

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola

(6.8. Művészeti és művelődéstörténeti tudományok: zenetudomány)

BARTÓK ELŐADÓMŰVÉSZI MODELLEI ÉS IDEÁLJAI

Stachó László

Doktori értekezés

Témavezető: Vikárius László

2013

Tartalomjegyzék

Rövidítések jegyzéke	5
BEVEZETŐ	9
Modellek és ideálok.....	9
Az értelmezés problémái.....	13
A kifejezőerő forrásai	15
Az előadói habitus kutatása	18
I. A HATÁSOK – KÖRNYEZET ÉS TEHETSÉG	21
A homokra épült ország	23
Szűzleányok, oroszlánok s a magyar ugar egyéb vadjai	34
Két főváros kulturális „elővárosa”: Pozsony	38
„A Skálákat mindennap játszom”	43
Magyar főváros, „német” szellem.....	49
Gradus ad Parnassum: a technika purgatóriuma.....	55
A Zeneakadémia Parnasszusán	62
II. A TANÍTÁS – MÓDSZER ÉS EGYÉNISÉG	69
Bartók tanár úr	71
Az egyéniség ereje.....	76
A rendteremtés mestersége.....	82
III. AZ INTERPRETÁCIÓ – HAGYOMÁNY ÉS SZEMÉLYISÉG	89
Magyar piacra magyar közreadást	91
Bartók közreadásai	94
Beethoven, ahogyan a „leendő magyar Beethoven” tanulta.....	106
A Beethoven-közreadások.....	114
A modellek és az ideál	122
„... ez az igazi Beethoven”	126
Bartók(?) tempói	131
„... mintha [...] hangszerek vennék át a szót...”	134
Több mint technika – Bartók ujjazatai.....	138

Ujjrend és formálás	150
Lüktetés és karakter	154
A zenei figyelem fókusza és folyamatossága.....	162
Érzékiség és szigor	168
Az előadói habitus jelei	172
A szünetkitöltő	176
Érzéki zárlatok	179
A melodikus csúcs- és középpont kiélvezése	187
Az architektúra megjelenítése.....	196
Kalandozások az „apai házban”	204
Metrumtörő praktikák.....	206
ÖSSZEGRZÉS	211
BIBLIOGRÁFIA	219
Függelék	243

Rövidítések jegyzéke

Bartók levelei

Vikárius László, Pávai István (szerk., 2007): *Bartók Béla élete levelei tükrében. Összegyűjtött digitális kiadás.* CD-ROM. MTA Zenetudományi Intézete – Hagyományok Háza. NB.: A disszertációban a hivatkozott Bartók-levelek sorszámát adom meg.

Ifj. Bartók/*Műhelyében*

Ifj. Bartók Béla (1981): *Bartók Béla műhelyében.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

Bónis/*Így láttuk*

Bónis Ferenc (szerk., ²1995): *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés.* Budapest: Püski Kiadó.

BBÍ/1.

Tallián Tibor (közr., 1989): *Bartók Béla írásai, 1. kötet: Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* Budapest: Zeneműkiadó.

BÖI

Szőllősy András (közr., 1966): *Bartók Béla összegyűjtött írásai [I.].* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.

Bülow/*Concertprogrammen I. / II. / III.*

[Hans von Bülow, közr.] (1873–1880): *Klassische Klavierwerke aus Hans von Bülow's Concertprogrammen.* München: Jos. Aibl Verlag [a három kötet eredeti lemezszámai: 2231, 2233, 2234].

Centenáriumi összkiadás, I. / II.

Bartók hangfelvételei. Centenáriumi összkiadás. I. album: Somfai László, Kocsis Zoltán (szerk., 1981): Bartók zongorázik 1920–1945. Eredeti hanglemezek, gépzongora[-]felvételek, koncertfelvételek. Budapest: Hungaroton, LPX 12326–33; II. album: Somfai László, Sebestyén János, Kocsis Zoltán (szerk., 1981): Bartók hangja és zongorajátéka 1912–1944. Magánfelvételek és családi fonográfhengerek. Töredékek. Budapest: Hungaroton, LPX 12334–38.

Chován/*Módszertan*

Chován Kálmán (²1905): *A zongorajáték módszertana (methodika) mint nevelési eszköz.* Második[,] bővített kiadás [211, ill. 219 oldalas változat]. Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkereskedése. Ha másképpen nem említem, mindig a 219 oldalas változat oldalszámaira hivatkozom.

Csáth/*Beethoven–Bartók*

Csáth Géza (1910): Beethoven–Bartók [Új hangjegyek]. *Nyugat*, 3 (23) [1910. december 1.], 1748–1749.

Demény/*A zongoraművész*

Demény János (1968): *Bartók Béla[,] a zongoraművész.* Budapest: Zeneműkiadó.

Demény/*Kibontakozása I.*

Demény János (1955): Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Találkozás a népzenevel (1906–1914). In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére.* (Zenetudományi Tanulmányok III.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 286–459.

Demény/*Kibontakozása II.*

Demény János (1959): Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926). In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926) – Liszt Ferenc hagyatéka.* (Zenetudományi Tanulmányok VII.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 5–425.

Demény/*Szülővárosa*

Demény János (1973): Adatok Bartók szülővárosának művelődéstörténetéhez. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zeneörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére.* Budapest: Zeneműkiadó, 213–224.

Demény/*Tanulóévei*

Demény János (1954): Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére.* (Zenetudományi Tanulmányok II.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 323–487.

Demény/*Zeneakadémia*

Demény János (1977): Bartók Béla és a Zeneakadémia. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve.* Budapest: Zeneműkiadó, 130–143.

Dille/*Családfája*

Denijs Dille (1996): *Bartók Béla családfája.* Budapest: Balassi Kiadó.

Dille/*Jugendwerke*

Denis Dille ([közr.] 1974): *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Dille/*Remarques*

Denijs Dille (1980): Quelques remarques biographiques. In: uő. (szerk. Yves Lenoir, 1990): *Béla Bartók – Regard sur le passé.* (Études bartókiennes 1.) Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art – Collège Érasme, 279–291.

Fodor/*Emlékkönyv*

Fodor Gyula (szerk., 1928): *Emlékkönyv [a Fodor-Zeneiskola huszonötéves jubileuma alkalmából].* Budapest: Fodor Gyula, ill. a Fodor-Zeneiskola Jubiláris Bizottsága.

Gillies/*Remembered*

Malcolm Gillies (szerk., 1990): *Bartók Remembered.* London: Faber and Faber.

K. Molnár/*Zongorázni tanultam tőle*

K. Molnár Irma [Keppich Ákosné Molnár Irma] (1971): Zongorázni tanultam tőle. In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-könyv 1970–1971.* Bukarest: Kriterion, 108–114.

Kacsóh/*Bartók*

Floresztán [Kacsóh Pongrác]: Bartók Béla. *Zenevilág*, 4 (25) [1903. július 2.], 211–214.

Kálmán/*Szendy*

Kálmán György (1928): Szendy Árpád tanítói működése. *Zenei Szemle*, 12 (1–2) [1928. február–március], 32–35.

Klauwell/*Vortrag*

Otto Klauwell (1883): *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischer Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels.* Berlin–Lipscse: J. Guttentag (D. Collin).

Klein/*Remembering*

Elizabeth Klein (szerk. John Moseley, Vikárius László, 2010): *Remembering Bartók: John Moseley talks with Elisabeth Klein. The Hungarian Quarterly*, 51 [2010. tél], 116–128. A hivatkozott oldalszámok a következő internetes közlésre vonatkoznak: eurozine.com/pdf/2011-01-10-moseley-en.pdf

Legány/*Krónika*

Legány Dezső (1962): *A magyar zene krónikája. Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.

MÉL/...

A Magyar Életrajzi Lexikon 1900–1990 (Kenyeres Ágnes főszerk., javított, átdolgozott kiadás, mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html) ... szócikke.

Newman/*Checklist*

William S. Newman (1977): A chronological checklist of collected editions of Beethoven's solo piano sonatas since his own day. *Notes*, 33 (3), 503–530.

Papp/*Liszt*

Papp Viktor (1936): *Liszt Ferenc élő magyar tanítványai*. Budapest: Dante Kiadás.

Prahács/*Bartókról és Kodályról*

Gádor Ágnes (közr., 2013): Prahács Margit muzikológusnak, a Zeneakadémia egykori könyvtárigazgatójának 1960-as évek elején megtartott előadása a dán zenepedagógiai egyesület tagjai számára; a Zeneakadémia könyvtárban őrzött, gépirott német előadásszöveg megjelenés előtt álló magyar fordítása Gádor Ágnes munkája (kézirat).

Raab/*Bülow*

Armin Raab (1994): „Zentralsonne der modernen Tonwelt” – Bülow's Beethoven-Verständnis. In: Herta Müller, Verona Gerasch (közr.): *Beiträge zum Kolloquium Hans von Bülow – Leben, Wirken und Vermächtnis*. Meiningen: Staatliche Museen Meiningen.

Riemann/*Beethovens Klaviersonaten I.*

Hugo Riemann (²1919): *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*. 1. Teil: Sonate I–XIII. Berlin: Max Hesse's Verlag.

Riemann/*Dynamik und Agogik*

Hugo Riemann (1884): *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg: D. Rahter.

Rosenblum/*Metronome marks*

Sandra Rosenblum (1988): Two sets of unexplored metronome marks for Beethoven's piano sonatas. *Early Music*, 16 (1), 58–71.

Rozsnyai kalauza

[Rozsnyai Károly] (1912): *Rozsnyai Károly kalauza a zongoratanításban*. Rendszeres tanterv a tanulás kezdetétől a legmagasabb kiképzésig. [Gyakorlatok, előadási darabok évfolyamonként csoportosítva fokozatos sorrendben tematikus hangjegymutatványokkal. Kézikönyvül tanárok és növendékek használatára.] Budapest: Rozsnyai Károly, [sic!] Könyv- és Zeneműkiadása (lemezszám: 940).

Somfai/*19th-Century Ideas*

László Somfai (1987): Nineteenth-century ideas developed in Bartók's piano notation in the years 1907–14. *19th-Century Music*, 11 (1), 73–91.

Somfai/*Módszere*

Somfai László (2000): *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó.

Somfai/Katalógus

Somfai László (1986): *Bartók Béla klasszikusokat zongorázik*. Időszaki kiállítás az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában (kiállítási katalógus). Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.

Srebrenka/Mozart

Igrec Srebrenka (1993): *Béla Bartók's Edition of Mozart's Piano Sonatas*. DMA-disszertáció. Baton Rouge (Louisiana): Louisiana State University.

Székely/Bartók tanár úr

Székely Júlia (²1978): *Bartók tanár úr*. Budapest: Kosmosz Könyvek.

Székely/Elindultam

Székely Júlia (³1980): *Elindultam szép hazámból. Bartók Béla élete*. Budapest: Móra Ferenc könyvkiadó.

Szirányi/Szalay

Szirányi Gábor (2008): Egy Bartók-tanítvány – Szalay Stefánia – visszaemlékezése (II/1. rész). *Parlando* online, parlando.hu/2008407.htm

Veszprémi/Zongoraoktatásunk

Veszprémi Lili (1976): *Zongoraoktatásunk története*. Budapest: Zeneműkiadó.

Vikárius/Modell

Vikárius László (1999): *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó.

Wilheim/Beszélgetések

Wilheim András (közr., 2000): *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Budapest: Kijárat Kiadó.

Wilheim/Bevezetés

Wilheim András (1982): Kritikai bevezetés Bartók Beethoven-szonáta közreadásaihoz a készülő Bartók-összkiadáshoz (kézirat).

Wolff/Schnabel

Konrad Wolff (1972): *The Teaching of Artur Schnabel: A Guide to Interpretation*. London: Faber and Faber.

Bevezető

Modellek és ideálok

Kutatásom célja Bartók, a 19. század végén és a 19–20. század fordulóján nevelkedett zeneszerző–zongoraművész előadóművészi és – az ezekhez szorosan kapcsolódó – előadóművészet-pedagógiai modelljeinek (gyermek- és fiatalkori zenepedagógiai környezetének, kortárs hatásainak, szakmai tapasztalatainak, iskolázottságának) és ideáljainak (elsősorban múltjának zenéivel kapcsolatos saját, eredeti előadóművészi koncepcióinak, valamint pedagógusi eszményeinek) vizsgálata. A Bartók szerzői előadásait és közreadásait elemző szakirodalom számos kérdést tárgyalt a művész saját kompozícióinak, valamint az általa hangversenyein játszott, közreadott vagy zeneakadémiai tanársága idején tanított zongorarepertoárnak bartóki fölfogásáról.¹ Azonban igen kevés olyan tanulmány lelhető föl, amely részletesen foglalkozna a fiatal Bartók modelladó zenei környezetével, valamint rendszeresen összehasonlítaná előadóművészi és előadóművészet-pedagógiai elképzeléseit jelentős kortársaiéval, elődeiével és szakmai környezetének más jelentős hatású művészeivel.

A téma választása magától értődő volt számomra; erős motiváció fűtötte. A híres „barna lemezeket”: Bartók hangfelvételeinek centenáriumi összkiadását egy számomra megmagyarázhatatlan vonzerőtől vezérelve hallgattam ronggyá gyermekkoromban, így Bartók zongorajátékát egy időben ismertem meg műveivel. Úgy hatottak rám ezek a hangfelvételek, mint ahogyan Bartók élő játéka hathatott a fültanúkra, akik számunkra csak a botladozó, az élményt és az érzést újrateherelni képtelen szavakkal próbálkozhattak közvetíteni a csodát. Hozzájuk hasonlóan a varázslat szuggesztivitását és intenzitását éreztem Bartók – és nem kis részben kamarapartnerei – interpretációiban, amelyek képzeletemben, már általános iskolásként is, négy évtizeddel Bartók halála s egy világokat pusztító háború után, éles kontrasztban jelentek meg a kortárs lemeziparnak szinte kiégetten tartózkodó korrektséget, gyári hibátlanságot s művi tisztaságot megcélzó és tükröző előadásaival. Bartókot választottam; a felvételeiből, tőle szerettem volna tanulni. Bár még beláthatatlanul sok tanulnivalónk van a zongoraművész Bartóktól és kiemelkedő kortársaitól, úgy

¹ Csak a három legfontosabb összefoglaló–bevezető tanulmányt kiemelve: Somfai/*Módszere*, 254–300 (Notáció és előadási stílus c. fejezet); Somfai/*19th-Century Ideas*; Vera Lampert (2001): Bartók at the piano: Lessons from the composer's sound recordings. In: Amanda Bayley (szerk.): *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 231–242.

érzem, jelenlegi tudásomhoz mérten sikerült megvalósítanom e célt doktori kutatásom során. A stúdium-időszak feledhetetlen tanulóéveiben szinte együtt élhettem Bartók és eminens kortársainak interpretációival: hangfelvételeikkel, kottaközreadásaikkal; valamint a 19. (s kisebb részt a 20.) század számomra nemritkán revelációerejű előadóművészet-elméleti írásaival.

„Minden koncertjén ott voltunk... hatalmas erő volt a játékában” – emlékezett vissza beszélgetéseink során disszertációm főszereplőjére egyik legkedvesebb tanítóm, Rév Livia nem is egyszerű, ám szinte valamennyi szem- és fültanú, valamennyi tanítvány s valamennyi zenetudós elemző adós maradt számomra a bartóki interpretáció titkával. Számunkra a hangfelvételek *konzerválták* ezt a titkot, ám megfejtésük csak a bartóki notáció, valamint az írásos dokumentumok: az előadói szabályszerűségeket rendszerekbe foglaló korabeli traktátusok, a Bartók tanításáról és játékáról szóló visszaemlékezések, az előadásairól szóló zenekritikák elemzésével lehetséges.² A notációval kapcsolatban különös tény, hogy mindmáig nem született a filológián jelentősen túlmutató *zenei* elemzés a bartóki interpretáció-ideálokról az általa közreadott barokk, klasszikus és romantikus művek nyomán, holott Bartók közreadásai meglepően gazdag források az interpretációtörténet kutatója számára.³ Ezek nem csupán kiegészítik a hangfelvételek elemzését, hanem támpontokat nyújtanak, hipotézisekkel is szolgálnak a zenei előadást meghatározó előadóművészi – kognitív – szabályszerűségek keresése során. A közreadások és a hangfelvételek elemzése ugyanakkor ténylegesen ki is egészíti egymást, hiszen Bartók mégoly részletes, instruktív célú, az előadói *szándékokat* rögzítő kottaképei, bármely szimbolikus reprezentációhoz hasonlóan, természetesen nem a teljes hangzások tükröi. Csak a hangfelvételek ismeretében következtethetünk e szándékok megvalósításának módjára.

Az iméntiekben három olyan területet körvonalaztam, amelyek tanulmányozásával közel kerülhetünk Bartók előadóművészi modelljeihez és ideáljaihoz: a hangot, a kottát és a beszédet – a fennmaradt hangfelvételek, a kottaközreadások és a szöveges dokumentumok nyújtotta lehetőségeket. Mind az anyag minőségét, mind pedig mennyiségét tekintve a három terület bármelyike (több) könyvnyi terjedelmet kívánhatna meg. Munkám megtervezése során választás elé kerültem, s körül kellett határolnom azokat a résztémákat, amelyek bemutatásával reprezentatív

² A hangfelvételekből kivonható–kielemezhető szabályszerűségek értelmezésének határaitól vö. pl. Gerhard Widmer (2002): Machine discoveries: A few simple, robust local expression principles. *Journal of New Music Research*, 31 (1), 37–50.

³ E kérdéskör régóta érdekelt; zeneakadémistaként egy szemináriumi dolgozatomban arra kerestem választ, hogy mi a különbség három 20. századi közreadó, Busoni, d’Albert és Bartók *Wohltemperiertes Klavier*-kiadásának céljai és alapelvei között, s hogy hogyan tükrözi a berendezett kottaszöveg a közreadók Bach-stílussal kapcsolatos hagyomány-háttereit (20. századi instruktív kiadások Bach *Das Wohltemperierte Klavier*jából. Szemináriumi dolgozat Somfai László Bach-kurzusára. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2002/2003. tanév). Disszertációmba akkori kutatásom eredményeinek kisebb részét integrálhattam csak az értekezés terjedelmi korlátai miatt.

módon jellemezhetem a bartóki interpretáció-modelleket és -ideálokat. Disszertáciomban a modelleket a szöveges dokumentumok vizsgálatával kívánom megragadni, az ideálokat pedig a kottaközreadások nyomán, melyek azokat a hagyományos kottairás lehetőségein belül leghívebben képesek tükrözni. Minden ezekkel kapcsolatos eredményem mögött ott rejlenek azonban a hangfelvételek elemzésének tanulságai, kutatásaim harmadik pillére.

Kutatásomat aligha végezhettem volna korábban. Részben azért, mert a 2000-es évek elejére vált a zenetudományon belül az egyik legerőteljesebben fejlődő és presztízsét hatékonyan kikövetelő területté az előadóművészet és történetének kutatása – immár a kognitív pszichológia elméleti apparátusával és gyorsan fejlődő eszköztárával is megtámogatva –,⁴ igen sok alapvető előadói szabályszerűség empirikus, hangfelvételekből mért adatokkal megerősített, ill. azokon alapuló megfogalmazását–jellemezését nyújtva a kutató, a pedagógus és a gyakorló muzsikusz számára.⁵ Részben azért, mert – e szaktudományos fejlődés föltételeként – a technikai feltételek is a harmadik évezred első évtizedében váltak ideállissá az előadóművészeti kutatások számára.⁶ Részben pedig azért, mert éppen a legutóbbi években váltak – nem kis mértékben lelkes fonoamatőrök tevékenysége nyomán szerte a világban – széles körben hozzáférhetővé olyan történelmi hangfelvételek, amelyek ismerete nélkül a Magyarországon már úttörő módon igen korán, 1981-ben

⁴ Ld. a következő összefoglalót: Alf Gabrielsson (2003): Music performance research at the millennium. *Psychology of Music*, 31 (3), 221–272.

⁵ A zeneelmélet, zenetörténet és a pszichológia metszetébe helyezhető modern előadóművészeti kutatásokat az utóbbi években a nemzetközi zenetudomány leggyorsabban gyarapodó és legnagyobb szakmai érdeklődésre számot tartó kutatási területei között említhetjük. Döbbenetes mindenestre, hogy mennyire későn valósulhattak meg az előadóművészet-történet szisztematikusabb kutatásai, holott a technikai föltételek – a maiakhoz képest behatároltabb mértékben ugyan, ám – megvoltak (a tudományterület kibontakozásának folyamatáról, nehézségeiről ld. annak egyik legrégebb képviselője, Robert Philip visszaemlékezését [2004]: *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven – London: Yale University Press, 1–3). A három angol egyetem (Royal Holloway, University of London; King’s College, London; University of Sheffield) együttműködéséből 2004-ben alakult AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM) volt világviszonylatban az első olyan jelentősebb kutatócsoport, amely a történelmi hangfelvételek elemzését tűzte ki célul (charm.rhul.ac.uk). Az öt évre finanszírozott csoport jogutódja jelenleg az AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP, <http://www.cmpcp.ac.uk>).

⁶ Úttörő kutatásaiban Somfai László a mai technikai föltételek ismeretében szinte elképzelhetetlen nehézségekkel szembesülhetett az 1970-es években, s publikálta az első empirikus elemzéseket Bartók zongorajátékáról (Az „Este a székelyeknél” négyféle Bartók-előadása. In: Somfai László [1981]: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 117–132; Az „Allegro barbaro” két Bartók-felvétele. Uo., 133–149). Hayo Nörenberg az 1990-es években már jóval kedvezőbb technikai feltételek mellett végezhette el méréseit a népzenei előadóművészet szabályszerűségeit saját előadói stílusába is belefoglaló Bartók-zongorázásról a zeneszerző–zongoraművész népzenei feldolgozásaiban (Hayo Nörenberg [1998]: *Béla Bartók als volksmusikalisch informierter Interpret eigener Werke*. Magister Artium-szakedolgozat. Hamburg: Universität Hamburg). Meg kell említenünk Pintér Istvánnak az MTA Zenetudományi Intézetében kifejlesztett hangelemző („hangmikroszkópiás”) szoftverét is, amellyel elsősorban népzenei fölvételek analízisét végezték (Pintér István [2001]: *Zenei informatikai mérések hangmikroszkópiai módszerekkel – kognitív zeneesztétika*. PhD-disszertáció. Budapest: ELTE BTK Filozófia Intézet; uő. [1996]: A hangmikroszkópia alkalmazása a lejegyzésben. In: *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 369–382).

közreadott, restaurált Bartók-hangrögzítéseken megőrzött interpretációk elemzése nem lehetne teljes, hiszen fontos összehasonlítási alap nélkül maradna.

Az értelmezés problémái

Az előadói stílus megragadásához nélkülözhetetlen összehasonlító stúdiók természetesen nem csupán a hangfelvételek, hanem a kottaközreadások és a szöveges dokumentumok elemzésében is alapvető szereppel bírnak, s amikor Bartók előadóművészetét zenei környezetének és korának uralkodó interpretációs stílusával–hagyományaival vetjük össze, három problémával kerülünk szembe. Az egyik problémát az idioszinkretikus, vagyis elsődlegesen egy-egy előadó egyéni kvalitásait, képességeit, lélektani diszpozícióját (például figyelmi működéseinek sajátosságait) tükröző öntudatlan választások – kevésbé aktív ágenst sugallva: megnyilvánulás-elemek – elkülönítése jelenti a kifejezés szándékolt, bár nemritkán nem tudatos jelentés-megjelenítéssel társuló elemeitől. A másik alapvető probléma inkább episztemológiai természetű, s a hagyományból kiesett elemzőt érinti: amennyiben nem pusztán az előadói stílus mechanikus leírására, hanem annak *megértésére* törekszik, el kell különítenie egymástól a stílus „jelölt” és „jelöletlen” elemeit:⁷ az egy-egy befogadói korszak, ill. környezet számára figyelemreméltó, kiemelkedő, erőteljes jelentésformálással járó, s az előadó által túlnyomórészt tudatosan kifejezett előadási elemeket azoktól a mozzanatoktól, amelyek természetesnek, megszokottnak és kevésbé jelentéstartalomban számíthatnak. A harmadik probléma pedig azzal kapcsolatos, hogy rendkívül leegyszerűsítő egységes előadóművészeti stílusról beszélni egy kijelölt korszak, így a 19–20. század fordulója, kapcsán még akkor is, ha elfogadjuk, hogy a „korszellem” vagy az uralkodó előadóművészeti diskurzus, mely a benne élők habitusát formálja s gondolatait járt utakra tereli, olykor egészen pontosan megragadhatónak tűnik egy-egy elszigetelt előadói sajátosságban. Hiába jelenítik meg szövegeikben a hagyomány részesei a „stílust”, az, ha létezik egyáltalán, végső soron egyedi stílusok hozzájárulásaiból tevődik össze. Bár egy-egy korszak résztvevő tanúinak – kritikusoknak, zeneíróknak, visszaemlékezőknek – textusaiban gyakran körvonalazódik a korszellem vagy stílus elképzelése, az általuk elképzelt s hivatkozott absztrakció elemeit nem mindig magától értődő feladat azonosítani egy-egy előadóművész interpretációjában. Ráadásul ezeket a szövegeket – s különösképpen a visszaemlékezéseket – gyakran egy-egy polémikus diskurzusban tett rejtett állásfoglalások motiválják; s a visszaemlékezések, természetükből következően, egy-egy időközben stabilizálódott álláspont felé konvergálnak.

Míg a Bartók zeneakadémiai tanításáról szóló, túlnyomórészt halála után papírra vetett visszaemlékezésekből kiderülhet, mely előadói szabályszerűségek tudatos megfogalmazására volt képes a pianista–pedagógus, részletesen berendezett kottaközreadásai az interpretáció olyan

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

szándékolt mozzanatait is magukban foglalhatják, amelyek, kompozíciós gondolkodásához hasonlóan, nem csupán ösztönszerűen működhettek, hanem talán rejtve is maradtak tudatosságá elől.⁸ Ezekkel szemben a hangfelvételek nem csupán az interpretációnak a kottaképben nem megjelenített – sőt, túlnyomórészt notálhatatlan –, ám szándékolt elemeinek a tárházai, hanem nem szándékolt mozzanatoké is, amelyek elkülönítése az interpretáció szándékolt elemeitől – éppúgy, mint például a népzenei felvételek elemzésében – az egyik legnehezebb feladat az elemző számára.⁹ Éppen ezért a beható tartalmi analízisnek alávett kottaközreadások és szöveges emlékek szolgálhatnak a legbiztosabb, bár csupán az előadói kifejezőerő részleges magyarázatát nyújtani képes forrással az elemző számára.

E magyarázat keresése során természetesen nem pusztán a kottában és a hangfölvételeken rögzített, valamint a verbális szövegek segítségével számos mozzanatában rekonstruálható interpretáció triviális, felszíni elemeire kell összpontosítanunk, mint például a díszítések kivitelezése vagy a zenei interpretáció egyszerű leíró jellemzése (hol lassul–gyorsul az előadás, hol és hogyan változik a dinamika s így tovább). Kutatásunk Bartók előadói tudásának megértésére irányul, fő feladatunk tehát a bartóki kifejezőerő generatív forrásait alkotó *szabályszerűségek* kutatása: az idő-, ill. súlyviszonyok elképzelését – a forma megjelenítését – megteremtő szabályszerűségek jellemzése, melyeket nemrián meglehető pontosan közvetít a kottaközreadások notációja; valamint a zenei folyamat további jelentés-elemeit – a karaktereket, a gesztusokat vagy a drámai–narratív folyamatot – megjelenítő bartóki szabályszerűségeknek a föltárása.¹⁰

⁸ Kompozíciós gondolkodásának ösztönszerűségével kapcsolatban ld. Bartók harmadik Harvard-előadását (*BBÍ/1.*, 175–178) vagy Denijs Dille 1937-es Bartók-interjúját (Interview de Béla Bartók par Denijs Dille. In: Denijs Dille [szerk. Yves Lenoir, 1990]: *Béla Bartók – Regard sur le passé*. [Études bartókiennes 1.] Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art – Collège Érasme, 27–29, ide: 27).

⁹ Ld. ezzel kapcsolatban egy korábbi tanulmányom 2006-ban megjelent változatát (A bartóki generációk után, avagy paradigmaváltás a népzene kutatásban? *Szeged* [– A város folyóirata], 18 [3] [2006. március], 32–37 – a chomskyánus nyelvelméletből kölcsönvett „kompetencia” [az előadó túlnyomórészt nem tudatos generatív tudása, mely a szándékolt elemeket tükrözi] kontra „performancia” [e tudás megvalósulása, mely a nem szándékolt elemeket is magában foglalja] elkülönítés bevezetése a népzenei lejegyzés, felvételelemzés, ill. gyűjtés kapcsán), valamint Pávai István 2000-ben publikált könyvfejezetét (Sajátos szempontok az erdélyi hangszeres népi harmónia vizsgálatában. In: Virágvölgyi Márta – Pávai István [szerk.]: *Magyar népi tánczene*. Budapest: Planétás Kiadó, 161–185, ide: 174 – „aleatorikus” kontra „sztochasztikus” improvizáció: „A népzene orális és rögtönzött jellege miatt a zenei folyamat bizonyos pillanataiban nem lehet előre látni a folytatást. Meg kell azonban különböztetnünk az *aleatorikus improvizációt* – amely esetében az adatközlő több lehetséges »jó« megoldás közül választ – a *sztochasztikus improvizációtól*, amelybe a véletlen melléfogások is beletatoznak.”).

¹⁰ A zene e tartalmi kategóriával kapcsolatban ld. két újabb ismertetésemet (Zenébe rejtett jelentések: bevezetés a zene lélektanába. In: *Szegedtől Szegedig. Antológia – 2009*. 2. kötet. Szeged: Bába Kiadó, 640–656; ill. A zenei képesség és a kiemelkedő zenei teljesítmény. Bevezetés a zenei előadóművészet pedagógiájába. *Parlando*, megjelenés előtt).

A kifejezőerő forrásai

A zenepszichológia legújabb kutatási eredményei nyomán a zenei kifejezésnek legalább öt olyan összetevőjét különíthetjük el a zenei előadás során, amelyek nem csupán különböző fajta agogikai (finomidőztési)¹¹ mintázatokat alkotnak és eltérő hatással vannak a hallgató zenei észlelésére, hanem agyi feldolgozásuk is bizonyíthatóan eltérő módon – különböző neurális hálózatokban – történik.¹² Íme az öt komponens: a zenei formaszervezet generatív megjelenítése, a közvetlen érzelmkifejezés (karakterek kifejezése), a mozgásmintázatok (gesztusok) kifejezése, a véletlenszerű variabilitás, valamint az iméntiekkel – elsősorban formaszervezettel és a stílust meghatározó konvenciókkal – kapcsolatos generatív szabályszerűségek szándékolt megsértése. A zenei előadás folyamatában a finomidőztések segítségével jelenítjük meg a zene formastruktúráját: a tonális struktúrát, valamint az időbeli formaszervezetet (ezen belül a metrikai, ill. a dallamszerkezetet).¹³ Ezzel együtt olyan érzelmeket keltünk, amelyek a szerkezet megfejtéséből adódó elvárások előidézésén, majd megsértésén vagy beteljesülésén alapulnak (így az érdeklődés, izgatottság és meglepetés fokozatai).¹⁴ Az előadóművészet régi elméleteinek és új empirikus vizsgálatainak fókuszában egyaránt a formaszervezet megjelenítésének teoretizálása és empirikus kutatása áll.¹⁵ A kifejező zenei előadás finomidőztéseinek a szerkezet megjelenítéséhez képest eltérő típusú és eredetű mintázatait generálja az áttétel nélküli érzelmkifejezés. A zenei szerkezet kifejezésén fölül – s attól részben függetlenül – akár ugyanaz a zenei anyag is számtalan különböző érzelmi kifejezést (karaktert) nyerhet. E karakterek közvetlen kifejezése a zeneművel kapcsolatos érzelmkifejezés újabb rétegét alkotja, hiszen ehhez nem (föltétlenül) szükséges a mű szerkezetének megfejtése. Számot kell azonban adnunk a zenei előadás két olyan összetevőjéről is, amelyek hangsúlyozottan emberivé varázsolják azt – lévén a zenei előadás nem csupán kulturális konstruktum, hanem egyben

¹¹ Mivel az új eszközökkel pontosan mérhetővé válnak az előadás agogikai sajátosságai, új terminussal – „finomidőztések” – fogok hivatkozni ezekre, a túlnyomórészt angolul publikált kutatásokban használt „microtiming” kifejezésre reflektálva.

¹² Patrik N. Juslin (2003): Five facets of musical expression: A psychologist’s perspective on music performance. *Psychology of Music*, 31 (3), 273–302.

