

**Eredet és eredetiség a barokk zene előadásában**

**Lingvay Julianna**

**Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, Bölcsészettudományi Kar**

**Magyar nyelvészeti és irodalomtudományi tanulmányok szak,**

**mesterképzés, I. évfolyam**

**drd. Winghager-Geréd Erzsébet, egyetemi tanársegéd**

## ***Tartalomjegyzék***

|                                                 |           |
|-------------------------------------------------|-----------|
| <b>Bevezetés .....</b>                          | <b>3</b>  |
| <b>A historikus előadásmód eredetéről .....</b> | <b>6</b>  |
| <b>Az eredetiség csapdája .....</b>             | <b>13</b> |
| <b>A módszerről .....</b>                       | <b>19</b> |
| <b>Az eredmények értelmezése.....</b>           | <b>22</b> |
| <b>Következtetések.....</b>                     | <b>27</b> |
| <b>Irodalomjegyzék.....</b>                     | <b>30</b> |
| <b>Függelék.....</b>                            | <b>32</b> |

## Bevezetés

A historikus előadás fogalma ma már minden zenei körben ismert. A 20. század második felétől fokozatosan követelménnyé vált a *régi zene* úgynevezett *hiteles, autentikus* előadása. Az általam is kiemelt szavak viszont már első perctől fogva kérdéseket vetnek fel. Miért fordult a figyelem az utóbbi két évszázadban pont a klasszika előtti korok zenéjére, mi változott a zenetörténet értékelésében, mit értünk hiteles előadás alatt, mitől lesz az hiteles, illetve mitől hitelesebb egy korhű értelmezés egy modernnél? A múlt zenéjével két módon léphetünk kapcsolatba: vagy megpróbáljuk áthozni jelenünkbe, vagy igyekszünk úgy viszonyulni hozzá, ahogyan azt keletkezésének idejében tették. A 19. század második feléig az előbbi volt az egyedüli felfogás, mely hitt a történelem fejlődéselvében, mindig a kortárs volt számára a legértékesebb, a régebbi ódivatú számított, afféle lépcsőnek tekintették a fejlődés csúcspontja felé. A 19. század közepétől, amikor újra „felfedezték” a barokk zenét, mindkét megközelítés egymás mellett élt, sok vitát szülve úgy az előadók, mint a zenetudomány körében. A második nézetet vallók nem akarják a régebbi korok zenéjét átültetni a jelenbe, hanem saját magukat visszahelyezni a múltba. N. HARNONCOURT, híres kötetében, mondhatni az irányzat hitvallását fogalmazza meg:

„Ha ma historikus zenét játszunk, nem tehetjük úgy, mint ahogyan elődeink tették. Elvesztettük az elfogulatlanságunkat<sup>1</sup> ahhoz, hogy a jelenkorban értékmérőt találjunk, a zeneszerző akarata számunkra szent, a régi zenét a maga korán belül szemléljük, s ezért azon kell fáradoznunk, hogy hitelesen adjuk elő, nem muzeális okokból, hanem mert számunkra ma az látszik az egyetlen helyes útnak, hogy ezt a zenét elevenen és önmagához méltón szólaltassuk meg. Egy előadás azonban akkor hiteles, ha közel áll a zeneszerzőnek a komponálás idején vallott elképzeléseinek.”<sup>2</sup>

A zene historikus paradigmája nagy teret hódított, az előadások és a zenetudományi szakirodalom a mai napig nagymértékben ezen irányzat hatása alatt áll. A második világháború utáni időszakban viszont, támadások is érték az irányzatot. A posztmodern művészetfilozófiai irányzatok képviselői, erős érvekkel szállnak vitába a historikus előadást követelőkkel szemben, hisz a zenének ezen megközelítési módjának is megvannak saját gyengeségei, csapdái, így újragondolása szükségeltetik.

---

<sup>1</sup> Úgy gondolom, ezen a helyen fordítási hiba csúszhatott be. Az angol fordítás az „unselfconsciousness” kifejezést használja, mely arra vonatkozik, hogy a korábbi értelmezők kevésbé voltak tudatában szerepüknek, a zeneértésüknek.

<sup>2</sup> HARNONCOURT, NIKOLAUS: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. Ford.: PÉTERI JUDIT. Budapest, 1988, Editio Musica. 15.

A mára már nagy számban elérhető, különböző előadásmódú felvétel, mely barokk repertoáryanyagot rögzít, lehetőséget ad a historikus irányzat állításai korszerűségének elemzésére. Mindezek ellenére viszont, a barokk zenéről való értekezésekben kis teret kapnak mai napig, az annak befogadására vonatkozó kutatások. A historikus előadásmód elméleti megalapozói a barokk zene néhány jelentős sajátosságát emelik ki, kontrasztba állítva a romantikus zenével. Az irányzat képviselői azt vallják, hogy azon előadások, melyek korhű hangszereket szólaltatnak meg olyan technikával, melyet a korabeli elméleti leírásokból rekonstruálunk, esztétikai szempontból sikeresebbek, stílusosabbak.

A jelen dolgozat célja a fiatal korosztály barokk zenével kapcsolatos preferenciáinak feltárása, annak vizsgálata, hogy mely interpretációk minősülnek kifejezőbbnek, stílusosabbnak, eredetibbnek a mai zenekedvelő szemszögéből. A szakirodalom domináns kulcsszava az *autentikusság*, melynek több jelentését különböztetik meg. Az irányzatot körülövező vita nagy része e fogalom értelmezéseinek szembeállításából indul ki. A kutatás, ezért, a hasonló jelentésű *eredetiség* fogalmának különböző magyarázataira is kitér, annak felderítése érdekében, hogy a befogadó számára a egyéni eredetiség, kreativitás vagy az eredethez visszanyúló értelmezés a hitelesebb.

A téma választásának motivációja esetemben kettős. A vizsgált problémakörrel részben egyetemi tanulmányaim előtt, részben az utóbbi három évben szembesültem. Az iskolás évek alatt, úgynevezett „régizene együttes” tagjaként számos alkalmam volt megismerkedni a középkor, reneszánsz és barokk zenéjével előadóként és befogadóként egyaránt. Ez a körülmény számos, elsősorban elméleti jellegű kérdést szült, mint a korhűség, az eredeti hangszer és másolat ellentétének, a dilettantizmus, valamint az előadói értelmezés jelentőségének problematikáját. A zenepedagógiai tanulmányaim ideje alatt, elsősorban az orgonajáték elsajátítása közben, további, inkább gyakorlati probléma adódott. A műfajok, a jelöletlen tempó, díszítések és ujjrend arra ösztönöztek, hogy felelevenítve régebbi kérdéseket egy átfogó képet próbáljak kialakítani arról, hogy milyen megközelítése a zenének lesz célszerű számomra a jövőben előadóként, tanárként, valamint befogadóként.

A választott téma több okból is meglehetősen fontos és aktuális. Egyrészt azért érdemel figyelmet, mert az előadóban tudatosulnia kell annak, milyen állásponton van, ahhoz hogy következetes előadásokat nyújtson. Itt szeretném ugyanakkor azt is megjegyezni, hogy a historikus vagy nem historikus értelmezés nem csak az előadásra vonatkozik, hanem minden, más jellegű zenéhez való viszonyulásra is, hisz elsősorban művészetfilozófiai kérdés. A kérdésről sokan írtak, eltérő véleményeket fejtettek ki, de ebből az anyagból kevés jelent meg magyar nyelven, illetve a vitát átfogó munka tudomásom szerint, egyáltalán.

A művészetekhez való viszonyulásban egy állandó újragondoláson alapuló stratégia alkalmazása célszerű. Végérvényes igazságokat nem rögzíthetünk, viszont tapogatózásunk nem hiábavaló. A régebbi korok zenéjének megközelítése szélsőséges formákat ölthet: a történeti kontextusához való dogmatikus ragaszkodás, vagy annak mellőzése stilisztikai megfontolásokból, ugyanúgy káros lehet a befogadói tapasztalat szempontjából. Ha elfogultságainktól igyekszünk megszabadulni, és tudatos módon több szempontból próbáljuk az előadásra szánt műveket megközelíteni, több esélyünk van arra, hogy a művek lényegéhez közelebb kerüljünk.

A jelen dolgozat a historikus előadásmód eredetének és elméleti alapjainak felvezetését követően egy kérdőíves felmérés eredményeit kívánja elemezni. A szakirodalom tanulmányozásában, a körülményekből fakadóan nem tudunk a teljesség igényével dolgozni. Akadályt jelentett a vizsgálatokban az idegennyelv-tudásom hiányossága, valamint a körülmény, hogy magyar nyelven kevés anyag jelent meg a témakörben.

## A historikus előadásmód eredetéről

A zene előadásának historikus irányzata a mai napig széleskörű elfogadottságnak örül. Az autentikusság problémája kiemelt szerepet tölt be e művészeti ágban, hisz létrejöttében nem három szereplőt – szerzőt, „olvasót” és művet – különböztetünk meg, mint az irodalom, képzőművészet esetében, hanem közbeiktatódik egy másik értelmező is, az előadó. E tulajdonságában, a zene művészete a színházhoz áll a legközelebb, de míg már szinte nevetségesnek tűnik azt gondolni például a Shakespeare színművek esetén, hogy mivel férfiak játszották a korban a női szerepeket is, az tenné a mai előadásokat „megfelelővé”, ha ugyanúgy történné, a zene világában még vitatott kérdés az, hogy milyen hangszerek alkalmasak a korábbi korok zenéjének előadásához. A dolgozat e fejezetének célja felvázolni a historikus előadás elgondolásának történetét, kialakulásának okait, fejlődését.

Amint már bevezetőmben is említettem, a zeneértésünket és az általa kiváltott hatást – más művészetekkel szemben – nagymértékben befolyásolja az előadás módja, hisz érzékelésünk egy előadó által közvetített, aki a hallgatóhoz hasonlóan ő maga is egy értelmező. Nem mindegy, hogy egy dallamot milyen tempóban vagy erősségben hallunk, nem is beszélve az artikulációról. Ugyanazon hangmagasságok és hangértékek sora más hangulatot tud ábrázolni vagy kelteni attól függően, hogyan van előadva, kezdve a tempótól, a hangszerelésig.

A zene historikus megközelítése – mely elméleti alapja a történeti középpontú előadói gyakorlatnak – általános felfogás szerint viszonylag új keletű. Gyakran az irányzat születését is konkrét eseményhez kötik. A 19. század kezdetéig az előadóművészek általában saját koruk zenéjét adták elő, így nem merülhettek fel az előadás nyelvezetéről olyan kérdések, amelyekkel ma találkozhatunk. A korábbi korok zenéjét inkább tananyagként használták fel, mintsem koncertrepertoárként.<sup>3</sup> A régizene-mozgalom origó pontjának sokan MENDELSSOHN 1829-es Máté-passió előadását tekintik. MENDELSSOHN a német génuszt tisztelte BACHban és zenéjében. Érdeklődése és szenvedélye természetesnek tűnik, hisz az ébredő nemzeti historizmus korának gyermeke. Patetikus dinamikai és tempó-ingadozásokkal, saját értelmezésében előadott MÁTÉ-passióval nagy sikert aratott. MENDELSSOHN e koncertje szakadékot hidalt át és talán először ért el messzire ható sikert egy preklasszikus darabbal.<sup>4</sup> MENDELSSOHN érdeklődése kétség nélkül egyfajta kezdetet jelentett a vizsgált mozgalomnak, mégsem kell szem elől téveszteni azt a tényt, hogy habár ő maga azt állította, hogy az előadás

---

<sup>3</sup> HARNONCOURT. 13.

<sup>4</sup> BALI JÁNOS: Régi, historikus, autentikus – modern, modern. modern!. *Muzsika*, 2011. 9 sz.  
[http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_article=3336](http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3336), letöltve 2013.03.29-én.

ragaszkodik a BACH által leírtakhoz, nagyon sok módosítást tett, hogy kora hallgatóságának elvárásait teljesíthesse. A passió sok kihagyással került színpadra, melyek az időtartamot egyharmadára lecsökkentették.<sup>5</sup> Az apparátusnak, a hangszerek változásából adódó játék és hangzáskülönbségeknek, a tempó és dinamikai ingadozásoknak köszönhetően ez az előadás nagymértékben eltért a közel száz évvel korábbi előadásoktól. „Ezek az újra felelevenített előadások nem törekedtek a darabnak a zeneszerző által elképzelt hű megszólaltatására, sőt ha úgy találták, minden lelkiismeret-furdalás nélkül saját ízlésük szerint akár át is dolgozták azokat.”<sup>6</sup>

Célszerűnek tartom ugyanakkor megemlíteni, hogy nem tulajdoníthatjuk a régebbi korok zenéje iránti érdeklődésnek atyjaként egyedül MENDELSSOHN-t, főleg, hogy ő sem viszonyult hozzá a mai értelemben vett historikus szigorúsággal. E zene felélesztésével való próbálkozás minden korban megvolt valamilyen szinten. LAWSON és STOWELL, kötetük bevezetőjében, egy tágabb rálátás adnak a tendenciára. Kutatásaikat elsősorban angol nyelvterületen volt lehetőségük végezni, ezért elsősorban belföldi példákkal támasztják alá kijelentéseiket. A 19. század első évtizedeinek hozadéka nem a mai értelemben vett historikus előadás kialakulása, hanem a barokk zene iránti érdeklődés, mely az előbbinek mindenképpen előzménye, kiinduló pontja. A kimondottan korhűsége törekvés egyik előfutáraként LAWSON és STOWELL FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS-t említik, aki már 1832-ben a Paris Conservatoire-ban historikus koncerteket szervezett, melyekben a régebbi korok zenéjét a keletkezésük idejének szemszögéből próbálták megközelíteni.<sup>7</sup>

A XIX. század végén, amikor már gyakorlattá vált a korábbi korok zenéjének koncertszerű előadása, elindult egy olyan mozgalom, amely a barokk kor zenéjének korhű hangszereken történő előadását helyezte a középpontba. Az ipari forradalom technikai fejlődésének is fontos szerepe volt abban, hogy a 19. században nagy lendületet kapott a hangszerépítés. Az új hangszerek felfedezésével együtt járt ugyanakkor a régiekre való rácsodálkozás. Először a történetileg távolabbi, már teljes mértékben kihalt hangszerek – a csembaló, viola da gamba és furulya – keltették fel az érdeklődést, a működési elvükben fiatalabb hangszereket, mint a fortepiano és barokk fuvola, az akkoriban használt hangszerek tökéletlen elődeinek tekintették. A régi hangszerek múzeumokban és világkiállításokon voltak

---

<sup>5</sup> LAWSON, COLIN–STOWELL, ROBIN: *The Historical Performance of Music. An Introduction*. 1999, Cambridge University Press. 6.

