyest a műfajtól.

Lassan eljutunk Kodály Zoltán (1882-1967) Szólószonátájához (1915), Max Reger (1873-1916) három gordonka-szólószvitjéhez (1915) és Gaspar Cassado (1897-1966)

gordonka-szólószvitjéhez (1926). Ez a három mű alkotja lényegében a huszadik századi szóló csellóirodalom alapját. Ezután már nagyon gazdag a repertoár, és a szerzők többnyire ehhez a három darabhoz nyúlnak vissza.

Akkor itt következik néhány szó Cassado életéről és Szólószvitjéről.

Gaspar Cassado spanyol gordonkaművész 1897-ben született Barcelonában és 1966-ban halt meg. Édesapja templomi zenész volt, aki már az öt éves gyermeket taníttatta zenére, majd hét éves korától, egy elismert tanárhoz is elvitte, aki zenésztársa volt a templomban. Az első nyilvános koncertjén, amikor ő még csak kilenc éves volt, Pablo Casals is jelen volt, és felfigyelt a fiú tehetségére. Felajánlotta neki, hogy Párizsban tanulhat nála, és ez végül meg is valósult, mivel Barcelona ösztöndíjjal segítette tanulmányait.

Az első világháború után nemzetközileg is elismert zenész lett, turnézni kezdett és a kor legnagyobb karmestereivel dolgozott együtt, többek között Wilhelm Furtwänglerrel, Thomas Beechammell és Paul Felix von Weingartnerrel. Egy nagyon híres előadás volt a Szigeti József hegedűművésszel közösen előadott Brahms kettősverseny.

Cassado kiváló zeneszerző is volt. Csellóra, gitárra írt műveket, illetve cselló-zongora darabokat és egyéb kamaraműveket. Rengeteg átiratot készített, versenyművekből, kisebb darabokból. Például: Boccherini, Chopin, Debussy, Dvořák, Fauré, Liszt, Marcello, Mozart, Popper, Johann Strauss, stb. Saját műveit ma is játsszák, többek között a Requiebrost, a D-moll csellóversenyt, és a Szólószvitet. A Szólószvit népszerűsítésében nagy szerepe volt Starker Jánosnak.

Párizsi tartózkodása alatt zeneszerzési tanulmányait Manuel de Falla és Maurice Ravel segítségével tökéletesítette. Az ő stílusuk hatása hallható az 1926-ban komponált cselló Szólószvitben, amelyet Pablo Casals legendás híré Bach szólószvit előadásai inspiráltak. Egészen a 20. század elejéig Bach ezen művei nem voltak ismertek a nagyközönség számára, úgy tartották őket, mint technikai gyakorlatokat, amelyek alkalmatlanok koncertelőadásra. Casals volt az, aki ezt a nézetet radikálisan megváltoztatta azzal, hogy megtalálta a bennük rejlő mély zeneiséget. Az ő előadásai katalizátorként hatottak Kodály Zoltán, Max Reger, Paul Hindemith, Benjamin Britten, George Crumb, és például Gaspar Cassadó szóló cselló műveinek keletkezésére.

A cselló szvitben Cassadó a Bach szvitnek táncos jellegét és barokk formalizmusát a saját ősi spanyol stílusával kombinálja. Az első tétel Bach-szerűen indul, szabad

prelúdiumként zarabanda-ban csúcsosodik ki, amely egy méltóságteljes spanyol tánc, hasonlóan a barokk sarabande-hoz. Itt utal Kodály Zoltán Szólószonátájára, illetve feltűnik benne a híres fuvolaszó Maurice Ravel Daphnisz és Chloé című balettjéből.

A második tétel egy két részes sardana (katalóniai tánc), mely egy rövid, bevezető résszel indul (a klasszikus sardana első felét leengedett kézzel táncolták), majd a zene hirtelen élénk, rusztikus 2/4-es táncban tör ki (a második táncot feltartott kézzel táncolták). Ez a ritmikus vidámság a három közül ezt a tételt teszi a legtáncolhatóbbá.

Cassadó az antik spanyol néptánc stílusok tiszteletét azzal folytatja, hogy az utolsó tételt a jota-ra, azaz eredetileg színes kosztümökben előadott, kasztanyettával kísért táncra alapozza. A tétel lassú, lírikus, 5/4-es frázisokkal tarkított bevezetővel indul. Ez az intermezzo fokozatosan utat nyit az élénk, hintázó jotá-hoz. A tétel a befelé forduló bevezető és a kifelé forduló, flamenco-szerű jota között váltakozik, és egy élénk, spanyol stílusú befejezésbe torkollik. Ezt a tételt szeretném eljátszani előadásom végén.