

„HARNONCOURT LEGVADABB GYERMEKEI”

Az *Il Giardino Armonico* felvételeiről

- Antonio Vivaldi: *Le Quattro Stagioni*
Enrico Onofri – hegedű; *Il Giardino Armonico*,
Milano; Giovanni Antonini
C 1994 TELDEC 4509–96158–2
Concerti. *Il Cimento dell' Armonia*
e dell' Inventione vol. 2
Enrico Onofri – hegedű; *Il Giardino Armonico*,
Milano; Giovanni Antonini
C 1995 TELDEC, *Das Alte Werk*. 4509–94566–2
„*Il Proteo*”. *Double and triple concertos*
Cristophe Coin – gordonka; *Il Giardino Armonico*,
Milano; Giovanni Antonini
C 1995 TELDEC, *Das Alte Werk*, 4509–94552–2
Concerti da Camera vol. 1. Concerti op. 10
Giovanni Antonini – furulya;
Il Giardino Armonico, Milano
C 1992 TELDEC, *Das Alte Werk*. 9031–73267–2
Concerti per Liuto e Mandolino – Complete
recording
Luca Pianca – lant; Duilio Galfetti – mandolin;
Enrico Onofri – hegedű, viola d'amore; *Il*
Giardino Armonico, Milano; Giovanni Antonini
C 1993 TELDEC, *Das Alte Werk*. 4509–91182–2
The Red Priest – *Il Prete Rosso*
Il Giardino Armonico, Milano;
Giovanni Antonini
C 1996 TELDEC, *Das Alte Werk*. 0630–15482–2
- Johann Sebastian Bach: *Brandenburg Concertos*
Nos. 1–6
Il Giardino Armonico, Milano;
Giovanni Antonini
C 1997 TELDEC, 0630–17493–2
- Heinrich Ignaz Franz von Biber: *Battalia (etc.)*
- Matthew Locke: *The Tempest*
Il Giardino Armonico, Milano;
Giovanni Antonini
C 1998 TELDEC, *Das Alte Werk*. 39 842 14 642

Antonio Vivaldit kortársai számtalan bírálattal és elismerésben részesítették. William Hayes a szerző ingatag természetével – sok higany lévén a szervezetében – magyarázta azt, hogy rosszul használja fel eredendően jó

képességeit (1753); Sir John Hawkins szerint Vivaldi művei „különösen energikusak”, de „vadak és szabálytalanok” (1776); Johann Joachim Quantz a túlságos rutint és az opera rossz hatását kifogásolta Vivaldi koncertóiban (1752). A zeneszerzőt ért bírálatokkal ellentétben a hegedűjátékost jobban elismerték és méltatták. Goldoni szerint Vivaldi „kiváló hegedűs és közepes zeneszerző” volt. „Olyan fantasiát játszott, ami valósággal megijesztett, ilyet még soha senki sem játszott és nem is játszhat; az ujjával egy hajszálnyira volt a lábtól, úgyhogy a vonónak nem volt már helye – és ezt mind a négy húron, imitációkkal és hihetetlen gyorsasággal” – írja naplójába Johann Friedrich Armand von Uffenbach frankfurti ügyvéd és dilettáns zenész egy 1715-ös koncertet követően.

A XX. század folyamán a Vivaldi-concertók kamarazenekari előadási normáit elsősorban az *I musici di Roma* felvételei adták meg az ötvenes évek folyamán. Az azóta eltelt közel fél évszázadban felmerült egy új normaképződés lehetősége, és biztos állítható, hogy Nikolaus Harnoncourt és 1953-ban (!) alapított régizene-együttese, a bécsi Concentus Musicus a XX. század hagyományait felforgató módon adott új intonációt és interpretációt e műfaj számára (is). Vivaldi op. 8-as hegedűverseny-sorozatának 1977-ben készült felvétele valósággal széttrökte az alapvetően a klasszikus és romantikus versenymű karakterjegyeihez illeszkedő tradicionális előadásmódot. Mára pedig a legifjabb, a hatvanas, hetvenes években született nemzedék is elkezdte szereplését. Ez a hagyomány immáron kikristályosodott előadói stílusjelleggel rendelkezik, és felmerül a belső megújulás lehetőségének kérdése.