<sup>6</sup> KALLÓ ZSOLT: *A historikus előadásmód hatása és alkalmazása napjaink hegedűoktatásában*. Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009. 2.  
[http://www.lisztakademia.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kallo\\_zsolt/disszertacio.pdf](http://www.lisztakademia.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kallo_zsolt/disszertacio.pdf),  
letöltve 2013.04.01-én.

<sup>7</sup> LAWSON–STOWELL. 4.

megtekinthetők, kevesen voltak, akik megszólaltatásukkal is próbálkoztak. Hamarosan felismerték, hogy az elfeledett hangszerekhez sajátos játéktechnika is tartozik, melynek újrafelfedezéséhez széles körű kutatómunka igényeltetik.<sup>8</sup>

A régi hangszerek új életre keltésének egyik jelentős úttörője ARNOLD DOLMETSCH zenetudós és hangszerépítő. DOLMETSCH Angliában egy olyan kulturális környezettel lépett kapcsolatba, mely előidézte és támogatta historikus érdeklődését. 1880 körül Angliában erős érdeklődés volt a korábbi korok művészeti produktumai iránt. Ebben nagy szerepe volt a preraffaelita irányzatnak. A British Museum hangszerkiállítása és a WILLIAM MORRIS által vezetett Arts and Crafts mozgalom érdeklődést ébresztett benne, és indíttatást a régi hangszerek építésére.<sup>9</sup> Mivel zongoraépítő családban nevelkedett, lehetősége volt arra, hogy régi hangszerek restaurálásával és korhű másolatok készítésével próbálkozzon. Idővel elsajátította a reneszánsz és barokk kor hangszereinek elkészítési és játéktechnikáját. Családtagjai is lelkesedtek munkája iránt, együtt léptek fel a londoni közönség előtt. 1926-ban elindítja a haslemere-i, kamaraegyüttesek régizene fesztiválját.<sup>10</sup> DOLMETSCH jelentősége a mozgalomban elsősorban az 1915-ben megjelent könyvének tulajdonítható: *The Interpretation Of The Music Of The XVIIth And XVIIIth Centuries*. Munkáját nagy hírnevű irodalmi szerzők is támogatták, mint GEORGE BERNARD SHAW, W. B. YEATS és EZRA POUND.<sup>11</sup>

Párizsban 1901-ben alakult korhű hangszereken játszó zenei társaság, a „Société de concerts des instruments anciens”. CAMILLE SAINT-SAËNS zeneszerző vezetése alatt, HENRI CASADESUS viola d’amore játékos és ÉDUARD NANNY nagybőgős közreműködésével, az együttes azzal a céllal jött létre, hogy a XVII–XVIII. századi zenét az újra felfedezett historikus hangszereken szólaltassák meg. Németországban 1905-ben alapítja CHRISTIAN DÖBEREINER csellista – a „gamba mozgalom” úttörője – a „Vereinigung für Alte Musik”-ot, az első német régizene egyesületet. A 1920-as években, Németországban Willibald Gurlitt barokk zenei forrásolvasó szemináriumokat tart a freiburgi egyetemen, így ez a korszak tekinthető a tulajdonképpeni régizene-mozgalom kezdetének. A mozgalomban mérföldkőnek számít a későbbiekben a „Concentus Musicus Wien” színre lépése. Az együttes a csellista és karmester NIKOLAUS HARNONCOURT köré csoportosult zenészekből alakult.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> BALI.

<sup>9</sup> WATCHORN, PETER: *Isolde Ahlgrimm, Vienna and the Early Music Revival*. 2007, Ashgate.  
[http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Isolde\\_Ahlgrimm\\_Vienna\\_and\\_the\\_Early\\_Music\\_Revival\\_Intro.pdf](http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Isolde_Ahlgrimm_Vienna_and_the_Early_Music_Revival_Intro.pdf),  
letöltve 2013.04.01-én.

<sup>10</sup> SCHAFER, R. MURRAY: *Ezra Pound and Music*. New York, 1977, New Directions. 489-490.

<sup>11</sup> WATCHORN.

<sup>12</sup> KALLÓ. 5.

A korhű hangszerek vitája sok előadót és zenetudóst vonzott maga köré. Mindkét fél – a *dogmatikus*, historikus hangszerek támogatók és az ellenzék – rendkívül érdekes érvekkel támasztják alá döntésüket, viszont dolgozatom keretei a körülmények kifejtésére nem adnak lehetőséget. A kérdés a mai napig sem tisztázott, nem lehet egyezményes megállapodásra jutni, hisz a hangszerek milyensége természetesen a megszólaló zenére is kihat, de nem az egyedüli, vagy legfontosabb tényező. A korhű hangszerek problematikájának ideiglenes lezárásához BALI JÁNOST idézem, aki tömören összefoglalja a legfontosabb kérdéseket:

„A régi hangszerek hangja és látványa egyfajta felszínes hangulatot kelt, de ne álljunk meg a külsőnél: vajon e hangszerek a régi módon szólnak-e, a régi technikával szólaltatják-e meg őket? A régi technikával vajon a régi formálási elveket szolgálják-e? A korabeli formálás korabeli zenei gondolkodást mutat-e fel? A korabeli zenei gondolatok a szerzők szándéka szerinti hatást érik-e el?”<sup>13</sup>

Az Első Világháború után Németországban erőteljesen elterjedt a régizene-mozgalom. Vizsgálni kezdték az eredeti forrásokat, kéziratokat, az értelmezésben lemondtak mindenféle romantikus hajlamról. Ezen irányzat szoros kapcsolatban volt az új tárgyiasság (*Neue Sachlichkeit*) mozgalmával. Az előadói értelemben vett objektivitás a kottához való hűségben nyilvánult meg. Az előadó a zeneszerző szolgálatába állt, lemondva saját emocionális értelmezéséről.<sup>14</sup> E korszak régizene-mozgalomához általában az amatőr zenész csoportokat kapcsolják, amelyek szoros kapcsolatban voltak az ifjúsági mozgalommal, és ez által a nácista Németország előfutáraival. Ezzel párhuzamosan, szintén német földön tudományos alapú kutatások is indultak, melyek kevésbé dogmatikusan kezelték a problémát.<sup>15</sup> Itt kell megemlíteni JOSEF MERTINT, NIKOLAUS HARNONCOURT-t, RENÉ CLEMENCIC-et, EDUARD MELKUS-t és a *Concentus Musicus*, *Clemencic Consort*, *Capella Academica* és a *Wiener Blockflötenensemble* együtteseket.<sup>16</sup>

Az irányzat történetében egy új korszakot jelentett a Második Világháború utáni időszak, mikor már kritikája is kezdett gyökereket eresztetni, így komoly átgondolásra szorult. Egyik legerősebb ellenvéleményt ADORNO fejezte ki, mikor az előbb említett objektivitás eredményeként a historikus előadásokat értelem nélküli, steril zeneként írja le.<sup>17</sup> Az irányzat

---

<sup>13</sup> BALI.

<sup>14</sup> WEMAN ERICSSON, LENA: *Historically Informed Performance in the Perspective of Contextual Musical Ontology, Illustrated through a Case Study of Sonata in E major, BWV 1035, by J. S. Bach*. Doktori értekezés, Luleå University of Technology, 2008. 20.  
[http://pure.ltu.se/portal/files/32592184/Weman\\_Ericsson\\_2008\\_54\\_eng\\_2.pdf](http://pure.ltu.se/portal/files/32592184/Weman_Ericsson_2008_54_eng_2.pdf), letöltve 2013.04.01-én.

<sup>15</sup> WEMAN. 21.

<sup>16</sup> WATCHORN.

<sup>17</sup> WATCHORN.

kritikáját hangoztató írások Németországban már az 1950-es években is megjelentek, angol nyelvterületen pedig az 1980-as években.<sup>18</sup> Ugyanakkor, a széles körben elterjedt hangfelvételi technológiák további elterjedési, és így jövedelmező lehetőségeket kínáltak. A zenei piacon újdonságnak számítottak azok a felvételek, melyeken feltüntették, hogy korhű hangszereken, autentikus értelmezésben hallhatóak a barokk remekművek, így nagy sikert is arattak. A korszak egyik legismertebb képviselője GUSTAV LEONHARDT csembalójátékos. Ezek mellett természetesen további tudományos kutatások is folytak, melyek e repertoáranyag sajátosságait, előadásának jellegzetességeit hivatott megismerni és megismertetni.

A történeti felvezetés azon feltevéssel indult, hogy a historikus megközelítés forrása az előadás módjának kulcsszerepére való ráeszmélés, viszont ez nem válaszolja meg a felvetődő kérdéseket teljes mértékben. Miért született ez az érdeklődés? Miért pont ekkor? Miért pont a barokk zene vonta magára a figyelmet? Hogyan tett szert népszerűsége? Mi újat hozott? Az ezekhez hasonló kérdések valószínűleg az olvasók mindenképpen felvetődtek már. A következőkben egyfajta válasz megfogalmazása lesz célom, mely kulturális-társadalmi szempontokat is figyelembe vesz, mégis tudatában annak, hogy végérvényes válasz nem áll rendelkezésünkre, a sok összefüggő viszonyról átlátása képességeinket meghaladja.

Ahhoz, hogy megértsük, miért vagy miképpen született az érdeklődés a múlt zenéje iránt, mindenképpen segítségünkre lehet a korszak általános jellemzőire való rávilágítás. Az irányzat, természetesen nem a semmiből nőtt ki, hanem kapcsolatban van a kor más területeket megnyilvánuló törekvéseivel is. BALI, tanulmányában a következő indoklást fogalmazza meg:

„Az ipari forradalom és a gyorsan terjeszkedő kapitalizmus okozta elidegenedéssel szemben problémátlan harmóniát, aranykort képviselt a barokk pompázatos és elegáns zenéje, amelyben nem vált még szét könnyű és komoly, előadó és komponista, s szabadabb volt az átjárás a vallásos és világi között. A régi zenei gondolkozásmódokba való beilleszkedés, beleélés a 19. század második felében induló más, múltba tekintő művészeti (historizmus, Arts and Crafts), valamint életmódreform- és pedagógiai mozgalmakkal is találkozott”<sup>19</sup>

A továbbiakban, BALI pár szó erejéig összefüggésbe hozza a zenei irányzatot a kor pozitívista orientációjával, azzal a hittel, hogy filológiai kutatások által, a tények összegzésével, az életrajzi és kortörténeti pontos ismeretek által a művek lényegéhez lehet eljutni. BUTT, híres könyvében, többek között értelmezi és továbbgondolja ADORNO magyarázatát. Kiemeli azon gondolatot, hogy célszerű a korhű hangszerek és előadások elterjedését egy tágabb kulturális

---

<sup>18</sup> WEMAN. 22.

<sup>19</sup> BALI

perspektívából látni, kapcsolatban a késő kapitalizmus és az iparosodás által előidézett emberi elidegenedéssel. Ellentétben a második bécsi iskolával, mely a kor társadalmi rendjével szembeni ellenállásának adott új hangot, ezáltal új formát teremtve, a történeti irányzat egy felületes objektivitáshoz folyamodik.<sup>20</sup> Egyértelműen kirí, hogy ADORNO a modernizmus híve, viszont ez nem érvényteleníti előbbi érvelését. A történeti visszatekintés, a gyöker- és kultúrakeresés, az objektivizmus, mind – miképpen az avantgárd mozgalmak is – reakciói az elidegenedett közérzetnek. A különbség abban állt csak, hogy a jelen körülményekkel szemben ellen próbáltak állni valami új által, mely kifejezi szorongásait, vagy megtagadva azt, visszahúzódnak egy olyan világba, mely számukra megnyugvást jelenthet.

BUTT ugyanakkor a jelenség egy másik oldalára is rávilágít, a jelenség úgynevezett „counter-cultural” – kultúrával szembeszegülő – jellegére. DREYFUS véleményét tolmácsolja, mikor felhívja olvasói figyelmét arra, hogy a régizene együttesek szervezési formájukkal az egyenlőséget hirdetik, hisz karmester vezénylete nélkül játszanak, virtuozitást és magamutogatást mellőznek, nem építenek gátat a hivatásos és amatőr zenészek közé, nem hódolnak be a kánonnak, művészeti autoritásoknak.<sup>21</sup> Ezen álláspont is láthatóan sarkított, ezt BUTT ki is fejti részletesen, összehasonlítva ezeket a szempontokat az előadott zenei repertoár korának általánosan társadalmi és különösen zenei világával.

A fentiekben beletekinthettünk a historikus érdeklődés és gyakorlat előzményeibe, abba, hogy milyen társadalmi körülmények idézhették elő. Fontosnak tartom annak rövid megemlékését a továbbiakban, hogy mit árulhat el ez az irányultság a saját korunkról. A probléma tárgyalásához DOLINSZKY MIKLÓS Rendhagyó zenei kisszótár, a Bartók Rádióban sugárzott sorozatának *Régi zene – új zene* című előadását hívom segítségül.

