

**G.P. Telemann a-moll szvitjének (TWV 55:a2) előadása során
felmerülő interpretációs problémák**

Huszár Viktória

Kanyar Adrienn

Pécsi Tudományegyetem

Művészeti Kar

Előadóművészet BA

Klasszikus fuvola III.

Klasszikus zongora II.

Témavezetők:

Gönczy László

Kircsi László

„Minden ami szép, öröm lesz örökké: / bűbája egyre terjed; soha többé / nem mehet veszendőbe; hús lugast / szó körénk, hol üde alvás maraszt, / nyugodt légzés, egészség, édes álom.”- írja John Keats; és valóban, a szépet, az értéket, a művészt, meg kell őriznünk, mert civilizációnk emlékeit hűen őrzik, számunkra példaértékű, tanítójellegű, és ihlető erejű lehet. Ruskin szerint „Nagy nemzetek három könyvben írják önéletrajzukat: tetteik könyvében, szavaik könyvében és művészetük könyvében. E könyvek egyike sem érthető meg a másik kettő nélkül, de közülük csak a harmadik a megbízható”¹. Közhelyes lehet ugyan, de a művészetnek, műveknek, alkotásoknak életető, teremtő ereje van. A barokk él is ezzel a teremtő erővel, melynek transzcendentális ereje még a világi művekben is érezhető.

A mai (XXI. sz.) zeneéletben a historikus zene kiemelkedő szerepet játszik, azonban ennek mélységével, felmerülő problémáival már csak kevesen foglalkoznak. Leginkább azt a tényt kell tudomásul vennünk, hogy a barokk interpretáció problémákat rejt magában. A notációs különbségek, a hangszerválasztás kérdése, a stílushűség-szöveghűség aránya, a spontaneitás, improvizáció, a tempók meghatározása, az artikuláció, a barokk zenében lévő érzelmek, a dinamika mind-mind egy nagy kérdőjel számunkra, akik a modern zene korában élnek.

Aki barokk zene előadására vállalkozik, tisztában kell legyen a barokk extrovertált szenzibilitásával, amely mély őszinteséggel, és természetességgel kell párosuljon. Az előadó itt több, mint a mű tolmácsolója, szerzői magasságokba kell emelkednie. „Az előttünk járó nemzedékek oly mértékben elhanyagolták a barokk zenét, hogy nem örököltünk hiteles tradíciót, amely az előadás kérdésében eligazítana.”² Donington a lényegre tapint ezen kijelentésével, de a fennmaradt adatok tudományos tanulmányozásával, és jó zenei érzékkel azonban tökéletesíthetjük játékunkat.

Ha hűségesek akarunk lenni a barokk mentalitáshoz, akkor inkább a stílusra, mintsem a lejegyzett szövegre kell koncentrálnunk. A barokk jelzések - így Telemanné is - hiányosan szerepelnek a kottában: az előadó ezeket inkább utalásként, mint utasításként tekinti. A kidolgozás a próbán és a hangversenyen történt. A mai modern kiadásokban szereplő „megoldások” ugyan csak ideiglenesek, mégis a zenészek többségének szüksége van erre. Manapság végleges előadásra törekszünk, maximálisan a lejegyzéshez tartjuk magunkat, a barokk zenében azonban fontos a spontán előadás (az interpretációt minden esetben a szöveg elé helyezték). Nem véletlen, hogy ebben a korban a zeneszerző és az előadó gyakran ugyanaz a személy volt, így legkönnyebben oldhatta meg a komponálás és improvizálás

1 Clark, Kenneth: Nézeteim a civilizációról, Budapest, 1985, Gondolat Kiadó, 11. oldal

2 Donington, Robert: A barokk zene előadasmódja, Budapest, 1978, Zeneműkiadó, 13. oldal

kérdését. Händel például vázlatosan lejegyzett kottából játszotta orgonaversenyeit, mindig másképp.