Kérdés persze, hogy a szélesebb zenei közéletben néhány éve működő *Il Giardino Armonico* együttes munkái saját hagyományukon belül új, követendő mintát nyújtanak-e, vagy egy unikális jellegű – Szabolcsi Bence kifejezésével élve – „egyéni javaslat”-ról van-e szó. E kérdésfelvetés egy tényről láthatóan magában hordoz, nevezetesen, hogy az olasz együttes az általa mértékadóként elfogadott harnoncourt-i hagyományon belül színezetben, dinamikában, agogikában és frazeálásban – egyáltalán a zenei beszéd összes komponensében – a barokk concerto olyan lendületes és extravagánsan új olvasatát nyújtja,

amely messze túlmutat az „ígéretes fiatal tehetség” sémáján.

1985-ben az akkor éppen húszéves furulya- (blockflöte-) művész Giovanni Antonini, a hegedűs Paolo Beschi és a lantos Luca Piana alapította az *Il Giardino Armonico*t, korhű hangszereken játszó társaikkal Milánóban. Hanglemezen eddig két kivételtől eltekintve kizárólag XVII–XVIII. századi olasz mesterek műveit játsszák, és tevékenységük közép-pontjában Vivaldi koncertjei állnak. A már nálunk sem ismeretlen együttes a Teldec stúdióiban eddig húsz lemezt rögzített. A címben szereplő birtokos és jelzős szerkezet, amely könnyen válhat majd az együttes epitheton ornansává, a grazi *Styriarte Magazin* 1997. februári számában jelent meg, s pontosan megfogalmazza az együttes viszonyát egyrészt az „alapító atyához”, másrészt magához a *muzsikáláshoz*.

A később részletezendő összbenyomás leginkább a régizenejátás által adott keretek szétfeszítéseként jellemezhető. Az együttes e gesztussal meghatározó módon újítja meg a Vivaldi-interpretációt: merészen és szemtelenül, fiatal garabonciásként, a megvadult ifjú omnipotens érzületével. És ezzel a világnak valami egészen egyedit, megismételhetetlent, a (zenei) létezését igazoló és bizonyító erejű fiatalkori testamentumot nyújt át – mindenfajta romanticizmus nélkül, de megkérdőjelezhetetlen technikai perfekcióval. LA STRAVAGANZA – ahogy Vivaldi op. 4-es sorozatának címe mondja. Az *Il Giardino Armonico* világos, kontúros képet alakított ki a Vivaldiféle barokk extrovertált extravaganciáról, s ezt következetesen, professzionális módon képes vállalni és sugározni. Értelmezésükben a hagyományos, némiképp szentimentális, harmonikus és naiv Vivaldi-kép felborzolódik. Más oldalról szemlélve, az együttes tagjai számára Vivaldi muzikája alapvetően *leátrális*, s e színpadiasság előadásmódjukban megdöbbentő módon azonosul annak a kornak és helynek a szellemével, amely hosszú időre megadta a theatrum mundi díszleteit, a mindennapi élet konfliktusainak dramaturgiáját, a színpad és a nézőtér érzületbeli összeolvadását, az érzelmi felindultság kifelé irányuló hatáskeltő mechanizmusát. Ugyanakkor e zenélésből teljesen hiányzik a hangzás rekonstrukciójára irányuló hajlam, a filológus mun-

kalkodása, a barokk gyakorlat írásos ereklyéibe való antikvárius alámerülés. E muzsikálás egészen primer módon zsigeri, és *egyáltalán* hallatlanul kimódolt. Valamennyi effektus egy végiggondolt dramaturgia része, ahol a zenei folyamat a gesztikus ábrázolás során rajzolódik ki. A hatásmechanizmus annyira kiszámíthatatlan, hogy *semmilyen* eddigi tudatosan alkalmazott vagy tudattalanul működő zenehallgatási stratégia nem képes ráérezni arra, hogy az előadás hova fog „kilyukadni”. A hallgató mintegy utólag illeszti össze az „auditív textúra” elemeit. Ebben a vonatkozásban az előadó nem elbeszélője a műnek, hanem sajátos módon gesztikus felmutatója, képviselője és megjelenítője. A szó eredeti értelmében: reprezentánsa.