„A mai helyzet annyiban különleges, hogy zenekultúránk nem új teljesítményekben, hanem mindenekelőtt a régi művek újraértelmezésében fogalmazza meg önmagát, továbbá, hogy önnön legkorszerűbb előadásmódját nem ismeri el sajátjaként, hanem annak hitelességét történeti hitelességgént kezeli. Egy-egy historikus Bach-előadásból valóban többet megtudhatunk a 20. század végének transzparencia-igényéről, pátoszfóbiájáról, érzékiségéről, egyáltalán arról, hogy a kor miképpen igyekszik kirekeszteni a Felvilágosodás szellemi hagyományát, mint egy kortárs zeneműből. Nem nagy túlzás azt állítani, hogy az avantgárd korábbi kezdeményező szerepét jórészt a historikus zenélés veszi át: fülünk túlterheltsége és immunitása, ingerküszöbünk korábban elképzelhetetlen mértékű emelkedése miatt ma könnyen előfordulhat, hogy erősebben hat ránk egy Beethoven-szimfónia újszerű értelmezése, mint

<sup>20</sup> BUTT, JOHN: *Playing with History*. 2002, Cambridge University Press. 5.

<sup>21</sup> BUTT. 9.

egy kortárs darab, vagyis az új fénytörésbe helyezett régi újabbnak tűnik, mint az időrend szerinti új.”<sup>22</sup>

DOLINSZKY előadása következtetéseként egy ahistorikus viszonyulást ajánl a zenéhez, egy olyan zenehallgatást, mely a zene korával, egész történeti aspektusával nem törődve „csakis a zenével közvetített energiák minőségére összpontosít”.<sup>23</sup>

Összefoglalóként a rövid történeti áttekintésre, és átvezetésként a következő fejtegetésekre szeretném három korszak alapján rendszerezni az irányzat alakulását. Az elhatárolás nem valósítható meg teljes, nem is célom. Igaz ugyan, hogy egy folyamatról van szó, mégis módszertani szempontból hasznosak lehetnek a korszakhatárok. Az *alakulás* szó megválasztásakor szintén óvatossá kellett lenni, hisz könnyen eshetünk a *fejlődés* csapdájába. Általánossá vált a történelem kapcsán fejlődésről beszélni olyankor is, mikor nem egyértelmű az újabb-jobb egymásra vonatkoztatása, mint például filozófiai elgondolások esetében. D. FABIAN és E. SCHUBERT tanulmányukban a barokk zenéhez való viszonyulás 3 fázisát különítik el. Az első az „expressive-emotional” korszak, mely az 1930-as évekig volt jellemző. A következő a „modernist-literalistic” irányzat, mely a 1940–1970-es évekbe volt meghatározó. Az utóbbinak kulcsszava az autentikusság volt, az zene eredeti megszólaltatását tűzték ki célul. E korszakot általánosan dogmatikusként jellemzik, hisz minden zenei és zenén kívüli részlet esetében a történeti eredetiséget követelték és vallották.<sup>24</sup> A harmadik korszak akkor váltotta fel az előbbi, mikor az autentikusság új kérdéseket és kételyeket szült, így fogalomrendszere is megváltozott. Ma a „Historically Informed Performance” – rövidítve HIP – néven ismert az irányzat, mely történetileg tájékozott előadásokat vél felkínálni.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> DOLINSZKY MIKLÓS: *Régi zene – új zene*. <http://www.mr3-bartok.hu/content/view/14110/38/>, letöltve 2013.04.01-én

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> WEMAN ERICSSON. 17old.

<sup>25</sup> FABIAN, DOROTTYA–SCHUBERT, EMERY: Baroque expressiveness and stylishness in three recordings of the D minor Sarabanda for solo violin (BWV 1004) by J. S. Bach. *Musical Performance Research*, 2009, 3. sz. [http://mpr-online.net/Issues/Volume%203%20\[2009\]/MPR0019%20Fabian%20&%20Schubert%20Final%20Web%20Version.pdf](http://mpr-online.net/Issues/Volume%203%20[2009]/MPR0019%20Fabian%20&%20Schubert%20Final%20Web%20Version.pdf), letöltve 2014.03.29.

## Az eredetiség csapdája

A historikus előadásmód paradigmája – mint bármely más irányzat – saját fogalomrendszer kialakításával teremtette meg létezési feltételeit, különült el, saját identitás kialakításával. A zenei előadások mikéntjének elemzése aránylag új diszciplínának tekinthető a zenetudományi ágazatok között. Az általános elismerés, presztízs elnyerésének érdekében a tudományosság feltételeinek kielégítésére volt szükség. A tudományosság egyik feltétele és eszköze a megfelelő nyelvezet, hisz nélkülözhető a kutatások eredményeinek rögzítésében.

A historikus előadásmódhoz kapcsolódó fogalmak tág körének feltérképezésére és elemzésére a jelen dolgozat keretei nem adnak lehetőséget. Érdekes eredményeket szülhetne viszont egy tágabb kutatás, mely a fogalomrendszer változását vizsgálná az irányzat elméleti hipotéziseinek alakulásával párhuzamba. Céлом csak a legfontosabb, leggyakrabban forgalmazott kifejezések ismertetése. Legtöbb esetben a kritikus megközelítések is a fogalmak árnyalásával, támadásával indulnak, ezért kap helyet ezen alfejezet az irányzat ellen született érvelések felvázolás előtt.

Az irányzat a régi zene historikus előadását tűzte ki célul. A historikus jelző egyértelműen valami történetire, és annak megközelítési módjára vonatkozik. Kérdéses viszont, hogy mi alapján viszonyulunk egy eseményhez vagy létezőhöz történetiként, hisz már az előző pillanat is a múlté, a történelem része. E felismerésből fakad a következő tárgyalandó fogalom, a *régizene* jelentésének problematikussága. Az összetett szó természetesen hordozza elemei jelentését is, ezért jogos rákérdezni, mikori is a régi zene. HARNONCOURT a historikus zenét a „komolyzenével” azonosítja.<sup>26</sup> Általánosan régizene alatt a középkor, reneszánsz és barokk kor zenéjét értjük, mégis érdemes megkérdőjelezni a fogalomhasználatot. DOLINSZKY MIKLÓS, már idézett előadásában példákkal bizonyítja, hogy a mai szóhasználatban a "régizene" nem egy kronologikus fogalom, nem a zene életkoráról, hanem a hozzá való viszonyunkról beszél. Régi zenének e szerint az számít, aminek előadói hagyománya megszakadt. Továbbá kiemeli, hogy „a régi zene fogalma mennyire ki volt szolgáltatva az uralkodó esztétikáknak, amelyeket mindig igazolnia kellett. Ennek jegyében a 20. századra a régi zene egy csapásra a kor antiromantikus törekvéseinek szószólójává vedlett. A zenei ártatlanság korának megidézése, a vallás vagy a nemzeti önazonosság szolgálata helyett immár a szerkezet objektivitásában és a mozgás mechanikájában látták a régi zene modell jellegét.”<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> HARNONCOURT. 23.

<sup>27</sup> DOLINSZKY .

Ha a régizene az, aminek megszakadt előadói hagyománya, jogosan felvetődik az a kérdés, hogyan ismerhető meg valódi, eredeti alakjában, lényegében. A zene előadása még a mai intézményesített formában is a mester – tanítvány viszonyrendszerben sajátítható el, tehát azzal kerül kapcsolatba a diák, amit tanára feltár előtte, általában a tanár ismereteit, értelmezését teheti magáévá. A hallgatók is csupán azt ismerhetik meg, amit a zenészek játszanak, olyan előadásokra mehetnek, melyek léteznek. JAN ASSMANN *A kulturális emlékezet* című írásában magyarázatot ad arra, hogyan lehetséges a nagymértékű eltávolodás bizonyos zenei művektől függetlenül attól, hogy mikor is születtek, mások viszont ma is élnek, bár régmúlt időkből származnak. ASSMANN a HALBWACHS-féle „társadalmi keretet” említi, amelytől függ az egyén, és amely az egyén emlékeit szervezi. HALBWACHS ezzel tudja a felejtést is megmagyarázni. „Az merül feledésbe, amelynek a jelenben nincsen vonatkoztatási kerete. Az emlékezés a kommunikációban él és marad fenn. Az ember kizárólag arra emlékezik, amit a kommunikációban közvetít. Az emlékezet olyan aggregátum, amely az egyén különféle emlékezetében való részvételének eredménye [...] Az emlékezetben a múltból csak az marad meg, amit a társadalom minden korszakban a maga mindenkori vonatkoztatási keretei közt rekonstruálni képes.”<sup>28</sup> Ezen elmélet arra világít rá, hogy megismerésünk és emlékezetünk nagymértékben függ a közösségi tendenciáktól. Ha egy zenei műről nem beszélnek, és nem beszélünk – anyagi okok miatt is, de nem csak –, hamarosan kiesik az előadások repertoárjából, eltűnik, elfeledjük. Továbbá az következik mindebből, hogy ami elfeledett, többé már nem rekonstruálható teljes mértékben. A historikus előadók mégis ilyen rekonstrukcióval próbálkoznak több-kevesebb sikerrel.

Ebből a problémából adódik a következő, sokat vitatott fogalom kérdésessége, a nemzetközi szakirodalomban az *autentikusság*, magyarul nevezetű *eredetiségnek*. Ez a fogalom igen fontos, hisz a szakirodalom nagy része kitér rá. Jelentősége abból fakad, hogy értékjelentés társul hozzá. Ami autentikus, alapból jónak, megfelelőnek, szépnek, minőséginek értelmezünk életünk minden vonatkozásában, tárgyaktól kezdve kulturális produktumokig. A kifejezés tehát manipulatív is lehet, hisz autentikussággal címkézve, bármi elfogadásnak örül közelebbi vizsgálat nélkül is. A fentebb kiemelt két szó – autentikusság és eredetiség – jelentése hasonló, ezért mindkettő több rétegű is. A sok jelentésárnyalat kifejtésére nem lesz feltétlenül szükség, hisz a számunkra legrelevánsabb két jelentést

---

<sup>28</sup> ASSMANN, JAN: A kulturális emlékezet. Az emlékezés kultúrája.

[https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:mjw8jk\\_6cpEJ:users.atw.hu/elteszociologia/uploaded/files/90.doc+&hl=en&pid=bl&srcid=ADGEESglL6KWyzq9gl3UxbPT33E9WOYS9dfFSNTUENBg6HRdrlws-QSDdmbDRhvoH1e\\_8jmdqZt2DOoL-fQxqddZ-1k2gn-npY4xmdgWFUHPAyHwGGqGa8MdFv1hGO\\_CvCUtoluLBjLk&sig=AHIEtbRxQky8MkuIcEVEeEa-oB9\\_V03akA](https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:mjw8jk_6cpEJ:users.atw.hu/elteszociologia/uploaded/files/90.doc+&hl=en&pid=bl&srcid=ADGEESglL6KWyzq9gl3UxbPT33E9WOYS9dfFSNTUENBg6HRdrlws-QSDdmbDRhvoH1e_8jmdqZt2DOoL-fQxqddZ-1k2gn-npY4xmdgWFUHPAyHwGGqGa8MdFv1hGO_CvCUtoluLBjLk&sig=AHIEtbRxQky8MkuIcEVEeEa-oB9_V03akA), letöltve 2013.04.01.

egyszerű nyelvérzék is felismeri. Ha valamit eredetiként jellemzünk, két tulajdonságra gondolhatunk, melyek bizonyos mértékben egymással ellentétesek. Ami eredeti, az szoros kapcsolatban van az eredetével, hű ahhoz, mondhatni nem hamisítvány, viszont ugyanezt a kifejezést használjuk valami újnak, különlegesnek, bensővé tett tapasztalat leírására is. Látható tehát, hogy a két merőben ellentétes jelentés különböző megközelítéseket tesz lehetővé. Ebből fakadt az a jelenség, ami az utóbbi négy évtizedben meghatározta a historikus előadásmódról folytatott elmélkedéseket, hisz nem igazán lehet közös nevezőre jutni abban, hogy egy eredeti, korhű előadásmódhoz igazodni feltétel nélkül fontosabb-e egy átélt, kifejező reprodukciónál. A viták eredményeképpen is felfogható a kismértékű, de jelentős fogalomhasználatbeli váltás, mely az utolsó korszakot jellemzi. Ezért lehet ma inkább historikus, vagy történetileg tájékozott előadásokról hallani, mint autentikusokról.

A vita rövid leírására a későbbiekben kerül majd sor, ezen a ponton az válik fontossá, hogy az irányzat előadói és elméletírói milyen jelentését emelték ki, hogyan értelmezték a fogalmat, milyen módon törekedtek az autentikusság elérésére. PETER KIVY *Authenticities* című könyvében az autentikusság négy fajtáját emeli ki a zenei előadásokkal kapcsolatban, ezek közül az első három jelentésárnyalatot hozza szoros kapcsolatba a historikus paradigmával. E három kritériumot emelik ki más szakirodalmi szövegek is, kibővítve más szempontokkal is.<sup>29</sup> KIVY elsőként a zeneszerző eredeti szándékához, majd a zenei művek eredeti hangzásához és a korabeli előadói praxishoz való hűséget említi.<sup>30</sup> A szerző szándékát a kezdetekben az eredeti kottában vélték felfedezni. Ez tudományos kutatásokat indított, melyek a különböző korok jelöléseinek megfejtését tűzte ki célul. Hamarosan a kutatók újabb nehézségekbe ütköztek: a korai kották előadásmódra vonatkozó jelölései vázlatosak, nem adnak sok magyarázatot arra, hogyan kell értelmezni a zenei anyagot. A szerző szándékához való igazodás a hangszerelésben is kérdéses. E cél vezetett a korhű hangszerek újrafelfedezéséhez és alkalmazásához, de jogosan vetődik fel bennünk a kérdés, hogy honnan tudhatjuk, hogy a zeneszerző nem alkalmazott volna más hangszereket ha lehetősége lett volna rá. A szerző szándékát következtetésképpen igen nehéz lenne – ha nem lehetetlen – rekonstruálni. Ezen felismerések térítették az érdeklődést a következő jelentésekre, melyeket együtt fogok tárgyalni. Az eredeti hangzás megismerése csakis a korabeli elméleti írások, tankönyvek vizsgálata által lehetséges, hisz felvételekkel nem rendelkezünk. Kérdés marad

---

<sup>29</sup> KOC, VICTORIA: The Role of Historical Authenticity in the Ontology of Music. *Interlocutor*. 2012/14. [http://www.sewanee.edu/philosophy/interlocutor/archives/2012/The\\_role\\_of\\_historical\\_authenticity.pdf](http://www.sewanee.edu/philosophy/interlocutor/archives/2012/The_role_of_historical_authenticity.pdf), letöltve 2013.04.04-én.

