

Stachó László

## ÉRZÉKISÉG ÉS SZIGOR\*

*Az előadóművész Bartók*

Hans Heinrich Eggebrecht az európai zene eszméjének-fogalmának lényegét az érzelem és a *mathészisz* („megismerés, tudomány, tan”) kettősségében vélte fölfedezni.<sup>1</sup> Bár természetesen másképpen is megközelíthető az európai zene fogalma – például elmélet és gyakorlat, vagy kultusz és művészet szembeállítása révén –, Eggebrecht úgy látja: az érzelmi és a racionális megismerés dichotómiája a többi felett áll. E kettősséget elsősorban a zeneesztétikai gondolkodás történeti vonulatában ragadhatjuk meg. Az affektív fölfogásból kiinduló zeneesztétikai elképzelések a zenetörténetben, valamint a zenéről való filozófiai gondolat történetében olykor bűvópatakként éltek tovább, gyakran azonban uralkodó pozícióra tettek szert; úgy tűnik, valamiféle periodikus váltakozást valósítottak meg a *mathészisz*-elvű zenefelfogással. Míg például a középkor társadalom- és eszmetörténete a matematikai tudományokat egybefogó *quadrivium*hoz, vagyis a *mathészisz* uralma alá sorolta a muzsikát, az 1600-as évek generációi az érzelmkifejezés képességét helyezték előtérbe benne. A zene és a zeneesztétika történetében, egészen napjainkig, azonosíthatónak tűnnek a habitus effajta nagyvonalú – s mint minden általánosító és leegyszerűsítő jellemzés, csupán tendenciát jelző – változásai. Éppen ez a váltakozás motiválhatja az előadó-művészeti ízlés módosulásait is; s egy adott korszakban alapvetőnek tekintett, természetesnek, magától értődőnek érzett – s éppen ezért az észlelés során nem kiemelkedő – interpretációs jelenség általában csupán egy újabb korszakban körvonalazódó, megváltozott ízlés hatása alatt válik az esztétikai bírálat szembetűnő tárgyává.

Az érzelmi tartalom fölnagyítása – szemben az imént hivatkozott *mathészisz*-elvű tartalommal – s az érzéki elemek túlsúlyba kerülése könnyen szentimentálisnak, sőt giccsesnek láttatja a zenei előadást. A magyar zeneelméleti-zeneesz-

\* Részlet a szerzőnek az előadóművész Bartókról készülő angol nyelvű könyvéből, mely zenetudományi doktori disszertációján alapul: Stachó László: *Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013; témavezető: Vikárius László. <http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/stacho,,laszlo/disszertacio.pdf>.

1 Carl Dahlhaus–Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Ford. Nádori Lídia. Budapest: Osiris Kiadó, 2004, 25–32. (Az eredeti, német nyelvű könyv 1985-ben jelent meg *Was ist Musik?* címmel.)

tétikai diskurzusban Dobszay László, aki a zenemű értékét – mintha csak Eggebrecht dichotómiájára reflektálna – az „érzéki tartalom” (a zenemű által kiváltott<sup>2</sup> „mozgásingerek, asszociációk, indulati elemek, vizuális vagy drámai effektusok”) és a „zenei gondolat” (a mű „igazi szellemi tartalma”, mely a „tonalitás feltárásában és az ezzel összehangolt idő- és súlyarányokban” fedezhető föl) egyensúlya nyomán véli megragadhatónak, a következőképpen közelíti meg a giccs zenei kategóriáját:

Miféle eszközök fokozzák fel [...] az érzéki elemet? A zenei gondolatnak fölébe nővő érzelmi kifejezés vagy tematikus ábrázolás; olyan figuratív, ritmikai, hangszerelési burjánzás, mely nem a zenei gondolatból keletkezik, s azzal aránytalan. A kiérlelt zeneszerzői gondolat közlése során helye van a faktúra mozgatottságának, a kontrapunktikának, sőt akár az álkontrapunktikának is (gondoljunk például a Mozart-operák fináléira). Ilyen gondolat hiányában azonban henyeségnek, a hallgató manipulálásának érződnek az efféle hevületek, s legalábbis közel visznek a giccs valamely fajtájához.<sup>3</sup>

Bartók saját maga által is megfogalmazott perspektívája, legalábbis az 1930-as években, egyáltalán nem állt távol a Dobszay által imént körvonalazottól: „[...] majdnem minden nagy modern kompozícióban megfigyelhető a törekvés a szerkesztés tisztaságára, a kompozíció kérlelhetetlen szigorúságára, akárcsak a díszítések mellőzésének tendenciája” – nyilatkozta egyik leghosszabb interjújában, 1932-ben. A „szentimentális túlzásokkal” s a terjengősséggel azonosított érzelgősséggel a „józan mértéktartás nagy példáját”, a parasztdallamot helyezte szembe, amely „klasszikus példál[ja] annak a művészetnek, hogyan lehet minden zenei gondolatot a legtökéletesebben, a legrövidebben, a legegyszerűbb és legközvetlenebb eszközökkel kifejezni”.<sup>4</sup> Bartók egyébként ebben az 1932-es interjújában összefoglalt gondolatmenetét már egy előző évben publikált híres előadásszövegében megelőlegezte; ekkor úgy fogalmazott, hogy a „szűkebb értelemben vett” parasztzene „[k]ifejező ereje bámulatosan nagy, emellett teljesen mentes minden érzelgősségtől, minden fölösleges cikornyától; néha a primitívségig egyszerű, de sohasem együgyű”. A 19. század

2 Illetve, összhangban a zenepszichológiai kutatásokkal, magában a zenei anyagban tükröződő ilyen elemek. Ld. Stachó László: „A zeneértés szemantikai szintjeiről”, *Magyar Pszichológiai Szemle*, 2001, 56. [3.], 465–477.

3 Dobszay László: „A zeneszerzői kicsiség”, *Muzsika*, 47/12. (2004. december), 3–4., *ide*: 3.

4 Vámos Magda interjúja a *La Nouvelle Revue de Hongrie* számára. Ford. Rácz Judit. In: *Beszélgések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Közr. Wilhelm András. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000, 124., ill. a folytatáshoz: 125–126. Ugyanitt Bartók az Eggebrecht által körvonalazott diskurzusba is bekapcsolódik, s az imént megfogalmazott ergonómia generatív forrásáról közli némiképp naivnak ható fejtegetését: „Sokat hallunk a matematika és a zene közeli rokonságáról. Akár matematikai, akár zenei gondolatról legyen szó, a forma akkor tökéletes, ha mindent kifejez, amit kell, és semmivel sem többet, mint amit kell. Bizonyos, hogy a könnyedségnek az emberi gondolkodás és a művészi alkotás minden területén megvannak a veszélyei. Gyakran előfordul, hogy a szellem a mélység rovására sziporkázik, s a kifejezés intenzitását végső fokon a rutin öli meg. Ezzel szemben az igazi népzene, a parasztzene természetes módon fakad az életből és annak ősi lüktetéséből, s ezért ez az a forrás, amelyhez mindig vissza kell térnünk.” E forrással kapcsolatban ld. különösen Vikárius László elemzését: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999, 26–29.

„nemzetieskedő” zeneszerzőinek, csekély kivétellel, úgy látszik elegendő impulzust adott a keleti és északi országok népies műzenéje. Szó sincs róla, volt ebben is egy csomó, az addigi nyugati magasabb műzenéből hiányzó sajátság, de ez keveredett [...] nyugati sablonokkal, romantikus szentimentalitással. Viszont hiányzott belőle a primitívség érintetlen frissesége, hiányzott belőle az, amit újabban „tárgyilagosság”-nak szeretnek nevezni és amit én a szentimentalizmus hiányának mondanék.<sup>5</sup>

A befogadasesztétika perspektívájából tekintve, Umberto Eco érvelését követve, az érzelmi tartalom fölnagyítása az „aktív felfedezés” élményétől foszthatja meg a befogadót, s arra kényszeríti, hogy egy bizonyos hatást érezzen abban a hiszemben, hogy ez adja az esztétikai élvezetet.<sup>6</sup> Bevezető gondolatmenetünk nyomán, Ecoval összhangban, azonban hozzátehetjük: a befogadás közvetlen és közvetett kontextusa alapvetően meghatározza, mit tekintünk a rossz ízlés fogalma alá tartozó mozzanatoknak. A zenei interpretáció során az előadás kontextusát nemcsak annak helyszínét és módját érintő körülmények alkotják, hanem az a diszkurzív közeg is, amelynek hatásait – különösképpen a diskurzus által megteremtett látásmódot – a befogadó nem csupán elszenvedheti, elhasználhatja, hanem, kivételes módon, képes lehet arra is, hogy kivonja magát alóluk. Bár az aktív fölfedezés lehetőségét a kontextus kétségtelenül erőteljesen befolyásolja, az, hogy a befogadó képes-e fölülírni a kontextus hatását, már a befogadás-lélektan kérdései közé tartozik. Amikor például egy előadóművész hangfelvételeinek és kottaközreadásainak elemzője rekonstruálni próbálja az előállítójuk által körvonalazott előadói stílust, az általa fölfedezett jelenségeket, objektivitásra való törekvése ellenére, önkéntelenül is saját kulturális kontextusának és egyéniségének a perspektívájából értékeli. Sőt, leggyakrabban talán csak ezeken keresztül képes észrevenni azokat. Így elemzési kategóriái is végső soron szubjektívek: az elemző perspektíváját – képességeit, választásait, a szakmai közege által meghatározott látásmódot – tükrözik. Éppen ezért lehet szükség további perspektívák bevonására, ha esztétikai kategóriák mentén megalkotott értékítéletekkel kerülünk szembe.

Hans von Bülow, Eugen d’Albert vagy, mint egy példán keresztül hamarosan látni fogjuk, Bartók generációnyival idősebb zeneakadémiai tanártársa, Chován Kálmán előadói stílusának egy-egy mozzanata a Bartók kottaközreadásaiban közvetített zenei ideálok fényében sajátos értelmet nyer; a nyelvtudományból a zenei analízisbe Robert Hatten által beemelt fogalom szerint: jelöltté válik.<sup>7</sup> A Bartók-tanítványok tanítványainak generációja számára pedig újabb elemek emelkednek ki, s válnak jelöltté – figyelemre méltóvá, jelentőségteljessé – Bartók zongorázásában; nemritkán olyan mozzanatok, amelyek a Bartókot megelőző generációk pers-

5 „A parasztzene hatása az újabb műzenére”. In: *Bartók Béla írásai*, 1.: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 141., 140.