Michel de Saint-Lambert szerint: „megváltoztathatjuk néha a [leírott] akkordokat, ha úgy látjuk, hogy más akkordok inkább helyénvalók”³; vagy C. Ph. E. Bach, aki ilyen utasítást ad a kísérőnek: „jó ízléssel kísérjen, és gyakran térjen el a leírott szövegtől”⁴.

Mielőtt azonban rátérnék a mű elemzésére, röviden tekintsük át Telemann életrajzát.

Georg Philipp Telemann, német zeneszerző 1681-ben született Magdeburgban, elhunyt 1767-ben, Hamburgban. Zenei képzését kezdetben Benedictus Christiani magdeburgi kántor irányította, alapjában véve azonban autodidakta maradt. 1701-től Lipcsében joghallgató, ahol egyetemi évei során Collegium Musicumot alapít, és ott előadott műveivel, valamint a lipcsei opera számára írt drámai kompozícióival hamar hírnévre tesz szert. Ettől kezdve pályafutása egyenesen ível felfelé: 1704-ben a Neue Kirche organistája és zeneigazgatója, emellett meghívást kap gróf Pomnitz soraui udavarába karmesternek (ahol megismerkedik Lully és Campra hangszeres zenéjével), 1708-ban Wilhelm von Sachsen-Eisenach herceg – ugyancsak francia beállítottságú – udvarában lesz karmester, és összeismerkedik J. S. Bachhal, 1712-től Frankfurt am Mainban templomi karnagy, majd városi zeneigazgató, itt írja Der für dir Stünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus című passióját, amellyel megalapozott hírnévre tesz szert. 1721-ben Hamburgban a Johanneum kántora és az öt főtemplom egyházzenei igazgatója, itt megújítja a hanyatlásnak indult Collegium musicumot, rendszeresen tart nyilvános koncerteket, ittléte alatt a hamburgi német opera utolsó virágzását éli. 1728-ban J. V. Görnerrel megalapítja az első német zenei folyóiratot Der getreue Musicmeister címmel. Százada egyik legünnepeltebb zeneszerzője, sokoldalú, nagy alkotóerővel megáldva. Hangszeres zenéiben francia mintákat követ, az általunk vizsgált amoll szvitben is e vonal fedezhető fel.

A szvit [fr. Suite, 'sorozat'] táncokból, vagy tánc jellegű részekből álló többtételű kompozíció. Tétel-összeállítása variálható, tételei felcserélhetőek, legtöbbször hangnemi egységes. Virágkorát a XVII. századtól a XVIII. század közepéig élte. Németországban a műfaj 1600 után, hangszereggyűjtésre írt, változó összeállítású táncok, táncpárok és más, nem tánc jellegű tételek gyűjteményéből alakult ki, később szabad bevezetőtételekkel bővült (overture).

Itt érdemes megemlítenünk, hogy a tánc már az udvari művészetek szintjére emelkedett a XVII. században – XIV. Lajos, a Napkirály, 1661-ben Királyi Táncakadémiát alapít - és a művelt osztályok kultúrájának szerves részévé vált. Növekedett az igény az újabb és újabb

3 Traité, Párizs, 1707, VI. fejezet, 71. oldal

4 Versuch, Berlin, 1753, Előszó

táncok iránt, és ezek gyors és könnyű tanulhatóságának érdekében Raoul Feuillet 1700-ban új tánclejegyző módszert ad közre, mely egyes források szerint gyakrabban fordult elő egy-egy francia hölgy olvasóasztalán, mint a Biblia⁵. A lejegyzési rendszer olvasását, értelmezését valószínűleg ugyanúgy oktatták a francia hölgyeknek, miként az írást, vagy kottaolvasást, így a koreográfiák, táncok és táncrendek színesedtek, a szvit műfaja egyre népszerűbb lett.

