

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar
klasszikus hegedűművész MA

**W. A. Mozart A-dúr hegedűversenyének
interpretációs lehetőségei**

Készítette: Kálmán Izabel

Pécs, 2012 november

Tartalomjegyzék

I. Keletkezési körülmények.....	3
II. A mű formai elemzése.....	4
III. Tempó és artikuláció.....	6
IV. Interpretációs megközelítések, ahogy a „Nagyok” játsszák.....	7
Bibliográfia	10

Keletkezési körülmények

A zeneszerző egyetlen év, sőt jószerivel néhány hónap alatt öt hegedűversenyt alkotott, és sem előtte, sem utána egyet sem. A modern mítoszromboló tudomány nehezen nyugszik bele az ilyen, még W. A. Mozart munkabírását, életének rohanó tempóját tekintve is túlságosan megdöbbentő tényekbe, szeretne kérdőjelet tenni a kijelentő mondat végére. Nemcsak öt Mozart-hegedűversenyt ismerünk – hangzik az érvelés. Még legkevesebb további két mű a hegedű-koncertek sorába kívánczik. Igaz, ezek nem teljesen autentikus formában maradtak ránk, de annyit legalább bizonyítanak, hogy a komponistát máskor is foglalkoztatta a műfaj. A lényegen azonban mindez elég keveset változtat. Azt ugyanis még a legfrissebb tudományos vizsgálatok sem tudták cáfolni, hogy az öt közismert kompozíció egyetlen alkotói lendület folyamán, elképesztően rövid idő alatt született; 1775-ben, áprilistól decemberig. A hegedűverseny-korszak – a Mozart irodalom gyakran nevezi így az 1775-ös esztendőt – tehát, úgy tűnik, nem legenda. A kutatás így továbbra is kénytelen szembenézni a kérdéssel: mi magyarázza a műfaj remekeinek a hirtelen támadt bőségét, miért éppen a hegedűverseny-műfaj az, amelyben a 19 éves Mozart újabb előrelépésre lát lehetőséget?⁽¹⁾

Van valami azonban, ami kissé rejtélyesebbé teszi a sorozatban alkotott hegedűversenyeket, s valamelyest talán ellene is mond az iménti racionális magyarázatoknak. Ezek a kompozíciók ugyanis (s erre az egyik legnevesebb Mozart-kutató, Alfred Einstein, hívja fel a figyelmet) nem igazán virtuóz jellegűek. Alaposan próbára teszik az előadó képességeit, de viszonylag kevesebb alkalmat adnak a virtuóz csillogásra; nem bravúr-darabok a szónak abban az értelmében, ahogy például Viotti hegedűművei – melyeket Mozart jól ismert – azok. Úgy látszik tehát, a fiatal salzburgi koncertmester nem azt érezte a legfontosabbnak, hogy ujjainak gyorsaságával kápráztassa el hallgatóit. A hegedű-virtuóz Mozart alighanem kénytelen volt meghajolni a versenyművekben aktuális zeneszerzői problémákat megoldó komponista-Mozart akarata előtt. Mert nagyon valószínű, hogy itt kell keresnünk a lényegét. S hogy mik lehettek azok az aktuális, éppen 1775-ben, a 19 éves Mozart számára aktuális problémák, arra nézve a versenymű-műfaj sajátosságai adhatnak magyarázatot. Az A-dúr koncert (KV.219-es) az öt közül utolsóként készült el.⁽¹⁾

Érezhetjük a hegedűverseny-műfaj bámulatosan gazdag múltjának, elsősorban olasz múltjának örökségét. Mozart gyermekkorától kezdve ismerhette Vivaldi, Geminiani, Tartini és mások hegedűműveit. Itáliai útjain pedig közvetlenül a hegedűverseny év előtt tehetett szert gazdag tapasztalatokra. Ezek a hegedűversenyek azóta is a hegedűművészek legkedveltebb repertoár-darabjai, egyáltalán: a versenymű-irodalom legnépszerűbb darabjai közé tartoznak.⁽¹⁾

¹ Kovács Sándor előadása (1981) a Bartók Rádióban

A mű formai elemzése

Ez a hegedűverseny a hagyományos gyors-lassú-gyors koncertfelépítést alkalmazza. Tételei: 1. Allegro aperto – Adagio – Allegro aperto, 2. Adagio, 3. Rondo, Tempo di Minuetto.