A hallgató számára kétségtől a 1993-ban rögzített A NÉGY ÉVSZAK szolgál a legnagyobb meglepetéssel, már csak e koncertök mérhetetlen népszerűségének okán is. Hannoncourt már említett 1977-es felvétele volt az, amely a koncertekhez írt négy szonett programját hangsúlyosan naturalisztikus módon szóltatta meg. Az *Il Giardino Armonico* interpretációjának alapzatát is a zenei ábrázolásnak e lehetősége adja meg. Minden zenei gesztus a program alávetettjévé válik, s e játékmód meggyőzően eleveníti fel a gyakran emlegetett barokk illusztrativitás gyakorlatát. A TAVASZ és A NYÁR madárdalai teljesen fel lazított rubatotempóban szólalnak meg, a felvétel idején mindössze huszonöt éves szólóhegedűs, Enrico Onofri az első és a második hegedű szólamát játszó társaival gyakorlatilag felszámolja a kotta által sugallt lüktetést, előadásuk fölé odairható a szó szoros értelmében vett *senza tempo* utasítás. A TAVASZ első tételében csak a tutti szakaszok képesek visszatérlni medrébe az elszabadult ritmust. Ugyanilyen naturalisztikus fogással találkozunk a lassú tételben, amely a szonett szerint az alvó pástort ábrázolja. A brácsaszólam a kutya ugatását utánozza, ennek okán Francesco Lattuada oly megdöbbentően *rút* hangzással szólaltatja meg e helyet, hogy az valóssággal agyoncsapja az első hegedű széles ívű dallamát. Ehhez az eljáráshoz maga Vivaldi adja meg az instrukciót a partitúrában: „*itt végig nagyon hangosan és szaggatottan kell játszani*”. (Természetesen a „rút” kifejezést nem elmarasztaló értelemben használom.) A NYÁR

idillikus lassú tételének szólóját megszakítja a vihar közeledtét jelző mennydörgés három, fokozatosan hangosabb tuttija. Ezzel az eljárással a zenének és az általa sugallt képnek *térbeli* dimenziója: távolsága keletkezik. A harmadik tétel nagy viharzenéjében pedig az együttes ritmikailag markáns, ütésszerű *crescendo-decrescendo* hullámmozgást szólaltat meg, amely ilyen lendülettel és erős pulzással még soha nem hangzott el e koncert előadásában. Figyelemre méltó, hogy a basszuski-séretben a szokásos csembaló vagy orgona szerepeltetése helyett – Az Ősz kivételével – a theorbát, vagyis a basszuslantot választották (Luca Pianca), amely súlyos és kemény improvizált figuráival remekül hozzájárul a vad ütésként ható erős zenekari hangsúlyokhoz. A harmadik koncert (Az Ősz) legmeglepőbb újdonsága a szüreti multság részegeinek ábrázolása. Enrico Onofri itt is A TAVASZ-ban tapasztalt tempólasszítás eszközével él, illetve az eddig gyöngyöző futamokként ismert és előadott helyeken gyakran szándékosan „elkeni” a hangokat: glissandókat játszik. Ezáltal játéka imbolygó gajdolássá válik, amely hű képe az egyensúlyát veszített részeg embernek. A lassú tétel álomjelenetében a most előírás szerint alkalmazott csembalószólamot Francesco Cera remek arpeggiórögtönzéssel szólaltatja meg, amely a számozott basszusban megadott harmóniakat zavaros álomképeké, *fantasmivá* varázsolja. A harmadik tétel, A VADÁSZAT (LA CACCIA) egységes, zárt drámai jelenetű áll össze, amely a visszhangzó kürtimitációtól a vad elejtéséig ritkán tapasztalható drámai erővel, képről képre haladva bontja ki a szonett programját. Mind között A TÉL előadasmódja a legmeghökkenőbbben újszerű. Az első tételben a trillázó szólambelépések szikáran és szárazan, acélos ridegséggel és ezúttal kérlelhetetlenül pontos ritmussal szólalnak meg. A basszuslant egy-egy rögtönzött, a kotta által nem jelölt figurával színezi a tételkezdetet. Az együttes játéka e fémcsörgő hangzással valóban képes előhívni a csontig hatoló, fogvacogató hideg érzetét. Onofri az első szóló (rémes szél – orrido vento) szekvenciázáró kitartott hangján bántóan éles, szűrő, már-már fülsértően kegyetlen trillát szólaltat meg. A hidegben való nyugtalan topogás ábrázolása itt is erőteljes, doboló-dobbantó hangsúlyokat kap. A har-

