

MATUSKA FLÓRA

PABLO CASALS HATÁSA
A BACH-CSELLÓSZVITEK
ELŐADÓI HAGYOMÁNYÁRA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2024

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

PABLO CASALS HATÁSA
A BACH-CSELLÓSZVITEK
ELŐADÓI HAGYOMÁNYÁRA

MATUSKA FLÓRA

TÉMAVEZETŐ: DR. SCHOLZ ANNA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2024

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék	II
Rövidítések	IV
Köszönetnyilvánítás.....	V
Bevezetés	VI
1. A Bach-csellószvitok előadói hagyománya 1824 és 1929 között.....	1
1.1. Bach interpretáció a 19. században.....	1
1.2. A csellószvitok forrásai.....	4
1.3. A csellószvitok kiadásai 1824–1929.....	7
1.3.1. Korai kiadások, 1824–1831	7
1.3.2. Kiadások a 19. századi koncertigénynek megfelelően, 1853–1871	13
1.3.3. A szvitok 1879 és 1929 között készült kiadásai.....	21
1.3.4. Összefoglalás – A Casals előtti Bach-interpretációk áttekintése.....	31
2. A Bach-csellószvitok szerepe Pablo Casals pályáján	33
2.1. Casals és a csellószvitok kiadásai	34
2.2. Casals álláspontja a csellószvitok interpretációs kérdéseiről.....	38
2.2.1. Artikuláció és dinamika	38
2.2.2. Tempó	41
2.2.3. Technikai kérdések, hangszerhasználat	44
3. Korai koncertek, fogadtatás	47
3.1. Első fellépések, koncertkritikák.....	47
3.2. Casals magyarországi koncertjei és korabeli beszámolók az előadásairól	52
4. Pablo Casals Bach-felvételei és Rudolf von Tobel csellószvit-kiadása.....	61
4.1. A felvételek és keletkezésük körülményei.....	61
4.2. Rudolf von Tobel kiadásának elemzése Casals játékanak tükrében.....	64
4.2.1. A kiadás megszületése	64
4.2.2. A kiadás bemutatása	66

Összegzés.....	83
Függelék	84
Bibliográfia.....	87

Rövidítések

AMB – Anna Magdalena Bach (szül. Wilcken, 1701–1760)

A – Anna Magdalena Bach (1701–1760) kézírata. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 269

B – Johann Peter Kellner (1705–1772) másolata. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 804

C – Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 289 Adnex 9

D – Österreichische Nationalbibliothek Wien. Mus. Hs. 5007

Konzert Fassung – J.S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello Solo*, „Konzert Fassung”, *BWV 1007-1012* (Lipcse: Edition Peters, 1866.)

Köszönetnyilvánítás

Hálás köszönetemet szeretném kifejezni elsősorban Scholz Annának, aki az utolsó pillanatig szívén viselte disszertációm konzulensi feladatait, nagy türelemmel és rendkívüli precizitással segítve munkámat. Értékes tanácsai nagyban hozzájárultak a dolgozatom végső formába öntéséhez. Köszönet illeti továbbá Papp Mátét, aki a nyelvi kérdésekben, szövegszerkesztésben nyújtott útbaigazítást.

Végül, de nem utolsósorban köszönöm családomnak a munkám során tanúsított türelmet és biztatást, amikor kutatásom során nehézségekkel kellett szembenézzek.

Budapest, 2024.08.31.

Matuska Flóra

Bevezetés

J. S. Bach csellószvitjei kiemelkedő helyet foglalnak el a csellórepertoárban. Már tanulmányaim alatt lenyűgözött a darabok mélysége, komplexitása, és – hasonlóan sok pályatársamhoz – a mai napig nagy hatással vannak zenei pályafutásomra. Sokak által ismert tény, hogy a csellószvitiek előadásában Pablo Casalsnak kiemelt szerepe volt a 20. században: a legenda szerint ő fedezte fel a szviteket tizenhárom évesen, 1890-ben egy barcelonai zeneműkereskedésben.¹ Valódi felfedezésről azonban nem volt szó, hiszen – mint dolgozatomban be fogom mutatni – a szviteket addig is ismerték a zeneértők. Az azonban biztos, hogy interpretációja nagy hatással volt arra, hogy a darabok népszerűvé váljanak, hiszen állítása szerint ő volt az első csellista, aki zongorakíséret nélkül, teljes egészében játszotta el koncerten Bach szvitjeit, a tételek minden ismétlésével együtt,² illetve ő készítette el a csellószvitiek első teljes hangfelvételét.³ Emellett Casals világított rá annak fontosságára, hogy a szvitiek hat tétele együtt alkot egységet, illetve szervesen kapcsolódik egymáshoz.⁴ Régóta foglalkoztat az a kérdés, hogy miben rejlik Casals interpretációjának átütő szerepe, ami miatt hozzá kötjük a szvitiek felfedezésének történetét.

Ahhoz, hogy megértsük azt a hatást, amit Casals a csellószvitiek előadói hagyományára gyakorolt, fontosnak tartottam alaposan megvizsgálni a művész tevékenysége előtti időszakot. A szvitiek első nyomtatott kiadása 1824-ben jelent meg, és ezt követően számos további változat is napvilágot látott, ami azt jelzi, hogy a darabok sosem merültek teljesen feledésbe. A 19. században készült kiadások közreadói instrukciói jelentős információkat nyújtanak az akkori Bach-játék előadói gyakorlatáról. Éppen ezért a különböző kiadások részletes vizsgálata dolgozatom szerves részét képezi. Az erről szóló

¹A történetet maga Casals mesélte el, lásd disszertációm 33. oldala

²J. M. Corredor: *Beszélgetések Pablo Casalsszal. Egy művész emlékei és gondolatai.* Ford.:Friss Antal, Stein Márton (Budapest: Gondolat Kiadó, 1960.) 47. Ennek az információnak alátámasztása, hogy valóban így történt túlmutat kutatói munkámon.

³Eric Soblin: *The Cello Suites. J. S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque Masterpiece.* (New York: Grove Press, 2011), 71.

⁴J. S. Bach: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. According the interpretations of Pablo Casals.* ed: Rudolf von Tobel (Stuttgart, Carus. 2004) 7-8.

első fejezetben jelentős támogatást nyújtott Szabó Zoltán doktori értekezése, amelyben átfogóan összegyűjtötte a csellószvittek összes ismert kiadását.⁵

A szakirodalomban eltérő álláspontok találhatók arról, hogy Casals melyik kiadáson keresztül találkozott először Bach csellószvitjeivel. Bár több forrás állítja, hogy Casals Friedrich Grützmacher első, *Konzert Fassung* elnevezésű,⁶ erősen átdolgozott változatát találta meg, nem sikerült minden kétséget kizáró bizonyítékot találnom ezzel kapcsolatban. Szabó Zoltán doktori értekezésében például azt a véleményt fogalmazta meg, hogy a *Konzert Fassung* annyira jelentős mértékben átirat verziója a szvitteknek, hogy valószínű, hogy Casals a közreadó második, letisztultabb kiadását találta meg.⁷ A barcelonai Casals Intézet segítségével azonban sikerült hozzáférnem ahhoz az archívumukban található kiadáshoz, amely pályája során végig a tulajdonában volt. Ez lehetővé tette számomra, hogy a kérdésre a korábbinál biztosabb választ adhassak. Számos további információt az Intézet munkatársával, Isaura Soléval folytatott e-mail váltásaim során tudtam meg, így a továbbiakban, ha az Intézetre hivatkozom, az általa írott válaszokra utalok.

A disszertációm legnagyobb részét a második fejezetben Casals Bachhoz fűződő kapcsolatának részletes vizsgálata teszi ki. Célom az volt, hogy átfogó képet nyújtsak arról, miképpen közelítette meg Casals a csellószvittek előadását. Elemzésem során különböző aspektusokra fókuszáltam Casals interpretációs megoldásaival kapcsolatban, melyhez nagy segítségemre volt David Blum *Casals and the Art of Interpretation* című könyve, amely értékes információkat nyújtott a művész előadói attitűdjéről.⁸ Ezenkívül J. M. Corredor *Beszélgetések Pablo Casalsszal* gyűjteményére támaszkodtam, amelyen keresztül a csellista személyes véleményét, visszaemlékezéseit ismerhettem meg.⁹

⁵Szabó Zoltán: *Problematic Sources, Problematic Transmission. An Outline of the Edition History of the Solo Cello Suites by J. S. Bach* PhD disszertáció, Sydney: Conservatorium of Music The University of Sydney, 2016. (Kézirat)

⁶J.S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello Solo, Konzert Fassung, BWV 1007-1012* ed.: Friedrich Grützmacher (Leipzig: Edition Peters, 1866.)

⁷Szabó Zoltán: *Problematic Sources, Problematic Transmission. An Outline of the Edition History of the Solo Cello Suites by J. S. Bach* PhD disszertáció, Sydney: Conservatorium of Music The University of Sydney, 2016. (Kézirat), 251.

⁸David Blum: *Casals and art of the interpretation* (California: University of California Press, 1980.)

⁹J. M. Corredor: *Beszélgetések Pablo Casalsszal. Egy művész emlékei és gondolatai.* Ford.:Friss Antal, Stein Márton (Budapest: Gondolat Kiadó, 1960.)

Ezt követően, a harmadik fejezetben Casals korai Bach-előadásainak fogadtatását mutattam be. A fennmaradt kritikák nem csak a csellóművész interpretációjáról és sikereiről tanúskodnak, hanem meglepően fontos információkat árulnak el az őt megelőző 19. század végi, 20. század eleji Bach-játékról is. Ezen kívül egy táblázatban összegyűjtöttem Casals magyarországi koncertjeit, amelyeken Bach csellószvitjei is elhangzottak, valamint ezekről számos érdekes beszámolót is bemutatam a korabeli magyar sajtóból. Ezek elkészítésében nagy segítségemre volt a HUN-REN Zenetudományi Intézet online adatbázisa¹⁰, valamint Molnár Piroska *Pablo Casals művészete és életének magyar vonatkozásai* című doktori értekezése.¹¹

Utolsó, negyedik fejezetemben Casals Bach-felvételeinek készítési körülményeit tárgyaltam, illetve egy táblázatban foglaltam össze Casals összes kiadott lemezét, amelyeken Bach csellószvitjei szólnak meg. Ezekhez nagy segítséget nyújtottak Robert Baldock és H. L. Kirk a csellóművészről szóló életrajzi köteteik.¹² Casals játékának újító ereje vitathatatlan volt a 20. században, azonban hosszú élete során sosem készítette el szvittek saját kottakiadását. Tanítványai és követői közül többen tettek kísérletet arra, hogy kottában rögzítsék felfogásának, előadói stílusának részleteit. Ezek közül a kiadások közül kiemelkedik Rudolf von Tobel, Casals egyik leghűségesebb és igen elkötelezett növendékének a kottája, aki ebben igyekezett összegyűjteni a katalán zenész interpretációs technikáit. Utolsó fejezetemben a felvételek mellett ezt a kiadást is részletesen bemutatam, valamint összevettem Casals legendás 1936–39 készült lemezfelvételeivel.

Dolgozatom célja, hogy minél sokrétűbben bemutassam azt a hatást, amelyet Pablo Casals a csellószvittek előadói hagyományára gyakorolt, vagyis a katalán csellóművész kiemelkedő szerepét abban a folyamatban, melynek során a 20. században a Bach-csellószvittek eredeti formájukban széles körben ismert és népszerű darabokká váltak. Reményeim szerint ezzel hozzájárulok a köztudatban élő legenda mögötti tények feltárásához.

¹⁰https://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp

¹¹Molnár Piroska: *Pablo Casals művészete és életének magyar vonatkozásai*. DLA disszertáció, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008. (Kézirat)

¹²Robert Baldock: *Pablo Casals. Das Leben des Legendären Cellovirtuosen*. (München: Kindler Verlag, 1994.), Helbert L Kirk: *A Biography. Pablo Casals*. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974)

1. A Bach-csellószvitek előadói hagyománya 1824 és 1929 között

Ahogy a disszertációm bevezetésében említettem, a csellószvitek első nyomtatott kiadása 1824-ben látott napvilágot, Diran Aleaxnian pedig 1929-ben adta ki saját elemző szemléletű kiadását a Bach csellószvitekről, amely elsőként tartalmazta az Anna Magdalena Bach kéziratmásolat fakszimiléjét, és amely nagy hatással volt mind Casals, mind a 20. század előadói hagyományára. Éppen ezért fontosnak tartom megvizsgálni az 1824–1929 közti időszakot, amely világossá teszi, hogy hogyan változott a szvitek előadói gyakorlata és miben volt újító a maga korában Casals felfogása. Szabó Zoltán doktori disszertációjában¹ összegyűjtötte a csellószvitek eddig ismert összes kiadását. Kutatásai szerint az utóbbi két évszázad alatt a daraboknak több, mint száz kiadása született, melyek közül harminchárom keletkezett az általam vizsgált időszakban, vagyis 1824 és 1929 között.² Ha a Casalshoz kapcsolódó legendából indulunk ki – miszerint ő fedezte fel a szviteket – akkor azt kell feltételezzük, hogy a darabok teljesen feledésbe merültek az őt megelőző időkben. Az említett időszak vizsgálata azonban rámutat arra, hogy Bach zenéje és a darabok interpretációjának szándéka már a 19. században és a 20. század elején is jelen volt a zenei életben, és ezekben az évtizedekben is alakult, változott a művek előadásmódja, ismertsége.

1.1. Bach-interpretáció a 19. században

Az a 19. századi általános vélekedés, miszerint Bach zenéje 1750 után több mint ötven évre feledésbe merült, mára helytelennek bizonyult.³ A zeneszerző halála után kompozíciói, köztük a csellószvitek is, feltehetőleg a hozzáértők körében ismertek lehettek. Bach tanítványai és lelkes rajongói, mint például Johann Wilhelm Koch és Carl Gotthelt Wecker rendszeresen készítettek másolatokat a zeneszerző műveiről, ezzel megőrizve, terjesztve munkásságát – a csellószvitek két ma ismert kéziratosa is minden valószínűség szerint 1750 és 1800 között készült, ahogyan azt alább látni fogjuk.⁴ Johann Nikolaus Forkel

¹Zoltán Szabó: *Problematic Sources, Problematic Transmissions – An Outline of the Edition History of the Solo Cello Suites by J.S.Bach*. PhD disszertáció. Sydney: Sydney Conservatorium of Music, 2016.

²I.m. 4.

³Nicholas Temperley– Peter Wollny: „Bach Revival.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 2. kötet. 438–442., 438.

⁴I.h.

zeneszerző és zenetörténész szintén kulcsszerepet játszott Bach életművének hirdetésében. Forkel volt az első, aki komoly életrajzot írt a zeneszerzőről. Munkáját 1775 körül kezdte el tervezni és végül 1802-ben publikálta.⁵ Forkel életrajza bemutatta Bach zeneszerzői örökségét és jelentősen hozzájárult ahhoz is, hogy munkái a következő generációk számára is elérhetővé váljanak.⁶ Bach ismertségének azonban kétségtelenül óriási lendületet adott Felix Mendelssohn, aki 1829-ben egy berlini koncerten elvezényelte a *Máté-passió*-t.⁷ Nagysikerű előadása hatására egyre szélesebb körben kezdték el előadni Bach más kompozícióit is.⁸

A szólócsellóra írott Bach-kompozíciókhoz egészen másképp viszonyultak a 19. században, mint manapság. Sokan tanulmányként vagy etűdként tekintettek a szvitekre, illetve nem tartották önállóan előadható, koncertképes műveknek.⁹ Erről tanúskodik például, hogy az első nyomtatott kiadás címében etűdnek nevezték őket (*Sonates ou Etudes pour le violoncelle Solo Composée par J. Sebastien Bach*),¹⁰ illetve az is, hogy több, a században megjelenő kiadásban kidíszítették, átdolgozták, zongorakísérettel látták el a darabokat,¹¹ vagy átíratokat készítettek belőlük más hangszerekre.¹² A csellószvitek, illetve általában a vonós szólóhangszerekre írt kompozíciók koncerten való interpretálása nem volt jellemző.¹³ Alkalmanként, amikor mégis előadták a darabokat, a legtöbbször zongorakísérettel kiegészítésével tették, vagy csak egy-egy tételt adtak elő közülük ráadásként.¹⁴ A ma ismert adatok szerint a Bach szóló vonóskompozíciók legkorábbi előadására 1840. február 8-án

⁵Nicholas Temperley– Peter Wollny: *Bach*, I.m., 432.

⁶I.h.

⁷Celia Aplegate: *Bach in Berlin. Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the „St. Matthew Passion”* (New York: Cornell University Press, 2005.) 43-44.

⁸Nicholas Temperley and Peter Wollny: „Bach” I.h.

⁹Robert: Baldock: *Pablo Casals. Das Leben des Legendären Cellovirtuosen.* (München: Kindler Verlag, 1994.) 33.

¹⁰J. S. Bach: „*Sonates ou Etudes pour le violoncelle Solo Composée par J. Sebastien Bach.*” ed. Pierre Norblin. (Paris: Janet & Cotelte) 1824. Változatlan utánnomás: Leipzig: Probst, 1825.

¹¹példa: lásd. disszertációm 13-15. oldala

¹²példa: J. S. Bach : „*Sechs Sonaten für Violoncell arr: Piano solo.*” ed: Raff Joachim, (Leipzig: J. Rieter-Biedermann) 1870.

¹³J. M. Corredor: *Beszélgetések Pablo Casalsszal. Egy művész emlékei és gondolatai.* Ford.:Friss Antal, Stein Márton (Budapest: Gondolat Kiadó, 1960.) 48.

¹⁴I.h.

került sor: a koncerten Ferdinand David hegedűművész adta elő Bach 2. hegedű partitájából a *Chaconne*, a 3. partitából pedig a *Prelúdium* tételt, amelyekhez Felix Mendelssohn rögtönzött zongoraszólamot.¹⁵ Érdekesség, hogy pár évvel később David elkészítette saját hegedűátíratát a csellószvitkekből, amely 1866-ban jelent meg a Breitkopf & Härtel kiadónál.¹⁶ Egy másik tanulmány szerint Alfredo Piatti, a 19. század egyik kiemelkedő csellistája 1859 és 1873 között többször is megkísérelte előadni a csellószvittek egyes tételeit, melyeknek a fogadtatása állítólag sikeres volt.¹⁷ Mindezek alapján látható, hogy Pablo Casals munkássága nem volt előzmény nélküli. Ily módon tehát nem a „semmitől” indult úttörőként, mivel egy már meglévő 19. századi előadói hagyomány előzte meg, amely ugyan egészen más formában, de foglalkozott Bach csellószvitjeivel.

Ha elolvassuk a Pablo Casals korai Bach-interpretációjáról fennmaradt koncertkritikákat, vagy a katalán művész saját visszaemlékezéseit, azzal az állásponttal találkozunk, miszerint a Casalst közvetlenül megelőző időszakra leginkább a száraz, monoton Bach előadásmód volt jellemző.¹⁸ A katalán művész sokszor említette, hogy félreértették a szvitkeket: „Ebben az időben ezeket a műveket hidegnek és túlságosan akadémikusnak tartották.”¹⁹ Ez érdekes ellentmondásban áll a csellószvittek egyes 19. századi kiadásaiival, amelyek nagy számú artikulációs jelet és előadási utasítást tartalmaznak, valamint a 19. századi előadásmódról kialakult általános képpel, amelyhez inkább az impulzív, érzelemdús játékot társítjuk. Fokozatosan jelentek meg olyan játéktechnikai eszközök, amelyek az intenzív, romantikus előadást szolgálták.²⁰ Ilyen volt például a *vibrato*, *glissando* használat, vagy a gazdagabb, zengőbb hangszín. Míg a barokkban sokkal inkább tekintettek a *vibrató*-ra úgy, mint egy díszítő elemre, később ez,

¹⁵Bradley James Knobel: *Bach Cello Suites with Piano Accompaniment and Nineteenth-Century Bach Discovery: A Stemmatic Study of Sources* PhD disszertáció. Florida: Florida State University Libraries, 2006. (Kézirat) 35.

¹⁶J. S. Bach: „*Sechs Suiten für die Violine Solo*” ed.: Ferdinand David, (Leipzig: Breitkopf & Härtel) 1866.

¹⁷George Kennaway: *Bach Solo Cello Suites: an overview of editions* 2023.

<https://mhm.hud.ac.uk/chase/article/bach-solo-cello-suites-an-overview-of-editions-george-kennaway/>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09. 03.)

¹⁸Példa: lásd disszertációm, 50-52. oldala

¹⁹J. M. Corredor: *Beszélgetések*, I.m. 48.

²⁰Tim Janof: „Interpretational angst and the Bach cello suites” <https://cello.org/Newsletter/Articles/angst.htm>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09. 03.)

mint kifejezési eszköz, a folyamatos játék része lett.²¹ Felmerül a kérdés tehát, hogy mitől tarották mégis száraznak és akadémiusnak a Bach-játékot.

Ahhoz, hogy ezt az ellentmondást feltárjuk, illetve választ kapjunk arra, hogy Pablo Casals játéka miben volt az elődjeivel szemben kirobbanóan átütő, a következőkben áttekintem az Bach-csellószvittek kottakiadásait, az elsőtől kezdve egészen Diran Alexanian verziójáig. Mivel ebből az időszakból a hangtechnika hiánya miatt nem maradtak fenn felvételek (tudomásom szerint a Bach szólóhangszerre írott vonóskompozíciók legkorábbi hangfelvétele 1903-ból való – Joachim József a g-moll *Adagio*-t játssza rajta), így jórészt az 1824-től megjelenő kiadások kínálta megoldásokból tudunk tájékozódni. Ezek a kottakiadások a legközelebb tanúi annak, hogy hogyan értelmezték a műveket. Elemzésem során tehát leginkább a kiadásokban lévő előadói utasításokat, artikulációs jeleket fogom megvizsgálni és összehasonlítani.

Mielőtt azonban belekezdek mindezek vizsgálatába álljon itt a csellószvittek forrásaiként ismert kéziratok rövid jellemzése, különösképp kiemelve az Anna Magdalena Bach verziót, hiszen az Casals életében fontos szerepet játszott.

1.2. A csellószvittek forrásai

A csellószvittek pontos keletkezési ideje nem ismert, feltehetően Bach kötheni időszakára (1717–1723) esik.²² A csellószvittekkel kapcsolatban az elsődleges nehézséget az interpretáció során az autográf hiánya okozza, így a darabokat csak négy 18. századi másolatból ismerjük. Ezeket alaposan átvizsgálva számos helyen találunk eltérést: különösképp az artikuláció nagyon problémás, de egy-két hangbeli és ritmikai különbség is észrevehető.

A szakirodalomban általában A-betűvel jelölt kéziratot másolat Bach második feleségétől, Anna Magdalena Bachtól származik.²³ Andrew Talle legújabb kutatásai alapján (2016) a másolat keletkezésének ideje 1727–28 környékére tehető.²⁴ Bach feleségének

²¹I.h.

²²Scholz Anna: *J.S. Bach hat szvit szólócsellóra (BWV 1007-1011) Előadasmód, artikuláció. A források és kritikai kiadások problematikája*. DLA disszertáció, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2008. (Kézirat), 31.

²³Nevének rövidítése inentől: AMB

²⁴J. S Bach: *Sechs Suiten für Violoncello Solo*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Revidierte Edition. Band 4, Teilband 1, ed.: Andrew Talle (Kassel: Bärenreiter, 2016), XXV

kézírása rendkívül hasonlított férjéhez, így egészen 1873-ig – amíg Philipp Spitta rá nem cáfolt – az élt a köztudatban, hogy ez a kézirat a szerzőtől származik.²⁵ A hangok lejegyzése alapos, jól olvasható, ám a kötőívek nincsenek precízen vezetve, sokszor elcsúsznak vagy összerosódnak, éppen ezért egyáltalán nem egyértelmű, milyen artikuláció lehetett eredetileg az autográfban. (lásd 1. Kottapélda) Ez azért is fontos, mert valószínűleg sokáig ezt tartották az egyedüli hiteles forrásnak a Bach-szvittek kapcsán, és emiatt több közreadó is erre alapozta kiadása elkészítését.²⁶ Arról, hogy Casals mikor találkozott először AMB kéziratmásolatával, nincs pontos információ. Rudolf von Tobel Bach-kiadásának előszavából azonban az derül ki, hogy miután 1929-ben Diran Alexanian közreadásához csatoltan megjelent AMB másolatának fakszimilije, Casals rengeteg időt töltött annak tanulmányozásával.²⁷ Ekkortól kezdve a csellóművész sokszor hivatkozott AMB kéziratára, ezt tartotta a leghitelesebb forrásnak Bach zenéjének megfejtéséhez, és tanítványainak is ezen kézirat használatát tanácsolta.²⁸

A B jelű kéziratmásolatot Bach orgonista kollégája, Johann Peter Kellner készítette. Sokáig ezt a másolatot tartották a legkorábban elkészült verzióknak (1726), azonban a legújabb kutatások szerint (Seeberg, 2022) elképzelhető, hogy másolata kicsivel később készült, nagyjából AMB kéziratával megegyező időszakban (1727–1731).²⁹ A létezéséről egészen biztos, hogy tudtak már a 19. században, hiszen Dotzauer is hivatkozott rá 1826-ban,³⁰ illetve a szvittek első kritikai kiadásának – megjelenésének dátuma: 1879, közreadó: Alfred Dörffel – alapját AMB mellett ez a kézirat is adta.³¹ Dörffel kiadásának előszavából az is kiderül, hogy főként az Anna Magdalena Bach hibáinak, hiányosságainak pótlására használta fel a Kellner-féle kéziratot.³² A kottaképet tekintve az AMB kéziratához képest

²⁵Eric Sibling: *The Cello Suites. J. S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque Masterpiece*. (New York: Grove Press, 2011) 143.

²⁶J. B. Knobel: *Bach*, I.m. 5.

²⁷J.S. Bach: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso*, ed.: Rudolf von Tobel (Stuttgart: Carrus, 2004.) 7.

²⁸I.h.

²⁹J.S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello Solo, BWV 1007-1012* ed.: Jonas Seeberg (Magdeburg, Edition Walhall, 2022) 14.

³⁰Szabó Zoltán: *Bach*, I.m., 183.

³¹J. S. Bach: "6 Suiten für Violoncello in: J. S. Bachs Kammermusik. Sechster Band. Solowerke für Violine. Solowerke für Violoncello" Bd XXVII/1," in *Alte Bach Gesamtausgabe*, ed. Alfred Dörffel (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879) XXX.

