

Harald Vogel

A barokk orgonarepertoár előadása

Megjegyzések az artikuláció és az ujjrend kapcsolatáról

Jóllehet a barokk orgonarepertoár fontos helyet foglal el a mai zeneéletben, még mindig nagy a bizonytalanság alapvető interpretációs kérdésekben. Ezek közül is kiemelkedik az ujjrend és az artikuláció kapcsolata.

A XX. században minduntalan vita tárgyát képezte, hogy elfogadható-e a „régijátékmód” eszköztára e zene eredeti esztétikai tartozékaként, avagy ezt a játékmódot —amint azt a XIX. század is gondolta— mint a billentyűs technika fejlődésének egy még tökéletlen állapotát, meghaladottnak kell tekintenünk.

Az írás eredetileg a Der Kirchenmusiker (Ausgabe Rheinland) német folyóirat 1982/1. számában (4–11.) jelent meg Zur Interpretation des barocken Orgelrepertoires címen. Tartalma jó negyedszázad elteltével is érvényes, hazai megjelenetése —a témára vonatkozó magyar nyelvű szakirodalom szűkössége miatt— hiánypótló. A cikket a kiadó engedélyével közöljük. (A szerk.)

I. Azok az akadályok, melyek az utóbbi évtizedekben a régi játékmód népszerűvé válásának útjában álltak, részben téves történeti ismeretekből erednek, s csak újabban kezdik átadni helyüket a befogadókésztségnek és egy helyes történeti szemléletnek. Furcsa mód az az Arnold Dolmetsch (1858–1940) felelős néhány félreértésért, aki maga is úttörő szerepet játszott régi korok zenéjének felfedezésében. Dolmetsch hatásának köszönhető a régi játékmóddal való komoly s azóta sem szűnő foglalatosság. *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries* (1915) című könyvének függeléke a legalapvetőbb ujjrendpéldák gyűjteménye. Dolmetsch az ujjrend és az artikuláció viszonyának kézenfekvő, bár sajátos értelmezését adta, amely még a legjobb szándékú játékosokat is elriasztotta a régi ujjrendek tényleges használatától.

Véleménye szerint például a skála-ujjrendek kettős csoportjai (a jobb kézben felfelé haladva 3–4, 3–4, 3–4, 3–4, míg lefelé 3–2, 3–2, 3–2, 3–2) feltűnő artikulációs kontrasztot teremtenek, hasonlóan a két-két hangonként kötött hangcsoportokhoz. Ez az a bizonyos bicegő hatás (Humpel-Effekt), mely különösen a sok skálamenetet tartalmazó műveket csúfítja el. Attól függően, hogy hány hangot játszanak az egymás mellett levő ujjak, s hogy hol kell az egyik ujjat pozícióváltáskor a másik fölé tenni, az alábbi artikulációs csoportok jönnek létre, melyeket Dolmetsch a C-dúr skálában a következőképpen jegyzett le:



Ha egy másik historikus ujjrendet vesszük figyelembe (Dirutáét), melyben nem a harmadik, hanem a második és a negyedik ujj a „főujj”, Dolmetsch módszerével teljesen más hangcsoportok keletkeznek:¹



Newman Powell amerikai zenetudós az 50-es évek elején az ujjrendek és az artikuláció kapcsolatának eme felfogásához nyúlt vissza, s hozzátett még egy igen jelentős ujjrendgyűjteményt, mely azonban ismét csak gátolta ezek gyakorlati használatát, mert a legato és non legato állandó és gyors váltakozása nem vezetett zeneileg meggyőző eredményre.² Ennek az előadásmódnak köszönhető a régi ujjrendekkel szemben kialakult érthető ellenállás, mivel olyan benyomást keltett, hogy azok a XVI–XVIII. századi repertoárban minden artikulációs lehetőséget beszűkítenek.

Az ujjrendek hangcsoportjai nyomán keletkező állandó artikulációs ellentétokről Dolmetsch óta elterjedt nézethez hasonlóan az ujjrend és a ritmikai alteráció (inégalité, egyenlőtlenység) közvetlen kapcsolatának gondolata sem vezetett zeneileg kielégítő megoldásokhoz, melyet az 50-es években sokan fölvetettek.³ Ráadásul egyik értelmezést sem lehetett a régi forrásokból bizonyítani.