<sup>30</sup> KIVY, PETER: *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. New York, 1997, Cornell University Press. 6-7.

viszont továbbá, hogy ezek megismerésével képesek leszünk-e ma olyan előadásokat nyújtani, amilyeneket a múlt zenészei? És ha igen, a közönség is úgy éli majd át, mint az elmúlt korok hallgatói?

Amint már többször is említettem, a második világháború utáni időszakban a historikus előadásmód folyamatos terjedése mellett számos kritika is született az irányzattal szemben. E kritikák leginkább az autentikusság problematikus voltára világítottak rá, annak különböző aspektusaira, és arra a következtetésre jutnak, hogy a személyes autentikusság, az előadó és a hallgatóság átélő tapasztalata fontosabb zenei szempontból, mint a historikus pontosság. Természetesen, sok olyan munka is van, mely arról árulkodik, hogy egy köztes álláspont is megvalósítható.

Úgy gondolom, a historikus előadásmód elveinek problematizálása a zene ontológiájával kapcsolatos. Mit értünk zene alatt, milyen funkciókat társítunk hozzá, koronként változik. A művészetről való tudományos értekezés nem egyenlő a művészet átélésével, habár bizonyos mértékben feltételezik és meghatározzák egymást. A zene előadó művészet, ezért még nehezebb az elméleti és gyakorlati szálak összekapcsolása. SHERMAN, kötetének bevezetőjében arra hívja fel a figyelmet, hogy mivel történeti forrásokat használnak fel, úgy tűnhet, a régizene mozgalom hívei és a zenetudomány között egyszerű kapcsolat áll fenn: a muzikológusok végzik a kutatásokat, az előadók gyakorlatba ültetik következtetéseiket. Ennél viszont sokkal bonyolultabb viszonyrendszer áll előttünk, mert a zenetörténet pusztán adatokkal dolgozhat csak. A történész azt próbálja kideríteni, mi történt a múltban, az előadó valamit jelenlevővé akar tenni, ami ellentétben áll egymással. Egy előadás mégis próbálkozást tehet arra, hogy egyszerre újjáépítsen valami régmúltat és hatást is elérjen a hallgatóságon. A két cél közötti feszültség, ettől mégsem szűnik meg, lehetővé téve a vitákat a historikus előadások körül.<sup>31</sup> SHERMAN, bevezetőjébe összegzi a historikus előadásmód kritikájának pár fontos fázisát. Az irányzat előadói, legalábbis a kezdetekben, egyfajta objektivitást vallottak magukénak, amint erről már szó esett. A kritika gyakran ezt érzélemmentességgént, túlzott óvatossággént értelmezte és elvetendőnek tartotta.<sup>32</sup> ROBERT DONINGTON 1978-ban már utalást tesz e támadásra ellenreakciója által. A *barokk zene előadásmódja* című kötetének első fejezetében a következő módon nyilatkozik az előadói

---

<sup>31</sup> SHERMAN, BERNARD D.: *Inside Early Music. Conversations with Performers*. 1997, Oxford University Press.

3.

<sup>32</sup> SHERMAN.

egyéni szerepéről a historikus előadásokban: „Merevséghez vagy pedantériához ennek semmi köze. Ellenkezőleg, a barokk zenében különösen káros a merev interpretáció.”<sup>33</sup>

A kritika képviselői egyaránt támadták a historikus irányzat fogalomrendszerét és céljait. SHERMAN a kritikákat három csoportba sorolja annak függvényében, hogy mire kérdezik rá: a historikus autentikusság elérhetőségére, az ilyen előadások által kiváltott kellemes hatásra vagy az előadók motivációjára. Számos szerző azt emeli ki, hogy lehetetlen annak elérése, hogy egy zenei mű ma is ugyanúgy szólaljon meg, mint komponálásának idejében. Vannak esetek, mikor ez teljesen értelmetlen – mint például a kasztrált énekeseket szerepeltető művek esetében –, de általánosan is érvényes minden körülmény között, hogy tudásunk az elmúlt korok zenei előadásmódjáról sosem lehet teljes. A hiányokat az előadó pótolja saját belátása szerint. A mai előadó elképzelése viszont teljesen más, mint az előbbi korok előadójáé, ezért a végeredmény is eltérő lesz. A kilátástalanság még nagyobb fokára lépünk, ha számításba vesszük, hogy nemcsak az előadások nem lehetnek azonosak, a körülmények sem rekonstruálhatóak. Körülmények között a helyszín értendő, de ugyanakkor a közönség zenei tapasztalata és elvárásai is.<sup>34</sup> Ahhoz, hogy egy előadás mindez hitelességi kritériumot kielégítsen, nemcsak a zenei előadás stílusában szükséges az eredetihez való ragaszkodás, valamint korhű hangszereket megszólaltatása, hanem megfelelő helyszínek választása is. A terem két szempontból is befolyásolhatja tapasztalatunkat. Ha a zene hangzását vesszük alapul, kétségtelen, hogy az akusztika módosíthatja érzékelésünket, ugyanakkor az élő zenei előadás tapasztalatához hozzájárulnak a vizuális elemek is. Ha ilyen értelemben is autentikusságra törekszünk, korhű viseletekre és gyertyafényre is szükségünk lesz. A gond viszont az, ha mindez feltételeket meg is teremtenénk, könnyen értelmezhető át egyszerű látszattá, felületességgé.<sup>35</sup>

Ebből fakad a következő, SHERMAN által kifejtett probléma: művészileg, esztétikailag érdemes-e energiát fektetni bármilyen historikus rekonstrukcióba? E kritikusok a mellett érvelnek, hogy a különböző korok előadói gyakorlata semmi releváns értelemben nem voltak jobb a modernnél, a nem historikusoknál. Ezen írárok vagy hisznek egy fejlődésben – felmagasztalva a modern játéktechnikát –, vagy nem, de semmiképp nem látnak különleges szépséget az ilyen előadásokban. A szerző akaratához való hűség áll ezzel kapcsolatban. Oly gyakran még ma is – táplálkozva a romantikus zsenikultusból – a nagy zeneszerzőkre mint

---

<sup>33</sup> DONINGTON, ROBERT: *A barokk zene előadásmódja*. Ford. KARASSZON DEZSŐ. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 15.

<sup>34</sup> SHERMAN, BERNARD D.: Authenticity In Musical Performance. <http://www.bsherman.net/encyclopedia.html>, letöltve 2012.08.01-én.

<sup>35</sup> KOC. 9.

félistenekre tekintünk. Nem meglepő tehát, ha az egyedül jó előadást az irányzat a zeneszerző intenciójához kapcsolja. Azzal érvelnek, hogy a szerző tudhatta leginkább, hogy hogyan kell megszólalnia művének, ahhoz, hogy az előadás jó legyen. Az ellenzék viszont abban kételkedik, hogy megismerhetjük teljességében a szerző akaratát, valamint arra kérdezik rá, hogy más körülmények között a szerző nem választott-e volna másképpen. További érv az, hogy az előadónak nemcsak a szerzővel, hanem a hallgatósággal szemben is vannak kötelezettségei, a mai hallgatóság viszont már nagymértékben tér el a 17-18. századitól.<sup>36</sup>

A harmadik szempont, amivel ellene lehet állni az irányzatnak, arra vonatkozik, hogy miért próbálna az előadó historikus megközelítéssel. A kritika erős vádakot fordít az irányzat képviselői ellen: például azt, hogy feltűnést akarnak kelteni. A problémának anyagi vetületei is vannak, hisz egy műnek új megközelítése, főleg egy jó reklám által kísérve – mint az, hogy ez az autentikus, a valós, az eredeti –, lehetőséget ad új felvételekre, és ez által, bevételekre is. Az irányzat kialakulásának különböző okairól már szó esett, ezeken kívül SHERMAN sok más részletről is szót ejt, ezekre most nem fogok kitérni. Értekezése végén számba veszi a tárgyalt paradigma hozadékait, melyeknek egy részét az ellenzék is elismer.<sup>37</sup>

A historikus előadásmód jogosságát körülvevő viták sokrétegűek, elméleti és gyakorlati kérdéseket vetnek fel, melyekre végérvényes választ jelen dolgozatom nem kíván adni, további kutatások szükségesek. Kutatásom célja zenehallgatói viszonyulások felmérése és értelmezése.

---

<sup>36</sup> SHERMAN, BERNARD D.: Authenticity In Musical Performance.

<sup>37</sup> Uo.

## A módszerről

A jelen dolgozat a 18. Goldberg-variáció számos rögzített előadása közül hármat választott – saját kritériumrendszer alapján – kutatása eszközeként. Ezeknek, a befogadók által készített értékelése választ adhat a historikus előadásmód relevanciájával, sikerével kapcsolatba felmerülő kérdésekre. Az előadások nagy választékában nehéz volt a lehetőségek háromra való leszűkítése. A szelekció legfontosabb szempontjai szoros kapcsolatban vannak a historikus előadásmód különböző sajátosságaival. A kutatásban alkalmazott három felvétel közül az egyik, PIERRE HANTAÏ (3) előadása, korhű hangszert szólaltat meg. GLENN GOULD (1) és DANIEL BARENBOIM (2) zongorán játssza a Bach művet, bár egyértelmű, hogy e hangszer, ebben a formában, nem létezett a zeneszerző korában. A két előadás mégsem hasonlít egymáshoz, hisz BARENBOIM maga is kijelenti, hogy nem csatlakozik a historikus mozgalomhoz, az előadott műveknek saját értelmezést ad, GLENN GOULD viszont erősen artikulált, staccató-szerű játékmódot alkalmaz, a *HIP* szemszögből közelítve a barokk zenéhez. Ha teljes mértékű *autentikusság* elérésére törekszünk, a befogadókra is gondot kell fordítani.

Egy zenealkotás születésének körülményeit, a kor gyakorlatát és egyéb, az előadással kapcsolatos körülmény reprodukálását valamilyen szinten elérhetjük, viszont a befogadók elvárásait, a zene által bennük kiváltott érzelmeket sokkal körülményesebb. Egy 18. századi zenehallgató újraalkotása lehetetlen, ezért a dolgozat célja nem a három felvétel historikus helyénvalóságának értékelése.

A zenei előadások kapcsán fontos kritérium a *kifejezőerő*, mert szoros kapcsolatban van a *stílusosság* és a *historikusság* kérdésével. Arról, hogy hogyan lehet kifejezően barokk zenét játszani, sok elméleti írás született, viszont mindezek csak hipotézisek maradhatnak, míg empirikus bizonyíték nem áll rendelkezésünkre. Kérdés tehát továbbra, hogy ezen árnyalatokat a hallgatóság milyen mértékben ismeri fel, valamint, hogy hogyan értékeli a különböző eljárásokat. A kutatás arra is választ próbál keresni, hogy a korhű vagy nem korhű hangszereken való előadás – esetünkben csembaló és zongora –, változtat-e a mű kifejező jellegén, a hallgatók viszonyulásán, tapasztalatán, valamint milyen módon teszi azt. A befogadó központú vizsgálatok kiemelkedő képviselőiként DOROTTYA FABIANT és EMERY SCHUBERTet említeném, akik számos kutatást végeztek a témakörben.

A befogadói viszonyulás mérése egy igen problémás terület, hisz az átélt művészi tapasztalat szavakba való átfordítása mindenképp veszteségekkel jár. Ezek számának minél nagyobb mértékű lecsökkentésének érdekében mára már több eljárás is született, a befogadók

esztétikai értékelésének mérésére, FABIAN és SCHUBERT több lehetőséget is ismertet.<sup>38</sup> Ha a befogadói tapasztalat, ízlés személyes jellegű, kulturálisan nem előírt, a vizsgálatban részt vevők ítélete szórta lesz, egyenletesen a három előadást illetően. Ha egy előadásmód kiemelkedik a válaszadásokban, jele egy elsajátított kulturális értékrendnek, vagy egy általános természetes preferenciának.

A jelen felmérés kérdőíves módszert alkalmazott. A résztvevők saját maguk által választott időpontban tölthették ki, elő nem írt körülmények között. A kérdőív elektronikus formában volt elérhető az érdeklődők számára.<sup>39</sup> Szintén ezen a felületen, a kérdőív oldalán volt letölthető a három felvétel, melyeknek forrása egy összehasonlító videó a YouTube-on.<sup>40</sup> A kérdőív öt oldalból állt. Az első oldal általános kérdéseket tartalmazott a kitöltő zenei háttéréről. Mivel a zenei oktatás a befogadók ítéletét bizonyos mértékben befolyásolja, a vizsgálatban szem előtt tartottam a zenei képzettséget, a válaszadók tudását a historikus megközelítésről. A zenehallgatási szokásokra vonatkozó információk abban adhatnak eligazítást, hogy a befogadó milyen mértékben ismeri a barokk kor zenéjének hangzását, mennyire kedveli azt. A kérdőív e része, továbbá, tartalmazott három kérdést, mely kifejtendő, saját szavakban megfogalmazandó választ szükségeltetett. E kérdések arra hívták fel a kitöltőt, hogy fogalmazza meg saját viszonyulását a barokk zenéhez, valamint fejtse ki az eredetiség és kifejezőerő fogalmát. E fogalmak előzetes tisztázása rendkívül fontos a felmérés kiértékelésében, hisz a további válaszadásukat befolyásolja, segít a félreértések elkerülésében.