³²I.m. XIII.

jóval zsúfoltabb, a sorok és az oldalak nincsenek előre megtervezve, csaknem két teljes tétel hiányzik belőle³³, valamint az artikulációt is sokszor nehéz megfejteni. (lásd 2. Kottapélda)



1. Kottapélda, AMB kézirat, C-dúr *Allemande*, 1-12. ütem



2. Kottapélda, Johann Peter Kellner kézirat, C-dúr *Allemande*, 10-25. ütem

A további két kézirat – a szakirodalomban C és D – keletkezésének pontos idejéről, illetve körülményeiről jóval kevesebbet tudunk. Annyi bizonyos, hogy mindkettő Bach halála után készült, a C-jelű valószínűleg a 18. század második felének elején, a D-jelű pedig

³³ A c-moll szvit *Sarabande* tétele hiányzik, a *Gigue*-ből pedig csak az első kilenc ütem szerepel.

a század vége felé.³⁴ Kottaképük egymáshoz nagyon hasonló, sor és oldalbeosztásuk megegyezik, valószínűleg ugyanarról a kéziratról másolták őket.³⁵ Az artikuláció sokkal jobban olvasható, mint a két korábbi forrásban, de a jelek jelentősen különböznek a korábbi kéziratoktól: a kötőívek száma nagyobb, és jelentős számú *staccato*-jel is megjelenik bennük.³⁶

1.3. A csellószvitek kiadásai 1824–1929

1.3.1. Korai kiadások, 1824–1831

A csellószvitek elsőként megjelent kiadását Pierre Norblin adta közre, aki a párizsi konzervatórium gordonkatanára volt. Előszava szerint hosszas kutatás után Németországban bukkant rá a szvitek egy kézirat másolatára, majd saját verzióját 1824-ben a Janet & Cottle kiadónál adta ki Párizsban *Sonates ou Etudes pour le violoncelle Solo Composée par J. Sebastien Bach* (Szonáták vagy Etűdök szóló csellóra) címmel.³⁷ Norblin a négy kéziratmásolat közül feltehetőleg a későbbi kettő – C és D – egyikét találhatta meg Németországban, mivel a legtöbb hasonlóságot ezek között lehet felfedezni. Ide tartozik például a trillák, *appoggiatúra*-k (lásd 3. kottapélda), vagy egyes artikulációk használata³⁸, azonban kiadása számos jelentős változtatást tartalmaz a kéziratokhoz képest.³⁹ Jellemző, hogy tempójelzésekkel látta el a tételeket, illetve egyes helyeken a megnevezésüket is átvariálta: *Courante* helyett *Corrente*, *Menuet* helyett *Minuetto*, *Bourrée* helyett pedig *Loure* jelölést alkalmazott.

³⁴A.Talle: *Bach*, I.m. XXVI

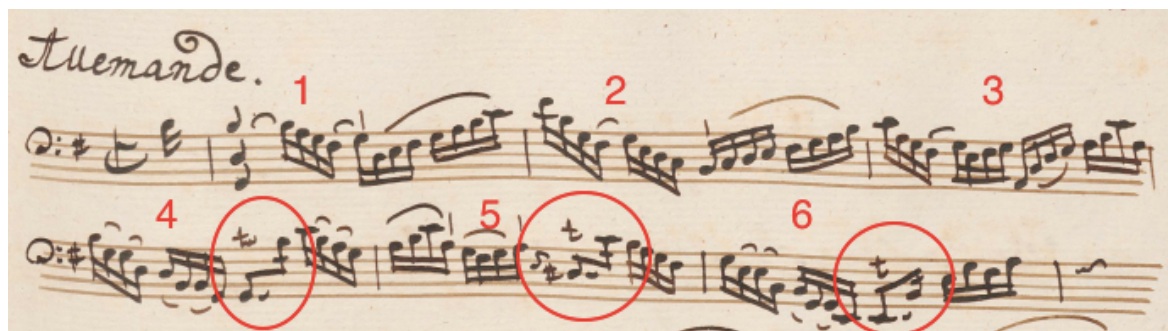
³⁵Scholz: *Bach*, I.m.31-32.

³⁶Szabó:*Bach*, I.m. 48-49.

³⁷Scholz: *Bach*, I.m. 35.

³⁸Szabó: *Bach*, I.m. 49.

³⁹Clive Brown: „The Evolution of Annotated String Edition” <https://mhm.hud.ac.uk/chase/article/the-evolution-of-annotated-string-editions-clive-brown/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09. 03.)



a) C forrás, 1-6. ütem



b) D forrás, 1-6. ütem

+

All^o. Moderato.

ALLEMANDE.

c) Norblin kiadása, 1-8. ütem

3. Kottapélda, G-dúr *Allemande* összehasonlítása

A címben a szonáta mellett jelenlevő etűd megjelölés alapján mai fejjel azt gondolnánk, hogy mechanikusabb vagy szárazabb szerkesztői megoldások jellemzik a kiadást, nem túl változatos artikulációkkal, elsősorban inkább a technikai megoldásokra fókuszálva. Érdekes azonban, hogy száraznak nem mondható, sőt néhol inkább kifejezetten sajátos vonásokat, illetve meglepő ujjrendeket tartalmaz – ezek többsége zeneileg megkérdőjelezhető. Ez arra utalhat, hogy az etűd megnevezést nem a mai értelemben kapta a kiadás, hanem valószínűleg azért, mert a 19. században nem volt szokás szóló vonós kompozíciókat koncertképes darabként kezelni, inkább gyakorlatként tekintettek a művekre.

Egy évvel később, 1825-ben a német Heinrich Probst kiadó a csellószviteket az előbb említett első kiadással szinte teljesen megegyező verzióban dobta piacra, amit 1831-ben a lipcei Kistner kiadó újranyomott.⁴⁰ Az egymással lényegében megegyező három kiadáson kívül az első csoportunknak még egy fontos tagja van: ezt a német csellista, Friedrich Dotzauer készítette.⁴¹

J. J. Friedrich Dotzauer (1783–1860) rendkívül magas szintű csellótechnikával rendelkezett, amely messze meghaladta a korabeli normákat, munkája fontos mérföldköve lett az őt követő csellista generációknak.⁴² 1825-ben átfogó értekezése jelent meg a csellójáték metodikájáról.⁴³ Jelentős pedagógiai tevékenységének eredményeképp megalakult az úgynevezett „drezdai csellóiskola”, melyet tanítványai közül többek között Friedrich August Kummer és Karl Drechsel vitt tovább.⁴⁴ Zeneszerzőként több gyűjteménye is kiadásra került, melyek főként gyakorlatokat, etűdöket tartalmaznak. A Bach-szvitek általa közreadott verziója 1826-ban, két évvel az első kiadás után jelent meg.⁴⁵ Dotzauer kiadása rendkívül gyakorlatias megoldásokat kínált, éppen ezért nagyon közkedvelté vált a 19. századi csellisták körében.⁴⁶ Meglátásai – egészen a valószínűleg 1885-ben megjelent második Grützmacher-kiadásig – nagy hatással voltak a század Bach-játékára, előadói hagyományának alakulására,⁴⁷ éppen ezért érdemes alaposabban szemügyre venni.

Dotzauer számára valószínűleg ismertek voltak az addigra megjelent nyomtatott kiadások – erre utalnak a köztük lévő hasonlóságok.⁴⁸ Kottája a kéziratos források közül a legtöbb egyezést a Kellner-féle verzióval mutatja, így valószínűleg ez, vagy ennek egy mára

⁴⁰J.S.Bach „*Six Sonates ou Etudes pour le Violoncelle Solo*” ed.: nem ismert, Leipzig: Heinrich. Probst, 1825.

⁴¹Szabó Zoltán disszertációjában említ még egy Szentpétervárott készült, de mára elveszett kiadást is 1827-ből., 251.

⁴²Rees, Lynda Lloyd – E. van der Straeten: „Dotzauer (Justus Johann) Friedrich.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 7. kötet. 518–519.

⁴³J.J.F. Dotzauer: *Méthode de Violoncelle*. (Leipzig: E. Schuberth&Co, 1825.)

⁴⁴L. L. Rees, E. Van der Straeten: *Dotzauer*, I.h.

⁴⁵J.S.Bach.: „*Sechs Sonaten für das Violoncell.*” ed: J.J. Friedrich Dotzauer, (Leipzig: Breitkopf & Härtel) 1826.

⁴⁶Szabó: *Bach*, I.m. 188.

⁴⁷I.m. 189.

⁴⁸I.m. 183-184.

már elveszett másolata is forrása volt a kiadásának.⁴⁹ Dotzauer kiadásának címében is szerepel az „etűd” szó (*Six Solos ou Etudes*), és az ő felfogására már sokkal inkább jellemző a mai értelemben használt etűd kifejezés, amely elsősorban a technikai tudás fejlesztésére és a hangszerkezelés készségeinek elsajátítására kínál gyakorlati megoldásokat.

Az első nyomtatott kiadással összevetve a legtöbb hasonlóságot a tempójelzések terén fedezhetjük fel – ezek Dotzauer kiadásában szinte teljesen megegyeznek az abban lévő instrukciókkal. Azonban két kivétellel is találkozhatunk, amelyek egyértelműen mutatják, hogy más forrás is rendelkezésre állt a közreadónak: a C-dúr szvit *Prelúdium*, illetve *Bourrée* tételének tempójelzései, mivel ezek a Kellner-féle kéziratmásolat megoldásai szerint vannak jelölve a kottában (lásd 4. kottapélda).⁵⁰ E kivételeket leszámítva a tempójelzések az első kiadással megegyezően kevésbé változatosak; a tételek többsége *Allegro* vagy *Allegro moderato* jelzést kapott, míg a lassú *Sarabande* tételt hat szvitből öt alkalommal *Largo*-ként jelölte. Ez egyrészt arra enged következtetni, hogy Dotzauer – Norblinhoz megegyezően, vagy az ő mintáját követve – az egy szvitben belüli különböző tételeket hasonló tempóérzetben képzelte el: a tételek zöme gyorsnak vagy mérsékelt gyorsnak számított, leszámítva a *Sarabande*-okat, amik lassú tempójelzést kaptak. Illetve egységes karakterben képzelte el a különböző szvittek azonos megnevezésű tételeit.



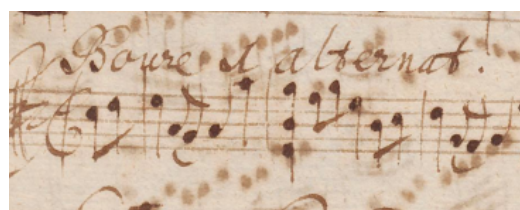
Dotzauer kiadás, C-dúr *Prelúdium*



Dotzauer kiadás, C-dúr *Bourrée*



Kellner kézirat, C-dúr *Prelúdium*



Kellner kézirat, C-dúr *Bourrée*

4. Kottapélda, Dotzauer és Kellner kéziratának összehasonlítása

⁴⁹I.h.

⁵⁰I.h.

Az artikuláció tekintetében érzékelhető leginkább a mechanikusabb, etűdszerű jelleg: a darab megformálásánál inkább a gyakorlatias, szabályszerű technikai megoldások jellemzik a kiadást, mintsem a zene komplexitásának, többszólamúságának kidomborítása. Habár gyakran követte a közreadó a korábbi kéziratmásolatokat vagy az első nyomtatott verziót (Norblin és Probst kiadásait), több helyen saját, egyéni megoldásokat alkalmazott, és a következetesség érdekében a hasonló zenei anyagokat azonos vonásokkal látta el.⁵¹ A kéziratmásolatok artikulációi néhol nem egyértelműek, és a Norblin-féle kiadás is meglehetősen egyedi megoldásokat kínál bizonyos helyeken, így Dotzauer sokszor inkább a precizitást és az egységesítést választotta vonásai kialakításában.

Az 5. kottapéldában jól megfigyelhető, hogy a számozással ellátott ütemekben a kézirat ívei nehezen olvashatóak, a tizenhatod-csoportokat többféleképpen is lehet értelmezni: négyes csoportokként, 3+1-es vagy 1+3-as tagolás szerint. Hasonlóan az első kiadás megoldásához – bár nem teljesen megegyezően – Dotzauer a kérdéses negyedeket mind négyes kötésekkel látta el (lásd 6. kottapélda). Ez a megoldás következetes, de monotonná teheti az előadást, mert hiányzik belőle a változatosság és az élénk karakter, amely véleményem szerint jellemezi ezt a tételt.



5. Kottapélda, Kellner kézírata, C-dúr *Prelúdium* részlet, 1-14. ütem

⁵¹I.m. 188.



6. Kottapélda, Dotzauer kiadása, C-dúr *Prelúdium*, 1-14. ütem

Hasonló közreadói megközelítést alkalmazott Dotzauer az Esz-dúr szvit *Allemande* tételében is (lásd 7. és 8. Kottapélda, jelölt ütemek). Itt is megfigyelhető, hogy a kézirat nehezen olvasható, és többféle értelmezés is lehetséges. A közreadó azonban ismét az egységes négyes kötést tartotta helyénvaló választásnak. Ez a példa egyértelműen tükrözi Dotzauer sajátos hozzáállását a darabokhoz, mivel nem egyezik meg a korábban megjelenő első kiadással sem.

Ehhez hasonló megoldásokat több helyen találunk a kottában, és bár nem túl változatosak, az egyszerűbb és egyértelműbb játékot szolgálják, elkerülve az esetleges félreértéseket. Dotzauer döntései tehát valószínűleg arra irányultak, hogy megkönnyítsék a darabok tanulását és előadását a tiszta és következetes vonásokkal.⁵²



7. Kottapélda, Dotzauer kiadása, Esz-dúr *Allemande* részlet, 1-11. ütem

⁵²I.m. 188-189.



8. Kottapélda, Kellner kézírata, Esz-dúr *Allemande* részélet, 1-11. ütem

A két kottapéldán is megfigyelhető, hogy Dotzauer nemigen alkalmazott dinamikai instrukciókat kiadásában, hiszen legfeljebb egy-két helyen találunk *f*, vagy *p* jelzést a kottában, de azokat is csak szórványosan. Technikai megoldások terén a kiadás főként az ujjrendhasználatban kínál praktikus megoldásokat, különösen az utolsó 3 szvitben. A jobbkeztechnikában a *legato*, *detaché*, ill. *staccato* használatát zenei értelmezés szempontjából a legtöbb esetben következetesen és logikusan alkalmazta a közreadó. Dotzauer kiadásának leginkább a kéziratokban található véletlenszerűségek tisztázása és egyértelműsítése volt a célja, éppen ezért előszeretettel alkalmazták a 19. századi csellisták.⁵³ Bár az előadók számára a kiadás több helyen is praktikus megoldásokat kínál – például gyakori négyes kötések, jól játszható ujjrendek – zeneileg azonban inkább szárazabb, egysíkúbb előadásmódot eredményez, amely kevesebb teret hagy a zenei kifejezés változatosságának.

1.3.2. Kiadások a 19. századi koncertigénynek megfelelően, 1853–1871

A csellószvittek legkorábbi megjelenései után bő két évtizedet kellett várni a következő kiadásra. Az 1853-tól 1871-ig terjedő periódusban megjelent hat különböző közreadás mind a csellószvittek átíratát vagy egyfajta átdolgozását tartalmazza. Ahhoz, hogy a szviteket és partitákat ne csak gyakorlatként vagy etűdként alkalmazzák, hanem koncerten is előadhatók legyenek, az ekkor működő közreadók szükségesnek érezték, hogy valamilyen módon vonzóbbá tenni a darabokat.⁵⁴ Többek között Robert Schumann is komponált a

⁵³I.m. 188

⁵⁴Ezt a század egyik kiemelkedő hegedűsének, Pablo de Sarasatenak fennmaradt Bach-felvétele is bizonyítja, amin az É-dúr hegedűpartitájának *Prelúdiumát* adja elő virtuóz gyorsasággal. Habár ez a felvétel 1904-ből

hegedűszonáták-, és partiták mellett Bach csellószvitjeihez zongorakíséretet. Ebből azonban mindössze a C-dúr szvit maradt fent, amit végül csak 1985-ben adtak ki.⁵⁵ Dotzauer kiadása itt is fontos szerepet töltött be, hiszen Schumann az ő általa közreadott verzióhoz komponált zongoraszólamot.⁵⁶ A csellószvittek első 19. században is megjelent zongorakíséretes kiadását, Liszt barátja, az orgonista Wilhelm Stade készítette 1864-ben: *Joh. Seb. Bachs Sonaten für Violoncello Solo mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben* címmel.⁵⁷ Ezek után két átírat is megjelent ebben az időben a csellószvittekből: a hegedűátíratot Ferdinand David készítette, a zongoraátíratot pedig Liszt egy másik közeli kollegája, Joachim Raff német zeneszerző. Fontos megjegyezni, hogy szólóhangszerként mindkét hangszer jóval elismertebb volt ekkoriban, és mindkettőn könnyebb többszólamban játszani, mint a csellón – a hozzáadott szólamok ezekben az esetekben is virtuózabbá, könnyebben befogadhatóvá tették a szvitteket. A sorban utolsóként 1871–72-ben Karl G. P. Grädener csellóművész/zeneszerző jóvoltából ismét egy kíséretes változata készült el a szvitteknek, *Sechs sonaten für das Violoncell von Joh. Seb. Bach mit Klavierbegleitung* megnevezéssel.⁵⁸

A mai szemmel legtöbb változtatást tartalmazó kiadás ebben a csoportban Friedrich Grützmacher 1866-os verziója. A címlapon lévő megjelölés – *Konzert Fassung* – rögtön elárulja, hogy a csellista közreadó szándéka ebben az esetben is ugyanaz volt, mint említett kortársaié: koncertképessé tenni a csellószvitteket. Amint már a Bevezetőben utaltam rá, sok jel mutat arra, hogy ez volt az a kiadás, amelyre a fiatal Pablo Casals rátalált gyerekként Barcelonában. Emellett azért is érdemes alaposan megvizsgálni ezt a verziót, mert bár az

való, Sarazate a 19. század egyik kiemelkedő hegedűművésze volt és játéka tükrözi az akkori előadói hagyományokat

⁵⁵Szabó: *Bach*, I.m. 234. Szabó Zoltán disszertációjában megemlíti, hogy a Schumann által 1863-ban komponált C-dúr szvit kéziratáról Julius Goltermann készített másoltot, amely 1981-ben került elő a speyeri Landesbibliothek-ben, és 1985-ben adta ki a Breitkopf & Härtel.

⁵⁶ B.J. Knobel: *Bach*, I.m. 52.

⁵⁷George Kenneway: „Bach Solo Cello Suites: an overview of editions”
<https://mhm.hud.ac.uk/chase/article/bach-solo-cello-suites-an-overview-of-editions-george-kennaway/>
(Utolsó megtekintés dátuma:2024. 09. 04.)

⁵⁸ J. S. Bach: *„Sechs Suiten: für die Violine solo,”* ed: David, Ferdinand (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1866), J. S. Bach: *„Sechs Sonaten für Violoncell arr: Piano solo,”*, ed: Raff Joachim, (Leipzig: J. Rieter-Biedermann, 1870), J.S. Bach: *„Sechs Sonaten für die Violoncell von Johann Sebastian Bach mit Klavierbleitung.”* ed.: Carl G. P. Grädener (Hamburg: Hugo Pohle, 1871.)

Anna Magdalena Bach-féle kéziratra épült,⁵⁹ a közreadó számos helyen átdolgozta, kidíszítette a darabokat. Célja az volt, – ellentétben az átiratokkal és a zongorakíséretes változatokkal – hogy a szvittek önállóan, szólócsellón is előadhatók legyenek.

Friedrich Grützmacher (1832–1903) zenei tanulmányait Karl Drechslernél, Friedrich Dotzauer egykori tanítványánál kezdte.⁶⁰ 1849-ben, Lipszében megismerkedett a Gewandhaus Zenekar koncertmesterével, Ferdinand Daviddal, aki látván Grützmacher rendkívüli tehetségét, felajánlotta neki, hogy legyen a zenekar szólócsellistája.⁶¹ Egy évvel később a lipcsei, majd 1866-ban a drezdai konzervatórium csellótanára lett, ahol több mint negyven éven át oktatott, folytatva és kibővítve a Dotzauer által megkezdett drezdai iskolát.⁶² Grützmacher nem csak kiváló művészként, pedagógusként, hanem zeneszerzőként is rendkívüli hírnevet szerzett. Több tanulmánya jelent meg nyomtatásban, valamint az ő nevéhez köthető számos feledésbe merült remekmű újrafelfedezése, közreadása – például Boccherini és Geminiani csellószonátái vagy C.P.E. Bach kompozíciói.⁶³ Grützmacher szívesen nyúlt vissza ritkán játszott művekhez és adta elő azokat koncertjein, visszahozva őket a köztudatba. J. S. Bach csellószvitjeivel Dotzauer kiadásán keresztül ismerkedett meg, és egy fennmaradt kritikából az is kiderül, hogy az 5. Bach-csellószvit néhány tételét mindenfajta kíséret nélkül előadta egy koncert alkalmával, a kotta alapján.⁶⁴ Ahogy említettem, első saját verziója 1866-ban jelent meg az *Edition Peters* kiadó által, és a közreadás alapját Anna Magdalena Bach kézírata adta.⁶⁵

A kottaképet nézve rendkívül dúsan jelzett bejegyzésekkel találjuk szembe magunkat. Grützmacher minden tételt tempójelzéssel (*allegro non troppo, lento, vivace* stb.) látott el, amelyek egy szvitben belüli elnevezései már jóval változatosabbak, mint Norblin kiadásában. A tempójelzéseket illetően a közreadó elég következetesen járt el: a hat tételt mind a hat szvitben – egy-két kivételt leszámítva – hasonló jelölésekkel nevezett meg. Ebből azonban hasonlóan Norblinhoz, azt feltételezhetjük, hogy Grützmacher is egységes karakterben

⁵⁹A Casals Intézet tájékoztatása alapján

⁶⁰Lynda McGregor: „Friedrich Grützmacher.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 10. kötet. 466–467., 466.

⁶¹I.h.

⁶²Szabó: *Bach*, I.m. 200.

⁶³I.m. 201.

⁶⁴I.h.

⁶⁵A Pablo Casals Intézet emailben adott tájékoztatása alapján

képzelte el a különböző szvitok azonos megnevezésű tételeit. A két közreadó kottáját összevetve a legtöbb hasonlóságot a *Prelúdium* tételek tempójelzéseiben lehet felfedezni – mindkét körzeadó *allegro* vagy *allegro moderato* jelölést alkalmazott a hat tétel esetében.

A *Konzert Fassung* tele van sűrűn szedett dinamikai jelzésekkel, előadói utasításokkal. Olykor ezek rendkívül szélsőségesen és hirtelen váltakoznak egymás után. Ezt, ha leköveti az előadó, abból egy igencsak impulzív, érzelemdús játékmód valósul meg (lásd 9. kottapélda).



9. Kottapélda, J.S. Bach: C-dúr szvit, *Konzert Fassung*, *Courante* részlet 38-63. ütem

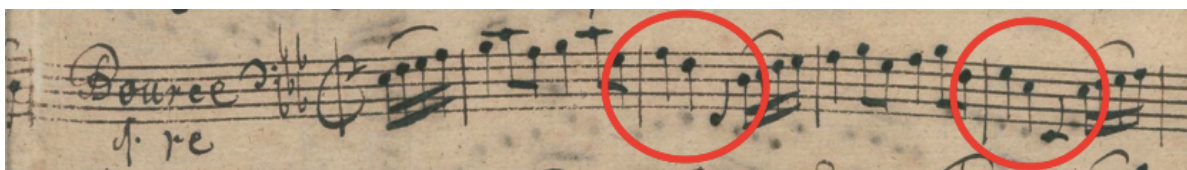
A C-dúr *Courante* második fele (41. ütem) *fp*-val indul, majd a következő ütemben egy *sfz* és hangsúly, aztán *crescendo* a következő ütemig. Ehhez társulnak a vonásnemre vonatkozó pontok a hangok fölött, a 41. és a 43. ütemben. A 42. és 43. ütem folyamatát ugyanígy megismétli a 44. és 45. ütemben. A 47. ütemtől egy dinamikai hullámváz kezdődik. *Forte*-val indul, majd *diminuendo* két ütemen keresztül, utána (49. ütemtől) egy négy ütemen keresztül tartó *crescendo*, ami kifut az 53. ütemre. Két ütemmel később, az 55. ütem második felében, a nyolcadokon megjelenő hangsúlyok az 56. ütem egyre való nyomatékosabb, a hangsúlyok által akár némi kiszélesítéssel járó megérkezésre adnak gyanút. Majd ezt a több ütemen keresztüli fokozást egy ütem alatt visszavezeti *piano* dinamikára. Ez a néhány ütem alatt lezajló folyamat egy rendkívül szélsőséges, romantikus játékot eredményez.

A hasonlóan nagy dinamikai kilengések, a *sfz* vagy *fp* gyakori használata összességében jellemző az egész kiadásra. Van néhány hely, ahol találunk magyarázatot alkalmazásukra, mivel a zenei tagolást, harmóniai változást erősítik meg, azonban a

legtöbbször önkényesen és véleményem szerint indokolatlanul használja őket a közreadó. Kiváló példa a hangsúlyok számomra váratlan elhelyezésére az Esz-dúr szvit *Bourrée* tétele. (lásd 10. kottapélda). A 2. és 4. ütemben használt *sfz* úgy vélem, hogy egy hangsúlytalan hangot emel ki szükségtelenül: a hangsúly olyan helyre kerül, ahol az AMB kéziratban a dallam lefelé ugrik, záratszerű jellege van. (lásd 11. kottapélda) Ehelyett Grützmacher a 2. és 4. ütem 3. negyedére egy *sfz*-val ellátott akkordot ír, ami teljesen megváltoztatja az értelmét, sőt ellentétét eredményezi az eredeti szöveg megformálásának.



10. Kottapélda, Esz-dúr *Bourrée*, *Konzert Fassung* 1-3. ütem



11. Kottapélda, Esz-dúr *Bourrée*, AMB, 1-4. ütem

Grützmacher kiadásában sokszor találkozhatunk bravúros technikai megoldásokkal. Ezek mindegyike magas szintű technikai tudást és hangszerismeretet igényel az előadótól. Kétségtelen, hogy ezeket interpretálva egy rendkívül virtuóz előadást kaphat a közönség.