A többnyire a zenetudomány szintjén folyó elméleti vitáknál sokkal nagyobb jelentőségű volt az a század közepén egyre erősödő nézet, mely elvetette a XIX. század vége óta uralkodó legato-esztétikát. A legato-játék emancipációja akkor kezdődött meg, mikor az ellentettje került előtérbe: az örökös non-legato játék. E helyen fel sem lehet sorolni azoknak a nevét, akik a barokk zene alapvető artikulációjaként a non-legatót ajánlották. Csak Rudolf Steglich értő előszavát szeretném megemlíteni, amit Händel zongoraműveinek első kötetéhez írt (Hallische Händel-Ausgabe, 1955-től). Itt utal a hanghosszúságok differenciálásának szükségességére az ütemek metrikai egységének megjelenítése érdekében. Természetesen ezek a különböző hosszúságú hangok csak egy nyitott artikulációval teremthetők meg. Bach korának német irodalmában ezt többek között „Quantitas notarum intrinseca” (J. G. Walther) néven emlegették; napjainkban az ütem hangértékeinek rangsoraként (Hierarchie der Notenwerte im Takt) nevezik.⁴ Ebben a vonatkozásban nagy jelentősége van azon, Engramelle *Tonotechnie* (1775) és Dom Bedos *L’Art du Facteur d’Orgues* (1778) című műveiben található pontos adatoknak, melyek a különféle hanghosszúságokra és az azokat követő szünet-

¹ Girolamo DIRUTA: *Il transilvano*. Velence 1593. A főujj az ütem metrikai súlyaira kerülő ujj. (A szerk.)

² Newman Wilson POWELL: *Early fingering and its effect on articulation*. Stanford 1954.

³ L. Sol BABITZ: „A problem of rhythm in Baroque music”, *Musical Quarterly* XXXVIII (1952) 533.

⁴ E témához terjedelmes forrásgyűjteményt kínál George Louis HOULE disszertációja: *The musical measure as discussed by theorists from 1650 to 1800*. Stanford 1961.

tekre vonatkoznak. A hangok közötti kis távolságok artikulációs szünetekként szerepelnek (silences d'articulation), s a beszéd mássalhangzóinak szerepével hasonlíthatók össze (Dom Bédos, 1420. fej.).

A beszéd-artikuláció és a zenei artikuláció efféle kapcsolata csak az elmúlt évtizedekben kapott a korai zene előadásában jelentőséget. Felfedezték, hogy a régi irodalomban leírt vonásnemek, a fúvós artikulációs tagok és a billentyűs ujjrendek hozzájuk tartozó zenei hatásokat szolgálnak.

Ehhez jött az eredeti hangszerek használatának egyre növekvő lehetősége, azoké a hangszereké, melyeket megfelelő módon restauráltak az elmúlt évtizedekben. A régi játékmóddal 1960 óta foglalkozom, s a fogódzót kezdetektől a történelmi hangszerekkel való intenzív kapcsolat jelentette, melyeken keresztül a legfontosabb zenei tapasztalatokat szereztem.⁵

II. Ha a romantikát megelőző korok repertoárjának játéktechnikájával foglalkozunk, s a megszokott modern legato alapartikulációtól elszakadunk, először egy túlzóan nyitott non-legato artikulációra érezhetünk erős késztetést, s különös összpontosítást igényel, hogy megtaláljuk a helyes középutat. Erről a középutról van szó a barokk kor alapartikulációjának az esetében, technikailag megfogalmazva: a billentyűmozgások egymáshoz viszonyított kapcsolatáról a hangok váltásakor.