Allegro aperto

Lefordítva nyitott Allegro. Ez a nehezen megfogható fogalom egyfajta naivitásra, könnyen érthetőségre utalhat – nincs semmi elrejtteni való, semmi titok. A tempó némileg tartott. A zenekar teljesen mozarti indítása után szokatlan módon a szólóhegedű egy rövid dolce bevezetéssel indít, ami egy egészen egyszerű kísérettel van ellátva. Ezután a szonátaforma szokásos elemei következnek. A koncert zenekari bevezetője akár egy tipikus korai-klasszikus szimfónia élén is állhatna. Néhány évtizeddel ezelőtt főként a Mannheimben élő zeneszerzők írtak hasonló, rendkívül egyszerű elemekből építkező, de annál hatásosabb, erőteljesebb nyitótaktusokat.⁽²⁾

Az első tétel melléktémája viszont egészen másfajta műfajt juttat eszünkbe. Az ilyen könnyed, játékos motívumok inkább a kor szórakoztató zenéjében, a divertimentókban, szerenádokban otthonosak. Szimfónia és divertimento – két eléggé különálló műfaj elemei ötvöződnek tehát Mozart A-dúr hegedűversenyében. A 19 éves zeneszerző, aki már több szimfónia-remekre tekinthet vissza, s a szerenádok, divertimentók terén is kimagaslót alkotott, aki hihetetlen alkalmazkodó-képességét számtalan műfajban bizonyította, úgy látszik most eredményeinek újszerű egyesítésével lép tovább. Erre pedig éppen a sokféle elemet, sokféle hangvételt, stílust magába olvasztani képes versenymű-műfaj a legalkalmasabb. A versenymű-szerző Mozart komolyabb, jelentőségteljesebb hangon szólalhat meg, de tragikus mélységek, szimfonikus ünnepélyesség nélkül; ugyanakkor gáláns választékossággal, de nem divertimento-könnyedséggel.⁽²⁾

A témák maguk többértelműek. Vegyük példának az első tétel főtémáját, pontosabban: azt a zenei gondolatot, melyet a szólóhangszer mutat be először. A bécsi klasszika zenei nyelvének egy igen jellegzetes motívum-típusával állunk szembe. A dallam a dúr hármashangzat hangjaiból építkezik, a hármashangzat-vázát éppen csak díszíti, kisebb trillákkal, átmenő hangokkal, itt-ott körülírja. A pregnáns, pontozott ritmus pedig különösen megsokszorozza a téma energiáját. Hasonló energikus nyitó-gondolatokat számtalan műből idézhetnénk, az egyik legszebbet talán a Szöktetés a Szerájból Constanzéja énekli; a híres C-dúr ária kezdetén.⁽²⁾

² Kovács Sándor előadása (1981) a Bartók Rádióban

Csak hogy a Hegedűverseny hangneme nem a reprezentatív-ünnepélyes, erőteljes C-dúr, hanem Mozartnál mindig inkább bensőséges, gyengéd érzelmeket árasztó, az operák nagy szerelmi jeleneteihez kötődő A-dúr. Különös ellentét feszül tehát a téma karaktere és hangneme közt; egyrészt határozott és energikus, másrészt mégis visszafogottabb, intimebb ez a zenei gondolat. Persze jogosnak látszik az ellenvetés: a hármashangzatos motivikát, a pregnáns ritmust halljuk, azt azonban, hogy mindez milyen hangnemben szól, a legtöbb ember nem érzékeli. Ez így igaz; ám a hangnemet felfoghatjuk ebben az esetben egyfajta „szerzői utasításként” is; az előadó feladata, hogy valamilyen módon érzékeltesse a kettősséget.⁽³⁾