¹³ Vö. Ray Jackendoff, Fred Lerdahl (2006): The capacity for music: What is it and what’s special about it? *Cognition*, 100 (1), 33–72.

¹⁴ Leonard B. Meyer (1956): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press. Az érzelmek témánk szempontjából releváns osztályozásával kapcsolatban ld. pl. David L. Robinson (2009): Brain function, emotional experience and personality. *Netherlands Journal of Psychology*, 64, 152–167; ill. a következő klasszikus áttekintést: Andrew Ortony, Terence J. Turner (1990): What’s basic about basic emotions? *Psychological Review*, 97 (3), 315–331.

¹⁵ Ld. pl. e fontos zeneelmélet-történeti kézikönyv tematizálását, ill. egyes fejezeteit: Thomas Christensen (szerk., 2002): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.

természeti jelenség is, éppúgy, mint maga az ember s az általa alkotott zene.¹⁶ A különféle zenei gesztusokhoz egyrészt olyan kifejezőmód járul, amely az emberi mozgásmintázatok alapvető, biológiai szintű jellemzője.¹⁷ Másrészt minden emberi előadóra jellemző egy olyan véletlenszerű variabilitás – információelméleti értelemben véve: zaj –, amely állandóan hozzáadódik az általa (túlnyomórészt nem tudatosan) eltervezett finomidózítésekhez.

Az imént jellemzett négy rétege–komponense nyomán válhat a hallgató számára feldolgozhatóvá, érthetővé és emberivé egy zenei *előadás*. Ezek azonban még nem képesek kielégítően megmagyarázni, hogy mi teheti utánozhatatlanul és modellezhetetlenül egyénivé a zenei *interpretációt*.¹⁸ Igaz, hogy az egyes előadókat egyéni mozgásmintázataik jellemzik – s ez valóban fontos tényező az egyediség tekintetében –, annak modellezése azonban, hogy miként szegjük meg a fölállított szabályszerűségeket, kicsúszik a tudós kezei közül. Amikor áthágjuk az előadási szabályokat s kiemelünk ezzel a zenei folyamatból egy-egy mozzanatot – több, vagy éppen kevesebb figyelmet szentelve annak –, nem csupán érzelmeket kelteni képes lélektani feszültség keletkezik a hallgatóban, hanem önkéntelenül is irányítjuk a figyelmét.¹⁹ Tudományos szigorral, empirikus úton lehetetlennek tűnik modellt adni arról, hogy egy-egy előadóművész mikor és mennyire emel ki egy-egy zenei fordulatot a pillanat ihletésében s a zenei mozzanatokhoz kapcsolódó élményei – érzelmetelített emlékei – nyomán az agogika, a hangszín vagy a dinamika eszközeivel. A szabályszegés – a kifejező zenei előadás modelljének ötödik komponense – ezért nem csupán az előadói szabadságnak, hanem az előadói egyéniségnek és eredetiségnek is egyik legfontosabb forrása.²⁰

¹⁶ Érdemes megjegyezni, hogy a (nép)zene mint természeti jelenség, ill. élő folyamat Bartóknál éppúgy, mint generációja számtalan hazai és külföldi képviselőjénél gyakran hivatkozott elgondolás volt – vö. pl. különösen: *BŐI*, 734 (*A gépzene*), *BBI/1.*, 107 (*A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében*), *BBI/1.*, 139 (*A népi zene hatása a mai műzenére*); Webern zenefilozófiai előadásaiban (Goethe filozófiája nyomán; Anton Webern [1933]: *Út az Új Zenéhez*. In: uő. [közr. Wilhelm András, ford. Maurer Dóra, 1983]: *Előadások – Írások – Levelek*, Budapest: Zeneműkiadó, 7–56, ide: ld. különösen 9–18); Schönberg esztétikájában (ld. Tibor Tallián [1987]: *Bartók and his contemporaries*. In: György Ránki [szerk.]: *Bartók and Kodály Revisited*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 167–181, ide: 177sköv.).

¹⁷ Vö. pl.: Anders Friberg, Johan Sundberg (1999): Does music performance allude to locomotion? A model of final ritardandi derived from measurements of stopping runners. *Journal of the Acoustic Society of America*, 105 (3), 1469–1484.

¹⁸ Az „előadás” (ang., ill. fr. „performance”) és az „interpretáció” („interpretation”, ill. „interprétation”) közötti különbségtételről történeti perspektívában ld.: Laurence Dreyfus (2007): Beyond the interpretation of music. *Dutch Journal of Music Theory*, 12 (3), 253–272.

¹⁹ László Stachó (2013): Signification musicale et expressivité temporelle dans l’interprétation musicale : une vision basée sur la théorie de la pertinence. In: Márta Grabócz (szerk.): *Topiques et stratégies narratives en musique*. Párizs: Editions des archives contemporaines, megjelenés előtt. Vö. a 20. század legjelentősebb kommunikációelméletével: Dan Sperber, Deirdre Wilson (1985/²1996): *Relevance: Communication & Cognition*. Oxford: Blackwell; ill. ennek alkalmazásával a költői kifejezésre (kommunikációra): Adrian Pilkington (2000): *Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins.

²⁰ Amellett érvelhetünk továbbá, hogy a zenemű narratív–drámai szerkezetének megjelenítése a zenei előadásnak újabb – a Patrik Juslin által publikált, imént ismertetett modellben nem szereplő – komponensét alkotja. A modellben a komponensek elkülönítésének kritériumai a narratív–drámai szerkezet megjelenítésére

Ugyan „kottairásunk tudvalevően többé-kevésbé fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését” – meghagyva ezzel az interpretáció szabadságát az előadóművész számára – vagy a szerzővel „mint művész egyenlő értékű” előadó elképzelését,²¹ meglepően sokat képes megjeleníteni a szerzői, illetve tolmácsolói szándékokból–ideálokból; nem ritkán jóval többet, mint a hangfölvétel. Míg utóbbi egy képzeleti folyamat eredményét rögzíti híven, a hagyományos kottakép nem csupán preskriptív természetű – inkább előírja, mint leírja–jellemzi a megszólaltatás módját –, hanem akaratlanul is strukturálja s elemzi a zene folyam(at)át a képzelet számára.²² A zenei folyamnak e rejtett analízisét a hangzó valóságnak a kottairás jelei által körvonalazott strukturáltsága közvetíti, s a zeneszerző és a kottaképet interpretáló művész a kottairás által meghatározott, történetileg kialakult zenei alapelemeket rendezi további szerkezetekbe–folyamatokba. A kottakép, strukturáltsága révén, a zenei kifejezőerő jó néhány imént elkülönített rétegének elemeit képes kifejezni (vagy legalábbis utalni ezekre): a zenei szerkezetet, amelyet elsősorban a hangsúlyok, a frazeálás, az artikuláció és a dinamika jelzéseinek rendszere körvonalaz; a gesztusok (mozgásmintázatok) és az érzelmek (karakterek) közvetlen kifejezését részben ugyanennek a jelzőrendszernek a kihasználásával, részben pedig a karakterek és gesztusok szöveges jelzései révén; végül a komponista, valamint a közreadó a szabályszerűségeket megsértő egyéni választásait is megjelenítheti a kottaképben.

Míg, mint korábban említettük, egy hangfelvételtől igen nehéz elkülöníteni az előadás variábilis, valamint nem szándékolt mozzanatait – ezért a fölvétel gyakran közvetít torz képet az előadóművész generatív tudásáról –,²³ a közreadott kotta a kifejezés túlnyomórészt tudatosan intencionált elemeit tükrözi. Az előadói szándék és az előadóművészi tudatosság az interpretációs szabályszerűségek egyértelmű megfogalmazásában fejeződik ki legteljesebb mértékben, s ennek legfontosabb motiválója a pedagógiai helyzet: az előadóművészet tanítása. Bartók előadóművészi ideáljai kutatásának legbiztosabb alapját ezért disszertációm témája vetheti meg: közreadásainak és pedagógiai gyakorlatának elemzése. Ezekre épülhet a hangfelvételek beható analízise, mely azonban már túlhaladná a disszertáció terjedelmi követelményeit; e témában az elmúlt évek során számos

is érvényesek: e struktúra a zenei jelentés különálló forrásából származik; eltérő típusú finomidőztési mintázatok alkot (amelyek a zenei kifejezés többi komponensének sajátos konfigurációit határozzák meg); kognitív feldolgozása bizonyíthatóan a többi komponensétől eltérő agyi hálózatokban történik; végül sajátos, a többi komponensétől eltérő hatással van a hallgató zenei észlelésére (ld. részletesebben a fentebb hivatkozott francia nyelvű tanulmányomban).

²¹ BÖI, 725–734 (Bartók: *A gépzene*), ide: 733, ill. 734.

²² Vö. Charles Seeger (1958): Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly*, 44 (2), 184–195.

²³ Vö. Kodály egy megfogalmazásával: „A fonográfnek ugyanaz az előnye és hátránya, mint a fényképezőgépnek. Híven megörökíti az arcot, de esetleg torzképet, vagy lényegétől idegen, pillanatnyi kifejezést. Ezért igaz művész festette arckép többet mond egy élő ember jelleméről, mint száz fénykép. Ha én százszor hallottam egy dallamot, s azután leírom, igazabb képét adom, mintha száz fonográf-felvétel után százféleképpen írom le.” (Kodály Zoltán [közr. Vargyas Lajos, 1993]: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 257.)

nemzetközi konferencián adtam elő és készítettem publikációkat.²⁴ A hangfelvételek elemzései nyomán végzett kutatásaim – melyek részletezése az értekezés terjedelmi korlátai miatt nem kerülhetett be jelen munkámba – disszertációm fontos kiegészítéseivel szolgálnak.

Az előadói habitus kutatása

Az értelmezés fentebb körvonalazott problémáin túl kutatásomban három sajátos ellentételezés vizsgálatára, ill. ellentmondás föloldására törekedtem, melyekkel Bartók előadóművészetének elemzője szembesül.

„Egyébként, a technikai dolgoktól eltekintve: Bartók zongorázásából mindig kiütközött a zeneszerző” – értékeli Bartók előadóművészetét játékának egyik fültanúja, az 1930-as években rövid ideig magántanítványa, Keppichné Molnár Irma, s a következőképpen illusztrálja és magyarázza kijelentését:

„Lehet, hogy nem zongorázott olyan sokszínűen, mint Dohnányi (pedig, jaj, mi színt tudott néha csak egy-egy hangba is belevinni, mint például az *Este a székelyeknél* első balkéztercébe, abba az é-gé-be, amellyel a falusi est egész csendjét vissza tudta adni!), de amikor játszott, a végén az ember az egész darabot maga előtt látta, mint egy lezárt, következetesen felépített architektúrát. Úgy választotta szét játék közben a lényegest a kevésbé lényegestől, mint senki. Ami a műben fontos volt, azt kiemelte, felmutatta, hogy az embernek az agyába vésődjék. Én ebben látom Bartók előadóművészi nagyságát, ebben volt ő egyetlen a világon.”²⁵

²⁴ László Stachó (2012): Structural communication and predictability in Bartók's and Dohnányi's performance style. *Studia Musicologica*, 53 (1–3), 171–186; László Stachó (2013): Signification musicale et expressivité temporelle dans l'interprétation musicale : une vision basée sur la théorie de la pertinence. In: Márta Grabócz (szerk.): *Topiques et stratégies narratives en musique*. Párizs: Editions des archives contemporaines, megjelenés előtt. Releváns konferenciaelőadásaim: *Exploring expressive timing in musical performance: Narrative perspectives*. 18th Congress of the International Musicological Society, Universität Zürich, 2007. július 12.; *Cognitive predictability and relative importance as determinants of subtle tempo changes in nineteenth-century piano performing tradition: An empirical approach*. CHARM/RMA Annual Conference on 'Musicology and Recordings', Royal Holloway, University of London, 2007. szeptember 13.; *Relevancia és zenei előadás*. Az Erasmus Kollégium Kortárs morálfilozófia és Nyelv, nyelvfilozófia, nyelvi ismeretterjesztés kutatócsoportjainak „Semmi nincs úgy” c. közös konferenciája, MTA Nyelvtudományi Intézet, 2008. április 29.; *The impact of musical meaning on rubato playing in historical recordings: A theoretical approach*. 10th International Congress on Musical Signification (ICMS10), Lithuanian Academy of Music and Theatre (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilnius), 2008. október 23.; *Structural communication and predictability in Bartók's performance style*. Zenetudomány és előadói gyakorlat: a párbeszéd jelentősége a Bartók-kutatásban (az MTA Bartók Archívuma alapításának 50. évfordulójára rendezett nemzetközi zenetudományi kollokvium), Szombathely, 2011. július 16.

²⁵ K. Molnár/*Zongorázni tanultam tőle*, 112.

Vajon megragadható-e a tanításban, a kottaközreadásokban vagy a hangfelvételekben az egykori tanítvány által jellemzett minőség? Jellegzetesen elkülönülnek-e a „zeneszerző–zongorista” Bartók (s vele együtt olyan eminens kortársak, mint például Dohnányi, Rahmanyinov, esetleg Stravinsky) koncepciói azon „zongorista–zeneszerzőkétől”, akiknek a zeneszerzői munkássága a kanonikus értékítélet nyomán minőségben és (el)ismertségben előadóművészi életművük mögött áll? Vajon Bartók zeneszerzői hírneve közrejátszhatott-e abban, hogy zongoraművészi megítélése sokak, köztük jelentős elemzők, szerint méltatlanul a komponistáéban árnyékában maradt?²⁶ Bár e kérdésekre a hangfelvételek beható elemzése nélkül nem adhatunk megnyugtató feleletet, disszertációnak a kottaközreadásokba rejtett bartóki interpretációkat elemző fejezeteiben fontos adalékokat találhatunk a „zeneszerző–zongorista” problematika vizsgálatához.

Kifejezett ellentmondást érezhetünk abban – s ez szorosan kapcsolódik az iménti problematikához –, hogy Bartók életművében az alapvetően saját maga által is „modernnek”, „progresszívnek” tekintett muzsikája²⁷ alapvetően romantikusnak tetsző előadói attitűddel, ideálokkal párosult (éppúgy, mint például a karmester Anton Webern esetében, ám szemben Stravinskyval). Interpretáció-elemzéseim nyomán azonban, reményeim szerint, kiderül majd ennek az ellentmondásnak egyfajta látszólagossága. Bartók zenéjében ugyanis jellegzetesen érvényesülnek éppen azok a „konzervatív” elemek is – a referencialitás; az erőteljes gesztusosság, karakterkifejezés és narrativitás; az élményszerűség s az eredetiség –, melyek előadói habitusát alapvetően meghatározták; ám csupán a kulturális kontextus ismeretében érthető meg, miért emelkedik ki a különböző korok értelmezője számára a zeneszerzői vagy az előadóművészi oeuvre-nek csupán egyik vetülete.

A harmadik zavart keltő ellentmondás Bartók előadóművészetének megörökített hangzó valósága és a Bartók tanítását, valamint zongorajátékát értékelő visszaemlékezések között húzódik. Míg a 20. század második felében fölnövekedett generációk egyértelműen Bartók előadói habitusának „romantikus” oldalát érzékelik – szubjektívnek, „egyenetlennak” és emocionálisnak (a metrikai formaszervezet súlykolása helyett gesztuszerűnek és karakteresnek) halljuk interpretációit –, korábban játékának számos „modern” eleme vált hangsúlyossá elemzői számára: precizitása, „egyszerűsége”, „objektivitása”.²⁸ Tanítványai számára Bartók különösen erősen közvetítette interpretáció-ideáljának e „modern” vonásait, s ért el ezzel növendékeinél rendszerint ellentétes hatást, mint amelyet saját játékával közvetített. Különösen fontosnak tartottam ezért, hogy

²⁶ Vö. Demény/*A zongoraművészt*, 5sköv.

²⁷ Ld. Vikárius/*Modell*, 68sköv.

²⁸ Lásd majd elemzéseimben; ill. vö. még Benkő András tartalomelemző összegzésével (1970): *Bartók Béla romániai hangversenyei (1922–1936)*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 130sköv.

valamennyi elérhető visszaemlékezés földolgozásával részletes vizsgálat alá vessem Bartók tanítási módszerét s feltárjam annak modell-forrásait.

Disszertációm első harmadában Bartók modelladó gyermekkori környezetét jelenítem meg, hogy részletes összefoglaló elemzés keretében kaphassunk magyarázatot a Bartók neveltetésével kapcsolatos alapkérdésekre: milyen környezeti (családi, szociokulturális) hatások segíthették vagy gátolhatták a fölserdülő zongorista tehetségének kibontakozását? Milyen iskolai tanulmányok közvetítésével alakította ki Bartók saját koncepcióját a barokk, a klasszika, a romantika szerzőinek interpretációjáról? Mennyiben lehettek modellértékűek a kortárs előadói irányok a zongoraművész Bartók számára? Mennyiben tükrözheti a 19. század interpretációs, ill. előadóművészet-pedagógiai hagyományait – s különösen a legfontosabb tanárai által képviselt liszti tradíciót – Bartók zenei formálása és tanítása, és miben tér el azoktól?

Az utóbbi kérdés Bartók tanításának és pedagógiai modelljeinek jellemzéséhez vezet el, mely munkám következő fejezeteit tölti ki. Remélem, hogy elemzéseim nem csupán az imént fölvezetett problémák – különösen a harmadik ellentmondás – föloldásához vezethetnek el, hanem Bartók előadóművészettel kapcsolatos attitűdjeire is rávilágítanak.

A disszertáció harmadik részében Bartók előadói ideáljainak föltérképezésére vállalkozom – elsősorban Beethoven-közreadásainak aprólékos zenei elemzése alapján. Nem csupán Bartóknak az általa közreadott kottaképekben meglepő részletességgel rögzített interpretáció-ideáljait elemzem; Bartók előadóművészi ideáljait részletesen összehasonlítom a más kortárs közreadók interpretációiban fölfedezhető előadói koncepciókkal.

Ezúton szeretnék köszönetet mondani Vikárius Lászlónak türelméért, lelkiismeretes és gondos témavezetéséért, jól hasznosítható tanácsaiért s visszajelzéseierért; egyetemi éveim egyik legmeghatározóbb tanárának, a kutatás előrehaladását követő Somfai Lászlónak értékes konzultációinkért a hosszú évek folyamán; egyik legfontosabb szakmai mentoromnak, Wilhelm Andrásnak javaslataiért, valamint nem csupán szakmai, hanem személyes támogatásáért is a disszertáció munkája során. Külön köszönöm továbbá Gulyásné Somogyi Klárának és Kerékfy Mártonnak készséges segítségét a források föltárása során, valamint Kurtág Györgynek szíves engedélyét a tulajdonában lévő Bartók-közreadás metszőpéldányok digitális reprodukcióinak fölhasználására. Családomnak és barátaimnak türelmüket szeretném megköszönni, hiszen a munka során sokat kényszerültünk nélkülözni egymást; s végül, de valóban nem utolsó sorban tanítványaimnak szeretnék köszönetet mondani a Zeneakadémián, valamint a Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti Karán – az elmúlt évek során kutatásom témájában is talán tőlük s velük együtt tanultam a legtöbbet.

I. A hatások – környezet és tehetség

A homokra épült ország

A nyugati történeti zenetudomány főárama által körvonalazott zenetörténet jellemzően kanonikus történet: a célelvű zenei kánon(ok) formálódásának és önfenntartásának története, mely nem csupán a repertoárként értelmezett kánon(oka)t határozza meg s működteti, hanem annak (azok) kanonikus látásmódját is szolgáltatja.²⁹ A tradicionális zenetudomány éppen ezért a *zenélés* történetének kutatását, közös megegyezésen alapuló értelmező perspektíva híján, a nem-kanonikus repertoárok kutatásával együtt perifériára szorítja, interdiszciplinárisra szelídíti vagy olyan társtudományok, mint a zeneszociológia vagy a lélektan kutatási témái közé száműzi, s a zeneélet működését meghatározó, túlnyomórészt „nem zenei” törvényszerűségek kutatásába szublimálja. S hasonlóképpen: ha elhalványul az egy-egy hagyományt éltető, közös megegyezésen alapuló értelmező perspektíva és fölfeslik a kánon szövete, a szociológia külső, távoli látásmódja veheti át helyét. Nem meglepő, hogy egy olyan zenetörténetet, amelynek szereplői nem részei az egyetemessé nemesült kánonnak – így például a magyar zenetörténetet –, a *zeneélet* történeteként elmentve kell bemutatnunk, a kánonokat számon kérő értelmező-olvasó számára némi apologetikus felhanggal.³⁰ Sajátos nehézségekkel szembesül a periféria kutatója: a történetek szövedékéből főáramként kivált s a kollektív emlékezés által kanonizált csúcs-jelenségeken kívül rekedő elemek, éppúgy, mint az *oralitás*ba száműzött *history* személyesnek megmaradó darabjai, az egyéni észlelés, majd a memória

²⁹ A többes szám föltételezi, hogy valójában több kánon élhet egymás mellett a muzikológiában is, mely a közelmúltig mégoly egységesnek tűnő képet közvetített (például a rendszerint korábban messzebb merészkedő irodalomtörténethez képest). Ráadásul a művészetfilozófiai szinten tárgyalt kánon és a hangverseny- és operaélet vagy – a most már végnapjait élő – hanglemezkiadás napi gyakorlata által meghatározott repertoár és értékrend (az „uzuális kánon”) szélső értékei között is számos kánon fejt ki működését (vö. a magyar zenetudományi diskurzusban: Somfai László [2005]: *A zenetörténeti kánon: konzervatív muzsikusképzés, progresszív zenetudomány? [A művészet kutatása a modern tudományok szorításában]*. Akadémiai székfoglaló előadás, mta.hu/fileadmin/szekfoglalok/000694.pdf).

³⁰ Vö. Dobszay László *Magyar zenetörténet* c. tankönyvéhez írott, perspektíva-váltásra ösztönző bevezetőjével: „Mit ad mégis az olvasónak e szegényesnek látszó zenetörténeti folyamat megismerése? Mindenekelőtt látni fogjuk, hogy az utóbbi évek kutatásainak fényében nem is olyan szegényes e történet. Egyenetlen, fejlődésében megtörő, de koronként mégis virágba boruló zeneélet. A magyar zenetörténet épülete sokszor valóban romhalmazzá válik, de a romok közül itt is, ott is előbukkan egy-egy hajdani műretek tanújele. Sokszor persze nem azon a módon készült, ahogy a nyugat-európai [vagyis a centrális kánon szerinti] minták alapján elvárjuk, de szépségét a szépség sajátos volta nem csökkenti – nekünk kell rá fogékonnyá válni. Továbbá: a zenetörténet nem egyenlő a zeneszerzők történetével. Inkább a zeneélet története az, mely magába foglalja a zenetanítást, zenehallgatást, a népzene és a templomi közösségek énekét, az amatőr házi muzsikálást, a kóruséletet, az előadóművészet színvonalát és intenzitását, a hangversenyéletet és -repertoárt, s mindezzel együtt: a napi használatra komponáló kismestereket és az egyetemes jelentőségre emelkedő nagyokat egyaránt.” (Dobszay László [2008]: *Magyar zenetörténet*. Budapest: Planétás Kiadó, 7–8. Kiemelés tőlem – S. L.)

természete nyomán könnyen torzulnak, az őket hordozó egyének konszenzualitása híján szétforgácsolódhatnak, végül hordozóik halálával kihullanak az emlékezet rostáján.

Éppen ezért igen nehéz megtalálni azokat a dokumentumokat, amelyek révén átfogó s lehetőleg ép fénytörésű képet vázolhatnánk föl disszertációm első felének két fő témájáról: Magyarország zeneéletéről, s különösképpen a vidék zeneéletéről Bartóknak és nevelőinek fiatalkorában, melyben Bartók előadóművészi modelljeit: iskoláit, kortárs hatásait keressük, valamint Bartók tanári személyiségéről.³¹ A képet – vagy legalább perspektíváit – nagyjából visszaemlékezésekből rekonstruálhatjuk, melyek, mint a bevezetőben már utaltam rá, könnyen lehetnek tendenciózusak, megkonstruáltak, sőt kanonizálódhatnak is. Az imént említett külső, „nem zenei” látásmód komoly segítségünkre lehet a kutatás során.

„Kultúránk legfőbb baja, hogy felülről épít. [...] Mi előbb a cifra tornyokat raktuk fel. Mikor láttuk, hogy inog az egész alkotmány, akkor fogtunk a falakhoz. Még hátra van az alapincézés. Így volt, különösen a zenekultúrában” – ismétli meg Kodály 1941-ben³² e híres, már korábban megfogalmazott gondolatát³³ (s írja újra majd a következő évtizedek során többször is más és más megfogalmazásban), mely az emlékezés kánonjának központi elemévé vált a 19. század második felének magyar(országi) zenekultúrája kapcsán. Nem szólt „régembi időkről, amelyekből egy sajátos eredeti dallamvilágnak csak töredékei maradtak ránk”,³⁴ ám szorgalmazta a „zenei műkedvelősködés, a zenei magánélet” történetének kutatásait.³⁵ Kodály megjegyzései mintha a „homokra épült ország” metaforájának zenetörténeti visszhangjai lennének, mellyel muzikusgenerációja kulturális küldetését határozza meg.³⁶

³¹ Nagyrészt Demény János, kisebb részben pedig más zene- és kultúrtörténészek alapvető fontosságú, tüzetes forrásfőltáró kutatásainak ismeretében mi inkább újabb – keveset vagy még egyáltalán nem hivatkozott – forrásokat idézünk meg Bartók fiatalkori környezetével kapcsolatban, és az ezekben megnyilvánuló nézőpontokra, valamint a források közötti kapcsolatokra hívjuk föl a figyelmet. Elemzésünkben számos még – ismereteim szerint – nem publikált adattal is szolgálunk Bartók neveltetésével kapcsolatban.

³² Kodály/*Visszatekintés I.*, 92 (*Zene az ovodában*, 1941).

³³ „... amit 1867 óta alkottunk, lázas sietséggel, rendszertelen rögtönzés. »Feléptmény« aléptmény nélkül, tető falak nélkül. [...] korán jött a zeneakadémia: nem volt elég odavaló növendék. [...] Tátongó szakadék támadt a maroknyi elit és a nemzet többsége közt zeneileg is. Úgy látszott: Magyarország és kultúra sohasem találkozhatnak.” (Kodály/*Visszatekintés I.*, 48–50 [*Zenei belmisszió*. Nyilatkozat a Budapesti Hírlap 1934. dec. 25-i számában, eredetileg „Szomjas lelkek – nagy alkotások” címmel], ide: 48.)

³⁴ Uo.

³⁵ „Nem ismerjük a magyar zenei műkedvelősködést, a zenei magánélet történetét, kívánatos az erre vonatkozó adatok gyűjtése, a zenei rész minél szakszerűbb és pontosabb leírásával.” (Kodály/*Visszatekintés I.*, 58–59 [*Magyar zenekedvelők, emlékek és arcképek*. Előszó Ambrózy Ágoston könyvéhez, 1937], ide: 59.)

³⁶ A Kodály által fölhasznált, imént idézett metafora („a kultúra mint alapincézetlen építmény”) a művészettörténet más ágainak kulcsfontosságú munkáiban is tükröződik. A századelő művészetelméletének egyik legjelentősebb személyisége, Fülep Lajos 1918-ban, a Nyugat hasábjain keserű nosztalgiával bírálja a kiegyezéssel meginduló, Pest, Buda s Óbuda egyesítésével fölgyorsuló és Bartók zeneakadémiai tanulóéveinek idejére betetőző Gründerzeit-építkezéseket; a bennük megnyilvánuló „második renaissance”-t, melynek szele

Nem csoda, hogy Bartók hazájának 19. századi zenei neveléséről, „zenei műkedvelősködéséről” és „zenei magánéletéről” igen kevés elemző-, sőt forrásmunkát találunk. A 19. század elejének magyarországi zeneéletéről egy budai zeneíró (egyébként „Törvényes Ügyész”)³⁷ adta, németül, a statisztikai tekintetben minden bizonnyal legpontosabb leírást, mely először a mainzi *Caecilia* c. folyóiratban jelent meg 1826-ban.³⁸ Joseph Krüchten némiképp apologetikus

„végzetes módon fújdogált”, így jellemzi: „A városra szabadított építők siserahadának jóvoltából a régi egyszerű és becsületes Budapest helyébe, vagy részben melléje, földuzzadt a téglából és habarcsból főúri renaissance-palotákat mímelő bérházak rettenetes városa, ahol mindent láthatott az ember, vakolat-kariatidokat, irdatlan balkonokat, párkányokat, pilléreket, ablakrámákat, csak – legalább a legújabb időkig – épkezlab építészeti gondolatnak kiütközését sehol sem.” (Fülep Lajos [1918]: Magyar építészet [Magyar művészet I.]. *Nyugat*, 11 [8] [1918. április 16.], 682–694, ide: 685.) Demény János a zeneakadémista Bartók pesti szociokulturális környezetét jellemezve érdekes metafora-párhuzamot idéz a fiatal irodalomtörténész, Király István 1952-es Mikszáth-könyvéből, az irodalmi múlt II. világháború utáni marxista újraértékelését megcélzó első irodalomtörténeti monográfiából (vö. Béládi Miklós [szerk., 1981]: *A magyar irodalom története 1945–1975*. I. kötet: Irodalmi élet és irodalomkritika. Budapest: Akadémiai Kiadó, 314–315), amelyben Király akár Fülepre is támaszkodhatott, aki az 1950-es években a magyar művészettörténet egyik vezető alakja lett: „Az *Új Zrínyiász* [Mikszáth 1898-ban írt satirikus regénye, melyben Zrínyi, társaival együtt föltámadva, Mikszáth Magyarországon találja magát] feltámadt vitézeinek vakította szemét a dunaparti város hirtelen ragyogása: »Két felől a gyönyörű paloták nézik magukat a Duna tükrében és messze-messze, amerre csak a szem ellát, mindenütt tornyok, kupolák és kastélyok.« Mégis más volt ez a város, mint amilyenek első tervezőinek egyike, Táncsics álmodta, aki börtöne cellájában felvázolta a jövőendő főváros képét [...] A tornyok és a kupolák utánzatok voltak, a kastélyokra gipszből készült a dísz: homokra épült ez a város, homokra épült az egész ország.” (Király István [1952]: *Mikszáth Kálmán*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 98. Az idézet egy részletére Demény János hívja föl a figyelmet [Demény/*Tanulói*, 333].)

³⁷ Ld. Tari Lujza (2005): *A Hangászati Zenede (1839–1867) és a Nemzeti Zenede (1867–1890)*. In: Tari Lujza et al.: *A Nemzeti Zenede*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 11–73, ide: 14. [old.], 15. láb.