A kérdőív további három oldala azonos kérdéseket tartalmazott, a három felvétel külön, de azonos szempontok szerint való értékelése érdekében. Bizonyíték arra, hogy a kérdések ismétlődése elindított egy összehasonlító gondolkodásmódot, egyes kitöltők szóbeli megjegyzése, miszerint a második felvétel értékelésekor megváltozott véleményük az elsővel kapcsolatban, ezért vissza kellett térniük. A felvételek megítélésére hivatott három oldal hét-hét kérdést tartalmazott, melyek közül négy kötelezően kitöltendő. Az első kérdés arra hívta fel olvasóját, hogy egy megadott melléknévlistából válasszon akár többet is annak leírására, milyennek tűnt számára az előadás, ugyanakkor lehetőséget adott más, saját megfogalmazású vélemény kifejezésére is. A következő öt kérdés az előadás sikerességére, kifejezőerejére, artikuláltságára, ritmikájának hajlékonyságára, frazeálásra kérdezett rá. A válaszadók egy, egytől ötig terjedő skálán kellett értékeljék e szempontok szerint az előadások mindenikét. Az

---

<sup>38</sup> FABIAN, DOROTTYA–SCHUBERT, EMERY: An Experimental Investigation of Musical Character Portrayed by Piano Versus Harpsichord Performances of a J. S. Bach Excerpt. In: *Aesthetics and Experience in Music Performance*. Newcastle, 2005, Cambridge Scholars Press.

<sup>39</sup> <https://sites.google.com/site/kerdoivetdk13dolgozat/home>

<sup>40</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=LqIHGhm0XxE>

utolsó kérdés saját vélemény kifejtésére adott alkalmat. A kérdőív szempontrendszere alapvetően DONINGTON meghatározása alapján készült, mely szerint „[a] barokk előadásnak minden alapkövetelménye: áttetsző hangzás, világos, határozott artikuláció, hajlékony ritmika, érthető frazeálás, tagoltság és folyamatosság”.<sup>41</sup> Amint már kifejtettem, a dolgozat célja nem egy ragsor felállítása, a három előadás minőségének értékelése, sokkal inkább a befogadók érzékelésének vizsgálata. A historikus előadásmód szempontrendszerének beiktatása viszont, szükségszerű volt, hisz arra próbálunk fény deríteni, hogy az irányzat által vallott eljárások sikeresebb teszik a hallgatók számára az adott előadást.

A kérdőív utolsó oldala stílusosságra, eredetiségre kérdezett rá, valamint arra hogy, hogy milyen mértékben érzékelhetőek eltérőnek egymástól az előadások. Kétségtelen, hogy a kérdőív nem fedte le a teljes vizsgálandó területet, nem adhat végleges képet a mai fiatal befogadók viszonyulásához a barokk zenéhez. Fontos annak tudatosítása, hogy a felmérés eredményei különböző, más szempontokból is értelmezhetőek. Továbbá, pontosabb, árnyaltabb következtetések levonásához további vizsgálatok szükségeltetnek.

Egy következő probléma a kérdőív célközönségével kapcsolatos, hisz akár zeneileg képzett, akár kevésbé képzett egyének válaszolnak, gondok merülhetnek fel. A zenét intézményes keretek között tanulók valószínűséggel hallottak a historikus előadásmódról, a historikus kritériumok alapján értékelnek minőséginek egy interpretációt. Ugyanakkor, a zeneileg nem képzett személyek viszont, nem ismerve bizonyos kifejezéseket, kevésbé fognak pontos válaszokat adni. Ezen nehézséget elkerülésének érdekében különböző háttérű személyek voltak felkérve a kérdőív kitöltésére.

A felmérésben 32 személy vett részt, nagyrészt egyetemisták. 24 személy jelezte, hogy nem részesült intézményes zenei oktatásban, 5 személy egyetemi oktatásban vesz részt zenei szakon, 5 személy részesült zeneiskolai képzésben. Megjegyzem, hogy pár személy jelezte szóban, hogy a képzés hiányát jelölte be, mivel nem végezte el az adott zenei képzést. Meglepő viszont, hogy a kitöltők 81 százaléka amatőrként játszik valamely hangszeren, egy személy sem jelölt professzionális szintű hangszerismeretet. A zenehallgatási szokásokat illetően az eredmények szórtak, legtöbben ritkán hallgatnak barokk zenét.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> DONINGTON. 49.

<sup>42</sup> Lásd 1. és 2. ábra.

## Az eredmények értelmezése

### 1. Barokk zenéhez való viszonyulás

A következőkben a kitöltők azon válaszainak összegzésére törekszem, melyek a „Írd le pár szóban, hogy mit jelent neked a barokk zene!” felhívásra születtek. A kitöltők legnagyobb része saját véleményét, tapasztalatot írt le, egyetlen válasz próbálja a kor zenéjének definiálását. Eltekintve e távolságtartó leírástól, több válasz e zene rendteremtő hatásáról számol be (idézve: „gondolat rendezőként hat rám a barokk zene”). Ez az eredmény bizonyítja, hogy feltételezésünk, miszerint a barokk zene újrafelfedezésében szerepe volt korunk elidegenedettsége, a biztos középpont elvesztésének, helyt áll. A rendteremtő hatás fogalma alatt három választípust soroltam. Egyes válaszadók a barokk zene *komolyságát, szépségét, kiegyensúlyozottságát, érthetőségét* emelték ki. Ezen jelzők azt mutatják, hogy a mai hallgató akkor fordul a barokk zenéhez, mikor e tulajdonságoknak hiányát érzi. Kiemelném a sorból a *szép* fogalmát, hisz már a 20. században a művészet programszerűen hirdette, hogy nem áll a *szépnek* szolgálatába. A mai művészettől nem várjuk el a szépséget, ami nem egy leminősítő álláspont, hanem a művészet létének, funkciójának megváltozását tükrözi. A *nem szép* művészet is tud kifejező lenni, hatása lehet katartikus, viszont egy olyan létállapotot tükröz, melyből olykor kikíváncozunk. A barokk zene, kiegyensúlyozottságával egy más világot hirdet, amint egyik válasz is kifejti, „nem disszonáns, hallgatható”. Természetesen, túlzás lenne azt mondani, hogy egyáltalán nem tartalmaz disszonanciákat, viszont ezek gondosan előkészítettek, és oldás követi őket. Összegzésül mondhatni, hogy a barokk zene *kellemesként* hat a megkérdezettek számára. A mai művészetről való gondolkodásunkban a kellemesség nem kritérium, viszont egyértelmű, hogy az ember, antropológiai adottságaiból vágyik a rendre, egyensúlyra, kellemesre. Egyik válaszadó utalt erre a jelenségre kifejtve véleményét, miszerint a barokk zene „még annál is időt állóbbnak fog bizonyulni, mint ahogy most gondoljuk”.

Ez alapján kapcsoltam ehhez a fogalomkörhöz a *megnyugtató*, valamint az *emlékeket megidéző* tulajdonságát a korábbi korok zenéjének. Többen válaszolták, hogy kikapcsolódást, megnyugvást, felüdülést idéz elő ennek hallgatása, valamint azt, hogy emlékeket idéz elő.

További válaszok a barokk zene díszítettségét, erejét, szokatlanságát emelték ki. Két válasz konkrétan tartalmazta a kitöltő preferenciáját: „Eredetileg idegenkedtem tőle, de, főleg a historikus előadásoknak köszönhetően, egyre inkább felfedezem finomságait, rejtett humorát.”, illetve „Kedves ismerőseim műfaja, ha ők játszanak, szívesen hallgatom. Magamnak inkább mást választok, de kedves emlékek kötnek hozzá.”

## 2. Az eredetiség értelmezése

A „Mit értesz eredetiség alatt?” kérdésre adott válaszok igen fontosak, hisz az eredetiség, autentikusság a historikus előadásmód egyik korszakának kulcsfontosságú fogalma volt. Mint már említettem, két merőben eltérő értelmezés tárgyal a szakirodalom. Ha összegezni próbáljuk a született válaszokat, nagymértékű egyenlőtlenséget észlelünk. Öt válasz született, mely valamilyen módon a korhoz, műfajhoz való hűséget fejezi ki, például: „régí”, „Korhű hangszerek[en való] előadásmód”, „a barokk előadásmód betartása” stb. a válaszadók közül négyen intézményes zeneoktatás hiányát jelezték, egy személy pedig valamilyen szintű zenei képzést. Ezt a kérdést megválaszolók 74%-a az eredetiség más jelentését választotta, mely a nemzetközi szakirodalomban a személyes autentikusság néven érhető tetten.<sup>43</sup> Legtöbbször az egyediséggel, egyéni értelmezéssel, különlegességgel, újdonsággal hozták kapcsolatba. Pár választ idéznék: „egyedi hangzás, libabőrt előcsalogató dallam”, „Nem utánzat, hanem egy olyan alkotás, amely azelőtt nem létezett”, „jellegzetes, egyedi stílust”, „egyedi, ne legyen átlagos”, „Olyan ami magától jön, nem más gondolata, és amit a művész azért talál ki, hogy neki tetszedjen, nem feltétlenül a közönségének. (itt most nem csak zenére gondolok) ÖTLETES”, „utánozhatatlan”.

Két válaszadó köztes álláspontot foglalt el. Ezen értelmezések kapcsolatot mutatnak a DONINGTON által kiemelt szempontokkal. Az eredetiséget egy személy kötötte a minőséghez („Ha egy énekes, zenekar megpróbál eredetit alkotni, megfelelő ének és hangszer tudással lehet eredetit alkotni élő előadásmódban”). Ezt a gondolat egy DONINGTON által kiemelt szempontra emlékeztet, mely szerint „ha előadásunk rendelkezik azzal a félreismerhetetlen biztonsággal, amely a szilárd szakmai tudás és az ösztönös zenei érzék együtteséből származik: emellett csak másodlagos szerepet játszhat a hitelesség minden részletkérdése.”<sup>44</sup> Egy másik válasz a stílusba való, határok között elhelyezkedő, mégis saját értelmezést nyújtó előadásokat értelmezi eredetinek („az, amit visszaad a zene megfelel az elvárásoknak, de arra még rátesz egy lapáttal :)). DONINGTON, kötetében arra hívja fel a figyelmet, hogy a barokk előadók nagymértékű szabadságnak örültek az előadás módját illetően, ezért, a kor zenéjének előadásában ma inkább a stílus megközelítésére törekedhetünk, a stílus keretei között kell maradnunk, de helyet kell adnunk a spontaneitásnak is.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Lásd Kivy. „faithfulness to the performer’s own self, original, not derivative or an aping of someone else’s way of playing.”

<sup>44</sup> DONINGTON. 294.

<sup>45</sup> DONINGTON. 27-28.

### 3. Az előadás kifejezőereje

A válaszok egy része a kifejezőerő értelmezésekor egyfajta beszédszerűsége utaltak, ami összecseng HARNONCOURT elképzelésével.<sup>46</sup> Pár példa az ilyen jellegű kifejezőerő szemléltetésére: „ha mondott neked valamit a zene”, „a zene borzasztó absztrakt üzenetétől, amely az egyénhez úgy képes szólni, mintha mindig ismerte volna azt az érzést.”, „ha jelent valamit”, „ha megindít bennem gondolatokat, vagy emlékeket ébreszt”, stb.

A válaszok egy másik csoportja konkrétan az előadás módjához köti a kifejezőerőt: „Dinamikájától, az előadó virtuozitásától”, „a dinamika, tempó”, „ha a dinamikával érzem a zeneszerző lehetséges érzelmi állapotát”.

További válaszok az előadó felkészültségét illetve átélő előadását emelték ki, valamint a befogadó hangulatát. Az előadóval kapcsolatban annak kifejezésére hozhatunk példákat a született válaszok közül, hogy egy interpretációt az teheti kifejezővé, ha az előadója szereti azt a zenét („az előadó hozzáállásától, hogy mennyire érzi magáénak a zenét és amit játszik”, „ha az előadó is *érzi* a művet”, „kifejező lesz egy zenei előadás maga az előadása miatt, ha egy zenekar összetartó és együttműködő és alázat, tudás van a háttérben akkor egy előadás lehet kifejező”). Két válasz utalt arra, hogy a kifejezőerő a műben rejtőzik, a zeneszerző teremtheti meg: „a felépítettségétől”, „és természetesen nagyon fontos a zeneszerző munkája.”

### 4. Interpretációk összehasonlítása

Elsőként az előadások jellemzésére választott jelzők szempontjából értelmezem az eredményeket. GOULD előadása volt legnagyobb mértékben az előzetes elvárásoknak megfelelő, viszont kicsi a különbség a másik előadásokhoz képest. Meglepő viszont, hogy ehhez képest, szintén GOULD interpretációja volt érdekes sokak számára. A HANTAĪ előadása a válaszadók felének volt meglepő, tíz szavazattal felülmúlva a következőt, BARENBOIM előadását. A három előadás egyenlő módon volt meghatónak jellemezve. Ha a *semmitmondó* és a *kifejező* jelzők eredményeit összehasonlítjuk, láthatóvá válik, hogy egymást kiegészítik. BARENBOIM előadását senki nem ítélte semmitmondónak, ugyanakkor ez minősül a leginkább kifejezőnek. Ez az előadás volt az egyedüli, mely *felháborító* minősítést is szerzett.<sup>47</sup>

A 8. ábra azon a szempontok szerint halad, melyeket DONINGTON a megfelelő barokk előadás alapkövetelményeiként fogalmazott meg. Fontos megjegyezni, hogy az eredmények kis mértékű eltérést mutatnak egymáshoz képest. Az átláthatóság érdekében a szavazott értékek súlyozott számtani középarányosát számítottam ki. Minden szempont

<sup>46</sup> Lásd HARNONCOURT beszédszerű zene fogalma.

<sup>47</sup> Lásd 7. ábra

eredménye egy 3,20 és 4,1 közötti intervallumban helyezkedik el. Ilyen kismértékű különbségek értelmezése körülményes lehet, viszont néhány következtetés levonása lehetséges. HANTAĪ csembalós előadása egyetlen kritériumban haladta meg a többi előadást: a legsikeresebbnek minősült. Ezen eredményt az előbb tárgyalt *meglepetésszerűséggel* hozom kapcsolatba. A két eredmény egymást megerősíti, hisz amint kiderül, egy, a többitől nagymértékben eltérő előadás, mely elmozdítja a befogadó elvárás horizontját, minősül a legsikeresebbnek.