6 Umberto Eco: „A rossz ízlés struktúrája”. In: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok*. Ford. Berényi Gábor é. m. Budapest: Gondolat, 1976, 201–270., ide: 205–206.

7 Robert S. Hatten: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

pektívájából jelöletleneknek számítottak. Ha a mi tanáraink – vagyis a Bartók-tanítványok tanítványai – perspektívájából értékeljük Bartók zongorázását,<sup>8</sup> annak egyes elemei szentimentalizmusokként válnak jelöltté számunkra, és tűnnek föl percepciónkban önkéntelenül is szokatlannak, sőt, visszatetszőnek (mint például a saját perspektívánkból fölnagyítottnak értékelt-hallott zenei gesztusok). A kortársak értékelésében viszont olyan elemek tűnhettek ki Bartók előadásából, mint a közeli barátság jogán bírálatainak is hangot találó Kodály vagy Albrecht Sándor által lakonikusan kiemelt „objektivitás”.<sup>9</sup> Arra, hogy mit tekinthetünk jelölt vagy jelöletlen elemnek egy-egy előadói stíluson belül, komplex módszer révén: a korabeli tanúk – recenzensek, tanítványok, más visszaemlékezők – megfogalmazásainak, valamint a kottaközreadásoknak és, ha alkalom nyílik rá, mint Bartók esetében, a hangfelvételeknek együttes összehasonlító elemzésével következtethetünk.

### Az „objektív” Bartók

A Bartók zeneszerzői oeuvre-jében megtestesülő „klasszikus lelket” és fegyelmet Kodály jellemezte híres Bartók-portréjában a *La Revue Musicale* 1921-es Bartók-külszámában.<sup>10</sup> Mint a fönt idézett megfogalmazásaiból már érzékelhettük, Bartók számára az objektivitás fogalma minden bizonnyal a megformálással asszociálódhatott: a kifejezés „romantikus szertelenségével” szemben, mely a cigányzenészek előadását jellemzi, s „kezdetben érdekesnek tűnik fel, később azonban már fárasztó” – fogalmaz Bartók *A népzene jelentősége az újkori zeneszerzésben* című előadásában egy évtizeddel később –,

[a] szó legszorosabban vett parasztdallamokat klasszikus, pregnáns egyszerűség jellemzi, a felépítésnek olyan objektivitása, mely sohasem fárasztó. Érzésem szerint minden ilyen dallam a legmagasabbrendű művészi tökéletesség megtestesítője. Klasszikus példái annak, miként lehet a legkisebb formában, a legerényebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot a lehető legtökéletesebben kifejezni.<sup>11</sup>

A zeneakadémista Bartók zongorajátékának eme szentimentalitással szembeállítható „objektív” kvalitásával kapcsolatban minden bizonnyal a legkorábbi figyelemre méltó forrás édesanyjának írt beszámolója, mely első nagyobb zongoristasikere, Liszt h-moll szonátájának előadása kapcsán született. A Zeneakadémia ígéretes diákja a következőképpen fogalmazott:

8 Sőt, már olyan kiemelkedő és a zenei diskurzus számos központi szférájában hangadó kortárs muzikusok, mint Stravinsky perspektívájából is. Vö. Richard Taruskin: „The pastness of the present and the presentness of the past”. In: uő: *Text and Act*. New York: Oxford University Press, 1995, 90–154.

9 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Közr. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 210–211.; Albrecht Sándor: „B. B.’ – ahogy én ismertem” (2. rész), *Muzsika*, 1/11. (1958. november), 13–14., ide: 13.

10 Kodály Zoltán: *Visszatekintés*, 2. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó, 2008, 426–434., ide: 434.

11 *Bartók Béla írásai*, 1., 149.

Erkel [Gyula] tanárnak már a főpróbán is egészen tetszett; azt mondta, beszéljenek a többiek akármit, az espressivó-rol, neki mégis így tetszik. Ne változtassak, játszam csak is férfiasan. – Kemény [Rezső] is azt mondta, hogy bár itt nálunk nagy súlyt fektetnek az espressivo játékra, de pl. Németországban már nem; ott ennek tulságba vitelét még nagy hibának is tartják. [...] [Szendy m]ár a főpróbán nem volt elragadtatva, hanem azt mondta, hogy billentésem a „cantabile”knél nélkülozi a poezist, nem elég lágy, kifejező; s hogy nem tudok bánni a pedállal. Erkel tanár megbotránykozott eljárásán.<sup>12</sup>

Valóban, „Bartók nem volt híve a szentimentális játéknak” – fogalmazta meg fél évszázados emlékeit 1909 és 1915 közötti zongorista tanítványa, Balogh Ernő, akivel élete végéig kapcsolatban maradt –, „ami azonban nem jelenti azt, hogy megtiltotta volna az érzelmes [*recte*: érzelm(teli)] kifejezést.”<sup>13</sup> Egy későbbi, Bartóknál még hosszabb tanulóidőt eltöltött tanítvány, Székely Júlia pedig a következőképpen idézte föl egy órai beszélgetésüket Chopin E-dúr etűdje kapcsán:

- Miért játssza ezt ilyen édeskésen?
- Így érzem, tanár úr kérem.
- Nem az előadó érzéseire vagyok kíváncsi, hanem az alkotóra. *Az pedig soha nem volt szentimentális.*<sup>14</sup>

Végül maga Bartók Hernádi (Heimlich) Lajosról írt, 1930-ból származó ajánló sorai önkéntelenül is sokatmondó megfogalmazást rejtenek:

Heimlich Lajos egyike legkiválóbb fiatal zongoristáinknak. Játékának legfontosabb vonásai: rendkívül precíz ritmika, grandiózus fokozás, *mindenféle szentimentalizmus hiánya*, színgazdag billentés és briliáns technika.<sup>15</sup>

Az elemző perspektíváját a pszichológia gondolkodásmódja és eszköztára is kiegészíti. A zenei ízlés elemzése a tudós számára kényesnek tűnő, ám a lélektan eszközeivel nem megközelíthetetlen feladat, s az ízlést kialakító habitus formálódásának és az észlelés működésének általánosan törvényszerű lélektani mechanizmusait elemezve képesek lehetünk megerősíteni olykor látszólag szubjektív elem-

12 *Bartók Béla élete levelei tükrében. Összegyűjtött digitális kiadás.* Szerk. Vikárius László–Pávai István. CD-ROM. MTA Zenetudományi Intézete–Hagyományok Háza, 2007, 40. levél.

13 Balogh Ernő: „Milyen tanár volt Bartók?”, *Muzsika*, 1/10. (1958. október), 9–10., ide: 10.; a szöveg korábbi, angol nyelvű kiadásában: „Bartók had no use for sentimental playing, which does not mean that he forbade emotional expression.” Malcolm Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*. London: Faber and Faber, 1990, 44–48., ide: 46.

14 Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. Budapest: Kozmosz Könyvek, <sup>2</sup>1978, 70. (a kiemelés tőlem – S. L.)

15 „Herr Lajos Heimlich ist einer unserer besten jungen Pianisten. Die charakteristischsten Züge seines Spieles sind: äusserst präziser Rhythmus, grosszügiger Aufbau, *Fehlen jeder Sentimentalität*, farbenreicher Anschlag und glänzende Technik.” *Bartók Béla élete levelei tükrében*, 549. levél (a kiemelés tőlem – S. L.). Bartók nemcsak németül, hanem angolul is megfogalmazta ajánló sorait; ennek fakszimiléjét ld. Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Bartókot. Ötvenéves emlékezés*. Budapest: Püski Kiadó, 1995, 113. Vikárius László egy tanulmányában érzékletesen hasonlítja össze e sorokat Dohnányi Hernádi-ajánlásának megfogalmazásával: „A ’szentimentalizmus hiánya’ Bartóknál”. In: *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2002, 235–257., ide: 239.

zói következtetéseinket.<sup>16</sup> Bartók „objektivitása” és a szentimentalizmusnak az előadó-művészetében is megmutatkozó hiánya kapcsán természetesen ilyen mechanizmusokat is föltételezhetünk, s nem pusztán a kulturális kontextus külső hatásaiban kereshetjük az „objektivitás” forrását. Bartóknak a – bizonyos perspektívából – „objektivitással”, a szentimentalizmus hiányával jellemezhető előadó-művészi habitusát tanulmányomban három jelenség: a szünetkitöltő, a dallami közép- és csúcspont, valamint a zárlatok interpretációjának elemzésével közelítem meg.

## Az előadói habitus jelei

A zenei folyamatban megjelenített gesztusok és karakter-elemek kiemelése nem pusztán az ízlés esztétikai tárgykörébe tartozó jelenség. Az előadó saját figyelmével önkéntelenül is irányítja a hallgató figyelmét, s e működés alapján az előadó-művészi kifejezés a lélektan empirikus eszköztárával megvizsgálható objektummá válik. Az előadóművész habitusa jól megragadható és jellemezhető annak révén, hogy személyiségéből s képességeiből következően önkéntelenül is a zenei jelentés mely rétegét részesíti előnyben, jellemzően mennyire mély és folyamatos a figyelve, az előadás során milyen távlatokból képes monitorozni a zenei folyamatot és mennyire gyorsan képes perspektívát váltani.<sup>17</sup> Gyakran tapasztalható például, hogy ha az előadó képzeletében rendszeresen elburjánzanak a lokális gesztus- és karaktermozzanatok és figyelmét a zenei jelentés e gesztus-, illetve karakterszintjére terelik, nem marad már kognitív kapacitása a mű tonális és időbeli formszerkezetének elgondolására s megjelenítésére.