Az a-moll szvit francia jellegű, tételrendje a következő: Overture, Les Plaisirs (bourrée), Air á l'italien, Menuet I, Menuet II, Rejouissance, Passepied I, Passepied II, Polonaise. Elemzésünkhöz háromféle kottát vizsgáltunk: a kéziratot, egy Jacques Larocque, és egy Lionel Salter⁶ által szerkesztett kiadást.

G. Ph. Telemann a-moll szvitje eredetileg vonóegyüttesre és szóló Flautora – Blockflöte -, valamint continuora íródott, olvasható a kéziratban. A másik két modern kiadásban már zongora kíséri a fuvolát. Fontos kérdés a barokk zenében a hangszerek megfelelő megválasztása. Ha egy barokk kiadás címlapján vagy előszavában szerepel hangszerelés, az általában elég hosszú alternatívát jelent. Abban az esetben, ha a zene sajátosan egy adott hangszerre íródott, akkor ne alkalmazzunk másikat. Ha egy művet viszont adott hangszerre írtak, de nem csak és kizárólag, akkor minden más megoldás elfogadható, ami a darabhoz illik, ne korlátozzuk magunkat egy hangszerre, sőt barokk hangszerekre se feltétlenül.

François Couperin: *„Ezek a darabok valóban megszólaltathatók két fuvolán vagy két oboán, éppígy hegedűn, két violán vagy két más, azonos magasságú hangszeren; aki előadja, természetesen alkalmazza őket a maga hangszerének hangterjedelmére.”*⁷

A fűvós hangszerek a hangszínnek szinte végtelen árnyalására képesek. A hangszer felépítésének köszönhetően változást idéz elő a felhangtartományban, azaz a hangszínbén. Képzésművek szerint a fuvolát vagy harántsípót már a 16. században használták. A reneszánsz és a kora-barokkban használt Blockflöte lágy hangja volt, míg a későbbi barokk fuvolának hangja már hangosabban, koncentráltabban szólt (furata megváltoztatása miatt). A hangszer anyagaként szilva- és puszpángfát, hegyikristályt és üveget, később elefántcsontot és ébenfát, majd ezüstöt is használtak. Kb. 1650-ig a fuvola egy darabból álló, hengeres furatú cső volt. Ezután jelent meg Franciaországban a több részből álló típus, amelynek csak a fejrésze volt hengeres, a hangszer teste fordítottan tölcséres furatú, láb része cserélhető volt. Az, hogy harántfuvola vagy Blockflöte szólaltat meg egy barokk szólamot, bizonyos

⁵Fügedi János: Tánclejegyző rendszerek; A cikk eredetileg megjelent: Táncművészet XVIII. évf. 1993. 3-4. sz. p.49-51

⁶Edition Peters

⁷François Couperin: Troisième livre de pièces (Párizs, 1722), előszó

esetekben mindegy, más esetben nem. A végső eredmény mindenképp különböző, azonban mindkét megoldás helytálló, így azonban az előadó saját ízlése szerint dönthetett, és ezt ma mi is megtehetjük. Fontos megjegyezni, hogy a Flauto kifejezés a barokkban mindig Blockflötét jelentett, a mai kor modern/zenekari fuvolájára vonatkozó kifejezés a Flauto traverso. A barokk zenében mind Blockflötén mind fuvolán változatosabb artikulációt használtak.

Ha zongorán hiteles előadásra szeretnénk törekedni, át kell gondolnunk az eredeti kíséret mibenlétét. A barokk vonósjátéknak áttetszőnek és határozottnak kell lennie, önmagában álló kíséretként pedig mindig valamiféle virtuozításra is utal. Továbbá kiemelendő, hogy az autentikus, jó előadás alapja a vonósoknál a jó hangminőség, a tiszta és értelmes játékmód, és a helyénvaló artikuláció megfelelő alkalmazása. Erre a zongorán is törekednünk kell, és emellett imitálnunk kell a zenekari hangzás polifóniáját. Ezt úgy érhetjük el, ha játékunkban kerüljük a tömörszerű, nehézkes hangzást, és külön-külön élővé tesszük a szólamokat.