A műben van egy olyan formai ötlet, mely ugyan nem teljesen ismeretlen a versenymű-irodalomban – Mozart, mint a kutatók gyanítják, Carl Philipp Emanuel Bachtól leshette el – de azért elég szokatlan: a zenekari expozíció után rövid recitativo jellegű szakasz következik, mely szinte váratlan lassútétel-részletként töri meg a darab folyamatát, s szinte zenei kettőspont módjára hívja föl a figyelmet a tempót újra helyreállító szóló-expozíció kezdetére. S ezzel máris a darab igen gazdag motivikus összefüggéseihez jutottunk közelebb. Úgy tűnik, mintha a hármashangzat-felbontás egyfajta vezérgondolata lenne a kompozíciónak. Számtalan témában, átvezető részletben, kísérő figurában ismerünk rá. A tételt lezáró motívum is hármashangzat-felbontás.⁽³⁾

Adagio

Csak a középső lassútétel vállal egyfajta hangulat-kört, hangulati egységet. Antonio Brunetti hegedűművész, aki Mozart mellett szintén hangversenymesterként működött Salzburgban. Ő is játszotta Mozart hegedűversenyeit, utóbb más lassútétel írására ösztönözte a zeneszerzőt (eredménye: É-dúr Adagio hegedűre és zenekarra, K. 261). Hogy miért, örök rejtély marad. Persze ez is kapott már magyarázatot: Brunetti valószínűleg egyszerűen túl hosszúnak és nehéznek találta a művet. Ebbe a műbe egyébként éppen ez a darab illik; a két, sokféle elemet ötvöző saroktétel közt éppen ez a bensőséges nyugalom, egyszerű muzsika teremt jóleső kontrasztot.⁽³⁾

Rondo – Tempo di Minuetto

A harmadik tétel rondó, de a főtéma itt egy menüett. A finálé közepén is megfigyelhető a hármashangzat-felbontás. Itt mollban hangzik fel az ismerős motívum, különös, keleties színt öltve magára; de a különbségek ellenére a rokonság annyira kézzelfogható, hogy csakis nagyon tudatos szerkesztői szándékot feltételezhetünk mögötte. Pedig a feltételezés nem biztos, hogy megalapozott; szinte hihetetlennek tűnik, de tény, hogy Mozart ezúttal nem tett mást, mint egy régebbi balett-zene részletét változatlanul új művébe illesztette.⁽³⁾

³ Kovács Sándor előadása (1981) a Bartók Rádióban

Mozart jellegzetes „törökös” zenéinek egyike ez; a Szöktetés a szerájból török zenéjének előképe, éppen a Szöktetésé, melyből Constanze áriáját az első tétel fő témájának rokonaként idézhettük. A vaskos, barbár, kicsit félelmetes, kicsit mulatságos török táncmuzsika párja pedig mi lehetne más, mint a könnyed menüett, melyet szinte idealizált formában, behízelt dallamossággal idéz fel Mozart, s állít a rondó-szerkezetű finálé élére. Egyébként, ha kötözködni akarunk, nem teljesen törökös muzsikáról van szó: az itt található elemek nagy része a magyar verbunkos muzsika része is; valószínű, hogy Mozart ötleteinek egy részét innen vehette. Alátámasztja ezt, hogy abban az időben a magyar verbunkoszene szerte a Habsburg-birodalomban kedvelt volt.⁽⁴⁾