12. Kottapélda, *Konzert Fassung*, C-dúr *Prelúdium*, 1-6. ütem

A C-dúr *Prelúdium* elején például Grützmacher a lefelé gördülő skálát egy vonóra helyezte, pontokkal ellátva (lásd 12. kottapélda). Az egy vonón előadott folyamatos *staccato* – különösen gyors tempóban – komoly interpretációs kihívást jelent. Ez a vonótechnikai elem többször is megjelenik a tétel során. A jobb kézen kívül Grützmacher a bal kezet is gyakran kihívások elé állította. Számos alkalommal írt kettősfogásokat olyan helyekre, amelyeket az eredeti forrás nem tartalmaz. A következő kottapélda a C-dúr szvit *Allemande* tételéből való (lásd 13. kottapélda). A rövid részletben megfigyelhető, hogy Grützmacher viszonylag összetett kettősfogásokat alkalmazott az eredeti szöveghez képest.



a) 1-2. ütem



b) 13-14. ütem



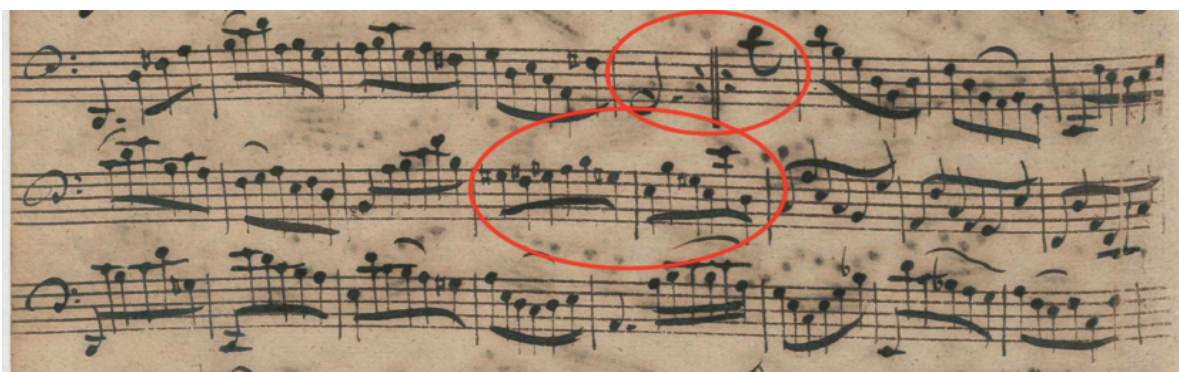
c) 17-18. ütem

13. Kottapélda, *Konzert Fassung*, C-dúr *Allemande*, részletek

A kiadás legmerészebb változtatásai a Grützmacher által átkomponált részletek, hozzáadott kettősfogások, hangváltoztatások, transzponálások. Egyes tételek részeiben szinte felismerhetetlen az AMB-féle kézirat szövege. Majdnem minden szvitben találunk olyan részt, amely a legkevésbé sem hasonlít az eredeti forrásához. Térjünk itt vissza a C-dúr *Courante* 9-es kottapéldában már bemutatott részletéhez:



14. Kottapélda, J. S. Bach: C-dúr *Courante*, *Konzert Fassung*, 38-50. ütem



15. Kottapélda, J.S. Bach: C-dúr *Courante*, AMB kézirat, 36-59. ütem

Az egyik legszembevetőbb különbség a 15. kottapéldán az Grützmacher ismétlésre vonatkozó változtatása. Amellett, hogy *prima* és *seconda volta*-t alkalmazott, az eredeti felütést egy díszítést imitáló skálával helyettesítette. Az első eljátszáskor a G-dúrból való visszamodulálás f hanggal történik C-dúrba, míg az ismétlés során a fisz hang megtartásával folytatódik a táncétel második felére. Ettől kezdve – az ismétlőjel utáni első ütemet leszámítva – a következő hét ütem szinte teljesen átalakul. Grützmacher a hetedik és nyolcadik ütemben hemiolát is alkalmaz, amelyre az AMB kéziratban nem találunk utalást. Ezek a változtatások jelentősen eltérítik az előadót a mű eredeti karakterétől, értelmezésétől és tagolásától. Az ehhez hasonló merész módosítások összességében jellemzőek a kiadásra.

Érdekes megfigyelni, hogy Grützmacher – aki a szviteket ebben a kiadásban bravúros koncertdarabokká formálta – szélsőségesen kiszínezett kiadásában is felfedezhetők etűd jellegű megoldások. Kiváló példa erre az Esz-dúr szvit *Prelúdium* tétele. Az AMB-kézirat első nyolc ütemében a harmónia két ütemenként váltakozik, és minden páros ütem megismétli az előzőt (lásd 16. kottapélda). Grützmacher azonban módosította ezt a szerkezetet: az ismétlések helyett a páros ütemeket eltérő módon töltötte ki (lásd 17. kottapélda). A vonásra utaló instrukciók – a *legato* és a *staccato* váltakozása – számomra

leginkább ennél a tételnél etűd- vagy vonógyakorlat jelleget idéz fel. Ráadásul ez a megoldás Jean-Louis Duport egyik csellóetűdjére is emlékeztet (lásd 18. kottapélda).⁶⁶



16. Kottapélda, Esz-dúr szvit, *Prelúdium*, AMB, 1-10. ütem

Violoncello. J. S. Bach.

Allegro maestoso.

Prélude.

17. Kottapélda, Esz-dúr szvit, *Prelúdium, Konzert Fassung*, 1-10. ütem

Allegro moderato e ben marcato.

18. Kottapélda, Duport: 4. etűd, 1-10. ütem

⁶⁶Érdekes adalék, hogy c1895-ben, pár évtizeddel a *Koncert Fassung* megjelenése után Grützmacher kiadta Duport 1805-ben megjelent csellóetűd kötetét (J. Duport: *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet. 21 études pour Violoncelle*. Párizs: Imbault, 1805.) némileg átdolgozott formában (F. Grützmacher: *21 etüden für Violoncell*. Lipcse: Edition Peters, c1895.) Így tehát Grützmacher munkássága révén Duport etűdjei népszerűvé váltak a 19. század végén, és hatással voltak a következő generációk csellistáira.

A kottapéldákban szereplő részletek alapján megfigyelhető, hogy Grützmacher rendkívül szabadon kezelte az AMB-kéziratot, annak érdekében, hogy a korabeli elvárásokat is kielégítő, zongorakíséret nélkül is kielégítő, technikailag igényes, koncertképes darabokat hozzon létre a szvitkekből.

A Casals Intézettel váltott levelezéseim során megtudhattam, hogy a katalán művész egész életében kincsként őrizte ezt a kiadást. James Knobel doktori értekezésében felveti a kérdést, hogy vajon Bach csellószvitjei akkor is felkeltették volna Casals érdeklődését, ha egy egyszerűbb, letisztultabb változatot talál meg.⁶⁷ Valóban érdekes kérdés, hogy vajon mi ragadhatta meg a fiatal csellistát ebben a változatban. Kétségtelen, hogy a kiadás kínálta bravúros megoldások izgalmas kihívást jelenthettek a 13 éves Casals számára, azonban érett művészként játékát elmondásai alapján elsősorban AMB kézírata határozta meg. Az 1936-1939 között készült felvételeit hallgatva néhány helyen sikerült hasonlóságot felfedeznem az artikulációban, dinamikai megoldásokban, vagy a Grützmacher által jelölt karakterekben.⁶⁸

A 19. század közepén készült Bach-szvit kiadások célja egyértelműen az volt, hogy a műveket felemeljék a koncertképes repertoárdarabok közé. Az ekkor készült kották legtöbb közreadója a díszített zongoraszólamok kiegészítésével és a harmóniák kidolgozásával igyekezett eladhatóvá tenni a zeneszerző kompozícióit, míg Grützmacher munkája – a gazdag előadói utasításokon kívül – számos ponton jelentősen eltért az eredeti szövegtől.

1.3.3. A szvittek 1879 és 1929 között készült kiadásai

A 19. század közepén – a csellószvittek fent bemutatott, erősen átdolgozott kiadásaival egyidőben – felmerült az igény olyan kiadásokra is, amelyekben a zeneszerző műveit minden közreadói szerkesztés nélkül, eredeti formában adják közre. Ennek a törekvésnek a részeként jött létre 1850-ben a német Bach-Gesellschaft, amelynek egyik alapítója Robert Schumann (éppen az egyik zongorakíséretes kiadás szerzője) volt.⁶⁹ A társaság egyik célja Bach műveinek kritikai összkiadása volt: közel 50 év alatt összesen 46 kötetet adott ki. A 27. kötet tartalmazza a cselló szvittek első kritikai kiadását, Alfred Dörffel közreadásában.⁷⁰

⁶⁷B.J. Knobel: *Bach*, I.m. 33.

⁶⁸Lásd disszertációm 70-71. oldala

⁶⁹Hans T. David and Arthur Mendel: *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. (New York: W. W. Norton & Company, 1945.) 373.

⁷⁰I.h.

Dörffel zenei tanulmányait Johann Adolf Trube, waldenburgi orgonaművésznél kezdte, majd Lipcsében folytatta többek közt Robert Schumann és Felix Mendelssohn növendékeként.⁷¹ A csellószvittek kiadása 1879-ben a Breitkopf & Härtel kiadónál jelent meg, egy kötetben a szóló hegedű kompozíciókkal. Az előszóból kiderül, hogy a zenei szöveg alapját a kéziratmásolatok közül az A és B források, a Heinrich Probst-féle kiadás, valamint Friedrich Dotzauer és F. W. Stade nyomtatott változatai képezték, bár a közreadó az utóbbit használhatatlannak találta.⁷² Dörffel elsődleges célja a hangmagasságok és a ritmusok korrekciója volt, mivel a fennmaradt kéziratmásolatok olvashatatlansága miatt a kötőívek tisztázását lehetetlennek ítélte.⁷³ A kiadás előszavában a következőképpen fogalmazott az artikuláció kérdésével kapcsolatban: „Szerencsés, hogy a kötőívek vagy egyéb utasítások, melyek az előadás művészetére vonatkoznak, Bachnál csupán másodlagos szerepet kapnak. Bach az előadókkal szemben sosem volt túl precíz: tisztelte művészi értéküket és intelligenciájukat, ezért a lehető legkevesebb utasítással látta el őket.”⁷⁴ Dörffel kiadását vizsgálva megállapítható, hogy főként a két kéziratmásolat alapján igyekezett létrehozni a kiadásának szövegét, és kevésbé követte a korábbi szerkesztők –Probst-féle kiadás, Dotzauer, Stade – megoldásait. (lásd 19-24. kottapélda, 37-40. ütem).⁷⁵ Habár a közreadó egyes változtatása mai szemmel elrugaskodottnak tűnhet, kiadása sokkal inkább az A és B forráson alapult, mint elődjeié.



19. Kottapélda, Dörffel kiadása, 37-40. ütem

⁷¹Gajnor Jones – Sanna Pederson: „Dörffel Alfred.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 8. kötet. 236–237.

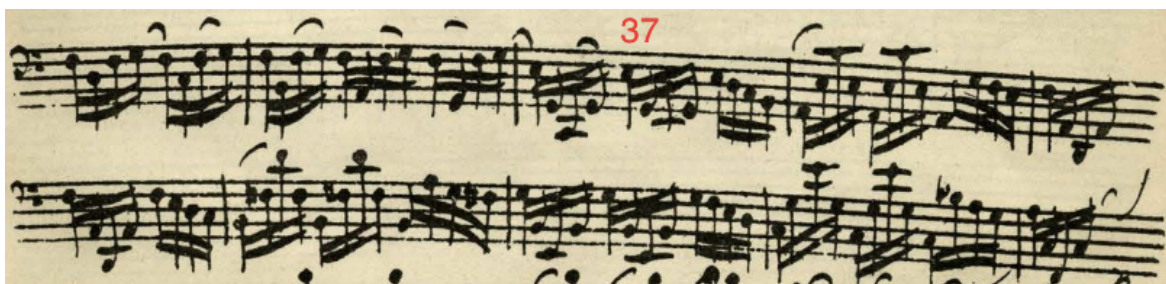
⁷²J.S.Bach: "6 Suiten für Violoncello in: J. S. Bachs Kammermusik. Sechster Band. Solowerke für Violine. Solowerke für Violoncello, Bd XXVII/1." In Alte Bach Gesamtausgabe, ed.: by Alfred Dörffel. (Leipzig: Breitkopf & Härtel) 1879., XXXI.

⁷³I.m. XIV.

⁷⁴I.h.

⁷⁵Szabó Zoltán: „The Road Towards the First Complete Edition: Dissemination of J. S. Bach Solo Cello Suites in the Nineteenth century” 12-13.

https://www.academia.edu/4991034/The_Road_Towards_the_First_Complete_Edition_Dissemination_of_J_S_Bach_s_Solo_Cello_Suites_in_the_Nineteenth_Century (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.09.12.)



20. Kottapéllda, AMB kézirat, 35-42. ütem



21. Kottapéllda, Kellner kézirat, 33-42. ütem



22. Kottapéllda, Probst kiadás, 36-41. ütem



23. Kottapéllda, Dotzauer kiadás, 35-42. ütem



24. Kottapéllda, W.F. Stade kiadás, 37-40. ütem

A kiadás megjelenését követően a csellószvitok további tizenkilenc közreadása látott napvilágot, egészen Diran Alexanian verziójáig, amelyek javarészt csellisták által kerültek közreadásra.

Év	Város	Közreadó	Kiadó, megjegyzés
~1885	Lipcse, Berlin	F. Grützmacher *	Edition Peters
1888	Lipcse	Alwin Schröder *	Fr. Kistner (& Siegel)
~1890	Lipcse	Hugo Becker *	C. F. Peters
1897	Berlin	Norbert Salter *	Simrock
1898	Lipcse	Robert Hausmann *	Steingräber Verlag (Walter Schulz átdolgozta 1935-ben)
1900	Lipcse	Julius Klengel *	Breitkopf & Härtel
1900	Párizs	Jules-Léopold Loëb*	Costallat (Címe: „Hat szvit csellóra és harsonára”)
~1907	Bécs	Wilhelm Jeral*	Universal (Megegyezik van Lier kiadással)
1907	Bécs	Jacques van Lier*	Universal (Megegyezik Jeral kiadással)
1914	Szentpétervár, Moszkva	Evgeni Malmgren	Jurgenson (Becker kiadásának szinte pontos másolata)
1918	New York	Joseph Malkin*	Carl Fischer
1918	Párizs	Fernand Pollain*	A. Durand & Fils
1918	Milano	Giuseppe Magrini*	Ricordi (Dotzauer kiadása alapján)
1919	London	Percy Such*	Augener
1920	Párizs	Cornelis Liégeois*	Lemoine
1920	Párizs	Paul Bazelaire*	Eschig
1921	München	Ernst Kurth	Drei Masken
1923	Milánó	Luigi Forino*	Ricordi
1926	Párizs	Diran Alexanian*	Salabert

1. Táblázat, a csellószvitok kiadásai 1880–1923⁷⁶

⁷⁶A táblázat adatai Szabó Zoltán disszertációjának táblázatából származnak, amelyben összegyűjtötte a csellószvitok összes fennmaradt kiadását. (251. oldal) Szabó táblázatában említ még egy kiadást, annak adatait azonban nem ismerjük, csak a körülbelüli megjelenési évét: c1880.

A fenti táblázatban a csillaggal megjelölt közreadók a csellóművészeket jelölik: az utánnomásokat nem számolva, a tizenhét különböző kiadás közül tizenhat született csellista közreadásával, a maradék egyet Ernst Kurth zeneelmélet-tudós készítette. Az összkiadás előszavában foglaltak hatására ebben a csoportban az eredeti szöveg rekonstrukciójának igényéről áthelyeződött a fókusz az egyes előadók sajátos meglátásainak rögzítésére: a hangok megtartásán kívül az olyan instrukciókkal, mint a dinamika vagy artikuláció, a közreadók rendkívül szabadon bántak és inkább egyéni meglátásokat kínáltak. Mivel a 19. század neves csellistái nem rendelkeztek a felvételkészítés lehetőségével, az egyedüli módja annak, hogy rögzítsék és terjesszék a saját művészi látásmódjukat, a kiadások készítése volt. Ennek eredményeként a csellószvitek ezen időszakban készült verzióira a széleskörű és változatos közreadói utasítások voltak a jellemzők. A közreadók törekedtek arra, hogy minél pontosabban rögzítsék egyéni gondolataikat a műről, és ezért egyre bátrabban és szélesebb skálán alkalmazták a dinamikai jelzéseket (például *sffz*, *ff*, *pp*, *fp*), valamint az előadás karakterére és tempójára vonatkozó utasításokat.

Friedrich Grützmachernek az 1866-os *Konzert Fassung* kiadása nem hozott nagy sikert. Habár „felemelte” a szviteket az előadható, koncertképes kompozíciók közé, a rengeteg változtatás miatt nem minősült megbízható forrásnak.⁷⁷ Emellett technikailag igen magas felkészültséget igényelt, ezért korának kevés csellistája tudta csak eljátszani.⁷⁸ Ezt követően Grützmacher volt az egyedüli 19. századi közreadó, aki elkészítette második kiadását is a szvitekről, melynek szövege jóval letisztultabb és könnyebben előadható lett elődjénél. Megjelenésének pontos dátuma nem ismert, nagyjából 1884–88 közé tehető.⁷⁹ Habár kiadása már jelentősen közelebb áll az alapjául szolgáló AMB-kézirathoz, mégis számos helyen tartalmazza a korábban megjelent változatának előadói megoldásait (lásd 25. és 26. kottapélda).

⁷⁷Szabó Zoltán: *Bach*, I.m., 211.

⁷⁸I.h.

⁷⁹I.m. 212-214.

Allemande. *Molto Moderato.*
f con grandezza *sfz*
sempre f

25. Kottapélda, *Konzert Fassung*, G-dúr *Allemande* részlet, 1-6. ütem

ALLEMANDE. *Molto Moderato.*
f con grandezza *sfz*
sfz *sempre f*

26. Kottapélda, Grützmacher 2. kiadásából, G-dúr *Allemande* részlet, 1-5. ütem

A fent említett két kottapéldában a közreadó lényegében minden előadói instrukciót megtartott, beleértve a tempójelzéseket, a karakterre utaló megjegyzéseket, az artikulációkat és a dinamikai utasításokat, azonban néhány díszítést zárójelbe tett, valamint kivette a kettősfogásokat. Hasonló megközelítéssel vette át a *Konzert Fassung* gyakorlatias artikulációját az Esz-dúr *Prelúdium* esetében is (27. és 28. kottapélda).

Prelude. *Allegro maestoso.* J.S. Bach.
f *sfz* *sfz* *dimin.*
sfz *p*

27. Kottapélda, *Konzert Fassung*, Esz-dúr *Prelúdium*, részlet, 1-10. ütem

PRÉLUDE.
Allegro maestoso.



28. Kottapéllda, Grützmacher 2. kiadás, Esz-dúr *Prelúdium*, 1-10. ütem

A 28. kottapéldában láthatjuk, hogy Grützmacher a második ütem hangjait az eredeti forrással megegyezővé módosította, ami a dinamikai instrukciók változását is eredményezte. Ez a közreadói megoldás bár visszafogottabb, mint a *Konzert Fassung sforzato* jelzései, mégis eltávolodik a zenei értelmezés és a harmóniai változások szempontjaitól. Az ismétlődő visszhanghatás és a mechanikus artikuláció ebben a kiadásban talán még inkább etűdszerű karaktert kölcsönöz a tételnek, mint első kiadásban.



29. Kottapéllda, , *Konzert Fassung*, G-dúr *Courante*, 8-11. ütem



30. Kottapéllda, Grützmacher, 2. kiadás, G-dúr *Courante*, 8-11. ütem

Bár a kiadás nem tartalmaz hozzákomponált kettős fogásokat – amelyek jelentős kihívást jelentenének a bal kéz számára – bizonyos helyeken mégis fellelhetők benne az első kiadáshoz hasonló virtuóz technikai megoldások (lásd 29. és 30. kottapéldát). Grützmacher második kiadásában – habár a zenei szöveg konszolidáltabb az előző változathoz képest – továbbra is érezhető a szvittek kifejezőbbé tételére, előadási darabbá formálására irányuló törekvés. A dinamikai jelzések folyamatos változása, a gyakori karaktermegjelölések és a változatos vonásnemek még mindig a szélsőséges „romantikus” előadói stílust tükrözik. Ugyanakkor érdekes tény, hogy az artikuláció kevésbé változatos, a frázisok gyakran

egységesek, amelyek mechanikus megközelítésre utalnak. Ezáltal Grützmacher kiadása egyszerre képviseli a romantikus interpretációs törekvéseket és a strukturáltabb, rendszerezettebb megközelítést is. Dotzauer verziójának megjelenése után – ami sokáig a legsikeresebb volt a csellisták körében – a közreadó második kiadása vált az egyik legközkedveltebb és legnépszerűbb kiadássá, amelyet számos zenész előszeretettel használt több évtizeden át.⁸⁰

Julius Klengel (1859–1933) zenei tanulmányait Emil Hegarnál, a neves Friedrich Grützmacher tanítványánál kezdte.⁸¹ Klengel kiemelkedő technikai tudása és a csellójáték metodikájával kapcsolatos elméleti munkássága révén vált ismertté, több tanulmánya is megjelent nyomtatásban.⁸² A csellószvitok általa készült közreadása 1900-ban került kiadása.⁸³ Klengeltől fennmaradt egy rövid, pontosan nem datált hangfelvétel, amelyen a D-dúr szvit *Sarabande* tételét adja elő zongorakísérettel.⁸⁴ A felvétel hallgatása során olyan érzésem támad, mintha nem egy Bach-tétel, hanem egy másik kompozíció elevenedne meg előttünk: egy lassú tempójú, romantikus előadási darab. Játékát hosszasan kitartott, zengő hangok, bőséges *vibrato* és dúsan alkalmazott *glissando* jellemzi. Az artikulációjában megfigyelhető a szabályosság és az egységes kötőívhasználat, amelyet intenzív hangképzés és érzelemgazdag előadói attitűd ellensúlyoz. Ez az interpretációs megközelítés Klengel Bach szvit-kiadásában is tetten érhető.

⁸⁰I.m., 211.

⁸¹Watson Forbers – Margaret Campbell: „Julius Klengel.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 13. kötet. 671.

⁸²például: Julius Klengel: „*Daily Studys for Cello*”. (első kiadásának adatai nem ismertek)

⁸³J.S. Bach: „*Sechs Sonaten (Suiten) für Violoncell allein.*” ed: Julius Klengel. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel) 1900.

⁸⁴<https://www.youtube.com/watch?v=LbCmgzos7AU> (utolsó megtekintés dátuma: 2024.09.04.)



31. Kottapélda, Klengel kiadása, d-moll *Gigue*, részlet 33-51. ütem

A kiadás kottaképének vizsgálata során megfigyelhető, hogy Klengelnél is megjelennek a saját meglátásait tükröző dinamikai utasítások, valamint egyes tételekben a karakterre utaló megjegyzések. Noha ezekből arra lehet következtetni, hogy a zenei kifejezés fontos szerepet játszott Klengel számára, a kiadást mégis sok helyen etűdszerű megközelítés jellemzi. Ez azért is érdekes, mert habár már a 20. század elejéről beszélünk, ennek ellenére mégis találunk hasonlóságokat a 19. század elején megjelent kiadásokkal. Ez az etűdszerű mentalitás főként az artikulációban érhető tetten – véleményem szerint az a szárazabb, monotonabb Bach-játékra, amit Casals is többször említett visszaemlékezéseiben valószínűleg erre a túlságosan egységesített, uniformizált artikulációra utalhat.

Ezt különösen jól szemlélteti a 31. kottapélda, ahol – a korábban bemutatott Grützmacher-változathoz (28. kottapélda) hasonlóan – Klengel artikulációi is egységesítettek és egysíkúak. Érzésem szerint a zenei értelmezést gyakran leegyszerűsíti az ilyesfajta egységes artikuláció alkalmazása. A kiadás középpontjában a technikai megoldások állnak, számos ujjrend- és vonásnem-jelöléssel. E megközelítés pedagógiai céllal készült változat benyomását kelti.

Julius Klengel egyike volt azoknak a kiemelkedő 19. századi csellistáknak, akik tanúi voltak Pablo Casals bemutatkozó Bach-játékának Németországban.⁸⁵ Casals „úttörő, szabad”-ként⁸⁶ jellemzett játékát a közönség és Klengel is egyaránt lelkesen fogadta. Osztozott a nála fiatalabb csellóművésszel Bach iránti szenvedélyében, és különösen támogatta interpretációjának újító stílusát.⁸⁷ Ezzel szemben Hugo Becker, a kor szintén

⁸⁵Kirk: *Casals* I.m.216.

⁸⁶Julius Klengel használta ezeket a jelzőket Casals játékára H. L. Kirk Casals életrajza szerint.

⁸⁷Robert Baldock: *Casals*, I.m. (München: Kindler Verlag, 1994.) 85.

kiemelkedő csellistája, néhány kritikussal egyetemben Casals Bach-játékát gyanakodva fogadta, szentségtörésnek tekintette.⁸⁸ Becker a csellószvitek egyetlen érvényes megközelítési módjának a szigorú és didaktikus hozzáállást tartotta.⁸⁹

A szóban forgó német csellista zenei tanulmányait Friedrich Grützmacher és Alfred Piatti irányításával végezte, később szólístaként, valamint tanárként is nagy elismerésnek örvendett.⁹⁰ Számos műve jelent meg nyomtatásban, köztük egy átfogó gyakorlatgyűjtemény a csellójáték metodikájáról⁹¹, amely máig rendkívül közkedvelt a csellisták körében. Becker is elkészítette saját kiadását Bach csellószviteiről, amelyet leginkább a fent említett didaktikus hozzáállás jellemez. A kiadás előszavából kiderül, hogy Becker a forrásául szolgáló kéziratok szövegéből csupán azokat az artikulációs jeleket emelte be kiadásába, amelyek egynél több forrásban fordultak elő.⁹² Ebből az következik, hogy került a véletlenszerűséget, és a megbízhatóbb, következetesebb megoldásokat részesítette előnyben. Elsősorban a különféle vonásnemek, dinamikai és ujjrendhasználati aspektusok pontos és érthető megjelenítésére törekedett, főként pedagógiai szándékkal.

1900-ig a csellószvitek közreadásai – a Párizsban kiadott első kiadást leszámítva – mind német területen kerültek kiadásra.⁹³ A fenti 1. számú táblázatból jól látszik, hogy a 20. század elejétől kezdődően más területeken is születtek már kiadások, például Milánóban, New Yorkban, Bécsben, Londonban, és újból Párizsban is. A német kiadásoknál megfigyelhető, hogy míg a dinamikában, hangsúlyokban, tempójelzésekben, ujjrendhasználatban az egyéni meglátások domináltak, az artikulációban számos verziónél inkább a szabályosság és az egységes megoldások részesültek előnyben. Ezzel szemben a más nemzetiségű kiadásokban a többi előadói instrukcióval együtt az artikulációt is változatosan alkalmazták, bár sokszor ezek a megoldások sem elsősorban a zenei anyag sokrétű felépítését emelték ki (lásd 32., 33. kottapélda).

⁸⁸Joan Alavedra : *Pau Casals*.(Barcelona: Editorial Aedos, 1975.) 153.

⁸⁹Kirk:*Casals*, I.m.216.

⁹⁰Lynda MacGregor: „Becker (Jean Otto Eric) Hugo.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 3. kötet. 49.

⁹¹Hugo Becker und Dago Rynar: „*Mechanik und ästhetik des violoncellspiels*. (Wien: Universal Edition, 1929.)

⁹²J. S. Bach: "*Sechs Suiten (Sonaten) für Violoncello Solo BWV 1007-1012*." ed: Hugo Becker, Hugo,) Leipzig: Edition Peters) 1890.

⁹³Szabó említ egy elveszett szentpétervári kiadást 1827-ből.