Vegyük hát sorra a tételeket:

Az első tétel Overture, színpadi művek és nagyobb vokális művek bevezetője, továbbá a francia szvit nyitótétele. A megnyitás a hangszeres zene egyik központi feladata. A szólóhangszer a kísérettel egyszerre szólal meg már a mű elején. Felépítése: pontozott ritmusú lassú első rész domináns zárlattal, majd egy gyors második rész – ebben az esetben fuga, ezt követi egy lassú, az első rész tematikájára épülő záró rész.

Szépen elkülönülő zárlatai frazeálási nehézségeket nem okozhatnak, tipikus „overture-ritmusa” azonban már kérdéseket vet fel. Míg Telemann csak egy pontot ír a nyújtott ritmusoknál, addig a Larocque-féle kiadás már dupla pontozást közöl. Miért? Miként a barokkban ezeket a ritmusokat az előadónak kellett kiéleznie amennyire csak tudja, a lejegyzés sosem lehetett több mint hozzávetőleges pontosságú. forrásokból tudjuk, hogy az „*erősen pontozott játékmód használatos*”⁸. Ez koncentrált játékot vár el a zongoristától és a fuvolistától is, hiszen a szólista követése csak akkor lehetséges, ha mindketten ugyanolyan módon pontoznak.

A hosszú hangok hosszúságának és a rövid hangok rövidegének mértékét a darab karaktere és a dallam természete határozta meg. A pontozott ritmusok mai előadásmódja, amelyben a pontozott hang éppen háromszor olyan hosszú, mint az utánakövetkező rövid hang, pontosan megszólaltatja ugyan a leírt kottaszöveget, a legtöbb esetben azonban biztosan rossz megoldás (ahogy ennél a tételnél is), mivel egyfajta szabályos ritmust eredményezve megszünteti a pontozás érzetét. Attól kezdve, hogy Gustav Mahler megkövetelte, hogy pontosan azt

8 Johann Mattheson: Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg, 1737

játsszák, ami a kottában áll, a zenészek egyre inkább elvesztették ezt a tudást, a kottahűség szüntette meg a valódi hitelességet. Ebben a tételben mind a szólistának mint a kísérő hangszernek feladata a hitelesség visszaállítása, és habár a mai modern fuvolánál elvárás a virtuozitás, az eredeti dallam nem veszhet el a fürge díszítések mellett.

A tételnek hajlékonynak, és minden merevségtől mentesnek kell maradnia, kerülnie kell a mesterkéeltséget. „*Először rendszerint komoly, de szenvedélyes jellegű, 4/4-es löktetésű zene szólal meg.*”⁹ A szenvedély pedig, ha jól közvetítjük, ki- és befelé is, valószínűleg ösztönös improvizációhoz vezet. Az improvizáció több irányba terjedhet ki: lehet nagyobb mértékű változás - megváltozhat a dallam, a harmónia, és a ritmus, és lehet kisebb mértékű, ha például a harmóniát, a dallamot kisebb ornamensekkel színesítjük, vagy egy-egy kisebb ritmust módosítunk. Mindegyiknél figyelniünk kell arra, hogy tudjuk a szólistának mik a szándékai.