madik tétel, Az Ősz részegeinek megjelenítéséhez hasonlóan szintén imbolygó, célját veszített, szabad tizenhatod-mozgású hegedűszólóval kezdődik, amely a jégen való csúszkálás érzékletes képévé válik. A tételt záró fergeteges tempójú tutti-tremoló és a szólóhegedű kettős fogásaiban hallható rekedt szekundúrlódások egy minden vonásában kegyetlen tél érzetét keltik fel. E rémisztő külvilág kontrasztál a második tétel bensőséges nyugalmat árasztó enteriőrjével. Szándékosan nem írtam lassú tételt, ugyanis a Largo (szélesen) feliratú tétel – amely eredetileg nem tempójelzés – legalábbis Allegretto-ban, azaz a szokásosnál körülbelül kétszer gyorsabban szól. Ez a tempóválasztás, mely egyúttal átértelmezés, az 1977-es Harnoncourt-felvételnek is egyik sajátos eleme. A szöveg szerint ugyanis az otthon jóleső melegének atmoszféráját színezi az ablakon kopogó szakadó eső hanghatása. A mérsékelt tempójú hagyományos előadásokban a lassú pizzicatokíséret jelentésétől fosztja meg e helyet, hiszen az esőre vonatkozó képzettársítás nem jön létre. Ezért valóban indokolt a kopogást kifejező pizzicato felgyorsítása. Ez azonban egészében alakítja át A NÉGY ÉVSZAK talán legnépszerűbb kantilénájának belső arányait.

A lemezt végighallgatva csak sajnálhatjuk, hogy a kísérőfüzet nem tartalmazza a négy szonettet, hiszen e naturalisztikus előadasmód éppen arra tesz kísérletet, hogy valóban *megszólaltassa* a programot. Azt azonban kétségtelen, hogy a szöveg ismerete nélkül az akusztikus és a verbális elemek a zenehallgatás során egymáshoz rendelhetők volnának. Mert az *Il Giardino Armonico* – az harnoncourt-i hagyományoknak megfelelően – az asszociatív kifejező lirizálással szemben a programatikus ábrázoló dramatizálást választja, ez utóbbihoz azonban szükséges a költői program, azaz a négy szonett.

A NÉGY ÉVSZAK-ot követően, 1994 őszen és 1995 tavaszán rögzítette az együttes az OP. 8 további nyolc koncertjét. A sorozat másik három programatikus koncertje (A TENGERI VIHAR, ESZ-DŰR, NO. 5; A VADÁSZAT, B-DŰR, NO. 10; A GYÖNYÖRŰSÉG, C-DŰR, NO. 6) egységesen követi az évszakkoncertekben tapasztalt invenciózus előadás sajátosságait. Különösen kiemelkedő A TENGERI VIHAR első tételének indítása, amely a pianissimo kezdet-

től a fortissimóig ívelő nagy energiájú crescendáló megszólaltatás által teszi tág terűvé a tétel grandezzáját. Onofri a stílust, a zenei arányokat és a dinamikai kontrasztokat főlényesen birtokolva, bravúrosan játssza improvizatív kadenciáját. (Akárcsak a No. 7-es D-MOLL KONCERT-ben). Ezt hallva felsejlik Uffenbach fent említett beszámolója a hegedűn fantazialó Vivaldiról: Onofri képes a szó szerint lélegzetelállító virtuozításra. A gyors és a lassú tételek dinamikai, hangszínbeli kontrasztjai az egész sorozatban nagyon erősek. A gyors tételek zakatoló, felajzott, excentrikus indulatkitöréseit élesen váltják a lassú tételek meditatív, intenzív bensőségességet sugárzó, az éneklés levegővételein alapuló széles ívű kantilénái.