Például Türk zongoraiskolája (1789) ezt a jelenséget a következőképpen írja le:

Azoknál a hangoknál, melyeket a szokott módon, azaz nem meglökve és nem kerekítve akarunk megszólaltatni, az ujjakat egy kicsit előbb emeljük fel a billentyűről, mint ahogy azt a hang értéke megkívánná.⁶

Ugyanilyen leírás található az első ismert részletes billentyűs iskolában, Tomas de Santa Maria 1565-ös, *Libro Llamado Arte de Taner Fantasia* című művében (Capitulo xvi). A számos XVI–XVIII. századi forrás közül csak egyet emelek még ki, Bach korából Mattheson *Kleine General-Bass-Schule* (1735) című művét:

A balkéz középső ujját a C hangra helyezzük, s lágyan lenyomjuk a billentyűt, majd utána a mutatóujjat a D-re, ha az előzőt már felemeltük, s a felemelt mutatóujj után tesszük a hüvelykujjat az E hangra.⁷

Különösen az orgonán vezet ez a mozgásfolyamat, mely a szorosan repetált hangoknak felel meg, világosan érthető hangindításhoz és lecsengéshez. A XIX.

⁵ 1978 óta működik az általam alapított Északnémet Orgonaakadémia („Steinhaus Bunderhee”) a holland határon lévő Bundéban, a Dollart körüli gazdag orgonavidék közepén. Itt lehetőség nyílik a XV.-től a XIX. századig terjedő repertoár eredeti hangszereken való tanulására.

⁶ „Bey den Tönen, welche auf die gewöhnliche Art, d. h. weder gestoßen noch geschleift, vortragen werden sollen, hebt man den Finger ein wenig früher, als es die Dauer der Note erfordert, von den Tasten.” Daniel Gottlob TÜRK: *Klavierschule*. Leipzig—Halle 1789. 40. §, 356.

⁷ „Man setzt den Mittel-Finger der linken Hand auf das C, und drückt es sanfte nieder; den Zeige-Finger hernach, wenn jener wieder aufgehoben worden, auf das D; den Daumen, nach aufgehobenem Zeige-Finger, auf das E, ...” (11. §)

századi legatomanírral ellentétben a hang lecsengését nem fedi le részben vagy egészében a következő hang megszólalása. Másrészt mégsem keletkezik „lyuk”, mert (mint a beszélt nyelvben) a megszólalás és lecsengés konzonáns eleme kapcsolatban áll a hangzó hanggal. A beszéd jól artikulált szótagjait sem úgy érzékeljük, mint megszakításokat. Ellenkezőleg: a szótagok elején s végén a mássalhangzók a beszédnek mindig új impulzusokat adnak, melyek a tartalmi összetartozást érthetővé teszik, s a megszólított figyelmét újra és újra felkeltik.

Ugyanígy támogatja a zene tartalmi összefüggéseit a „strukturált legato” is (így nevezném a billentyűs hangszerek alapartikulációját). Hangsúlyozom, a legato kifejezés a szó „összekötve” értelmében, a XIX. századi szokásnak megfelelően, továbbra is az alapartikuláció jellemzésére szolgál, hiszen a hangokat alapvetően össze kell kötni egymással s nem egymástól elválasztva játszandók.

III. Essék szó néhány terminusról az összefüggések megértéséhez!

A hangok szoros, varrat nélküli összekapcsolását, amelyet mi legatónak nevezünk, a barokk kor német forrásai a „schleiffen” szóval írják körül. A kottairás akkori konvenciói közé tartozott ezt az artikulációs módot kötéssel jelölni.⁸ A „Schleiffen”-t expresszív eszközként a XVIII. századi szerzők egyre gyakrabban használták. Világos volt, hogy csak a lejegyzett kötőívek követelték meg ezt a különleges artikulációs módot. Ha a szerző nem írt kötőíveket, akkor a hangok már említett, jól hallható indítására és lecsengésére volt szükség, azaz a strukturált legato-játékra. Ezt Türk, mint már említettem, a megszokott módnak (die gewöhnliche Art) nevezi, Marpurgnál pedig „das ordentliche Fortgehen”, azaz rendes tovahaladás (*Anleitung zum Clavierspielen*, 1765) néven szerepel.