Így például Beethoven Op. 10/3-as D-dúr szonátája nyitótételének második, h-moll témájában Bartók kottaképéből a zenei folyamatnak más jelentésrétegei és távlatai emelkednek ki, mint Sigmund Lebert, Eugen d’Albert vagy később Artur Schnabel közreadásából. Bartók határozottan két négyütemes félperiódust érzékeltet e félperiódusok kezdetére kiírt *diminuendo-villa* révén, kiemelve az első félperiódus zárlati, domináns funkciójú tonális gerinchangját; a téma karakterét pedig az általa hozzáadott *dolce* instrukció révén jeleníti meg. A témának a második, a váltódominánson induló, erőteljesen kibővített feléből a hozzáadott *crescendo*- és *decrecendo-villák* (illetve a teljes tématerületet záró oszlophangok *marcatissimo*-jelei [51–52. ütem]) révén Bartók szinte aprólékos formai analízist ad a kottaolvasó kezébe. A villák nem csupán – s nem is elsősorban – a karakter-, illetve gesztustartalom plasztikus megjelenítésének szolgálatában állnak, ellenállhatatlan, folyamatos húzóerőt teremtve félperiódusnyi területeken át, hanem a formszer-

16 Vö. Daniel Leech-Wilkinson: „Compositions, scores, performances, meanings”, *Music Theory Online*, 18/1. (2012), [mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php](http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php). Ld. *eminens* példaként: uő: „Portamento and musical meaning”, *Journal of Musicological Research*, 25/3. (2006), 233–261.

17 Stachó László: „A zenei képesség és az előadóművészi kiválóság. Bevezetés a zenei előadóművészet pedagógiájába”, *Parlando online*, 2014, <http://www.parlando.hu/2014/2014-1/2014-1-02-Stacho2.htm>.

kezet elemeit különítik el (1. kotta a 38. oldalon). D'Albert ezzel szemben az első periódusban csupán egy-egy melodikus középpontot emel ki (2. kotta a 39. oldalon), Lebert a legmagasabb dallamhangokat hangsúlyozza crescendo-decrescendói révén (miközben az első félperiódus zárását is jelzi diminuendo-villával), Schnabel pedig a balkéz-arpeggiók egyedi strukturálásával a dallamban rejlő kérdés-felelet mikronarratívumra irányítja a játékos, illetve hallgatója figyelmét.

## A szünetkitöltő

A szünetkitöltők a tonális vagy az időbeli (formai) folyamat sajátos „exaptációi”:<sup>18</sup> a zenemű már kialakult tonális és időbeli folyamatának afféle rövid, általában ütésnyi-félütemnyi, „használaton kívüli” pillanataiba komponált zenei anyagok, amelyeket a – megfelelő nézőpontból tekintve – szentimentálisnak értékelhető előadói habitus emóciókifejező jelentőséggel ruház föl. Így például Beethoven első Esz-dúr szonátájának (Op. 7) Largójában (*con gran espressione*) a második periódus szabályszerű nyolc ütem helyett háromszor két ütemből áll. Az első két ütempár tonális anyagának terjedelme nem tölti ki a rá szabott időkeretet: az ütempárok második ütemében csupán két ütésig tart, s az utolsó negyedütésre jutó zenei anyag nem hordoz – Dobszay László főtebb idézett kifejezésével – „szellemi tartalmat”<sup>19</sup> (3. kotta a 40. oldalon).

Edwin Fischer így ír Artur Schnabelről Beethoven-könyvecskéjében:

Arthur [sic] Schnabel fölnyenes értelmessége komoly értéket biztosít a zongoraszonáták tőle származó kiadványának. Valóságos kincsesbánya ez, s ha híven követjük utasításait, szinte feleslegessé válik, hogy személyesen vegyünk órákat nála.<sup>20</sup>

Mivel már nincs többé lehetőségünk rá, hogy elidőzzünk egy-egy személyes zongoraórára a Bartók-kortárs Schnabellel, akit a kor legnagyobb Beethoven-tolmácsolói és zongorapedagógusai között őriz az emlékezet, olvassuk el nagyhírű Beethoven-szonáta-közreadásaiból az iménti példánknak megfelelő ütemeket (3. kotta a 40. oldalon).

18 Vö. Stephen Jay Gould: *A panda hüvelykujja*. Ford. Bacsoné Módos Magdolna, Rózsahegyi István. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1990. A fogalom idevonatkoztatása természetesen kissé metaforikus, ám éppen a Bartók generációja által élő organizmusként – és evolúciós folyamat alanyaként – tekintett zenére meglepően találónak tűnik. Gould az exaptáció eminens példájaként a templomok boltív-díszítését hozza: az ívsávokat, melyekre festeni kezdtek – s amelyek ennek révén sajátos jelentőségre tettek szert –, eredetileg statikai kényszer szülte.

19 *Nota bene*, a „szünetkitöltő” kifejezést is Dobszaytól tanulhattuk, vö. Dobszay László: *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica, 2012, 52–55. Egyébként megjelenik Schnabel tanításában is: Konrad Wolff, aki könyvben foglalta össze mestere interpretációs stílusát és pedagógiai fogásait, „fill-up’ music”-ként említi egy helyen: Konrad Wolff: *The Teaching of Artur Schnabel. A Guide to Interpretation*. London: Faber and Faber, 1972, 70.

20 Edwin Fischer: *[Ludwig van] Beethoven zongoraszonátái*. Ford. Jemnitz Sándor. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 72.

The image shows a page of a musical score for the first system of Beethoven's D major Sonata Op. 10/3, measures 21-58. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano part with various dynamics and articulations, and a vocal line starting in measure 21. The piano part includes markings such as "non rit.", "ff", "p", "dolce", "legg.", "cresc.", "poco cresc.", "ff molto din.", "p", "cresc.", "f", and "marcato". The vocal line includes markings like "p" and "p".

1. kotta. Beethoven: D-dúr szonáta Op. 10/3, I. tétel, 21–58. ütem Bartók közreadásában.

NB. az 5–46. ütem decrescendo-villját és a 40., ill. 49. ütemben szereplő „cresc.” instrukciókat Bartók összevleg-elemékként ismerte, ezért szedette vastagabb villa- és nagyobb betűmérettel.



2. kotta. Beethoven: D-dúr szonáta Op. 10/3, I. tétel, 23–59. ütem d'Albert közreadásában.

Az általa összevegelemekként ismert instrukciókat ugyan nagyobb betű- és vastagabb villamérettel szedette, Bartók kottaképezés képest itt nehezebb elkülöníteni a vastagabb és vékonyabb villákat.

(D'Albert és Bartók közreadását is a lipcsei Röder cég szedte, ám egy évtized különbséggel.)

3. kotta. Beethoven: Esz-dúr szonáta (Op. 7), II. tétel, 8–12. ütem Bartók közreadásában. A 9. és a 11. ütem vastagabb crescendo-diminuendo villái Beethoventól származnak

4. kotta. Beethoven: Esz-dúr szonáta Op. 7, II. tétel, 7–14. ütem Artur Schnabel 1924-es közreadásában

Schnabel a szünetkitöltő melódiagirlandokra apró sóhajokat képzelt, s az ő perspektívájából Bartók koncepciója kétségtelenül szikárnak mutatkozik. E kiragadott, ám jellemző példa<sup>21</sup> útmutatásával világíthatjuk meg, miért tarthatta fontosnak Bartók kimondani, s mit jelenthetett számára ez a kissé szokatlan tünő kijelentés (közel két évtizeddel e Beethoven-közreadása után): „Nagyon vonz Frescobaldi és Rossi szigorú, férfias stílusa.”<sup>22</sup>

Újabb illusztratív példák idézése helyett figyeljünk meg egy látszólag hasonló helyet az Op. 10/2-es F-dúr szonáta első tételében. Ebben az ütempáros anyagban a melléktéma belépése előtt másfél taktusnyi „holt” időt tölt ki a 36. ütemben nyugvópontra érkező tematikus anyagból kibomló dallamfonál forgolódása a g hang körül. Az új téma belépése ebből a „szellemi tartalmától” megfosztott dallamfonálból bomlik ki, szinte továbbszöve azt. Szemben d’Albert-rel vagy Schnabellel,

21 Különösen Bülow-nál találhatunk igen sok példát a szünetkitöltő érzelmi földúsítására (szemben Bartókkal).

22 Calvocoressi 1929-es interjújából a *Daily Telegraph* számára: *Beszélgetések Bartókkal*, 109. Vö. ezzel a még zeneakadémista Bartók édesanyjának írt, korábban idézett levelét a 35. oldalon.

akik diminuendójukkal e helyt elveszítik a fonalat – így a melléktémaanyag csatlakozása interpretációjukban összeférceltnek hat –, Bartók a crescendo utolsó pillanatban ható gesztusával mintegy fölveszi azt, s szerves kapcsolódást alakít ki a másfél ütemmel korábban bezárult főtématerület és a melléktéma között:



5. kotta. Beethoven: F-dúr szonáta Op. 10/2, I. tétel, 36–41. ütem Bartók közreadásában (ídegen kéztől származó, irreleváns ceruzás bejegyzésekkel)

Az iménti példa nyomán arra következtethetünk, hogy Bartók a szünetkitöltő anyagok nagyforma-építő funkcióját is tekintetbe veszi interpretálásuk során. Az Op. 10/2 nyitótétel-melléktémájának indítása természetesen nem egyedülálló eset e tekintetben. Figyelemre méltó például az Op. 22-es B-dúr szonáta I. tételében az F-dúr melléktéma indulása előtti ütem, melynek tematikus anyaga az első ütés kezdetén bezárul, s így az ütem majdnem egészét szünetkitöltő anyag uralja:

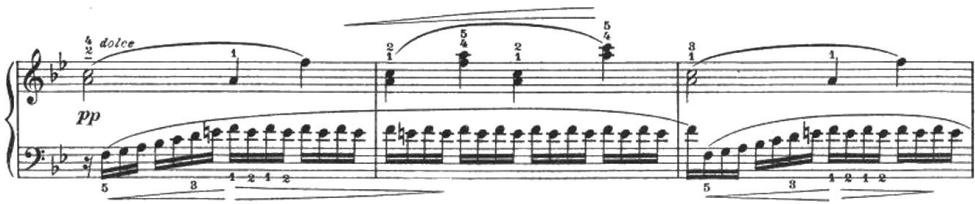


6. kotta. Beethoven: B-dúr szonáta Op. 22, I. tétel, 19–21. ütem (a melléktéma indulását megelőző három ütem) Bartók közreadásában

Ha ezt az anyagot természetes dinamikával, *crescendo-decrescendo* gesztussal interpretálja az előadó, szünetkitöltő funkciója ellenére prominenssé, szinte tematikussá válik, s a tétel interpretációja könnyen szétöredezettnek hat; a nagyforma érzékeltetését jelentősen megnehezítheti a lokális gesztus-mozzanatokra való összpontosítás. Bartók – szemben d'Albert-rel, aki a szünetkitöltőt *diminuendo* interpretálja, hozzáadott villával a C-dúr skála indulásától, majd közreadói „dim.” instrukcióval folytatva a villát a 3. ütést követően – ezt az elképzelést képviseli.<sup>23</sup>

23 A „dim.” instrukció a Cotta kiadásában az ütem második ütésén jelenik meg, éppúgy, mint a régi Beethoven-összkiadásban; Lamond-nál pedig még korábban, a C-dúr skála indulásánál (közreadói hozzátételként).