Az ez után következő fűgában már több feladat van, de nem hagyható figyelmen kívül, hogy a szólista játékát, improvizációit nem zavarhatjuk, azokat szolgálunk, velük együtt szerves egységet kell alkossunk. E szimbiózis a polifonikus részeknél látványosabb, a kíséret is előtérbe kerül. Amire figyelniünk kell: a fűga témákat érzékeltetniük kell a hallgató számára, a belépéseit „*megkülönböztetett előadási móddal emeljük ki (...) legyen ez az előadási mód akár hangos, akár halk.*”¹⁰ A fűgában nagyon fontos továbbá, hogy a szólista artikulálásáról, frazeálásáról és improvizációiról magabiztos képet kapjunk, hiszen az imitációkban nekünk is ezt a sémát kell követniük. „*Minden imitációnak pontosan egyformának kell lennie, és pedig a legapróbb részletig*”¹¹, de a fuvola szólisztikus szerepét itt sem vehetjük el, jól lehet a darab concertáló jellege jobban érvényesül. Mindenképpen ajánlatos megjátszani egyfajta teraszos-dinamikát, hiszen „*hangos és halk játék váltogatásával igen tetszetőssé tehetjük az előadást*”¹².

Joachim Quantz ezen mondatában a barokk egyik esszenciális eleme fogalmazódik meg, a fény és árnyék örök kettőssége és impulzív jelenléte, mely nem csak a zenében, hanem a képzőművészetben is jelen van, gondoljunk csak a holland aranykor festőművészeti remekeire. De mint ahogy a fény és árnyék határai is elmosódhatnak, a zenében is létezik átmenet. Ezeket az átmeneteket – diminuendo és crescendo – legfőképpen szekvenciális, vagy kromatikus részeknél tudjuk hatásosan alkalmazni. Például egy emelkedő dallamívnél (mint pl. Overture 81. ütemének felütésénél kezdődő frázis) a tetőpontig fokozatosan növelhetjük a hangerőt, vele együtt fog növekedni a feszültség is. A fűga végén elő kell készíteni a lassú

9 Donington, Robert: A barokk zene előadásmódja , Budapest, 1978, Zeneműkiadó, 274. oldal

10 Donington, Robert: A barokk zene előadásmódja , Budapest, 1978, Zeneműkiadó, 287. oldal

11 Donington, Robert: A barokk zene előadásmódja , Budapest, 1978, Zeneműkiadó, 175. oldal

12 Donington, Robert: A barokk zene előadásmódja , Budapest, 1978, Zeneműkiadó, 284. oldal

zárórészt, de itt sem szabad túl nagy agogikát használnunk. Az előkészítés, az időben való elhelyezés nagyon fontos a barokk játékban, de figyelniük kell hogy sose essünk modoros túlzásokba. A barokk zenének megindítónak, nem pedig hatásvadásznak kell lennie, alapeleme az őszinte kitárulkozás konvenciója.

A mű második tétele, Les Plaisirs. az öröm tétele, amit egy bourrée táncként fogalmazott meg a zeneszerző. A bourrée francia körtánc, 4/4-es lökötésű, negyed felütéssel. Először kettős sorokban, majd nyílt párostáncként járták. A francia udvarba 1565-ben jutott el, és 1650 körül vált társastáncá. Lully révén a bourrée 1655-ben bejutott a balettbe (*Ballet des plaisirs*), 1677-ben az operába (*Isis*), majd egyre gyakrabban jelent meg francia nyitányokban és szvitekben, ahogy Telemann a-moll szvitjében is láthatjuk. Mint általában, itt is a vonalvezetés az első, és a jó artikuláció.

A barokk zenében rendszerint nincsen utalás az artikulációra (ahogy itt az eredeti kéziratban sem), de elvárták az előadótól az artikuláció választékosságát. Kötőívek előfordulnak a lejegyzésben, ahogy a szerkesztő hozzáteszi a saját megoldását, azonban a szólista feladata, hogy jó és következetes vonalvezetést, levegővételt, artikulációs jelzéseket dolgozzon ki. Joachim Quantz: „*Elválasztani való hangokat nem szabad összekötni, és összekötni való hangokat nem szabad elválasztani.*”¹³ A szólista a virtuóz szólóktól eltekintve egyszerűen játsszon, fantáziával folyamatosan érdeklődést keltve a közönségből.