Némi túlzással azt mondhatnánk, Kelet és Nyugat hangja áll szemben ebben a finálé-táncfantáziában. Drámai ellentétéről azonban aligha van szó. Mozart inkább játszik a különböző stílus-elemekkel, tánc-fajtákkal; ahogy – s ez megint a teljes kompozíció összefüggéseire vet fényt – az első tételben is szinte játékosan vegyítette össze a komolyabb szimfonikus hangot a könnyed divertimentóval. A teljes kompozíció végén, a zárótétel utolsó taktusaiban is ugyanazt a motívum-fajtát fedezhetjük fel, amit az első tételben láttunk: a hármashangzatokra épülőt.⁽⁴⁾

Tempó és artikuláció

Leopold Mozart Hegedűiskolájában így ír a tempóról: "Minden dallamos darabnak van legalább egy olyan szólama, amelyikből egészen biztosan fel lehet ismerni a tétel által megkívánt mozgás jellegét..."⁽⁵⁾ Ez a bölcs és általános zenei érvényű megállapítás arra biztatja az előadókat, hogy ne önkényesen válasszanak tempót. Leopold szerint „a hangszerek számára mindig az énekes zene jelenti a mértéket, mert minden darabban – amennyire csak lehetséges – igyekszünk megközelíteni a természetet.” Egy kompozícióban előforduló figuráció vagy frázis, dallami vagy ritmikai építkezés megmutatja azt a tempófokozatot, amely meggyőzően közvetíti a darab hangulatát, és amelynél az artikulációs szabályai betarthatóak. Abszolút és egyedül helyes tempó általában nincs, bár Mozart idejében az ütem és tempójelzés már meghatározta a darab mozgását és gyorsaságát, tehát a karakterét.⁽⁶⁾

Az ideális tempó megválasztásához jó, ha figyelembe vesszük a következőket: az ütem fajtáját; a tempójelzést; a hangnemet; a leggyorsabb hangjegyértékeket; a ritmikai építkezést; a dallami figurációkat; a harmóniák váltakozását; az artikulációs jeleket (legato–staccato váltakozása).⁽⁶⁾

⁴ Kovács Sándor előadása (1981) a Bartók Rádióban

⁵ Leopold Mozart: Hegedűiskola, első főrész – második fejezet 52. oldal

⁶ Lőte Enikő: *W. A. Mozart zongoraszonátáinak előadásmódja* (Budapest, 2003) 21. oldal

Vannak, akik úgy gondolják, hogy Mozart idejében a maihoz képest fele akkora tempóban játszották a gyors tételeket. Ezt arra alapozzák, hogy úgymond akkoriban az élet jóval nyugodtabb volt, kevésbé hektikus, a zenei gyakorlatban több idő jutott a tartalomra, mint a virtuozításra. Lehet, hogy akik ezt mondják, vágyódnak egy lassúbb, természetközeli élet után, de tegyük fel a kérdést: Mozartnak vajon valóban ilyen idilli, izgalommentes élete volt?⁽⁷⁾ A zeneszerző Mozartnak igen pontos elképzelései voltak műveinek optimális előadási lehetőségeiről; tempóelképzeléseit is megkísérelte olyan pontosan rögzíteni, amilyen pontosan csak lehetett. Hogy ez hogyan történt, az korrekcióiból derül ki a legvilágosabban: például többször áthúzott egy tempójelzést annak érdekében, hogy amit elképzelt, ne lehessen félreérteni.⁽⁸⁾ Mozart műveiben az Adagio legalább tizenhét, az Allegro és Andante negyven különböző fokozatával lehet találkozni.⁽⁹⁾

A kortársak Mozart zenéjét szélsőségesen kontrasztgazdag, élénk, felkavaró és megrendítő zeneként jellemezték; és hasonlóképpen vélekedett műveivel kapcsolatban az akkori kritika is.⁽¹⁰⁾ Az artikuláció nagyon fontos része, hogy megfelelően tudjuk alkalmazni a vonásnemeket a dallam karakteréhez idomulva. Leopold szerint „a vonások tesznek mindent különbözővé.” W. A. Mozart számára az artikulációs jelek inkább a kifejezést jelölik, nem pedig külsőleges előadói utasítások szerepét töltik be. Elválaszthatatlan részei annak a motívumnak, amely felett állnak, és abban foglalt „kijelentést” értelmezik.⁽¹¹⁾