A szünetkitöltő anyag azonban éppenséggel tematikus is, amint ez kiderül a következő ütemekből:



7. kotta. Beethoven: B-dúr szonáta Op. 22, I. tétel, 22–24. ütem (a melléktéma indulása) Bartók közreadásában

Bartók interpretációja a szünetkitöltő anyag tematikus voltát hangsúlyozza ki. Érdeemes megjegyezni, hogy a közreadó által a melléktéma kezdőhangjára helyezett tenuto bizonyosan azt is jelzi, hogy az imént jellemzett balkéz-anyag valóban szünetkitöltő funkciójú, nem pedig a melléktémaanyag felütése. D'Albert a 22., illetve 24. ütemben, valamint a rekapituláció analóg helyein a – Bartóktól egyébként eltérő – kötőíveken kívül nem közöl dinamikai vagy artikuláció-interpretációt; ezzel nem érzékelteti kottája használója számára a szünetkitöltő anyagban rejlő tematikus, formaépítő – a tematikus kapcsolat révén éppen a nagyforma koherenciáját megalkotni képes – minőséget.

## Érzéki zárlatok

Generációkkal korábban Mozart zenéjét jellemzően „régiesnek” és „bajosnak” tekintették – emlékszik vissza az ezzel a Mozart-ideállal szembehelyezkedő Schnabel pedagógiájára tanítványa, Konrad Wolff.<sup>24</sup> Valóban; például az 1899-ben megjelent amerikai előadó-művészeti tankönyvben, Alfred John Goodrich *Theory of Interpretation*jében a Bach fiúk, Haydn és Mozart nevével fémjelzett „Mozart Epoch” az európai zenetörténet *par excellence* lírai korszakaként szerepel:

Mozart zenéjének domináns vonása a gyengédség. Egyszerűség és vidámság, célszerűség, sóvárgás és alkalmanként hősi momentumok találhatnak kifejezésre a hegedű- és zongoraművekben, a kvartettekben, a kvintettekben és a szimfóniákban. A mosolyok és a könnyek azonban majdnem ugyanolyanok. Mozart túl nemes és finom volt a hitvány világ megvetéséhez, és csak kevés valódi bátorításra lelt; meg kellett adnia magát mindennek, amit a sors elrendelt számára, így gyakran kényszerült rá, hogy kompozíciós munkáját gondatlanul és felületesen teljesítse. Különleges indítékra volt szüksége ahhoz, hogy felkavarja lelki életének nyugalalmát. Génuszának mélységét és sokoldalúságát a sajátos

24 „A frázisok záróhangjának megrövidítése borzalmas szokás, mely több generációnyira tekint vissza, mikor Mozart zenéjét túlnyomórészt bájosan régiesnek és elegánsnak, könnyednek tekintették.” („The shortening of end notes of a phrase is a terrible habit which dates back many generations, when Mozart's music was considered mainly quaint and graceful.”) Wolff: *The Teaching of Artur Schnabel*, 106. (kiemelés tőlem – S. L.).

ösztönzés hatására megalkotott „Jupiter”- és az utolsó g-moll szimfónia mutatja meg. Ez még nyilvánvalóbb az operákban és a halhatatlan hattýúdalban.<sup>25</sup>

Mozart leggyakoribb jelzői a „nemesség”, a „gyengédség”, a „grácia” és az „elegancia” a németül és angolul egyaránt publikáló Adolph Carpé<sup>26</sup> 1890-es években kiadott, széles körben ismert, Amerikában is publikált és tananyagként használt előadó-művészeti monográfiáiban is.<sup>27</sup> Ezt a képet árnyalja valamelyest a kor talán legismertebb, zongoraművészetről szóló kézikönyvében Adolph Kullak:

Mozart [...] a Haydn által megkezdett útra lépett, s formájának harmóniáját még teljesebb tökélyre fejlesztette. Bővült a zene érzelmi tartalma is: Haydn túlnyomórészt derűs alaphangulata komolyabb és bensőségebb érzelmi állapotnak adja át helyét. A tisztán szép – különösen a kellem kifejeződésében – Mozart valamennyi alkotását áthatja a mélabús komolyságtól és a komor démoniságtól s persze a felületes pillantás előtt rejtve maradó hangsúlyoktól kezdve a haydni tónussal rokon, ám a legfelsőbb melegség átfűtötte derűig.<sup>28</sup>

Mozart előadó-művészetéből pedig zongorázásának „természetes könnyedségét” s a részletek „szabatos, érthető és határozott” megformálását emeli ki Kullak.<sup>29</sup>

Az imént fölvezolt angolszász és német Mozart-portréhoz figyelemre méltó, néhány évtizeddel korábbról származó francia adalék Gustave Chouquet-nak (1819–1886), a *La France musicale* című folyóirat kritikusanak véleménye az 1861 és

25 „The dominant trait in Mozart’s music is tenderness. Simplicity and cheerfulness, directness of purpose, regretful yearning, and occasional heroic moments, find expression in the violin and piano works, the quartets, quintets, and symphonies. But the smiles and the tears are nearly akin. Too gentle to scorn the sordid world, and meeting but little substantial encouragement, Mozart resigned himself to whatever fate might decree, and he was thus induced frequently to fulfil the composer’s task in a careless or perfunctory manner. He required a special motive to stir the calmness of his soul life. The ‘Jupiter’ and the last *G-minor* symphony show the depth and versatility of his genius when an incentive did appear. This is still more apparent in the operas and the immortal swan song.” Alfred John Goodrich: *Theory of Interpretation Applied to Artistic Musical Performance*. Philadelphia: Theodor Presser, 1899, 278–279.

26 Carl Reineckének ajánlott német könyvében „Carpe” helyesírással; Adolph Carpe: *Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage*. Leipzig: Gebrüder Reinecke, 1900.

27 Ld. pl. Adolph Carpé: *The Pianist and the Art of Music. A Treatise on Piano Playing for Teachers and Students*. Chicago: Lyon & Healy, 1893, 109–111.; uő: *Grouping, Articulating and Phrasing in Musical Interpretation. A Systematic Exposition for Players, Teachers and Advanced Students*. Lipcse: Bosworth & Co., 1898, 7.

28 „Mozart [...] tritt in die von Haydn eröffnete Bahn ein und nimmt die Harmonie seiner Form zu noch weiterer Vollendung auf. Auch der musikalische Empfindungsgehalt wird erweitert, indem die überwiegende heitere Grundstimmung Haydns in die Anmut eines ernsteren und innigeren Gefühlszustandes übergeht. Das rein Schöne, und dieses in dem besonderen Ausdrucke der Grazie, durchweht alle Schöpfungen Mozarts vom tiefsinnigen Ernste, ja von düster-dämonischen, freilich dem flüchtigeren Blicke verdeckten Akzenten an bis zu einer der Haydnschen Stimmung verwandten, aber von innigerer Wärme durchglühten Heiterkeit.” Adolph Kullak: *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Közr. Walter Niemann. Leipzig: C. F. Kahnt, <sup>11</sup>1922, 16–17.

29 „Gerühmt wird seine ruhige Hand, sowie die natürliche Leichtigkeit und Flüssigkeit seiner Passagen, Korrektheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit in allem Einzelnen.” Uott.

1872 között a *Le trésor des pianistes* sorozatban közreadott „régí zenékről”. A *Trésor* közölte kottakép a Mozart-szonáták leghíresebb 19. századi „historikus” közreadásainak egyikét rejtí: a közreadó-házaspár, Aristide és Louise Dumont Farrenc célja – Fétis 1830-as évekbeli concert historique-jainak ihletésére – három évszázad billentyűsmuzsikájának a föllelhető eredeti források nyomán és az eredeti előadói stílusok elemeinek fölelevenítésével történő közreadása volt. Chouquet, a 19. század igen jelentős francia kritikus-zenetörténész-zeneszerzője lesújtó véleménnyel volt a közreadott zenékről. Mozart szonátái szerinte a másodvonalbelieknek, gyengéknek, tehetségteleneknek valók, s igénytelen zongoráznivalóval szolgálnak.<sup>30</sup> Camille Saint-Saëns azonban 1915-ös Mozart-szonáta-közreadásainak előszavában már történelmi tudatossággal reflektál kora előadói gyakorlatára s annak forrásaira. Ő a díszítések kivitelezésében Leopold Mozart *Hegedűiskolájára* hivatkozik, és megvilágítja, hogy a „modern” kiadásokban szereplő ívek, *legato*, *molto legato* és *sempre legato* instrukciók sem a kéziratokban, sem pedig a Mozart-korabeli kiadásokban nem szerepelnek. Szerinte minden jel arra mutat, hogy Mozart zenéjét könnyedén kell előadni; az pedig, hogy a „régí *non legato*” egyfajta általános *staccato* előadásmóddá változott a 19. század közepére – amint ezt Saint-Saëns ifjúkorában idős zongoristáknál tapasztalhatta –, hamar olyan ellenreakciót váltott ki, amely azóta „túlzóvá” vált.<sup>31</sup>