GOULD előadása két szempontból kap nagyobb átlagértéket a többi előadáshoz képest: nagyon kis különbséggel emelkedik ki kifejezőerejében és valamivel nagyobb artikuláltságában. Újból ellentmondásokba ütközünk, melyek bizonyítják, mennyire nehéz szavakba foglalni zenei tapasztalatunkat. Az előző mérés szerint ez az előadás minősült a legkevésbé kifejezőnek, egy skálán való elhelyezés eredménye viszont, egy BARENBOIMhoz nagyon közel álló érték. Az artikuláltság nagy mértéke egy valós helyzetet ábrázol, mely kevésbé szubjektív. BARENBOIM előadása ritmikájának hajlékonysága és a frázisok elhatároltsága által tűnik ki. Úgy gondolom, a dinamikai árnyalás idézte elő ezen eredményeket, hisz az érzékelést nagymértékben befolyásolja. A kérdőív utolsó oldala arra vonatkozóan ad eligazítást, hogy mely felvételek minősülnek legstílusosabbnak, illetve legeredetibbnek. Stílusosság szempontjából a válaszok eloszlása egyenletes, BARENBOIM és HANTAĪ egyenlő számú jelölést szerzett. BARENBOIM előadását viszont, a legtöbben ítélték a legeredetibbnek. Ez az eredmény szoros kapcsolatban van a már összegzett eredetiség értelmezésekkel.<sup>48</sup>

##### 5. A szöveges értékelések összegzése

Minden interpretáció kapcsán a kérdőívre válaszoló személyek saját véleményét fejthették ki. A következőkben e szöveges értékelések összegzésével próbálkozom.

GLENN GOULD előadását sokan jellemezték könnyednek, játékosnak, vidámnak, kellemesnek, szépnek. Egyaránt volt vélemény, mely szerint „jól képzett zenész” bemutatása hallható, és olyan, mely szerint „mintha kezdő zongorista játszaná”. Több választ adó kiemelte, hogy hiteles, hű előadás.

DANIEL BARENBOIM interpretációját illetően a vélemények kevésbé csengnek össze. Vannak válaszok, melyek az előző előadáshoz hasonlítják. Újdonság, hogy kevésbé tartják ezen előadást megnyugtatónak, inkább felkavarónak, több feszültséget érzékelnek benne, intenzívebbnek, sőt túlzónak is minősítik. Többen érzékelik gyorsabbnak, dinamikusabbnak. Sok leírásban találunk utalást az ismétlődő részek egyfajta elkülöníthetőségére.

---

<sup>48</sup> Lásd 4. és 5. ábra

PIERRE HANTAĪ csembalójátékát érte talán a legtöbb támadás. A megjegyzések egy része zavarónak találja a hangszer hangját, szokatlannak, ércesnek, karcolónak, zörgőnek, sercegőnek jellemezve. Több személy jelezte viszont azt, hogy kimondottan kellemetlen volt ezen előadás hallgatása. Az interpretáció továbbá túlzottnak, nehézkesnek, feszélyezettnek, zavarosnak minősült többek számára. A válaszadók másik része viszont arra tett megjegyzést, hogy valószínűleg ez állhat legközelebb a barokk hangzáshoz: „Mintha *barokkosabb* lenne. Talán inkább így hangozhatott eredetileg”, „Véleményem szerint ez állt a legközelebb a barokk zene hangzásvilágához a három előadás közül”, „ez az ami ehhez a műhez legjobban illik így az igazi barokk hatást juttatja eszembe mikor még ezen műveket csembalón játszották”, „talán ezen a hangszeren a legtalálóbba a darab, hiszen erre a hangszerre íródott, ha jól gondolom.” Ezen előadás osztotta meg leginkább a véleményeket két csoportba.

## Következtetések

DONINGTON, a már említett kötetét a következő kijelentéssel indítja:

„Az előttünk járó nemzedékek oly mértékben elhanyagolták a barokk zenét, hogy nem örököltünk *hiteles* tradíciót, mely az előadás kérdésében eligazítana. Természetesen van magunkhoz való zenei érzékünk, és ez olyan valami, ami a barokk kor óta nem változott meg lényegesen.”<sup>49</sup>

A tulajdonképpeni historikus előadásmód a múlt század második felének fejleménye. Az irányzat ma már saját történelemmel rendelkezik, különböző fázisaiban az előadásmód eltérő elemei kaptak kisebb-nagyobb hangsúlyt. Az irányzattal szemben álló előadókkal és zenetudósokkal folytatott párbeszéd eredménye a ma általános elfogadásnak örvendő – és DONINGTON által is vallott – nézet, mely szerint a barokk zene előadásában a legfontosabb egy egyensúly megtalálása a történeti ismeretek és a zenei érzék kölcsönhatását illetően. A legkívánatosabb tehát az olyan játéktechnika és hangszer választása, melyek leginkább kiemeli a kor zenéjének szépségét, jellegzetességeit. Ma már ritkán hallani a szerző akaratához való hűség követelményét, viszont kétség nélkül része volt az irányzat fennebb kifejtett történetének. Sokkal inkább a stílushoz való hűség fontos, viszont egy elfelejtett stílus újra-megismerése sok munkával jár, részletekre való odafigyelést igényel.

Az irányzat történetének felvázolása fontossá vált, hisz a kérdőív szempontrendszere annak fogalomrendszerén alapszik. A befogadó központú felmérés arra próbál rávilágítani, hogy az úgynevezett korhű előadásokat milyen mértékben tudja megkülönböztetni a hallgató az olyan előadó interpretációjától, mely megtagadja a historikus értelmezést, valamint arra, hogy minőségbeli különbségeket állapíthat-e meg a korhűség alapján. A kutatás arra is választ keres, hogy a korhű vagy nem korhű hangszeren való előadás – esetünkben csembaló és zongora –, változtat-e a mű kifejező jellegén, a hallgatók viszonyulásán, tapasztalatán.

Elsőként az előadásra választott hangszer hatására térnék ki, hisz ezzel kapcsolatban vonható le következtetés leginkább. A kérdőívet kitöltők 68%-a szívesebben hallgatja a művet zongorán, 11 személy döntött a csembaló mellett.<sup>50</sup> A barokk zene eredeti, vagy korhű hangszeren való bemutatásának kritériuma az irányzat követői számára igen fontos. Az előadások befogadóra tett hatását, amint a kutatás is bizonyítja, nagymértékben befolyásolja az alkalmazott hangszer, főleg a csembaló és zongora esetében, ahol a két hangszer tulajdonságai, hangzása merően tér el egymástól. DONINGTON, aki a 20. század második

<sup>49</sup> DONINGTON, ROBERT: *A barokk zene előadásmódja*. Ford. KARASSZON DEZSŐ. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 13.

<sup>50</sup> Lásd 6. ábra

felében fejtette ki véleményét a historikus előadásmódról, egy pragmatikus szemszögből közeledik a barokk hangszerek használatának kérdéséhez: „A legtöbb barokk hangszer hangzása rendkívül szép. [...] Speciális hangszínük már önmagában is élvezetet jelent. [...] Éppen ezért nagyon helyénvaló az a törekvés, hogy igyekszünk minél több régi hangszert, vagy régi hangszerről készült kópiát szerezni, [...] amennyiben ez gyakorlati szempontból kivitelezhető.”<sup>51</sup> DONINGTON előfeltevással indítja fejtegetését, mely szerint a barokk hangszer kellemes hangzású, a felmérés eredményei viszont azt mutatják, hogy a csembaló hangja sok esetben kellemetlennek minősül a mai zenehallgató számára. A csembalójáték szöveges értékelése nagymértékben eltér a többi leírástól, mint láttuk az előadás más tulajdonságaira tértek ki.

A dolgozat egy következő kérdése arra vonatkozik, hogy milyen mértékben tudja a hallgató az előadásbeli eltéréseket felismerni. A kutatás eredményei azt mutatják, hogy a hallgatók a három interpretációk közötti eltérést átlagban 3,5-ösre értékelték.<sup>52</sup> A szöveges értékelések ugyanakkor azt mutatják, hogy egyes hallgatók hangulatbeli eltéréseket is érzékeltek.

A jelen dolgozat továbbá, céljaként a fiatal korosztály barokk zenével kapcsolatos preferenciáinak feltárását tűzte ki, annak vizsgálatát, hogy mely interpretációk minősülnek kifejezőbbnek, stílusosabbnak, eredetibbnek a mai zenekedvelő számára. A vizsgálat eredményei azt mutatják, hogy mindhárom előadás sikeres és kifejező a befogadók véleményezése szerint. Ha az átlagokat tartjuk szem előtt, artikuláltság, ritmika, frázisok elhatárolása tekintetében, kitűnik, hogy az átlag hallgató nem igazán ismeri fel a különbségeket. A jelzők összesítéséből az derül ki, hogy GOULD előadása minősült a legérdekesebbnek, BARENBOIM-é a legstílusosabbnak és legkifejezőbbnek, HANTAĪ-é pedig a legmeglepőbbnek. Egyértelmű, hogy a kitöltők nagy része számára a stílusosság fogalma mást jelentést fed, mint ami a szakirodalomban szerepel.<sup>53</sup> Ha a kitöltők eredetiség fogalmának értelmezéséből indulunk ki, az eredmény, mely szerint BARENBOIM nem historikus előadása a legeredetibb, egyáltalán nem meglepő. Kitűnik tehát, hogy a mai hallgató számára az előadás kifejezőereje a legfőbb kritérium, az előadó saját megközelítése válik fontossá, a személyes autentikusság kap kiemelt szerepet, nem feltétlenül a művek történeti kontextusa. SZEGEDY-

---

<sup>51</sup> DONINGTON. 44.

<sup>52</sup> Lásd 3. ábra

<sup>53</sup> RĂPĂ például a stílusos előadást a mű legitim stílusának megfelelőként határozza meg. RĂPĂ, CONSTANTIN: Despre stil în interpretarea muzicală. In *Lucrări de muzicologie prezentate la Simpozionul de muzicologie în Festivalul Cluj-Modern 2003*. Cluj-Napoca, 2003, Media Musica. 67-69.

MASZÁK ezt a jelenséget a következő képen értelmezi egyik, interdiszciplináris jellegű kötetében: „Elfeledett értelmezések helyébe csakis újonnan megfogalmazottat lehet iktatni. Az eredetinek tartott összefüggés nem állítható helyre. »Az összefüggésbe ágyazottság (contextuality) fogalma különösen sebezhető (paradoxical), ha arra gondolunk, hogy napjainkban gyakorlatilag minden 1800 előtt alkotott zenét eredeti összefüggéséből kiemelve hallgatunk”.<sup>54</sup>

Célszerűnek tartom újból kiemelni, hogy kutatásom célja nem a különböző előadások minőségének értékelése volt, így a következtetés sem szólhat valamely interpretáció javára vagy hátrányára. Mindhárom előadás, kétség nélkül, tapasztalt előadótól származik, kiváló technikai és zenei tudás által jött létre. A vizsgálat csupán a befogadók attitűdjét próbálta felmérni. A dolgozat néhány fontos következtetés levonására adott alkalmat, viszont egy árnyaltabb rálátás eléréséhez további kutatómunka szükséges. Végezetül újból DONINGTONT idézném, kijelentését kissé általánosítva:

„Sok olyan nehézség van, amelyet nem lehet véglegesen megoldani. De nem is kell, mert mihelyt abbahagyjuk a végleges megoldások kergetését és egyszerűen az adott stílus keretei között igyekszünk maradni – a barokk zenész természetesen ezt tette –, akkor a nehézségek önmaguktól megszűnnek.”<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: Az értelmezés történetisége. In Uő.: Szó, kép, zene. Pozsony, 2007, Kalligram. 48.

<sup>55</sup> DONINGTON. 28.

## Irodalomjegyzék

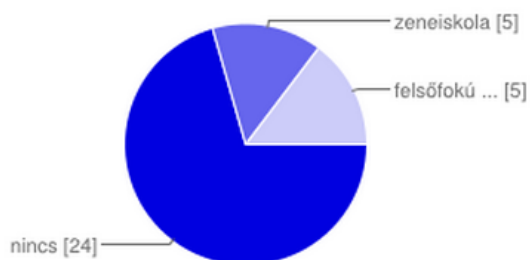
- ASSMANN, JAN: A kulturális emlékezet. Az emlékezés kultúrája.  
[https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:mjw8jk\\_6cpEJ:users.atw.hu/elteszociologia/uploaded/files/90.doc+&hl=en&pid=bl&srcid=ADGEEsGIL6KWyzq9gI3UxbPT33E9WOYS9dfFSNTUENBg6HRdrIws-QSDdmbDRhvoH1e\\_8jmdqZt2DOoL-fQxqddZ-1k2gn-npY4xmdgWFUHPAyHwGGqGa8MdFv1hGO\\_CvCUtoluLBjLk&sig=AHIEtbRxQky8MkuIcEVEeEa-oB9\\_V03akA](https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:mjw8jk_6cpEJ:users.atw.hu/elteszociologia/uploaded/files/90.doc+&hl=en&pid=bl&srcid=ADGEEsGIL6KWyzq9gI3UxbPT33E9WOYS9dfFSNTUENBg6HRdrIws-QSDdmbDRhvoH1e_8jmdqZt2DOoL-fQxqddZ-1k2gn-npY4xmdgWFUHPAyHwGGqGa8MdFv1hGO_CvCUtoluLBjLk&sig=AHIEtbRxQky8MkuIcEVEeEa-oB9_V03akA), letöltve 2013.04.01.
- BALI JÁNOS: Régi, historikus, autentikus – modern, modern. modern!. *Muzsika*, 2011. 9 sz.  
[http://www.muksikalendariun.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_article=3336](http://www.muksikalendariun.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3336), letöltve 2013.03.29-én.
- BUTT, JOHN: *Playing with History*. 2002, Cambridge University Press.
- Piano Versus Harpsichord Performances of a J. S. Bach Excerpt. In: *Aesthetics and Experience in Music Performance*. Newcastle, 2005, Cambridge Scholars Press.
- DOLINSZKY MIKLÓS: Régi zene – új zene. <http://www.mr3-bartok.hu/content/view/14110/38/>, letöltve 2013.04.01-én
- DONINGTON, ROBERT: *A barokk zene előadásmódja*. Ford. KARASSZON DEZSŐ. Budapest, 1978, Zeneműkiadó.
- FABIAN, DOROTTYA–SCHUBERT, EMERY: An Experimental Investigation of Musical Character Portrayed
- FABIAN, DOROTTYA–SCHUBERT, EMERY: Baroque expressiveness and stylishness in three recordings of the D minor Sarabanda for solo violin (BWV 1004) by J. S. Bach. *Musical Performance Research*, 2009, 3. sz. [http://mpr-online.net/Issues/Volume%203%20\[2009\]/MPR0019%20Fabian%20&%20Schubert%20Final%20Web%20Version.pdf](http://mpr-online.net/Issues/Volume%203%20[2009]/MPR0019%20Fabian%20&%20Schubert%20Final%20Web%20Version.pdf), letöltve 2014.03.29.
- HARNONCOURT, NIKOLAUS: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. Ford.: PÉTERI JUDIT. Budapest, 1988, Editio Musica.
- <http://www.youtube.com/watch?v=LqIHGhm0XxE>
- <https://sites.google.com/site/kerdoivetdk13dolgozat/home>
- KALLÓ ZSOLT: *A historikus előadásmód hatása és alkalmazása napjaink hegedűoktatásában*. Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009.  
[http://www.lisztakademia.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kallo\\_zsolt/disszertacio.pdf](http://www.lisztakademia.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kallo_zsolt/disszertacio.pdf), letöltve 2013.04.01-én.
- KIVY, PETER: *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. New York, 1997, Cornell University Press.
- KOC, VICTORIA: The Role of Historical Authenticity in the Ontology of Music. *Interlocutor*. 2012/14.