A XIX. században a kötőívek lejegyzése egyre gyakoribbá vált, így a késő romantikus stílusban és a régebbi korok darabjainak XIX. század végi kiadásában a kötőívek elértéktelenedésével van dolgunk. Épp ezért nem volt tehát csoda, hogy zenetudósok indítványozták Bach-művek és más régebbi szerzők kiadói kötőívekkel túlterhelt kottaképeinek megtisztítását, s az eredeti, úgynevezett Urtext-kiadásokhoz való visszatérést. Az Urtext-kiadások gyakorlatba kerülésével jelentkezett a legato artikuláció szerepének alapvető értelmezési problémája. Ferruccio Busoninak (1866–1924) a Bach-műveket átértelmező lejegyzéséig élt az a konvenció, hogy a legato-játékot kötőívek jelölik. Az Urtext-kiadások XX. századi megjelenésével ez az évszázados konvenció hirtelen megszakadt. A „tisztá” kottaképet teljesen legato játszották, azzal a feltételezéssel, hogy —különösen az orgonazenében— a modern legato az alapvető artikuláció. Ott használták tehát a legato-játékot, ahol a XVII. és XVIII. század nem használta a „Schleiffen” megjelölést: minden kötőív nélküli szakaszban. S bár a kottaképet megtisztították, a régebbi korok darabjainak interpretációs gyakorlata épp olyan messze esett az eredetitől, mint Busoninál, csakhogy Busoni kottairási gyakorlata még a XVIII. századi értelmezésen alapult.

⁸ Az első pontos magyarázatokkal ellátott példák Samuel Scheidt *Tabulatura Nova* című művében található (1624).

Az ismétlődő hangok szervezett megrövidítésének mindenképp a párizsi iskolában (Ch.-M. Widor) kifejlesztett doktrínájával együtt kialakult egy olyan előadói stílus, mely ugyan a játékos számára Urtext-kiadás használatát tette lehetővé —azaz Busoni gyakorlatával ellentétben Urtext-kompatibilis volt—, azonban a lejegyzés eredeti értelmezésének alapjait, s ezeknek artikulációs következményeit nem vette figyelembe.

Visszatérve e fejezet kiindulópontjához, a strukturált legato fogalmához: a helyett, hogy a legatót mint nem historikus fogalmat elvetném, szeretném azzal a régi zene alapartikulációjának struktúráját jelölni. Nekem a legato fogalmának a kiszélesítéséről van szó abban az értelemben, hogy a hangok összekapcsolásának minden olyan módja, amely nem vezet a zenei vonalak szétszakításához, e fogalom alá tartozik. Így sok különböző strukturált legato létezik a (vonalaikat megszakító) non-legatótól a túlzó legatóig. A különböző fokozatokat más helyen szeretném leírni. A legato varrat nélküli, szoros formáját a romantikát megelőző korok (történelmileg helyes) „Schleiffen” és a XIX–XX. századi gyakorlat „modern legato” kifejezésével jelölöm.

IV. A strukturált legato („das ordentliche Fortgehen”) kivitelezését a barokk kor gyakorlatában két fő szempont határozta meg: 1. a hangok metrikai elhelyezkedése, azaz a már említett, ütemen belüli hierarchiája, 2. az akusztika.


Az orgonisták fájdalmas tapasztalata, hogy egy hely akusztikája nagymértékben megváltoztathatja az artikuláció hallhatóságát. A hangok kapcsolatának finom megkülönböztetése, ami három másodpercnél kevesebb visszhang esetében zeneileg teljesen indokolt, a nagyméretű, hosszabb utózenngésű terekben —a hallgatóság és a hangszer nagy távolsága esetén— fokozatosan hallhatatlanná válik. S fordítva: egy nagy térre szabott interpretáció kisebb utózenngés mellett túlzónak tűnik. A strukturált legato keretein belül az artikuláció az akusztikai viszonyokhoz igazodhat, közben jellege alapvetően nem változik meg.

A barokk artikuláció hajlékony alapkarakterével kapcsolatban fontos játéktechnikai tényező a billentyűmozgások sebességének ellenőrzése. Itt különösen is a felfelé irányuló billentyűmozgásokra kell ügyelni.

A XX. századi szakirodalomban gyakran tárgyalták, s részben talán túl is értékelték a mechanikus traktúra lehetőségét a hangképzés befolyásolására a billentyű lenyomásakor. Emellett a hanglecsengés ellenőrzésének hatása a hangképzésre (a billentyű lassú felengedésével) nem kapott figyelmet. Ez érthető, hiszen a lecsengés árnyalatait a modern legato a következő hang indításával elfedi, s így ezek többnyire nem hallhatóak.