Interpretációs megközelítések, ahogy a „Nagyok” játsszák

Mára már rengeteg irodalmat, értekezést találhatunk az előadásmód elméleti oldaláról. De igazán a gyakorlati tapasztalatokból építheti fel az ember a saját intuitív előadását. Ez hasonlít ahhoz, hogy valaki tánclépéseket tanító könyvből akar megtanulni táncolni, de amíg nem próbálgatja, és nem hangolódik rá a zene ritmusára, addig soha nem fog adekvát módon előadni egy tánc típust sem. De milyen egy igazi Mozart-interpretáció? Honnan tudjuk, hogy az egyik előadásmód megfelelő, a másik nem? Az biztos, hogy az intuíció fontos szerepet játszik a művészetben, jelenléte nélkül nem is beszélhetünk művészi előadásról. Viszont meg

⁷ *Lőte Enikő: W. A. Mozart zongoraszonátáinak előadásmódja* (Budapest, 2003) 21. oldal

⁸ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédyszerű zene* Függelék: Manfred Wagner: Beszélgetés Nikolaus Harnoncourttal 232. old.

⁹ Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd* 169. old.

¹⁰ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédyszerű zene* 150. old.

¹¹ Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd* 208. old.

kell találnunk az arany középutat a szubjektív és objektív előadásmód között. Intuíciónkat formálja a tapasztalat, érzelmek, ízlés, amit művésztanáraink örökítettek meg bennünk, esetleg egy híres előadó, aki nagy hatást tett ránk. A tisztán objektív határok azonban változóak. Nem vagyunk abban a helyzetben, hogy a 18. század perspektívájából értsük Mozartot, de a 18. század második felének előadói gyakorlatából, valamint újabb interpretációs elképzeléseken, tapasztalatokon keresztül meg lehet keresni azt az autentikus 21. századi előadói magatartást, amely elvezet Mozart muzsikájához.

A zenei interpretáció során egy mű az előadó személyén keresztül, mint egy csatornán keresztül jut el a közönséghez. Nincs két olyan előadó, aki egy művet ugyanolyan módon szolgáltatta meg, még ha a legszigorúbban tartja magát a szerző utasításaihoz, akkor sem. Ha az előadás teljesen leköti a figyelmünket, és nagyon meggyőző, akkor nem gondolkodunk rajta, hogy helyes-e vagy sem. Általában persze a legmegfogóbb előadás egyben a legmegfelelőbb is.

Amikor a 19. században régi zenét nyomtattak ki, pótolták a hiányzó jeleket, kötőívekkel, hosszú frazeálási ívekkel egészítették ki őket. A romantika századában a szerzők a lehető legpontosabban rögzítették szándékaikat, mivel minden árnyalatot előírtak, korlátozva ezáltal az előadó fantáziájának szabadságát. A zenei értelmezés önkényességével szemben a 20. század első felében a hitelességet megcélózva, megtisztították a műveket a 19. századi hozzátételektől. 1920 környékén a kottaszöveghez való szigorú ragaszkodás periódusa következett; ami nem található a kottában, az nem is kívánatos. Ez legalább olyan nagy félreértés, mint az előző századé, és egyfajta akadémikus szöveghez ragadtsághoz vezetett. Tudjuk, hogy egyedül a szövegűséggel még egy interpretáció sem lesz hiteles és stílusos, hogy a szerzőhöz való hűség érdekében nem száraz és kifejezéstelen előadással kell játszani a hangokat. A leírt kottát annak mögöttes jelentése nélkül megszólaltatni: ez az interpretáció legnagyobb ellensége. Mozart művei a játékosnak nemhogy megengednek, hanem szinte megkövetelnek bizonyos szabadságjogokat.⁽¹²⁾