Am minden bizonnyal a német Hugo Riemann lehetett az a hatalmas ismertséggel és befolyással bíró muzikológus, aki az imént jellemzett Mozart-képet teoretikus rendszerbe foglalta, és széles körben ismertté tette 1883-ban kiadott zongorametodikájában. Riemann a 39. opusaként megjelentetett *Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule* 10. fejezetében öt alapvető stílusba sorolja a zenei alkotásokat. A német zenetudós (egyik) magyar hangját, Chován Kálmánt idézhetjük hamarosan, aki *A zongorajáték módszertanában* nem csupán e *Klavierschule* szerkezetét követi híven, így emelve Riemann látásmódját a magyar zongorapedagógia főáramába, hanem gyakran tartalmát is (más korai Riemann-művekben, mint például az előadási szabályokat taglaló *Katechismus des Klavierspiels* című munkában foglaltakkal

30 Ld. George Barth: „Mozart Performance in the 19th Century”, *Early Music*, 19/4. (1991), 538–555., ide: 549.

31 Figyelemre méltó egyébként, hogy Saint-Saëns arra a következtetésre jut, hogy a motívumokat (ill. az egy ív alá tartozó hangokat) oly módon kell előadni, mint ahogyan a hegedűn egy vonóra – a hangokat elválasztva ugyan, ám a vonót a húrról nem fölemelve – játszunk. („On a l’habitude, dans les éditions modernes, de prodiguer les *liaisons*, d’indiquer à chaque instant *legato*, *molto legato*, *sempre legato*. Rien de pareil n’existe dans les manuscrits et dans les éditions anciennes de la musique de Mozart ; tout porte à croire, au contraire, que cette musique doit être exécutée légèrement, que les traits doivent produire un effet analogue à celui qu’on obtient sur le Violon en donnant un coup d’archet à chaque note, sans quitter la corde ; lorsque Mozart désirait le *legato*, il l’indiquait. Au milieu du siècle dernier, on voyait encore des personnes âgées dont le jeu, sur le piano, était singulièrement sautillant. L’ancien non legato, en s’exagérant, était devenu un staccato, et cette exagération amena une réaction en sens contraire que l’on a poussée trop loin.” W. A. Mozart: *Oeuvres complètes pour piano seul*, Volume I.: *Sonates*. Révision par C. Saint-Saëns [1915]. Paris: A. Durand et Fils [lemezsám: 9321], IV.

egyetemben).<sup>32</sup> Chován magyarításában az öt stílus („irály”) – a „komoly vagy nagy stylus” („der seriöse [grosse] Stil”), a „szeszélyes vagy humoros irály” („der capricciöse [humoristische] Stil”), az „érzelgő vagy sentimentál irály” („der sentimentale Stil”), a „kecses vagy graciosus irály” („der graziöse Stil”), valamint a „brillans vagy virtuóz stylus” („der brillante [virtuose] Stil”) – közül

[a] kecses vagy graciosus irály nagymestere Mozart. Műveinek legnagyobb része ezen irály bélyegét viseli. Nemes egyszerűség, vidám önelégültség, keresetlen természetesség képezik ezen irály főjellemtvonásait. A kedélyes nyugalom, a benne uralkodó jótékony arány, a zenei gondolatok plastikus kidomborítása, valamint az ezen tulajdonosok által feltételezett áttekinthető forma okozzák azon vonzó és kellemes benyomást, melyet a graciosus [sic!] irály a hallgatóra gyakorol.

A billentési módok különféle fajai a kecses irálynál legnagyobbbrészt alkalmazhatók. A dinamikai és a rhythmikai változások mértékkel használandók.<sup>34</sup>

Ez a Mozart-kép uralkodott tehát a 20. század első évtizedeiben Magyarországon is.<sup>35</sup> Chován zongoramódszertanát egyébként az 1910-es években is újranyomtatták, és előszavának tanúsága szerint<sup>36</sup> tananyagként használatos volt a Zeneakadémia zongoratanár-képzőjében. Ami ezek után Chován fiatal tanárkollégája, Bartók közreadásainak és hangfelvételeinek ismeretében igencsak meglepő, ám megvilágító erejű lehet számunkra, az Székely Júliának Bartók Bach- és Mozart-interpretációját illető megjegyzése. A volt Bartók-tanítvány a fiatal Kocsis Zoltán, Ránki Dezső és Schiff András, valamint magyar generációtársaik Bach- és Mozart-előadásaiban vélte fölfedezni az 1970-es évekre már – Székely által – elveszettnek hitt bartóki előadóművészi ideált:

32 Hugo Riemann: *Katechismus des Klavierspiels*. Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1888. Ezt a kötetet Riemann – amint írja az ajánlásban – „barátjának”, Otto Klauwellnek, a kor egyik legnépszerűbb előadó-művészeti szabálygyűjteményét megalkotó szerzőnek dedikálta (Otto Klauwell: *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischer Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels*. Berlin–Leipzig: J. Guttentag [D. Collin], 1883).

33 Chován Kálmán: *A zongorajáték módszertana (methodika) mint nevelési eszköz*. Második[,] bővített kiadás [219 oldalas változat]. Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkereskedése, 21905, 106–109.; Hugo Riemann: *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule*. [Eine Anweisung zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke nebst ergänzenden Materialien.] I.: System. Leipzig: Fr. Kistner, 1883, 36–40.

34 Chován: *A zongorajáték módszertana*, 108.

35 Kiragadott, ám igen jellemző példaként Mozart klarinétötösének 1906. január 5-i előadása után – e koncerten Bartók is közreműködött – August Beer, a *Pester Lloyd* híres kritikus így fogalmazott: „Be-fejezésül csupa derűs báj következett: Mozart megkapó klarinétötöse. 'Érett, édes érzékiségben lebeg', mondta egyszer W. Ambros, Goethe kifejezését alkalmazva rá.” („Zum Schlusse kam lauter lichte Anmuth: Mozart's reizendes Klarinett-Quintett. 'Es schwebt in reifer, süßer Sinnlichkeit' sagte einmal W. Ambros, ein Wort Goethe's darauf übertragend.”) Idézi Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának éveit. Találkozás a népzenevel (1906–1914)”. In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955 (Zenatudományi Tanulmányok III.), 288–289.

36 Valamint *Rozsnyai kalauza* szerint is: *Rozsnyai Károly kalauza a zongoratanításban*. Rendszeres tanterv a tanulás kezdetétől a legmagasabb kiképzésig. Budapest: Rozsnyai Károly,[sic!] Könyv- és Zeneműkiadása, 1912 (lemezszám: 940).

Meghatott csodálkozással tapasztaltam, hogy azok a zongoristák, akik Bartók halála után születtek (Kocsis, Ránki, Schiff stb.), pontosan úgy játsszák Bach műveit, ahogyan valamikor Bartók fogta fel őket. Midőn az első ámulaton túlestem, gondolkodni kezdtem: mi lehet ennek a magyarázata? Hiszen negyven éve nosztalgiasan kerestem ezt a Bach-muzsikálást. [...] Bartók halála után nosztalgiasan sóvárogtam az igazi Mozart után egészen a múlt esztendő egyik hangversenyéig, amikor végre megtaláltam. A Fészek Művészklub egyik műsoros estjén Kocsis Zoltán és Ránki Dezső támasztották fel, négykezes Mozartsonáták interpretálásával. Ez végre megint a férfias Mozart volt. De hogy milyen rombolómunkát végzett [a] közönségizlésen az elmúlt világvad, mutatta ez a Fészek-hangverseny. [...] Többen hangoztatták, hogy ez nem Mozart; „ezek Mozart ellen zongoráznak”. Efféle megjegyzések hangzottak el, s én csupán azokat tudtam jobb belátásra bírni, akiknek becsületszavamra kijelentettem, hogy Bartók is így fogta fel Mozart zongoraműveit. [...] A Bach- és Mozart-interpretálás tehát rehabilitálva van, szerencsére több hanglemez is tanúskodik erről,<sup>37</sup> midőn e könyv első kiadásán dolgoztam [1955-ben], még javában tombolt a csipkefinom-járvány [a Mozart-interpretáció terén], ama fiatal zongoristák pedig, kik ez idő szerint a kóros betegség ellen küzdenek, akkor még mint csecsemők lármáztak, föltehetően nem csipkés pólyában.<sup>38</sup>

Egyértelmű, hogy korunk három magyar zongoristalegendája gyökeresen eltérő történelmi és előadói fölfogást képviselő korszak szülötte,<sup>39</sup> Székely mégis olyan elemeket talál játéukban és emel ki abból, amelyeket Bartók előadó-művészetében központinak értékel. A II. világháborút követően született magyar pianistageneráció Bach- és Mozart-interpretációiban legfeltűnőbb közös elem a Bartók generációját általánosságban (s ezért némiképp karikatúraszerűen) jellemző interpretációs ideálhoz képest egyértelműen a túlzóan s kérlelhetetlenül-mechanikus stabil lüktetés és a visszafogott karakterkifejezés – különösen ezekre utalhat Székely Júlia, amikor a „férfias” Mozartot említi.<sup>40</sup>

Vajon megragadhatók-e Bartók közreadásaiban az imént megfogalmazott mozzanatok, s megkülönböztetik-e ezek Bartók interpretációs ideáljait a szakmai környezetben ható kortársaiétól? Két olyan kompozíciót ismerek, amelyet Bartók és közvetlen szakmai környezetének egyik jelentős szakembere, Chován Kálmán is közreadott Rozsnyai számára:<sup>41</sup> Mozart C-dúr szonátáját (KV 545)<sup>42</sup> és Haydn

37 Ránki és Kocsis Mozart-négykezesei a Hungaroton 1978-as felvételén hallgathatók meg: SLPX 11794–95; CD-n is kiadták 1994-ben: HCD 11794–95.

38 Székely: *Bartók tanár úr*, 57., 60–61.

39 „Föltehetően nem csipkés pólyában...” – a történelmi szituáció lehetséges hatásmechanizmusát az előadó-művészeti stílusra Daniel Leech-Wilkinson virtuóz elemzésében a portamento eltűnése kapcsán fejti ki. A II. világháború borzalmain felnövekedett előadóművészek – érvel számomra meggyőzően az angol zenetudós – már nehezen találtak helyet ennek az implicit, ám jól körvonalazható jelentéssel bíró kifejezőeszköznek. Ld. Leech-Wilkinson: *Portamento and musical meaning*, 233–261.