A Les Plaisirs-ban mindenek előtt kiemelendő a kíséret szempontjából, hogy gyors tempója és élénk karaktere miatt szükséges a leírt akkordok vékonyítását, mert a tömött, „elméletpélda-szerű” játék nehézkessé és vontatottá teszi a tételt. Törekedni kell tehát arra, hogy az akkordokban csak a legfontosabb hangokat játsszuk. A másik fontos tényező a basszus vezetés, amely a már leírt, szólista által játszott vonalvezetést tükrözzé. A basszus dallamos, hajlékony játéka az, ami a tétel mibenlétét magában hordozza.

A harmadik tétel, Air á l'italienne – azaz olasz ária. Nem táncjellegű tétel, azonban a francia udvarokban igen hamar bekerül a szvitekbe. Eredetileg lendületes, ritkán fájdalmas, panaszos karakterrel. Az air jelentése dal, vagy dallam, és előadásunkat ez az egyszerű meghatározás kell vezérelje. Énekelni, ezt kell tennünk a hangszeren. Számunkra ez a tétel Bach kantátit juttatják eszünkbe, elképzelésünk épp ezért a következő: itt a zongorával nem egy zenekari, hanem egy magabiztos kórushangzás elérésére kell törekednénk.

Nem véletlenül olasz ária, a bel cantonak érvényesülnie kell a szólistánál, és a kórushangzásban is. „*Áhítat és szenvedély*”¹⁴ - ez az amit Thomas Morley megkövetel az

¹³ Joachim Quantz: Versuch, Berlin, 1752, XI., 10

¹⁴ Donington, Robert: A barokk zene előadómódja, Budapest, 1978, Zeneműkiadó, 71. oldal

egyházi emberektől, zenészekről. A bel canto alapja – akár szólistáról, akár kórusról beszélünk - , hogy a hangzás egyszerre világos és telt, a fényesség és fürgeség tökéletes pontossággal párosul. Továbbá törekedjünk arra, hogy lassú tétel ellenére nem vontatott és nehézkes, a bel cantóban ennek nincs helye. Középrésze tempóváltást követel, láthatjuk hogy egy sziporkázó, gyors, élettel teli rész, amelyet a lejegyzés egyenletes tizenhatod menetei árulnak el az előadó számára.

A negyedik tétel Menuet [francia menuet, a menu pas, 'kis lépés'-ből]. A menüett Poitou vidékéről származó népi táncból eredő tánc. A francia udvarban hamarosan az állandó táncrend végére került, a branle, courante és gavotte után. Páros táncként igen gyorsan elterjedt, így táncra szánt menüettet csaknem minden 18. századi zeneszerző írt. Zeneileg 3/4-es, két 4 vagy 8 ütemes, megismételt részből áll. Stilizált táncként 1670 körül már bekerült a szvitbe, itt már ez a leggyakoribb tánc, párosával is; a második menüett után az első megismétlődik. Eredetileg Telemann is párosan írta (*Menuet I, Menuet II*), az általunk bemutatott kiadásban, azonban egy menüett tétel található, a kettőt egy tételben oldotta meg a szerkesztő, Jacques Larocque. A visszatérő jellege itt sem maradhat el, ezt *D. C. al Fine* oldotta meg, így a *quasi Menuet I* visszatér. A korai menüett tempóját illetőleg ellentmondóak a vélemények, de a stilizált menüettet valószínűleg lassabban játszották, mint a tánc menüettet.

Ha tanulmányozzuk a dallamot, esetleg megnézünk egy-egy felvételt a táncról, hamar rájövünk, itt nagy szerepet kell kapjon a hajlékony játékmód. Ezeket a minden szólamban jelenlévő sóhaj-motívumokkal tehetjük érzékletesebbé. Fontos hogy szabályosságát eljátsszuk, rendszerint egy-egy ütempár válaszolgat egymásnak. Az hogy, egyes területen más-más módon táncolták, Telemannál nagyon látványosan jelenik meg, az a-moll szvitben egyszerre két típusa is jelen van. Míg az első már látványra is könnyed, nemesi és hajlékony, addig a második menüett sokkal feszesebb, lendületesebb és határozottabb. Ez e kottaképen egyenletes nyolcad repetálásokkal, skálákkal jelenik meg vizuálisan.