[http://www.sewanee.edu/philosophy/interlocutor/archives/2012/The\\_role\\_of\\_historical\\_authenticity.pdf](http://www.sewanee.edu/philosophy/interlocutor/archives/2012/The_role_of_historical_authenticity.pdf), letöltve 2013.04.04-én.

- LAWSON, COLIN–STOWELL, ROBIN: *The Historical Performance of Music. An Introduction*. 1999, Cambridge University Press.
- RÂPĂ, CONSTANTIN: Despre stil în interpretarea muzicală. In *Lucrări de muzicologie prezentate la Simpozionul de muzicologie în Festivalul Cluj-Modern 2003*. Cluj-Napoca, 2003, Media Musica. 67-69.
- SHERMAN, BERNARD D.: Authenticity In Musical Performance.  
<http://www.bsherman.net/encyclopedia.html>, letöltve 2012.08.01-én.
- SHERMAN, BERNARD D.: *Inside Early Music. Conversations with Performers*. 1997, Oxford University Press.
- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: Az értelmezés történetisége. In *Uő.: Szó, kép, zene*. Pozsony, 2007, Kalligram.
- WATCHORN, PETER: *Isolde Ahlgrimm, Vienna and the Early Music Revival*. 2007, Ashgate.  
[http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Isolde\\_Ahlgrimm\\_Vienna\\_and\\_the\\_Early\\_Music\\_Revival\\_Intro.pdf](http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Isolde_Ahlgrimm_Vienna_and_the_Early_Music_Revival_Intro.pdf), letöltve 2013.04.01-én.
- WEMAN ERICSSON, LENA: *Historically Informed Performance in the Perspective of Contextual Musical Ontology, Illustrated through a Case Study of Sonata in E major, BWV 1035, by J. S. Bach*. Doktori értekezés, Luleå University of Technology, 2008. 20.  
[http://pure.ltu.se/portal/files/32592184/Weman\\_Ericsson\\_2008\\_54\\_eng\\_2.pdf](http://pure.ltu.se/portal/files/32592184/Weman_Ericsson_2008_54_eng_2.pdf), letöltve 2013.04.01-én.

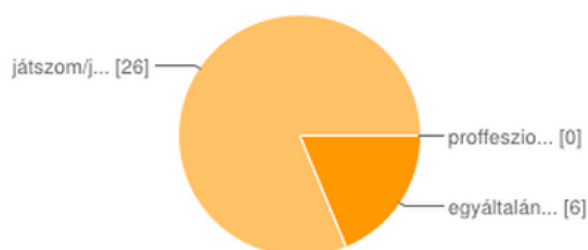
## Függelék

### Van intézményes zenei képzettség?



|                             |           |     |
|-----------------------------|-----------|-----|
| nincs                       | <b>24</b> | 71% |
| zeneiskola                  | <b>5</b>  | 15% |
| felsőfokú zenei tanulmányok | <b>5</b>  | 15% |

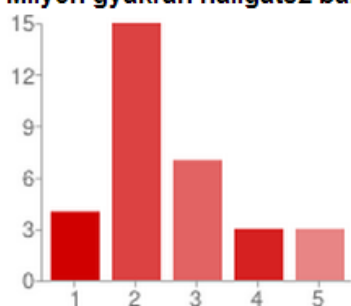
### Játszol-e valamilyen hangszeren?



|                                   |           |     |
|-----------------------------------|-----------|-----|
| egyáltalán nem játszom hangszeren | <b>6</b>  | 19% |
| játszom/játszottam amatőrként     | <b>26</b> | 81% |
| professzionális szinten játszom   | <b>0</b>  | 0%  |

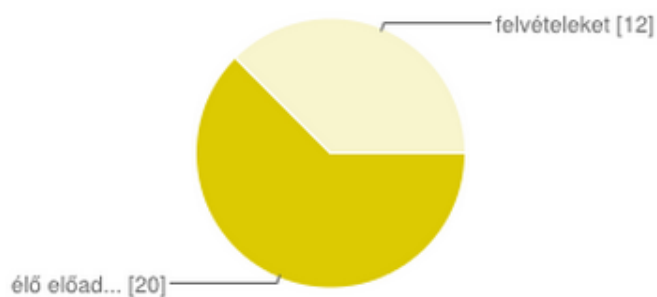
1. ábra. Zenei képzés

### Milyen gyakran hallgatsz barokk zenét?



|   |           |     |
|---|-----------|-----|
| 1 | <b>4</b>  | 13% |
| 2 | <b>15</b> | 47% |
| 3 | <b>7</b>  | 22% |
| 4 | <b>3</b>  | 9%  |
| 5 | <b>3</b>  | 9%  |

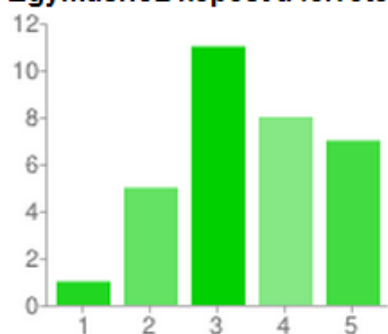
### Szívesebben/gyakrabban hallgatok:



|                 |           |     |
|-----------------|-----------|-----|
| élő előadásokat | <b>20</b> | 63% |
| felvételeket    | <b>12</b> | 38% |

2. ábra. Zenehallgatási preferenciák

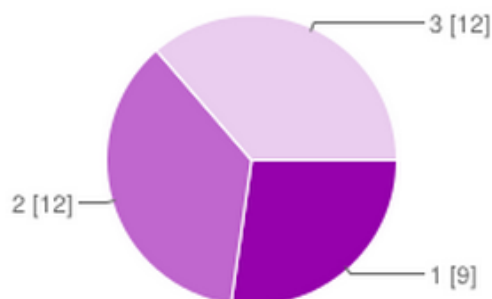
### Egymáshoz képest a felvételek:



|   |    |     |
|---|----|-----|
| 1 | 1  | 3%  |
| 2 | 5  | 16% |
| 3 | 11 | 34% |
| 4 | 8  | 25% |
| 5 | 7  | 22% |

3. ábra. A különböző előadások közötti eltérés mértéke

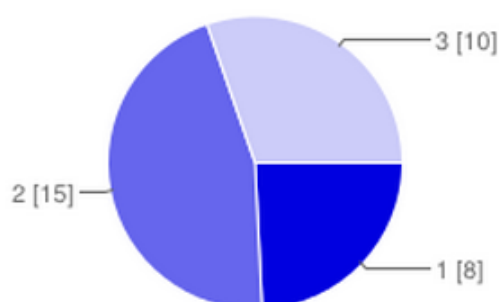
### Számokra melyik felvétel volt a legstílusosabb?



|   |    |     |
|---|----|-----|
| 1 | 9  | 27% |
| 2 | 12 | 36% |
| 3 | 12 | 36% |

4. ábra. Stílusosság szerinti eloszlás

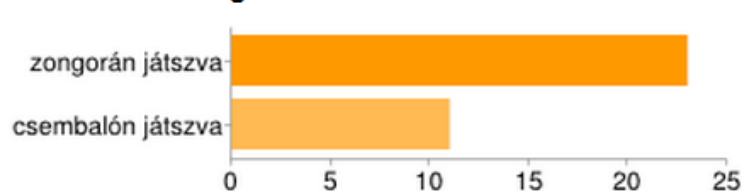
### Számokra melyik felvétel volt a legeredetibb?



|   |    |     |
|---|----|-----|
| 1 | 8  | 24% |
| 2 | 15 | 45% |
| 3 | 10 | 30% |

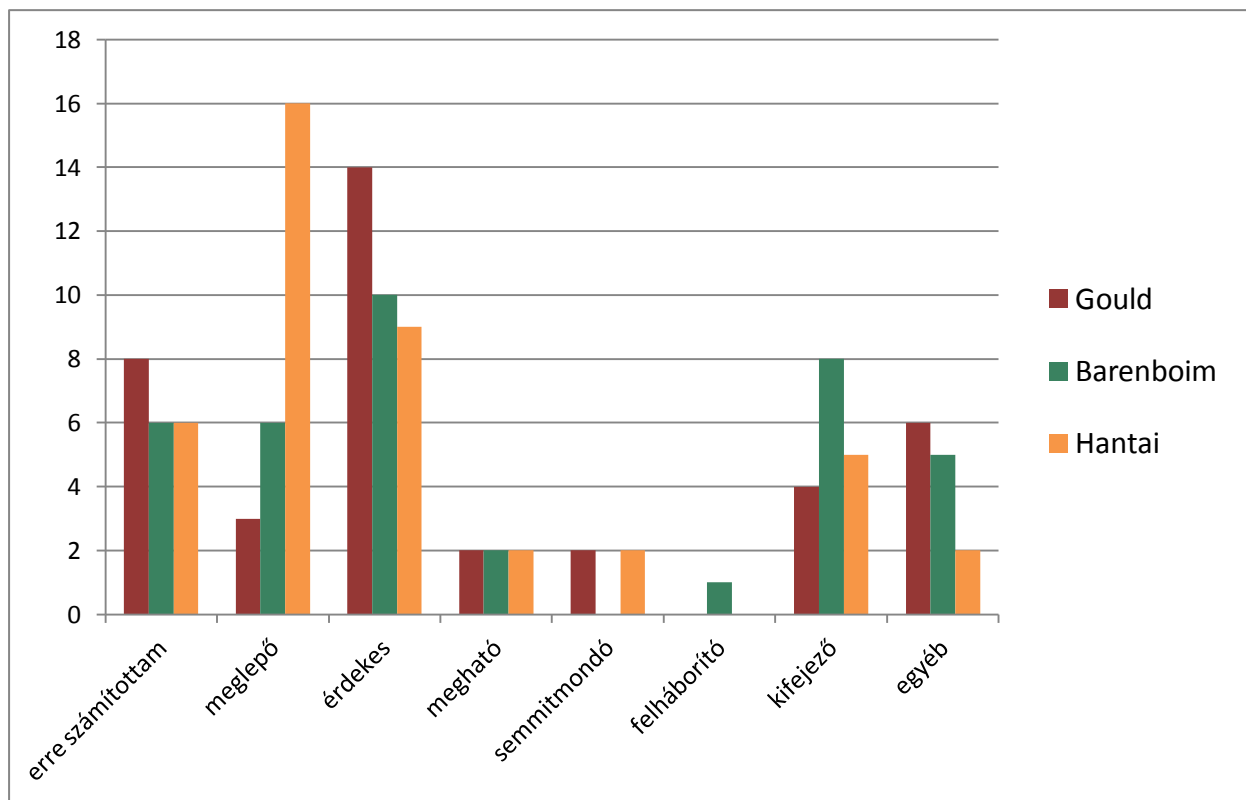
5. ábra. Eredetiség szerinti eloszlás

### Szívesebben hallgatod:

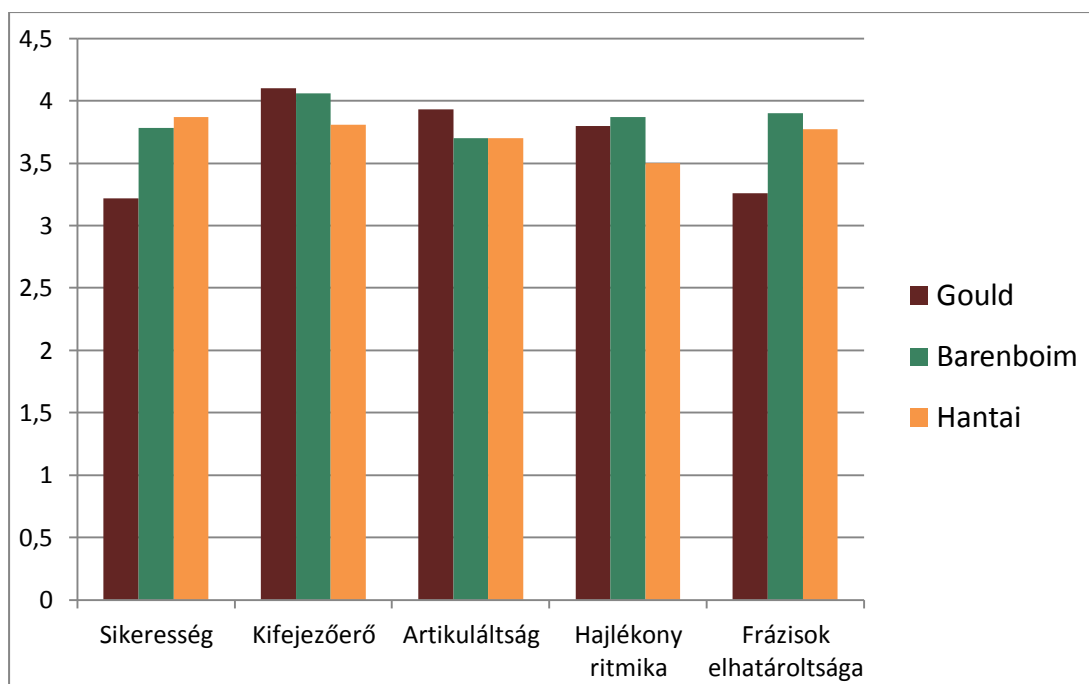


|                   |    |     |
|-------------------|----|-----|
| zongorán játszva  | 23 | 68% |
| csemlalón játszva | 11 | 32% |