40 Vö. még a Kocsis Zoltán egyik hosszabb, 1994-es interjújában Mozart kapcsán nyilatkozottakkal is: Koppány Zsolt (1994): „Nomen est omen. Kocsis Zoltán – művészetéről, haláláról, ötvenhatról”. In: *A gondolat birodalma*. Budapest: Jel Kiadó, mek.oszk.hu/09100/09199/09199.htm#2.

41 Köhler *A kézügyesség kis iskoláján kívül* (Op. 242), melyet Chován is közreadott. A Chován-közreadás két kottafüzete ismereteim szerint ma már közkönyvtáraink közül csak az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában lelhető föl.

42 A Chován-közreadás lemezszáma: R. K. 231–531.



G-dúr szonátáját (Hob. XVI: 27),<sup>43</sup> s e kettő közül Mozart „legkönnyebb” szonátájának<sup>44</sup> két közreadása megvilágító zenei tanulságokkal szolgál a két közreadó stílusideálját vizsgáló elemző számára. Bár a zeneszerző-zongoraművész Bartók és a zongoraművész-zeneszerző Chován Mozart-konceptiója alapvetően nem tér el egymástól, jellemző módon a zenei szövet eltérő jelentésrétegeit és elemeit világítják meg, s ez jól megragadható a II. tételből vett két részletben.

A kódával záruló, háromrésztes dalformájú tétel visszatérését megelőző félperiódusban és a visszatérés első periódusában – amelyet mindkét közreadó az első résszel lényegében azonos módon interpretál – elsőként a 48. ütem teljes késleltetésének érzéki emfázisa érdemel figyelmet az elemző részéről (s vonzza automatikusan a hallgató figyelmét). Chován nem csupán dinamikai kiemelést alkalmaz, hanem közreadói *fp*-t is applikál a disszonanciára, majd a szünetkitöltő motívumot dinamikai *schweller*rel fűszerezi (8. kotta). Bartók elképzelése ehhez képest kifejezetten puritánnak és antiszentimentálisnak tekinthető: az érzéki tonális és dallami események kiemelése helyett az időbeli formaszervezet megjelenítésére összpontosít (9. kotta a 48. oldalon).

8. kotta. Mozart: C-dúr szonáta K. 545, II. tétel, 44–54. ütem Chován Kálmán közreadásában. (NB. e kiadás tipográfiaiilag nem különbözteti el a közreadói hozzáteteleket a Chován által urtextnek ismert szöveg elemeitől.)

43 A Chován-közreadás lemezszáma: R. K. 231–533.

44 Bartók, ill. a Cotta nehézségi sorrendben közölt szonátakiadásában is az első helyen, a legkönnyebb szonátaként szerepel a K. 545.

The image shows a musical score for the second movement of Mozart's C major Sonata, K. 545. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a piano introduction marked 'mp. f' and includes fingerings (1-5) and articulation marks. The second system is marked 'Ft.' and 'p', showing a change in dynamics and the beginning of a more rhythmic section. The third system continues the piece with similar dynamics and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The score is annotated with various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

9. kotta. Mozart: C-dúr szonáta K. 545, II. tétel, 45–55. ütem Bartók közreadásában. (NB. a „főtéma” visszaterésétől kezdve az ismétlődő anyagban a Cotta kiadó Mozart-összkiadása [Sigmund Lebert közreadása], s a Cotta-kiadás ujjrendjeit másoló Bartók sem közli újra az ujjrendet.)

A 46. ütemben találjuk a két közreadó zenei habitusának – kogníciójának és ízlésének – eltéréseit megvilágító újabb jelet. Míg Chován a frázis csúcspontjának, a legmagasabb *d* hangnak teljes értékét rendeli a dinamika maximumához – a ráeső négy nyolcadnyi Alberti-basszus kísérettel együtt –, Bartók csupán a hang kezdetét jelöli meg dinamikai csúcspontként. Ezáltal a gyenge metrikai súllyal együtt emeli ki az erre a súlypontra eső dallami csúcspontot, a dallami kiemelés metrikai helyzetére terelve a játékos, illetve hallgatója figyelmét, s szinte provokálva az előadót a dallamszerkezet és a metrikai szerkezet fázisdiszsonanciájának kiemelésére (gyenge metrikai súlyú ütemkezdeten – szabályos periódus 6. ütemén – erőteljes dallami súly). Chován azonban a dinamikai maximum időbeli megnyújtása révén magát a dallami kiemelést ajánlja kottája használójának a figyelmébe: közreadói instrukciói a dallami-tonális dimenziót részesítik előnyben, éppúgy, mint két ütemmel később, a zárlat érzéki megjelenítése során. Érdekes megjegyeznünk azt is, hogy a főtéma első ütempárjában (a tétel 1–2. ütemében, illetve kottapéldánkban az analóg 49–50. ütemben) Bartók az előadó figyelmét folyamatosan vezeti a második ütem fősúlyán elhelyezkedő dallami csúcspontra, míg Chován – lokálisabb, részletekre összpontosító gondolkodással – csupán a dallami csúcspontot és az ahhoz közvetlenül vezető négy tizenhatodnyi motívumot emeli ki. A főtéma- periódus második felének első ütempárjában pedig míg Chován egyenesen az ütempár legfontosabb dallami-tonális gerinchangjára irányítja a figyelmet, Bartók számára a metrikai rend megjelenítése élvez elsőbbséget.

A tonális súlypontok egyedi kiemelése mellett a kidíszített zárlati formulák érzeki kifejezésének vágya érhető tetten Chován elképzelésében, s ezt jól illusztrálhatja a tétel végéről vett példa (70–71. ütem, 10. kotta). Ezzel szemben Bartók, úgy tűnik, olyan gesztuselemekre alkalmaz dinamikai kiemelést, amikor az emfázis bizonyosan nem veszélyezteti a tétel formai egységének megjelenítését. Így például teret enged egy, a tonikát megerősítő funkciójú dallami gesztus érzékeltetésének egy apró crescendo-diminuendo révén az epilógusszerű, a formát pusztán bővítő záró ütemekben – abban a három ütemben, amelyben a teljes tétel tonális tartalma összegződik és stabilizálódik a hallgató, illetve a zongorista elméjében. Az itt megjátszott schweller éppen ezt a kognitív összegzést segíti. Ugyanakkor a finom crescendo-descrescendo mintázatoknak ebben a formai helyzetben megmutatózó funkciója: a gondolatbeli összegzés és stabilizálódás segítése egyúttal kifejezetten gyengíti a dinamikai hullámzás érzékiségének meg tapasztalását (11. kotta).

10. kotta. Mozart: C-dúr szonáta K. 545, II. tétel, 67–74. ütem Chován közreadásában

11. kotta. Mozart: C-dúr szonáta K. 545, II. tétel, 68–74. ütem Bartók közreadásában

## A melodikus csúcs- és középpont vonzása

Az előadói érzékiség – vagy egyenesen a szentimentalitás – nyomába eredve különös figyelmet érdemel a dallami csúcspontok és a dallamfrázisok középpontjainak interpretációja. A „Pathétique”-szonáta nyitótétele meggyőző példákat hordoz, s két részletgazdag közreadásának elemzésével markánsan érzékelhető és tömören láttatható a „puritán” Bartók és egy kétségkívül szentimentálisabbnak hangzó interpretációt képviselő előadóművész-legenda: Hans von Bülow előadói hozzáállása közötti különbség. A teljes tétel közreadásainak analízise helyett csupán egy-egy igen jellemző mozzanat elemzésére szorítkozhatunk.

Beszédes példa az exozíciót záró kóda, amelyben Bartók háromütemnyi diminuendója helyén Bülow-nál megannyi, a dallamgírlandot érzékien követő dinamikai *schwellert* találunk, s a 118. ütemben kezdődő beethoveni *crescendo* is ütemenkénti teraszokra aprózódik. Ez nem csupán előadói stílus-ízlést tükröz, hanem minden bizonnyal habitust is: Bartók nagyobb területet fog egybe figyelmével és folyamatosabban irányítja figyelmét (12–13. kotta):

12. kotta. Beethoven: c-moll („Pathétique”) szonáta Op. 13, I. tétel, 113–125. ütem Bülow közreadásában (*Klassische Klavierwerke aus Hans von Bülow’s Concertprogrammen, II. München: Jos. Aibl Verlag [lemezzám: 2233], 55.*)

Figyelemre méltó egyébként, hogy az a gondolkodásmód, amely ebben a néhány ütemben kis léptékben tükröződik Bülow-nál – szemben Bartókkal –, mennyire rokon Riemann később megfogalmazott, korai dinamikai szemléletével. Nem csoda, hiszen a generációnyival fiatalabb Riemann szinte Bülow-tanítványnak tartotta magát,<sup>45</sup> s a Beethoven zongora-oeuvre-jének Lebert, Faisst és Bülow nevével fémjelzett Cotta-féle közreadására, kiváltképp Bülow közreadásaira, saját Phrasie-

45 Bülow és Riemann viszonyáról ld. részletesen: Hans-Joachim Hinrichsen: *Musikalische Interpretation Hans von Bülow*. Stuttgart: [Franz] Steiner [Verlag], 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46.), 252–263.