A 18. században magától értetődő volt, hogy a zeneszerzők nem írtak ki minden egyes kötést, illetve díszítést, mert a korabeli előadók ezt alapvetően tudták. Valamint elvárás volt velük szemben az is, hogy saját kadenciát, díszítéseket írjanak. A darab lelkületét és a komponista elképzelését hűen kellett tolmácsolniuk, hogy a hallgató teljesen tisztán értse a mű hangulatát, mondanivalóját.

Különösen fontos ez Mozart zenéjénél, ahol mindig drámáról, párbeszédről, konfliktusokról és azok feloldásáról van szó. Ez nem csak színpadi műveire vonatkozik, hanem a hangszeres zenére is, hiszen nála az is mindig drámai. Így felfedezhetők a szinte alakot öltött, élesen megrajzolt karakterek a hozzájuk tartozó affektusokkal. Az indulati, hangulati állapot az emberi lélekből jön, de az előadónak ehhez az előadandó mű kottáját gondosan kell tanulmányoznia.⁽¹³⁾

¹² Lőte Enikő: *W. A. Mozart zongoraszonátáinak előadásmódja* (Budapest, 2003) 43-44. oldal

¹³ Lőte Enikő: *W. A. Mozart zongoraszonátáinak előadásmódja* (Budapest, 2003) 46. oldal

Míg a romantika inkább az érzelmeket előhívó, nagy dallamívekre épülő hangzási felületeket közvetít, addig a 18. századi zene lényege a beszédszerűség, így a különböző hangulatok is ebből adódnak. Ebben a zenei nyelvben a kis hangcsoportok artikulálása a fontos, de ettől még nem veszik el a mű harmonikus egysége.

Az Urtext kiadásoknak fennáll az a veszélye, hogy egyfajta uniformizálódáshoz vezethet az interpretációban akkor, ha az előadó nem akar vagy nem „mer” a kottafejek mögé nézni, ha a tudatosság nem párosul az intuícióval. Ugyanez a helyzet a lemezfelvételek kapcsán is. Az előadó személye is fontos, ha a lemezen meri vállalni egyéniségét és az előadás korrekt megközelítésén túl valamennyi szabadság is jellemzi az interpretációját. A lemezfelvétel – különösen Mozart zenéjénél – akkor éri el valódi célját, ha azt bizonyos fokig 20–21. századi forrásnak is tekinthetjük.⁽¹⁴⁾

Ahogy a „Nagyok” játsszák

Több felvétel áttanulmányozása után szeretnék néhány jellegzetességet kiemelni a neves hegedűművészek játékaiból.

Georg Kulenkampff /1939-ben vette fel/: az olasz opera hagyományai alapján bel cantóval képzelettel az interpretálást, amit sok vibratóval színezt. Joachim József kadenciáját játssza. Érdekes megfigyelni, hogy alulról trillázik és nem játszik hozzá utókat. A felülről indított trilla a '70-es évek végén jelent meg Harnoncourt mozgalmának eredményeként.

Jasha Heifetz /1934-ben vette fel/: felvételében a zenekari bevezető és a szóló expozíció tempója nincs összhangban. A művész a lassú bevezetőben üveghangot és glissandót használ, ami a mai gyakorlatban már nem javasolt. Ez egy jellegzetes romantikus interpretáció. A Joachim-féle kadenciában megmutatja virtuóz technikáját.

Arthur Grumiaux /1960-as évek/: a XX. század nagy hegedűsei közül egy olyan kiváló Mozart előadó, aki a zeneszerző összes hegedűt szerepeltető művét felvette. Játékát légiesség jellemzi, nem az Urtext szerint játszik, szabad artikulációi vannak. Nagyon jól kihasználja a modern hangszer által kínált hangszínskálát. Tempói nem nehézkesek, talán még egy kicsit fel is gyorsítottak. Az egészséges, légies hangja, és a sok vonó használata miatt ráismerhetünk a frank-belga hegedűiskolára.