³⁸ Ebben a folyóirat szerkesztőjének egy magyarázó lábjegyzetéből megtudhatjuk, hogy néhány egyházi iskola zeneoktatásán és két tucat egyházzenei kóruson fölül az ország oktatási szervezetének négy kerületében (Literar-Districte) – a királyi akadémiák és gimnáziumok mellett – létesített nemzeti iskolákhoz (National-Schulen) kapcsolódó zeneiskolák Kassán és Szepesen, Keszthelyen és Pécsen, Nagyváradon, Budán és Pozsonyban, valamint Zágrábban működtek. Ld. Joseph Krüchten (1826): *Über das Musikwesen in Ungarn*. *Caecilia*, 5 (20), 299–304 (elérhető a www.digizeitschriften.de weboldalról kiindulva). A szöveg egy fontos részletét egy 1830-as újraközlés nyomán magyar fordításban publikálja Legány/*Krónika*, 177–178; e forrásközlő munka 478. oldalán Legány további adatokkal is szolgál Krüchten, ill. a folyóirat-szerkesztő leírását kiegészítve. (NB.: A Krüchten-szöveg eredeti megjelenésének helyére Dobszay László hívja föl a figyelmet a *Magyar zenetörténet* 322. oldalán.) A teljes kép azonban Bartók szüleinek és első tanárainak vidéki Magyarországról Krüchten leírása nyomán bontakozik ki a következő sorokban: „Ausser den Lehrern der obererwähnten öffentlichen Anstalten, den Chorregenten mit ihren untergebenen Musikern, und den unglaublich vielen Privatlehrern der Tonkunst in grösseren Städten, so wie auf den Landsitzen der grösseren Gutbesitzer, welche sämmtlich mit vielem Erfolge für die Cultur der Tonkunst wirken, ist wohl auch kaum eine kleine Stadt, oder ein bedeutender Marktflecken in Ungarn, in welchem nicht Ein oder mehre Musiklehrer zu finden wären. Ja in Pesth, den Sitze der hohen Schule, die gewöhnlich über tausend Studirende zählt, ist eine bedeutende Anzahl derselben musikalisch. Die vom Glücke minder Begünstigten unter ihnen geben auch häufig in Privathäusern Musikunterricht. – Ein Gleiches gilt von den vier königl. Landes-Akademien, nur nach geringerem Masstabe. – Freilich sind diese Lehrer nicht sämmtlich Kirnbergere oder Albrechtsbergere, Bache oder Mozarte, und es dürfte unter ihnen wohl ähnliche Abstufungen geben, wie vom Menschen zur Auster; aber in welchem Lande giebt es keine Kunst-Sudler? [...] Aus dem bisher Gesagten ist wenigstens ersichtlich, dass in dem, von auswärtigen Reisenden und Schriftstellern, durch unrichtig aufgefasste Bemerkungen, so oft verkannten Ungarn, die Tonkunst nicht nur geschätzt, sondern auch gepflegt wird.” Joseph Krüchten (1826): *Über das Musikwesen in Ungarn*. *Caecilia*, 5 (20), 299–304, ide: 304. Érdemes hozzátenni Krüchten leírásához Szávai Magda kiegészítő magyarozatát, amely a magyarországi zeneiskolák történetéről szóló esszéjében olvasható (Zeneiskolánk történetének vázlata [Veszprémi/*Zongoraoktatásunk*, 5–39, ide: 10]). A 19. században működő budapesti

kicsengésű beszámolója – a kulturális tekintetben periférikus országban a külföld véleményével kapcsolatos, máig oly jellemző hozzáállást tükrözve –, mely kétségkívül a legrészletesebb és leginformatívabb leírások egyike Magyarország zenei életéről a 19. század első felében, természetesen más, eltérő (például kevésbé apologetikus, külső) nézőpontot nyújtani képes korabeli forrásokkal összevetve alakíthat ki teljesebb képet a két évszázaddal későbbi olvasó számára.³⁹ A német folyóirat híradásából mindenesetre nem csupán a szélsőséges végleteket hordozó – „az embertől a kagylóig” terjedő szofisztikáltságú és színvonalú – zenepedagógia helyzetét képzelhetjük el Bartók fiatalkori nevelőinek tanulóéveiben; a tudósításból kitűnik, hogy a század első felében fokozatosan bővültek a zenei élet körei a főnemesi rezidenciák, a vidéki kúriák s az egyház bennfentesebb helyszíneitől a laikus, polgári közösségek által kialakított nyilvános keretek felé. Az eleinte rezidenciális és székesegyházi muzikusok közreműködésével megszervezett zeneestélyek mellett a hivatásos és amatőr muzikusokat egyaránt foglalkoztató „akadémiák” nyilvános, belépőjegyes koncertjei,⁴⁰ valamint a nagyobb s kisebb városoknak a század első évtizedeiben megalakult zenei társaságai (például vonósnégyesei), zeneegyesületei – „musikai intézetek”, „hangász(ati)” egy(esü)letek – és részben ezekhez kapcsolódó zeneiskolái révén nemcsak a nyilvánosság, hanem a szélesebb körű professzionalizálódás felé is megnyílhatott az út.

E folyamatokkal párhuzamosan a fokozatosan magyarosodó városokban, így Pesten a magyar anyanyelvűek számának folyamatos növekedésével a magyar szellem térnyerésének vágya is kézzelfoghatóvá lett. Vajdafy Béla fél évszázad távlatából jellemzi a Pest-budai Hangászegylet 1836-os megalapításának körülményeit e tekintetben:

zeneiskolák és zeneegyletek leírását ld. egyébként: Vajdafy Béla (1890): *A Nemzeti Zenede története*. Budapest: Az Athenaeum R. társulat Könyvnyomdája, 3–11.

³⁹ Ld. pl. az egyik legjobb hozzáférhető összegzés keretében a Tari Lujza által idézett forrásokat e tanulmányában: *A Hangászati Zenede (1839–1867) és a Nemzeti Zenede (1867–1890)*. In: Tari Lujza et al. (2005): *A Nemzeti Zenede*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 11–73. A korszak zenei életének legújabb, rövid, átfogó, tankönyvszerű áttekintései: Dobszay László (²1998): *Magyar zenetörténet*. Budapest: Planétás Kiadó, 319–331, ill. Szerző Katalin (2001): *Zenei élet a dualizmus korában*. In: Kárpáti János (szerk.): *Symphonia Hungarorum. Magyarország zenekultúrájának ezer éve* (kiállítási katalógus). Budapest: Budapesti Történeti Múzeum – Országos Széchényi Könyvtár – Magyar Nemzeti Múzeum – Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 139–150, 221 (irodalomjegyzék). Kifejezetten zenepedagógia-történeti szemszögből lásd Szávai Magda áttekintését Veszprémi Lili könyvének előszava gyanánt (*Zeneiskoláink történetének vázlata [Veszprémi/Zongoraoktatásunk, 5–39]*). Bár természetesen itt nincs helye a teljes 19. századi magyar zenéről, valamint a korszak – s különösen a vidék – zenei életéről szóló korábbi irodalom bemutatásának, semmiképpen nem hagyhatjuk megemlítetlenül Szabolcsi Bence úttörő forrásföltárásait és nagyívű áttekintő munkáit (a 19. századi zeneéletről ld. különösen: Szabolcsi Bence [1961]: *A magyar zene évszázadai II.* [Tanulmányok – XVIII–XIX. század.] Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 177–206), sem pedig Bárdos Kornél városmonográfiáit.

⁴⁰ Az 1813. december 13-i veszprémi veszprémi „Muzsikális Akadémia” (Musikalische Akademie) műsorlapját jó minőségű reprodukcióban közli pl.: Kárpáti János (szerk., 2001): *Symphonia Hungarorum. Magyarország zenekultúrájának ezer éve* (kiállítási katalógus). Budapest: Budapesti Történeti Múzeum – Országos Széchényi Könyvtár – Magyar Nemzeti Múzeum – Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 97.

„A hangászegyesület megalakulásakor még nemzeti színházunk nem volt s azon korban a magyar szellemű zeneművek vagy magyar szövegű daloknak nyilvános hangversenyeken való előadása nagy ritkaság volt, de ép oly ritka volt egyesületek s magánvállalatoknál a magyarnak, mint ügyviteli nyelvnek használata. A lakosság túlnyomó többsége németajkú volt[...] a tiszta magyarajkú közönségből csak igen kevesen csatlakoztak az egyesülethez; a műzeneértők közt pedig oly kevés magyar volt Buda-Pesten, hogy csak nagynehezen lehetett egyet-kettőt bevonni az igazgató választmányba. [...] A magyar érzelműeknek titkolt terve az volt, hogy a fővárosban idővel magyar zeneegyletet és nemzeti conservatoriumot hozzanak létre. Ezt azonban nyíltan kijelenteniök az akkori viszonyok közt nem lehetett, mert különben hatalmas ellenzésre és így tervük meghiusulására bizton számíthattak.”⁴¹

A magyar szellem térnyerésére azonban majdnem háromnegyed évszázad kell még, s ezzel kapcsolatban a zeneműkiadó Bárd Ferenc (valamelyest szintén tendenciózus: a Fodor-zeneiskola huszonöt éves jubileumára összeállított emlékkönyvbe készült) visszaemlékezésének részleteit idézzük 1928-ból. Bárd volt Bartók műveinek első zeneműkiadója is.

„Huszonöt év előtt a magyar zenepedagógiai alkotásoknak alig volt jelentőségük. A zenei oktatást túlnyomólag idegenből idetelepedett dilettáns tanítók és nevelőnők végezték, akik leginkább olyan műveket játszottak tanítványaikkal, amilyeneket, annak idején, ők tanultak – mestereiktől. Ha mert is vállalkozni magyar zeneműkiadó valamely érdemes pedagógiai mű kiadására, vállalkozása meddő maradt, mert a zeneitanítók az általa kiadott műveket nem játszották növendékeikkel. [...] [E sorok írásának idejére azonban már k]imentek a divatból a különösen Németországból beözönlő, selejtes művek, háttérbe kerültek a dilettáns zenepedagógusok és ma már a képzett magyar oktatók [...] elsősorban magyar kiadványokat adnak növendékeik kezébe.”⁴²

⁴¹ Vajdafy Béla (1890): *A Nemzeti Zenede története*. Budapest: Az Athenaeum R. társulat Könyvnyomdája, 14–15, idézi Tari Lujza (2005): *A Hangászati Zenede (1839–1867) és a Nemzeti Zenede (1867–1890)*. In: Tari Lujza et al.: *A Nemzeti Zenede*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 23.

⁴² Fodor/*Emlékkönyv*, 63–64. Az idézetből kihagytam a Fodor-zeneiskola tevékenységét dicséző kitételeket, melyeket a visszaemlékezés eredeti célja hívott elő. A Zeneakadémia tananyagainak tanulmányozása révén könnyen megbizonyosodhatunk Bárd Ferenc nyilatkozatának helytállóságáról: ha csupán a zongora tanszak tananyagát tekintjük, szembeötlő: az 1900-as évek első évtizedében ugrásszerűen megnőtt benne a magyar kompozíciók száma s ezzel aránya (ld. a Chován/*Módszertan* 1892-es első, valamint 1905-ös 2. kiadásához csatolt rendszeres tanterveket; a kiadvány változatairól ld. részletesebben a bibliográfiában közölt jegyzetben). Rozsnyai Róbert zeneműkiadó – Rozsnyai Károly egyik fiaként utódja – ismeretlenül is megerősíti Bárd nyilatkozatát: „A magyar szerzemények ugyanis hosszú ideig nem találtak megértésre a közönségnél, mivel a zeneoktatók növendékeikkel azokat az elcsépelet darabokat játszották, amelyeknek közismert voltuk a sikert bizonyos tekintetben már előre biztosította. A zeneoktatók biztosra akartak menni és nem voltak hajlandók a szülők, vagy a közönség ízlését próbára tenni azzal, hogy egy magyar szerző még nem ismert darabját játszassák növendékeikkel.” (Fodor/*Emlékkönyv*, 107.) A magyar szerzemények térhódításában Fodor Ernő, a híres magán-zeneiskola alapítójának szerepét Siklós Albert mutatja be leginformatívabban (Fodor/*Emlékkönyv*, 115).

Bárd Ferenc visszaemlékezésével egybevégt Vidéky Ödön, a VIII. ker. Zeneconservatorium hegedűtanárának 1907-ben papírra vetett – némi önostorozást sem nélkülöző – összefoglaló helyzetelemzése, mely, úgy tűnik, nem csupán a vidéki zeneéletre vonatkozik:

„A finomult izlésű olasz, francza [sic!], német és angol, a szenvedelmes spanyol, a számitó svájci mind-mind hódolnak a zene élvezetének s gyakorolják is valóban mesteri előadásokban.

Csak mi vagyunk annyira hátra, mint a civilizálatlan Kelet félvad törzsei. Százezerszámra mennek azok, kik műveltekként szerepelnek a társaságban s még a kottát sem ismerik, nagy zeneköltőknek a hírét sem hallották, sőt kérkednek ebbeli tudatlanságukkal s szégyenszámba veszik, ha valaki többre becsüli Beethoven valamely remekét, mint a »naturalista« malaczbandák nyávogását.”⁴³

Bartók életútja szociokulturális tekintetben is a múltat és a – Bárd által talán túlzottan is pozitívan jellemzett – jelent⁴⁴ kapcsolja össze, s az imént jellemzett folyamatok: a túlnyomórészt szubkulturális – elsősorban vidéki – polgári zeneélet és zenepedagógia professzionalizálódása és magyarosodása jellegzetes módon irányították Bartók szüleinek egymást keresztező útjait.

Bartók németajkú, pozsonyi származású édesanyja fél évszázaddal az imént idézett sorok írása előtt, 1877-ben magyar nyelven végezte el a pozsonyi „m. kir. állami nőtanítóképezdét”.⁴⁵ A magyarországi zeneoktatásban az egyik legnagyobb előrelépés a 19. század során az ország első népoktatási törvénye volt: az 1868. évi XXXVIII. tc.,⁴⁶ mely az összes népoktatási intézetben (a nép-, a felső nép- és a polgári iskolákban) kötelezővé tette – s ennek megfelelően a tanítóképző intézetek

⁴³ Vidéky Ödön (1907): A zenetanulás és társadalmunk. In: Sereghy Elemér (szerk.): *A VIII. ker. Zeneconservatorium* [Budapest, VIII., József-körut 40.] *évkönyve az 1906–1907-iki tanévről*. [Hetedik évfolyam.] Szatmár-Németi: Morvai János, 5–10, ide: 6.

⁴⁴ Érdemes megjegyezni, hogy mindennek ellenére lesújtó képet fest a koncertéletről és a zenepedagógia mindennapos gyakorlatáról Haraszi Emil zenekritikus, a Nemzeti Zenede volt igazgatója (Fodor/*Emlékkönyv*, 77–78, de például Tóth Aladár néhány évvel korábbi áttekintését is idézhetnénk: Tóth Aladár [1924]: *Zeneéletünk krónikája*. In: Breuer János [szerk., 1978]: *Zenei írások a Nyugatban*. Budapest: Zeneműkiadó, 256–269). Lichtenberg Emil, a Budapesti Ének- és Zenekaregyesület karnagya pedig, kinek nevéhez Bartók-kórusok bemutatói fűződnek, arról számol be, hogy a hozzájuk felvételre jelentkező s „kizárólag műveltebb társadalmi osztályhoz tartozó (csupa zongora- vagy hegedűviselt) hölgy és úr túlnyomó része zenei analfabéta” (Fodor/*Emlékkönyv*, 96). Kodály egy évtizeddel később is „középosztályunk zenei pauperizmusát” és „magyar zenei érzékének bizonytalanságát” hánytorgatja fel *Magyarország a zenében* c. híres tanulmányában (Kodály/*Visszatekintés II.*, 255).

⁴⁵ Ifj. Bartók/*Műhelyében*, 16. Sem itt, sem másutt nem találtam utalást a Bartók-irodalomban a pozsonyi tanítóképző oktatási nyelvére; a pedagógiatörténeti kutatásokból azonban tudhatjuk, hogy a pozsonyi tanítónőképző – éppúgy, mint valamennyi vegyes nemzetiségű területen létesített állami tanítóképző – tanítási nyelve magyar volt (Donáth Péter, Preska Gáborné [2007]: *A magyarországi tanítóképzés néhány felekezeti/nemzetiségi sajátossága 1868–1918. Iskolakultúra*, 17 [2], 88–102, ide: 94).

⁴⁶ A törvényről ld. részletesen: Kelemen Elemér (2001): *A magyarországi népoktatás a dualizmus korában*. In: Donáth Péter, Farkas Mária (szerk.): *Filozófia – művelődés – történet 2001* (Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanító- és Óvóképző Főiskolai Karának Tudományos Közleményei XIX.). Budapest: Trezor Kiadó, 57–72.

számára is a kötelező tárgyak sorában előírta – az ének-zene (különösen hegedű és zongora) oktatását. Az 1868 és 1877 között érvényben lévő első tanterv a tanítóképző 93 órájából 14-et írt elő az ének–zene tanítására; többet, mint a neveléstani tárgyakra és a gyakorlati tanításra (13 óra)!⁴⁷ Ennek nyomán Voit Paula – huszonegy tárgyából, melyek mindegyikét kitűnő eredménnyel végezte el – három zenei tantárgyat hallgathatott: éneket, zenetant és zongorát.⁴⁸ Tulajdonképpen a tanítóképző 1870-es évekbeli zeneoktatásának színvonalát dicséri, hogy egészen 1897-ig az anya kézírásában, ill. leiratában maradhatott fenn a gyermekkori Bartók-kompozíciók zöme,⁴⁹ de még talán az a tény is, hogy Bartók zenei tehetségét elismerve elsődleges nevelőjeként soha nem kényszerítette őt arra, hogy a zenén kívül más hivatást–szakmát is kitanuljon.⁵⁰ Bartók édesanyja a pozsonyi tanítóképzőből kerül oklevelének megszerzését követően Nagyszentmiklóásra tanítónőnek, ahol föltehetően éppen zongoraleckék adása révén ismeri meg (id.) Bartók Bélát,⁵¹ s majdnem pontosan két évvel Bartók megszületése előtt, 1880-ban házasodnak össze.

⁴⁷ Tóth Gábor (1994): A tanítóképző-intézeti zenetanárok képzése (1908–1948). *Magyar Pedagógia*, 94 (1–2), 95–111, ide: 95. Igaz, Kodály egyik korábban idézett előadásában (*Zene az ovodában*, 1941) háromnegyed évszázad perspektívájából bírálja a megvalósult gyakorlatot: „Csak 1868 óta rendes tárgy az ének népiskoláinkban – papíron. A valóságban ez heti 1 óra hallás utáni dalolást jelentett a legjobb iskolákban. Sok helyen éppen csak néhány egyházi éneket tanultak, másutt semmit. A tanterv ugyan kottaismeretről is szól, de még senki sem látott embert, aki az elemiben megtanult volna kottát olvasni.” (Kodály/*Visszatekintés I.*, 92–93.)

⁴⁸ Ifj. Bartók/*Műhelyében*, 16. Ami a zongorát illeti, elképzelhetőnek tartom, hogy Pozsonyban is Bartalus István tankönyveiből tanultak (lásd két zongoratananyagának rövid ismertetését és értékelését: Veszprémi/*Zongoraoktatásunk*, 62–69 – úgy vélem azonban a zongoraiskolák ismeretében, hogy Veszprémi Lili olykor túl pozitívan értékeli azokat). Az 1862-ben kiadott *Módszer a zongora helyes játszására* (Pest: Rózsavölgyi és társa [sic!], lemezszáma: G. N. 712. [Sz.]) zenei–szakmódszertani tekintetben igen rendszerezett, sztenderd iskola, mely a test- és kéztartástól kezdve a kottaolvasás és -írás ismeretein keresztül vezet be a zongorázásnak elsősorban technikai indíttatású alapjaiba, túlnyomórészt külföldi zongoraiskolákból vett gyakorlatocskákkal, apró darabokkal. Számos előremutató elemet foglal magában mind általános pedagógiai, mind szakmódszertani tekintetben (pl. a rávezetés pedagógiáját részesíti előnyben, egyszerre is olvastatja a zongoraszisztéma két sorát, a többszólamú darabok egyik szólamát énekelteti, a másikat zongoráztatja, a skálák gyakoroltatásának erőltetése ellen foglal állást s így tovább). A *Módszer* mellesleg a notációtörténet kutatója számára is érdekes forrás: pontosan megadja az artikulációs jelek jelentését és a leggyakoribb díszítések kivitelezését. A közel egy évtizeddel később megjelent *Bevezetés zongora s orgona játszására a tanítóképezdei ifjúság tömegesen tanulása szempontjából* (Buda: Magyar Királyi Vallás- és Közoktatásügyi Ministerium, 1871) a csoportos oktatásra ad útmutatót a ritmikai és hallásképzést, valamint a kottaolvasást segítő előgyakorlatokkal, de mindenekelőtt a zongoratechnika gyakoroltatása terén (utóbbi esetben zongoránként két-két növendékkel, akiket túlnyomórészt *unisono* játszat).

⁴⁹ Ld. Dille jegyzékének adatait (Dille/*Jugendwerke*). Édesanyja segédmunkáját Bartók később is kihasználta; Prahács Margit például beszámol arról, hogy Bartók még az 1930-as években is használt olyan kottapapírt, amelyet édesanyja vonalazott (Prahács/*Bartókról és Kodályról*).

⁵⁰ Dohnányi édesapja például ragaszkodott hozzá, hogy a zeneakadémia mellett egyetemet is végezzen az – egyébként az elsőrangú amatőr muzsikus Dohnányi Frigyes által is vitathatatlanul kimagasló tehetségűnek tartott – fiú (vö. Vázsonyi Bálint [2002]: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 31–39).

⁵¹ Voit Paula (föltehetően zongora-) tanítványai közé tartoztak az 1877-ben apa nélkül maradt Bartók-lányok, a zeneszerző édesapjának testvérei (Dille/*Családfája*, 45).

Bartók édesapja igazgatta Nagyszentmiklós, az 1880-as években tizenegyezer főt számláló Torontál vármegyei mezőváros⁵² földművesiskoláját 1877-től, apja halálát követően.⁵³ Ő lesz majd a vidéki városka 1887-ben alapított dal- és zeneegyletének (egyik) megszervezője s (egyik) első elnöke, s hogy a zenekarban játszhasson, csellózni is megtanul.⁵⁴ A zeneszerző tehát, aki zenei tehetségét édesapjára vezette vissza,⁵⁵ tőle is hallott vonós kamarazenét a bánsági mezővárosban

⁵² Nagyszentmiklós 1880 és 2002 közötti népességi adatait közli Varga E. Árpád (2008): *Temes megye településeinek etnikai (anyanyelvi/nemzetiségi) adatai 1880–2002*, kia.hu/konyvtar/erdely/erd2002/tmetn02.pdf, 11.

⁵³ „Az immár államilag segélyezett gazdasági magániskola új igazgatója maradandó nevet szerzett magának az intézet vezetésében, melyben kívül még két »segédtanár« és egy kertész működött. Negyedszázaddal 1888-ban [32 évesen] bekövetkezett halála után Torontál megye monográfiája mint kiváló elméleti szakembert tartotta számon Gazdasági Tanügy című folyóirata s két önálló kötete alapján, amelyekben gazdasági szakoktatással s a gazdaságirányítás kérdéseivel foglalkozik.” (Glück Jenő, Wetzler Éva [1971]: Bánsági adatok a Bartók-kutatáshoz. In: László Ferenc [szerk.]: *Bartók-könyv 1970–1971*. Bukarest: Kriterion, 81–85, ide: 83–84.) A nagyszentmiklósi földművesiskolát még hosszú ideig „Bartók-iskolának”, „Bartók iskolájának” nevezték (Szöcs Gyula [1971]: Bartók Béla szülőháza. In: László Ferenc [szerk.]: *Bartók-könyv 1970–1971*. Bukarest: Kriterion, 86–88, ide: 88; Bach Gyula: Bartók Béla, a nagy magyar zeneköltő már nyolcesztendőskorában komponált. *Temesvári Hírlap*, 1926. nov. 19., újraközli Szekernyés János [2006]: *Bartók és a Bánság*. Temesvár: Solness Könyvkiadó, 206–209, ide: 207). Bartók Béla édesapjáról s munkásságáról Demény János forrásközlései adják a legrészletesebb fölvilágosítást (Demény/*Szülővárosa*, ld. különösen a 11. l. láb.-ben hivatkozott cikkeket a 216. oldalon); könnyen hozzáférhető részletes jellemzést ad róla unokája, ifj. Bartók Béla, aki még egy versét is közli (ifj. Bartók/*Műhelyében*, 9–16); ld. továbbá Dille/*Remarques* (különösen: 279–282), s a családról kiegészítésképpen még ezt a Bartók-irodalomban, ismereteim szerint, nem hivatkozott tanulmányt is: Walleshausen Gyula (1999): Mítosz és valóság: új adatok Bartók Béla családjáról. *Valóság*, 42 (3), 78–85.

⁵⁴ A Bartók-irodalomban zavart keltők az egy(esü)llettel kapcsolatos pontatlan és rendszerint lehvivatkozatlan adatok, ill. utalások. A zavart tovább fokozza Bartók keresztapja, Schreier [recte: Schreyer] Viktor nyugalmazott ügyvéd, lapszerkesztő, földbirtokos, amatőr szépíró, az 1912-ben megjelent *Nagyszentmiklós traditionalis monografiája* szerzője egy 1926-os interjújában – idős korában –, amelyet a Bartók-irodalom, ismereteim szerint, eddig figyelmen kívül hagyott (Bach Gyula: Bartók Béla, a nagy magyar zeneköltő már nyolcesztendőskorában komponált. *Temesvári Hírlap*, 1926. nov. 19., újraközli Szekernyés János [2006]: *Bartók és a Bánság*. Temesvár: Solness Könyvkiadó, 206–209, ide: 208): „Amikor az Aranka folyót szabályozták [Nagyszentmiklós az Aranka folyócska – inkább patak – partján fekszik], nagy mérnökölónia telepedett meg Nagyszentmiklóson, amelynek egyik tagja a néhai Schlauch püspök öccse volt. A mérnökök zeneegyletet alakítottak, melynek én voltam az elnöke. Zenekarunk is volt és egyszer koncertre is készültek, de nagy baj történt, mert a csellós, aki nem volt mérnök, a csellóval együtt eltűnt Nagyszentmiklósról. Kétségbeesetten rohantak hozzám és tanácsot kértek tőlem. Én Bartók atyját ajánlottam. Én adtam a csellót és Bartók igazgató, aki addig keveset értett a hangszerhez[,] két hét alatt annyira begyakorolta magát, hogy a hangversenyt megtarthatták.” Dr. Schreyer Viktorról ld. a róla szóló szócikket a *Romániai Magyar Irodalmi Lexikonban* (lexikon.kriterion.ro/szavak/3944/), valamint ifj. Bartók Béla megjegyzéseit (ifj. Bartók Béla [2006]: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon Kiadó – Hagyományok Háza, 13, ill. ifj. Bartók/*Műhelyében*, 11). A dal- és zeneegyletről Demény János forrásföltáró tanulmánya nyújt hiteles adatokat (Demény/*Szülővárosa*), Valkó Arisztid ezt kiegészítő tanulmánya pedig mellékletként a „Nagyszentmiklós [sic!] dal- és zeneegylet”, valamint az egylet utódainak: a Nagyszentmiklósi polgári férfi dalegyletnek, ill. a Nagyszentmiklósi dalárdának dokumentációját – szabályzatait, hivatalos levelezését – is közli (Valkó Arisztid [1977]: Idősebb Bartók Béla és a nagyszentmiklósi zeneegyesületek. In: Bónis Ferenc [szerk.]: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 320–344). Ld. továbbá Bartók Elza Denijs Dille által közölt emlékét a zenekarról: Dille/*Remarques*, 281.

⁵⁵ „Születtem 1881. márc. 25-én Nagyszentmiklóson, Torontál megyében és hatéves koromban kezdtem zongorázni tanulni édesanyámtól. Atyámban, aki egy gazdasági iskola igazgatója volt, meglehetősen magas fokú zenei tehetség élt, zongorázott, műkedvelőkből zenekart szervezett,* sőt megpróbálkozott táncdarabok komponálásával is.” Így kezdődik Bartóknak *Az Est Hármaskönyvében* 1923-ban megjelent önéletrajza (*BBÍ/1.*, 33), mely eredetileg a *Musikblätter des Anbruch* 1921-es Bartók-különszámában látott napvilágot, s Bartók egy 1918-as német nyelven fogalmazott és megjelent önéletrajz átalakításával és kibővítésével alkotta meg. Az

kisgyermekként. Bartók édesanyja Rossini *Semiramis*-nyitányára biztosan emlékszik, amelyet a hozzájuk hasonló „urakból” álló, cigányzenész vezette kis „orchester” játszott; ebben működött közre Bartók édesapja.⁵⁶ Azonban nemcsak az édesanya őrizte meg az estély emlékét: Bartók még világhírű zeneszerző–zongoraművészként is számon tartotta a Rossini-nyitánnyal való gyermekkori találkozás erőteljes emlékét.⁵⁷ Az id. Bartók Béla közreműködésével megszervezett zenekar előtt a bányászvároska zenei életéről Bartók keresztapjának Nagyszentmiklós-monográfiájából szerezhethetünk életteli kortárs képet; ilyen zenei közegbe érkezhettek meg a nagy zenei hagyományokkal bíró – túlnyomórészt német – polgárvárosból, Pozsonyból a polgári származású, az alsó középosztály kulturális mércéit ismerő tanítónő.⁵⁸ A keresztapa, Schreyer Viktor monografikus esszéjének tagolatlan, meglehetősen kusza szövege – részben stílusa ellenére, részben annak révén – érzékletes bepillantást nyújt Nagyszentmiklós közösségének 19. századi (és századfordulós) mindennapjaiba. E sorok idézik föl legbővebben a zenei életet a 126 oldalas könyvben:

„Pepi nevű cigány volt az első jobb cigány zenekarunk, utána jött Bodri Pista, ez több évtizedig vidította fel a közönséget. Purcsi szorította ki Szentmiklósról Bodrit, de őt felváltotta Szénásy és amikor ez is elment, Biás helybeli házbirtokos és vendéglő tulajdonos zenész vette át a vezetést, és az óta újból állandó rendes és jó magyar zenénk van.

A trombitás zenekarok háromszor is megújultak 1848 óta, de a mikor Steiner kitanította őket, elmaradnak és külön zenebandákat alkotnak, és akkor züllenek, felednek, míg mindenünnen el nem kergetik a hamis hívásért. Most egyetlen egy hívó zenebandánk sincs, és azért időről-időre a katona zenekarokat hozatják nagyobb bálókra Szeged és Temesvárról.”⁵⁹

Schreyer említést tesz még – igen prominens helyen: monstre esszéjének előszavában – a nagyszentmiklói földbirtokos, Nákó Kálmán gróf nejének zongorajátékáról: „Aztán láttam gróf Nákó Kálmán urat nejével Gyertyánfy Bertával beköltözni. Jól emlékezem az esti koncertekre, amit a

apával kapcsolatos mondatból a magyar változatban a * helyén hiányzik a következő rész: „...lernte Cello, um darin als Cellist mitwirken zu können” (vagyis – összhangban Schreyer imént idézett visszaemlékezésével – azért tanult csellózni, hogy közreműködhessek a zenekarban), ld. *BBÍ/1.*, 34. Ld. még Bartók édesapjának zenei működéséről Dille közléseit (Dille/*Családfája*, 44; Dille/*Remarques*, 281).

⁵⁶ Bartók édesanyja 1921. augusztus 14-én Pozsonyból kelt levelében élményszerűen írja le emlékeit tizenegy esztendő unokájának, ifj. Bartók Bélának a zeneszerző gyermekkóráról (*Bartók levelei*, 414.). Ebben a levélben, valamint a benne elkezdett elbeszélésnek a következő vasárnap, augusztus 21-én kelt folytatásában néhány utalást találunk arra is, hogy milyen zenei közeg vette körül a családot a Bányászvárosban, majd pedig Nagyszőlősen. (Vö. e közeggel kapcsolatban: Dille/*Remarques*, 280–288.) A kis „orchester” koncertjeinek műsorait részletesen közli: Demény/*Szülővárosa*, 216–223.

⁵⁷ Ld. Bartók Péter (2004): *Apám*. Budapest: Editio Musica, 54–55.

⁵⁸ Vö. még: Dille/*Remarques*, 280–281.

⁵⁹ Schreyer Viktor (1912): *Nagyszentmiklós traditionalis monografiája*. Nagyszentmiklós: Wiener Nathan könyvnyomdája, 114. Ilyen cigányzenét hallhatott a kis Béla „rendkívüli alkalomkor” (*Bartók levelei*, 414).

grófnő tartott Puka Jancsi hegedü-primással... A grófnő sokat zongorázott – és mindenki bámulattal hallgatta...”⁶⁰

Magától értődik, hogy a gyermek Bartókot édesanyja tanítja zongorázni, s itt el is hagyhatjuk első tanulóéveinek részletezését, hiszen a Bartók-irodalom ettől fogva viszonylag részletes leírást nyújt a zeneszerző gyermekkorának további alakulásáról.⁶¹ Egy mozzanatot emelnék ki csupán, mely megvilágító lehet Bartók előadóművészi képességeivel s habitusával kapcsolatban. Bartók édesanyja így emlékezik vissza a zeneszerző gyermekkorára 1921. augusztus 21-én későbbi lakhelyéről, Pozsonyból, unokájának, ifj. Bartók Bélának írt levelében: „[1888. o]któber elején más lakásba mentünk; én kénytelen voltam zongoraoktatással kenyeremet keresnem és ekkor újra felvettem az ő tanítását is, most már rendszeresebben. Igen szép előmenetelt tett, *számlálni nem akart sohasem, mert úgyis igen jól tudta a taktust betartani.*”⁶² Alig tudunk valamit egyébként arról, hogy maga Voit Paula hogyan muzsikálhatott; vajon zongorázó – sőt, a zongoratanítással kenyerét is kereső – „úriasszonyként” nem őrizte-e, „ha csak egy-egy finom hangsúlyban, könnyed ritmus-eltolódásban a régi magyar előadásmód valamely jellemző sajátosságait, ami a cigány túlzó, rikító előadásában elsikkadt vagy karikatúrává torzult”?⁶³ Az 1940-es vagy 1950-es években mesélte el a zeneszerző húga a Bartók ifjúkorát kutató Denis Dillének: bátyja úgy vélte, hogy zenei tehetségét apjától örökölhette; édesanyjuk „szépen zongorázott, ám, úgymond, egyéniség nélkül”.⁶⁴

⁶⁰ Uo., 3. Gyertyánffy Berta grófnőről, ki kora egyik legkiválóbb, Liszt érdeklődését is fölkelte „magyarnótázó zongorajátékosa” volt, valamint a Nákó családról élményszerű eligazítást ad Demény/*Szülővárosa*, 213–216.