13. kotta. Beethoven: c-moll szonáta Op. 13, I. tétel, 113–125. ütem Bartók közreadásának 1. kiadásában (idegen kéztől származó, irreleváns ceruzás bejegyzésekkel). A 2. kiadásban a 113. ütem kezdő esz-basszus-oktávjához Bartók pedáljelet ad hozzá, a 120–121. ütem crescendo-villájának szöge pedig kisebb lesz.

rungsausgabéinak előfutáraként tekintett. Ezt a tényt a rendszere első nagy összegzését, az 1884-ben megjelent *Musikalische Dynamik und Agogik*ot záró oldalakon a következőképpen fogalmazta meg:

[...] szívből elismerem, hogy az előadói instrukciók általam megkezdett reformjához a legerősebb ösztönzést mindenekelőtt azokból a kiadványokból kaptam, amelyek Bülow instrukcióit tartalmazták – kinek Beethoven remekműveinek fölülmúlhatatlan praktikus [célú] interpretációja közreadói munkája csúcán áll –, s számomra kulcsot adtak a dinamika és az agogika természetének megértéséhez. Ezért nem üres formalitás, hogy [Bülow] nevét Phrasierungsausgabéim élére helyeztem. Ha van valami értékes abban, amit nyújtok, az Hans von Bülow-nak köszönhető.<sup>46</sup>

Közel két évtizeddel később, Beethovenel kezdődő zenetörténetében már tágabb történeti perspektívába helyezi Bülow-t – közvetlenül Liszt mellé:

Beethoven zongoraműveinek Bülow által kommentált kiadása egészen új területeket nyitott meg a művészetesztétikai reflexióban: a 19. században elsőként irányította a figyelmet a művészi faktúra részleteire, a dallam értelmi tagolására, a motívumok elhatárolására és plasztikus kidolgozására az előadás során, s ezzel a későbbiekben egy önálló szakirodalmi ágat alkotó frazeálás- és előadóművészet-tan megalapozójává vált.<sup>47</sup>

46 „Dagegen bekenne ich von Herzen, die stärkste Anregung zu der von mir angebahnten radikalen Reform der Bezeichnung durch jene Ausgaben, besonders die Bülow's erhalten zu haben, dessen unübertroffene praktische Interpretation der Meisterwerke Beethoven's jedoch noch hoch über seinen redaktionellen Arbeiten steht und mir für die Natur sowohl der Dynamik als der Agogik den Schlüssel gab. Es ist darum keine leere Form, dass ich seinen Namen an die Spitze der Phrasierungsausgabe setzte. Wenn es etwas werth ist, was ich bringe, so möge man sich bei Hans von Bülow bedanken.” Hugo Riemann: *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg: D. Richter, 1884, 268.

47 „Bülow's kommentierte Ausgabe der Klavierwerke Beethovens eröffnete ganz neue Gebiete kunsthistorischer Betrachtung, da er zuerst im 19. Jahrhundert die Aufmerksamkeit auf das Detail des künstlerischen Faktur, auf die Sinngliederung der Melodie, auf die Bestimmung und plastische Herausarbeitung →

A „kulcsra”, amelyet Riemann Bülow-tól kapott, az ímént elemzett közreadásrészletek útmutatásával lelhetünk. Bülow interpretációja természetesen nem oly szisztematikus és dogmatikus, mint Riemanné, hiszen a gyakorlatra és az intuícióra épül. Ám a Bülow által még a zenei forma legalacsonyabb szintjein is megérzett s megjelenített motívumok, melyeket középsúlyosként interpretál, Riemann látásmódját előlegezik meg. Riemann szerint ugyanis ezek a leggyakoribb s egyben a legtermészetesebb dinamikai formák a zenében; e középsúlyos („inbetont”) motívumok képviselik a fokozás és a megnyugvás szerves egymásra következését, természetes összekapcsolódását.<sup>48</sup>

A „Pathétique”-szonáta Adagiójában Bülow rendkívül finoman jelzi a kísérelőszólamok apró dinamikus-émotív mozzanatait. A 15. ütem portatóra külön figyelmet irányít, s már-már hiperérzékenyen követi a 20. ütem kíséretének alterációit. Bartók interpretációs jelei ehhez képest szinte lakonikusak; elsősorban a formszerkezet megjelenítéséhez járulnak hozzá, s Bülow-éival összehasonlítva egy két-séggel szikárabb koncepciót testesítenek meg (14–15. kotta).

14. kotta. Beethoven: c-moll szonáta Op. 13, II. tétel, 11–21. ütem Bülow közreadásában (Klassische Klavierwerke aus Hans von Bülow's Concertprogrammen II., 61.).

Bülow talán még a „triviális” jelzót is megkockáztatná Bartókkal szemben: ő a tételt záró ütemekben az appoggiatúrás, hathangos dallammotívumot két külön frazeált triolára szedi szét, mondván, „triviálisnak” hangoznák a két triolányi motívum egy ív alá helyezve.<sup>49</sup> Bartók persze éppen így, egy ív alatt hagyja

---

der Motive im Vortrag hinlenkte und damit der Begründer der in der Folge einen selbständigen Literaturzweig bildenden Phrasierungs- und Vortragslehre wurde.” Uő: *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*. Leipzig: W. Spemann, 1901, 433.

48 „Die inbetonten Motive sind weitaus die häufigsten; der Wechsel von Steigerung und Beruhigung in stetem Uebergange ohne schroffe Kontraste, ohne unvermitteltes wieder ansetzen und abbrechen er giebt die ungezwungenste und natürlichste Verkettung.” Riemann: *Musikalische Dynamik und Agogik*, 12.

49 „Man unterscheide die zwei Bögen in dieser Stelle und den folgenden; die Zusammenschleifung der sechs Noten würde trivial klingen.” Ott, 64. (12. lábj.)

15. kotta. Beethoven: c-moll szonáta Op. 13, II. tétel, 12–22. ütem Bartók közreadásának 1. kiadásában (idegen kéztől származó, irreleváns ceruzás bejegyzésekkel)

a háromszor is megjelenő motívumot. A mű teljes III. tétéle, amelyben Bartók rendkívül sok apró gesztust jelez, ám szinte kizárólag a rondótémában, ahol azok nem csupán lokális gesztuselemek, hanem szervesen illeszkednek a dallamfolyamatba, ugyancsak láttató példákkal szolgál az imént jellemzett gondolkodásmódbeli eltérésre. Figyelemre méltó azonban, hogy a 20. század második felének főárambéli zongorastílusa felől tekintve – amelyben a formaszervezetet jellemzően finomagogikus eszközökkel, így a metrikai súlypontokon (sőt, olykor a dallami kezdő-, illetve tonális gerincpontokon is) leheletnyi megváratásokkal jelenítik meg, semmint dinamikával – nemhogy Bülow, de még talán Bartók koncepciója is szenvedélyesnek (negatívabb értékítélettel: modorosnak) s túl részletezőnek tetszik.<sup>50</sup>

## Bartók és a riemannii hagyomány

Nem véletlenül került elő az imént, a 19. század végét és a 20. század elejét jellemző interpretációk elemzése során Riemann neve. A német s az azt híven követő hazai zenei köztudatban Riemann egészen a 20. század közepéig igen jelentős – bizonyos területeken meghatározó – befolyással bírt, s előadó-művészeti kérdésekben nemritkán vízváltósnak számított. Bartók egyes interpretációi kapcsán is komolyan fölmerülhet a riemannii hatás kérdése, s a fenti elemzéseinket kiegészítve nem kerülhetjük meg ezt a problémakört.

Beethoven Op. 33-as bagatellsorozatának 4. és 6. darabja a hozzáadott dinamikai jelzések révén Bartók közreadásában első látásra a Riemann által teoretizált felütéselvű, ütempáros metrikai rendet követi, melynek teljes kifejtését az 1903-ban

50 Fontos megemlíteni, hogy az imént jellemzett különbségekhez az is bizonyos hozzájárul, hogy Bülow tempójához ( $\text{♩} = 60$ ) képest Bartóké majdnem kétszer ( $\text{♩} = 48\text{--}50$ ), d'Albert-é és Lamond-é pedig pontosan kétszer gyorsabb ( $\text{♩} = 60$ ).

megjelent *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* című kötetében találjuk.<sup>51</sup> Bartók riemanninak tűnő interpretációja ezúttal Lebert és Faisst pre-riemanni elképzelésével áll szemben, amelynek szabályszerűségei Bülow imént jellemzett interpretáció-elemeivel mutatnak szoros rokonságot.

A 6., D-dúr bagatellben Bartók az általa összövegelemekként ismert sforzatokat (a téma 2., 6., 12., 14. és 18. ütemében, tehát mindig páros ütemekben) mintegy megerősítve építi föl e sforzatok köré a darab dinamikai struktúráját:

**Allegretto, quasi Andante.** (♩: 60)  
*Con una certa espressione parlante.*

6.

16. kotta. Beethoven: D-dúr bagatell Op. 33/6, az első 24 ütem Bartók közreadásában

A sforzatókhöz hozzáadott crescendók és a sforzatót nem tartalmazó ütempárokhoz a sforzatósokhoz történő dinamikai hasonítása révén valóban felütéses és súlyos ütemek váltakozását érzékelhetjük – Riemann szellemében –, azonban a 39. ütemtől kezdve, a téma első nyolc ütemének *sf*-kat nem tartalmazó variált ismétlésében Bartók megfordítja a crescendo- és decrescendo-villák körvonalazta súlyrendet, s ellentétébe fordítja az ütempárok auftaktosnak tetsző rendjét. Lebert és d'Albert dinamikai logikája jellemzően tér el Bartókétól: a dallamotívu-

51 Hugo Riemann: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1903. A Zeneakadémia könyvtárában fellelhető egyik példány az olvasókör tulajdonát képezte, amelynek Bartók nem volt aktív tagja, bár szerepelt egy koncertjén, vö. Gádor Ágnes, Szirányi Gábor: „A Zeneakadémia olvasóköre 1891–1907”, *Magyar Zene*, 41/2. (2003), 155–165., ill. *Magyar Zene*, 41/3., 373–386.; a másik pedig Molnár Antal hagyatékából került a könyvtárba, s tartalmazza a brácsaművész-muzikológus polemikus-ironikus lapszéli jegyzeteit (mindkét példány jelzete: K 1424).



mok középpontja – illetve d’Albert-nél olykor középponti tonális gerinchangja – felé gravitál, így az időbeli formaszervezet reprezentációját szinte elhomályosítja a tonális és melodikus részmozzanatokra való összpontosítás. Az a „bizonyos (el-)beszélő” kifejezőmód, amelyet Beethoven olasz nyelvű instrukciójában kér előadójától („Con una certa espressione parlante”), Lebertnél és d’Albert-nél szentimentálissá válik:

*Con una certa espressione parlante.*

Nº 6.

17. kotta. Beethoven: D-dúr bagatell Op. 33/6, az első 26 ütem Lebert és Faisst közreadásában

18. kotta. Beethoven: D-dúr bagatell Op. 33/6, 9–15. ütem d’Albert közreadásában (Ludwig van Beethoven: Piano Compositions. Közr. Eugen d’Albert. Boston: O. Ditson, 1909). Az első nyolcütemes periódusban a közreadó nem ad dinamikai jeleket a kottaszöveghez.