32. Kottapélda, Fernand Pollain kiadása, G-dúr *Allemande*, 1-5. ütem



33. Kottapélda, Joseph Malkin kiadása, d-moll *Preludium*, 7-15. ütem

1.3.4. Összefoglalás – A Casals előtti Bach-interpretációk áttekintése

Most, hogy megvizsgáltuk az 1824–1929 között készült Bach-szvit kiadásokat, láthatjuk, hogyan alakult, formálódott a darabokhoz való viszonyulás egészen Casals megjelenéséig. Az első kiadásokban erőteljesen érződött a darabok gyakorlatias megközelítése. Ezt Dotzauer verziója is példázza, amely sok esetben egységes artikulációval biztosította a következetességet. Ezt követően (1853–1871) a szvitnek koncerten való előadása és a zenei közízlésnek való megfeleltetés került a középpontba, ami azonban jelentős eltéréseket eredményezett az eredeti forrástól. Végül az összkiadás megjelenése (1879) után az egyéni interpretációk rögzítése vált a fő célkitűzéssé. Ekkor a közreadók a kotta alapszövegén már – nem igen változtattak legfeljebb csak kis mértékben –, viszont az artikulációval és egyéb előadói instrukciókkal szabadon bántak annak érdekében, hogy saját elképzeléseiket minél világosabban megjelenítsék. Míg a német kiadásokat a tagolás és az artikuláció terén főként a precizitás és következetesség jellemezte, addig a szvitnek más nemzetiségű verzióit inkább a változatos, olykor azonban zeneileg logikátlan megoldások határozták meg.

Véleményem szerint az általam vizsgált kiadások rámutatnak arra, hogy a hozzáállás a szvittekhez bár időről időre változott, mégis van közös jellemzője a különböző periódusoknak: a 19. században és a 20. század elején a Bach-játékot az akkori előadói stílusához igazították és kevésbé vették figyelembe a szvittekben rejlő izgalmas többszólamúságot, változatos artikulációkat és a táncok jellegzetes karakterét – vagyis azt, hogy Bach korában hogyan játszhatták a darabokat. A kiadások utolsó csoportja jeleníti meg azt a zenei környezetet, ami a fiatal Casalst is körülvette. Nem áll rendelkezésünkre biztos információ arról, hogy Casals birtokában volt-e a felsorolt kiadások bármelyike (Grütmacher *Konzert Fassung* kiadását leszámítva), de nagy a valószínűsége, hogy igen, hiszen már Diran Alexanian kiadásának megjelenése előtt elkezdte előadni a szviteket. Mivel a bemutatott kiadások kölcsönösen hatottak egymásra, és sok interpretációs megoldást vettek át egymástól, így valószínű, hogy mindegyik tartalmaz olyan artikulációs, dinamikai és technikai elemet, amely formálta Casals játékát is. „Előttem még sem hegedűs, sem gordonkás nem játszott el nyilvánosan egy teljes szonátát vagy szvitet a meseterek mesterétől, legfeljebb alkalmilag egy-egy sarabande-ját, gavotte-ját vagy allemande-ját tűzték műsorukra.” – állította Casals egy J. M. Corredorral való beszélgetésük során.⁹⁴ Az, hogy a 19. század végén, 20. század elején valóban hányszor és hogyan adták elő Bach szvitjeit, túlmutat e disszertáció keretein. Az ekkor készült kiadások mennyiségének növekedéséből azonban arra lehet következtetni, hogy egyértelműen megnőtt az érdeklődés a darabok és előadásuk iránt. A kiadásokat áttekintve pedig az is egyértelmű, hogy a Bach zeneszerzői komplexitásának megfejtése, valamint a 18. századi előadói gyakorlatnak a megismerése kevésbé állt ennek az időszaknak a középpontjában.

⁹⁴ J. M. Corredor: *Beszélgetések*, I.m. 48.

2. A Bach-csellószvittek szerepe Pablo Casals pályáján

Pablo Casals 1890-ben, mindössze 13 éves korában talált rá Bach csellószvitjeinek kottájára egy barcelonai zeneműboltban, az Ancha utcában.¹ A szvittek felfedezésének története számos cikkben, könyvben és publikációban szerepel, amelyet Casals elbeszélése alapján így ismerhetünk meg:

„Ez életem döntő eseménye volt. Atyám (...) egy időben minden héten meglátogatott. Ilyenkor végig jártuk Barcelona zeneműkereskedéseit, hogy kottákat vásároljunk a Tost-kávéház hetenkénti klasszikus hangversenyei számára, amelyeken én mint szólólista szerepeltem. Egy napon – tizenhárom éves voltam akkor – valamelyik boltban véletlenül rábukkantam Bach, a nagy kántor hat gordonka-szvitjére. (...) A szvittek létezéséről sem nekem, sem a tanáromnak nem volt tudomásuk, soha senki nem beszélt nekem róluk. Ez a felfedezés életem nagy meglepetése volt: azonnal megértettem rendkívüli fontosságát.”²

Casals úgy fogalmazott, hogy a remekművek felfedezése művészi pályája meghatározó állomása volt, amellyel egy új világ nyílt meg számára.³ A Bach iránti rajongás és tisztelet Casals egész életét végigkísérte. Rudolf von Tobel, a katalán csellista egykori növendéke, a Bach-szvittek kiadásának előszavában így fogalmazott: „Casals számára Bach zenéje volt minden művészet csúcsa, az emberi szellem legmagasabb alkotása; Bach interpretációja volt Casals életművének fókuszpontja.”⁴ A csellóművész minden napját két

¹Például: Albert E. Kahn: *Pablo Casals Emlékei. Öröm és bánat.* (Budapest, Zeneműkiadó Budapest, 1973), Steven Isserlis: *The Bach Cello Suites, A companion.* (London: Faber & Faber, 2021.) 112.

https://www.thestrads.com/for-subscribers/pablo-casals-and-the-bach-cello-suites-journey-to-a-masterpiece/16957.article?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR38NW6G1CBigDTqNWNP4r322D7Vx-wECBU7fbZg9zjGs5UPXKkneawpzg8_aem_eHhOwMrlDkZHIud1R5tjFA

<https://amp.theguardian.com/culture/2010/jan/16/bach-cello-suites-eric-siblin?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR1tVnQq-WHlasXdS3P->

EFiYNeoujMO6zS7WYgi4LIWNW7GBNyn_LGhAyc_aem_EjpHiJD5NRYNXMaO0YTVoQ

²J. M. Corredor: *Beszélgetések Pablo Casalsszal. Egy művész emlékei és gondolatai.* (Budapest, Gondolat Kiadó, 1960), 47-48.

³I.m. 48.

⁴J. S. Bach: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. According the interpretations of Pablo Casals.* Ed.: Rudolf von Tobel (Stuttgart, Carus. 2004). 6.

prelúdium és fuga zongorázásával kezdte a Wohltemperiertes Klavier-ból, majd reggeli után leült a hangszeréhez, hogy a hat csellószvit egyikét tanulmányozza és átjátssza.⁵ Hétfőtől szombatig minden nap másik szvitet vett elő, ilyen módon hetente végigvette az összeset, vasárnap pedig a hatodik, D-dúr szvitet ismételte meg, mert az támasztotta a legnagyobb kihívást.⁶ Ez a napi rutinja élete végéig megmaradt, amely saját elmondása alapján nem mechanikus szokás volt, hanem esszenciális dolog, ami hozzátartozott a mindennapi életéhez.⁷ J. M. Corredorral való egyik beszélgetése alkalmával így fogalmazott: „Ez a zene a legjobb életmeghosszabbító varázssital. Megifjítja szellemünket és ösztönzést ad ahhoz, hogy napunkat derűs örömben és bizakodásban töltsük el.”⁸

2.1. Casals és a csellószvittek kiadásai

A Bach-csellószvittek interpretációja során kulcsfontosságú szerepe van a kiadások megválasztásának. A különböző közreadók instrukciói nagyban befolyásolják az előadó egyéni értelmezését és megközelítését az adott darabhoz. A kiadások nemcsak gyakorlati útmutatóként szolgálnak, hanem az interpretációs gyakorlat formálásában is jelentős szerepet töltenek be, egészen napjainkig. Különösen így volt ez a 19. és 20. század fordulóján, amikor a szólószvittek újraértékelése került a középpontba.

Amint azt az előző fejezetben említettem, sok jel mutat arra, hogy Casals a Grützmacher-féle *Konzert Fassung* kiadással találkozott életében először. Ha így is történt, ma már nem tudjuk pontosan, meddig használta ezt a kottát, vagy hogy a 20. század első éveiben tartott korai hangversenyeire is ebből készült-e fel. Véleményem szerint addigra már annyiféle kiadása megjelent a szvitnek, illetve Casals olyan mélyrehatóan tanulmányozta a darabokat, hogy valószínűleg hozzájutott egy olyan kottához is, amelyben a hangok és a ritmusok lényegesen közelebb álltak a fennmaradt kéziratmásolatokhoz. 1929-től kezdődően Casals, – miután megismerkedett az AMB kézirattal – egyre inkább kételkedve fogadta azokat a kiadásokat, amelyek a közreadó által plusz információkat, újításokat,

⁵Robert Baldock: *Pablo Casals. Das Leben des Legendären Cellovirtuosen.* (München: Kindler Verlag, 1994.) 33.

⁶Igor Saenz Abarzuza: „Pau Casals and the rediscovery of JS Bach's Suites for solo cello.” <https://www.redalyc.org/journal/874/87451466006/html/#fn15> (Utolsó megtekintés: 2024. 09. 04.)

⁷A. E. Kahn: *Casals*, I.m. 25.

⁸J. M. Corredor: *Beszélgetések*, I.m.194.

változtatásokat tartalmaztak.¹ Ez nem azt jelenti, hogy ő ezeket ne használta volna, vagy ne játszott volna belőlük. Az azonban biztos, hogy ezen kiadások egyikét sem tekintette szentírásnak.² Ekkortól kezdve a szvitek interpretálásához az AMB kéziratát tartotta a legmegbízhatóbb forrásnak.³ Ez a hozzáállás – szemben a 19. és 20. század fordulópontján megjelent kiadásokkal, amelyek az egyéni látásmódok rögzítését preferálták – a szvitek előadásában egy gyökeresen új perspektívát hozott. Kutatásaim szerint ennek a szemléletváltásnak a kialakulásában jelentős szerepet játszott Casals barátja és kollégája, Diran Alexanian.

Az örmény származású csellista zenei tanulmányait Friedrich Grützmacher növendékeként kezdte a drezdai Konzervatóriumban.⁴ Tehetsége hamar megmutatkozott és már tanulóévei alatt számos sikeres koncertet adott.⁵ 1901-ben Párizsba költözött, majd itt ismerkedett meg és kötött barátságot Pablo Casalsszal. A katalán csellóművész jelentős anyagi támogatással járult hozzá a párizsi École Normale de Musique megalapításához, ahol művészeti vezetőként gyakran tartott mesterkurzusokat.⁶ Casals javaslatára Alexanian 1927–31 között az intézmény sikeres professzora lett.⁷ Kettejük hasonló látásmódja – az interpretációt, valamint a technikai kérdéseket tekintve – hosszú évekig tartó szakmai együttműködést eredményezett, amely jelentősen befolyásolta mindkettőjük munkásságát.⁸ Amikor Alexanian 1922-ben megjelentette *Traité théorique et pratique du violoncelle* című összefoglaló munkáját, Casals azt írta a lelkes és támogató előszavában, hogy minden benne foglalt meglátással egyetért.⁹ A mű Alexanian elméleti megközelítését tükrözi a csellójátékról, amely jelentős hatással volt a hangszertechnika fejlődésére.

Az örmény csellóművész kiadása a Bach-csellószvitekből 1929-ben jelent meg a Salabert kiadó gondozásában, és tudomásom szerint ez volt az első olyan közreadás, amely

¹Tobel: *Bach*, I.m. 6-7.

²I.h.

³Casals Intézet. e-mailben váltott információ alapján

⁴Dorothy C. Pratt: „Alexanian Diran.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 1. kötet. 360.

⁵I.h.

⁶H. L. Kirk: *A Biography. Pablo Casals*. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974) 357.

⁷R. Baldock: *Casals*, I.m. 88.

⁸I.h.

⁹Diran Alexanian: *Traité théorique et pratique du violoncelle* ed.: (Paris: Salabert) 1922.

tartalmazta Anna Magdalena Bach-másolatának fakszimiléjét.¹⁰ Ekkor vált lehetővé a szélesebb közönség számára, hogy a darabokat ne csak közreadott kottákból, hanem az egyik forrásból tanulmányozhassák. Feltehetőleg Casals is Alexanianon keresztül ismerte meg ezt a kéziratot, és kezdte el mélyrehatóan tanulmányozni azt.¹¹ Alexanian változata főként az egyedi jelölésrendszere miatt vált híressé, amely az olvashatóság szempontjából nem mindig a legoptimálisabb (lásd 34. kottapélda), de elemző hozzáállása és a Bach-szvittekben rejlő többszólamúság, összetartozó zenei hangok szemléltetése révén mégis óriási jelentőségű újdonságot jelentett a csellószvittek kiadás-történetében.¹²

The image shows three staves of musical notation for the G major Prelude, measures 29-34. The notation includes fingerings (numbers 1-4), bowings (V, V, V, V, V), and articulations (accents, slurs). Red circles highlight specific notes: the first circled note is on measure 29, and the second is on measure 31. The word 'segue' is written above the staff in measure 31. Roman numerals I, II, III, and V are used to indicate positions or fingerings. The key signature is one sharp (F#).

34. Kottapélda, Diran Alexanian kiadása, G-dúr *Prelúdium*, részlet, 29-34. ütem

A közreadó újszerű megközelítést kínált azáltal, hogy különös figyelmet fordított a szvittek belső szerkezeti logikájára és felfejtette a zömében egy szólamú textúrába rejtett polifóniát. Figyeljük meg a 34. kottapéldát. Alexanian közreadásában egyértelműen jelezte a zenei tagolásokat. Még arra is külön jelölést alkalmazott, hogy a csoportoktól elválasztott hangok szárának iránya – például a 29. ütem bekarikázott hangja – megmutassa, hogy az adott hang az előzményhez – ez esetben balra –, vagy az utána következő zenei anyaghoz

¹⁰J. S. Bach: "Six Sonates ou Suites pour Violoncelle seul." ed: Diran Alexanian. (Paris: Salabert) 1929

¹¹ Tobel: *Bach*, I.m. 7.

¹²Szabó Zoltán: *Problematic Sources, Problematic Transmission. An Outline of the Edition History of the Solo Cello Suites by J. S. Bach* PhD disszertáció, Sydney: Conservatorium of Music The University of Sydney, 2016. (Kézirat), 231.

tartozik – tehát jobbra áll. Ha két irányba is mutat – mint a 31. ütem esetében – akkor azt a hangot egyszerre mindkét zenei anyaghoz tartozóan kell értelmezni. A 32. ütemtől kezdődően a többszólamúságra vonatkozó jelölés is egyértelműen megjelenik a kottájában.

Alexanian hasonló precizitással jelölte a vonásnemekre, tagolásra, ritmikai elemek karakteres megformálására vonatkozó utasításokat is. A 35. kottapéldán jól látható, hogy a zenei tagolások jelölése mellett a közreadó pontos instrukcióval látta el az előadót a vonások irányát és hosszát illetően. Ezen kívül a tagolásokat is kiemelte – ezeket a dupla vonal jelöli. Véleményem szerint ezek a kisebb szünetek a jelzés előtt álló hanghosszok időtartamából vesznek el, amelyeket eljátszva egy határozott, feszes ritmikai eleme jön létre, meghatározva ezzel a tétel alapkarakterét.



35. Kottapélda, Diran Alexanian c-moll *Gigue*, 1-9. ütem

Ez a két kottapélda is mutatja, hogy a kiadás az interpretációs lehetőségek új felfogását nyitotta meg az előadók számára. Alexanian közreadása segített abban, hogy a csellisták mélyebben megértsék a Bach zenéjében rejlő többszólamúságot, mindamellett, hogy részletes technikai instrukciókkal és értelmezési megoldásokkal támogatta őket. Éppen ezért a kiadás rendkívül népszerűvé vált a 20. században és csellisták generációira volt hatással.¹³

Alexanian kiadása, valamint Casals részben ebből táplálkozó interpretációs megközelítése jelentős mértékben hozzájárultak a Bach-szvitek előadói gyakorlatának újragondolásához. Míg a korábbi kiadások gyakran az előadó technikai képességeinek bemutatására, vagy a darabok kiszínesítésére összpontosítottak, addig Alexanian és Casals hangsúlyozták a zenéből fakadó interpretációs megoldások feltárását, elsősorban a többszólamúság fontosságát. Alexanian kiadása egyértelműen úttörő szerepet játszott a

¹³I.h.

Bach-szvittek interpretációs megközelítésének formálásában és gondolkodásmódja tükröződik Casals Bach-felvételein is.

2.2. Casals álláspontja a csellószvittek interpretációs kérdéseiről

A Bach-csellószvittek interpretálása során számos kérdés merül fel az előadóban, mint például az artikuláció, a hangszín, az előadói stílus, az ornamentika és a tempóhasználat. J. Carrington *Trills in the Bach Cello Suites* című könyvében azt olvashatjuk, hogy Casals mélyrehatóan foglalkozott ezekkel a kérdésekkel, így a művek megformálásában és előadásában nem érzett bizonytalanságot. Bach zenéjére úgy tekintett, mint egy univerzális nyelvre, amely magában hordozza jelentését a ritmikába, a dallamokba, a harmóniákba és a struktúrába kódolva.¹⁴ Az interpretációja szigorú analízisen, ösztönön és intuíción alapult, így képes volt a zenei művek mélyebb megértésére és hiteles előadására.¹⁵ A következőkben különböző kategóriákra bontva mutatom be Casals nézeteit az interpretációs kérdésekről.

2.2.1. Artikuláció és dinamika

Amikor Pablo Casals elkezdte előadni koncertjein Bach csellószvitjeit (az 1900-as évek elején), előadásai kétféle reakciót váltottak ki. Egyfelől sokan lelkesen fogadták interpretációját, sőt, néhányan új felfedezésként tekintettek Bach műveire, másfelől azonban a puristák – azok, akik a racionális, érzelemmentes előadást tartották autentikusnak – úgy vélték, hogy Casals megközelítésének kevés köze van a szerző eredeti szándékához.¹⁶ A 19. századi kottaszerkesztési gyakorlat nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy a művészi elképzeléseket minél pontosabban és egyértelműbben rögzítse.¹⁷ Mivel Bach eredeti kéziratái vagy a fennmaradt másolatok lényegesen kevesebb információt tartalmaznak az interpretációra vonatkozóan, mint a 19. századi és 20. Század eleji kiadások, sokan úgy gondolták, hogy nem szükséges további előadói meglátásokkal kidíszíteni a zenét, hanem azt pontosan úgy kell játszani, ahogyan az a kottában szerepel.¹⁸ Saját koruk szokása szerint

¹⁴Jerome Carrington: *Trills in the Bach Cello Suites. A handbooks for performers.* (Norman, University of Oklahoma Press, 2009) 19.

¹⁵ I.h.

¹⁶David Blum: *Casals and art of the interpretation* (California: University of California Press, 1980.) 141.

¹⁷Nikolaus Harnoncourt: *Baroque Music Today: Music as speech. Way to a new understanding of music.* (Portland: Amadeus Press, 1995.) 13

¹⁸Kirk: *Bach*, I.m. 217.

értelmezték a 18. századi kéziratokat, így csak azt játszották le, ami a kottában jelölve van. Ez a megközelítés azonban ellentétben áll a 17. és 18. században uralkodó lejegyzési szokásokkal és előadói hagyománnyal, amelyek sokkal nagyobb szabadságot adtak az előadóművészeknek.¹⁹ Bach korában az előadók tisztában voltak a nem jelölt előadói instrukciókkal is, és gyakran improvizált dinamikával, artikulációval, díszítésekkel egészítették ki a 20. századi szemmel „hiányosnak” tűnő zenei részeket.²⁰

Érdekes módon Casals ebből a szempontból 18. századi megközelítést képviselt, annak ellenére, hogy a korabeli előadói stílus kutatása messze nem volt olyan előrehaladott, mint napjainkban. Ahogyan már korábban említettem, a szvitek előadásánál elsősorban az AMB-féle kézirat kottaképére támaszkodott. A másolat kínálta lehetőségeket – artikulációit, vonásait – helyesnek és jól használhatónak tartotta, azonban nem ragaszkodott mereven az kéziratban található megoldásokhoz, sokszor rugalmasan értelmezte azokat: azoknál a helyeknél, ahol nem volt egyértelmű, vagy következetlen volt a jelölés, nem alkalmazta őket.²¹ Egyes részeket például kifejezetten ügyetlennek vagy alkalmatlannak tartott a zenei értelmezés szempontjából. A legfontosabb számára mindig a hangok mögött rejlő tartalom megfogalmazása volt, és ha ehhez az kellett, hogy felülírja a forrás egyes bejegyzéseit, akkor aszerint cselekedett.²² Csak a nehezebb részeknél rögzített ujjrendeket, vonásokat, máskülönben szeretett több variáció közül válogatni, egyes részeket improvizációval megtölteni, főként, ha ismétlésről volt szó.²³

Casals, ellentétben a puristákkal, nagy hangsúlyt fektetett az érzelmek kifejezésére. Úgy vélte, hogy az előadónak azt az érzelmi tartalmat kell közvetítenie, amelyet a mű kivált benne, ehhez azonban elengedhetetlennek tartotta a dinamika és az artikuláció tudatos használatát.²⁴ Ebből kifolyólag rendkívül változatosan használta ezeket az interpretációs eszközöket. Elsődleges célja az volt, hogy minden tételhez megtalálja a hozzá leginkább illő karaktert, hangulatot, és azt éneklő hangon, minél előbben játssza el.²⁵ Casals úgy vélte, a karakter helyes interpretálásához az egyik legfontosabb dolog, amit értelmezni kell egy-egy

¹⁹Nikolaus Harnoncourt: *Beszédszerű*, I.m. 13

²⁰I.h.

²¹Tobel:*Bach*, I.m. 7.

²²I.h.

²³I.h.

²⁴David Blum: *Interpretation*, I.m. 14.

²⁵I.m. 8.

Bach csellószvit előadójaként, az a nyitó tétel (*Prelúdium*) hangulata. Véleménye szerint az utána következő táncjátékok hangulatukban tükrözik a bevezető tételt.²⁶ Ezt példázza a csellóművész következő megfogalmazása az egyes szvit hangulatáról: „Az első szvitet alapvetően az optimizmus határozza meg, a harmadik szvit pedig egy hősies Prelúdiummal indul (...) A második szvitben egyértelműen tragikus érzés uralkodik.”²⁷ – ezek az alaphangulatok már rögtön a nyitó tételben megjelennek és végigkísérik az egész szvitet. Casals ezek mellett szintén fontosnak tartotta, hogy a művek értelmezése, interpretálása sohasem lehet monoton vagy száraz. Ez a hozzáállás arra kell ösztönözze az előadót, hogy a kifejezési eszközöket változatosan, sokszínűen válassza meg.²⁸

Fontos volt számára, hogy a dinamika használatával a zenében megjelenő változásokat kiemelje és ily módon közvetítse a hallgató számára.²⁹ A dinamikai kontrasztok használatát – legyen szó például egy hangsúlyról és az azt követő *dinimuyendo*-ról – azért is elengedhetetlennek tartotta, mert a zenében rejlő mélységet, mint például feszültség és oldás megjelenése, segíti megformálni.³⁰ Véleménye szerint elképzelhető, hogy amit az előadó túlzásnak érez, azt a hallgató jól befogadhatónak és élvezhetőnek tartja, éppen ezért fontos, hogy bátrak legyünk ezek alkalmazásánál.³¹ „A zenének beszélnie kell! Minden mondatnak világosan kell kezdődnie, el kell juttatni, fel kell emelni a tetőpontjára, majd azt követően vissza kell vezetni a csendbe.” – idézi előszavában Rudolf von Tobel Casalt.³² Az első mondat itt kulcsfontosságú, Casals ugyanis gyakran hasonlította a zenét a beszédhez.³³ A kommunikációkban természetes módon jelenik meg a hangsúlyozás, tagolás, a beszéd finom dinamikája, amivel nyomatékosítunk, kiemelünk egyes szavakat, vagy ha kell, épp az ellenkezőjét alkalmazzuk. Casals fontosnak tartotta, hogy a zenéhez úgy álljunk hozzá, mint egy szöveghez, amit nem lehet egysíkúan és eseménytelenül elmondani, hiszen attól érdektelenné válik a mondandónk.³⁴ Emellett azt is kiemelte, hogy mindezek használata a

²⁶I.m. 141-42.

²⁷I.h.

²⁸Tobel: *Bach*, I.m. 8.

²⁹I.h.

³⁰Blum: *Interpretation*, I.m. 60.

³¹I.m. 55

³²Tobel: *Bach*, I.m. 9.

³³Blum: *Interpretation*, I.m. 51

³⁴I.h.

zenéből kell, hogy kiinduljon, használatuk nem lehet öncélú. Ez a hozzáállása Casalsnak ismét a 18. századi előadói hagyományt tükrözi, ami lényegesen eltér az őt megelőző és körülvevő gyakorlattól. A zene és a beszéd kapcsolatáról megfogalmazottak könnyen párhuzamba állíthatók Nikolaus Harnoncourt: *A beszéd szerű zene* című könyvével, amelyben a szerző különböző aspektusokban vizsgálja a zenei interpretáció és a verbális kommunikáció összefüggéseit a 17-18. századi forrásokból kiindulva.

2.2.2. Tempó

A zeneművek tempójának kérdése gyakran komoly interpretációs kihívás elé állítja a zenészeket. A zenei időt vagy a tempó kérdését, – amelyek a zene legfontosabb alkotóelemei közé tartoznak – rendkívül problematikus rögzíteni a kottában. Casals úgy vélte, hogy számos kiváló zenész van, akik megszállottan ragaszkodnak a csellószvitek különféle kiadásaiban leírt utasításokhoz és próbálják pontosan követni az ott lejegyzett instrukciókat az interpretációjuk során.³⁵ Idetartoznak a különféle tempójelzések, amelyeket azonban a 18. századi kották nemigen tartalmaznak, vagy ha mégis, azoknak sokféle értelmezése lehetséges. Sőt, egy-egy tétel alaptempóján kívül fontos a zenei idő finomabb kezelésének kérdése is.

Ahogy a dinamika esetében már hangsúlyoztam, Casals a tempó megválasztásánál is elutasította a monoton, gépies játékot, melynek során a hangokat értelmetlenül játsszák egymás után metronomikusan.³⁶ Ebben a kérdésben fontos szempontnak tartotta az előadó ösztönös megérzését, illetve a körülmények, például a terem akusztikai lehetőségeinek felmérését és az ahhoz való igazodást.³⁷ A katalán művész az eredeti tempóhoz való merev ragaszkodással nem értett egyet, úgy vélte, hogy az előadónak rugalmasan kell kezelnie az időmértéket, figyelembe véve saját érzelmi megérzését és a zenei kifejezés igényeit.³⁸ Ezzel kapcsolatban így fogalmazott: „Bachnál nincs szükség különleges szabályokra; az ő műveinél csak az általános zenei szabályokat kell követni. Különben itt a „szabály” kifejezés nem egészen értelemes, mert túlzott precizitást tételez fel. Bach tolmácsolójának pedig mindenekelőtt saját zenei érzékétől kell magát vezetnie. (...) Sőt szeretném leszögezni, hogy szerintem, a zenei

³⁵I.m. 70

³⁶I.m.143.