⁶¹ Ld. különösen a Bartók-család kiadott levelezését, valamint összefoglalóan: ifj. Bartók Béla (2006): *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon Kiadó – Hagyományok Háza, 16–27; ifj. Bartók/*Műhelyében*, 21–28; Ujfalussy József (³1976): *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 18–31; Tallián Tibor (1981): *Bartók Béla [szemtől szemben]*. Budapest: Gondolat, 21–28; ill. ld. még Kacsóh/*Bartók*. Egy-egy fontosabb részletről nagyszülősi és nagyváradai tanulmányai kapcsán, valamint első föllépéséről figyelemre méltó háttéradatokat közöl Dille/*Remarques*, 283–288.

⁶² *Bartók levelei*, 414 (kiemelés tőlem – S. L.). Vö. még (uo., az idézet levél egy héttel korábbi előzményében): „3 éves korában dobot kapott, ezzel nagy öröme volt, ha én zongoráztam, ő kicsi székére ült, előtte számolyn volt a dobja és megadta a pontos ütemet; ha 3/4ből 4/4-re mentem át, egy pillanatig abbahagyta a dobolást, ekkor folytatta a megfelelő ütemben; még most is magam előtt látom, mikor nagykomolyan és figyelmesen kísérte játékomat.”

⁶³ Vö. Kodály/*Visszatekintés I.*, 58–59 (*Magyar zenekedvelők, emlékek és arcképek*. Előszó Ambrózy Ágoston könyvéhez, 1937), ide: 59.

⁶⁴ Dille/*Jugendwerke*, 33. Bartók Erzsébet kijelentésével egybevégy egy másik, híres muzsikusként és zeneíróként bizonyára hiteles fültanúé: „... Voith Paula tanítónő [...] egy Magyarországon meghonosodott jómódú és művelt német családból származott; fivére Voith Lajos, az egyik Wenckheim grófnak volt uradalmi intézője Csorváson, ahol nővére gyakran meglátogatta őt. E sorok írója itt látta és hallotta őt egyszer zongorázni, majd egy negyedszáz esztendeje; Voith Paula jól játszott, igen jól; az előadás nem volt éppen erős oldala, de játéka tiszta, csiszolt, egyebekben nőies volt.” (Kacsóh/*Bartók*, 211.) Albrecht Sándor – Bartók pozsonyi iskolatársa, későbbi zeneakadémiai tanítványa, majd egy életen át közeli barátja – visszaemlékezése is érdekes adalékkal szolgál Bartók édesanyjának zeneiségéről: „Bartók mamát is nagyon szerettük. Szorgalmasan járt az én koncertjeimre és Bélának mindig referált. Volt azon időben egy igen tehetséges növendékem, a kis Bacsák Erzsike [aki később Bartóknál tanult magánúton, vö. Z. Bacsák Erzsébet (1962): *Emlékezés Bartók Bélára, a pedagógusra*. *Parlando*, 3 (5) (1962. május), 9–10], vele játszottam Béla zongorasuitejét. Egy órára aztán meghívtam Bartók mamát,

Az apa 1888-ban meghal. Bónis Ferenc elmékedése a Bartók-oeuvre értelmezőjét a kényszerűen megváltozott családi és szociokulturális környezetben ható motivációs erőkről és e környezet megszabta korlátokról gondolkodtatja el:

„El lehet játszani a gondolattal: miképp alakul Bartók Béla muzsikus-élete, ha apja tovább él? Felismerte volna-e az apa, hogy fiában kiteljesedhetnek önnön, kényszerűségből elfojtott művészi ambíciói? Vált volna-e, Leopold Mozart módjára, a *csoda* hírlelőjévé, kiművelőjévé és kamatoztatójává? Vagy, önnön örökölt és biztos létalapjához ragaszkodva, a maga pályájának folytatóját – és *emellett* a számára lehetséges maximális művészi karrier szimbólumaként a Nagyszentmiklósi Zeneegyesület leendő elnökét látta volna benne? Abból a kevésből, amit id. Bartók Béla jelleméről tudunk, feltételezhetjük, hogy fia általános és zenei tanulmányait minden, rendelkezésére álló eszközzel támogatta volna – még ha a művészpálya mint főfoglalkozás gondolatával nehezen vagy egyáltalán nem barátkozik is meg. Ne feledjük: Nagyszentmiklós semmilyen értelemben nem volt Salzburg – és a kis Bartók, kívülről szemlélve, még nagyszentmiklósi szinten sem volt csodagyerek. Fokozatosan, bár hatalmas tempóban érett azzá, akivé lett, mindig valamely újabb tetteivel vagy tulajdonságával lepve meg környezetét.”⁶⁵

A háromtagúvá vált család ettől fogva fél évszázadon át szoros, bensőséges kapcsolatban marad az eleinte időleges, később állandósult földrajzi távolságok ellenére is. Bartók gyermekkorában a kenyérkereső anya munkahelyeit követve a Partium és Erdély városaiban – Nagyszőlősen (1889 ősztől), Nagyváradon (1891 ősztől) és Besztercén (1893 ősztől) –, illetve Pozsonyban (1892 ősztől, végül 1894 tavaszától kezdve) töltenek rövidebb, általában egy tanévnyi időszakokat. Disszertációm Bartók és Beethoven zenéjének kapcsolatát tárgyaló részében, a Beethoven, ahogyan a „leendő magyar Beethoven” tanulta c. fejezetben e kapcsolat mentén elemzem majd a gyermek Bartók zenei környezetét és zongoratanulmányainak előrehaladását.

hogy hallgassa meg a kisleányt. Ő nagyon el volt ragadtatva a gyermek teljesítményétől, összecsókolta és persze megírta Bélának az esetet. Néha eljött Paula néni olyankor is hozzánk, amikor Béla valamilyen új művét mutatta be nálunk, de akkor B. B. mindig eljátszotta az »Este a székelyeknél« c. hangulatképet is, mert – azt mondta – ez az egyetlen, ami Mamának tetszik!” (Albrecht Sándor [1959]: „B. B.” – ahogy én ismertem [4. rész]. *Muzsika*, 2 [2] [1959. február], 36–37 [ide: 36].)

⁶⁵ Bónis Ferenc (2006): *Élet-képek: Bartók Béla*. Budapest: Balassi Kiadó, 8. A Mozart-család hasonlat önkéntelenül is fölmerül a Bartók gyermekkorát kutatóban; Denis Dillével minden bizonnyal egyetért Bónis: „Hätte er [Bartók] das Glück gehabt, schon zu Beginn einem Leopold Mozart zu begegnen, wäre seine Entwicklung gewiß schneller vorangegangen.” (Dille/*Jugendwerke*, 37.)

Szűzleányok, oroszlánok s a magyar ugar egyéb vadjai

Hogy közelebből milyen zenepedagógiai útravalóval szolgálhatott a századvégi magyar *homok-vidék* – melyet az elhíresült metaforával dudvás, muharos ugarnek is aposztrofálhatnánk –, érzékletesen megismerhetjük néhány egymást megerősítő, későbbi visszatekintésből. Több évtized perspektívájából elemzi a helyzetet Fodor Gyula zenekritikus–zeneíró a Fodor-zeneiskola 25. éves jubileumára kiadott emlékkönyv bevezető tanulmányában:

„A [három évtizedes előkészítő munkát követően 1875-ben alapított] Országos Zeneakadémia⁶⁶ [...] a maga kiválóságaival, európai színvonalával, geniális művésztanáraival, magasrendű szellemével egyedül állt a magyar zenepedagógia sivatagában. Néhány jobb pedagógus legfeljebb még a Nemzeti Zenedében akadt.

Hogy milyen igen nagyon egyedül állott, az legjobban a felvételi vizsgálatokon derült ki. A felvételre jelentkező növendékek játékában ugyanis mindenkor híven tükröződik vissza a magyar zenei oktatás képe. A tanárok [a Fodor-zeneiskola tanárai] nem tudták, sírjanak-e, nevéssenek-e e kép láttára. Mert, bár kétségtelen, hogy ebben az időben is akadtak képzett, művelt, lelkiismeretes zeneoktatók, nagy általánosságban mégis el lehet mondani, hogy a magánzeneoktatásban a század elején tombolt a dilettantizmus. A zenetanító, még inkább a »zongorakisasszony« többnyire komikus figura volt, a társadalomnak még az akkori néptanítóknál is sokkal kevesebbre becsült tagja.

Hubay Jenő egyik tanulmányában [...] azt mondja, hogy mindaddig, amíg Mihalovich meg nem reformálta a zenei tanárképzés ügyét, »úgy a fővárosban, mint a vidéki városokban alantas színvonalon álló, többnyire bevándorolt zenészek, bitorolva a tanári címet, fittyet hányva a magyarságnak, germanizáló szellemben terjesztették a zenei tudatlanságot és a rossz ízlést.«⁶⁷

„Igy volt” – nyugtázza e ponton Hubay szavait Fodor Gyula. Ha tehát negyedszázaddal későbbi visszatekintésében tendenciózussággal vádolnánk meg a 19. század második felének magyarországi zenepedagógiai állapotait leíró Kodályt, akkor legalábbis a vele – a Tanácsköztársaságot követően sem zenepolitikai, sem személyes tekintetben – nem éppen egy platformon álló Hubayt is vádba

⁶⁶ Ld. a következő három, a Zeneakadémia születését eltérő perspektívából és egymást kiegészítő adattárakkal bemutató összefoglalót: Mária Eckhardt (2001): Liszt's 125-year-old academy of music: Antecedents, influences, traditions. *Studia Musicologica*, 42 (1–2), 109–132; Legány Dezső (1968): A Zeneakadémia születése. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Budapest: Zeneműkiadó, 75–104; uő. (1977): Erkel Ferenc a Zeneakadémián. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 69–106, ill. bővebb angol változata: uő. (1976): Liszt's and Erkel's relations and students. *Studia Musicologica*, 18 (1), 19–50 (mindkettőben Liszt és Erkel tanítványainak jegyzékével); valamint Moravcsik Géza (1907): *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia története 1875–1907*. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat Nyomása.

⁶⁷ Fodor/Emlékkönyv, 6.

kevernénk; igaz, Hubay imént idézett megfogalmazásai még 1913-ból származnak. Ami a zenepedagógia terén összeköti kettejüket (még ha a megvalósítás mikéntjét tekintve nem sok mindenben érthettek egyet): a magyar identitás megkeresésének, illetve megteremtésének vágya s a zenei szaknevelés professzionalizálása. Kodály egy 1954-ben tartott beszédében akár Hubay emlékező szavait is megerősíthetné:

„A mi zenetanításunk ugyanis eddig »Muziklérer« munka volt. Azért mondom németül, mert jobbára németek voltak, akik száz vagy százötven évvel ezelőtt zeneoktatással foglalkoztak itt. A jobbmódú, előkelő családok gyermekei mellett tartottak ilyen Musiklehrereket, akik úgy-ahogy megtanítottak egypár tetszetős darabot, minden mélyebb zenei szakismeret nélkül, csak éppen hogy tessék-lássék, valamit zongorázni vagy hegedülni tudjanak, hogy a szülők hiúsága minél előbb kielégüljön.

Ez a Musiklehrer-típus a zenetanításban sajnos megmaradt minálunk a legfelsőbb fokig, mert a zene gyökerére való ránevelés, a helyes zenei szaknevelés háttérbe szorult.”⁶⁸

Visszatérve a Fodor-zeneiskola jubileumi emlékkönyvének bevezető tanulmányára, Fodor Gyula a következőképpen árnyalja a Kodály beszédeiben s írásaiban csupán fölvázolt képet:

„Kik tanítottak Liszt idejében zenét Magyarországon? Kevés kivétellel: színházi zenészek, »jócsaládból való, de elszegényedett« özvegyasszonyok és vénleányok, dilettáns »művészek«, vidéki kántorok.

⁶⁸ Kodály/*Visszatekintés I.*, 287 (*Zenei nevelésünk reformjáról*. Beszéd a miskolci zeneművészeti szakiskola szolfézs-versenyén, 1954). Ugyanezt a gondolatot számos további írásában és felszólalásában is megfogalmazza Kodály némiképp eltérő megformálásban (pl. Kodály/*Visszatekintés I.*, 253 [„a zenetanítás száz éven keresztül a másod- és harmadrangú német Musiklehrerek szellemében folyt” – fogalmaz Kodály a *Reflexiók a zeneoktatás reformtervezetéhez* c. felszólalásában a Zeneművész Szövetség pedagógiai szakosztályának ülésén, 1952-ben], ill. 292–293 [A zenei írás-olvasás módszertana. *Előszó Szőnyi Erzsébet* könyvéhez, 1954]). Szabolcsi Bence a 19. század magyar vidékének zeneéletét taglaló forrásföltáró könyvfejezetében, melyet önálló tanulmányként már az 1930-as évek közepén közölt, igen érzékletes képet ad vidéki dalkomponistáink levelezése s más kortársak visszaemlékezései nyomán a Kodály által imént jellemzett zenei környezetről (Szabolcsi Bence [1961]: *A magyar zene évszázadai II.* [Tanulmányok – XVIII–XIX. század]. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 177–206 [Nép és népiesség c. alfejezet]). „Mind között a legmegindítóbb Palotási-Pecsenyánszky János (jászapáti jegyző és népszerű tánckomponista) őszintesége [– írja Szabolcsi a 184. oldalon]. Már az ötvenes évek derekán panasolja Simonffy-nak, hogy »még örömmel tanulna« s hogy »zongorán tapasztalása nagyon gyenge«; később egy Mosonyihoz intézett megkapó levélben önti ki bánatát: »...én zenemestert nem ösmertem soha, nekem egy hangszerezen hangot mester nem mutatott, én oly helyzetben nem lehettem, hogy életem legkedvesebb mindenét, a zeneszerzés titkait szabályosan képezett egyéntől vagy csak kevésbbé szakavatottól is tanulhattam volna; – ...éltem mindenét adtam volna egy ily tapasztalt egyénért, ki engem útba vezetett volna, mert a fővárostól elkülönített helyzetem e kiváltságos kedvezésben teljességgel nem részesített, s én a hangjegyezést s a hangszerekkeli elbánást részben kóborló cigány s országoló cseh deákoktól lestem és sajátítottam...; a zongora gyakorlati titkát mindenben maig el nem leshettem, s mivel a sors provinciára szorított, azt jelenleg is mellőznöm kellett...« Igaz, hogy épp ez az iskolázatlan, »naturalista« alapvonás az melynek révén – a vidékiek szemében – Pecsenyánszky »megrontatlan« maradt; az akkori iskolázási, zeneoktatási viszonyokra kell gondolnunk, az idegen pedagógusokra, kikre a magyar zenei nevelés rászorult, a magyar muzsikusokra, kikre súlyosan nehezedett ez a talajtalan pedagógia: Ábrányira például, ki »kora gyermekéveiben német, cseh nevű s születésű zenetanítók fegyelme alatt nyögött, kik egy kukkot sem értettek a magyar nyelvből« az egy derék Kirch János kivételével – vagy Szénfyre, aki ugyan a zenét, »mint mindnyájan hazánkban, csak külföldi műtermékeken tanuló megösmerni«...” (az idézetek hivatkozásait ld. a könyv 203. oldalán).

Hogyan tanítottak? Tanítottak »kedvelt cigányos modorban«, tanítottak: »hallás után játszani divatos keringőket és csárdásokat«. Tanítottak »briliáns futamokat és akkordokat haladók számára magyar nótákhoz«. Azt ígérték, hogy három hónap alatt kezdőket is »perfektül« megtanítanak zongorázni. Ez volt az a kor, amelyben a közönség szélesebb köreiben még verhetetlenül népszerű volt a »Gebet einer Jungfrau« s a »Reveille du Lion« [sic!]. A Szűz Imája és Az Oroszlán Ébredése.⁶⁹ A »zongorakisasszony« átlag ötven krajcárt kapott egy óráért, esetleg vacsorát, de gyakran csak uzsonnát. Rangja megfelelt egy *bonne* [azaz szobalány] *superieure* [sic!] rangjának. Felettből kedvelt figurája volt ő a humoristáknak s a karikatúra-rajzolóknak.

A Zeneakadémia felvételi vizsgálatain mindez kifejezésre jutott. »A magukat fölvétetni kívánók – írja Szendy Árpád a Fodor-iskola X-ik Évkönyvében – akkoriban alig részesültek rendszeres oktatásban. Többnyire készületlenül jöttek a vizsgálatra. Tudásuk, amennyiben tudatlanságukat annak lehetett nevezni, hézagoss volt és rendszertelen, sőt szándékuk is sok esetben úgyszólván komolytalan volt. Az anyag, amellyel a vizsgálatra jöttek, éppen nem volt válogatott. A jelentkezők – saját bemozdásuk szerint – sokszor éppen csak 'megpróbálták', hogy felvétetnek-e vagy sem.«

Ha a jelentkező tehetséges volt, felvették. (És a magyar föld már akkor is bővében volt a tehetségeknek.) Az új növendékekkel természetesen rengeteg bajuk volt a professzoroknak. Billentését, »technikáját« át kellett dolgozni, még pedig alaposan. S a Zeneakadémia, amely zenei főiskola kellett

⁶⁹ Bartók édesanyjának zenei képességeiről nem sokat tudunk (ld. erről később), repertoárját nem ismerjük, ám tudjuk, hogy sógornői, divatos táncok és kisebb darabok mellett, *A szűz imáját* is játszották (Dille/*Családfája*, 47). *A szűz imája* (*Modlitwa dziewicy; La prière d'une vierge*) a 27 esztendősen elhunyt lengyel zeneszerzőnő, Tekla Bądarzewska-Baranowska (1834–1861) először 1856-ban kiadott, 4. (illetve egyesek szerint 3.) opuszként elkövetett legendásan hírhedt giccse, a 19. század egyik legnépszerűbb zeneműve, melyet a nagyvilág több mint nyolcvan (!) zeneműkiadója publikált (ezzel a teljesítménnyel a *Grove Music Online* is külön címszót szentel a szerzőnek; innen az adatok). Az agyszülemény egy bevezető Esz-dúr skála, majd pedig egészen pontosan három akkord: az I, a II⁶ s az V⁷ kéjes kiélvezésére építő zenei mém. Ha a másik fölemlegetett gyöngyszem az ugyancsak lengyel Antoine (Anton) de Kontski (Antoni Kałski, 1817–1899) op. 115-ös „caprice héroïque”-ja (*[Le] Réveil du lion*) 1877 körülől, amely muzikális, de még inkább pianisztikus tekintetben összehasonlíthatatlanul bonyolultabb opusz *A szűz imájánál*, akkor nem is olyan könnyű elképzelni, hogy a magyar zenepedagógia „sivatagában” hogyan ébredhettek azok az oroszlánok. Igaz persze, az oroszlánok a szavannát kedvelik. (A kotta megtalálható az interneten, az IMSLP-n [Lipcse: Peters, lemezszám: 5936 – ugyanebben a szalonalbumban az első kompozíció *A szűz imája*].) – Egy elragadó kivételt mégsem hagyhatunk itt megemlítenél. Nákó grófnéről, a „csárdások királynéjáról” maga Liszt Ferenc vetette levélpapírra a következő sorokat 1856-ban Agnes Klindworth-Streetnek – tanítványának és szeretőjének – Prágából: „Ha már benne vagyok a dalokban s régi dallamokban, elmondom magának, hogy egy bájos fiatal asszonnyal ismerkedtem meg: Nákó grófnéval, aki elragadóan játszik cigány-dallamokat (»Zigeuner-Weisen«), az őt jellemző szenvedéllyel és zsenialitással. Saját költségén egy kis cigány-művész társulatot is tart (a Bánságban); ezt legutóbb Meyerbeernek mutatta be; megérkezésemkor már újra elutaztak, de nem volt okom sajnálni, mert Nákóné maga felér egy légió cigánnyal. Emellett elég komolyan s nem sikertelenül foglalkozik festészettel is, s több tanulmányfejet és arcképet (olajban) láttam tőle; nagyon sikerülteknek találtam őket. Szóval: olyan »arszlán« akinek kifejezettebb érzéke van a művészet iránt, mint előfutárainak.” (Liszt levelét Hankiss János fordításában idézi Demény/*Szülővárosa*, 214. A „csárdások királynéja” „titulusról” a *Divatcsarnok* c. lapnak a grófné játékaról szóló 1860-ból származó beszámolójában olvashatunk, melyből bőven idéz Demény/*Szülővárosa*, 215.)

volna, hogy legyen, hosszú, hosszú időn át kénytelen volt a zenetanítás elburjánzott vadhajtságainak nyesegetésével bíbelődni, ami, természetesen, hátráltatta igazi hivatásának eszményi betöltését.”⁷⁰

A vidékről érkezett Bartók egykorú – egy évvel korábbról származó – visszaemlékezése saját zeneakadémiai entrée-jára szinte Fodor Gyula iménti megfogalmazására rímel (még ha természetesen a tízesztendőskorában a Waldstein-sonátával és saját kompozícióival koncertező Bartók tehetsége összemérhetetlen is a vidékről érkezett, imént jellemzett jelentkezőkével):

„Mikor Thománhoz kerültem, bizony még valóságos »vadember« lehettem a zongorajáték terén. Technikám ugyan elég nagy volt, de egészen nyers. Thomán tanított meg a helyes kéztartásra s azokra a különféle »természetes« és »összefoglaló« mozdulatokra, melyeket a legújabb pedagógia azóta valósággal teoretikus rendszerekbe foglalt, melyeket azonban ösztönösen már Liszt is alkalmazott s melyeket így Thomán, mint egykori Liszt-növendék, személyesen sajátíthatott el nagy mesterétől.”⁷¹

Míg Nagyszőlős vagy Beszterce bizonyosan a magyar(országi) zenepedagógia imént jellemzett „sivatagába” tartozott – az erdélyi szász városban állítólag a tizenkét esztendőskorú Bartók volt akkor a legjobb zongorista –,⁷² valamelyest már Nagyvárad is, a Bécstől mindössze félszáz kilométernyire fekvő Pozsony azonban egyértelműen a nemzetközi zeneélet centrális erőterében foglalt helyet.

Nem kevés tanulsággal szolgál, ha párhuzamot keresünk Bartók és legfontosabb mestere, Thomán István gyermek- és fiatalkori környezete és lehetőségei között. Az összevetés jól láttatja, hogy milyen különbséget jelenthettek a Nagyvárad és Pozsony kínálta lehetőségek a vidéki városok többségét jellemző viszonyokhoz képest. A Homonnáról származó nagy tehetségű fiatal, Thomán István a magyar zenepedagógia korábban jellemzett sivatagi viszonyai közepette nő föl – csak néha

⁷⁰ Fodor/*Emlékkönyv*, 6–7 (a kiemelések eredetiek).

⁷¹ Bartók Béla (1927): Thomán Istvánról [Tóth Aladár interjúja]. *Zenei Szemle*, 11 (3) [1927. január], 93–95, a szöveget újraközli Wilhelm/*Beszélgések*, 80–83, ide: 81. Bartók leírása egy másik zseniális „vademberre” emlékeztet. Amikor Czerny a magyar vidékről – nyolc évtizeddel Bartók és Thomán találkozása előtt – Bécsbe megérkezett, nyolcesztendőskorú Liszt Ferencet megismerte, emlékei szerint a gyermek játéka „teljesen egyenlőtlen, zavaros volt és nem tiszta, ujjazatról pedig annyira nem volt fogalma, hogy ujjait egészen önkényesen járatta ide-oda a billentyűkön. Mindezek ellenére bámulatba ejtett az a tehetség, melyet a természet beléje oltott. Lapról is játszottam vele egyet-mást. Tiszta naturalista módjára játszott, de éppen ezért úgy, hogy látni lehetett, hogy itt maga a természet hozott létre egy vérbeli zongoristát. Ezt éreztem akkor is, mikor atyja kívánságára témát adtam neki improvizálásra. A legcsekélyebb összhangzattani ismeretei sem voltak, mégis zseniális értelmet tudott belevinni játékába.” (Czerny *Erinnerungen aus meinem Leben* címmel közölt önéletrajzi vázlatának e részletét H. Hoffmann Vilma fordításában közli Legány/*Krónika*, 259.)

⁷² „Ott semmiféle zenei oktatásban nem részesülhetett, mert ő volt abban a városkában a legjobb zongorista. [...] Besztercén volt egy fiatal hegedűs, Schönherr erdész, ki nem talált kísérőt hegedűjátékához, valaki azután mondta, hogy az új tanítónőnek van egy 12 éves fia, ki igen jól zongorázik; nem igen hitte, hogy az a fiú fog annyit tudni hogy kísérhesse, de mégis eljött hozzánk. Meg volt lepve, hogy annyi tudást talált és rögtön hozzáfogtak a játékhoz; minden héten egy estén volt azután nálunk hangverseny; játszották – többek között – Beethoven hegedűsonátáit, köztük a nekem leggyönyörűbb Kreutzer sonátát (:mai napig is kedvencem:) azután a Mendelssohn hegedűversenyét. Nagyon élveztük a szép zenét és látogatók is jöttek, hogy ezt meghallgassák.” (Bartók édesanyjának visszaemlékezése, *Bartók levelei*, 414.)

pihenhet meg kevés vízű oázisokban –; biográfiájának e korai szakasza jellemző történetnek tekinthető, mely épp a szociokulturális környezet hatására indul Bartókénál kevésbé szerencsésnek. Papp Viktor Thomán-portréja az általam ismert legrészletesebb jellemzés Bartók zeneakadémiai mesterének életpályájáról, melyből megtudhatjuk, hogy

„[Thomán édesapja – Bartókéhoz hasonlóan –] nem volt hangszerjátész, de annyira szerette a zenét, hogy bécsi medikus korában minden zsebpénzét ere költötte. Első zenei oktatását szülővárosában Pundai János nevű templomi orgonistától nyerte, kivel a hét éves fiucska négykézre játszotta a »Hunyadi János« nyitányát. A gimnáziumot Kassán végezte, hol egy Hoditz Károly nevű tipikus cseh karmesterféle tanította zongorára. Operákat és kétes értékű szalondarabokat játszatott vele. Nagy készsége csakhamar megmutatkozott. Mikor a tizenhat éves ifjú az érettségi vizsgát letette, Bécsbe ment orvostanhallgatónak, de csak rövid ideig maradt a császárvárosban. Pestre jött jogásznak s be akart iratkozni a Zeneakadémiára. Nem vették fel. Erkel Gyula, Gobbi Henrik és Nikolits Sándor volt jelen a felvételi vizsgán. Operarészleteket, szalondarabokat adott elő, amikre zeneoktatója megtanította volt, de Haydnt, Mozartot s a komoly zeneirodalmat nem ismerte. Hiába tudott jól lapról olvasni, ami mindig egyik erőssége maradt, elutasították. Pártfogót keresett s mikor Andrassy Aladár gróf írt érdekében Erkel [Ferenc] igazgatónak, azonnal felvették. Thomán már 1881-ben növendéke volt a Zeneakadémiának. 1882-től kezdve Erkel Ferenc tanította, majd Liszt Ferenchez került.”

Bartók ezzel szemben már Nagyváradon megismerkedhetett Mozart szonátáival, Weber-, Chopin- és Beethoven-kompozíciókkal,⁷³ Pozsonyban pedig a klasszikus kánon repertoárjának jelentős részével.

Két főváros kulturális „elővárosa”: Pozsony

A serdülő Bartókot az utóbbi nagyvárosban: Pozsonyban érhették meghatározó zenei élményei – édesanyja családjának s ifjúkori példaképének, Dohnányi Ernő családjának városában, ahová először 1892-ben tér vissza Bartók özvegyen maradt édesanyja, immár két gyermekével együtt. 1909-ben a következő zszurnalisztikus geggel vezeti föl Bartók és Dohnányi Pozsonyát *A Hét* újságírója:

„Pozsony, ahol még a dióspatkó is bizonyos formai hasonlatosságot mutat a hangvillához, tiszteletreméltó hagyományokra hivatkozó zeneváros.⁷⁴ A tizenhetedik századbéli Joannes Neusiedler musicae magistertől kezdve Dohnányi Ernőig és Bartók Béláig csomó kitűnő muzsikust adott az országnak. Az utóbbi idők első szenzációja Dohnányi volt. Pompásan felszerelve vonult fel Pozsonyból

⁷³ Vö. *Bartók levelei*, 4., 6., 7. A Waldstein-sonátáról lásd később, a Beethoven, ahogyan a „leendő magyar Beethoven” tanulta c. fejezetben.

⁷⁴ A pozsonyi zenészek adattárát ld.: zti.hu/pozsonyizeneszek.

Mihalovich és Koessler iskolájába. Az akadémia felvételi vizsgájára zongorakvintettjét vitte magával. Most, ha volna akadémia, melybe az európai zene negyven halhatatlanját veszik fel, Dohnányi kvintettjével bizvást oda is pályázhatna. Pár év múlva jött, mint második pozsonyi zeneszerző, Bartók. Még nagyobb talentumnak mondták. Popper Dávid, aki szójátékaival szokta fölavatni a művészeket, erre az üdvözlésre találta érdemesnek az ifjú jövevényt: »Vor Pressburg, da muss man sich beugeln.«⁷⁵

Pozsonynak, Magyarország zenei tekintetben minden bizonnyal második városának zenei életéről lényegesen többet tudhatunk, mint a föntiekben jellemzett magyar „homokvidék” zenei közegéről; kulturális színtereit a nyugati zeneművészet centrális kánonjának szereplői – már a nagy történelmi központhoz való közelség okán is – foglalják el (szó szerinti értelemben is).⁷⁶ Mégsem állíthatjuk biztosan, hogy az addig már három (ill. négy) kisebb-nagyobb városban élt 11 (ill. 13) esztendő Bartók hazaérkezett volna édesanyja városába – olyannyira legalábbis biztosan nem tekinthette otthonának, mint az ott született s nevelkedett Dohnányi –; legbővebb önéletrajzában lakonikusan ír csupán a városról, amelyben tizennyolc éves koráig „aránylag egészen jól” megismerkedhetett a zeneirodalommal Bachtól Brahmsig, illetőleg a *Tannhäuserig*.⁷⁷ Bartókkal

⁷⁵ A *Hét*, 1909. márc. 7., idézi Demény/*Kibontakozása*, 339. A szójáték lefordíthatatlan; a „Pozsony előtt meg kell hajolni” megfogalmazással játszik – a „Beugel” azonban „dióspatkót” jelent (vö. „bejgli”), mely tehát a hangvillához hasonló formájú Pozsonyban, a „[sich ver]beugen” ige pedig annyit tesz, mint „meghajolni”. Demény e szójáték kapcsán kedvesen megemlíti másutt (Demény/*Kibontakozása*, 341), hogy Bartók, pozsonyi otthonától elszakdva, leveleinek tanúsága szerint, többször is vágyakozott a pozsonyi „Beugel” után. Ne hagyjunk megemléketlenül egy 1924. febr. 4-én Bartókné Pászory Ditta által Bartók húgának írt – Bartók személyiségét is jól tükröző – levélrészletet (melyet Demény egyébként nem említ): „Majdnem elfelejtettem megírni, hogy a receptet megkaptam, illetve leveledet, na és csináltam dióspatkót és nagyon jól sikerült. Azért merem azt írni, hogy »nagyon jó!«, mert Béla azt mondta, hogy olyan, mint amelyet tik csináltatok. Igen büszke voltam, mert nagyon féltem, t.i. Béla előre kijelentette, hogy ha nagyon diós nemjő, ha sok a cukor benne, nemjő, ha kevés, az se jó. Így aztán elképzelheted mennyire boldog voltam mikor izlett Bélának.” (*Bartók levelei*, 453.)

⁷⁶ Ld. James A. Grymes cikkét, amelyben a Dohnányi-kutató szerző két pozsonyi Bartók-kortárs: Dohnányi Ernő és Franz Schmidt visszaemlékezéseiből kiindulva vázolja föl képét a város zenei életéről 19. század utolsó negyedében (James A. Grymes [2006]: Bartók’s Pozsony: An examination of neglected primary sources. *Studia Musicologica*, 47 [3–4], 371–382). Legány Dezső 1962-ben kiadott magyar zenetörténelmi antológiájában további adatokat közöl többek között a Pozsonyból származó Bartók-kortárs muzikusokról, a város koncertéletéről a *Nyugatmagyarországi Híradó* és a *Pressburger Zeitung* tudósításai nyomán, valamint újságkritikák részleteit is publikálja Bartók ottani diákkori szerepléseiről (Legány/*Krónika*, 509–510, ill. a kritikák szövegeit ld.: 410–411). Bartók pozsonyi éveinek rövid, ám informatív összefoglalását fia írta meg: ifj. Bartók/*Műhelyében*, 23–28, 99–100 (ld. még: ifj. Bartók Béla [2006]: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon Kiadó – Hagyományok Háza, 20–27; Vladimír Čížik bevezető tanulmányát az általa jegyzett *Bartóks Briefe in die Slowakei* c. kötethez [Pozsony: Slovenské Národné Múzeum, 1971]; valamint Bartók releváns leveleit).