Az együttes felkorábbi felvétele a két alapító tag, Giovanni Antonini (blockflöte) és Luca Pianca (lant) versenyműveket rögzítő egy-egy lemeze (1990; 1992/93). Az op. 10-es furulyaversenyek hat koncertből álló, 1728-ban Amszterdamban megjelent sorozatát Giovanni Antonini – hasonlóan Enrico Onofri hegedűjátékához – elsősorban virtuóz hangszerkezeléssel közelíti meg. Instrumentuma erősen nazális hangszínrű, játékmódja pedig gyakran kifejezetten ideges, neurotikus jellegű. Így izgatottá, „felfannolttá” teszi mind a hat koncertet. Játéka azonban – Onofrival szemben – híján van a hajlékonyságnak, kevéssé tudja énekelteni hangszerét. Ez például nagy hiánya a No. 3-as GERLE-KONCERTÓ-nak (IL GARDELLINO), viszont a No. 2-es ÉJSZAKA (LA NOTTE) feszültségét, félelmét és rémálom-atmoszféráját híven érzékelteti – miként a második tétel címe mondja: *fantasmi*. Antonini legjobb pillanataiban a megszokott melankolius hangvételi tételeket nyomottá, mi több, idegfeszítővé teszi, ami kétségkívül új, nagy jelentőségű hozadék Vivaldi e hangszerre írt concertóinak előadásában.

Luca Pianca, aki a NÉGY ÉVSZAK előadásában kitűnik fent említett improvizatív teorabakíséretével, kiváló játéknak bizonyosságát adja az összes lantra, illetve mandolinra írt koncert felvételén. A lant a Vivaldi-concertókban csak hegedűvel vagy viola d'amoréval párosítva kap szerepet. E különös kettősversenyekben Pianca társával, Onofrival meg tudja valósítani az igazi zenei dialógust. A lant és a hegedű, még inkább a viola d'amore

koncertáló játéka sajátos párbeszédet alkot, hiszen a lant e korban már nem első számú szolisztikus hangszer, hanem inkább a kíséret szerepét tölti be. Az együttjátásban Pianca pontosan és diszkréten helyezi el saját szólamát. A C-DÜR MANDOLINVERSENY, melynek szólistája, Duilio Galfetti (aki egyúttal az együttes második hegedűse is), megint egy különös, Vivaldira oly jellemző eljárást valósít meg: a teljes vonóskar pengető játékkal (*con tutti gli violini pizzicati*) kíséri a mandolint, és ez jól illeszkedik a mandolin összetéveszthetetlen hangszínehez.

„IL PROTEO” címmel jelent meg 1995-ben a kettős-, hármas- és (bár ezt a lemezfüzet borítója nem árulja el) négyesversenyeket rögzítő lemez, mely egészében a gordonka köré szerveződik. Az *Il Giardino* vendégművésze a francia Christophe Coin, aki korábban Christopher Hogwooddal készített ragyogó Vivaldi-csellószonáta-albumot. Coin Paolo Beschivel többek között megszólaltatja az e műfajban legismertebb igen korai, két csellóra írt G-MOLL VERSENYMŰ-vet (1713 k.). A mű egyike ama keveseknek Vivaldi életművében, amelyek nem gyakran emlegetett kapcsolatot mutatnak fel a francia barokk vonósmuzsikájával. A második tételben letagadhatatlanul jelen van a leginkább Forqueray-t és Marin Marais-t idéző udvari zene patetikus hangja. A két hegedűre írt A-DÜR VERSENY Vivaldi egyetlen visszhangconcertója. Az echoeffektus a kor egyik legkedveltebb fogása. Onofri és Marco Bianchi szólójukban A NYÁR említett mennydörgéshatásához hasonló térélményt hoznak létre, s különösen figyelemre méltó, hogy Bianchi nem szolgálai módon, mechanikusan imitálja az első hegedű szólamát, hanem finom díszítésekkel, apró figurákkal ellenpontozza „eredetijét”, eközben azonban nem veszíti el a térhatás által keltett echoillúziót.