³⁷Corredor: *Beszélgetések*, I.m.:217

³⁸I.h.

felépítés még ugyanabban a tételben is kívánhat különböző időmértéket.”³⁹ Emellett Casals Bachnál rendkívül fontosnak tartotta a tánc-tételekben a ritmusok világos, érthető és kifejező előadását. Véleménye szerint ezek helyes megformálása nagyban hozzájárul a mű lényegi tolmácsolásához, a táncos karakterek megformálásához.⁴⁰ Külön kiemelte a ritmikai hangsúlyokat, melyeket bátran kell használni. Erre jó példa a C-dúr *Gigue*-tétel, ami rendkívül markáns karakterű, tele feszes ritmikai elemekkel. Erről a tételről a következőket mondta tanítása során: „Ez örömet kell okozzon mindenkinek, aki hallja. Nem lehet formális. Falusi jellegű – nincs helye kedvességnek.”⁴¹

A *tempo-rubato* fogalma már a barokk korban is jelen volt a vokális zenében, ám jelentése eltérő volt a mai értelemben vett használatától.⁴² Jelenlegi értelmezés szerint a *tempo-rubato* a zenemű, vagy azon belüli zenei szakasz alaptempójának szabadabb kezelésére utal.⁴³ A barokk korban azonban a kíséret stabil tempótartása mellett a dallam egyes hangjainak megnyújtását és kiemelését jelentette.⁴⁴ Casals hasonló technikát alkalmazott előadása során Bach kíséret nélküli csellószvitjeinél: játékát feszes alaptempó kíséri végig, azon belül azonban finoman alkalmazza a *tempo-rubato* játékmódot, amely kismértékű tempóingadozást eredményez. Casals valószínűleg egyszerre használta ösztönösen és tudatosan is ezt a játékmódot, például modulációk során, ahol a moduláló harmónia hangját előszeretettel nyújtotta meg, ezzel nyomatékosítva annak fontosságát. Hasonlóan járt el a jelentős fordulópontoknál, ritmikailag érdekes motívumoknál vagy tagolásoknál is. Casals *tempo-rubato* alkalmazásában a megfelelő arány rendkívül fontos szempont. Játékában a szabadság és a fegyelem egyszerre van jelen, ami hozzájárul ahhoz, hogy előadása egyszerre legyen érzelmes, ugyanakkor átlátható, érthető és követhető.

Két példát mutatok be, amelyek Casals 1938-ban és 1939-ben készült Bach-felvételén szemléltetik ezt a jelenséget.⁴⁵ Az 27. kottapéldán megjelöltem a Casals által kiemelt hangokat a D-dúr *Prelúdium*-ban: a felső sor 100. ütemében a c, illetve a második sor 103. ütemének első,

³⁹I.h.

⁴⁰I.m. 145.

⁴¹I.h.

⁴²Richard Hudson: *Stolen Time. The history of tempo rubato.* (Oxford: Clarendon Press, 1997.) 1

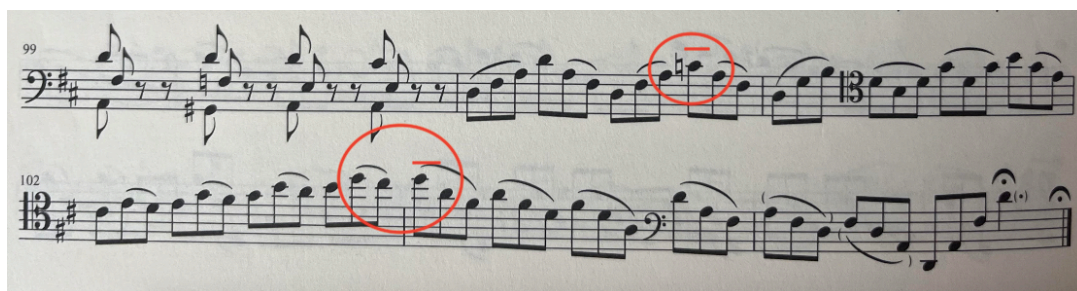
⁴³I.h.

⁴⁴I.h.

⁴⁵J.S. Bach: *Suite no. 4. on E-flat major for cello unaccompanied, BWV 1010* (Párizs: EMI Classics, 1939.),

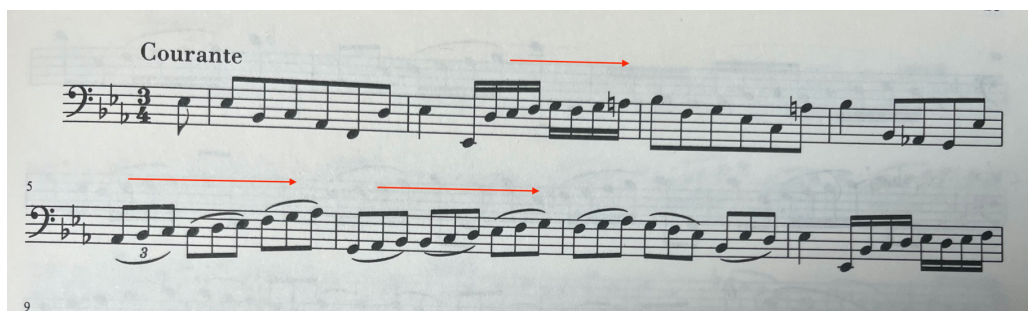
J.S. Bach: *Suite no. 6. in D-major, BWV 1012* (Párizs: EMI Classics, 1938.)

d hangját nyújtotta meg kissé a csellóművész, ezzel kiemelve az első hang moduláló, a másodiknak pedig dallam- megfordító jellegét.



36. Kottapélda, Bach D-dúr *Prelúdium*, Henle Verlag Urtext kiadás⁴⁶ 99-104. ütem

A második példám az Esz-dúr Courante tétel kezdetéből származik. Casals itt a második ütem tizenhatodcsoportjait lendületesen, enyhe gyorsítással szólaltatta meg, mintha azok csak finom díszítések lennének. Néhány ütemmel később hasonlóan gördülékenyen kezelte a triolákat is, tovább fokozva az tempó élénk mozgását és a játékosságot.



37. Kottapélda, Bach C-dúr *Prelúdium*,, Henle Verlag Urtext, 1-8. ütem

Ez persze nem azt jelenti, hogy Casals túlzott szabadságot engedett meg magának. A szvitekhez való hozzáállását rendkívüli alázat jellemezte és mindig az elsődleges szempont volt nála a tételek harmóniai felépítésének mélyreható ismerete. A csellóművész fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy Bach zenéje csodálatos polifóniát tartalmaz, ami miatt mindegyik hangnak más és más funkciója van a zenében, éppen ezért nem tulajdoníthatunk nekik egyforma szerepet vagy egyenlő jelentőséget.⁴⁷

⁴⁶J.S.Bach: *Sechs Suiten für Violoncello Solo, BWV 1007-1012. Urtext.* ed.: Egon Voss (München: Henle Verlag) 2018.

⁴⁷Blum: *Interpretation*, I.m.144.

2.2.3. Technikai kérdések, hangszerhasználat

A csellószvittek technikai kihívásaival kapcsolatban Casals azon a véleményen volt, hogy Bach ebben is, mint olyan sok másban, meghaladta korát.⁴⁸ A darabok, különösen az utolsó három szvit magas szintű technikai felkészültséget igényelnek az előadóktól. Ebből is látszik, hogy Bach meglátta a hangszer addig még kiaknázatlan technikai lehetőségeit. Casals szerint a szerző, legyen szó szólókompozíciós vagy technikai kérdésekről, mindig az újításra törekedett műveiben.⁴⁹ Ehhez kapcsolódóan kiemelte például az 5. szvit lehangolt a-húrját és azt is, hogy 6. szvitet öthúros hangszerre komponálta Bach.⁵⁰ Utóbbi négyhúros hangszeren előadva komoly technikai kihívást támaszt az előadó számára – balkézben a magasabb fekvések kihasználása, a hüvelykujj alkalmazása és általában a bonyolultabb ujjrendek használata.

A *vibrato* használata Casals előadásaiban kiemelkedő szerepet játszik, így érdemes külön figyelmet fordítani rá. Felvételeit tanulmányozva nyilvánvalóvá válik, hogy nála a *vibrato*, akár csak a hangszín, hangerő és *tempo-rubato* variációi, gazdagítja a szvittek interpretációját. Casals a *vibrato*-t a dinamika és artikuláció mellett olyan technikai elemként kezelte, amely a zenében rejlő érzelmek hatékony kommunikációját szolgálja.⁵¹ Sokszor hívta fel azonban arra a figyelmet, hogy csak azért, mert egy kifejezési eszköz, nem szabad céltalanul vagy önmagáért használni. Úgy vélte, alkalmazásának mindig a zenéből kell kiindulnia, és ahhoz igazodnia a megfelelő sűrűség, gyorsaság vagy éppen a *vibrato* nélküli játék tekintetében⁵² – azt gondolom, hogy mai szemmel nézve Casals felvételein az érzelemdús, romantikus *vibrato* használat jelenik meg, ugyanakkor a csellóművésznek ez a gondolkodásmódja megint csak jól párhuzamba állítható a 18. századi felfogással. Véleménye szerint a *vibrato* akkor válik igazán kifejezővé, ha a hang színét és intenzitását fokozza, anélkül, hogy elnyomná a zene természetes dinamikáját.⁵³ A *vibrato* használata így szoros összhangban áll a vonótechnikával és a hangképzéssel. Casals számára a vonások alkalmazása nem csupán mechanikai kérdés volt, hanem a zenei kifejezés szerves része,

⁴⁸I.m.:211.

⁴⁹I.m.:216.

⁵⁰Corredor: I.m. 216.

⁵¹Blum: *Interpretation*, I.m.100.

⁵²I.m.134.

⁵³I.m.135.

hasonlóan a vibratóhoz.⁵⁴ Gyakran kérte tanítványait, hogy gyakorolják a darabokat *vibrato* nélkül, hogy jobban megértsék a vonó kifejező erejének – azaz a hangképzésnek, a jobb kéz technikai használatának és irányításnak – fontosságát, és ezzel fejlesszék a zenei érzéküket.⁵⁵

Bach csellószvitjei jelentős kihívások elé állítják a bal kezet, mivel gyakran terjedelmes szakaszon át egyetlen pozícióban történő játékot igényelnek, amely hosszútávon fáradtságához vagy akár a kéz begörcsöléséhez is vezethet. Casals innovatív technikai megközelítése alapvetően megváltoztatta a csellójátékot, különösen a bal kéz használatát illetően. Míg a hagyományos nézetek szerint a bal kéz ujjait a lehető leghosszabb ideig a húron kell tartani, ezzel szemben a csellóművész azt hirdette, hogy ez feszültséget okoz, amely hátráltatja a játékot.⁵⁶ Ehelyett javasolta, hogy a húron való mozgás során az ujjak felváltva működjenek, így fenntartva a bal kéz rugalmasságát és finomítva az ujjak erejét. Casals balkéz-technikájának másik kiemelkedő jellemzője a perkusszív, azaz kopogtatós ujjhasználat volt, amely során az ujjak ütés jellegűen érintik a húrt, elősegítve ezzel a hangok tiszta artikulációját és a zenei kifejezés fokozását.⁵⁷ A csellószvitekben Casals ezt a technikát arra használta, hogy kiemelje, egyértelműbbé tegye az artikulációt.

Bach műveinek interpretálásakor az előadókban sokszor felmerül a korhű hangszerhasználat kérdése. Casals választ ezzel kapcsolatban egy Corredorral való beszélgetésből idézem:

„Kétségtelen, hogy van különbség a csembalo és a zongora hangszíne között, mégis úgy vélem, hogy a fül számára nem olyan nehéz az alkalmazkodás, ha csembalo helyett zongorát hall. A zongora minden estre jelentősen meghaladja a csembalo kifejező képességét. (...) számomra a kifejező képesség fontosabb, mint a hangszín. (...) Ha adott pillanatban meg akarjuk kísérelni valamely elmúlt kor zenei atmoszférájának sajátosan érdekes és szép rekonstrukcióját -ami azonban természetesen mindig csak igen tökéletlenül sikerülhet-, akkor egyetértek azzal, hogy régi hangszereket használjunk fel. Minden más esetben azonban - tehát a szokásos előadásoknál - a rendelkezésünkre álló legtökéletesebb lehetőségre van szükség, mert a zene iránti tisztelet minden más megfontolással szemben elsődleges. Nem arról van szó ugyanis, hogy hallgatóságunkat többé-kevésbé hiteles

⁵⁴I.m. 110.

⁵⁵I.m. 136.

⁵⁶I.m.129.

⁵⁷I.h.

történelmi élményekben részesítsük, hanem hogy zenei szempontból a lehető legtökéletesebbet nyújtsuk.”⁵⁸

Casals megközelítése a Bach-szvitekhez a közvetlen elődjeihez képest új szemléletet és technikát hozott, ugyanakkor a darabokhoz való hozzáállása számos ponton kapcsolódik a 18. századi előadói hagyományokkal. Játékában ugyan erőteljesen jelen van zenéhez való érzelmedús hozzáállás, és előadásaiban nem kifejezetten a barokk játékmódokat követte, a darabok elemzése, Bach zenéjének alapos megértése tette őt a 20. század elején újtóvá és kiemelkedővé.

⁵⁸Corredor: *Beszélgetések*, I.m. 221., 223.

3. Korai koncertek, fogadtatás

3.1. Első fellépések, koncertkritikák

Amint már elítettem Pablo Casals művészi pályafutásának egyik meghatározó momentuma Johann Sebastian Bach szóló csellószvitjeinek felfedezése volt. Miután 1890-ben Barcelonában rábukkant Bach hat csellószvitjének kottájára, elmondása szerint tizenkét éven keresztül minden nap tanulmányozta ezeket a műveket, mielőtt nyilvános előadásukba kezdett volna.¹ „Majdnem 25 éves voltam, mire volt bátorságom előadni a szvitet valamelyikét” – idézi Casals visszaemlékezését H. L. Kirk a csellóművészről szóló életrajzi kötetében.²

Nem tudjuk azonban pontosan, hogy Casals mikor játszott el először nyilvános koncerten egy teljes szvitet, ma még nem tudjuk pontosan. A Casals Intézettel folytatott levelezésem szerint valószínűleg 1901-ben vagy 1902-ben kerülhetett sor az első előadásra Berlinben, a Beethoven-Saalban.³ Bár Joan Alvare Casals-életrajza is megerősíti ezt a helyszínt, konkrét dátumot ő sem említ.⁴ Robert Baldock és H. L. Kirk életrajzaiban szintén nem található erről pontos információ, mindössze annyit állítanak, hogy az első teljes szvit-előadások valamikor a századforduló idején történhettek.⁵ Eric Siblin a Bach csellószvitokről írt könyvében külön kiemeli, hogy Casals zenei karrierjének dokumentációja összességében alapos, azonban az első koncert pontos dátumának hiánya nagy veszteség az utókor számára.⁶ Siblin maga is úgy véli, hogy az első teljes szvit előadására 1901–1902 körül kerülhetett sor. Ezt a feltételezést Casals saját visszaemlékezésére alapozza, miszerint a csellóművész tizenkét éven keresztül

¹J. M. Corredor: *Beszélgetések Pablo Casalsszal. Egy művész emlékei és gondolatai.* Ford.:Friss Antal, Stein Márton (Budapest: Gondolat Kiadó, 1960.) 48.

²Helbert L Kirk: *A Biography. Pablo Casals.* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974) 60.

³A Pablo Casals Intézettől e-mailben érkezett információ alapján, bár nem támasztották alá indokolással, így nem sikerült megtudnom mi a forrása pontosan.

⁴Joan Alavedra: *Pau Casals.*(Barcelona: Editorial Aedos) 152.

⁵ Kirk: *Casals*, I.m.265., Robert Baldock: *Pablo Casals. Das Leben des Legendären Cellovirtuosen.* (München: Kindler Verlag, 1994.) 198.

⁶E.Siblin: *The Cello Suites.J. S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque Masterpiece.* (New York: Grove Press) 2011., 46.

tanulmányozta a műveket, mielőtt először nyilvánosan bemutatta volna őket.⁷ Megállapítása így egybeesik a Casals Intézettől kapott fent említett információval.



1. ábra, 1901. október 16., koncertműsor

A Casals Intézet archívumában a legkorábbi fennmaradt Bach-szvitet tartalmazó koncertműsor, 1901. október 16-ára datálódik, melynek során Casals egy meg nem nevezett Bach-csellószvit három tételét adta elő (lásd 1. ábra). A műsor alapján a szvit tételei nem az eredeti sorrendben hangzottak el. A koncert helyszínéül szolgáló spanyolországi Városi Színház nem sikerült azonosítani. Eric Sibli könyvéből erről a koncertről mindössze annyi derül ki, hogy a kritikák alapján Casals előadása jelentős hatást gyakorolt a közönségre, és játékát nagyra értékelték.⁸ A koncertműsor azonban azt mindenképp bizonyítja, hogy Casals már azelőtt megkezdte Bach szvitjeinek nyilvános bemutatását, mielőtt egy teljes szvit előadására vállalkozott volna.

⁷I.h.

⁸I.h.

Casals rendszeres Bach-előadásai kezdetben Spanyolországban, majd később világszerte egyre nagyobb figyelmet kaptak. 1904-ig már olyan városokban adott elő teljes Bach-szvitet, mint Párizs, London, New York, Rotterdam és Rio de Janeiro.¹ A katalán művész emlékei szerint, ekkor még általános vélekedés volt a művekkel kapcsolatban, hogy ezek nem koncertre való kompozíciók.² Számos koncertkritika alátámasztja azonban, hogy a korabeli közönség számára Casals interpretációja által teljesen új értelmet kaptak a művek. Ez annak lehet a következménye, hogy a csellóművész álláspontja szerint Bach zenéje nemcsak a szabályok és formák precíz betartását igényli.³ Corredorral beszélgetve Casals így fogalmazott: „Egyébként azért, hogy Bachot oly sokáig félreismerték, elsősorban a németeket terheli a felelősség. Ők a nagy honfitársuk zenéjét úgy magyarázták – és még ma is úgy kommentálják – hogy az náluk a képzelet hiányát mutatja.”⁴ Fontosnak tartotta azt a hozzáállást, miszerint az előadásban az előadóművész egyéniségének jelentős szerepe van, így Bach egyik darabja sem tekinthető pusztán „objektív” műnek.⁵ Egy Corredorral való beszélgetésében kiemelte, hogy a zeneszerző műveinek interpretálásához nem elég csak technikai felkészültség, művészi mélységük megértéséhez képzelet és fantázia is szükséges.⁶

Casals interpretációját érte ugyan negatív kritika (főként azoktól, akik feltétel nélkül ragaszkodtak a hagyománytisztelő, purista elvekhez), azonban a többség csodálattal és tisztelettel fogadta, valamint forradalminak tekintette a játékát. A 20. század elejéről fennmaradt kritikák rendkívül tanulságosak, emellett sokat elárulnak az akkori gondolkodásról, így a következőkben néhányat idézek közülük.

Eric Sibli szerint a *The Strad* című angol zenei folyóirat 1909-es évfolyamának egyik számában található az egyik legkorábbi kritika Casals Bach-előadásáról. Az alábbiakat olvashatjuk a hamburgi koncertről: „Második műsorszámként Casals szólóhangszeren valami egészen szokatlant játszott. Egyetlen csellóval, kíséret nélkül! Első pillanatra különösnek tűnt, de mikor elkezdte játszani J. S. Bach C-dúr csellószvitjét, előadása mindenkit elbűvölt”⁷

¹I.h.

²Kahn: *Casals emlékei*, I.m. 24.

³Corredor: *Beszélgetések*, I.m. 194.

⁴I.h,

⁵ I.h.

⁶I.h.

⁷E.Siblin:*Bach*, I.m. 46.

A következő leírás szerzője Sir Edward Speyer, a londoni Joachim Társaság (később *Classical Concert Society*) alapítója.⁸ H. L. Kirk Casals életrajzáról szóló kötete alapján az is kiderül, hogy ez az értékelés Casals 1909. október 20.-i előadására vonatkozik⁹ és Speyer *Életem és barátaim* című könyvében a következőképp szól:¹⁰

„Attól a pillanattól kezdve, hogy Casals a Bach C-dúr szvitet a grandiózusan lefelé haladó dúr-hangsorral elkezdte játszani, az elragadott közönség áhítatos figyelemmel hallgatta. A siker tételről tételre fokozódott, annyira, hogy a mű befejezése után a közönség olyan ovációban tört ki, amilyenre londoni koncertteremben csak igen ritkán akad példa. A Bach szvit előadása azért ragadta annyira magával a közönséget, mert ez a Bach-interpretáció nemcsak a klasszikus forma szigorú tiszteletben tartásával, hanem az érzéseknek őszinte és közvetlen kifejezésével is megajándékozta a hallgatóságát, ahelyett a száraz, erőtlen előadásmód helyett, amely nélkül némely zenetudós szerint nincs igazi Bach tolmácsolás.”¹¹

Ez az írás rendkívül jól megragadja Casals Bachhoz való hozzáállásának a lényegét. Ahogyan korábban a dinamikáról, artikulációról vagy a tempóról írtakból már kiderülhetett, Casals játékában egyszerre ötvözte a mű alapos és mély ismeretét a karakterek, hangulatok, érzelmek megformálásával együtt és ezt a közönség is különösen értékelte.

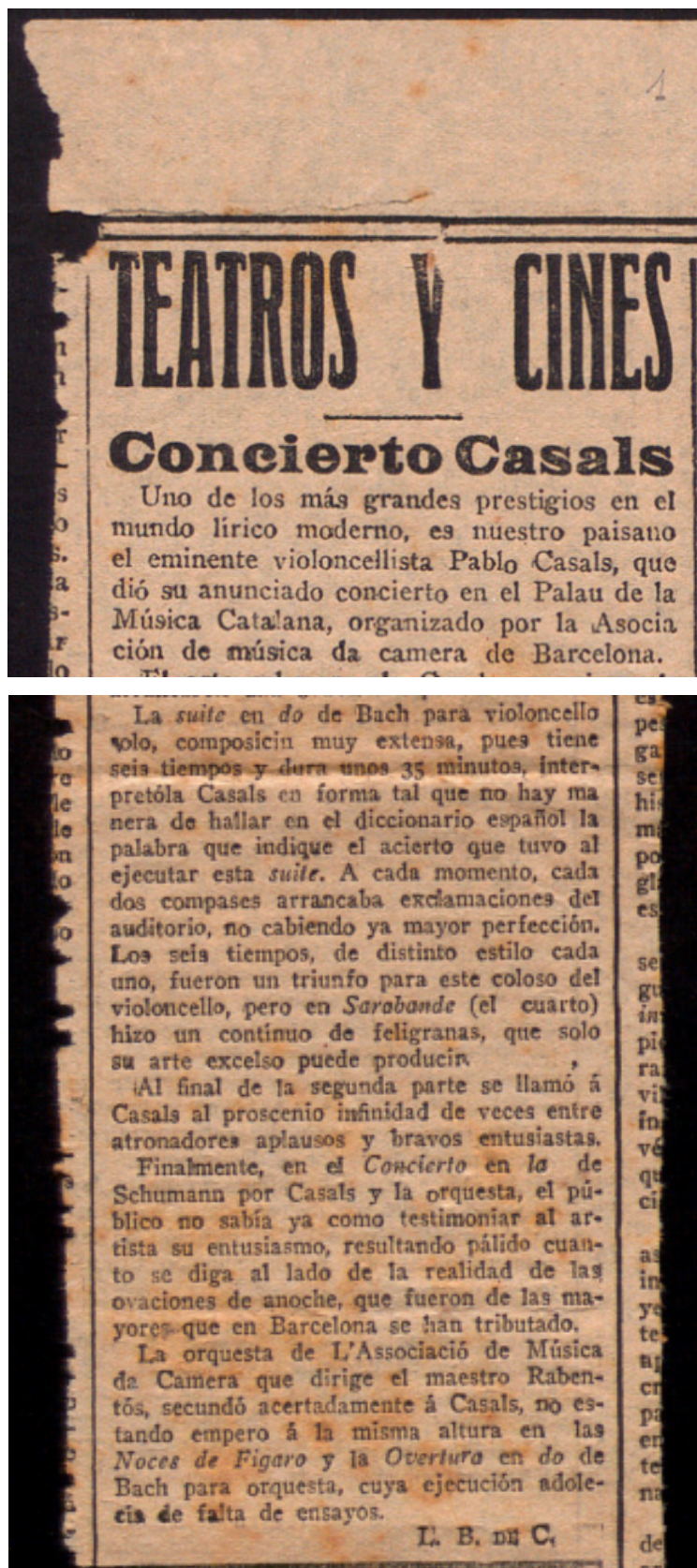
A következő három rövidebb kritika 1916-ból származik, és Casals spanyolországi koncertjeit értékeli. Mind a Casals Intézet archívumának dokumentumai között található, azonban az újságokból csupán egy-egy oldal maradt fenn, így a szerzők pontos neve nem ismert, legfeljebb csak a monogramjuk. Az évszámról az archívum tájékoztatott, a cikkek pontos megjelenési dátumai vagy az újságok nevének adatai nem ismertek. (ld. 2. ábra)

⁸Corredor: *Beszélgetések*, I.m. 91.

⁹Kirk: *Casals*, I.m. 264.

¹⁰Edward Speyer: *My life and friends*. (London: Cobden-Sanderson, 1937.)

¹¹Corredor: *Beszélgetések*, I.m. 91. Speyer kritikája magyarul megtalálható Corredor könyvében, így ezt a változatot idéztem.



2. ábra, koncertkritika részlet a Casals Intézet archívumából

Az első így szól: „Csak ő tudja az olyan kompozíciókban, mint Bach szvitje, fél óránál tovább fenntartani a közönség érdeklődését és figyelmét, a művészetével, szóló cselló játékan, más kíséret nélkül.”¹² Ez a kritika alátámasztja Casalsnak azt az állítását, miszerint „Ebben az időben ezeket a műveket hidegnek és túlságosan akadémikusnak tarották.”¹³ Emiatt nem sorolták a repertoárdarabok közé a csellószviteteket.

A száraz, érzelemmentes Bach-játékról a korábban említett Edward Speyer kritikájában már olvashattunk és erre utal a most következő idézet is: „Bach C-dúr csellószvitje még mindig kicsit száraz, érdektelen műalkotás a nyilvánosság számára. Mr. Casals azonban mesteri tolmácsolásával nagyszerűen fenn tudta tartani a közönség érdeklődését. Kirobbanó tapsvihar fogadta, mikor befejezte játékát.”¹⁴

A harmadik kritika szintén kiemeli a szvit hosszúságát, ezzel megerősítve, hogy nem voltak hozzászokva ekkora terjedelmű szóló kompozíciók meghallgatásához. Casals játéka rendkívüli újdonsággal hatott mind abban, hogy teljes egészében adta elő a szvitet, mind pedig előadói stílusának innovációiban: „Bach C-dúr csellószvitje egy terjedelmes kompozíció, hat tételből áll és körülbelül 35 perc. (...) Minden pillanatban, minden egyes ütemet a közönség áhítattal hallgatta, nem volt nála tökéletesebb előadás. A hat tétel mindegyike más-más stílusú. Azonban a Sarabande (negyedik tétel) olyan időtlen atmoszférát hozott létre, amelyet csak az ő fenséges művészete képes produkálni.”¹⁵

3.2. Casals magyarországi koncertjei és korabeli beszámolók az előadásairól

Pablo Casals élete során számos alkalommal meglátogatta Magyarországot koncertkörútjain. Molnár Piroska kutatásai szerint közel ötven alkalommal játszott a történelmi Magyarországon 1910–1937 között, és elmondása alapján szívesen lépett fel a magyar közönség előtt.¹⁶ 1923 márciusában az *Est* című folyóiratban Feisk Jenővel való beszélgetése

¹²Kritikai részlet forrása: Pablo Casals Intézet Archívuma, 1916-os gyűjtemény, szerző neve ismeretlen, fordította: Pető Dominika

¹³Corredor: *Beszélgetések* l.m.48.