⁷⁷ „A magyar vidéki városok között akkoriban kétségkívül Pozsonyban volt a legélénkebb zenei élet, és így alkalmam nyílt arra, hogy egyrészt *Erkel* Lászlónál, *Erkel* Ferenc fiánál, zongoraleckéket vehessek és összhangzattant tanuljak egészen tizenöt éves koromig, másrészt pedig néhány – bár nem valami jó – zenekari hangversenyt és operaelőadást meghallgassak. A kamarazenei gyakorlat alkalmam sem hiányzott, és így tizennyolc éves koromig elég jól megismerkedtem Bachtól Brahmsig. Wagnernél azonban csak a »Tannhäuser«-ig jutottam. Eközben szorgalmasan komponáltam *Brahms* és a nálam négy évvel idősebb *Dohnányi* ifjúkori műveinek, nevezetesen I. opuszának, befolyása alatt.” (*BB/1.*, 31 [részlet az *Est Hármaskönyvében* 1923-ban megjelent – főntebb már idézett – Bartók-önéletrajzból; a szöveg első, német megjelenése a *Musikblätter des*

szemben Dohnányi szeretettel és keserű nosztalgiával emlékezik szülővárosára magyarországi működése végén „Emlékkönyvből” című, szinte szimbolikus érvényű, búcsúzóféle rádióelőadásában 1944. január 30-án. Már az előadás kezdetén jól érzékelhető Dohnányi élményteli szavaiból az erőteljes kötődés – olyan ember kötődése, aki valóban sajátjának érzi a várost:

„Mikor a Magyar Rádió műsorigazgatója felkért, hogy »emlékkönyvből« valamit nyújtsak a rádió kedves hallgatóinak, mi sem volt természetesebb, minthogy legkedvesebb emlékeimre, gyermekkori élményeimre gondoltam, annál is inkább, mert ezek egy [olyan] városban zajlottak le, mely mindnyájunknak kultúránk és történelmünk szempontjából fontos és értékes [(a fogalmazványban áthúzva:) de ma fájó, vérző seb]: Pozsony.

Aki csak a mai Pozsonyt ismeri, annak fogalma sem lehet, hogy milyen volt ez a város a múlt világháború előtti időkben. Leginkább Sopronhoz, vagy Budának várkörüli részéhez hasonlítanám. Ma, az akkori egységes hangulatot árasztó barokk város helyén egy hat–hét emeletes felhőkarcolókkal tarkított és elcsúfított lármás várost találunk [(a fogalmazványban áthúzva:) melynek lakossága nagyobb részét idegenekből áll, akiknek soha a városhoz közük nem volt]. A kb. 110 ezer lelket számláló városnak akkor, mikor gyermekéveimet ott töltöttem, csak negyvennyolcezer lakosa volt. Ezek részben német-, részben magyarok voltak.⁷⁸ De a németajkúak is büszkén magyaroknak vallották magukat; büszkék voltak a fontos szerepre, melyet Pozsony a magyar történelemben játszott, és büszkén nevezték városukat »die alte Krönungsstadt«-nak. Az utcafelírások magyar és német nyelven voltak, kétnyelvű volt a színház is, olyan módon, hogy az évad egyik felében német, a másik felében magyar társulat működött. A hivatalos nyelv természetesen magyar volt és magyar nyelvűek voltak az iskolák is.

Ebben a kétnyelvű de mégis egységes érzelmű városban születtem és nőttem fel.”⁷⁹

Dohnányi leírásában különösen értékes számunkra, hogy belőle szinte első kézből alkothatunk fogalmat Bartók édesanyja nemzeti–kulturális identitásáról, s egyben Bartóknak a magyarsághoz és a

Anbruch 1921-es Bartók-különszámában, de szinte teljesen egyezik ezzel az 1918-ban publikált autobiográfia megfelelő részlete is, ld. *BBÍ/1.*, 27].)

⁷⁸ 1890-ben – Dohnányi tizenhárom esztendőskorában – a német etnikumúak aránya közel 60%, a magyaroké 20% volt Pozsonyban, s hivatalosan már 52 411 lakosa volt a városnak (ld. pl. Szarka László [2005]: Pozsony etnikai változásai és a városi közigazgatás a két világháború között. In: Czoch Gábor, Kocsis Aranka, Tóth Árpád [szerk.]: *Fejezetek Pozsony történetéből magyar és szlovák szemmel*. Pozsony: Kalligram, 401–419, ide: 405).

⁷⁹ Az emlékezésben bujkáló fájó nosztalgia természetesen a II. világháború mélyének és reményeinek perspektíváját is tükrözi. A teljes szöveget Kiszely-Papp Deborah adta közre és annotálta részletesen: „Emlékkönyvből” – Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban – Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órakor. In: *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet [Dohnányi Archívum, 2004], 27–45, ide: 32–33. Az aláhúzás a rádiófölolvasás szövegének tisztázatában is jelzett – technikai szempontból deklamációra utaló – tartalmi kiemelést jelöl.

németséghez fűződő, életének különböző korszakaiban megvallott–átértett viszonyulásai kulturális háttéréről.⁸⁰

Szórványos levéltöredékek és koncertprogramok mellett a lelkiismeretesen – kezdetben az anyagiakat illetően is igen precízen – vezetett „Erkel-táblázat”⁸¹ nemcsak abban lehet a kutató segítségére, hogy megtudja: pozsonyi diákként, Erkel László tanítványaként az ifjú Bartók mennyi pénzt költött a zenetanulásra (kottaoldalakra lebontva!) a legelső zongoraórákon, hanem abban is, mely zeneművel mikor ismerkedett meg. Nagyváradhoz (és Besztercéhez) képest jelentős változás, hogy a gyorsan és impozáns mennyiségben bővülő repertoár túlnyomó részét immár a klasszikus kánon centrális szerzői és kompozíciói teszik ki, s az előadóművészet-történet mai kutatója számára J. S. Bach súlya érdemelhet benne különös figyelmet. Az Erkel-fiú jóvoltából szociokulturális tekintetben is valóban sokkal közelebb járunk Budapesthez, mint Váradon, a túlnyomórészt németajkú polgárváros szellemiségének köszönhetően pedig Bécs válik mércévé.⁸²

Erkel Pozsonyban élő fiának zongoraművészetéről igen keveset tudunk, tanításáról is csupán annyit, amennyi leghíresebb tanítványa: a serdülő Bartók Béla kapcsán vált ismertté.⁸³ Ugyan Bartók egy 1927-es interjújában úgy emlékezett, hogy abban az időben, amikor a budapesti zeneakadémiára jelentkezett, „valóságos vadember” lehetett a zongorázás terén,⁸⁴ nem sokkal később, 1903-ban a fiatal – harmincesztendő – zeneszerző–lapszerkesztő, Kacsóh Pongrác arról számolt be „részben tőle magától [Bartóktól], részben tanáraitól, rokonaitól és barátaitól beszerzett adatok alapján” készült korai Bartók-portréjában, hogy Thomán személyesen közölte vele (ti. Kacsóh-val), hogy „mikor Bartókot először meghallgatta, szintén csodálta, hogy a sok mester és a kalandos tanulás dacára »egyáltalán nem volt elrontva!«” „A ki a zeneakadémia tanítás szigorú alaposságát ismeri” –

⁸⁰ Bár e kérdéskör már távolabb esik jelen disszertáció témájától, érdemes hivatkoznunk László Ferenc írásaira (ld. különösen: Bartók magyarsága – és a mi magyarságunk. In: László Ferenc [2006]: *Bartók markában*. Kolozsvár: Polis Könyvkiadó, 148–154), valamint az általa kifejtettek egy lehetséges továbbgondolására egy korábbi írásomban (Stachó László [2006]: Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország? – Bartók különös honvágya. *Muzsika*, 49 [5] [2006. május], 36–40, bővített változata azonos címmel in: Tandi Lajos [szerk., 2006]: *A szülőföld kötelez. Bartók Béla és Szeged*. Szeged: Bába Kiadó, 113–122).

⁸¹ Eredetileg ezt a címet adta naplószerű jegyzékének Bartók; majd az „Erkel” szót áthúzta, s a „Zongora” szóra javította (Dille/*Jugendwerke*, 217).

⁸² Vö. pl.: James A. Grymes (2006): Bartók’s Pozsony: An examination of neglected primary sources. *Studia Musicologica*, 47 (3–4), 371–382. Érdemes megemlíteni továbbá, hogy Chován Kálmán is gimnáziumi tanulmányainak két legfelső osztályát Pozsonyban végezte, ahová „főleg zenei ismereteinek kibővítése végett ment át [szülővárosából, Szarvasról], s ahol két éven át a gimnáziumi dalárdát is vezette” (N. N. [Szendy Árpád?] [1916]: Chován Kálmán. In: Moravcsik Géza [szerk.]: *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve az 1915/1916-iki tanévről*. Budapest: Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. nyomása, 3–13, ide: 3–4).

⁸³ Erkel László pályájáról egyébként minden tekintetben rendkívül kevés információ lelhető fel; ismereteim szerint a legbővebben – másfél oldalnyi terjedelemben – Németh Amadé biográfiai összefoglalójában olvashatunk róla (Németh Amadé [1987]: *Az Erkelek a magyar zeneéletben. Az Erkel család szerepe a magyar zenei művelődésben*. Békéscsaba: Békés Megyei Tanács Végrehajtó Bizottságának Tudományos-Koordinációs Szakbizottsága, 120–121).

⁸⁴ Wilhelm/*Beszélgétesek*, 80–83, ide: 81 (a szövegrészt főntebb idéztük).

kommentálja rögtön Thomán exklamációját Kacsóh – „az érti, hogy e nyilatkozat igen sokat mond.”⁸⁵ Bartók, elképzelhető, kissé túloz ebben a negyedszázaddal későbbi interjújában. Pozsonyi zongoratanulmányai Erkel Lászlónál bizonytalán sokat javíthattak zongorázásának „vadságán”: „Mint Bartók maga beszéli” – folytatja Kacsóh Pongrácz az 1903-as portréban – „mikor Erkel kezei közé került, a sokszor megszakított tanulás és a mesterek folytonos váltakozása következtében nagyon rendetlenül és hebehurgyán játszott, többnyire túlnehéz, korának és technikájának meg nem felelő darabokat.”⁸⁶ Erkel azonban 1892–93-ban „komoly tanulásra fogta őt és hogy csapongó képzeletét kissé fékezze és figyelmét jobban összpontosítsa, a komponálástól is elvonta.” A következő esztendőben, Besztercéről Pozsonyba visszaköltözve újra Erkel tanítványa lett, s

„kezei alatt szép haladást tett. Nagy figyelemmel és kedvvel tanulta a »Gradus«-t és a »Wohltemperiertes Klavier«-t (a Cramerek nagy részét már Kerschnél abszolválta), szépen játszott Chopin s Liszt főbb tanulmányait is. Zeneszerzést még mindig nem tanult, sem tanártól, sem könyvből, de azért folyamatosan komponált, ez időben kezdte meg a partitúrák tanulását is, anélkül, hogy a transzponáló hangszerekről biztos ismeretei lettek volna.”⁸⁷

⁸⁵ Kacsóh/Bartók, 213.

⁸⁶ Kacsóh/Bartók, 212.

⁸⁷ Kacsóh/Bartók, 212. Pozsonyi zongora- és zeneelmélet-tanulmányai, ottani tanítóinak és magántanárainak (Marie Voit, Ludwig Burger, Erkel László, Anton Hyrtl) szerepével kapcsolatban lásd Dille hipotézisét (Dille/Jugendwerke, 34sköv.).

„A Skálákat mindennap játszom”

Már Kacsóh Pongrác iménti leírásából is sejthető egy első olvasásra talán meglepő mozzanat: az etűdök, a technikaképzés kiemelkedő szerepe az Erkel-fiú tanításában, amelyek révén megszelídíthette a kis „vadembert”. Az „Erkel-táblázat”, melybe a serdülő Bartók első tizenhat zongoraórájának anyagát akkurátusan, hiánytalanul bejegyezte, arról tanúskodik, hogy oldalszámra levetítve zongoratanulmányainak több mint harmadát foglalták el az etűdök. Kimutatásából kiderül, hogy az első nyolc tanóra anyaga két Mozart-szonátán és Bach „3. angol szvitjének” egy részén kívül hat Clementi-etűdöt tartalmazott, a második nyolc tanóra során pedig Beethoven op. 10/2-es F-dúr szonátáján – amely felnőttkorában is repertoárján szerepelt –, a Bach-szvit fönymaradó részén és a 4. angol szvit prelúdiumán, valamint két Mendelssohn-darabon kívül hat újabb Clementi-stúdiumot tanult.⁸⁸

A technikai gyakorlatozás azonban korábban is jelentős részét tehetette ki Bartók zongoratanulmányainak. A Kacsóh által publikált visszaemlékezésben Bartók megemlítette, hogy Kerschnél, Nagyváradon már „abszolválta” Cramer etűdjeinek nagy részét, melyek a 19. században töretlen népszerűséggel bírtak.⁸⁹ 1892. január 23-án Nagyváradról Nagyszőlősrre írja édesanyjának rövid, tömondatos beszámolókat tartalmazó levelében, hogy „[a] Skálákat mindennap játszom”. Egy

⁸⁸ Dille/*Jugendwerke*, 217–218. Bár Erkel László halála után a Bartók tanáraként helyébe lépő Anton Hyrtl tanításáról szinte semmit nem tudunk, figyelemre méltó, hogy Bartók Erkelre soha nem hivatkozott – nyilvánosságra hozott – leveleiben, Hyrtlre azonban igen: amikor édesanyjával Pozsonyban élő húga számára azt javasolja 1902-ben, hogy csak abban az esetben volna érdemes zongorázni tanulnia, ha „legalább Hyrtl-től” tanulhatna (*Bartók levelei*, 71.). A nagyváradi származású Szalay Stefánia, Bartók egyik legelső zeneakadémiai tanítványa budapesti tanulmányai előtt Váradról Pozsonyba költözött (későbbi mesteréhez hasonlóan): „Hyrtl tanárnál tanultam, mert Váradon nincs jó zongoratanár” (*Szirányi/Szalay*). A Bartók által tanult és tanulmányozott, ill. megismert művek listájában Erkel halálának évét követően ugyan lényegesen csökken az etűdök száma, a listát már messze nem olyan pontossággal vezeti Bartók, mint amikor Erkelnél tanult, így nem tudhatjuk biztosan, milyen arányban maradtak zongoratanulmányainak részei az etűdök utolsó három pozsonyi esztendejében.

⁸⁹ Kacsóh/*Bartók*, 212. Ismert, hogy Anton Schindler hagyatékában fönymaradt két füzetnyi Cramer-etűd, mely Beethoven állítólagos – Schindler által közvetített – megjegyzéseit is tartalmazza (Johann Baptist Cramer [közr. Hans Kann, 1974]: *21 Etüden für Klavier: nach dem Handexemplar Beethovens, aus dem Besitz Anton Schindlers*. Bécs: Universal Edition; ld. William S. Newman [1984]: Yet another major Beethoven forgery by Schindler? *The Journal of Musicology*, 3 [4], 397–422). Schindler Beethoven-életrajzában meg is említi, hogy Beethoven Cramer etűdjeit nem csupán az alapos és megbízható játékot megalapozó stúdiumokként tekintette („als die Hauptbasis zum gediegenem Spiel”), hanem saját műveihez alkalmas előtanulmányokként is („als die geeignete Vorschule zu seinem eigenen Werken”). Ezenkívül Beethoven meglehetősen sovány kottahagyatékának részét képezte Clementi közel összes szonátája – melyekre éveken keresztül Karl unokaöccsének zongoratanítását is alapozta –, s egyik legjobb barátja, Stephan von Breuning fia számára maga Beethoven szerezte be Clementi „Clavierschuléját” (Anton Schindler [³1860, közr. Alfred Christlieb Kalischer, 1909]: *Anton Schindler's Beethoven-Biographie*. Berlin–Lipcse: Verlag Schuster & Loeffler, 529–530). Cramer etűdjeinek leghíresebb magyar közreadása Dohnányi Ernőé, 1931-ből (Johann Baptist Cramer: *Válogatott tanulmányok*. Átdolgozta és részben átírta Dohnányi Ernő. Budapest: Rózsavölgyi és Társa).

másik leveléből kiderül, hogy „körülbelől 2 vagy 1 és 1/2 órát játszom és örömet” s meglepődik, miért nem ad föl tanára etűdöket az utóbbi időben;⁹⁰ a kisfiú egy gót betűkkel, akadozó németséggel írt levélfogalmazványából pedig megtudjuk, hogy másfél–két év múlva Besztercén két és fél – három óránál többet pedig csak azért nem gyakorol naponta, mert a mama nem engedi; és minden nap játssza oktáv- és tercskáláit. Édesanyja egy távoli rokonától, Marie Voit pozsonyi zongoratanárnőtől kér tanácsot: mennyit skálázzon naponta?⁹¹

Néhány évvel később pedig első pesti albérletében panaszkodik majd arra, hogy szállásadójának vendégei zongorajátékára kíváncsiak; „[É]n persze skálázom” – ellenkezik az ifjú zeneakadémista – „és legközelebb mit sem törődve fogom kalapálni gyakorlataimat”.⁹² Még később, 1909. február 8-án immár zongora-magántanárként ad kedves utasításokat levélben tanítványának, Ziegler Mártának, köztük egy hangszerpedagógiait: „Holnap ügyesen végezze a dolgát! Kettőkor! E dur skála. Alors, rendez vous ! Mois [sic!], je me rendrai.”⁹³

⁹⁰ *Bartók levelei*, 7. („Most körülbelől 2 vagy 1 és 1/2 órát játszom és örömet. Azonban Kersch úr most nem ad föl sose etűdöket, de nem tudom, hogy miért. Sokszor ad Kersch néni is órát.”) Talán arról lehet szó, hogy – mint Bartók édesanyja unokájának szánt visszaemlékezéséből megtudhatjuk – Kerschnél „roppant sok darabot tanult, de kissé felületesen; túlnehéz darabokat adott neki; szeretett vele brillírozni és öröme telt benne, ha egy hét alatt valami nehezebb darabot megtanult; hogy ez nem lehetett tökéletes, ez természetes” (*Bartók levelei*, 414.).

⁹¹ A „Marie néni” szánt keltezetlen, beszámoló és „konzultációs” célzatú levélszövegtervet Dille közli (*Dille/Jugendwerke*, 41), sic: „Mit der Kreutzer Sonate sind wir schon fertig. sie [sic!] ist sehr schön besonders gefallen uns die Variationen, mir von den besonders die 2^{te} Variation. Jetzt lernen wir die 7^{te} Beethoven Sonate, welche sehr schwer ist für mich, aber sie gefällt uns auch. [E többes szám miatt arra következtetek, hogy hegedű–zongora szonátáról lehet szó, s ha ez igaz, Beethoven 7. szonátájáról – egy jogosan „nagyon nehéznek” jellemzett c-moll kompozícióról (op. 30/2). Ezt a művet a felnőtt Bartók repertoárján tartotta; előadásának finomságairól Hernádi Lajos számolt be érzékletesen, ld. Bónis/Így láttuk, 111–112, valamint részletesebben az „...ez az igazi Beethoven” c. fejezetben.] Kann ich die 10^{te} Beethoven Sonate lernen, Op. 14. N° 2. G dur? Wie viel Scalen soll ich jeden Tag spielen? Bis jetzt habe ich alle Tag die ganzen Scalen gespielt, einmal in Terzen, oder in octaven [...] Ich habe jetzt die Donau [A Duna folyása] für Violin ~~übersetzt~~ geschrieben, denn ich habe nicht viel zu thun, ich spiele alle Tag 2 1/2 oder 3 Stunden, mehr erlaubt mir die mama nichteinmal.” „Marie néni”: Marie Voit (1840–1902) pozsonyi zongoratanárnő, Bartók anyai nagyapjának unokatestvére, aki, Bartók húgának elmondása szerint, Pozsonyban sokat foglalkozott zeneileg az ifjú Bartókkal (ld. *Dille/Jugendwerke*, 42, valamint *Dille/Családfája*, 44–45). Az akadozó németséggel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy a besztercei gimnáziumban „befriedigend” (kb. közepes) osztályzatot kapott németből; ennél rosszabbat („hinreichend” – kb. elégséges) csak egy tárgyból ért el: énekből (a besztercei német nyelvű gimnázium harmadik osztályos bizonyítványát közli ifj. Bartók/*Műhelyében* a 16. oldalt követő 3. táblán). Édesanyja visszaemlékezését a besztercei hónapokról (*Bartók levelei*, 414.) korábban már idéztem a Szűzleányok, oroszánok s a magyar ugar egyéb vadjai c. fejezetben.

⁹² Gyakorlásképpen németül írja a következő sorokat édesanyjának: „Alles wäre ja gut, aber mit dem Klavier ist’s ein Elend. Erstens: das Klavier zeigt sich schlechter wie ich’s am ersten Tag dachte; alles summt und brummt, das Pedal knarrt usw. Zweitens ist’s miserabel, dass ich gar nicht ungestört bin. Gestern war ein Hauptmann dort, heut’ 2 Damen; ich spiele dabei meine Scalen. Und dann wollen sie, ich soll etwas spielen; gestern that ich’s, aber heute schon nicht mehr; und nächstens werde ich ganz frei meine Uebungen dahinhämmern. Meinetwegen sollen sie machen was sie wollen; warum sitzen sie immer dort; und vorspielen werde ich schon gar nicht. Aber jedenfalls ist so etwas fatal.” (*Bartók levelei*, 12.)

⁹³ Alig tudom eldönteni, hogy finom humorról vagy pusztán Bartók ügyetlen franciatudásáról tanúskodik-e ez a szójáték(?) – a „je me rendrai” önmagában meglehetősen értelmetlen (csakúgy, mint itt a „rendez[-]vous”), s e

A skálák gyakorlása tehát a zongorapedagógia – legalább kezdeti fázisának – kötelező velejárójaként merült fel Bartók számára is, ám ebben minden bizonnyal nem csupán korának sztenderdjeit követte. A zongorázáshoz való hozzáállását jelentős mértékben saját személyiség-tulajdonságai és adottságai hívták elő. Dohnányi például, aki a lapról olvasásban szinte fölülmúlhatatlan lehetett, „a skálázásnak sohasem volt nagy híve”,⁹⁴ s e két tény kapcsolatát a Budapest I. rádióhallgatói számára fedte föl 1944 januárjában: „kitűnően megtanultam lapról olvasni, sőt: – a zenepedagógusok elszörnyülködésére elárulom, hogy majdnem egész technikámat úgyszólván a sok lapról olvasásnak köszönhetem”.⁹⁵ Úgy tűnik, vele szemben Bartók egyáltalán nem volt jó prima vista-játékos, s koncertjeire sokat kellett gyakorolnia, amit rendkívüli lelkiismeretességével abszolválta is. Somogyi László karmester, aki 1938. március 8-án Bach d-moll zongoraversenyét vezényelte Bartók szólójával a Női Kamarazenekar élén, így mesélte el emlékeit a próbafolyamatról:

„... leült a zongorához és elkezdte silabizálni a kottát... Akkori megdöbbenésem ecsetelésére még ma is alig találok szavakat. Megdermedek, ha magam elé idézem Bartókot, amint fejét a kottába fúrva, szinte hangonként betűzi azt a versenyművet, melyet egy hét múlva már zenekarral kellett próbálnia. A lélegzetem is elállt! Tudtam, hogy Bartók nem olyan könnyed, lapról játszó zongorista, amilyen például Dohnányi volt. Ő más fából vagy acélból volt faragva – talán inkább gyémántból csiszolva, s a maga módján, egészen más módon közeledett a zenéhez – én pedig elképzelni sem tudtam, hogyan fejlődhetik akkori játéka a koncertig érett előadássá. Minden szükséges dolgot megbeszéltünk ugyan – én azonban szorongva távoztam...

A zongoraverseny előadásához két próbánk volt. Az elsőt már éreztem, mint esik le a kő a szívemről. Bartók már nemcsak ismerte, hanem tudta is a darabot. A második próbán pedig érezni

kontextusban „ott leszek” (*recte*: „je m’y rendrai”) értelemben volna fordítandó; ha azonban az – ismereteim szerint – kissé régies „megadom magam” jelentéstartalom is beleszűrődik, igen finom humorról tanúskodhat ez a kedves levél Ziegler Mártának, akit még ugyanebben az évben feleségül vesz Bartók.

⁹⁴ Thomán István (1927): Emlékeim Dohnányi Ernőről. *Zenei Szemle*, 11 (9–10), 232–234, ide: 232. Részleteit közli Legány/*Krónika*, 382–383, ide: 382.

⁹⁵ Zenepedagógiai szempontból igen tanulságos idéznünk a teljes gondolatmenetet: „Játszva tanultam. Tulajdonképpen egész zenei nevelésem, melyben a szülői háznál részesültem, inkább játék volt, mert sem csodagyermeket nem akartak nevelni belőlem, sem pedig komolyan nem gondolt senki arra, hogy valaha is a zenei pályára lépjek. Sokat muzsikáltam, de rendszeres gyakorlásról még később sem volt szó, sem pedig arról, hogy zongoradarabjaimat úgy tanuljam meg, hogy azokat előjátszhassam. A »játékos« játék következményeképp kitűnően megtanultam lapról olvasni [...]” (Kiszely-Papp Deborah [2004]: „Emlékkönyvemből” – Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban – Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órakor. In: *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet [Dohnányi Archivum], 27–45, ide: 33–34.) „Emlékszem” – számol be Bartók egyik utolsó zeneakadémiai tanítványa, Nemes Katalin egy kedves párbeszédéről mesterével –, „egy alkalommal szó esett Dohnányiról, akit [Bartók] igen sokra becsült. Miután eltűnődött Dohnányi született pianista adottságain, kissé sóhajtván jelentette ki: – *Nagyon szerencsés művész; neki kevés gyakorlásra van szüksége*. S hozzátette még [érdemes megjegyeznünk, Nemes itt talán inkább mesterét próbálja menteni:], egyáltalán nem gonoszakodva, csupán a munkamorál megszállottjaként: – *Ámbár egy kicsit több gyakorlás neki se ártana.*” (Bónis/Így láttuk, 185.)

lehetett, hogy mi lesz majd belőle. A hangversenyen nyújtott produkcióját mégis lehetetlen leírni. Elállt a lélegzetünk a csodálkozástól, hogy milyen oktáv-kettőzésekkel, díszítésekkel emelte ki szólamát. Olyan döbbenetes sikere volt, hogy a harmadik tételt meg kellett ismételnünk.”⁹⁶

Hogy mi történhetett a karmester és a szólista első találkozása és a koncert között Bartók műhelyében a darabbal, talán két visszaemlékezés világíthatja meg legjobban – idézzük elsőként Lajtha Lászlót:

„Hangversenyeire férfikora delén, a világhír csúcán, amikor már érett és virtuóz zongoraművész volt, úgy készült, mintha ezen az egy koncerten dőlné el pályafutásának minden sikere. Saját művei bemutatójára olyan részletesen gyakorolt, mintha a közönség a mű minden hangját jól ismerve, még a legkisebb hibát is észrevette volna. Semmit sem könnyelműsködött el, semmit sem bízott a véletlenre.

Első zongorakoncertje bemutatója után történt. Egy ideig valamiképpen nem került sor az előadására. Aztán pár hónap múlva kérték, hogy valahol újra játssza. Gyakorolni kezdte, nem kímélte magát és tréfás örömmel mutatta, hogy az az egynéhány nehezebb hely, amely egy héttel ezelőtt még nem ment biztosan, most akárhányszor játssza el, mindig hibátlanul sikerül. Csúfondáros büszkeséggel ült le a zongorához, és mutatta meg, hogy így van.”⁹⁷

Az idővel egyre növekvő (szinte) kényszeres lelkiismeretesség és tökéletességre törekvés, amelyet Bartók e tanúbizonyságok szerint mind saját műveinek, mind pedig a zongorairodalom bármely más kompozíciójának gyakorlásába befektetett, élénken tükröződik számos nyilatkozatában és kortársi visszaemlékezésben⁹⁸ – együtt azzal a ténnyel, hogy párizsi versenykudarcat s a parasztzene fölfedezését követően egyre inkább húzódozott a koncertezéstől, hiszen időt vett el a számára értékesebb tevékenységektől (elsősorban talán nem is a komponálástól, hanem a népzene gyűjtéstől és -rendszerezéstől) –,⁹⁹ s világosan megfogalmazódik Alexits György leírásában:

⁹⁶ Bónis/Így láttuk, 231. Tóth Aladárnak a *Pesti Naplóban* közölt kritikáját – valóságos magasztalását – e koncertről közli Demény János (1962): Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940). In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Bartók Béla emlékére*. (Zenetudományi Tanulmányok X.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 189–727, ide: 660–661.

⁹⁷ Lajtha László (1947): Megemlékezés Bartók Béláról. [Rádióelőadás Bartók halálának 2. évfordulója alkalmából.] In: Berlász Melinda (szerk., 1992): *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 275–278, ide: 276.

⁹⁸ Ld. különösen a következő visszaemlékezéseket (az emlékezők Bartókkal való megismerkedésének időrendjében): Bartókné Pásztory Ditta visszaemlékezéséből (Bónis/Így láttuk, 99): „Nem gyakorolt rendszeresen, csak akkor, amikor koncertjei voltak. Akkor viszont nagyon sokat. Nagyon alaposan készült a koncertekre. Egyébként mindig valami meghatározott céllal zongorázott: hozzátartozott az én tanulásomhoz, hogy megismertessen a művekkel.”; Hernádi Lajos visszaemlékezéséből (Bónis/Így láttuk, 114): „Hihetetlen odaadással, etikus komolysággal készült hangversenyeire. Ilyenkor öt-hat órát is gyakorolt naponta...”; Nemes Katalin visszaemlékezéséből (Bónis/Így láttuk, 185): „Ha koncertre készült, sokat gyakorolt, de sohasem volt megelégedve a munka mennyiségével.”

⁹⁹ „Jelenleg Pozsonyba kényszerített a tulipán liga” – panaszkodik Dietl Lajosnak 1906 novemberében. – „Muszáj a pozsonyi fiók javára játszanom, vasárnap lesz a koncert (azaz holnap) melyen megjelenik Apponyi is

„Ezekben a napokban történt, hogy szinte váratlanul léptem be hozzá a Csalán utcai otthonba. Nem sejtettem, hogy szobájában van, mert csönd volt. Amikor benyitottam, ott ült a Förster-zongora [?] előtt, s a kottát tanulmányozta. Gyakorolt – búcsúhangversenyére készült. Vissza akartam húzódni, de intett, hogy üljek le. Leültem, vártam mozdulatlanul, figyeltem, hogyan gyakorol. Volt olyan taktus, amire ötször-hatszor visszatért, még olyan hang is, amit többször leütött. Végre befejezte, karon fogott, és folytattuk a leltárt [leltárának elkészítésében segítségére volt Alexits; amikor ugyanis Amerikába mentek, az itthon hagyott dolgokról pontos leltárt készített a maga és családja részére – teszi hozzá a visszaemlékező]. Amikor megilletődöttségemet észrevette, hozzám fordult: – Kérem, ha az ember hangversenyez, akkor minden hangot tökéletesen ki kell dolgoznia.”¹⁰⁰

Ezek az 1930-as évek végéről származó visszaemlékezések persze sokkal inkább Bartók zenei elvárásairól adnak számot, mintsem bármiféle mechanikus technikaképzésről. A zenei kifejezés kontrolláltságával és szigorúságával, s különösen a hangszerjáték rendezettségével és precizitásával kapcsolatos elvárások növekedésének legfőbb eredője azonban – Bartók személyiségének változásain túl, melyeket hamarosan jellemezni fogunk – éppen a 19. századtól kezdve a hangszerpedagógia homlokterébe kerülő s a század második felében egyre szabályozottabbá váló technikai képzés lehetett. Bartók hozzáállása azonban nem pusztán az ifjúkori szakmai környezetből eredt, amelyben kortársaival – így fiatalkori példaképével, Dohányival – együtt felnőtt; e környezet csupán egyik eleme a személyiségét formáló motivációs hálózatnak, amelyben éppoly fontos szerepet játszanak a veleszületett diszpozíciók. Így azt a technikai rendezettséget és fölényt, amely Bartók játékát jellemezte, sok prima vista-olvasás helyett – szemben a lapról olvasás készségét nála jóval könnyedebben működtetni képes Dohnányival – inkább más tevékenységek nyomán: a fizikumot erőteljesen megmozgató technikai gyakorlatok, s ezek közül is kitüntetetten a skálák játszása révén érhetette el.

feleségestül. Nagyon kelletlenül jött ez a szereplés. Félév óta alig zongoráztam valamicskét; most 2 hét óta ugyancsak neki kellett látnom, hogy ujjaimat az ismert értéktelenségek eljátszására kényszerítsem. Gömör megyébe, a híres Gerlice pusztára vittem zongorát. Sehogyan sem ízlett a gyakorlás — a rosseb egye meg! Szerettem volna a helyett minél több dalt gyűjteni.” (*Bartók levelei*, 121.) Két évtizeddel később Kosztolányi Dezsőnek panaszodik egy interjúban: „– [Kosztolányi:] Ma (*a Bösendorferre pillantok* [...]) gyakran zongorázik? – [Bartók:] Ha szükségem van rá. Néha elmúlnak napok – nem –, hetek is, hetek s nem ülök le. [...] Csak hangversenyeim előtt. Kénytelen vagyok hangversenyeket adni.” (Újraközli Wilhelm/*Beszélgetések*, 58.) Molnár Antal pedig a következő beszélgetésükre emlékezett vissza: „Messzemenő lelkiismeretességére vet fényt a válasza is, amikor megkérdeztem tőle, miért nem ad elő a késői Beethoven-szonátákból. Azok – mondotta – igen nehezek, hosszantartó gyakorlást igényelnek, neki pedig arra, sajnos, nincs ideje. Ellene vetettem, hogy a zeneirodalom legnehezebb művei közül az ő tulajdon *Etűdjeit* is bemutatta. – Igaz – felelte –, de a készülési hónapjai alatt semmi egyéb érdemlegessel nem foglalkozhattam. Az elveszett idő!” (Bónis/*Így láttuk*, 49.)