Az eddig bemutatott felvételek külleméről nem esett szó. E lemezek a Teldec DAS ALTE WERK sorozatának megfelelően hagyományos, elegáns csomagolást kaptak. Az 1996-ban megjelent A RÓT PAP (IL PRETE ROSSO – Vivaldi kortársaitól kapott gúnyneve) című válogatást azért kell megemlíteni, mert az együttes itt szakít a klasszikus zenei kiadványok megszokott sémáival. A kísérfüzet helyett kiteríthető posztert tartalmaz a CD doboza. A fényképeken az *Il Giardino* tagjai öt-

letesen szülzalt kosztümökben szerepelnek. Giovanni Antonini zsürkocsira emlékeztető kerekas alkalmatosságon áll egyházi öltözetre hajazó sötét klepetusban, szeme feketével körülfestve. Mellette Riccardo Doni orgonista fekszik zilált fehér parókával, kifestett arccal. A zsürkocsi alatt egy viola da gamba. Enrico Onofri garabonciás arca előtt fekete háló, fején kalap. A férfiszemet egészen rabul ejti Elena Russo csellista képe, aki egy nagy bundában terden állva, pantomimos testtartással mintha hangszerén játszana erotikus átszellemlütséggel. A korongot e fotók részleteiből készített vörös árnyalatú képcsik díszíti. Egy szó, mint száz, a kiadvány némiképp szürreális, és a poszter nyilvánvalóan populáris céllal készült. A rajongó akár szobájának falára is kifüggesztheti. A lemez hangzó anyaga pedig az eddig bemutatott felvételekből ad elsőrangú válogatást.

1997 és 1998 az *Il Giardino Armonico* immáron több mint egy évtizedes pályafutásán az első alkalommal nem Vivaldi éve – legalábbis ami a CD-eket illeti. E nagy lendületű, Vivaldi jegyében telt hosszú debütálás nyilvánvalóan felvetette a továbblépés kérdését. Noha az együttes korántsem zárta be magát a Vivaldi-concertók világába, és hangverseny-repertoárja ennél lényegesen szélesebb, lemezen csak 1997-ben jelentkeztek más jellegű zenével. Bach BRANDENBURGI VERSENYEIT rögzítették a Teldec stúdiójában. A hallgatót kiadványuk külleme lepi meg először. A RÓT PAP című lemezhez hasonlóan itt is szakítanak az elegáns címlappal, s a füzet borító- és hátlapján harsány színű *graffitit* láthatunk, a két korong is színes. Ez az ötlet némelyek számára visszatetsző lehet a popzenei kiadványokra való szándékos utalás miatt, amely talán a magas- és a tömegkultúra határainak elmosására irányuló törekvést jelzi. Más oldalról rávilágít arra a kínos piaci helyzetre, hogy a klasszikus zene lemezdömpingjében is csak a rendkívül figyelemfelkeltő árunak van esélye az igazi sikerre. A lemez harsány külleme ellenére korántsem idézi a Vivaldi-felvételeknél tapasztalt zilált felajzottságot. Az együttest nem kerítette hatalmába az, hogy a BRANDENBURGI VERSENYEK-et is felborolja „*alla maniera del Prete Rosso*”, pedig a két szerző közötti kapcsolat akár fel is jogosíthatta