Ha Riemann szellemét keressük Bartók közreadásainak kottáit vizsgálva, összességében világossá válik, hogy Bartók Riemann metrikai (ütemritmikai) elméletével egybeesőnek tűnő formainterpretációi valójában csupán egybeesések, s szinte biztosan állítható, hogy nincs közvetlen kapcsolatuk a riemann-i teóriával. Még a Bartóknál lényegesen olvasottabb, a kortárs zeneelméleti diskurzust aktívan követő Kodályval kapcsolatban sincs biztos adatunk arról, hogy olvasta volna Riemann

imént hivatkozott, 1884-ben, illetve 1903-ban megjelent főműveit.<sup>52</sup> Bartók könyvtárának fennmaradt, a Bartók Archívumban őrzött része egyetlen Riemann-kötetet sem tartalmaz. Bartók legföljebb talán Molnár Géának *A magyar zene elmélete* című, 1904-ben megjelent tankönyvéből<sup>53</sup> ismerkedhetett meg Riemann korai szemléletével, amelyben a felütéses gondolkodásmód elsősége még nem mutatkozik meg.<sup>54</sup> Meglepő esetekre bukkanhatunk egyébként Bartók közreadásaiban: Mozart c-moll fantáziájának (K. 475) kezdetén például szinte a kései (az 1903-ban megjelent *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*ben összefoglalt elveket követő), Riemann-nál is „riemannibb” elképzelést közvetít (19–20. kotta).

Bár számtalan példát hozhatunk Bartók felütéses, ütempáros interpretációira<sup>55</sup> – és még többet „végsúlyosként” (a Riemann szerinti *abbetont* módon) interpretált motívumokra, frázisokra, sőt periódusnyi területekre –, azokon nem a

52 Kodály formatani olvasmányairól ld. Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007, 31–36.

53 Molnár Géza: *A magyar zene elmélete*. Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság, 1904. Molnár tankönyvét Riemann korai traktátusa, a *Musikalische Dynamik und Agogik* szelleme hatja át. Az egyik legpikánsabb mozzanat Molnár elméletében, hogy szerinte „a nyelv törvényei nem a zene törvényei”, s már a könyv kezdetén, első előadásában figyelmeztet, hogy „a magyar nyelv súlyozási elveitől ne engedjék magukat lenyügöztetni. Tanulja meg mindenki a nyelv törvényeit, de óvakodjék a zenére való szolgai, hű átvitelüktől. Mert különben a magyar zene elszegényedik.” (11.) Ráadásul „Önök arra a tapasztalatra fognak jutni” – szól Molnár képzeletbeli hallgatóságához –, „hogy ami a hangerősségi mintázatot illeti, a crescendo- és a vegyes képlet [vagyis a riemann *abbetont*, ill. *inbetont* és *unbetont* képlet] uralkodik nálunk, szemben a diminuendo-dallammal [azaz a riemann *anbetont* képlettel], amely a magyarnál még ritkább, mint más fajoknál, dacára annak, hogy Hauptmann éppen ezeket – az erőből az elcsöndesülés, a kitörésből a megszeliidülés, a lázból az enyhülés felé tartó – képleteket nevezi a metrika 'pozitív' alakulatainak.” (9–10.) Bartók tanulmányi idejében egyébként a Zeneakadémián csupán szabadon választható tárgy volt „A magyar zene és sajátosságainak ismertetése” (tematikáját ld. *Az Orsz. M. Kir. Zene-akadémia szervezeti és szolgálati szabályzata*. Budapest: az Athenaeum Irod. és Nyomdai R. T. Könyvnyomdája, 1899, 45.); az 1905-ös szabályzatban jelenik csak meg a magyar zene története az akadémiai tanfolyamok immár kötelező melléktantárgyaként valamennyi szak (a korban: „tanszak”) utolsó tanévében („osztályában”), valamint a magyar zene elmélete a zeneszerzés tanszak utolsóelőtti, III. évfolyamának kötelező melléktantárgyaként (ld. az 1905-ös szabályzat 6–8. oldalát). E tárgyakra lehetett tankönyve Molnár Géza műve, aki mindkét tantárgy oktatója volt (ld. könyvének belső címlapján). Chován Kálmán zongoramethodikája, a zongoratanár-képző osztály tankönyve is vállaltan a korai Riemann szellemében értekezik a „zenei értelmezés szabályai”-ról, s Chován a könyv 1905-ös és későbbi kiadásaiban sem frissíti ismereteit Riemann-nal kapcsolatban (Chován: *A zongorajáték módszertana...* 115–120.). Végül arra az általa ismert források nyomán logikus – s még a 21. század empirikusan megtámogatott előadó-művészeti kutatásai nyomán is (ld. különösen: Patrik N. Juslin: „Five facets of musical expression. A psychologist's perspective on music performance”, *Psychology of Music*, 31/3. [2003], 273–302.) teljességgel védhető – következtetésre jut, hogy hogy „[a]z előadás szépségének összes lehetőségeire kiterjeszkedni s azokból szabályokat alkotni lehetetlen. Minél tovább hatol e téren akár a bölcselkedő esztéta, akár az elemző zenetudós, annál több feltétel, kivétel, kételyre, sőt végül ellentmondásra találunk a szabályok tömkelegében.” (Uott, 123.)

54 Ismereteim szerint Riemann *Präludien und Studien* sorozatának 1. kötetében, a „Was ist ein Motiv?” c. írásában olvashatunk először a felütésesség kötelező érvényéről: Hugo Riemann: *Präludien und Studien*, I. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1895, 137–149.

55 Malcolm Gillies is fölfigyel ilyen példákra a Mozart-szonátaközreadásokban, ld. Malcolm Gillies: „Bartók as Pedagogue”, *Studies in Music*, 24. (1990), 64–86., ide: 77., 57. láb.

Adagio.  $\text{♩} = 76$   
*legatissimo*  
*sonore*  
*(f)* *pp* *pp* *(f)* *pp*

19. kotta. Mozart: c-moll fantázia K. 475, az első kilenc ütem Bartók közreadásában

Adagio.

20. kotta. Mozart: c-moll fantázia K. 475, az első tizenegy ütem Riemann közreadásában. (A riemanni  $\wedge$  jel a hang agogikus megnyújtását kéri.)

riemanni teória hatása érzékelhető, hanem a különböző zenei anyagok által a Bartók számára soha nem uniformizáltan meghatározott, minden műben egyedi zenei rend reprezentációjának vágya. A „végsúlyos” anyagok pedig különös hatékonysággal szolgálják a zenei folyamat előrehaladásának, dinamikusságának megteremtését Bartók interpretációiban.<sup>56</sup>

---

56 Bartók idősebb kollégája, Chován Kálmán is arra a következtetésre jut zongoramethodikái tankönyvében, hogy „[m]iután tehát a teljes ütemes [tkp. *anbetont*] időbeosztás a folyton ismétlődő *decrescendo* miatt egyhangúvá lesz, s ezért az hosszabb időn át ritkán alkalmazható. A legtöbb ily kezdetű zeneműnél azt találjuk, hogy az csakhamar előütemes [*aufaktos, abbetont*] időbeosztásba megy át s azután ezzel váltakozik.” (Chován: *A zongorajáték módszertana...*, 117. NB. a terminológiával kapcsolatban: Chován nem a *Musikalische Dynamik und Agogik* kötetét veszi alapul, hanem más korai Riemann-műveket.) Bartók egyébként, Riemannal (s különösen később kifejtett teóriájával) szemben, az előretörekvő, végsúlyos anyagokat ritkábbaknak tekinti, és automatizmussá váló alkalmazásuk helyett a végsúlyosságot egyes motívumok gesztustartalmának megjelenítésére vagy az architektúra kisebb-nagyobb kivágatainak pozicionálására használja föl, s számos esetben jól érzékelhető a végsúlyosság nagyformaépítő szerepe Bartók interpretációjában. Ld. erről részletesen disszertációmnak „Az architektúra megjelenítése” c. fejezetét: Stachó: *Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 196–203.

---

# ABSTRACT

---

LÁSZLÓ STACHÓ

RIGOUR AND SENSUALITY

---

*Bartók's Ideals of Piano Performance*

This study on Béla Bartók's ideals of piano performance is a chapter from the third part of my dissertation on Bartók the pianist. Here I approach his 'objective' and 'anti-sentimental' stance regarding performance (to quote some of the most used adjectives about his playing) through the typical interpretative patterns of the following musical elements: the so-called 'metrical fillers', the melodic peaks and centre-points, and the cadences. In the four subsections of my paper I compare Bartók's typical interpretations of these musical elements in Beethoven's music, through detailed analyses of his score editions published between 1909 and 1912, with Hans von Bülow's, Eugen d'Albert's, and Artur Schnabel's respective interpretations. With these analyses I hope to convincingly reveal the presumable ideal forms of Bartók's interpretations of piano works of the past (alongside with those of his notable contemporaries and predecessors) with an almost microscopic precision, as well as the cognitive, generative rules at work in his interpretative choices. Moreover, an additional analysis of a Mozart sonata edition (K. 545) sheds light on an intriguing phenomenon. Through this representative example I demonstrate how Bartók's interpretation can be considered puritanical and anti-sentimental with respect to that of Kálmán Chován, Bartók's senior colleague at the Royal Academy of Music: in the latter's interpretation the representation of the metrical and grouping structures is obscured by an obsessive focus on local tonal and melodic elements.

---

László Stachó is a musicologist, psychologist and musician working as a senior lecturer at the Liszt Academy of Music (Budapest) and at the Faculty of Music of the University of Szeged. His academic activity involves the teaching of chamber music, music theory and twentieth-century performing practice history, as well as recently introduced subjects in Hungary, such as the psychology of musical performance and *Practice Methodology*. His research focuses on Bartók analysis, twentieth-century performing practice (especially the performing style of the composer-pianists Bartók and Dohnányi), emotional communication in musical performance, and music pedagogy (effective and creative working and practice methods and enhancement of attentional skills in music performance). As a pianist, he regularly performs chamber music and conducts *Practice Methodology* workshops and chamber music coaching sessions at masterclasses. In 2014, he was a CMPCP Visiting Fellow at the University of Cambridge.