¹⁰⁰ [Ifj.] Alexits György (1971): Találkozások a román népdalgyűjtemény kéziratai fölött. In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-könyv 1970–1971*. Bukarest: Kriterion, 115–120, ide: 116–117. (Alexitsről – e sorok írójának távoli rokonáról – ld. László Ferenc írását: „Gheorghe Alexici” és fia, „Alexits György”? Egy Bartók-adalék és háttérrelje. *Forrás*, 38 [3] [2006. március], 44–47.)

Bartók fiatalkorának zongorapedagógiai modelljeihez visszatérve tanulságos megvizsgálunk az egykorú szakmai környezet viszonyulását a technikai képzéshez. Vajon mit örökíthetett ebből tovább Bartók? A Bartók zongoraművészi fejlődésében zeneakadémiai tanulmányai előtt minden bizonnyal legfontosabb szerepet játszó tanára, Erkel László pedagógiai repertoárja egyáltalán nem tekinthető egyedülállóan a 19. század végén. Ugyan édesapja Budapesten Liszt keze alá képezte ki a Zeneakadémia zongoristáit, s a rivális tanártársa, Gobbi Henrik által megkövetelt technikaközpontú repertoárral szemben éppen az előadási műveket részesítette előnyben, az Erkel Ferenc – és részben másik fia s egyben tanársegédje, Erkel Gyula – által képviselt fölfogás Liszt halála után háttérbe szorult. A technikai tanulmányok persze az idős Erkel tanításában is erőteljesen képviseltették magukat, ám összehasonlítva Gobbi növendékeinek vizsgaműsoraival, Erkel tanítványai lényegesen kevesebb etűdöt játszottak.¹⁰¹ Gobbinál ezek kiemelt hangsúlyt kaptak: zeneakadémiai tananyaga szinte csak etűdökből állt a *Wohltemperiertes Klavieron* kívül,¹⁰² amelyet egyébként még évtizedekkel később is a tanulmányok s nem az előadási darabok között tartottak számon.¹⁰³ Erkel Ferenc 1888-ig tanított a Zeneakadémián, Gobbi Henrik pedig a következő évig, s helyükbe az Erkel- és Liszt-tanítvány Thomán, a Gobbi- és Liszt-tanítvány Szendy, valamint a Bécsből hazahívott Chován Kálmán lépett.¹⁰⁴

¹⁰¹ A vizsgakoncertek műsorait a Zeneakadémia évkönyvei tartalmazzák; 1883-ból közli a zongora tanszakos növendékek tanévzáró vizsgáinak műsorait tanáronként Legány Dezső (1977): Erkel Ferenc a Zeneakadémián. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 69–106, ide: 94–95 (55. jegyzet).

¹⁰² Uo., 88.

¹⁰³ Lásd a Zeneakadémia 1899-es, 1905-ös vagy 1909-es szabályzatát (*Az Orsz. M. Kir. Zene-akadémia szervezeti és szolgálati szabályzata* [1899]. Budapest: az Athenaeum Irod. és Nyomdai R. T. Könyvnyomdája, 28; *Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia szervezeti és szolgálati szabályzata* [1905, ill. 1909]. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, 44, ill. 47–48), valamint a Chován/Módszertanban közölt „rendszeres tantervet” (valamennyi kiadás). Ebből következhetett egyébként az is, hogy Székely Júlia beszámolója szerint – a diákok közötti hallgatólagos megegyezés nyomán – Bartók óráira is vagy etűdöt és szonátát, vagy pedig Bachot és előadási darabot volt szokás vinni (*Székely/Bartók tanár úr*, 58–59).

¹⁰⁴ Moravcsik Géza (1907): *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia története 1875–1907*. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat Nyomása, 29–30. Chován – Bartók generációval idősebb (1852-ben született) zeneakadémiai kollégája, a zongora főtanszak senior tanára – Szendy Árpádhoz hasonlóan Szarvasról származott, utolsó két gimnáziumi évét azonban Pozsonyban töltötte, s ezt követően nem Lisztnél tanult, hanem Bécsben. 1889-ben hívták haza Bécsből – ahol majdnem két évtizedet élt, s konzervatóriumi tanulmányai után a Horak Musikschuléban tanított –, és nevezték ki Erkel Ferenc utódjául a Zeneakadémia zongora tanszékére; 1891 óta vezette a zongoratanár-képzőjét (ld. N. N. [Szendy Árpád?] [1916]: Chován Kálmán. In: Moravcsik Géza [szerk.]: *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve az 1915/1916-iki tanévről*. Budapest: Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. nyomása, 3–13, ide: 3–4; ill. Siklós Albert [1925]: A Zeneművészeti Főiskola igazgatóinak és tanárainak kis lexikona. In: *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola jubileumi emlékkönyve*. Budapest: Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola kiadása, 93–112, ide: 97).

Magyar főváros, „német” szellem

Amikor Bartók a Zeneakadémiára került, valamennyi tanfolyam: az előkészítő és az akadémiai tanfolyam, valamint a zongora melléktárgy zongoratananyagának három kategóriáját különítették el: a technikai gyakorlatokat, a tanulmányokat (etűdöket) és az előadási darabokat. A Zeneakadémia 1899-ben megjelent szabályzatában olvasható leírásokban általában egyenlő terjedelmet kap e három kategória (utalással arra, hogy az előadási darabokról a Chován Kálmán tankönyvében¹⁰⁵ közölt rendszeres tanterv ad kimerítő felvilágosítást), ami voltaképpen a technikaképzés prominenciáját hirdeti. Valóban: a következő, 1905-ös szabályzatban már olvashatjuk is azt a kiegészítést, hogy a tananyagban feltüntetett tanulmányokból az első három osztályban legalább 30, a negyedikben legalább 20 darab, ezenkívül három szonáta és egy-két más előadási darab kötelező.¹⁰⁶ A tananyag egyébként, melyet Chován és Szendy állított össze,¹⁰⁷ nem csupán a *Wohltemperiertes Klavier* sorolta be a „tanulmányok” közé – Tausig közreadásában –, hanem Bach invencióit, szvitjeit és partitáit, valamint Chopin prelűdjeit is.¹⁰⁸ Bartók előtt, akit Thomán rögtön a II. akadémiai osztályba vett föl,¹⁰⁹ a következő elvégzendő anyag állt a Zeneakadémia szabályzata szerint:

¹⁰⁵ Chován/*Módszertan*, 1892-es, 1. kiadás.

¹⁰⁶ *Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia szervezeti és szolgálati szabályzata* [1905]. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája, 43.

¹⁰⁷ N. N. [Szendy Árpád?] (1916): Chován Kálmán. In: Moravcsik Géza (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve az 1915/1916-iki tanévről*. Budapest: Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. nyomása, 3–13, ide: 11–12.

¹⁰⁸ *Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia szervezeti és szolgálati szabályzata* [1899]. Budapest: az Athenaeum Irod. és Nyomdai R. T. Könyvnyomdája, 20–21 (előkészítő tanfolyam), 27–28 (akadémiai tanfolyam). Lásd még Chován/*Módszertan* rendszeres tantervében is. Hiába írja Szendy Árpád a Chopin-prelűdök közreadásának előszavában (a kotta lemezszáma: R. K. 402, az előszó dátuma: 1909. november), hogy „Chopin e műve az ő nagy géniuszának – mondhatjuk – legbensőbb megnyilatkozása, amely őt mint költőt és mint interpretatort teljes hűséggel jellemzi”, „ezeket a mélységesen szép poémákat” a Chován és Szendy által jegyzett rendszeres tanterv az akadémiai tanfolyam III. osztályában elvégzendő tanulmányok közé sorolja Kessler és Kullak etűdjei, valamint a *Wohltemperiertes Klavier* darabjai mellé (a közreadás megjelenését követően már kifejezetten Szendy közreadásban, ld. Chován/*Módszertan* [219 oldalas kiadás, a föltehetően 1913-ból származó rendszeres tantervvel], 172; a Chován/*Módszertan* 1892-es, 1. kiadásában a VIII., ill. IX. évfolyamban szerepelnek Chopin prelűdjei a „tanulmányok” között).

¹⁰⁹ Ifj. Bartók/*Műhelyében*, 29; Demény/*Zeneakadémia*, 132; Dille/*Jugendwerke*, 36 (Dille megfogalmazásában az I. és a II. osztályt egyszerre abszolválta). Thomán az 1899/1900. tanévben vezetett „jelenléti és érdemsorozati könyvében”, melyet ma a Bartók Archívum őriz, Bartóknál egyértelműen a II. osztályt jelöli meg; az elvégzett tananyag (részben közli: Dille/*Jugendwerke*, 241) pedig nagyjából valóban a II. évfolyamé, ám felsőbb osztályok tananyagába tartozó kompozíciók is szerepelnek benne (vö. a Zeneakadémia 1899-es szervezeti és szolgálati szabályzatában közölt tantervvel, ill. a Chován/*Módszertan* rendszeres tantervével). NB.: Dille (*Jugendwerke*, 241) nem közli a Bartók által az 1901/1902. tanévben, III–IV. összevont évfolyamosként tanult darabokat, holott e tanév jelenléti és érdemsorozati könyve is megtalálható a Bartók Archívumban. Ebben a tanévben Bartók jellegzetes fiatalkori írásával saját maga vezette be a tanult darabokat (betűhív közléssel, a sortörések szokásos jelölésével): [I. félév:] „Chopin: C moll, A moll, Cis moll, C dur, Ges dur, F moll, F

„II. osztály. Az ujj- és kézgyakorlatok ismétlése és kibővítése; pl. az összes dur és moll skálák játéka c dur skála ujjazatával; a kettős sext és terz-hangrovatok ellenmozgásban és törve; az oktáva skálák párhuzamos terz és sext mozgásban stb.

Tanulmányok: *Clementi-Tausig* »Gradus ad Parnassum« teljesen. *Czerny* »Kunst der Fingerfertigkeit«, III. és IV. füzet. *Bach-Tausig* »Wohltemp. Clav«-ból 10 Praelud. és Fuga. *Kullak* oktávatanulmányjaiból 3–4, esetleg *Chován* op. 18, vagy *Aggházy* »Caprices«-ból egy-egy. Előadási darabok a klasszikus és modern mesterek műveiből a növendék képessége szerint.”¹¹⁰

A leírásból úgy tűnhet: valóban a Gobbi által képviselt, a technikaképzés alapvető szerepét hirdető fölfogás győzedelmeskedett s vált hosszú időre uralkodóvá, amelyet a következő generációban a tanterv egyik kialakítója, Szendy nem csupán eszményében, hanem részleteiben–tartalmában is hívebben képviselhetett az akadémiai osztályokban, mint Bartók tanára.¹¹¹ Csúsztatás volna azonban pusztán egyfajta „Gobbi-féle” szellemiségnek tulajdonítani a technikaképzés fölényét az egységes, más intézmények által is átvett¹¹² „rendszeres tantervben”.

A 19. század folyamán a zenélés társadalmi terjeszkedése a polgárság rétegei felé – amire a magyarországi zenei élet 19. századi története kapcsán már utaltunk – szinte törvényszerűen támasztotta föl az igényt olyan hatékony pedagógiai módszertanokra, melyek képesek lehettek minél több amatőrt bevezetni a hangszerjátékba. Egy-egy szakértői terület effajta – szó szerinti – demokratizálódása persze, az *értelmet* is magában foglaló szakértelmen alapuló tehetség

dur, Gis moll tanulmány; / Bach: Cis moll és B moll előjáték és fuga / Beethoven: Diabelli-változatok / Brahms: Händel-változatok / Chopin: Cis moll Nocturne / Liszt: H moll szonáta / Schubert-Liszt: Erlkönig / Liszt: Irrlichter[; II. félév:] Beethoven: Rondo a capriccio / Chopin: Barcarolla / Chopin: Cis moll, as moll és a moll etüd / Chopin: Impromptu Ges dur / ~~Schuber~~ Schumann: Fantasiestücke / Brahms: B dur koncert (I. tétel) / Liszt: F moll etüd”. A következő, utolsó tanév első félévében – osztály megjelölése nélkül – tanult darabokat már közli Dille (uo.); úgy tűnik, számára még nem volt elérhető az 1901/1902. tanév osztálynaplója.

¹¹⁰ *Az Orsz. M. Kir. Zene-akadémia szervezeti és szolgálati szabályzata* [1899]. Budapest: az Athenaeum Irod. és Nyomdai R. T. Könyvnyomdája, 28. Thomán osztálynaplójában, melybe Bartók sajátkezűleg vezette be az első évben tanult repertoárt, a következő elvégzett darabok szerepelnek: az első szemeszterben ujj- és skálagyakorlatokon kívül Clementi *Gradusa*, Bach *Wohltemperiertes Klavierjának* tizenhat darabja, valamint az *Olasz koncert*, Beethoven Asz-dúr szonátája (op. 26), Schubert Esz-dúr impromptu-je és Juon Humoreszkje; a második félévben két darab Schumann op. 12-es *Fantasiestücke*-sorozatából (*Des Abends*, ill. *Traumés Wirren*), Chopin cisz-moll noktürnje (a cisz-moll noktürnök közül talán az a mű, amelyet az elkövetkező években igen sokat játszott [ld. Demény/*Tanulóévei*] s amelyből hangfelvétele is fönmaradt 1939-ből), Beethoven c-moll zongoraversenye, három Chopin-prelúd és a *Wilde Jagd* Lisztől (Dille/*Jugendwerke*, 241, ld. még uo., 29).

¹¹¹ „Szendy Árpád mesterei Czerny (etüdjei révén), Liszt, Bülow, Köhler és Gobbi Henrik voltak. [...] Lisztnek aránylag kevesebb, inkább csak szuggesztív hatása volt e [technikai] tekintetben, hiszen az 1880 körüli növendékeknek már nem sok alkalmuk volt Lisztet zongorázni hallani. Gobbi Henrik játékának és tanításának sokkal nagyobb befolyása volt technikájára.” (Kálmán/*Szendy*, 33.)

¹¹² A Fodor-zeneiskola például az elsők között vette át teljes mértékben a tantervet (kezdetben az előkészítő tanfolyamét, később a felsőbb osztályokét is, ld. Fodor/*Emlékkönyv*, 11–12, 113).

szükségszerűen kisebbségbe szorulásával párhuzamosan,¹¹³ hordalékként hozza magával a könnyű és mechanikus reprodukálhatóságot ígérő metodikákat is. E módszertanok hatékonyan, szinte víruszerűen terjeszkednek hordozó közegükben – elterjedésük folyamatában nemritkán öncélúvá fajulva, értelmüket veszítve, eredeti, adaptív céljukat ellentétbe fordítva; evolúciós terminológiával élve: „megszaladási jelenséggé” válva.¹¹⁴ Szabolcsi Bence a kortárs elemző perspektíváját érzékelteti Adolf Bernhard Marxnak egy 19. század derekán megfogalmazott gondolatával:

„Már nem is azt kérdezi az ember: kicsoda muzikális, hanem sokkal inkább, hogy ki nem az? Az úgynevezett magasabb vagy művelt körökben a zene már régóta a műveltség elengedhetetlen részének számított; minden család megköveteli, lehetőleg minden tagjától, tekintet nélkül az illetők tehetségére és hajlamára [...] Kisiparos és kiskereskedő körökig általánossá vált, hogy a legsúlyosabb elfoglaltságból is időt, a legszerűesebb keresetből is pénzt csikarjanak ki, legalább a ház lányainak zongoratanítására, főleg abban a reményben, hogy így majd a »műveltekhez« számítanak. Amit így begyakoroltak és betanultak, az elárasztja a családi kört, az otthont, érvényesülni kíván a társaságban, az énekkari egyletek fél-nyilvánosságában, táplálékot talál [...] a hangversenyekben és operákban, melyekről minden kislány, minden vendéglős úgy érzi, hogy lélegezni sem tud nélkülük. Amolyan körforgás ez, melynek se kezdete, se vége: az emberek zenét tanulnak, mert mindenütt zene szól, és mindenütt zene szól, mert mindenütt zenét tanulnak; ennyi az egész, gyakran semmi több...”¹¹⁵

Ez természetesen csupán az öncélúvá váló metodikaképzésnek, a hangszertechnika emancipációjának s a hangszeres virtuozitás szinte intézményessé válásának egyik forrása.¹¹⁶ A hangszerek változásával – rendszerint bonyolultabbá válásával – párhuzamosan a hangszeres technika is folyamatosan és gyorsuló ütemben változott, ami újra és újra a technikai képzésre, a metodikákra irányította a figyelmet. Ennek fényében nem meglepő például, hogy a technikaújító Liszt

¹¹³ Vö. megfogalmazás tekintetében is ezzel az elsőrangú összefoglaló eszmefuttatással: Lányi András (1988): A tömegkultúra és a vele kapcsolatos fogalmak értelmezése. In: *Az írástudók áru[vá vá]llása*. Budapest: Magvető Kiadó, 7–40.

¹¹⁴ A memetikus terjeszkedésről – így a gondolatok víruszerű terjedéséről – ld. Aaron Lynch összefoglaló alapvetését (1996): *Thought Contagion: How Belief Spreads through Society*. New York: Basic Books. A „megszaladás” olyan evolúciós jelenség, amely akkor fordul elő, ha valamilyen szelekciós hatás – főnti gondolatmenetünkben a hangszerjáték széles körű elterjedésének lehetősége – egy tulajdonságot vagy viselkedést optimális paraméterein túl növel meg (példánkban a mechanikus technikaképzésről van szó). A fogalom kifejtését ld. a magyar szakirodalomban pl. Csányi Vilmos összefoglalójában (1999): *Az emberi természet*. Budapest: Vince Kiadó, 284–290.

¹¹⁵ Adolf Bernhard Marx (1855): *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*. Lipcse: Breitkopf und Härtel, 131–132, idézi Szabolcsi Bence (1964): *A művész és közönsége*. Budapest: Zeneműkiadó, 66. A híres 19. századi muzikológus megfogalmazása az imént hivatkozott humánétológiai, evolúciós fogalom, a megszaladási jelenség tökéletes illusztrációjával szolgál. A. B. Marx soraira Kovács Sándor munkásságának értékelése kapcsán hívja föl a figyelmet Laczó Zoltán az általam kifejtett gondolatmenettel párhuzamos okfejtése során (Kovács Sándor – a zongorapedagógus. In: Balassa Péter [közr., 1976]: *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 451–471, ide: 454–455).

¹¹⁶ Érzékletes leírást ad az 1830-as évek Párizsában villogó zongoravirtuózokról Alan Walker (ford. Rác Judit, 1986): *Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek, 1811–1847*. Budapest: Zeneműkiadó, 179–185.

az „acélujjú, krómbevonatú” párizsi virtuózok környezetében,¹¹⁷ huszonévesen, korai tanítványai egyikétől, Valérie Boissier kisasszonytól megkívánta, hogy „naponta legkevesebb három órán át a legkülönbözőbb gyakorlatokat végezze; oktávban, tercekben gyakorolja a különböző skálákat, ezenkívül mindenféle arpeggiókat, trillákat, akkordokat: egyszóval mindent, ami ehhez a stúdiumhoz hozzátartozik”.¹¹⁸

Bartók első találkozása Nagyváradon történhetett egy utazó virtuózzal: az általa megcsodált, s még egy évtizeddel később is fölemlgetett lengyel „kis fiu”¹¹⁹ – a hétesztendő utazó csodagyerek, a kis Raoul Koczalski, akinek váradi koncertjét a nála három évvel idősebb, kis híján tizenegy esztendő Bartók is meghallgatta – azt a Beethoven-szonátát játszotta el koncertjén a partiumi város közönségének, amelynek első tételével a kis Bartók is éppen akkor küzdött. A virtuóz karrier kétségtelenül Bartók egyik pályamodellje volt fiatalkorában, bár nem ragaszkodott hozzá, s később egyre több ellenérzése társult hozzá.¹²⁰

A kevesebb tehetséggel (vagy talán inkább motivációval) megáldott zenetanuló számára – akiben valamilyen oknál fogva nehezebb megteremteni és felszínre hozni azt, amit számára a zene jelent –, éppúgy, mint a középszerű zenetanár számára, a kevesebb szellemi és érzelmi erőfeszítéssel elérhető technikai biztonságra s a könnyen mérhető hangszeres perfekcióra való törekvés válhatott a zenetanítás és -tanulás céljává. Ezek voltak a virtuózok *par excellence* tulajdonságai is. A középszerű zenepedagógus és tanuló mindig is, szinte lélektani törvényszerűséget követve, a jól – vagyis mechanikusan – operacionalizálható és könnyen értékelhető „eredményekkel” s „teljesítményekkel”

¹¹⁷ Uo., 179.

¹¹⁸ Valérie édesanyja írja egy 1832. februári óráról: „Ensuite il [Liszt] a appuyé fortement sur l’urgence de plier et d’assouplir les doigts dans tous les sens en faisant au moins trois heures par jour des exercices multiples, gammes diverses, en octaves, en tierces, des arpeges sous toutes leurs formes, des trilles, des accords, enfin tout ce que l’on peut faire.” (*Liszt pedagógus. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832. Notes de Madame Auguste Boissier.* Párizs: Honoré Champion, 46; az eredeti francia szöveg általam idézett részletének németből való magyar fordítását ld. Legány/*Krónika*, 271.) Liszt idézett instrukciója nem pusztán kiragadott, unikális megfogalmazás; Liszt eltökéltségét a „legkülönbözőbb gyakorlatokkal” és az etűdökkel való napi több órán át tartó foglalkozással kapcsolatban Boissier asszony további leírásai csak megerősítik.

¹¹⁹ *Bartók levelei*, 6.

¹²⁰ 1901-re világossá vált, hogy a legfényesebb szólistakarrier állhat Bartók előtt. Bartók 1901. október 21-én Liszt *h-moll szonátáját* játszotta a Zeneakadémia nyilvános hangversenyén, Liszt születése 90. évfordulójának előestéjén (ld. Demény/*Tanulóiévei*, 354). „Óriási siker! nagyszerű volt!” – újságolja lelkendezve édesanyjának a húszéves Bartók. – „Hogy hány növendék gratulált, és miket mondtak, azt nem is lehet mind leírni. Hogy én leszek egyike a legnagyobb zongoraművészeknek; hogy boldogok, mert az én kollégáim illetve kolleganőimnek nevezhetik magokat, hogy II. Dohnányi vagyok. – Szóval ilyen sikere rég nem volt valakinek az akadémián.” (*Bartók levelei*, 40. „Tény, hogy *ma* senki sincs az Akadémia zongorás növendékei közt, a ki több sikerrel vágtatna Dohnányi nyomában” – idézi a Pesti Napló kritikájából a következő levélben Bartók [*Bartók levelei*, 41., kiemelés eredeti].) Öt esztendővel későbbi, visszafogottabb levél-nyilatkozata a közben eltelt (tanuló)évek sikereinek és kudarcainak szubjektív mérlegét tükrözi: „én soha életemben a kseftelő virtuózkodást nem soroztam a magasztos és megbecsülendő életpályák közé, melynek elérésére körömszakadtáig kellene dolgoznunk” – írja 1906-ban Gruber Emmának (*Bartók levelei*, 126.).

kecsegtető metodikák felé vonzódott (s vonzódik ma is a zenetanulás során a teljes személyiség bevonása és motivált, teljes figyelemmel való odaadás híján a biztonságot sugalló rutinhoz és a technicista módszertanok által sugallt betanításhoz és betanuláshoz).

A kör így bezárulhatott: „a hangszerjátéknak voltaképpen a zenei kifejezéstől kilúgozott motorikus része vált a képzés: a közlés és a befogadás tárgyává egyaránt” – egyetérthetünk Laczó Zoltán megfogalmazásával, aki zenepedagógiai kontextusban jellemzi a folyamatot –, „[a] mozgáscentrikusságot sugallta a kor, ilyené lett a zenepedagógia, a kis mesterek kezén mindenképp” – a tényleges pedagógiai gyakorlatban rendszerint akkor is, tegyük hozzá, ha a benne részt vevők megnyilatkozásai ezzel ellentétes álláspontra engednek következtetni. Hiába írja Chován Kálmán a 20. század első évtizedeinek legnépszerűbb magyar zongoraiskolájának előszavában, összhangban a zongoramethodikai tankönyvében¹²¹ kifejtettekkel, hogy „[azért] fűztem az elméletet a gyakorlattal oly szorosán egybe, hogy a gyermek ne csak hangszert, hanem azzal együtt zenét is tanuljon, mert hiszen a hangszer a zenének csak kifejezője” s „[m]unkám legszebb jutalmának tekinteném, ha sikerülne elérnem azt, hogy ezentul a kezdőknel is nemcsak hangszert – hanem zenét is tanítunk”, a tananyag középpontjában egyértelműen a szisztematikus technikaképzés áll. Zongoraiskolájának „dallamos gyakorlatai” is, melyeket mindig technikai gyakorlatok *előznek meg* (ujj-, billentés-, skála- és futamgyakorlatok), nem olyan apró előadási darabok, mint Bartók–Reschowsky-féle zongoraiskola ezeknek megfelelő, Bartók által komponált karakterdarabocskái, hanem többnyire inkább kisebb etűdök; részben Chován – általában invenciózus és vonzó – saját szerzeményei, részben pedig a német gyermekirodalom termékei: a tényleges etűdökön kívül Jugendalbumba illő, ám ekkor is elsősorban zongoratechnikai indíttatású Charakterstückék.¹²²

Chován célja, „az Orsz. Zeneakadémia tananyagának magyarítása, illetve annak magyar átdolgozása”, mely „Rozsnyai Károly úr kezdeményezésére [...] éppen ezen intézet [a Zeneakadémia] fennállásának örömnepére s az új zene-palotába való átköltözés idejére készült el túlnyomó részben”,¹²³ valójában csak részben – és messze nem túlnyomó részben – teljesült. Igaz, hogy az 1905-re, majd 1908, ill. 1913 táján frissített–megújított (valójában inkább kiegészített) egységes

¹²¹ Chován/*Módszertan* (az 1892-es első kiadás, ill. az 1905-re datált – eltérő kiadónál megjelent, eltérő tantervfüggelékeket tartalmazó – 2. kiadások egyaránt).

¹²² Chován Kálmán (1905): *Elméleti és gyakorlati zongora-iskola mint zenei nevelési eszköz kezdők számára* (op. 21). Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és zeneműkiadóhivatala (lemezszám: R. K. 214–215 [2 kötet]). Az előszót egyébként pedagógiai tekintetben mai szemmel nézve is meglehetősen érzékenynek és előremutónak tartom. Chován zongoraiskolájának 4. kiadása 1926-ból származik, s az iskolát Veszprémi Lili szerint még az 1930-as években is használták (Veszprémi/*Zongoraoktatásunk*, 88). A tananyag határozott egyoldalúsága ellenére is egyetérthetünk ugyanakkor Veszprémi Lili értékelésével, aki szerint „az egész műben a technikaképzés rendszeres felépítése, a billentés fontosságának felismerése, a hallásképzés előtérbe helyezése, a kottaolvasás jobb, logikusabb módszere azok az előnyök, amiben ez az iskola az előzőeknél többet nyújtott” (Veszprémi/*Zongoraoktatásunk*, 87).

¹²³ A zongoraiskola 2. kiadásához írt, 1907. szeptemberre keltezett előszavából.

zongoratantervet, mely a kezdetektől a „legmagasabb kiművelésig” kísérte el a tanulót, új magyar kompozíciókkal egészítették ki – köztük Bartók újabb zongoraműveinek java részével –,¹²⁴ az mind repertoár, mind pedig hozzáállás tekintetében azt a szellemet tükrözte, amelyet Kodály a német zenetanításból eredeztetett, s kárhoztatott még évtizedekkel később is:

„Mozgékony ujjakat tenyésztünk, de a szellem többnyire ólomlábon ballag a repülő ujjak nyomában. Holott a szellemnek kell előljárni.

Nálunk a lelki folyamat ez: kottakép, hangmegvalósítás, utólagos meghallás, esetleg javítás. Holott a helyes út a fordítottja: kottakép, hangelképzelés, megvalósítás. Ilyenkor nemigen van mit javítani.

A latin és német zenetanítás ősi ellentéte tükröződik a két ellentétes módszerben.”¹²⁵

A Zeneakadémia technikaképzést középpontba állító századfordulós tantervének kidolgozói, úgy tűnik, szándékuk ellenére sem tudtak letérni a Kodály által teoretizált német útról. Erőteljesen ható hagyományok kötötték meg *kezeiket*.

¹²⁴ Vö. még: *Rozsnyai kalauza*. Ld. továbbá a Chován/*Módszertan*hoz írt bibliográfiai jegyzetemet.

¹²⁵ Kodály/*Visszatekintés I.*, 192 (*Beszéd a zeneművészeti főiskola 1946–1947. évi tanévnyitó ünnepségén*, 1946). Többször is megfogalmazta Kodály a német és a „latin” zenetanítás általa imént jellemzett különbséget; részletesebb – és a benne szereplő Koessler-példa révén a Kodály- és Bartók-kutatásban is gyakrabban idézett – megfogalmazás a következő: „Hosszasan fejtegeti [Wagner] ebben az írásban [*Über das Dirigieren*] a francia – ideszámítja az olaszt is – és a német zenélés közti különbséget. A németről azt mondja, hogy a matematika, a filozófia és gimnasztika keveréke, amiből semmi olyan nem jön ki, ami érzékeny hallgatóra valami hatást tehet. Ha ebben van is túlzás, de a magunk bőrén tapasztalhattuk, hogy igaza van, hiszen a zenetanítás száz éven keresztül a másod- és harmadrangú német Musiklehrerek szellemében folyt, és ezt a hatást árasztotta magából. [...] a német zenészek nem is tudtak olvasni olyan értelemben, mint ahogyan a francia–olasz zenész tud. Eklatáns példa erre Koessler, aki mikor dolgozatot javított, ujjai közé fogott ceruzával nyomogatta az asztalon az akkordokat, mert kitűnő zenész létére sem volt képes azokat a fogás beidegzése nélkül belsőleg hallani. Ez a példa is mutatja, milyen volt a német zenetanítás.” (Kodály/*Visszatekintés I.*, 253 [*Reflexiók a zeneoktatás reform-tervezetéhez*. Felszólalás a Zeneművész Szövetség Pedagógiai Szakosztályának ülésén, 1952].) Lásd még erről: Prahács/*Bartókról és Kodályról*. Érdemes azonban megjegyezni, hogy éppen a Berlinből hazatért Dohnányi veti majd föl 1918-ban közzétett zeneakadémiai reformtervében, hogy a tananyag „legnagyobb hibája, hogy túlságosan nagy tért foglal el benne a mechanikai rész, aminek az a káros következménye, hogy a növendék – eltekintve attól, hogy sok felesleges munkát végez – kevésbé lényeges dolgokra helyezi a fősúlyt és az etüdöket öncélnak tekinti. Innen van, hogy például a zongoratanárképző legtöbb növendéke a zongorairódalom 9/10 részét nem is ismeri. És ilyenek kapnak tanári oklevelet! Tehát kevesebb etüd és több, sokkal több előadási darab! [...] Ha a vizsgákon a növendék játékának *qualitása* és nem az elvégzett etüddanyag *kvantitása* lesz döntő, akkor az előkészítőt végzett *tanító*jelöltek semmi esetre sem lesznek rosszabbak az eddigi *tanár*jelölteknél, *tanári* oklevelet azonban csak olyanok fognak kapni, akik magasabb igényeknek felelnek meg.” (Dohnányi Ernő memorandumja Mihalovich Ödönhöz. *Zeneközlöny*, 16 [2] [1918. május], 1–11, ide: 6, 7. Közli még e részletet: Vázsonyi Bálint [2002]: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 150, 151.) A hozzáállás változása tehát elsősorban nemzedékváltást jellemezhet. Fölvívom a figyelmet arra is, hogy Dohnányi utóbb idézett mondatából kiviláglik, hogy az alsóbb fokon tanuló tanítójelölteknek a főnálló rendszerben mintha valamiféle technikai tréningen kellene keresztülvergődniük, hogy följebb juthassanak – így a tanárjelölt-szintre.