Az ötödik tétel a Réjouissance [francia 'multság'], a XVIII. század gyors scherzójellegű zárótétele. - Előadásunkban mi magunk tételt is cseréltünk, ötödiknek a Passepiedet, majd a Polonézt játsszuk, és a Réjouissance a zárótételünk. Ennek ellenére az elemzésnél Telemann sorrendjében fogok haladni. - A Réjouissance a szvit legvirtuózabb tétele, a barokk zenészek magas technikai tudásának emlékét méltón őrzi. Tempónk kiválasztásánál fogadjuk meg Anton Bemetzrieder szavait: „*az ízlés a legjobb metronóm*”¹⁵. Sosem játszhatunk olyan tempót amitől a mű elveszti kifejezőértékét. Couperin írja: „*Őszintén kimondom, hogy*

15 Donington, Robert: A barokk zene előadásmódja , Budapest, 1978, Zeneműkiadó, 237. oldal

számomra nagyobb örömet jelent az, ami megindít, mint ami bámulatba ejt.”¹⁶. Törekedjünk tehát arra, hogy ne üres virtuozitás jellemezze játékunkat, a legnehezebb technikai részeket is mindig töltsük meg zenével, dolgozzuk ki részletesen.

Következő tételünk a Passepied, francia körtánc. M. Praetorius szerint a név onnan ered, hogy az egyik láb a másikat keresztezve dobbant vagy lép. Az udvari változata páratlan ütemű, az ütempárok gyakori ingadozásával. Egyes jellemzések szerint nagyon gyors és vidám menüett. Telemann két egymást követő Passepiedje szembeállítható. Az első moll, komorabb hangvételű, a szóló is megszakított, míg a második dúr, vidámabb, könnyedebb, folyamatos szólóval. Ezt a tükörképet éreztetnünk kell előadásunkban újra a fény-árnyék viszony kettőssége jelenik meg.

Fantasztikus ritmikai játékok jelennek meg a darabban: szinkópák, hemiolák, melyek csak akkor szólnak jól, ha súlyaikat szabályosan, határozottan közvetítjük, nem beszélve arról, hogy a szólista sem tudja ezeket megszólaltatni, ha mi nem tesszük egyértelművé számára. Ez a lüktetésbeli váltás egy plusz játékot jelenthet a kamarazenében, és a táncban is. Lényege a kizökkentés, így ha nem szólal meg tökéletesen, a hallgatónak olyan érzése lesz, mintha megbotlana a zene.

A modern hangszerek lehetővé teszik, hogy elszakadjunk a teraszos dinamikától, vagy akár fokozatosan változtassunk a hangerőn, hangszínen. A modern fuvola megépítése szempontjából igen hajlékony dinamikára alkalmas. Fontos azonban, hogy a dinamika változtatásával az intonáció ne csússzon el. Az intonáció és a dinamika pontossága és a hang szépsége elsősorban a légzéskontroll minőségétől függ, amelynek szilárdan megtámasztottnak, könnyűnek és bőségesnek kell lennie. Fontos továbbá, hogy a kísérőjátékos hagyja a tételt lélegezni, ne tartsa túl hosszú a akkordokat, bár ezt a tempó ügyis megakadályozza, törekedjen a kecses játékmódra.