¹⁴Kritikai részlet forrása: Pablo Casals Intézet Archívuma, 1916-os gyűjtemény, szerző neve ismeretlen, fordította: Pető Dominika

¹⁵I.h. szerző monogramja, L.B.

¹⁶Molnár Piroska: *Pablo Casals művészete és életének magyar vonatkozásai*. DLA disszertáció, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008. (Kézirat) 73.

során a következőképp fogalmazott: „Budapestről nagyszerű emlékeim vannak. Minden apróságról tudok, mely tizenkettő esztendővel ezelőtt velem itt történt. Sokszor gondoltam Magyarországra a háború alatt.”¹⁷

Casals Magyarország iránti szeretetét és jó kapcsolatát tárgyalja egy 1929. márciusában a *Pesti Naplóban* megjelent interjú is:

„Végtelenül szeretem a magyar muzsikát. Azelőtt úgy csináltam a dolgaimat, hogy koncertjeim után nem mentem haza, hanem kávéházba vagy vendéglőbe. Ott ültem reggel ötig. Már mindenki hazament, csak én maradtam ott a cigányokkal és gyönyörködtem bennük. Tudja, már régóta az az érzésem, hogy Bachban valahogy magyar vonások vannak. (...) Éjszakákon át hallgattam cigányzenét, akkor érlelődött meg bennem ez a groteszkül hangzó gondolat. Elvettem a bandában a cigánytól a csellót. Egy Bach Prelüdot játszottam nekik. Ez Debrecenben volt, úgy négy óraker reggel. De ne gondoljon rosszra, sohasem iszom, teljesen józanul játszottam a Prelüdot, a bandával kísértetem magamat. Egyike volt ez a legszebb zenei élményeimnek. A magyar publikumot nagyon szeretem. Diszciplínált, intelligens.”¹⁸

Molnár Piroska doktori disszertációjában egy rendkívül szívélyes levelet találunk Pablo Casals-tól, amelyet 1932. február 3-án írt Kun Imrének.¹⁹Az alábbiakban változtatás nélkül idézem:

„Kedves Uram!

Nagy meghatottsággal olvastam levelét, annál is inkább, mert ugyanazok az érzések hatnak át engem is az Ön nagy és nemes nemzete iránt, mint amelyek az Ön soraiból hozzám szólnak. A küldött kritikák olyan nagy megértésről, rokonszenvről és ragaszkodásról tanúskodnak, ami – egész őszintén szívem mélyéig meghat. Fogadja legmelegebb köszönetemet, amelyet kérem tolmácsoljon a budapesti sajtónak és az én drága, hűséges közönségemnek.

A közeli viszontlátás reményében szívélyesen üdvözlí,

Pablo Casals”

¹⁷Feisk Jenő: „Beszélgetés Pablo Casalsszal” *Az est* 17/61 (1923 03.16) 10.

¹⁸M. E.: „Beszélgetés Casals Pabloval” *Pesti Napló*, 80/61. (1929 március.) 8. Az „M. E.” monogram feltehetőleg Major Ervint takarja.

¹⁹Molnár Piroska: *Disszertáció*, I.m. 72-73.

Nemcsak Casals érezett mély szeretetet Magyarország iránt, hanem az ország zeneszerető közönsége is nagyra értékelte a katalán művészt. Az 1930-as évek közepén, Dohnányi Ernő zeneakadémiai főigazgatósága alatt Pablo Casals megkapta a Zeneakadémia „tisztelőbeli tanára” címet.²⁰

Casals első magyarországi fellépésének pontos időpontja és helyszíne körül ellentmondásos információink vannak. A fennmaradt kritikák és más dokumentumok alapján biztosnak tűnik, hogy a csellóművész 1910. november 18-án adott először koncertet Budapesten, ahol többek között Bach egyik csellószvitje is szerepelt a műsoron.²¹ Az alábbi táblázatban összegyűjtöttem azokat a budapesti és vidéki fellépéseket, amelyek során Bach-csellószvit is szerepelt a műsoron.²²

	Dátum	Helyszín	Szvit
1.	1910.11.18.	Budapest, Zeneakadémia	J.S. Bach: szvit (hangnem vagy

²⁰ I.m. 73.

²¹I.m. 76. Molnár Piroska ugyanakkor disszertációjában felhívja a figyelmet arra, hogy Casals 1964-ben, a Magyar Rádió Sajtóarchivumának gyűjteménye alapján Meixner Mihálynak adott interjúban azt állította, hogy 1908-ban először járt Magyarországon, míg a Perényi Miklóssal Molnár Piroskának arról számolt be, hogy már 1906-ban adott koncertet itthon.

²²A táblázatban Casals budapesti fellépéseit a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet online adatbázisában megtalálható koncertek alapján gyűjtöttem össze. A vidéki koncertek adatainál főként Molnár Piroska disszertációjában fellelhető információkra, valamint az Arcanum adatbázisában lévő folyóiratok kínálta kritikákra, koncerthirdetésekre támaszkodtam. Fontos azonban megjegyezni, hogy a táblázatban szereplő adatok nem minden esetben teljes körűek. Valószínűsíthető, hogy ennél valamivel több alkalommal adta elő Casals a darabokat. Ezt igazolja például az 1912-ben megjelent *Felvidéki Újság* nevű hírlap egyik írása, amelyben egy Kassán meghirdetett novemberi koncertajánlót láthatunk, melynek műsorán Bach: *G-dúr szvitje* is szerepel. *Felvidéki újság*, 7/261. (1912, november) Egy évvel később, 1913. novemberében, a budapesti Zeneakadémiai koncertje után, Casals ismét visszatért Kassára, ahol abban az évben Bach *C-dúr szvitjét* adta elő. *Kassai Hírlap*, 10/257 (1913, november) Molnár Piroska doktori disszertációjában felsorolja még a vidéki városok közül Debrecen, Aradot, Győrt, Miskolcot és Nagyváradot is, ahol szintén adott a csellóművész koncerteket, azonban ezek dátumairól, valamint az elhangzott darabokról nem tudunk pontosabb információt.

Korai koncertek, fogadtatás

			jegyzékszám nem ismert)
2.	1911.11.25.	Budapest, Vigadó	J.S. Bach: szvit (hangnem vagy jegyzékszám nem ismert)
3.	1911.11.29.	Kolozsvár	J.S. Bach: szvit (hangnem, jegyzékszám nem ismert)
4.	1911.11.30.	Temesvár	J.S. Bach: szvit (hangnem, jegyzékszám nem ismert)
5.	1912.01.16.	Budapest, Vigadó	J.S. Bach: BWV 1011, c-moll szvit
6.	1912.02.17	Budapest, Zeneakadémia	J.S. Bach: BWV 1009, C-dúr szvit
7.	1912.11.18.	Budapest, Zeneakadémia	J.S. Bach: szvit (hangnem vagy jegyzékszám nem ismert)
8.	1912.	Szombathely	J.S. Bach: szvit (hangnem,

			jegyzékszám nem ismert)
9.	1913. 02.16.	Szeged	J.S. Bach: BWV 1007, G-dúr szvit
10.	1913.02.17.	Székesfehérvár	J.S. Bach: BWV 1007, G-dúr szvit
11.	1913.11.15.	Budapest, Zeneakadémia	J.S. Bach: BWV 1012, D-dúr szvit
12.	1913. 11. 26.	Budapest, Vigadó	J.S. Bach: BWV 1009, C-dúr Prelúdium, Sarabande, Bourrée
13.	1914. 02. 03.	Szabadka	J. S. Bach: szvit (hangnem, jegyzékszám nem ismert)
14.	1914. 02. 21.	Marosvásárhely	Bach: BWV 1009, C-dúr szvit
15.	1914. 02. 22.	Kolozsvár	Bach: BWV 1009, C-dúr szvit
16.	1926. 03. 14.	Budapest, Vigadó	J.S. Bach: BWV 1009, C-dúr szvit

Korai koncertek, fogadtatás

17.	1927. 03. 16.	Budapest, Vigadó	J.S. Bach: BWV 1007, G-dúr szvit
18.	1927. 04. 02.	Budapest, Vigadó	J.S. Bach: BWV 1008, d-moll szvit
19.	1928. 03. 13.	Budapest, Vigadó	J.S. Bach: BWV 1012, D-dúr szvit
20.	1928. 04. 02.	Budapest, Vigadó	J.S. Bach: BWV 1009, C-dúr szvit
21.	1934.03.17.	Budapest, Vigadó	J.S. Bach: BWV 1012, D-dúr szvit
22.	1935. 11.30.	Budapest, Városi Színház	J.S. Bach: BWV 1010, Esz-dúr szvit
23.	1936.12.09.	Budapest, Vigadó	J.S. Bach: BWV 1008, d-moll szvit

2. Táblázat. Pablo Casals magyarországi koncertjeinek listája, amelyeken Bach csellósztvitjei szerepeltek a műsoron

Casals 1910-es első budapesti fellépése különösen nagy hatást gyakorolt a közönségre. A hazai publikum ritkán hallható, óriási ovációval fogadta játékát. Erről a koncertről, amelynek helyszínét a Zeneakadémia Nagyterme adta, a *Magyarország* című folyóiratban a következőket olvashatjuk:

„Casals, Katalónia híres szülöttje, aki már meghódította Dél- Európát, mielőtt hozzánk került. Csodálatos gordonkajátékaról hasábkot olvastunk külföldi lapokban és most meggyőződhattunk, hogy Casals tényleg a legnagyobbak

közül való. (...) Mert Pablo Casals Isten kegyelméből született művész, aki nem csak a technika minden vívmányát uralja szuverén fölényel, hanem az igazi költői lélek kifejezését is eszményi tisztasággal sugározza mélyreható előadásán keresztül. (...) Bach hat tételű suitejének előadásáról külön fejezetet kellene írunk, annyira tökéletes plasztikával és fenséges megérezkeltető erővel tolmácsolta a halhatatlan Thomas kántor klasszikus alkotását. A közönség ujjongó lelkesedéssel ünnepelte a kitűnő művészt minden szám után.”²³

Ezt a lelkes fogadtatást a *Nyugat* folyóirat is megerősítette, amelyben Jász Dezső sorai következőképp szólnak:

„Az előadása komoly, egyszerű, tele van tisztelettel, megértéssel a meghalt nagy mesterek iránt. Csaknem spiritiszta-szeánszon érezte magát az ember, amikor Casals egyedül a csellójával a terem közepén, mint egy médium Bach szellemét idézte. S éppen azért, mert a zeneszerzőt sohasem takarja el, s mert tiszta, önzetlen odaadó munkájában egészen eltűnni iparkodik - egy pillanatig sem szűnik meg az érdeklődésünk iránta. Ismeri a hangszerének speciális tökéletlenségeit és briliánsul számol velök. Nem nyomja hát rá vonóját a "c" és "g" húrra, hanem gyengébben érinti, mint a többi húrokat. Fortissimo helyett fortét játszik. Az eredmény az, hogy nem hallunk recsegést, de tiszta a hang, ha gyengébb is. (Ezt a csellóművészek legnagyobb része nem tudja és nem akarja belátni. Inkább zörögnek és dörömbölnék.) A múlt hónapban rendezett hangversenyén, Bach cselló suiteje a legnagyobb tökéletességben került ki a vonója alól. Csodálnunk kellett az intonáció tisztaságát, melegségét, az okosságot, az értelmességet, ami az előadásban megnyilatkozott, Casals pompás polifóniai érzékét, s egész zenei készségét, amelynek segítségével ily biztossággal talált rá Bachra.”²⁴

²³M.A.: „Casals Pablo – Szántó Tivadar” *Magyarország* 17/276. (1910, november.) 15. (a kritikát az akkori helyesírásnak megfelelően idézem) Az M. A. monogram feltehetőleg Molnár Antalt takarja.

²⁴Jász Dezső: „Casals Pablo”. *Nyugat*, 3/24. (1910.március.) 1902. (a kritikát az akkori helyesírásnak megfelelően idézem)

A táblázat alapján látható, hogy Casals nem csak Budapesten, hanem vidéken is igen sokszor tűzte műsorra Bach csellósztüveit. Ezek közül többről maradt fenn olyan kritika, amelyek Casals magyarországi koncertjei, valamint a Bach-sztüvek fogadtatását illetően informatívak. Például az 1913. februárjában adott szegedi koncert után a következőképp fogalmaztak a *Szeged és Vidéke* nevű újságban:

„Óriási közönség jelenlétében tartotta meg Casals Pablo, a világhírű gordonkaművész egyetlen hangversenyét a Tisza-szálló nagytermében. (...) Forró szív lakik ebben az ábrándos tekintetű spanyol művészen. Amellett erős, fegyelmezett intellektusa sohasem engedi előtörni a virtuózt. Nem csinál technikai bravurokat, nem aknázza ki érzélgősen a cselló hangzásbeli képességeit. (...) A közönség egész estén át a legnagyobb lelkesedéssel ünnepelte a kitűnő művészt.”²⁵

Az egy évvel később, 1914. február 21-én a marosvásárhelyi Kultúrpalota nagytermében tartandó koncertet – amelyen többek közt Bach: C-dúr sztüvét is műsorra tűzte Casals – az *Ellenőr* megnevezésű városi újságban, a következő szavakkal hirdették: „Casals ennek a műnek az előadásával keltett világfeltűnést. Bach interpretálásában Ő a legnagyobb, az egyetlen!”²⁶

1914. után Casals 12 éven keresztül nem jött Magyarországra koncertet adni.²⁷ A háború utáni első itthoni koncertje 1926. márciusában került megrendezésre, amikor is Bach: C-dúr sztüvét is előadta a Vigadó nagytermében. Erről a hangversenyéről a *Pesti Napló*-ban a következőket írták:

„Casals Pablo, az egyetlen és utolérhetetlen, vasárnap játszott a Vigadóban. Nagyobb, mélyebb, hihetlenebb, mint valaha. Csellójának első hangjára átfutott a hideg a hátunkon: ez a hang a költészet legmagasabb régióiban született. Olyan magányosan, olyan földöntúli elmélyedéssel ült Casals ismét a dobogón, mintha körülötte nem tengernyi, izgatott közönség foglalt volna helyet, hanem csupa szellem: Bach, Händel, Beethoven szelleme.”²⁸

²⁵N.N.: „Casals Pablo Hangversenye”. *Szeged és Vidéke*, 12/39. (1913. február) 7.

²⁶N.N.: „Gordonka király” *Ellenőr* 8/ 28 (1914. február) 2.

²⁷Molnár Piroska: *Disszertáció*, I.m. 83.

²⁸R.L.: „Casals Pablo” *Pesti Napló* 77/61 (1926. március) 14.

Végezetül még következzen két rövidebb koncertkritika, amelyek a jelenlegi tudomásunk szerint arról a két utolsó koncertről szólnak, amelyeken Casals Bach csellószvitjeit is előadta Magyarországon. Az első 1935-ben, a *Nemzeti Újságban* jelent meg novemberben, a Városi Színházban adott koncertjéről. „Bach magángordonkára irt Es-dur szonátája, mint a kétszáz év előtti zeneirodalom megannyi friss és szín pompás fejezete elevenedett meg a mestermű minden tételében- Casals itt csaknem önmagát múlta felül. Nemes egyszerűség, kristálytisztá fráziskötések, amelyek előadását külön élménnyé avatták, felejthetetlenek voltak ezúttal is.”²⁹ Az utolsó az 1936-ban, a Vigadóban adott koncertjéről szól, melyet a *Pesti Napló* decemberi számában publikáltak: „Bach játéka ezért maga a tökéletesség. Mai Bach-interpretációi – melyeket még a C-dúr szvitből vett ráadással tetézt – olyan műrekek voltak, melyek, ha el is szálltak az időben, de örökre maradandó nyomot hagynak az életben, melyben semmi nagy érték nem vesztetik el, mert tovább virágozik titokzatosan a szívekben.”³⁰

A táblázatból az is kiderül, hogy Casals ötven magyarországi koncertje közül legalább huszonhárom alkalommal játszotta Bach csellószvitjeit, ami jelentős arány. Ez is jól mutatja a művész mély elkötelezettségét a zeneszerző művei iránt, valamint, hogy kiemelt helyen kezelte a műveket a koncertrepertoárjában. Az össze bemutatott kritikát – beleértve a külföldit és magyart – egyöntetűen lenyűgözőnek és várakozáson felülinek találták Casals Bach-játékát – leszámítva a purista elveket vallókat. A bennük olvasottakból kiderül, hogy a művész előadását egyszerre jellemezte az őszinte, érzékeny, érzelmekkel teli attitűd, valamint az intellektualitás és a zeneszerző iránt mutatott mély tisztelet és alázat. Véleményem szerint ez a kettősség tette Casals Bach-interpretációját kiemelkedővé, melyet a közönség is áhítattal, érzelmileg mélyen megérintve hallgatott.

²⁹D.F.: „Pablo Casals és a Filharmonikusok” *Nemzeti Újság* 17/274 (1935. december) 27.

³⁰N.N.: „Casals hangverseny” *Pesti Napló* 87/ 282. (1936. december) 14.

4. Pablo Casals Bach-felvételei és Rudolf von Tobel csellószvitkiadása

4.1. A felvételek és keletkezésük körülményei

Pablo Casals pályafutása szorosan összefonódott a zenei felvételek technikai fejlődésével, különösen a 20. század elejétől kezdve. Casalsnak nem voltak különösebb ambíciói a felvételkedészítést illetően, sőt idegenkedett tőlük:¹ attól tartott, hogy a stúdióban készült lemezek nehezen tükrözik vissza a koncertjein elért művészi hatást, illetve nehezen viselte a mikrofon okozta háttérzajokat is.² Végül hosszú élete során, több mint száz zenemű előadását vették fel közreműködésével és adták ki lemezen.³ Első stúdiófelvételeit 1915-ben készítette, rajtuk rövidebb és népszerű klasszikus művekkel, mivel a korabeli technika nem volt képes visszaadni a hosszabb és összetettebb kompozíciókat.⁴ Ebből az időből maradt fenn a C-dúr csellószvitből egy-egy tételnyi hangfelvétel is (lásd alább a 3. táblázatot), amit a *Columbia Phonograph Company* rögzített. Pályája előrehaladtával Casals egyre figyelemreméltóbb repertoárdarabokat is felvett, többek közt 1936–39 között mind a hat csellószvitet.

Casals ikonikus Bach-felvételeinek megszületését olyan történelmi események is befolyásolták, mint a spanyol polgárháború – a háborús zűrzavarok közepette egyre inkább csökkentek a koncertlehetőségek, így Casals kénytelen volt a felvételek készítése felé fordulni.⁵ 1936-ban az EMI új igazgatója, Fred Gaisberg hosszas győzködése után utazott Londonba, és négy hónappal a háború kitörése után rögzítette az Abbey Road stúdióban Bach második és harmadik csellószvitjét.⁶ Két évvel később, 1938. tavaszán közvetlenül egy Barcelona melletti Granollers nevű katalán város hírhedten véres bombatámadása után

¹Robert Baldock: *Pablo Casals. Das Leben des Legendären Cellovirtuoson.* (München: Kindler Verlag, 1994.) 137.

²E.Siblin: *The Cello Suites. J. S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque Masterpiece.* (New York: Grove Press) 2011.67.

³I.m.394. Annak adatai, hogy a felvételek közül mennyi stúdiófelvétel és mennyi koncertfelvétel tisztázatlanok.

⁴H. L Kirk: *A Biography. Pablo Casals.* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974) 308.

⁵Siblin: *Bach*, I.m.67.

⁶Baldock: *Casals*, I.m. 202.

Párizsba utazott.⁷ Ott vette fel az első csellószvit reménnyel teli dallamait, amelyek ellentétben álltak a hazája szomorú eseményeivel.⁸ Ezt követően, egy nappal később a csellóművész visszatért a stúdióba, hogy rögzítse a hatodik szvitet is. Végezetül Casals 1939. júniusában, a spanyol polgárháború lezárása után és a közlőgő második világháború árnyékában fejezte be a sorozatot Bach negyedik és ötödik csellószvitjének felvételével.⁹

A hat szvit felvétele tehát több lépésben és több helyszínen készült el, körülbelül két és fél év leforgása alatt és a *Victor Talking Machine Company* gondozásában jelent meg,¹⁰ először az 1940-es években.¹¹ Ezzel megszületett a zenetörténet első hangfelvétele Bach mind a hat csellószvitjéről.¹² A darabok rögzítésének folyamata rendkívül megterhelő volt Casals számára. Egyrészt a háború okozta események rendkívül megviselték, másrészt a felvételkészítés folyamata ellentétben volt azzal, amit Bach zenéje jelentett számára: egy folyamatos fejlődésben lévő, személyes kompozíciót.¹³ A gyűjtemény megjelenése azonban rendkívül nagy hatással volt a kortársakra és az utókorra is egyaránt.¹⁴ Norman Lebrecht brit zenekritikus szerint a felvételek, amelyek a háborús szenvedések és az abból fakadó személyes nehézségek közepette készültek, nemcsak zenetörténeti jelentőségűek, hanem a remény és méltóság megtestesítőiként is szolgálnak.¹⁵

Ezt követően az 1950-es években Casalsnak további három felvételét adták ki, amin Bach-szvitet ad elő. Az első kettőt Prades-ban, feltehetőleg a csellóművész által alapított prades-i fesztivál egyik koncertjén rögzítették¹⁶, és amik a *Columbia Records* gondozásában jelentek meg.¹⁷ A harmadik felvétel 1956-ban, a Casals 80. születésnapjára rendezett

⁷E.Siblin: *Bach*, I.m. 68.

⁸I.h.

⁹I.m. 70.

¹⁰Kirk: *Casals*, I.m. 578-579.

¹¹Siblin: *Bach*, I.m. 71.

¹²I.h.

¹³I.m. 68.

¹⁴I. h.

¹⁵I.m. 71.

¹⁶Kirk Casals életrajzából (453.oldaltól) kiderül, hogy Pablo Casals a Prades-i fesztivált 1950-ben, 73 éves korában alapította „minden idők legnagyobb zeneszerzője”, J.S. Bach halálának 200. évfordulójának tiszteletére. A csellóművész tehát a fesztivált keretén belül megrendezett koncertek által is terjesztette és népszerűsítette Bach műveit.

¹⁷Kirk.: *Casals*, 579-580. A megjelenés pontos dátuma hiányzik.

Pablo Casals Bach-felvételei és Rudolf von Tobel csellószvit-kiadása

koncerten a *Philips Records* jóvoltából készült, és a katalán művész a c-moll szvit *Sarabande* tételét adta elő a párizsi Sorbonne egyetem nagytermében.¹

A következő táblázat összefoglalja Pablo Casals Bach csellószvijeiről készült felvételeit, Robert Baldock és H. L. Kirk Casalsról szóló életrajzi könyvei alapján.²

Dátum	szvit	helyszín
1915. 04. 23.	BWV 1009, C-dúr szvit, Preludium, Sarabande, Bourée	New York
1916. 04. 16.	BWV 1009, C-dúr szvit, Gigue	New York
1936. 11. 23.	BWV 1008, d-moll szvit	London
1936. 11. 23.	BWV 1009, C-dúr szvit	London
1938. 06. 02.	BWV 1007, G-dúr szvit	Párizs
1938. 06. 03.	BWV 1012, D-dúr szvit	Párizs
1939. 06. 13.	BWV 1010, Esz-dúr szvit	Párizs
1939. 06. 13.	BWV 1011 c-moll szvit	Párizs
1953. 05. vagy 06.	BWV 1011 c-moll szvit	Prades
1953. 05. vagy 06.	BWV 1010, Esz-dúr szvit	Prades

¹I.m. 580. A megjelenés pontos dátuma hiányzik.

² Ez a lista csupán azokat a felvételeket tartalmazza, amiket kiadtak kereskedelmi célra, azonban L.H. Kirik gyűjtési alapján kiderül, hogy készültek privát hangrögzítések is, amikhez nem lehet hozzájutni. Így elképzelhető, hogy ennél több alakommal is készült felvétel a szvitekről.

1956. 10. 10.	BWV 1011 c-moll szvit, Sarabande	Párizs, Sorbonne
---------------	-------------------------------------	------------------

3. Táblázat Pablo Casals Bach csellószvitjeinek kiadott felvételeiről

4.2. Rudolf von Tobel kiadásának elemzése Casals játékanak tükrében

Pablo Casals innovatív megközelítése a Bach-csellószvittek előadásában jelentős hatást gyakorolt a művek interpretációjára. Mivel Casals soha nem készített hivatalos kiadást szvittekből, így több közreadó is próbálkozott azzal, hogy rögzítse és dokumentálja játékanak egyedi jellegét. Kutatásaim során legalább három olyan kiadást találtam, amelyek célja, hogy visszaadja és a kottában is láthatóvá tegye Casals interpretációját, Bach-felfogását. Ezek közé tartozik Marie Romaet – Lieff Rosanoff 1963-ban megjelent közreadása, Madeline Foley és David Soyer 1986-ban, valamint Rudolf von Tobel 2004-ben napvilágot látott kiadása.³ Érdekes megjegyezni, hogy a kották jelentősen eltérnek egymástól, és gyakran azoktól az előadásoktól is, amelyek Casals felvételein hallhatóak.⁴ A következőkben a három kiadás közül Rudolf von Tobel által készített közreadást fogom bemutatni – ez a kiadás különösen figyelemre méltó, mivel a benne foglaltak Tobel és Casals több évtizedes szoros szakmai kapcsolatán alapulnak.

4.2.1. A kiadás megszületése

Pablo Casals Bach-interpretációját mindenképp kora megkerülhetetlen zenei eseményei közé kell sorolnunk. A katalán művészt zenésztársai, illetve számos zeneműkiadó szerkesztői sorra kérték, hogy készítse el saját kiadását a szvittekből.⁵ Casals azonban ezt

³J.S. Bach: „*Six Solo Suites for Violoncello.*” ed. Marie Romaet – Lieff Rosanoff (New York: Galaxy Music Corporation, 1963), J.S.Bach: „*6 Cello Suites, BWV 1007-1012*” ed.: David Soyer and Madeline Foley (New York: Continental Publishing Company, 1986.)