Gradus ad Parnassum: a technika purgatóriuma

Az elfogulatlan szemlélő számára könnyen disszonánsnak tűnhet a Zeneakadémia vezető zongorapedagógusa, Chován által fölállalt „zeneközpontú” attitűd és saját pedagógiai gyakorlata (a mindennapos munkában a technikaképzés elsőbbségét képviselő metodika és zongoraiskola) közötti kapcsolat. Az ellentmondás azonban csak látszólagos, s föloldódik, mihelyt megvilágítjuk Chován, Szendy és Bartók – a fennmaradt dokumentumok nyomán egyöntetűnek tetsző – álláspontját az önálló technikaképzés funkciójáról, amelyhez elejtett, ám sokatmondó megjegyzések vezetnek el.

„Nyugodt kéztartás mellett, a billentyűknek mély lenyomása, mindvégig egyenletes játék, sima alátevés, valamint az újrendnek szigorú betartása képezik azon követelményeket, amelyek nemcsak ezen skála tanulmány – de minden más újtechnikai nehézség sikeres legyőzéséhez nélkülözhetetlenek”

– szögezi le egy jegyzetben Chován Czerny-közreadásában –,

„[e]lső sorban tehát ezekre ügyeljen a növendék, s csak miután ezekben már bizonyos jártasságot ért el, igyekezzék a hangokat árnyalni, vagyis azokat erőben fokozni vagy gyengíteni, valamint az időmértéket fokozatosan gyorsítani.”¹²⁶

A Liszt-iskola neveltje, Thomán *A zongorázás technikája* II. kötetében, a hangsoriskolában ugyanezt az elvet fogalmazza meg a mindennapos technikai tréninggel kapcsolatban: „A hangsorokat különösen kezdetben külön kézzel lassan és erősen gyakoroljuk. Dynamikus árnyalással, csak magasabb fokon, mikor már feltétlen biztonsággal és kifogástalan egyenletességgel tudjuk őket játszani.”¹²⁷ A kor gyakorlási protokollját azonban legrészletesebben a másik jelentős pedagógiai hatást kifejtett Liszt-tanítvány, Szendy egy magyarázó bevezetője világítja meg, melyet a *2 minden napra való gyakorlat az ujjak egyenlő erősítésére Clementi Gradus-ából* c. közreadásához írt. Ebben rámutat a technikaképzés s a zenei kifejezés pedagógiai szétválaszthatóságára és sejteti – meglehetősen mechanikusnak ható – egymásra épülésüket:

„A kezdő »technikus« – lévén egyelőre a technikának mint eszköz-nek megszerzése a főcél, vegye mind a két gyakorlatot munkába. Kezdetben természetesen *lehetőleg lassan* gyakorolja azokat s legfőbb gondja az legyen, hogy a jobb vagy bal kéz tizenhatodai *egyenlő időközben* következzenek egymás után; úgy a részletekre, mint az etüd egészére vonatkozó dinamikai árnyalástól kezdetben

¹²⁶ [Carl] Czerny (vál., közr. Chován Kálmán, é. n.): *Előtanulmányok Czerny „Kézügyesség iskolája”-hoz*. Budapest: Rozsnyai Károly kiadása (lemezszám: R. K. 206), 3.

¹²⁷ Thomán István (é. n.): *A zongorázás technikája*. II. kötet: Hangsoriskola. Budapest: Rozsnyai Károly kiadása (lemezszám: R. K. 192; ill. Editio Musica Budapest [reprint]: Z. 12447/2), 4.

eltekintünk. Hagyjuk ezt későbbre, amikor már az időközi egyenletességet az árnyalással járó különféle kisebb vagy nagyobb erejű izomműködések nem veszélyeztetik. Hagyjuk későbbre még a különben *föltétlenül szükséges staccato*-gyakorlást is. Amellett tehát, hogy vigyázunk az előbb említett *ritmikai*, – éppen úgy kell ügyelnünk a *dinamikai* egyenletességre is. Ez együtt jár. A helyes ujj-billentéssel képezett hangok egyelőre tehát mind egyenlő erősen – *mezzoforte* vagy *mezzopiano* – hangzók legyenek.”¹²⁸

Szendy több instruktív célú közreadásának előszavában is kifejti – más és más megfogalmazásban – azt a gondolatot, hogy ugyan „[m]agától értetődik [...], hogy a technika mindig csak eszköz egy magasabb cél elérésére”, utóbbihoz azonban „először a technikai nehézségekkel kell a legapróbb részletekig végezni”.¹²⁹ A Chopin-etűdök közreadásához írt előszavában bővebben szól a technikaképzés és a zenei tartalom kifejezésének viszonyáról:

„Nagy költői sugallattal vannak megírva [Chopin etűdjei], mélyen érző lélekből fakadtak, magasan szárnyaló képzelet alkotta azokat. [...] ha rajtuk technikailag és zeneileg nem uralkodunk teljes szuverénitással – olyannal, amilyent csak évek, hosszú évek munkája eredményezhet, – akkor csupán torzképeket kapunk.

E tanulmányokhoz csak akkor fogjunk tehát, ha technikánk (ujjaink, kezünk, csuklónk, sőt karunk gyorsasága, könnyedsége és ereje) már odafejlődött, hogy a nehézségeket játszva, gépszerű pontossággal, könnyedséggel és – kiemeljük – megközelítő *tempo*-ban megerőltetés nélkül győzzük.”¹³⁰

Az, hogy, amint Szendy fogalmaz, a technika – sőt: a „gépszerű pontosság” – csak eszköz egy magasabb cél elérésére, bizonyára valóban magától értődő volt a kor valamennyi pedagógusa számára. Hamarosan szélesebb körben is vitatottá fog válni azonban az az elképzelés, hogy a technikaképzés rutinszerűen elválasztható a zenei kifejezés tanításától. Egy évtized múlva joggal helyezkedik szembe ezzel a talán leghíresebb Szendy-tanítvány, a 20. század legismertebb magyar zongorapedagógusainak egyike, aki, úgy tűnik, éppenséggel sem tudását, sem pedig hírnevét nem

¹²⁸ [Muzio] Clementi – Szendy [Árpád] (1914): *2 minden napra való gyakorlat az ujjak egyenlő erősítésére Clementi Gradus-ából*. [Átnézte, magyarázó bevezetéssel és ujjazattal ellátta Szendy Árpád.] Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és zeneműkiadóhivatala (lemezsám: R. K. 251), 1 (a kiemelések eredetiek).

¹²⁹ Szendy előszavából Bach kétszólamú invencióinak közreadásához (Budapest: Rozsnyai Károly kiadása, lemezsáma: R. K. 186).

¹³⁰ Szendy Árpád (1911): Előszó Chopin 10. és 25. sz. művéhez. In: uő. (közr.): Chopin: *Etüden* [előszóval, ujjrenddel és jegyzetekkel ellátta Szendy Árpád]. I. kötet (op. 10). Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és zeneműkiadóhivatala (lemezsám: R. K. 539), 2.

tanárának köszönhettem: Varró Margit.¹³¹ Egy literátus amatőr muzsikuszavai nem csupán Varró elveibe engednek bepillantást, hanem a fönnálló zenepedagógiai gyakorlatba is:

„S mily egyszerű alaptételei [...] Hiszen valóban ismert gyermeklélektani elvek ezek, – de egytől-egyig alapvető fontosságúak – s hogy a zenetanításban, mért nem alkalmazta ezeket senki, (mint értesülök: az egy Kovács Sándoron kívül) – s hogy ezek érvényesüléséért ma mért kell még küzdeni: – nem is értem. [...] ami könyvének legfőbb elve, hogy a zene arra való, hogy élvezetet szerezzen s elsősorban annak, aki zenével foglalkozik, – tehát zenét kell tanítani s nem kizárólagosan hangszer-technikát, mint azt oly sokan teszik. [...] Állandóan gondoskodnunk kell róla, hogy [a kezdő zongoratanulónak] zenei örömeiben legyen része s már tanulmányai első percétől fogva, – ennél fogva a zenére magára kell figyelmet felhívunk, azt meg kell vele szeretetnünk s nem szabad, hogy technikai követelményeink a dolog lényegét elfeledtessék vele. [...] S ha most visszagondolok arra, hogy miként tanítottak engem zenére, mint hagyták évekig minden felelet nélkül legfontosabb kérdéseimet, mennyire paragon hagyták zenei érdeklődésemet, hogy agyongyötörtek lélektelen gyakorlatokkal, – akkor hálás vagyok Varrónak működéséért...”¹³²

A technikai *megalapozás* elképzelését, úgy tűnik egy elejtett megjegyzésből, Bartók is elfogadta s képviselte a zongoratanítással kapcsolatban. Amikor 1902 őszen húga, Elza zongorázni akart tanulni, a budapesti zeneakadémista a következő üzenetet küldte Pozsonyba a húgával együtt lakó édesanyjának: „Ó Elza! Elza! miért akarod te kezdeni a billegetést!« Mondd meg neki [ti. Bartók édesanyja mondja meg Elzának], hogy a ki oly kedvező alkalmat mulasztott el mint ő [Elza] tavaly, a

¹³¹ A Bartókkal egyidős Varró Margit tanítványa volt Rév Lívia, aki többször elmesélte nekem, hogy Varró számára Szendy pedagógiája szakmai tekintetben – és talán emberi tekintetben is (ld. a Szendy hisztérikus természetéről szóló beszámolókat) – leginkább csak abban segítette őt, hogy *eltávolodjék* mesterétől, és saját pedagógiai elvek, sőt saját technika kidolgozására sarkallta (Rév Lívia, személyes közlés). Szendyről ld. Szirányi Gábor írásait (é. n. [2011]: *Szendy Árpád avagy a magyar zongoraiskola*. Budapest: Neuma Kiadó; ill. Szendy Árpád, Liszt Ferenc tanítványa. *Parlando* online, parlando.hu/2011/2011-1/2011-1-05-Sziranyi.htm). Szendy folyton változó kedélyét és ambivalens viselkedését Bartók már zeneakadémistaként, minden bizonnyal első találkozásukkor megtapasztalhatta: „És mégis volt egy zavaró momentuma a diadalnak, (bár a mivel nem kell törődni) s ezt Szendy tanár okozta” – referál édesanyjának az 1901. október 21-i zeneakadémiai koncert után, melyen Liszt *h-moll szonátáját* játszott elsőprő sikerrel. – „Már a főpróbán nem volt elragadtatva, hanem azt mondta, hogy billentésem a »cantabile«knél nélkülözi a poezist, nem elég lágy, kifejező; s hogy nem tudok bánni a pedállal. Erkel [Sándor] tanár megbotránykozott eljárásán. Különben neki pl. D’Albert, Busoni, Sauer nem hogy nem tetszik, hanem lerántja őket a sárga földig. – Ma pedig játékom végeztével hozzám jött, gratulált s csak arra figyelmeztetett, hogy nem játszottam mindenütt korrektül. Néhányszor tényleg tévedésből más hangot játszottam, dehát – – – – –. Nohát az mind egy, akármit is beszél Szendy. – Most legalább megismerkedtem mind a tanárokkal.” (*Bartók levelei*, 40.) Bartók egyébként, úgy tűnik, sohasem kedvelte Szendyt, s ezt Ziegler Márta, élete végén, többször megerősítette a Bartók-kutató Denijs Dillének. Dille azt is megírja, hogy Bartók Szendyről úgy vélekedett: ő „valóságos típusa a vidéki basáskodó főszolgabírónak” (Denijs Dille [1963–1987]: *Les relations Busoni–Bartók*. In: Denijs Dille [szerk. Yves Lenoir, 1990]: *Béla Bartók – Regard sur le passé*. [Études bartókiennes 1.] Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d’archéologie et d’histoire de l’art – Collège Érasme, 33–49, ide: 33 [1. láb.]).

¹³² Füst Milán (1923): Varró Margit: Zongoratanítás és zenei nevelés [recenzió]. *Nyugat*, 16 (17–18) [1923. szeptember 12.], 295–296. Varró Margitnak a hangszerpedagógiában korszakalkotó könyve (*Zongoratanítás és zenei nevelés*) 1921-ben jelent meg Rózsavölgyinél.

mikor én őt szivességből tanítani akartam, az nem érdemli meg, hogy tanit[t]assák. Azután csak úgy volna érdemes neki zongorázni tanulni, ha mindennap legalább egy teljes órát komoly gyakorlásnak szentelne, és ha legalább Hyrtl-től tanulna, és az ujjgyakorlatok alapos átisméltésén kezdené a tanulást. Ezt mondom én, mint zongoraművész, zeneszerző és magánzenetanár!”¹³³ Az ujjgyakorlatok, amelyekre a báty utal, talán Clementi *Gradusának* darabjai lehettek, melyekkel Erkel László átdolgozta a serdülő Bartók technikáját, s amikor Thománhoz került, újra tananyagának részét képezték első zeneakadémián töltött tanéve során?¹³⁴ A Bartók-irodalomban föllelhető további adatok híján nem válaszolhatjuk meg ezt a kérdést teljes bizonyossággal; figyelemre méltó tény azonban, hogy Storm Bull, Bartók több mint három évtizeddel későbbi tanítványa megjegyezte, hogy ismeretei szerint az egyetlen etűdgűjtemény, amelyet Bartók akkoriban használt, a Szendy által közreadott *Gradus-válogatás* volt.¹³⁵ Bull ugyanebben a viszonylag friss – 1941-ben, néhány évvel Bartóknál folytatott tanulmányai után közölt – leírásban a „teljes” technikai megalapozásra is utal: „Bela Bartok is a firm believer in a technical equipment so complete that physical difficulties cannot in any way hinder a facile expression of musical thought. The mind must be free to devote all its energies to the task of giving life to music.” („Bartók Béla szilárdan hisz egy olyannyira teljes technikai eszköztárban [kiképzésének szükségességében], amely mellett nem akadályozza fizikai nehézség a zenei gondolat könnyed kifejezését. Az elmének szabad kell lennie, hogy minden energiáját a zene életre keltésének szentelhesse.”)¹³⁶

A Bartók nemzedékét is jellemző hozzáállás forrásait kutatva a megelőző generációkat kell szóra bírunk. „Csak ha az ujjak teljesen hajlékonyak és erősek lesznek majd, akkor győzhetők le a zongorajáték legfőbb nehézségei. Liszt nem amellet foglal állást, hogy a darabokat a legkínosabb pontossággal kidolgozzák, hanem hogy lényegüket ragadják meg” – jegyzi le 1832-ben Auguste Boissier asszony, Liszt párizsi tanítványának édesanyja a lánya zongoraóráján hallott liszti kinyilatkoztatást, miután a húszesztendőös Liszt a lány lelkére kötötte, hogy naponta legkevesebb

¹³³ *Bartók levelei*, 71.

¹³⁴ *Dille/Jugendwerke*, 217–218, 241.

¹³⁵ Keppichné Molnár Irma azonban – bár csupán néhány órát vett Bartóktól 1930-ban, visszaemlékezése igen informatív forrás –, a következőkről számolt be: „Valami decima-kötés nem ment nekem, és megkérdeztem, milyen ujjgyakorlatot ajánlana ehhez a problémához. Azt felelte, hogy ő maga Joseffy gyakorlatait is használja, de ennél jobb volna, ha magam komponálnék magamnak célszerű gyakorlatokat [...] mindig, ha technikai problémáim akadnak.” (K. Molnár/*Zongorázni tanultam tőle*, 112.) Rafael Joseffy 1902-ben kiadott gyakorlatai (*Schule des höheren Klavierspiels: Uebungen*. New York: G. Schirmer – Lipcse: Hofmeister, lemezszám: 16268) meglehetősen sztenderd tréning-gyakorlatok Liszt, Brahms, Thomán vagy Cortot ujjgyakorlatainak szellemében. Szendy két *Gradus-válogatás* adott közre: Clementi–Szendy: *20 gewählte Studien aus Clementi's „Gradus ad Parnassum”* (1908); 2. jav., bőv. kiadása (1914): *23 gewählte Studien aus Clementi's „Gradus ad Parnassum”*. Budapest: Rozsnyai Károly kiadása (lemezszám: R. K. 252), ill. Clementi–Szendy: *2 minden napra való gyakorlat az ujjak egyenlő erősítésére Clementi Gradus-ából*. Budapest: Rozsnyai Károly kiadása (1914, lemezszám: R. K. 251.252).

¹³⁶ *Gillies/Remembered*, 147–148.

három órán át végezze a legkülönbélebb technikai gyakorlatokat.¹³⁷ Amikor Liszt Czernyhez került, a bécsi tanár korábban már idézett visszaemlékezései szerint valóságos zenei vadember volt,

„[s]zükségesnek láttam tehát, hogy az első hónapokban mindenekelőtt rendbehozzam és szilárd alapokra helyezzem mechanikai készségét, nehogy ez későbbi években tévutakra ragadhasssa.

Rövid időn belül mesteri folyékonysággal játszotta a skálákat minden hangnemben, amit nagyon elősegített remek kézalkata. A Clementi-szonáták komoly tanulmányozása által pedig – amelyek a zongoristák legjobb iskolájának tekinthetők, *ha Clementi szellemében tudjuk tanítani* – megerősítettem addig teljesen hiányos taktusérzékét, rászoktattam szép billentésre és szép hangvételre, a legalkalmasabb újrend használatára és a helyes zenei deklamációra, bár ezeket a műveket az élénk és mindig jókedvű fiúcska eleinte bizony eléggé száraznak találta.

Ezzel a módszerrel elértem, hogy amikor néhány hónappal későbben elővettük Hummel, Ries, Moscheles, majd Beethoven és Sebastian Bach műveit, nem kellett már annyira ügyelnem a technikai követelményekre, hanem a különféle szerzők szellemének és jellegének megértésére taníthattam.”

Ez a Beethoven tanításáról szóló, az *Erinnerungen aus meinem Leben* címmel közölt önéletrajzi rekonstrukcióból vett részlet Czerny pedagógiai hozzáállását még a visszaemlékezés igazságtartalmától függetlenül is képes volna jól megvilágítani.¹³⁸ Beethoven egy gyakran idézett, Czernynek írott levele pedig olyan első kézből származó dokumentum – nem följegyzés vagy visszaemlékezés –, mely az előző generáció megközelítésére enged következtetni. Beethoven Czernyre bízta unokaöccse, Karl zongoratanítását, s a leghíresebb tanítvány számára írt instrukciói az imént körvonalazott didaktikai hozzáállást tükrözik egyetlen zenedarab megtanulásának folyamatában:

„... begegnen Sie ihm so viel als möglich mit Liebe, jedoch ernst. [...] In Rücksicht seines Spielens bei Ihnen, bitte ich Sie, ihn, wenn er einmal den gehörigen Fingersatz nimmt, alsdann im Takte richtig, wie auch die Noten ziemlich ohne Fehler spielt, alsdann erst ihn in Rücksicht des Vortrages anzuhalten, und wenn er [*recte*: man]¹³⁹ einmal so weit ist, ihn wegen kleinen Fehlern nicht aufhören zu lassen, und selbe ihm erst beim Ende des Stückes zu bemerken. Obschon ich wenig Unterricht gegeben, habe ich doch immer diese Methode befolgt, sie bildet bald Musiker, welches doch am Ende

¹³⁷ „Quand on a les doigts parfaitement souples et forts, on a dompté les plus grandes difficultés du piano. Il [Liszt] n'approuve pas qu'on finisse minutieusement les morceaux, il veut qu'on en prenne l'esprit [...]” (*Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832. Notes de Madame Auguste Boissier*. Párizs: Honoré Champion, 46–47; a részlet magyar fordítását közli Legány/*Krónika*, 271).

¹³⁸ A szövegrészt H. Hoffmann Vilma fordításában közli Legány/*Krónika*, 259–260.

¹³⁹ A föltehetően jobb szövegváltozatot ld.: Alexander Wheelock Thayer (közr. Hermann Deiters, Hugo Riemann, 1907): *Ludwig van Beethovens Leben*. 4. kötet. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 43.

schon einer der obersten [recte: ersten] Zwecke der Kunst ist, und ermüdet Meister und Schüler weniger.”¹⁴⁰

(„... amennyire csak lehet, szeretettel forduljon hozzá, ám szigorúan. [...] Az Önnél folytatott [zongora]tanulmányaival kapcsolatban arra kérem Önt, hogy csak akkor állítsa meg őt [Karl] az előadás [hiányosságainak] okán, miután elsajátította a megfelelő ujjrendet, majd pedig helyes metrumban, a hangokat is meglehetősen hibátlanul játssza; és ha már ilyen mértékben előrehaladt[ak], kis hibákért ne szakítsa félbe játékát, s először csak a darab végén tegyen ezekre megjegyzést. Bár keveset tanítottam, mindig ezt a metódust követtem [-] gyorsan nevel zenészt [-], amelynek végső soron a legfőbb célja a művészet, és kevésbé meríti ki mind a mestert, mind pedig a tanulót.”)

A zenetörténet kánonjának centrális áramában nemzedékről nemzedékre öröklődő elképzelés a mechanikus technikagyakorlás megtisztító fázisáról, mely a Parnasszusra vezető lépcsőfokokat testesíti meg mind a zongoristaképzés, mind pedig egyetlen zenemű megtanulásának folyamatában, tehát legalább Beethovenól Bartók generációjáig dokumentálható.¹⁴¹ E hozzáállás, némileg sarkítva, egy alapvetően fegyelemre–fegyelmezésre s külső motiválásra épülő pedagógia terméke, amely a zongoratanítással kapcsolatban a 20. században kezdett komolyabban megkérdőjeleződni.¹⁴² Ne higgyük azonban, hogy csupán a zenetörténet legendás alakjainak mester–

¹⁴⁰ August Schmidt (szerk., közr., 1845): Beethoveniana [II.]. *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 5 (113) [1845. szeptember 20.], 450 (NB.: a folyóirat elérhető az interneten, a Google Books adatbázisában). A kiemelések eredetiek. Beethoven Czernynek írott levelét egyébként jellemzően azért idézik a szakirodalomban, mert ujjrendjeivel kapcsolatban – amire Beethoven az idézett mondatokat követően utal – ez az egyetlen ismert szerzői szöveges instrukció (ld. William S. Newman [1982]: Beethoven’s fingerings as interpretive clues. *The Journal of Musicology*, 1 [2], 171–197, ide: 174).

¹⁴¹ Érdemes megemlíteni: a zeneszerzés terén hagyományosan a stílusgyakorlatok töltötték be – s tulajdonképpen töltik be máig – ezt a „purgatórium” funkciót. Az amerikai emigrációjában zeneszerzést is tanító Dohnányi – Bartók ifjúkori modellje – ars paedagogicájának e jellegzetes mozzanatát fogalmazza meg világosan a következő sorokban: „Tizenkét éven át adtam elő zeneszerzés-tant a Florida State Universityn. Ez a tárgy fárasztott ki a legjobban. [...] Tanítványaim elképesztően előkészületlenek voltak, bár hírneves egyetemeken végeztek kurzusokat, annyira nem voltak jártasak a kontrapunkt s komponálás tudományában, hogy egy fugát sem voltak képesek megírni a legnagyobb igyekezettel sem. Nem kívántam befolyásolni őket, alkossanak saját egyéniségük s vágyaik szerint, de tanulják meg előbb az alkotás elemi szabályait. S ezt nékem kellett beléjük verni.” (Dohnányi Ernő [1962]: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 23.) Természetesen a Zeneakadémia zeneszerzés-tanterveinek s konkrétan Bartók (s természetesen Dohnányi és Kodály) zeneakadémiai zeneszerzés-tanulmányainak ismeretében sem lehet meglepő az imént idézett hozzáállás (ld. pl. András Wilhelm [1981]: Bartók’s exercises in composition. *Studia Musicologica*, 23 [1], 67–78).

¹⁴² Varró Margit (1921/1989): *Zongoratanítás és zenei nevelés*. Budapest: Editio Musica, ld. különösen: 174–179. Érdemes megemlíteni, hogy egy közvetlen Liszt-tanítvány, Tamásyné Gál Anna 1899-ben írt figyelemre méltó iskolájában (*Új zongoraoktatási módszer, mely a zongoratanítást kezdettől fogva kis darabok fogalmazásával köti össze*) a készen megírt ujjgyakorlatok helyett arra törekedett, hogy a tanítvány maga legyen képes kitalálni olyan kis technikai gyakorlatokat, amelyek egy-egy előadási darab nehézségeinek legyőzését segíthetik. Ráadásul a Kodály több – korábban idézett, ill. hivatkozott – fölszólalásában is kárhoztatott vizualitás- és motorikusság-központú hozzáállás helyett Tamásyné módszertanában már a kezdőtanítás során is vezető szerepet kap az auditív észlelés és a hallásfejlesztés (Tamásyné módszerének rövid bemutatását ld.: Veszprémi/*Zongoraoktatásunk*, 99–104; bővebben pedig: Veszprémi Lili [1963–1964]: Egy Liszt tanítvány „Új zongoraoktatási módszer”-e [I–IV. rész]. *Parlando*, 1963/10: 7–9, 1963/11: 12–14, 1963/12:

tanítvány kapcsolataiban öröklődött a technikaképzés effajta tisztítóúzi szemlélete. Bartalus István – akinek tananyagaival, mint korábban utaltunk rá, Bartók édesanyja tanítóképzős diákként találkozhatott Pozsonyban – a 19. század második felében föltehetően igen népszerű *Gyermek Lant* c. pedagógiai munkáját „növendék zongora tanulók számára magyar népdalokból” „írta át”.¹⁴³ Túl azon, hogy koncepció tekintetében e műre akár Bartók *Gyemekeknek*-sorozatának előfutáraként is tekinthetnénk – bár Bartalus darabjai is azon kompozíciók közé tartozhattak, amelyekről Bartók úgy vélte: „nincs valódi zenei érték[ük]”¹⁴⁴ – a két füzetnyi terjedelmet megért sorozat előszavában a szerző világosan kifejti a hangszertechnikai képzés szerepét a zenetanulmányok során:

„Ámbár a zene fő feladata a lélek nemesítés; [...] de azért a tanító [sic!] ne feledje, hogy kezdő növendékeinel [sic!] ez nem a fő; mert lelket csak a már idomított anyagba lehet önteni. Azért a tanítónak el kell találni azon pillanatot, mikor a gépies gyakorlatok mellett e füzetet haszonnal alkalmazhatja.

A nevelésnél gépies gyakorlatok által legelőbb a nyers anyag idomitando, s a milyen arányban győzzük le ennek nehézségeit, a szelleminek azon arányban kell növekedni.”¹⁴⁵

14–17, 1964/1: 15–16 – online is elérhető). Az igen fiatalon elhunyt Kovács Sándor egy 1916-os tanulmányában részletesen kifejti a Tamásyné módszertanában is alkalmazott elveket (Hogyan kellene a gyermekeket a zenébe bevezetni? In: Balassa Péter [közr., 1976]: *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 375–398). Említsük meg ugyanakkor, hogy a – Varróhoz hasonlóan – Szendy-tanítvány Kovácsnak ugyanebben az évben megjelent, a korában számos tekintetben igen előremutató, máig ismert és használt, hangszeres gyakorlásról szóló útmutatójában végső soron nem tudott teljesen megszabadulni az öncélú technikaképzés gyakorlatától. „Míg tehát egyrészt mindent, amit játszol, el is kell képzelned” – fejti ki Kovács –, „addig másrészt mindent, amit elképzelsz, el is kell játszani tudnod. Erre csak egy módod van: ha az összes elképzelt technikai nehézségek főbb típusait – függetlenül a zenedaraboktól – az automatizmusig gyakorolod. [...] Tégy egyszerűen egy akkora technikai készletre szert, mely tágabb körű, mint bármely nehézség, melyet az előadási darabok nyújtanak. Ezt tette Liszt; naponta öt órán át gyakorolt technikai típusokat; műsorával csak egy órán át foglalkozott a zongoránál. Ezt úgy tehette, hogy fejben tervezte meg és készítette el játékát. Csak ha ezt a feltételt teljesíted, léssz képes tanuláson és játékon teljes mértékben átszellemiteni, azaz túlsúlyba hozni benne a szellemi elemet a testi elem fölött.” (*Kovács Sándor válogatott zenei írásai*, 370 [a *Hogyan gyakoroljunk?* c. írásból]).

¹⁴³ Bartalus István (é. n. [1861]): *Gyermek Lant* [növendék zongora tanulók számára magyar népdalokból átírt Bartalus István]. Budapest: Rózsavölgyi és Társa [cs. és kir. udvari zeneműkereskedése] (lemezszám: R et C. [N^o] 631). A *Gyermek Lant* kottái ma is számos hazai könyvtárban megtalálhatók. Bartalusról ld. Sz. Farkas Márta 1976-ban megjelent kismonográfiáját: *Bartalus István*. [A múlt magyar tudósai.] Budapest: Akadémiai Kiadó (a *Gyermek Lant* megjelenési dátumát ld.: 168).

¹⁴⁴ „Már zeneszerzői pályám legelején az az eszmém támadt, hogy könnyű darabokat írok a zongorázni tanulók számára. Ezt az eszmét zongoratanári tapasztalatom sugallta; mindig úgy éreztem, hogy kivált a kezdők számára rendelkezésre álló anyagnak nincs valódi zenei értéke, igen kevés mű kivételével – ilyenek például Bach legkönnyebb darabjai és Schumann Jugendalbuma. Úgy gondoltam, ez kevés, ezért több mint harminc évvel ezelőtt magam is megpróbálkoztam könnyű zongoradarabok írásával.” (*BBÍ/1.*, 91 – részlet egy angolul fogalmazott szövegből Bartók pedagógiai zongoraműveit bemutató felolvasó-hangverseny céljára 1940-ből.)

¹⁴⁵ Ld. ugyanennek a gondolatnak a megfogalmazását a tanítóképzőkbe szánt zongoraiskolája bevezetőjének végén is (Bartalus István [1871]: *Bevezetés a zongora s orgona játszására a tanítóképezdei ifjúság tömegesen tanulása szempontjából*. Buda: Magyar Királyi Vallás- és Közoktatásügyi Ministerium, VI. old.). Nem sokat javít a helyzeten, hogy Bartalus zongoraiskoláiban a kezdő tanulók skálákkal traktálásának gyakorlata ellen foglal állást – valójában csupán a technikaképzés más módjait részesíti előnyben. „Sokan – tán még ma is – a létrák buzgó

Bartalus egy másik, ugyancsak két füzetnyi „népdalfeldolgozása” már címében is világosan hordozza ezt a fölfogást: *Kis művész / Ismertt magyar dalok gyűjteménye zongorára / Olyan növendékek számára, kik a gépiességben előhaladást tettek.*¹⁴⁶ A hangszertechnikai képzésnek Bartalus által imént körvonalazott, a 19. századi magyar zenepedagógia hétköznapi gyakorlatát jellemző alapozó szerepe természetesen meglehetősen szélsőséges elképzelésnek tűnik a Bartók által elfogadotthoz képest; a Bartók–Reschofsky-féle zongoraiskolában, fél évszázaddal Bartalus után, az előadási darabok (Bartók apró karakterdarabjai) sora és a technikaképzés kéz a kézben fonódik egymásba, s e tekintetben Reschofsky Sándor és Bartók pedagógiai munkája Chován néhány esztendővel korábbi iskolájához képest is modernebb szemléletet képvisel.