Utolsó tételünk a Polonaise, lengyel eredetű tánc. Lengyel eredetű tánc, illetve ebből származó táncról függetlenedett hangszeres darab. A 16. században keletkezett, elterjedését számos fennmaradt táncdallam bizonyítja. A népies lépőtánc mellett a polonéz már a 17. században Lengyelország határain túl is használatos udvari tánc, ma is táncrendezvények kedvelt nyitó száma. A stilizált, nem táncolt hangszeres polonéz a 17. század óta kimutatható. Az eredeti lépőtáncnak megfelelően kezdetben páros ütemű tánc, majd a 18. század elején a 3/4-es ütemű, erősen hangsúlyos teljes ütemmel induló, közismert ritmusú polonézzé önállósult. A hangszeres polonéz zene javarészt Lengyelországon kívül, elsősorban a svéd, német és francia zenében alakult ki (többek között Couperin, Telemann, Händel). Ebben a

¹⁶ Donington, Robert: A barokk zene előadásmódja, Budapest, 1978, Zeneműkiadó, 19. oldal

táncjátékban is ugyancsak fontos szerepet játszik a frazeálás. A jó zenész általában érzi, hol kezdődik és hol végződik egy frázis, a barokk zenében azonban ezt jól hallhatóvá is kell tennünk.

Hangzásának ünnepélyesnek, szinte már-már diadalmasnak kell lennie, mi itt is élesebb pontozást, feszebb játékot javasolnánk, mint amit lejegyeztek, emlékezve arra, hogy az előadandó ritmika pontos visszaadása az előadó feladata, nem a lejegyzőé, szerkesztőé.

A polonéz végleges formája büszke lépőtánc, amit mindenekelőtt egy ünneplő társaság bevonulásához játszottak. Hangsúlyos indításai és az ütemszűz *„nyíltszívűséget és egészen szabad jelleget ad neki”*¹⁷.

Általánosan elmondható, hogy az egész szvitben, jól kidolgozott, megtervezett előadásra van szükség, lanyha előadás sohasem lehet hiteles. Donington szavaival élve: *„Játékunk csak akkor érhet fel a legjobb barokk kori előadókéhoz, 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”*¹⁸.

Egy zenész számára az egyik legnagyobb élmény, új, addig ismeretlen zenék megismerése, függetlenül a mű korától, és attól, hogy mi magunk milyen korban élünk. Épp olyan izgalmas, és újdonság lehet egy 17. vagy 18. századi zenét eljátszani, megérteni, mint korunk új kompozícióit. Lehet, hogy a francia barokk zene sok európai számára teljesen idegen, és csak azoknak nyílik meg szépsége, akik foglalkoznak vele.

Dolgozatunkban nem szerettük volna megkísérteni leírni bonyolult, csak évek alatt elsajátítható improvizációs, és ornamentális ajánlásokat, csupán az egyes tételek lelkületét, karakterük empirikus kivetüléseit szerettük volna lefesteni. Fontosnak tartjuk továbbá, hogy a barokk zenét méltóbb magasságokba emeljék, elhagyjuk a rossz előadói konvenciókat, és meglássuk a púderes arcú barokk előadók, szerzők mögött az embert.

¹⁷ Brockhaus Riemann: Zenei lexikon, Budapest, 1984, Zeneműkiadó

¹⁸ Donington, Robert: A barokk zene előadómódja, Budapest, 1978, Zeneműkiadó, 294. oldal

Felhasznált irodalom:

Donington, Robert: A barokk zene előadásmódja, Budapest, 1978, Zeneműkiadó

Harnoncourt, Nikolaus: A beszédszerű zene; Utak egy új zeneértés felé, Budapest, 1988, Editio Musica

Brockhaus Riemann: Zenei lexikon, Budapest, 1984, Zeneműkiadó

Clark, Kenneth: Nézeteim a civilizációról, Budapest, 1985, Gondolat Kiadó

Darvas Gábor: Évezredek hangszerei, Budapest, 1975, Zeneműkiadó

Fügedi János: Tánclejegyző rendszerek; A cikk eredetileg megjelent: Táncművészet XVIII. évf. 1993. 3-4. sz. p.49-51