David Oistrakh /1972-es felvétel/: nála viszont az orosz iskola tulajdonságjegyei uralkodnak. Ilyen például a konkrét hangindítás is. Robosztus alapkonceptióján kívül a mozarti játékoság is benne van. Elképzelése előremutató, mert az artikulációban eddig nem volt jellemző, hogy pl. a kettős kötéseknel elengedi a második hangot, használja az üres húrokat, valamint különbséget tesz az ék- és a pont-jel között. Valószínű, hogy tanulmányozta a Bärenreiter által kiadott Urtextet. Viszont a trillajátékban még nem teljesen következetes, hallhatunk indítást alulról és felülről is.

¹⁴ Lőte Enikő: *W. A. Mozart zongoraszonátáinak előadásmódja* (Budapest, 2003) 47. oldal

Andrew Manze /2006/: historikus előadásban szólaltatja meg a művet, barokk hangszerekkel, bélhúrokkal. Vibrátót csak nagyon keveset használnak, és inkább csak a szólista. Érdekes megfigyelni a hegedű lassú bevezetőjét, ahol a szólista pianóban játszik, amit a fűvósok akkordokkal támasztanak alá. Az akkordokat ca. arpeggiato játssza, amit saját kadenciájában is megfigyelhetünk.

Giuliano Carmignola /2006/: ez egy modern hangszereket használó, elkötelezett, korhű szellemű előadás, de itt már érzékelhető az árnyaltabb dinamikai arány, például a fűvósoknál. A művész a hangszín érdekében magasabb fekvésekben is játszik. A vibrátót csak a hangminőség ápolására használja. Az előadás individuális, mivel saját ötleteket visz bele. Ezt a saját kadencia is alátámasztja.

Nikolaj Znaider /2011/: az ő előadása az egyik legjobb ötvözte a romantikus és historikus játékmódnak. Észrevehető különbség, hogy a hegedű lassú bevezetője végén kis kadenciával vezet át az Allegro aperto részre. Jellemző nála a felső félvonó és csúcs használata az ideális hangzás elérésének érdekében. Ezzel ellentmond több helyen Leopold Mozart Hegedűiskolájában leírt szabályaival.

További felvételek meghallgatása után elmondható, hogy **Grumiaux** és **Oistrakh** bár romantikusan játsszák a művet, mégis a zene szellemiségének átadása a céljuk. Viszont vannak olyan mai hegedűs generációhoz tartozó művészek, mint **Anne-Sophie Mutter**, **Hilary Hahn** és **Frank Peter Zimmermann**, akikre nem hatott jelentősen a historizáló előadásmód, így inkább a romantikus játék felé hajlanak. **Baráti Kristóf** játékában megfigyelhető az elemző artikuláció, a hangminőségre való igényesség, és a szólista hang, amivel egy nagy koncerttermet is be tud tölteni.

Bibliográfia

Harnoncourt, Nikolaus: Der musikalische Dialog (Salzburg–Wien, 1984) magyarul: Zene mint párbeszéd, ford.: Dolinszky Miklós (Budapest, Európa kiadó, 2002)

Mozart, Leopold: Violinschule (Salzburg, 1756); magyar kiadás: Hegedűiskola; ford.: Székely András (Budapest, Mágus kiadó, 1998)

Harnoncourt, Nikolaus: Musik als Klangrede (Salzburg-Wien, 1982); magyar kiadás: A beszédszerű zene, ford.: Péteri Judit (Budapest, Editio Musica, 1988)

Kovács Sándor előadása (1981) a Bartók Rádióban

Lőte Enikő: W. A. Mozart zongoraszonátáinak előadásmódja (Budapest, 2003)