volna őket erre, mi több, ismerve felvételeiket, nem tartom lehetetlennek, hogy kísérletet tettek rá. De Vivaldi tág terű, szabad levegőjű, laza textúrájával szemben Bach sűrű szövésű szerkesztésmódja nem ad lehetőséget ilyen próbálkozásra. A végeredmény finoman cizellált, eleven mozgású, dús és érzéki, ragyogó fényű hangzás. Glen Borling és Edward Deskur az első, F-DÜR VERSENYMŰ két natúrkürtre írt rettegett szolamát mesterien játsszák. A concertinóban szabadon mozognak a három oboa, a violino piccolo és a fagott társaságában. Játékuk kiegyensúlyozottan érvényesül a hangszerelés adta kereteken belül, és elkerülik az első BRANDENBURGI VERSENY örök átkát, azt, hogy a két kürt agyonnyomja a concertino többi tagját. Ugyanez mondható el Gabriele Cassone trombitás játékaról is a második, F-DÜR VERSENYMŰ-ben. A concertino rendkívül kényes és eredeti összeállítása (trombita, furulya, oboa, hegedű) nagy igényeket támaszt a trombitaszólammal szemben, amelynek éppúgy árnyaltan és finoman kell szólnia a teljes concertinóban, mint az egy szál furulyával való együttjátékban. Mindeközben Cassone játéka a hajmeresztő magasságokban is példásan hibátlan. A harmadik, G-DÜR VERSENYMŰ a „háromszor hármas” verseny melléknevet kaphatná, hiszen a hagyományos szóló-concerto, illetve concerto grosso műfaji határait elmosva az összesen kilenc főszólam – kiegészülve a basszus kísérettel – egymaga tölti be a tutti és szolisztikus szerepkört. Ebben a vonatkozásban különösen tanulságos az együttes közös játékára figyelni, mert a motívumok belső eloszlási rendjében valamilyeni zenész hozzájárul ahhoz az illúzióhoz, hogy voltaképpen egy hatalmas trió szólal meg, amelyben mindenki *egyszerre* zenekari tag és szólista. A negyedik, G-DÜR VERSENYMŰ azonban igazi hármasverseny (hegedű, két furulya). Giovanni Antonini játéka itt simább, harmonikusabb, mint a Vivaldi-concertek esetében. Társa, Petr Zejfart méltó partner. A hegedűszólam nagy szólóját Onofri a Vivaldi-concertekből ismert perfekcióval, hallatlan könnyedséggel, szikrázó lendülettel és finom kidolgozottsággal játssza. A tétel egyik főmotívumát a két furulya hozza, így hiába a sok bravúros hegedűfutam, a vonós-hangszernek szükségszerűen háttérben kell

maradnia – *con discrezione*. Ez pedig ritka jelenség a negyedik BRANDENBURGI VERSENY előadásában. Az ötödik, D-DÚR KONCERT nevezetes csembalószóljója Michele Barchi előadásában az együttes többi tagjának teljesítményéhez mérten kevéssé meggyőző. Talán a hangszerválasztás az oka, de a csembalójáték némiképp rosszízú múltjára emlékeztető módon gyakran – csúf kifejezéssel élve – „darálást” hallunk. Különösen a nagy kadenciában várhatnánk el árnyaltabb, szabadabban lélegző előadásmódot. A hatodik, B-DÚR VERSENY-ben ritkábban megszólaltatott barokk instrumentumra: a két viola da braccióra (Onofri, Galfetti), illetve a két viola da gamba (Vittorio Ghielmi, Paolo Biordi) írt szólok érdemelnek figyelmet.