⁴Szabó Zoltán: *Problematic Sources, Problematic Transmission. An Outline of the Edition History of the Solo Cello Suites by J. S. Bach* PhD disszertáció, Sydney: Conservatorium of Music The University of Sydney, 2016. (Kézirat) 179.

⁵J. S. Bach: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. According the interpretations of Pablo Casals.* ed: Rudolf von Tobel (Stuttgart, Carus. 2004). 5.

több okból is visszautasította: egyrésztől nem hitt abban, hogy le tudná jegyezni azt a megannyi instrukciót, amelyet Bach zenéje kíván, másrésztől egy életen át arra törekedett, hogy az előadásmód jobb és jobb megoldásait kísérletezze ki, így nem állt szándékában egy kiadásban rögzíteni egy adott verziót.⁶ Egy Corredorral való beszélgetése során a következőképp fogalmazott a különféle közreadók által létrejövő kiadásokról: „Azok az előadási jelek, amelyeket az ilyen kiadások tartalmaznak, inkább megtévesztik az előadót, mint segítik. Ezért vonakodtam mindig Bach műveinek a kiadásától és ezért utasítottam vissza minden ilyen ajánlatot. Valóban a mester műveit úgy kell kiadni, ahogy ő azokat ránk hagyta. Az időmértéket az előadónak kell megéreznie és kialakítania.”⁷ Casals gyakran bátorította növendégeit is, hogy maradjanak hűek saját elképzeléseikhez, és ne csupán a tőle kapott információkhoz igazodjanak.⁸ Egy mesterkurzus végén ezt tanácsolta tanítványainak: „Vállalnotok kell a felelősséget a teljesítményetekért, és nem vagytok kötelesek valamit megtenni csak azért, mert én mondtam. De én mindig szívemből remélem, hogy segíteni tudok nektek.”⁹

Rudolf von Tobel svájci származású csellista és zenetudós, Pablo Casals egyik leghűségesebb tanítványa volt. Első találkozásuk 1930-ban történt, Casals egyik koncertje után, ami jelentős hatással volt Tobel későbbi életére.¹⁰ Ekkortól kezdve rendszeresen vett órákat Casaltól, majd idővel a nagy csellista művészetének elkötelezett közvetítőjévé vált, zenészként, pedagógusként és íróként egyaránt.¹¹ 1936-tól Casals tételről tételre részletesen átvette Tobellel mind a hat csellószvitet, aki következőképp emlékszik vissza erre az időszakra: „1927 és 1966 között megtiszteltetés volt számomra, hogy számos alkalommal hallhattam Casalt Bach csellószvitjeit játszani. 1936-tól Casals végigvette velem a

⁶I.h.

⁷J. S. Bach: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. According the interpretations of Pablo Casals*. ed: Rudolf von Tobel (Stuttgart, Carus. 2004).221.

⁸I.m. 8.

⁹I.m. 8.

¹⁰Váradi Helga: „Pablo Casalsról és leghűségesebb tanítványáról jelent meg kötet”.

<https://papageno.hu/promocio/2021/11/pablo-casalsrol-es-leghusegesebb-tanitvanyarol-jelent-meg-kotet/>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09. 04.)

¹¹Gerhard Anders: „6 Suites a Violoncello Solo senza Basso, BWV 1007-1012 nach Interpretationen von Pablo Casals herausgegeben und kommentiert von Rudolf von Tobel”

<https://dasorchester.de/artikel/6-suites-a-violoncello-solo-senza-basso/>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09. 04.)

csellószvitteket, néha ütemről ütemre, kimerítő magyarázatokkal. Gyakran bemutatta számomra az időközben megszületett változtatásokat, és meg is indokolta azokat.”¹²

Tobel 1941-ben adta ki Casals életéről szóló könyvét, amelyet aztán fél évszázadon át újra és újra átdolgozott, illetve bővített.¹³ Több éven át (1952–65 között) Casals mesterkurzusain tanársegédként is jelen volt, melyeken a mester többek között Bach cselló szvitjeit is tanította.¹⁴ 1953-tól kezdődően Tobel a trossingeni Zeneakadémián kezdett tanítani, ahol Casals interpretációs stílusát továbbadva, meghatározó befolyást gyakorolt a német nyelvterület csellistáira.¹⁵ Tobel összegyűjtötte és lejegyezte a Casals óráin elhangzott instrukciókat, mivel úgy vélte, hogy Casals kiemelkedő technikai és zenei megoldásainak dokumentálása fontos az utókor számára. Zenésztársai és kollégái arra ösztönözték, hogy a több éven át – az órákon, a mesterkurzusokon, a koncerteken és a beszélgetések során – összegyűjtött információkat, meglátásokat foglalja össze egy kiadásban. Úgy gondolták, rendkívül nagy segítség lenne Bach komplex zenéjének értelmezésében, illetve a megfelelő megoldások keresésében, azok megtalálásában.¹⁶ 1980-ban von Tobel azt tervezte, hogy kiadja Bach csellószvitjeit Casals negyvenéves tanítási tapasztalata alapján, ám az interpretációs kiadványra akkor nem talált kiadót, mivel az akkori zenei világban az *Urtext* kiadások iránt nagyobb volt a kereslet.¹⁷ Végül a kiadás 2004-ben, Rudolf von Tobel halála után, lánya, Helga von Tobel szerkesztésében jelent meg, Casals technikai és zenei megoldásait dokumentálva.¹⁸

4.2.2. A kiadás bemutatása

Ha összevetjük Casals fennmaradt felvételeivel ezt a kiadást, akkor egyrészt számos különbséget fogunk felfedezni, főként artikulációban – ezt valószínűleg az okozza, hogy Casals egész életében újabb és újabb megoldások után kutatott – másrészt azonban rendkívül izgalmas megvizsgálni, hogy milyen eszközöket, jelöléseket alkalmazott Tobel, Casals interpretációjának lejegyzése során.

¹²Tobel: *Bach*, I.m. 5.

¹³V. Helga: *Casals*, I.m.

¹⁴G. Anders: *Tobel*, I.m.

¹⁵I.h.

¹⁶Tobel: *Bach*, I.m. 5.

¹⁷G. Anders: *Tobel*, I.m.

¹⁸I.h.

Ingrid Fuchs doktori értekezésében 3 kategóriára bontja a cselló szvittek közreadásait: kritikai kiadások, interpretációs kiadások, valamint kombinált kiadások.¹⁹ Az elsónél a legfőbb cél hogy az elveszett Bach-autográf szövegét próbálják meg a lehető legjobban rekonstruálni, a módszerük pedig az eredeti forrásokhoz való visszatérés, illetve a hozzájuk tartozó háttérinformációk megismerése és közlése. Ez okból az ilyesfajta kiadások csak annyi gyakorlati segítséget nyújtanak az előadónak, amennyit egy Bach-korabeli kotta tartalmazott – mai szemmel nézve nem sokat. A második, amelyben a művek interpretálása az elsődleges szempont, a közreadó – gyakran egy csellóvirtuóz – gyakorlati megoldásokkal látja el az előadót, ezzel olykor felülírva/módosítva az eredeti forrás szövegét – jellemzőjük a nagy számú előadói utasítás. A harmadik egyaránt tartalmazza az előadóknak szükséges legfontosabb gyakorlati utasításokat, valamint a leginkább hasznosnak bizonyuló tudományos kutatások eredményeit a művekről. Rudolf von Tobel kiadása egyértelműen a második, tehát az interpretációs kiadások közé tartozik, azzal a nagyon ritka sajátossággal, hogy a közreadó csellista egy másik csellóvirtuóz felfogását szeretné megörökíteni annak interpretációja, illetve instrukciói alapján. Következzen most néhány kottapélda, amely jól illusztrálja a kiadás kottaképét.

The image shows two systems of musical notation for a 'Prélude' in D minor, 3/4 time, with a tempo of ca. 40. The first system includes performance instructions such as 'p', 'sosten. e cant.', and 'poco cresc.', along with fingering and bowing markings. The second system continues the piece with a tempo of ca. 50 and includes further performance markings like 'string.' and 'cant.'.

38. Kottapélda, Tobel kiadása, d-moll szvit, *Prelúdium* tétel, 1-8. ütem

The image shows two systems of musical notation for a 'Courante' in G major, 3/4 time, with a tempo of 96-120. The score includes performance instructions such as 'f', 'p', 'cant.', and 'f', along with various fingering and bowing markings. The notation is detailed, showing specific fingerings and bowing techniques for each measure.

39. Kottapélda, Tobel kiadása, Bach: G-dúr szvit, *Courante* tétel, 1-7. ütem

¹⁹Szabó Z.: *Bach*, I.m. 104.



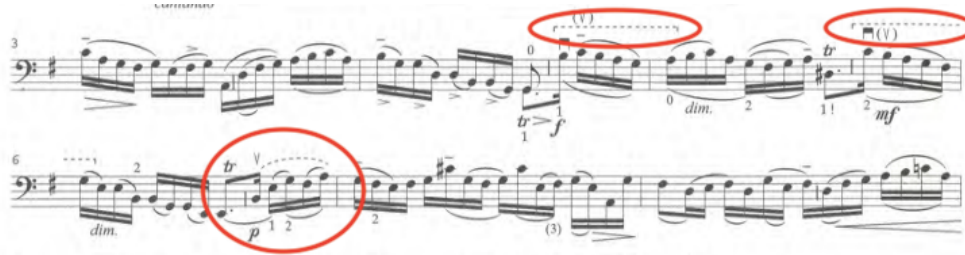
40. Kottapélda, Tobel kiadása, Bach: C-dúr szvit, Prelúdium, 1-7. ütem

A kottapéldák elemzése során megfigyelhető, hogy rendkívül sok előadói instrukciót tartalmaznak. Alig található bennük olyan szakasz, amely ne kínálna valamiféle jelzést az előadásra vonatkozóan. Minden tétel előtt metronómszámmal kiegészített tempójelzés látható, továbbá a kottában dinamikai és karakterjelzések, különböző vonásirányokra, ujjrendekre, hangsúlyokra és artikulációkra vonatkozó utasítások is szerepelnek. Az instrukciók sűrűsége arra utal, hogy Tobel kiemelkedő precizitással és részletességgel igyekezett rögzíteni Casals interpretációját. Fontos azonban megjegyezni, hogy a kottákép kínálta megoldásokra támaszkodva, még az ilyen mennyiségű és részletgazdagságú jelzések mellett sem lehet pusztán ez alapján rekonstruálni Casals előadásmódját. Emellett szintén lényeges, hogy játékának lejegyzése többféleképpen is lehetséges, nem kizárólag úgy, ahogyan azt Tobel rögzítette. A közreadó célja azonban nem az volt elsődlegesen, hogy az előadó a kiadás kínálta lehetőségeket végleges megoldásnak tekintse. Mint szerkesztőnek, választania kellett, hogy milyen instrukciókat, jelzéseket tart fontosnak, annak érdekében, hogy minél pontosabban kifejezze a Casalstól összegyűjtött információkat a szvitokról. A kiadás előszavában Tobel hangsúlyozza, hogy célja az előadók ösztönzése volt: gondolják újra a szvittek technikai és zenei lehetőségeit, és keressék meg saját interpretációjukat. Ehhez passzolóan következzen egy rövid idézet, amit Tobel Casalsra hivatkozva fogalmazott meg az előszavában: „A játékosnak azt kell elfogadnia, amiről meg van győződve: saját maga végezzen kutatásokat és hozzon szabad döntéseket, de ne utánozzon valamit vakon és ne utasítson el önkényesen.”²⁰ A következő részben Tobel jelzéseit különböző kategóriák szerint vizsgálom meg és mutatom be.

²⁰Tobel: *Bach*, I.m. 5.

4.2.2.1. Artikuláció

Tobelnek az artikulációra vonatkozó jelzései rendkívül változatosak és sokszínűek. Ahogy korábban már említettem, Casals játéka során nem szeretett egyféle megoldást alkalmazni, folyamatosan kísérletezett, vagy ha kellett, felülírta saját megoldásait. Ezt a hozzáállást követheti kiadásában Tobel az egyes részeknél, ahol egyszerre többféle megoldást is felkínál az előadónak. Figyeljük meg a következő néhány kottapéldát.



41. Kottapélda, Tobel kiadása, G-dúr szvit, *Allemande* 3-8. ütem



42. Kottapélda, Tobel kiadása, d-moll szvit, *Courante*, 23-28. ütem

Mindkét részletből jól látható, hogy Tobel sokszor kétféle artikulációt is ajánl, egyiket a hangok felett, másikat a hangok alatt jelölve. Emellett sokszor találkozhatunk hangsúlyjellel vagy *tenuto* jelzésekkel, melyeknek tájékoztató jellegük van az előadó számára, hogy minél pontosabban érzékelhető legyen a hangok közti fontossági sorrend. Megfigyelhető egy egészen újfajta bejegyzés is a kottában: a G-dúr *Allemande* (41. kottapélda) 4. és 5. üteme felett egy szaggatott kapcsos zárójellel, a 6. ütemében pedig egy szaggatott *legato* jelzéssel találkozunk. Míg az első – szaggatott kapcsos zárójel – arra hívja fel a figyelmet, hogy a motívumban vagy dallamban mutassuk meg, hogy az adott zenei rész összetartozik, a második – szaggatott *legato* – egy harmadik féle artikulációt ajánl fel a jelölt szakaszra. A d-moll szvit *Courante* tételében (42. kottapélda) szintén egy kapcsos zárójellel találkozunk, azonban ez folyamatos vonallal van jelölve. Ez kifejezetten technikai tanáccsal látja el az előadót: a 25. ütemben például Tobel arra hívja fel a figyelmet, hogy az összekapcsolt rész

alatt tartjuk lent a húron a második ujjunkat a g hangon, amíg a két szólam közül ez a hang állandó marad, a 28. ütemben pedig az első ujjunkat javasolja lent tartani cisz hangon. Tehát ez a jelölés mindig az ujjrendekre vonatkozó technikai jelentéssel bír.

Felfedezhetünk a kiadásban néhány egészen egyedi artikulációt, amelyek jelentősen eltérnek AMB jelzéseitől – érdekes, hogy manapság ilyesfajta szabadság már nem számít széles körben elfogadottnak a szvitok előadásánál. Például ezek közé tartozik a G-dúr szvit *Gigue* tétele, amelyet összevetve Casals 1938-as felvételével, hallhatjuk, hogy valóban ez a fajta játékmód szólal meg.

43. Kottapélda, Tobel kiadása, G-dúr *Gigue*, 1-16. ütem

Amint látjuk a kottapéldán, azonos hangok kerültek egy ív alá, melyek közül a második, hangsúllyal és ponttal, illetve néhány esetben (9. és 10. ütem) csak hangsúllyal van leválasztva az első hangtól. A mögöttes technikai vagy zenei okot nehéz felmérni, azonban izgalmas kérdés, hogy vajon Casals miért pont ezt a megoldást választotta. Grützmacher első, 1866-os *Konzert Fassung*ja, illetve a második kiadása is ezt az artikulációt tartalmazza (lásd 44. és 45. kottapélda). Ez azért érdekes, mert – ahogy már az első fejezetben kifejtettem – Casals valószínűleg Grützmacher *Konzert Fassung* kiadásából ismerte meg először a szvitet, így az is feltételezhető, hogy innen ered az ötlet.²¹Ezt az artikulációt a 19. század végi és a 20. század eleji kiadások közül többen is átvették: többek között Hugo Becker (c1890), Fernand Pollain (1918) és Joseph Malkin (1918) is.

²¹Casals játéka a dinamikai jelzéseknek és a tempójelzésnek is megfelel.

Gigue. *Vivace.* *senza ripetizione.*

f *p* *cresc.* *f* *sempre f*

44. Kottapélda, Grützmacher *Konzer Fassung*, 1-17. ütem

GIGUE. *Vivace.*

f *p* *cresc.* *f* *sempre f*

45. Kottapélda, Grützmacher 2. kiadás, 1-18. ütem

Casals 1936-39 között készült felvételén a változatos artikulációhasználatot különösen jól szemlélteti a C-dúr szvit *Bourrée* tétele. Artikulációja itt rendkívül játékos. Az első *Bourrée* felütését egy rugalmas *détaché-staccato* jellegű vonással indítja el, ami később is megmarad a tétel során. Ez a vonás jól érzékelteti az első *Bourrée* könnyed, táncos karakterét. Az artikuláció ebben a tételben egyszerre friss és dinamikus, olykor már talán túlzóan heves, amely néhol egy-egy hang megrántását eredményezi. A második *Bourrée*-ban Casals egy finomabb, lágyabb hangvételt vált, melyhez puhább *legato* vonást társít. Ez az eltérő artikuláció használata kiemeli a két *Bourrée* tétel ellentétes karakterét. Ezt követően Casals az első *Bourrée*-ra való visszatérésnél szándékosan változtatja meg a vonásnemet: a korábban játszott *détaché/staccato* közti vonást *spiccato*-ra cseréli le, ami könnyedséget és frissességet kölcsönöz a tételnek. Ebben a tételben Casals megoldásai többnyire visszaköszönnek Tobel jelöléseiben, bár egyes esetben eltérő instrukciókat fedezhetünk fel

a felvételhez képest. Ez is jól szemlélteti, hogy rendkívül nehéz egy előadó interpretációját teljes pontossággal lejegyezni a kottában.

A következő részlet, amit szintén az 1936–39 között készült felvétele alapján választottam, az az ötödik, c-moll szvit Sarabande tétele. Casals megoldásai itt rendkívül érzékenyek és kifinomultak. Ebben a tételben a *legato* vonást részesíti előnyben a csellóművész, amely által a hangok simán, puha folyamatossággal kapcsolódnak egymáshoz. Ez a megoldás a darab fájdalommal teli érzelmi tartalmát hangsúlyozza leginkább. Egyes hangoknál Casals *tenuto*-t alkalmaz, amellyel kiemeli az érzékeny és zeneileg fontos pillanatok. Tobel ennél a tételnél különösen jól követi kiadásában csellóművész zenei megformálását. (ld. 46. kottapélda)

Sarabande ♩ = ca. 42-48

p semplice *mp* *mf dim.* *p*

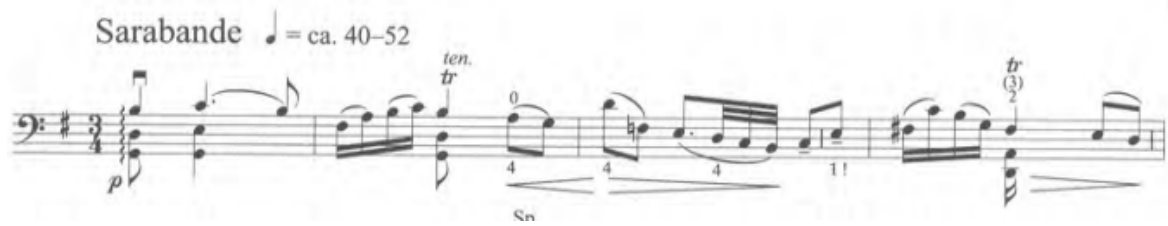
6 *dim.* *mp* *piu*

38 CV 24.062

46. Kottapélda, Tobel kiadása, c-moll Sarabande, 1-10. ütem

4.2.2.2. Tempó, karakter és Casals finom rubato-játéka a kottában

Tobel, a kiadásában majdnem minden tételhez ajánlott egy körülbelüli metronómszámot, illetve sokszor használt a tételen belül több különböző karakterjelzést. A korábban írtak alapján már kiderült, hogy Casals bizonyos szempontból szabadon bánt a tempóval, kerülve a metronómikus pontosságot, inkább a zenei frázisok lélegzését és tagolását helyezte előtérbe, ami természetes módon befolyásolta a tempó alakulását is – az alaptempót nagyrészt nem érintette. Játéka így dinamikusabb és élettelibb lett, és elkerülte a monotonitást vagy a rutinszerűséget. Véleményem szerint ezt a rugalmasságot tükrözi Tobel kiadása a metronómszámokra vonatkozóan, amely arra ösztönözi a zenészeket, hogy ne csak egy meghatározott tempót kövessenek, hanem a megadott metronómszám körüli sávban találják meg saját alaptempójukat, igazodva a zenei szakaszok karakteréhez és hangulatához (lásd 56. kottapélda).



a) G-dúr Sarabande, 1-4. ütem



b) Esz-dúr Gigue, 1-2. ütem



c) Esz-dúr Prelúdium, 1-4. ütem

47. Kottapélda, Bach: Csellószvitjeiből részletek, tempójelzés

Tobel, vagy egy megközelítőleges metronómszámot ajánlott, úgy ahogyan az Esz-dúr *Gigue* esetében látszik (lásd 55.b kottapélda) vagy egy nagyobb intervallumot adott meg a tempót illetően (G-dúr *Sarabande*, 55.a példa, Esz-dúr *Prelúdium*, 55.c példa). Ami még érdekes ezen kívül, hogy az Esz-dúr *Gigue* metronómszáma a pontozott negyed helyett a pontozott fél értékre vonatkozik – egyértelmű, hogy Tobel az előadót ezzel a megoldásával a nagyobb léptékű gondolkodásra akarja ösztönözni a tételben. Kiadásában több ehhez hasonló ötlettel találkozhatunk – ugyanezt figyelhetjük meg az Esz-dúr *Prelúdium*-nál is.²²

Ahogy a korábbi írásokból kiderült, Casals egyik elsődleges célja a darabok megformálásánál a tételek karakterének pontos interpretálása, éppen ezért a kiadásban számos előadói utasítással találkozunk, amelyek az adott tétel hangulatára utalnak. Ennek oka az előszóban megfogalmazott részletben rejlik: „Casals mindig arra törekedett, hogy minden műnek, minden tételnek a hozzá illő karaktert adja, Bach zenéjét – mint minden más zenét – a lehető legénekszerűbben, szebben, étellel teli játssza el. Ez a törekvése arra a

²²Például: G-dúr *Courante*, D-dúr *Gavotte*

belátásra készítette, hogy egy értelmezés sohasem tűnhet monotonnak vagy száraznak: a kifejezési eszközök kimeríthetetlen változatosságát követeli meg. (...) Emellett sok gondot fordított az éneklésre, illetve, hogy a játékan keresztüli megfogalmazásban megjelenjen a dallam emelkedése és zuhanása.” Nem véletlen, hogy a számos karakterre vonatkozó utasítás közül a leggyakrabban Tobel a *cantabile*, azaz éneklően jelzést alkalmazta.

Szembetűnő, hogy Tobel az egész kiadásban feltűnően sok helyen használta a *tenuto* jelzést. Összevetve Casals felvételeivel, hallhatjuk, hogy Tobel ezzel a jelzéssel próbálta a kottában a lehető legprecízebben érzékeltetni a Casals által hosszabbra játszott, kiemelt hangokat. Ez az esetek többségében valóban megegyezik a felvételekkel, de természetesen vannak helyek, ahol eltérnek ezek a jelölések a hallott anyagtól: hol nincs *tenuto*, olyan helyen, ahol Casalsnál hallható, hol pedig olyan helyen is be van írva, ahol felvételein nincs nyoma.

Casals *tempo-rubato* játékára kiváló példa a C-dúr szvit *Prelúdium* tétele, ahol egy-egy nagyobb frázison belül finom tempóingadozást figyelhetünk meg. Véleményem szerint a lassítások/gyorsítások elsősorban a darab érzelmi tartalmát fokozzák, olykor azonban a romantikus játékmód impulzivitását idézik fel.



48. Kottapélda, C-dúr szvit, *Prelúdium*, 4-15. ütem

Ezen a rövid részleten (lásd 48. kottapélda) jól látható a fentebb említett *tenuto* jelzés gyakori használata. Azonban az is pontosan látszik, hogy olykor Tobel hangsúly jeleket is alkalmaz. A felvételeket hallgatva az a véleményem alakult ki, hogy ezek jelentése ebben a kiadásban nagyon hasonló: az interpretációban rendkívül nehéz különbséget tenni a kottában megjelölt *tenuto* vagy hangsúlyjel között, így szerintem mindkét jelzés a csellóművész kissé megnyújtott, kiemelt hangjait igyekszik megjeleníteni.



49. Kottapélda, Bach G-dúr szvit, *Prelúdium*, 38. és 41-42. ütem

Van néhány tétel, ahol Tobel a ritmust is megváltoztatta, annak érdekében, hogy például egy kiszélesítést jól érzékeltessen vagy egy fontos szólamot kiemeljen. Kiváló példa erre a G-dúr Prelúdium vége. A 49. kottapéldán látható, hogy a felső, mozgó szólamot nyújtóponttal látta el Tobel. Mivel az alsó szólam ritmusa nem változott, ebből arra lehet következtetni, hogy a célja nem a ritmusképlet megváltoztatása volt, hanem a felső szólam hangjainak meghosszabbítása által létrejövő rubato játék érzékeltetése, illetve a felső szólam kiemelése. Ugyanez figyelhető meg a c-moll Prelúdiumban. (lásd: 50., 51. kottapélda). Itt ismét a két szólam közül csak az mozgó hosszabbodik meg, egyértelműen a nyomatékosítás végett.



50. Kottapélda, Tobel kiadása, c-moll Prelúdium, 84-88. ütem



51. Kottapélda, Tobel kiadása, c-moll Prelúdium, 99-103. ütem

Casals *tempo-rubato* játékmódjához még szorosan hozzátartozik az időkezelés. Tobel aprólékosan kidolgozta a tagolásra, levegővételekre irányuló instrukciókat. Erre vonatkozóan kétféle jelzést alkalmazott a kottában: | a rövidebb tagolás jele, || hosszabbé. Tobel a legtöbb esetben az első jelzést alkalmazta, azt viszont igen gyakran (lásd a fent említett kottapéldák szinte mindegyikét). A kiadás előszavában leírta, hogy mindkét esetben közvetlen a jel előtti részhez kapcsolódnia kell egy finom *diminuendo*-nak is: „Ezt a szimbólumot megelőzően *diminuendo*-t kell alkalmazni, gyakran egészen lehalkulva (ezt azonban nem minden esetben). Az előadó belátására van bízva, hogy hol és mikor engedi fel a vonót, hogy lélegezhessen. Casals gyakran lélegzett interpretálása során. A szimbólum után a játékosnak mindig egy új impulzussal kell folytatnia a darabot.”²³ A kottapéldákat a felvételekkel összevetve véleményem szerint megkérdőjelezhető, hogy ezeken a helyeken valóban alkalmazta-e Casals a *diminuendo*-t. Bár időnként valóban használ finom mikro-dinamikai változtatásokat, Tobel feltételezése, hogy minden ilyen jelzésnél egyértelműen jelen van a *diminuendo*, túlzottan szubjektív értelmezésnek, sőt, helyenként inkább belemagyarázásnak tűnik. Ez részben azért is lehet, mert a dinamikai változásokat és apró tagolásokat rendkívül nehéz precízen követni a felvételek alapján és lejegyezni a kottában.