Lassú hangértékeknél a billentyűk felengedésének ellenőrzése lehetővé teszi, hogy egy új hang indítása előtt finom decrescendo-hatás jöjjön létre. Gyors hangértékeknél azonban a billentyűk mozgásának tudatosan irányított kontrollja már nem lehetséges, mivel a mozgások túl gyorsan kapcsolódnak egymásba. S ebben az esetben az is aligha elképzelhető, hogy a taktuson belüli hangok közti hierarchia a hanghosszúságok differenciálásával megvalósuljon.

Nem lehet csodálkozni azon, hogy újra és újra megoldások után kutatunk a játékmód e két szorosan összefüggő elemének megfelelő összehangolására. Ezt érzük el a régi ujjrendek alkalmazásával, hiszen az egymás melletti ujjakkal lehetőség szerint kis hangcsoportokat játszunk. Az ujjak egymás fölé tevésénél, például skálaujjrendeknél (3–4, 3–4 stb.), amikor a negyedik ujj után a harmadik következik, a negyedik ujjat nagyobb sebességgel kell felemelni, mint a harmadikat. Ezáltal a billentyűmozgások alig észrevehető sebességbeli különbsége jön létre. A hangok egyenletes összefűzése ezzel az ujjrenddel csak nehezen képzelhető el, csak akkor, ha az ujjak póklábszerűen egymás fölé nyúlnak.

Az ujjak kis csoportokba való elosztásának tehát nem az a célja, amit Dolmetsch feltételezett, azaz a zenei folyamat felosztása legato és non-legato  ellentétre, hanem a hanghosszúságok és a billentyűmozgások finom differenciálása. Lenyűgözőek azok a zenei lehetőségek, melyeket a különböző ujjrendtechnikák kínálnak, például a középső vagy a második és negyedik ujj „fő” ujjként való szerepeltetésével. Az artikulációban a különbségek nem olyan érdekesek, mint Dolmetsch vélte, mégis jól hallhatóak.

Döntő dolog annak a megértése, hogy a régi előadási mód a gyors hangértékeknél nem a kis hangcsoportok nyersebbé, hanem inkább finomabbá tételére törekedett. Ez úgy közelített az egyenletességhez, hogy azt elérni nem volt lehetséges. Így az egyenletesség ideálja sohasem került az egyhangúság közelébe.

V. Ma az artikuláció teljes szabályosságán, s különösen is a modern legato-n van a hangsúly. A régi játékmódban a hangok hosszúságának —azaz minden egyes billentyűmozgás és ezzel minden egyes hangindítás, lecsengés— legmagasabb szintű differenciáltságáé a fő szerep. Itt mikrodinamikáról beszélhetünk.

Gyors ritmusértékeknél az ujjrend a hangok finom csoportosítását szolgálja —amint a vonósoknál a vonásnemek, a fúvósoknál az artikulációs tagok—, amely semmilyen más ujjrendtechnikával nem utánozható kielégítően. Nem helyes tehát a régi játékmódot a billentyűs játék technikai fejlődésében valami tökéletlen, köztes állapotnak tartani. A billentyűs játék történetében a zenei nyelv minden sajátossága adekvát előadási lehetőséget hozott létre. A játéktechnika fejlődésének egyes állomásai tehát nem kicserélhetők.

E tévedés annál nagyobb, minél kevésbé volt alkalma az embernek felismerni, hogy míg a billentyűs hangszereken a legtöbb dolog rossz ujjrenddel is, még ha nagy nehézséggel és ügyetlenséggel is, de előadható, addig más hangszereken a legkisebb ujjrendi hiba is lelepleződik, hiszen a leírtak egyszereűen előadhatatlanok.⁹

Ford. Wulfné Kinczler Zsuzsanna

⁹ „Dieser Irrtum ist um so viel beträchtlicher, je weniger man ihn oft hat merken können, indem auf dem Claviere das meiste auch mit einer falschen Applicatur, obschon mit entsetzlicher Mühe und ungeschickt, herausgebracht werden kan, an statt daß bey andern Instrumenten die geringste falsche Fingersetzung sich mehrentsils durch die platte Unmöglichkeit, das vorgeschriebene zu spielen, entdeckt.“ Carl Philipp Emanuel BACH: *Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen*, 3. §, 15. sk.