6. ábra. Hangszer preferencia



7. ábra. A minősítő jelzők összehasonlítása



8. ábra. A barokk előadásmód tulajdonságainak érzékelhetősége – súlyozott számtani középárányos

## **Írd le pár szóban, hogy mit jelent neked a barokk zene!**

- Komoly zene, és szép!
- Fény
- Eredetileg idegenkedtem tőle, de, főleg a historikus előadásoknak köszönhetően, egyre inkább felfedezem finomságait, rejtett humorát.
- egy bonyolult, valami magasabbra törő zenei formát, amely még annál is időtállóbbnak fog bizonyulni, mint ahogy most gondoljuk
- dinamikus, hirtelen, "hatalmas"
- bizonyos "barokk szerzők" szerzők művei, hosszú, kontrasztos darabok
- szép emlékeket idéző kellemes dallamok
- A barokkról a díszítettség jut eszembe, ez vonatkozik a zenére is.
- Zenei változatosságot, kikapcsolódást, fellángolást.
- díszes zene, a zenetörténet leginkább letisztult korszaka
- Kiegyensúlyozott hangzást, megnyugtató hatást.
- A barokk elnevezés az utókor gunyos, bírálo nevet kapta. A barokkra jellemző a pompa, díszes, mozgalmasság. Zenére jellemző stílusjegyek (unnepélyes hangvetel, varatlán és hirtelen történő tempóváltás, zeneje feszültséget teremt, dinamikus, sürunk alkalmaz díszítéseket. Megkülönböztetik az énekes és hangszeres muzsikát, szétválik a szoloének és a kórus. Letre jönnek a kamaraegyüttesek. Híres képviselők (Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Händel). Egy- egy zenei rész többször ismétlődik, a hangsor egymásutáni fokain, gyakran hallunk szekvenciákat.
- Amikor feszült vagyok nyugtatásként vagy gondolat rendezőként hat rám a barokk zene.
- összekapcsolnám a templomi, egyházi zenével, gregorián énekléssel és gyermekkórusok
- Kedves ismerősei műfaja, ha ők játszanak, szívesen hallgatom. Magamnak inkább más választok, de kedves emlékek kötnek hozzá.
- felüdülés
- gyermekkor
- hangszerek, zene fejlődése
- érthető, nem disszonáns, hallgatható
- a régi kórt idézi elő
- egy kornak a fennmaradt hangulati jegyét
- érdekes, egyben olykor ismeretlen hang- világ.
- igazából néha kikapcsolódásként hallgatom :)
- szimfonikus, erőteljes hangzás, hirtelen váltások magas és mély hangok között

## **Mit értesz eredetiség alatt?**

- Adott műfajon belül állja meg a helyét
- Régi
- Korhű hangszerek előadásmód.
- a sablon, a közhely hiányát, egyfajta olyan újdonságot, amelyet előzményekből nem lehet levezetni, illetve ami mégis olyan „húrokat üt meg” bennünk, amelyek ősi a szavaknál
- van benne valami olyan új dolog ami megfog hallgatás közben
- előtte még nem alkalmazott modell, stílus stb.
- egyedi hangzás, libabőrrel előcsalogató dallam
- az, amit visszaad a zene megfelel az elvárásoknak, de arra még rátesz egy lapáttal :)
- Nem utánzat, hanem egy olyan alkotás, amely azelőtt nem létezett.
- Jellegzetes, egyedi stílust.
- egyedi, ne legyen átlagos
- Ismert elemek/eszközök új összetételben/környezetben való felhasználása/kombinációja.

- szépséget, egyediséget
- Eredetiség alatt annyit udnek mondni, ha mar a zenei szempontot valasztom, ugyanis ez all a legkozelebb hozzam. Ha egy enekes, zenekar megprobal eredetit alkotni, megfelelo enek es hangszer tudassal lehet eredetit alkotni elo eloadasmodban.
- Eredeti lehet egy zenei darab, ha az eloado bele adja szivet-lelket, ily aterezni a darab mondandojat.
- Eredetinek tartok minden olyan stilust, mely élvezetesen tudja keverni a műfajokat. Minél egymástól távolabb eső két (vagy több) műfajt hoz össze, és jól csinálja, annál jobban tetszik
- őszintén nyújtani egy igaz képet magadból
- Olyan ami magától jön, nem más gondolata, és amit a művész azért talál ki, hogy neki tetszedjen, nem feltétlenül a közönségének. (itt most nem csak zenére gondolok)
- ÖTLETES**
- a barokk előadásmód betartása
- önállóság
- egyeni
- mások által még ki nem talált, vagy fel nem használt ötlet
- olyan alkotás, amely nem másolat, hanem az, amelyet a művész hozott létre.
- eredetiség: azt tükrözz, ami valójában
- utánózhatatlan
- egyedi, rád jellemző
- egyedi, nem feltétlenül újat mutat fel, hanem például egy már meglévő tematika újszerű – addig ismeretlen – bemutatásmód

#### **Mitől lesz szerinted kifejező egy zenei előadás?**

- Ha mondott neked valamit a zene
- Ha az előadó felkészült, szereti és átérzi az előadott darabot.
- zenészek összeszokottsága, egymásra és természetesen a műre hangolódása során
- Ez több doogtól függ, de, elég homályosan, azt mondanám, hogy a zene borzasztó absztrakt üzenetétől, amely az egyénhez úgy képes szólni, mintha mindig ismerte volna azt az érzést.
- ha jelent valamit
- a dinamikai és előadásmódok játékatól
- a zenészeken múlik szerintem. Ha szeretik amit játszanak csak jó lehet
- ha hiteles és te is hiszel benne
- Ha valamilyen határozott hangulatot meg tudok állapítani ( gondolok pl. fenséges, élénk, tragikus, stb)
- Dinamikajától, az eloado virtuozitasától.
- ha a kor szellemében játszódnak
- A hallgató/közönség pillanatnyi hangulatától.
- az átéléstől és a zenemű témájának megértésétől
- Kifejező lesz egy zenei előadás maga az előadása miatt, ha egy zenekar összetartó és együttműködő és alázat, tudás van a hatterben akkor egy előadás lehet kifejező.
- Az előadásmódtól lehet kifejező.
- Ha megindít bennem gondolatokat, vagy emlékeket ébreszt, amelyeket a nézés/hallgatás közben viszonylag erős valóságélménnyel újra át tudok élni
- Elsősorban saját hangulatom határozza meg, hogy kifejező-e nekem egy zenei előadás. Ezután jön a zene stílusa (ha a heavy metal hallgatása is frusztrál, lehet bármilyen kifejező másnak, nekem csak zavaró zaj). Ezután az előadó a fontos, az, hogy mennyire tudja megteremteni a hangulatot, mennyire tud előadóművész lenni. És természetesen nagyon fontos a zeneszerző munkája.

- érzelmeket közvetít, sokatmondó szöveggel bír, vagy egyszerűen csak jólesik hallgani egy kellemes, lágy dallamot fáradt estéken
- ha az előadó is "érzi" a művet
- hapax legomennon
- a dinamika, tempó, uja és persze, hogy az előadó hitelesen, vagyis élvezi, tetszik neki, hogy épp azt a művet adja elő
- ha eredeti, megérint
- a felépítettségétől
- Az előadó hozzáállásától, hogy mennyire étzi magáénak a zenét és amit játszik.
- ha a dinamikával érzem a zeneszerző lehetséges érzelmi állapotát
- előadásmód

### **Hogy tudnád összességében jellemezni ezt az előadást? (Gould)**

- Ünnepeles
- ébren tartó
- Sokatmondó
- hagyományos
- Egy jól képzett zenész visszaadja azt, ami egy könnyedebb, hű verziója a Goldberg variációknak
- Élvezhető, kellemes hangzású, vidám előadás.
- nagyon szép, es összehangolt előadás
- erélyes
- mintha kezdő zongorista játszaná
- játékos
- tipikus Bach, de legalábbis amit ismerek belőle; hiteles
- Egy kicsit zűrzavaros de mindenképp vidám történet. Olyan, mint a nyár.
- Könnyed.
- átél, szép előadás
- szívmengető és egyben felvidító
- hiteles, stílusos
- Fulbemaszo
- Vidám, gyors, válaszolgatnak egymásnak a szólamok, pattogós
- Ami észre vehető, hogy varatlan, hirtelen tempovaltasok hallatszanak és unnepeles hangvetel jellemző, dinamikus és surunk alkalmaz diszteseket. Egy zenei rész többször ismétlődik a hangsor egymás utáni fokain. Mozgó basszust és teraszos hangrovaltást, unnepeles hangvetelt hallunk.
- Az előadó tudja és érzi a darabot és ezt át is tudja vinni az előadásába.
- Nem tudnék feltétlenül háttértörténetet kapcsolni a zenéhez, egyszerűen csak hagytam magam beledőlni és élvezni tudtam minden gond nélkül. Ilyen szempontból egyszerű és boldog.
- kellemes, szívesen hallgatnám, a kislányomnak alapzenének nagyon szívesen lejátszanám.
- pergő, dallamos, érzéki, szép
- kiváló
- nem vagyok abban a pozícióban, hogy kritizáljam egy mester munkáját, vagy esetleg szakértői véleményt mondjak... jellemzés:elgondolkodtató:D
- érdekes volt hallgatni
- rövid, egységes
- szép
- egy kellemes hangzású darab
- szebbé tette az estét, vidám és egyben nyugtató hatással volt rám

- vidám, dallamos, kedves dallam
- vidám

### **Hogy tudnád összességében jellemezni ezt az előadást? (Barenboim)**

- Műremek
- vidám
- Kellemes
- megszokott
- Mintha több érzés lenne benne az elsőnél
- Sokkal jobban tetszett az első előadásnál, mivel gyorsabb ritmusú, dinamikusabb volt. Jobban el lehetett különíteni az egyes részeket.
- nagyon szép és összehangolt előadás volt
- itt is megvan az erőteljes, de mégis érzékibb
- halk-hangos kontraszt
- játékos
- ugyanaz mint az előbbinél, csak váltakozóbb ritmussal
- meglep, kiszámíthatatlan. Vagy mégsem?
- Legies
- kifejező
- eroteljes
- túlzó, idegesítő
- Fulbemszo
- túl élesek voltak a határok a forte és a piano részek között és nagy volt köztük a hangerő különbség is ezért nem volt számomra annyira hiteles
- Itt is a hivatkozott jellemző az unnepegyesség, váratlan tempováltások hallatszanak. Egy zenei rész többször is megismétlődik és gyakran hallunk szekvenciát.
- Itt is az előadó érzi jól a darabot és szépen játsza, kifejezően.
- Összehasonlítva az előbbi előadásmóddal, sokkal intenzívebb, impulzívabb. Hiányzik a légység, ami eddig nyugalmasat adott. Ez itt nem felkavaró, de figyelemfelkeltő.
- Kedves, jó hallgatni.
- pergő, valami fiatalosat juttat eszembe
- nehézkes
- dettó
- hallgatható volt
- tipikus barokk
- gyengébb mint az első
- érdekes hangzású darab
- Kissé gyorsnak tűnik az előzőhöz, s már veszített a nyugtató hatás intenzitásából
- játékos, dinamikus
- dallama helyenként „pattogó”, ugyanakkor nyugtató hatása van

### **Hogy tudnád összességében jellemezni ezt az előadást? (Hantai)**

- Bach előadás és ezzel minden el van mondva összességében!
- komolyabb
- Dallamos
- éljen a csembaló
- Mintha „barokkosabb” lenne. Talán inkább így hangozhatott eredetileg.
- Véleményem szerint ez állt a legközelebb a barokk zene hangzásvilágához a három előadás közül. Nem nyerte el a tetszésem, erőltetettnek, túl soknak éreztem.
- Nagyon szép.
- gyengén sercegő, ezt valahogy pozitív értelemben de nem tudtam másképp
- kellemesebb hangzásvilág az előző kettőnél

- aranyos
- a legjobban érezhető az átfedés a legtöbb barokk zenével (amit ismerek), különben a legkevésbé Bach-stílusjegyű
- Túl van bonyolítva, mégis egyszerű valahol.
- nehezkés
- kissé kevésbé kifejező
- feszélyezett
- hiteles
- Erces
- ez az ami ehhez a műhöz legjobban illik így az igazi barokk hatást jutattja eszembe mikor még ezen műveket cseballón játszották.
- Egy zenei rész gyakran ismétlődik, hirtelen kialakuló tempóvaltas vevődik észre. A diszitettség, dinamika jellemzi a művet.
- Talán ezen a hangszeren a legtalálhatóbb a darab, hiszen erre a hangszerre íródott, ha jól gondolom.
- Semmi bajom a cseballóval (ha ez az), de itt már teljesen hiányzik az első előadásban hallott "puhaság" ;s ezt a töredezettséget csakis a hangszerre tudom fogni. Ezzel nem is lenne baj, csak nem hallgatnám semmilyen célból.
- Kicsit zörgősebb, mattabb. De nem zavaróan, inkább olyan titokzatosabban súrol valami hallásérző szőröcskéket a fülben...
- hasonló a többihez, de mintha kicsit "karcolt volna" (nem tudom ezt szebben kifejezni... nem vagyok én művész:P )
- kíváncsi
- ugyanaz
- puhany
- korhű
- fantasztikus
- sokatmondó, nagyon kidolgozott sikeres darab
- kissé zavarosabb az elsőhöz és a másodikhoz viszonyítva. Nem igazán érezhető tisztán maga a dallam
- egyáltalán nem tetszett, azt hittem kikapcsolom
- furcsa, szokatlan