Az *Il Giardino Armonico* legújabb, 1998 novemberében forgalomba hozott lemeze az előzőekhez képest nagyon újszerű. A színpadi és kvázi-színpadi zenéről alkotott elgondolásuk fűzi össze a műfajilag eltérő darabokat. A NÉGY ÉVSZAK-ra is jellemző leíró muzsikát, a barokk reprezentációs gyakorlat emi- nens típusát helyezik előtérbe, és ez határozza meg előadásuk koncepcióját. A lemez anyaga Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704), az osztrák barokk salzburgi helytartójának, valamint Matthew Locke-nak (1622–1677), Purcell mesterének a műveiből áll. A felvétel rövid bevezető-, mondhatni szignál- szerű műve Jan Dismas Zelenka (1679–1745) D-DÚR FANFÁR-ja négy trombitára és ütő- hangszerre. E kis mű adja meg a lemez alap- hangját. Ugyanis az egész anyag a csata és a vihar tematikája körül mozog. Biber 1673-as, tíz szólamra írt BATTALIA című programzené- je egyik jelentős leszármazottja ama gyakorlat- nak, amelyet Monteverdi honosított meg az 1624-ben komponált drámai jelenettel, a TANKRÉD ÉS KLORINDA PÁRVIADALÁ-val. E mű az új stílusnak, a *stile rappresentativo*-nak vagy *seconda pratticának* egyik hagyományteremtő darabja. A Monteverdi-féle dramatikusság és leíró gyakorlat nagy hatással volt a kor hang- szeres zenéjére is. A BATTALIA narratív leírás, ahol a szövegmondó (testo) szerepét a hang- szerek játsszák, és kitűnő lehetőséget nyújt együttesünk számára ama képességek meg- csillantására, amelyeket éppen A NÉGY ÉV- SZAK kapcsán láttunk. A nyolc részből álló mű három legbeszédesebb tétele a mókázó kato-

nák ábrázolása (DIE LIEDERLICHE GESELL- SCHAFT VON ALLERLEY HUMOR), a csata (DIE SCHLACHT) zenei elbeszélése és a halott kato- nák elsiratása, a záró LAMENTO. A humoros tételben Enrico Onofri csaknem azonos esz- közökkel kelti életre a feltehetően kissé becsí- pelt muskétásokat, mint AZ ÓSZ részegjele- netében. Az ütközet ábrázolásában kardcsör- géssel és dobolással-dobbantással az *Il Giardi- no* sajátos effektusai jelennek meg ismét. A LAMENTO, az elesett katonák siratóéneke pe- dig szenvedélyes temetési oráció. E sajátos dramaturgiát követve szólal meg Luca Pianca előadásában, Biber nagyszabású, lantra írott C-MOLL PASSACAGLIÁ-ja (basszustéma fölött el- hangzó variációsorozata), mely hangulatkö- rénél, hangneménél és hangszerválasztásánál fogva a XVII. századi melankolikus érzület egyik remekbe szabott képviselője. A lemez anyagának egyik legfőbb motívikus kapcso- latrendszerére figyelhetünk fel itt, ugyanis a passacaglia dallam- és harmóniavilága szoro- san kapcsolódik a BATTALIA LAMENTO-jával – immáron költői program nélkül. Csakúgy, mint a szintén c-mollban komponált HETE- DIK PARTIA. Ennek mintegy ellentétét adja az állatok hangját ábrázoló tematikus egység: egy ismeretlen XVIII. század eleji angol szer- ző AZ ERDEI PACSIRTA DALA (TUNE FOR THE WOODLARK), illetve Biber hegedűszonátája, a SONATA VIOLINO SOLO REPRESENTATIVA, amely a hangszer adta lehetőségek maximu- mát kívánja elérni a zenei ábrázolás terén. A rendkívül szellemes műben Biber megjeleníti a családny, a kakukk, a tyúk és a fűrj mellett a macska, sőt a béka hangját is. Az együttes a naturalisztikus ábrázolásra való erős hajl- ma miatt – ami éppen Vivaldi-előadásai- ban tapasztalható – keresve sem találhatott volna beszédesebb művet Biberénél. A salzburgi mester alkotásai az együttes interpretációjá- ban egyfajta barokk zenei színpadon szólalnak meg, míg Matthew Locke kísérőzenéje – mely Shakespeare VIHAR-jának egy 1674-es adaptációjához készült – a szó közkeletű ér- telmében vett színpadi zene. Színpad és zene e kettős értelmű kapcsolatának jegyében ér- telmezhető leginkább az *Il Giardino Armonico* tevékenysége az olasz és német concertótól a programatikuss kamarazenén át a színpadi kí- sérőzenéig.