Elmondhatjuk tehát, hogy Tobelnél a *tenuto* és sokszor a hangsúlyjel, a nyújtóponttal ellátott hangok, valamint a tagolásra vonatkozó, különböző hosszúságú jelzések Casals meglehetősen szabad időkezelését próbálják a lehető legpontosabban érzékeltetni. Mivel a megfelelő időbeli arányokat igen nehéz lejegyezni, ezért valószínűsíthető, hogy Tobel a különböző eszközökkel az időkezelés sokszínű árnyalatait igyekezett szemléltetni. Bár ezek a jelzések segíthetik az előadót az értelmezésben és iránymutatás adhatnak, annak is fennállhat a veszélye, hogy túl nagy jelentőséget tulajdonítanak neki, ami szélsőséges előadáshoz vezethet – a közreadás Casals felvételeinek tanulmányozásával együtt válik igazán értelmezhetővé, használhatóvá.

4.2.2.3. Dinamika, akcentus

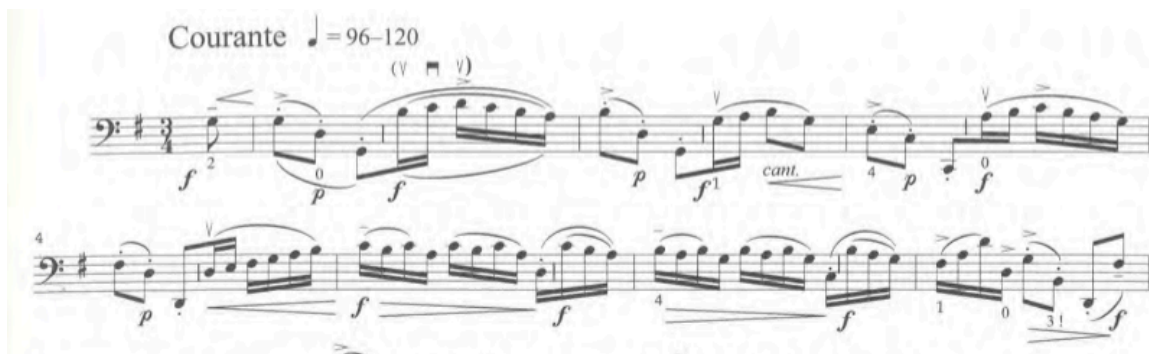
Ahogy az artikulációra, a tagolásra, valamint a zenei időhasználatra, úgy a dinamikára és az akcentusokra vonatkozóan is rendkívül alapos és sűrűn jegyzett instrukciókkal találkozunk Tobel kiadásában. Casals interpretációját leginkább az intenzív és érzelemdús előadás

²³J. S. Bach: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. According the interpretations of Pablo Casals*. Ed.: Rudolf von Tobel (Stuttgart, Carus. 2004)

jellemzi. Dallamvezetése, hangképzése szinte énekes jellegűvé teszi játékát. Felvételein a dinamikai kontrasztok igen széles skálán mozognak, egészen az erőteljes forte-tól a visszafogott piano-ig. Ez magyarázatot ad arra, hogy Tobel egyes tételekben előszeretettel és gyorsan váltakozva alkalmazta például a *ff*, *f*, *p* vagy *mf* dinamikákat (52. kottapélda), de találkozhatunk olyan hangsúlyokkal is, mint *sf*, vagy *sff*.



52. Kottapélda, Tobel kiadása, Esz-dúr szvit *Courante* tétel, 48. és 52. ütem



53. Kottapélda, Tobel kiadása, G-dúr *Courante*, 1-7. ütem

Nézzük meg például a G-dúr szvit *Courante* tételének (53. kottapélda) kezdő ütemét. Már rögtön az elején – eltekintve az ujjrendektől és vonásoktól – egyszerre nyolc instrukcióval találjuk szembe magunkat: *f*, *tenuto*, *schweller*, hangsúlyjel, *staccato*, *piano* és tagolás, majd megint *f*. Ebből is látszik, hogy Rudolf von Tobel arra törekedett, hogy a legpontosabb részletességgel továbbítsa Casals elképzeléseit. Ezek a sűrűn jelzett instrukciók szinte kész megoldást kínálnak az előadónak.

Bár a kiadás fő célja egyértelműen a csellóművész koncepcióinak hűséges reprodukálása volt, felmerülhet a kérdés, hogy ez a szándékos részletesség mennyiben szolgálja az előadói szabadságot. Véleményem szerint, ilyen mértékű instrukciós túltelítettség hatással lehet az előadóra – még ha valószínűtlen is, hogy két csellista pontosan ugyanazt olvassa ki belőle: inkább korlátozhatja a kreativitást és spontaneitást, semmint inspirálná azt. Míg a Casals

által elért kifejezőerő és érzelemgazdagság a saját interpretációján keresztül hiteles és egyedi, az ilyen részletes leírások könnyen azt eredményezhetik, hogy az előadók pusztán másolásra törekednek, ahelyett, hogy saját művészi meglátásaikat alkalmazzák.



54. Kottapélda, D-dúr *Prelúdium*, 1-5. ütem

Egyes helyeken az is előfordul, hogy Tobel még azt is pontosan jelöli a kottában, hogy az adott vonást, milyen vonóbeosztással, melyik vonóhelyen érdemes alkalmazni (lásd 54. kottapélda). Ezek a jelzések azonban nem minden esetben technikai ügyeskedések, sokszor a zenei kifejezést szolgálják. Nézzük meg az 54. kottapéldát. A D-dúr *Prelúdium* ünnepélyes hangvétellű kezdete a második ütemben megismétlődik. A jelölés szerint ezt a vonó középső szakaszán ajánlott játszani, amiből az következik, hogy kisebb mozdulatokkal, kisebb vonóval kell előadni. Ettől az instrukciótól már önmagában megszületik a második ütem visszhang-érzete. A következő ütem a kápától indul, szélesebb, nagyobb mozdulatokat, sebesebb vonót kíván, mely dinamikailag automatikusan erőteljesebb játékot eredményez.

Casals felvételeit hallgatva még két példát emelnék ki, amik véleményem szerint játéknak dinamikai sokszínűségét remekül bemutatják és amik Tobel kiadásában is megjelennek. Ez első a c-moll szvit *Prelúdium* tétele, amelyben a csellóművész játéka dinamikailag igen gazdag és mélyen drámai. Casals a tétel első hangját rögtön egy erőteljes, megrázó forte-val indítja, amellyel azonnal sötét, drámai hangulatot teremt, amit Tobel kiadása is jól szemléltet (ld. 55. kottapélda). Ezt a súlyos, komor hangvételt lényegében az egész bevezető szakaszban megtartja, majd, amikor a fűga téma megjelenik, egy lágyabb, visszafogottabb hangszínre vált, ezzel éles kontrasztot teremtve, valamint növelve a darab drámaiságát. Ezt a részt Tobel kiadásában *doloroso*, azaz fájdalmasan előadói utasítással jeleníti meg a 28. ütemnél.



55. Kottapélda, c-moll *Prelúdium*, 1-3. ütem

Ezzel szemben az első, G-dúr szvit *Prelúdium* tételében Casals hangképzése, dinamikai megoldásai derűs, optimista hangvételt eredményeznek. A darab elejét egy mérsékelt hangerőn kezdi, ami a tétel felépülésével fokról fokra erősödik. A frázisokat egyre nagyobb intenzitással játssza, míg a tétel közepén egy erőteljes, intenzív *forté*-val érkezik meg a tetőpontra. Ezután Casals fokozatosan visszafogja a hangerőt, majd ismét egy nagyobb fokozás kezdődik a 29. ütemtőé, ami egészen a tételt záró akkord felcsendüléséig tart. Ezt az interpretációs megoldást Tobel kiadásában több helyen követte, például a tétel elején (lásd 56. kottapélda), azonban néhány helyen – például a tétel intenzív középrészben – kevésbé adta vissza. Ez, a korábban megfogalmazottak szerint eredhet onnan, hogy egy interpretáció megoldásainak kiadásban való rögzítése nem lehet tökéletes, valamint Casals előadómódjának egyedisége is hozzájárulhatott, ahhoz, hogy előadásai során más és más megformálás szerint játszotta a darabokat. Tobel kiadásában feltehetőleg azt a verziót láthatjuk, amely leginkább összhangban állt a közreadó zenei ízlésével.



56. Kottapélda, G-dúr *Prelúdium* 1-4. ütem, részlet

4.2.2.4. A Tobel kiadás és Anna Magdalena Bach kéziratának kapcsolata

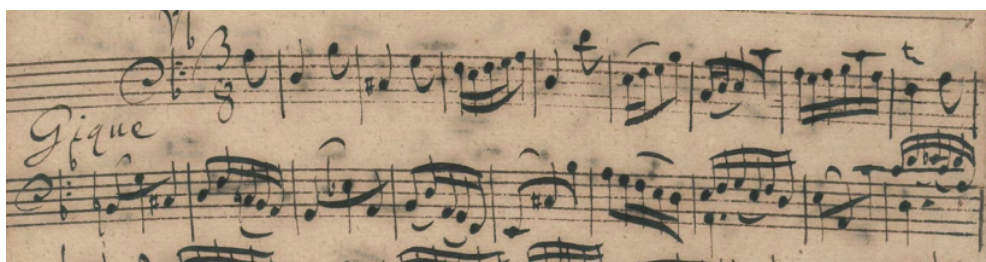
Tobel kiadását a feljebb említett Ingrid Fuchs doktori értekezése szerint, az általa felsorolt kategóriák közül a másodikba soroltuk. Azaz, hogy egyik korabeli másolat rekonstruálása sem az elsődleges célja, sokkal inkább az előadó gyakorlati tanácsokkal való ellátása Casals felfogása szerint. Azonban ez a kiadás Casalson keresztül mégis kapcsolódik Anna

Magdalena Bach kéziratához. Ahogyan korábban említettem, miután 1929-ben megjelent Diran Alexanian közreadása a Bach-csellószvittekből, amely tartalmazza az Anna Magdalena féle Bach-kézirat facsimile utányomását is, Casals sok időt töltött a kiadás, illetve a kéziratmásolat tanulmányozásával.²⁴ A fennmaradt kézirat másolatban számos megoldást hasznosnak vélt, azonban a kézirat nem egyértelmű és következetlen jelei közül többet nem látott praktikusnak, vagy egyenesen játszhatatlannak tartott. Mivel fontosabb volt számára a hangok mögötti zenei tartalom és annak interpretálása, mint a kézirat – sokszor nehezen olvasható – jelzéseinek követése, így több helyen megváltoztatta azokat.²⁵

A következőkben két olyan példát fogok mutatni, ahol Tobel kiadása és összevetve Casals 1936–39 készült felvétele is egyértelműen AMB kéziratát követi. AMB íveit nehéz pontosan értelmezni, így számos olyan terület van, ahol nagyobb eltérések vannak és jóval kevesebb, ami megegyezik. Éppen ezért érdekesebbnek találom az egységes részeket bemutatni, ahol Tobel kötőíveinek száma és hosszúsága nagyjából megegyezik az AMB-nál láthatókkal.



57. Kottapéllda, Tobel kiadása, d-moll *Gigue* 1-14. ütem



58. Kottapéllda, AMB kézirat, 1-17. ütem

²⁴Tobel:*Bach* I.m. 7.

²⁵I.h.

A fentebb látható két részlet Bach d-moll szvitjéből való, egészen pontosan a zárótétel legelejéről. Ahogyan a rövid példa is mutatja, szinte teljesen megegyező artikulációt használ Tobel az AMB-kézirattal. Ez lényegében a *Gigue* tétel egész első felére igaz, ráadásul, ha meghallgatjuk Casals első felvételét, akkor megállapíthatjuk, hogy pontosan eszerint az artikuláció szerint játssza ő is. A tétel második felére ez már kevésbé érvényes, ott több eltérést is fel lehet fedezni, mind a kézirattal, mind a felvétellel összevetve.

Tobelnél olyat, hogy egy tétel artikulációja teljes egészében követi a fennmaradt Bach-kéziratot, nem találtam. Még a d-moll *Gigue* tételéből való részlet példája is ritka, amelyben majdnem az első rész teljes egészében megegyezik a fennmaradt forrással. Összességében inkább az a jellemző, ha csak egyes részek, részletek hasonlítanak. Következzen most az a példa, ami talán a legtöbb közös artikulációt tartalmazza AMB kéziratával és Casals első felvételével. A részlet a C-dúr *Allemande* tételéből való.



59. Kottapélda, Tobel kiadása, C-dúr *Allemande*, 1-4. ütem



60. Kottapélda, AMB kézirat, C-dúr *Allemande*, 1-5. ütem

Ha összevetjük a két kottaképet, akkor láthatjuk, hogy a második és a negyedik ütem harmadik negyedét leszámítva minden további artikuláció követi a kéziratot.

A fenti példák jól mutatják, hogy bár Tobel kiadása figyelembe vette Anna Magdalena Bach kéziratát, nem törekedett annak teljes és pontos rekonstrukciójára. Casals felvételi is

arra utalnak, hogy a közreadó inkább inspirációt és útmutatást merített az AMB-kéziratból, hiszen sok artikulációja követte a fennmaradt másolatban látható jelöléseket, de nem tekintette azt végső és megkérdőjelezhetetlen forrásnak. A fejezet végére érve megállapíthatjuk, hogy Tobel kiadása nem csupán a Casals-féle Bach-játék útmutatója – amely leginkább a hangfelvételekkel együtt válik igazán hasznos eszközzé – hanem egy olyan kiadás is, amely arra ösztönzi a művészeket, hogy fedezzék fel saját egyéni útjukat a zenében, ugyanakkor szabadon inspirálódjanak az elődök hagyományaiból és felfedezéseiből, és ebből építkezve találják meg saját útjukat. Nagy érték, hogy a kiadás végül 2004-ben megjelent, hiszen ennek köszönhetően első kézből és hiteles forrásból nyerhetünk betekintést Casals Bach-interpretációjának értelmezésébe és konkrét megoldásaiba.

Összegzés

Dolgozatomban Pablo Casals kiemelkedő szerepét vizsgáltam a Bach csellószvitok előadói hagyományában. Az első fejezetben tárgyalt 19. századi és 20. század eleji kiadások elemzése rávilágított arra, hogyan változott a csellószvitkehez való hozzáállás, az első kiadás megjelenésétől Casals érkezéséig. A darabok előadásának történetét vizsgálva a kiadásokat három kategóriára bontottam, amelyek szemléltetik a közreadók gondolkodásmódjának változását. Kutatásom azonban rámutatott arra, hogy habár a szvitok előadása folyamatosan formálódott az idők során, mégis két fő irányvonal volt domináns, amelyek a különböző periódusokban végig jelen voltak: az egyik a 19. századra jellemző érzelemdús előadói stílus, amely kevésbé hangsúlyozta a szvitokban jelenlevő polifóniát, a változatos artikulációt és a tánc-tételek jellegzetes karakterét, a másik, az akadémikusabb, szárazabb megközelítés, amely viszont sokszor egyhangú, monoton előadáshoz vezetett. Érdekes módon ez utóbbi kevésbé tükröződik a vizsgált kiadásokban, legfeljebb csak az erősen egységesített artikulációban mutatkozik meg, amelynek következtében kevésbé rajzolódik ki Bach zenéjének izgalmas, összetett felépítése.

Ezt követően tértem rá Casals Bach-felfogásának bemutatására, megvizsgálva a különböző interpretációs kérdésekről alkotott véleményét, majd pedig játékát az ikonikus 1936–39 között készült felvételeken és tanítványa, Rudolf von Tobel kiadásában. Mindezek rámutattak arra, hogy szorosán összefonódott a csellóművész előadásában a darabok érzelmi tartalmának és karakterének kifejezése, a kompozíciók szerkezeti és harmóniai sajátosságainak bemutatásával. Érdekes felfedezés volt, hogy Casals Bach-megközelítése számos ponton megegyezik a 18. századi előadói hagyományokkal, gondolkodásmóddal. Bár a romantikus játékmód egyes elemeit – mint például a dinamikai kontrasztok és az intenzív érzelmi kifejezés – alkalmazta játéka során, mégis alapos figyelmet fordított a darabokban rejlő többszólamúság, változatos artikulációk, táncos karakterek érvényre juttatására, ezáltal hangsúlyozva a szvitok zenei gazdagságát és mélységét. A Casals előadásait tárgyaló kritikákból fény derült arra, hogy az akkori közönség egyöntetűen újszerűnek és forradalminak találta a művész Bach-játékát az őt megelőző időszak interpretációihoz képest – és ez csak az akadémikus kisebbség tetszését nem nyerte el. Bár a szvitekkel már korábban is foglalkoztak, azáltal, hogy Casals új értelmezési szempontokat hozott a darabok előadásába, jelentős mértékben hozzájárult a szvitok zenei sokszínűségének és mélységének újrafelfedezéséhez és ezáltal ahhoz is, hogy a művek elfoglalják méltó helyüket a csellórepertoárban.

Függelék

Faksimile:

Anna Magdalena Bach (1701-1760) kézírata. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 269

Johann Peter Kellner (1705-1772) másolata. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 804

Kiadások:

J. Duport: *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet. 21 études pour Violoncelle.* (Párizs: Imbault), 1805.

J. S. Bach: „Sonates ou Etudes pour le violoncelle Solo Composée par J. Sebastien Bach.” Ed. Pierre Norblin. (Paris: Janet & Cotelle) 1824.

J. S. Bach.: "*Sechs Sonaten für das Violoncell.*" ed: J.J. Friedrich Dotzauer, (Leipzig: Breitkopf & Härtel) 1826.

J. S. Bach: *Sonaten für Violoncello Solo mit Begleitung des Pianoforte* ed. F. Wilhelm Stade, (Leipzig: Gustav Heinze) 1864.

J. S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello Solo, Konzert Fassung, BWV 1007-1012* Ed.: Friedrich Grützmacher (Leipzig: Edition Peters) 1866.

J. S. Bach: "*6 Suiten für Violoncello in: J. S. Bachs Kammermusik. Sechster Band. Solowerke für Violine. Solowerke für Violoncello*" Bd XXVII/1," in *Alte Bach Gesamtausgabe*, ed. Alfred Dörffel (Leipzig: Breitkopf) 1879.

J. S. Bach: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. According the interpretations of Pablo Casals.* Ed: Rudolf von Tobel (Stuttgart, Carus) 2004.

J. S. Bach: "*6 Suiten für Violoncello in: J. S. Bachs Kammermusik. Sechster Band. Solowerke für Violine. Solowerke für Violoncello*" Bd XXVII/1," in *Alte Bach Gesamtausgabe*, ed. Alfred Dörffel (Leipzig: Breitkopf) 1879.

J. S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello Solo, BWV 1007-1012* Ed.: Friedrich Grützmacher (Leipzig: Edition Peters) c1885.

J. S. Bach: "*Sechs Suiten (Sonaten) für Violoncello Solo BWV 1007-1012.*" ed: Hugo Becker, Hugo,) Leipzig: Edition Peters) 1890.

J. S. Bach: „*Sechs Sonaten (Suiten) für Violoncell allein.*“ ed: Julius Klengel. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel) 1900.

J.S. Bach: *Six Suites pour Violoncelle seul.* ed: Fernand Pollain (Paris: A. Durand & Fils) 1918.

J. S. Bach: *Six Suites for Violoncello Solo.* ed: Joseph Malkin (New York: Carl Fisher) 1918.

J. S. Bach: "*Six Sonates ou Suites pour Violoncelle seul.*" ed: Alexanian, Diran. (Paris: Salabert) 1929.

J.S.Bach: *Sechs Suiten für Violoncello Solo, BWV 1007-1012. Urtext.* ed.: Egon Voss (München: Henle Verlag) 2018.

Felvételek:

J. S. Bach: *Suite no. 3 in C-major for cello unaccompanied, BWV 1009* (Párizs: EMI Classics, 1936.) M611 [E78]

J. S. Bach: *Suite no. 2 in d-minor major for cello unaccompanied, BWV 1008* (Párizs: EMI Classics, 1936.) M611 [E78]

J. S. Bach: *Suite no. 6. in D-major for cello unaccompanied, BWV 1012* (Párizs: EMI Classics, 1938.) M742 [E78]

J. S. Bach: *Suite no. 1 in G-major major for cello unaccompanied, BWV 1007* (Párizs: EMI Classics 1938.) M742 [E78]

J. S. Bach: *Suite no. 4. on E-flat major for cello unaccompanied, BWV 1010* (Párizs: EMI Classics, 1939.) DM 1302 [E78]

J. S. Bach: *Suite no. 5 in c-minor, BWV 1011 for cello unaccompanied* (Párizs: EMI Classics, 1939.) DM 1302 [E78]

Bibliográfia

- Abarzuza, Igor Saenz: „Pau Casals and the rediscovery of JS Bach's Suites for solo cello.”
<https://www.redalyc.org/journal/874/87451466006/html/#fn34> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09. 04.)
- Alavedra, Joan : *Pau Casals*. Barcelona: Editorial Aedos, 1975.
- Anders, Gerhard: „6 Suites a Violoncello Solo senza Basso, BWV 1007-1012 nach Interpretationen von Pablo Casals herausgegeben und kommentiert von Rudolf von Tobel”
<https://dasorchester.de/artikel/6-suites-a-violoncello-solo-senza-basso/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09. 04.)
- Aplegate, Celia: *Bach in Berlin. Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the „St. Matthew Passion”* New York: Cornell University Press, 2005.
- Bach, J. S.: *„Sechs Suiten (Sonaten) für Violoncello Solo BWV 1007-1012.”* szerk.: Hugo Becker, Hugo, Leipzig: Edition Peters, 1890.
- : *Six Suites for Violoncello Solo BWV 1007-1012. New Bach Edition* szerk.: Andrew Talle, Kassel: Bärenreiter, 2021
- : *6 Suiten für Violoncello in: J. S. Bachs Kammermusik. Sechster Band. Solowerke für Violine. Solowerke für Violoncello Bd XXVII/1, in Alte Bach Gesamtausgabe*, szerk. Alfred Dörffel Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879
- : *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. According to the interpretations of Pablo Casals.* szerk.: Rudolf von Tobel. Stuttgart: Carus, 2004.
- Baldock, Robert: *Pablo Casals. Das Leben des Legendären Cellovirtuosen.* München: Kindler Verlag, 1994.
- Blum, David: *Casals and art of the interpretation* California: University of California Press, 1980.
- Brown, Clive: „The Evolution of Annotated String Edition”
<https://mhm.hud.ac.uk/chase/article/the-evolution-of-annotated-string-editions-clive-brown/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09. 04.)
- Carrington, Jerome: *Trills in the Bach Cello Suites. A handbooks for performers.* Norman, University of Oklahoma Press ,2009
- Corredor, José Maria: *Beszélgetések Pablo Casalsszal. Egy művész emlékei és gondolatai.* Ford.:Friss Antal, Stein Márton Budapest: Gondolat Kiadó, 1960.

- David, Hans T. –Mendel, Arthur: *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton & Company, 1945.
- D. F.: „Pablo Casals és a Filharmonikusok” *Nemzeti Újság* 17/274 (1935. december) 27.
- Falta, Oskar: *A great wave in the evolution of the modern cellist: Diran Alexanian and Maurice Eisenberg, two master cello pedagogues from the legacy of Pablo Casals* DLA disszertáció, Vancouver: The University of British Columbia, 2019.
- Feisk Jenő: „Beszélgetés Pablo Casalsszal” *Az est* 17/61 (1923 03.16)
- Forbers, Watson – Campbell, Margaret: „Julius Klengel.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 13. kötet. 671.
- Harnoncourt, Nikolaus: *Baroque Music Today: Music as speech. Way to a new understanding of music*. Portland: Amadeus Press, 1995.
- Hudson, Richard: *Stolen Time. The history of tempo rubato*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Isserlis Steven: *The Bach Cello Suites, A companion*. (London: Faber & Faber,2021.) 112.
- N.N: „Felix Mendelssohn: Reviving the Works of J.S. Bach”. *Library of Congress* <https://www.loc.gov/collections/felix-mendelssohn/articles-and-essays/felix-mendelssohn-reviving-the-works-of-bach/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09. 04.)
- : „A Casals trió hangversenye”. *Kassai Hírlap*, 10/257 (1913, november) 3.
- : „Tájékoztató. Felolvasások, hangversenyek, táncmulatságok.” *Felvidéki újság*, 7/261. (1912, november) 2.
- : „Casals Pablo Hangversenye”. *Szeged és Vidéke*, 12/39. (1913. február) 7.
- : „Gordonka király” *Ellenőr* 8/ 28 (1914. február) 2.
- Janof, Tim: „Interpretational angst and the Bach cello suites” <https://cello.org/Newsletter/Articles/angst.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09. 04.)
- Jász Dezső: „Casals Pablo”. *Nyugat*, 3/24. (1910.március.) 1902.
- Jones, Gajnor – Pederson, Sanna: „Dörffel Alfred.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 8. kötet. 236–237., 236.
- Kahn, Albert E.: *Pablo Casals Emlékei. Öröm és bánat*. Budapest, Zeneműkiadó Budapest,1973
- Kirk, Helbert L: *A Biography. Pablo Casals*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974

- Kennaway, George: „Bach Solo Cello Suites: an overview of editions” <https://mhm.hud.ac.uk/chase/article/bach-solo-cello-suites-an-overview-of-editions-george-kennaway/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09. 04.)
- Knobel, Bradley James: *Bach Cello Suites with Piano Accompaniment and Nineteenth-Century Bach Discovery: A Stemmatic Study of Sources* PhD disszertáció. Florida: Florida State University Libraries, 2006. (Kézirat)
- M.A.: „Casals Pablo – Szántó Tivadar” *Magyarország* 17/276. (1910, november.) 15.
- MacGregor, Lynda: „Becker (Jean Otto Eric) Hugo.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 3. kötet. 49.
- McGregor, Lynda: „Friedrich Grützmacher.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 10. kötet. 466–467.
- M. E.: „Beszélgetés Casals Pabloval” *Pesti Napló*, 80/61. (1929 március.)
- Molnár Piroska: *Pablo Casals művészete és életének magyar vonatkozásai*. DLA disszertáció, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.
- Pratt, Dorothy C.: „Alexanian Diran.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 1. kötet. 360.
- Rees, Lynda Lloyd – E. van der Straeten: „Dotzauer (Justus Johann) Friedrich.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 7. kötet. 518–519.
- R. L.: „Casals Pablo” *Pesti Napló* 77/61 (1926. március) 14.
- Siblin, Eric: *The Cello Suites. J. S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque Masterpiece*. New York: Grove Press, 2011
- Scholz Anna: *J.S. Bach hat szvit szólócellóra (BWV 1007-1011) Előadásmód, artikuláció. A források és kritikai kiadások problematikája*. DLA disszertáció, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2008. (Kézirat)
- Szabó Zoltán: *Problematic Sources, Problematic Transmission. An Outline of the Edition History of the Solo Cello Suites by J. S. Bach* PhD disszertáció, Sydney: Conservatorium of Music The University of Sydney, 2016. (Kézirat)
- : „The Road Towards the First Complete Edition: Dissemination of J. S. Bach Solo Cello Suites in the Nineteenth century”

file:///Users/berkip/Downloads/The_Road_Towards_the_First_Complete_Edit.pdf

(Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09. 04.)

Temperley, Nicholas – Wollny, Peter: „Bach Revival.” In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 2. kötet. 438–442.

Váradi Helga: „Pablo Casalsról és leghűségesebb tanítványáról jelent meg kötet”

<https://papageno.hu/szerzo/varadihelga/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 09.

04.)