A Zeneakadémia Parnasszusán

Kétségtelen, hogy az idős Liszt, valamint a zeneakadémiai tanár Bartók – és óráin a kettejük közötti mester–tanítvány kapcsolatot megeremtő Thomán – szinte soha nem foglalkozott sem a technikaképzéssel, sem pedig technikai problémákkal a tanítás során. Liszt „[a] legfőbb sulyt az előadás művészi és szellemi oldalára fektette, miután a technikai részzel minden tanítványnak ugy is késznek kellett lennie” – számol be weimari tanításáról egy magyar szemtanú, összhangban Liszt külföldi tanítványainak visszaemlékezéseivel.¹⁴⁷ Egyik leghíresebb magyar zongorapedagógus-tanítványa, Thomán is megerősíti az iménti jellemzést.¹⁴⁸ Ugyanakkor úgy tűnik, Lisztnak tudatosan vállalt „parnasszusi” attitűdjét tükrözte ez a viselkedés.¹⁴⁹

tanításával kezdik a zongora leckéket, s azt hiszik, hogy a ki már létrákat tud játszani, az zongorázni is tud. Ez a rossz módszerek legrosszabbika, [...] örökre elriasztja a közép s gyenge tehetségűeket a zene tanulásától. – A létrák tanítása legczélszerűbb akkor, mikor részint a technikai, részint a rythmikai gyakorlatok által a tanuló már azon fokra jutott, hogy szabatosan játszik” – fogalmaz Bartalus 1862-ben, pedagógiai útmutatásainak összefoglalásaképpen pedig kijelenti: „Ohajtandó, hogy a tanuló minden óra felét részint ujj gyakorlatokkal, részint (ha már erre került a sor) létrák játszásával töltsse el [...]” (*Módszer a zongora helyes játszására*. Pest: Rózsavölgyi és társa [sic!], lemezszáma: G. N. 712. [Sz.], 18).

¹⁴⁶ A „gépiesség” purgatóriumából kiszabadult „kis művész” számára egyébként a „Jer őlembe Kis babám”, valamint a „Mikor én nőtelen voltam” kezdetű „népdalok” jelentették a gyermeki Parnasszust.

¹⁴⁷ N. N. (1864): Liszt Ferenc egykori élete s működése Weimarban. (Műtörténelmi visszpillantás Mezei L. naplója után.) [2. rész.] *Zenészeti Lapok*, 5 (13) [1864. december 29.], 97–99, ide: 97 (elérhető online: fidelio.hu/zeneszeti/napok/view.asp?p=l_1864_0097.jpg; közli továbbá: Legány/*Krónika*, 296–298, ide: 296).

¹⁴⁸ Thomán István (1911): Liszt Ferenc mint pedagógus. *A Zene*, 3 (10) [1911. október], 204–206, ide: 205–206; a releváns részletet közli Legány/*Krónika*, 313–314 is. Óráinak menetére Thománnal abszolút egybevégyően emlékezik a másik legjelentősebb zongorapedagógus-tanítvány, Szendy is (Papp Viktor [1925]: Szendy Árpád. In: Papp Viktor: *Arcképek a magyar zenevilágból*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat R.-T. kiadása, 138–153, ide: 143–145).

¹⁴⁹ Egy amerikai Liszt-tanítvány, Carl Lachmund naplójegyzeteiből kaphatjuk az egyik legrészletesebb képet Liszt weimari tanításáról (fél évszázaddal a Valérie Boissier-nek adott órák után). Lachmund következő megjegyzése

Bartók technikai képzéssel kapcsolatos érdektelenségéről a zeneakadémiai tanítás során korai tanítványai visszaemlékezéseiből éppúgy megbizonyosodhatunk, mint legutolsó tanítványainak beszámolóiból. Bartók legelső zeneakadémiai tanítványainak egyike, Szalay Stefánia így emlékszik fél évszázad távlatából:

„Egyszer, amikor valami újfajta billentést kellett megtanulnom, megkérdeztem[:] »Mit jelent az, hogy portato kell skálázni és tempóban?« Nagyon nézett, azután a tőle megszokott őszinteséggel válaszolt[:] »Nekem ezt, mint akadémiai tanárnak tudnom kellene, de bevallom, fogalmam sincs róla. Majd utánanézek, fontos újítás-e?« Máskor arról faggattam, hogy a nehéz német súly-technikának vagy a finom francia technikának hódoljak-e? Kedvesen felelt: »Mindegyik jó, de a legjobb a természetes technika az, ami könnyen megy.« Neki könnyen ment minden. De a kezét nem úgy tartotta, mint ahogyan a zongoraiskolák előírják. Kissé nyújtotta az ujjait, nem ütötte, nyomta a billentyűt s csodálatosan szép pesante hangokat hozott ki.”¹⁵⁰

Székely Júlia, aki talán Bartók valamennyi tanítványa közül a leghosszabb időt töltötte Bartók növendékéként,¹⁵¹ világosan megírja, hogy Bartók óráin

„az aprólékos csiszolómunka sohasem volt technikai természetű! Félreütések, hiányosan kigyakorolt futamok, ügyetlenkedő oktávfogások, esetlen terc- és szextmenetek nem tartoztak azok közé a hibák közé, melyeknek kijavítására Bartók sok időt vesztegetett volna. [...] Még a billentés módszere is a tanuló magánügye maradt. Skálák, ujjgyakorlatok a tanuló külön műhelyében készültek; a tizenégyes

a technikaképzés funkcióját is megvilágítja a zongoratanulmányok során: „Ordinary technic he would not teach; a genius of Liszt’s greatness could not be expected to trouble himself with simple matters of method. Barring a few exceptions he did not accept pupils whose technic was insufficiently developed. While he occasionally gave advice in matters of technic, his followers came to Weimar to acquire maturity in the highest musical sense [...] He never made lengthy explanations; his words though few, were decidedly to the point. Much of his teaching was by symbolism, by gesture, or even by grimace. If a pupil bungled in technic or exhibited bad method the Master [...] indignantly exclaimed: »Pch! I am no Pro-fes-sor.« [...] Then, with scorn: »You must go elsewhere; go to a Konservatorium for such things.«” (Alan Walker [közr., 1995]: *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882–1884*. New York: Pendragon Press, 47–48). Liszt weimari tanításáról Lachmund és Göllerich nyomán ld. összefoglalóan Serge Gut 2004-ben megjelent cikkét (Les dernières années d’enseignement de Liszt à travers les écrits de Carl Lachmund et August Göllerich. *Revue de Musicologie*, 90 [1], 55–82), Alan Walker igen olvasmányos – ám a szakszerűséget nem nélkülöző – összefoglalója pedig magyarul is olvasható (ford. Fejérvári Boldizsár, 2003: A weimari oroszán: Liszt és tanítványai. *Muzsika*, 46 [11] [2003. november], 21–24); Walker föltételezése talán túlságosan merész (s némiképp apologetikusnak is tűnik) Liszt imént jellemzett „parnasszusi” attitűdjével kapcsolatban, ám érdemesnek tartom megfontolni: „A zongoristák, akár a növények, természettől fogva léteztek. A kertész ápolhatja a növényt, de létrehozni nem tudja. Így áll a dolog a zongoristák tanárával is; ápolhat, de nem teremthet. Továbbá minden jó zongorista bensőjében ott lapul a muzsikus, aki felszínre akar törni. Liszt azt a feladatot vállalta magára, hogy felszabadítsa. Ha a muzsikus felszínre került, minden más magától megy már, beleértve a technikai fejlődést is. Liszt egyszer aforisztikus megjegyzést tett életrajzírójának, Lina Ramann-nak, amely bennünket is elgondolkoztat: »A technika a lélekből szülessen meg, ne a mechanikából!«”

¹⁵⁰ Szirányi/Szalay. Szalay 1957-ben írta le emlékeit.

¹⁵¹ Székely Júlia (1906–1986) a Zeneakadémián 1923 és 1926 között volt Bartók tanítványa (ld. Demény/Zeneakadémia, 143; MÉL/Székely Júlia); később magánúton tanult nála, majd pedig a tanárképző évét végezte el ismét Bartók tanítványaként a Zeneakadémián.

tanterembeli közös műhely magasabb rendű zenei-eszmei feladatok megoldásának adott helyet. Bartók nemigen kérdezte a növendékétől, vajon skálázik-e, ujjgyakorlatozik-e odahaza vagy sem, de feltételezte, hogy igen, hiszen a szükséges technikai előkészületek nélkül, melyeket a tanuló irányítás nélkül is elvégezhet, nehezen boldogulhat a zeneirodalom zongoraműveiben, ahol már szüksége van a felső irányításra is.”¹⁵²

Szalay imént idézett visszaemlékezéséből Bartók technikaképzéssel kapcsolatos tudatosságának hiányaira is mintha fény derülne. Ennek egyrészt az lehetett az oka, hogy „Bartókot elsősorban nem a zongorázás érdekelte, hanem a problémák zenei megoldása. Tény, hogy a zongorázás maga nem is érdekelte túlságosan” – fogalmaz a zongoraművész és zeneszerző Balogh Ernő, aki fél életen át ismerte Bartókot –, másrészt pedig az, hogy „[t]ermészetes technikája volt és bár virtuóznak tartották, a virtuózítás kérdésével nem foglalkozott”.¹⁵³ Egyik utolsó tanítványa, Storm Bull, hasonlóképpen, arról számol be, hogy technikai kérdésekről csak néhány konkrét, a tanítvány számára megoldhatatlannak tetsző probléma kapcsán esett szó az órákon.¹⁵⁴ Az 1929/1930-as tanévben zeneakadémiai tanítványa, Comensoli Mária így összegezte technikai képzéssel kapcsolatos emlékeit: „Kis keze volt, így a maga részére, a technikai nehézségek áthidalására, különleges ujjazatokat, csukló- és kartechnikát alakított ki. De mindig hangsúlyozta, hogy ez a megoldás nem követendő szolgálai módon. Ezt mondta: »Én ezt így oldom meg, mert testi felépítem ezt diktálja. A maga feladata az, hogy megkeresse az utat saját maga számára.«”¹⁵⁵

A parnasszusi magasságokon tehát Bartóknál is csak igen ritkán eshetett szó technikai megoldásokról. Ezzel együtt a visszaemlékezők sorában szokatlanul kritikus hangot is megengedő Veress Sándor az imént fölmerült gyanúkat erősíti meg a technikai tudatosság hiányával kapcsolatban – szemben Liszt tudatosan föl vállalt attitűdjével:

¹⁵² Székely/*Elindultam*, 121–122.

¹⁵³ Balogh Ernő (1958): Milyen tanár volt Bartók? *Muzsika*, 1 (10) [1958. október], 9–10, ide: 10, ill. Id. még a szöveg korábbi, angol nyelvű megjelenését: Gillies/*Remembered*, 44–48, ide: 45. Balogh Ernő Szalay Stefánia tanulmányai után, 1909 és 1915 között volt Bartók tanítványa a Zeneakadémián, s Bartók amerikai tartózkodásainak idején is kapcsolatban maradtak, miután Balogh 1924-ben az Egyesült Államokba emigrált (vö. Bónis/*Így láttuk*, 129–135, ill. www.nytimes.com/1989/06/07/obituaries/erno-balogh-pianist-and-author-92-dies.html).

¹⁵⁴ „Mr. Bartók offers to solve through personal illustration only enigmatic problems which seem to admit of no circumvention. For example, constant practice of a finger trill is likely to achieve no result other than increased speed. Mr. Bartók shows how, in a pianissimo trill, an exaggerated roll of the hand and wrist supplementing slight finger action obviates unevenness.” (Gillies/*Remembered*, 148–149). A technikai kérdések elhárításáról Bartók fölsőfokú zongoratanításában beszámol még többek között Székely Júlia (Székely/*Bartók tanár úr*, 44), Comensoli Mária (Bónis/*Így láttuk*, 146), Klein Erzsébet (Klein/*Remembering*), Sándor György (Bónis/*Így láttuk*, 155), Veress Sándor (Bónis/*Így láttuk*, 161–162) és Nemes Katalin (Bónis/*Így láttuk*, 185).

¹⁵⁵ Bónis/*Így láttuk*, 146. Comensoli a Zeneakadémia évkönyveinek tanúsága szerint Székely Arnoldnál tanult 1916 és 1923 között, az 1929/1930-as tanévben pedig Bartóknál végezte el a IV. akadémiai osztályt.

„Hogy Bartók nem volt született zongorapedagógus, az abból is kitűnt, hogy technikai problémákkal – mint rossz kéztartás, valamilyen rossz feszültség a mechanizmusban – ő nem foglalkozott. Holott ez nagy zongorapedagógusoknál integráns része a tanításnak. Bartókot a zongoratanításnak ez a része nem érdekelte. Ha valaki technikai problémával küszködött, azt megpróbálta ugyan kijavítani, ez azonban abból állt, hogy leült, eljátszotta a kérdéses részt, és azt mondta: »Ezt most játssza utánam!« Ezt persze könnyű mondani, de ha a növendéknek valamilyen technikai problémája van, akkor aligha tudja utánajátszani. A technikai probléma lényegére Bartók nyilván nem jött rá; ebből következik, hogy hallatlan lelkiismeretessége ellenére sem volt született zongorapedagógus.

Miért volt ez így? Ennek nyitjára később jöttem rá. [...] Bizonyára minden technikai problémát megoldott ösztönösen, anélkül, hogy nehézségbe ütközött volna. Mivel pedig nem ismerte ezeket a problémákat, ezért másoknál sem tudta őket korigálni.”¹⁵⁶

Valóban, Bartók zeneakadémiai tanár kollégái nagyobb súlyt fektettek a technikai képzésre. Chován zongorametodikáját már 1892 óta tankönyvként használták,¹⁵⁷ Szendy Árpád pedig, aki Bartóknál jobb és népszerűbb zongoratanár hírében állt,¹⁵⁸ mind instruktív kiadásai, mind pedig a róla szóló jellemzések, ill. megemlékezések tanúsága szerint tudatosan tekintett és hangsúlyt fektetett a technika tanítására. A zongorapedagógus Kálmán György Szendy síremlékének fölállítása

¹⁵⁶ Utolsó tanítványainak egyike, a pozsonyi Gáffor Ilona, aki 1935 és 1937 között volt Bartók magántanítványa, azonban kiemeli Bartók technikai tanácsait: „A két év folyamán igen sok előadási darabot vettünk át a zongorairodalom különböző korszakaiból. Technikai gyakorlatokkal, etűdökkel már nem foglalkoztunk, mert azok az előző tanulmányaim tárgyát képezték... Viszont nagyon sok tanácsot adott Bartók a technikai nehézségek leküzdésére.” (Kövesdi János [1987]: Bartók és Pozsony. [Interjú Albrecht Jánossal és Gáffor Ilonával.] *Irodalmi Szemle*, 30, 407–410, ide: 408.) Természetesen Veress is tévedhet, csakúgy, mint más tanítványai – mint például az imént idézett Balogh Ernő –, akik a technikai tudatosság hiányait vetik föl Bartók tanításával kapcsolatban; tény azonban, hogy például Szendy lényegesen több technikai utasítást ad közreadásaiban, mint Bartók, s tény az is, hogy Bartók tanítványai szinte alig írtak le konkrét technikai tudáselemet mesterük tanítására visszaemlékezve; valójában csak *megfigyelniük* lehetett Bartók egy-egy zongoratechnikai megoldását (valamennyi visszaemlékezés áttekintése nyomán állíthatjuk, Gáffor Ilona nyilatkozata talán az egyetlen kivétel). Egy jellemző példát említek csupán itt, egyik utolsó tanítványa, Z. Bacsák Erzsébet visszaemlékezéséből: „Mikor órára vittem ezt a művet [*Este a székyelknél*], már számos itthoni és külföldi hangversenyen játszottam, tehát nem is gondoltam, hogy technikai problémám lehet vele, csak a stílus, a szerző jóváhagyása miatt játszottam elő. Azt hittem, már finomabb kísérettel nem lehet játszani a két tilinkós részben, de Bartók ezt is »vastag«-nak találta. Végül többszöri eljátszásnál tudtam megfigyelni azt a rövid, sajátos karlendítést, mellyel a billentyű teljes elengedése nélkül ki tudta hozni a kívánt hangot.” (Z. Bacsák Erzsébet [1962]: Emlékezés Bartók Bélára, a pedagógusra. *Parlando*, 3 [5] [1962. május], 9–10, ide: 10.)

¹⁵⁷ Chován/*Módszertan* (1. kiadás), ld. az Előszó kezdetét (3. old.).

¹⁵⁸ „Ma is igaz, hogy ő [Szendy] volt akkor a legjobb zongoratanár Budapesten” – foglalta össze a közkeletű vélekedést K. Molnár Irma Bartókról szóló visszaemlékezésében volt tanárai: Szendy és Bartók összehasonlításakor (K. Molnár/*Zongorázni tanultam tőle*, 111). A Bartókkal egyidős Papp Viktor zeneíró is ellentmondást nem tűrően jelenti ki Szendy-portréjában: „Szendy Árpád a legnagyobb zongorapedagógusunk volt” – s így folytatja a pedagógus Szendy jellemzését: „Ez a legkimagaslóbb értéke. Nemcsak azért, mert hagyományosa, képviselője és terjesztője a Liszt-tradícióknak, hanem mint saját lábán járó, új utakat kereső pedagógus is. [...] puritán, nemes egyéniségéért, megbecsülhetetlen tapasztalataiért s mindentudásáért rajongtak tanítványai. Úgy beszéltek róla, mint ő beszélt Lisztről s azt mondják, leckeóráit végighallgatni: nemes élvezet volt.” (Papp Viktor [1925]: Szendy Árpád. In: Papp Viktor: *Arcképek a magyar zenevilágból*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat R.-T. kiadása, 138–153, ide: 142–143.)

alkalmából írt megemlékezésében úgy fogalmazott, hogy „[a] játékmódnak csak a három főkelléke volt figyelmének tárgya: 1. Az acélos ruganyosságú ujjak (körömíz), melyeknek az aggyal való tökéletes összeköttetése teljesen ki van dolgozva. 2. Az acélosan játszó ujjak mellett a legfinomabb simulékonyosságig hajlékony kézcsukló, mely megfelelően üt a kellő helyen (oktávák, stb.). 3. A hangok nagy sorának villámgyors és rendkívül világos áttekintése megfelelő zenei felfogásban (kitűnő muzsikus agyrendszer).”¹⁵⁹ Szendy közreadásai, melyek Chován és Bartók instruktív kiadásaihoz hasonlóan a Zeneakadémia tananyagának részét képezték,¹⁶⁰ jellemzően több és tanulás-, ill. gyakorlásmódszertani, zongoratechnikai jegyzetet tartalmaznak, mint Bartókéi (sőt, mint Chovánéi is). Ennek ugyan részben az is oka lehetett, hogy a Szendy által közreadott művek túlnyomó része a zeneakadémiai curriculum „tanulmányainak” kategóriájába tartozott – ide értve a Szendy által közreadott Clementi-, Cramer-, Czerny- és Kessler-etűdökön kívül Bach invencióit s a Chopin-etűdöket és -prelűdöket is –, a jegyzetekből és a kottaszöveg interpretációjának instrukcióiból azonban határozottan érezhető, hogy Szendy valóban a pianista és a pedagógus szemszögéből végezte közreadói munkáját. „Kifogyhatatlan az olyan tanítási ötletekben” – jegyzi meg Kálmán Szendy közreadásai kapcsán –, „mint a 43-ik Cramer etűd kvintolás trillája. Nem a kényelmes megoldásokat, inkább a nehezeket kereste, még akkor is, ha az zeneileg indokolatlan volt. A nagyképességű és zongoratechnikát nagyrabecsülő mestert jellemzi, hogy örült a nehézségeknek.”¹⁶¹ Természetesen a zongoramethodikai munkáival ismertté vált Kálmán György sorai *saját* értékrendjét, aspirációit éppúgy tükrözhetik, mint Szendyéit – akit jellemezni szándékoznak –, mindenesetre nem véletlen, hogy az ő tollából származik Szendyről a legrészletesebb és leginformatívabb jellemzés a fiatal Kovács Sándoré mellett, aki tanárát, Szendyt *par excellence* pedagógusként írta le.¹⁶²

Korábban említettük, hogy a nyugalmazott Erkel és Gobbi katedráit tanítványaik: Thomán és Szendy, valamint a Bécsből hazahívott Chován foglalták el. „Liszt Ferenc tanítását a mi generációnk számára két kiváló tanítványa – Thomán István és Szendy Árpád (maguk is mesterek) – örökítették át. Alig van a mi időnkben zenész, aki e két mester egyikének vagy másikának tanítványa ne lett volna; tőlük kaptuk elevenen a Liszt-i tradíciókat” – fogalmazta meg pianistanemzedékének véleményét a Thomán- és Chován-tanítvány Keéri-Szántó Imre.¹⁶³ A két tanárgeneráció képviselőinek pedagógiai repertoárját és attitűdjeit összehasonlítva egyetérthetünk Legány Dezsővel, aki úgy vélte: Gobbi Henriknek a hangszertechnika fejlesztését előtérbe helyező hozzáállását Szendy, Erkel Ferencnek az

¹⁵⁹ Kálmán/Szendy, 34.

¹⁶⁰ Ld. pl. Chován/*Módszertanának* rendszeres tantervét (2. kiadás) vagy *Rozsnyai kalauzát*.

¹⁶¹ Kálmán/Szendy, 34.

¹⁶² Kovács Sándor (1912): Szendy Árpád. In: Balassa Péter (közr., 1976): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 440–443.

¹⁶³ Fodor/*Emlékkönyv*, 87.

előadói képességek fejlesztését hangsúlyozó beállítottságát pedig Thomán tanítása örökítette tovább.¹⁶⁴ Kálmán György tovább árnyalja ezt a képet:

„Ők ketten vetették meg mai zongorakultúránk alapját. Két ellenkező pedagógiai elv alapján tanítva, egymást kiegészítve nemcsak európai színvonalra emelték, de teljes skálájúvá, kompletté tették a hazai tanítást. Szendy a spártai nevelésnek (kemény fegyelem, rendszeres gyakorlás, az akaraterő maximálisra feszítése) és a grammatikus iskolának (a tökéletességnek csak egy lehetősége van, az a kizárólagos tanítási cél; minél részletesebb, finomabb elemzésnek és az elemekből való tervszerű felépítésnek) a mestere. Thomán a Rousseau-féle nevelésnek (a természetes fejlődést zavaró akadályok távolítandók csak el, az egyéni értékek csorbíthatatlanul megóvandók) és az athéni, humanisztikus iskolának (a tisztán emberi, tisztán szép és értékesnek minden korlátozó elvek nélkül való tanításának) a mestere. [...] A játékot a legkisebb részletig pontosan előre megtervező iskola volt Szendyé; Thomán iskolája csak a keretet tervezi meg pontosan előre, a keret kitöltésének a pillanatnyi sugallatnak nagyobb teret ad.”¹⁶⁵

Papp Viktor a Liszt élő magyar tanítványairól a „mester” halálának ötvenedik évfordulójára írt könyvében még részletesebb, s Kálmánéval egybevágó kettős portrét rajzol Thománról és Szendyről:

„Sok értékes zongorapedagógusunk közül az utolsó száz évben három magaslik ki. Elsősorban és mindenek felett elérhetetlen tündöklésben – természetesen – Liszt Ferenc s aztán Szendy Árpád és Thomán István, a két magyar Liszt-növendék. [...] Szendy mesterének technikai tökéletességére törekedve, igyekezett Liszt szellemét szolgálni. A Zeneakadémia művészképzőjéből teljes technikai készültséggel jöttek ki akkoron a növendékek. Mondják a Liszt-tanítványok [kik közül a még élő magyarokat – szám szerint tizenötöt – Papp személyesen szólaltatja meg kötetében], hogy a weimári, római és budapesti zeneleckéken a mester – látszat szerint – nem vetett súlyt a növendék technikai készségére. [...] De a legmagasabbrendű technika mindegyiküknek birtokában volt. Ha tehát Szendy elsősorban a tudásbeli fölényt követelte növendégeitől, Liszt szellemében járt el.

De Liszt tanítási módjának értékesebb ajándékát Thomán hozta el a mester zongorája mellől. Annyira behatóan ismertette a műveket, mint Liszt s a tanítvány küzködő, felfelé törekvő lelkét szabad csapongásában nem korlátozta, legfeljebb irányította s emelte, mint Liszt. [...] Thománnak, a pedagógusnak, nem az a célja, hogy tanítványai őt másolják, hogy úgy zongorázzák el a műveket, ahogy tőle hallották. Azt tartja, hogy a művészetben mit sem ér az, ami nem belülről jön, nem élményből szűrődik le. Ő csak segíteni akarja a növendék ösztöneinek helyes irányú kibontakozását, még abban az esetben is, ha az az irány eltérő az övétől. Ennek a magas és nemes pedagógiai elvnek

¹⁶⁴ Legány Dezső (1977): Erkel Ferenc a Zeneakadémián. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 69–106, ide: 87–88.

¹⁶⁵ Kálmán/Szendy, 33.

kivirágzását két világhírű tanítványában, Dohnányi Ernőben és Bartók Bélában, látjuk. Dohnányi csupa bensőség, melegség és szemérmes líra; Bartók csupa fény, csillogás, brutális erő és fanatikus hit.”¹⁶⁶

Papp Viktor tolla elővarázsolja az olvasó számára Thomán pedagógiai *ars poeticáját*; egy olyan pedagógiai hozzáállást láttat, amely nem csupán az élményből táplálkozó *poézist* helyezi középpontjába, hanem maga is szinte poézis; mechanikus szabályok alkalmazása helyett az intuícóra épít, mely a tanítványban rejlő „ösztönök” „helyes irányú” kibontakozását célozza meg. Természetszerűen következik mindebből, hogy az órákon nem a technikaképzésre helyeződött a hangsúly – éppúgy, mint az idős Liszt óráin –; a mester és tanítványa között a zenélésen keresztül szövődő kapcsolat bírhatott a legjelentősebb pedagógiai hatással.

¹⁶⁶ Papp/Liszt, 172–174.

II. A tanítás – módszer és egyéniség

Bartók tanár úr

1927-ben Thomán leghíresebb pianista tanítványáról: az ötvenesztendős Dohnányiról írt, Bartók pedig Thománt jellemezte a *Zenei Szemle* hasábjain a zeneakadémiai mester művészi pályafutásának negyvenesztendős jubileumán. Mint említettük, egy-egy visszaemlékezés, portré gyakran többet árul el szerzőjének jelleméről és törekvéseiről, mint tárgyáéről, s Bartók esetében kifejezetten jellemző ez.¹⁶⁷ Tanárának portréját megfestve Bartók, mint látni fogjuk az ő tanítványainak emlékei nyomán, valójában – önkéntelenül is – önarcképet körvonalaz, s pedagógusi ideális énjének jellemzésével szolgál. Az ideális én és a valóságos közötti távolság azonban megvilágító magyarázatot sugall a pedagógus Bartók tantermi gyakorlatában érzékelhető ellentmondásra: ő is látszólag egyértelműen Thomán „módszereit” alkalmazza majd, azonban szinte homlokegyenest ellenkező hatást fejt ki tanítványainak művészi egyéniségére. A Tóth Aladár által készített laudáció-interjú kezdetén Bartók hosszan beszél Thomán – az interjúkészítő által megerősítő határozószóval lejegyzett: – „*valóban* atyai” gondoskodásról,¹⁶⁸ amelyet Bartóknak, édesapja korai halála miatt, immár egy évtizede nélkülözni kellett (másik főtárgytanárában, Koesslerben pedig nem lelhetett meg). Ez a gondoskodás Thománnak egy többek által is liszti jellemvonásként fölismert tulajdonsága volt, melynek nyomán Bartók egy életen át szeretettel, a mester–tanítvány viszony megszűnését követően pedig egyenrangú barátként is kötődött mesteréhez, amit Bartók Thománhoz írott levelei tanúsítanak.¹⁶⁹ Thomán tanítási „módszerének” legfontosabb karakterisztikumát Bartók abban látta, hogy

„ő azok közé a ritka pedagógusok közé tartozik, akik sohasem nyomják el növendékeik egyéniségét. Nem akarta sohasem tanítványait önmaga képére faragni. A művek precíz megszólaltatásán túl, tehát ott, ahol a tanítványnak már önmagából kell belevinnie a poézist a zongorajátékba, ott sohasem avatkozott bele *száraz formulákkal* a növendék munkájába. Minden tudásával és szuggeráló erejével igyekezett ugyan hatni a növendék lelkületének költői kifejelesztésére, de vigyázott, hogy ez a hatás ne mesterséges, hanem *természetes* legyen. Ilyen természetes hatást semmivel sem lehet jobban elérni, mint ha a tanár *előjátsszik* a növendéknek. Ehhez természetesen szükséges, hogy a tanár maga, olyan kiváló művésze legyen a hangszerének, mint Thomán István. Thomán valóban példátlan türelemmel, mindig és mindent el[ő]játsszott tanítványainak. Az önállótlanabb növendék természetesen szolgálailag

¹⁶⁷ Jól ismert: dolgozatai, előadásai, melyekben látszólag másokról – például Kodályról – szól, sőt műelemzései is Bartók saját „pszeudo-tudományos” ars poeticáit rejtik (vö. Tallián Tibor [1979]: Bartók-marginália. In: *Zenetudományi dolgozatok 1979*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 35–46, ide: 43).

¹⁶⁸ Kiemelés tőlem – S. L.

¹⁶⁹ Ld. még (Bartók e nyilatkozatán, valamint releváns levelein kívül): Varannai Aurél (1959): Egy nagy magyar zongoratanító. Thomán István – Liszt növendéke és Bartók mestere. *Muzsika*, 2 (12) [1959. december], 25–26.

utánozta mestere játékát; az önállóbb tehetség pedig megtermékenyíthette fantáziáját a mester művészetén, anélkül, hogy egyéniségén csorba esett volna. Thomán zongoraművészi példája nem *erőszakolt* rá gondolatokat a tanítványra, hanem helyes gondolatokat *keltett* a tanítványban.”¹⁷⁰

A jellemzésből világossá válik a Bartók által ideális mesternek tartott pedagógus hatóköre: a művek „precíz megszólaltatása”; ezen túl a növendék föladata önmagából belevinni előadásába a „poézist”, amit csak „természetes” hatásokkal segíthetünk. Az előjátszás tehát – ideális esetben – nem egyfajta idomítás része, hanem példaadás: e „természetes” hatások elérésének eszköze „helyes gondolatok keltése” révén. Erősen gyanítom azonban, hogy Bartók a Zeneakadémia tanáraként eltöltött húsz esztendő után Thomán tanításának jellemzése helyett önkéntelenül is inkább saját tanításának apológiáját adja, mikor arra utal, hogy az önállótlanabb növendék „természetesen” szolgai módon utánozza mestere játékát, s csak az „önállóbb tehetség” képes rá, hogy egyéniségének veszélyeztetése nélkül termékenyíthesse meg fantáziáját.

Bartók tanítási stílusáról másfél tucatnyi növendéke emlékezett meg. Legrészletesebben a rajongó tanítvány, a későbbi író, Székely Júlia – egy „kevésbé önálló” tehetség – rekonstruálta emlékeit óráiról, s Bartók tanítása kapcsán őt idézik leggyakrabban (bár valamennyi föllelhető visszaemlékezés ismeretében állíthatjuk, hogy az emlékezés részletessége és megvilágító ereje között csupán meglehetősen gyenge a kapcsolat). Legelső és legutolsó tanítványainak emlékei alapvetően egységes képet sugallnak; az időbeli változás természete Bartók tanítási stílusában egyértelműen azonosíthatónak tűnik. Egyik legelső növendéke, Szalay Stefánia, akit Bartók a nyugdíjazott Thomántól vett át zeneakadémiai tanításának első évében, egy olyan pedagógiai hozzáállást, s egyben konkrét helyzetet ír le, amelyben sikerrel valósul meg a kívülre, egy külső objektumra – ebben az esetben Beethoven muzsikájára – való együttes figyelés,¹⁷¹ melyen keresztül a növendék maga ismer rá a problémák megoldására:

„Melegen nézett rám [miután kiderült, hogy a nagyváradi származású Szalay Stefánia Hyrtl-nél tanult Pozsonyban, majd Thománhoz került a Zeneakadémiára, épp mint Bartók] és elkezdtük a játékot. Csakhamar eltűnt a Mester és a tanítvány s csak Beethoven volt jelen. [...] Bartók tökéletesen tolmácsolta Beethoven gondolatait, érzelmeit és teljes egyéniségét beleöntötte az előadott műbe. Elsősorban zongorázásának kifejező erejét, dinamikáját csodáltam meg. A lényegét. Aztán rájöttem, hogy előadó művészetét a részletek pontos kidolgozása is jellemzi. Figyelme mindenre kiterjedt. Például pedálozni senki sem tudott úgy, mint Bartók. Bachnál kevés pedált vett s a frazírozási jeleket sohasem kötötte át pedállal. Szédítő tempóknál ugyanolyan gyorsan váltogatta a pedált, mint ahogyan

¹⁷⁰ Wilhelm/*Beszélgetések*, 82.

¹⁷¹ Különösen szép megfogalmazása ennek egy negyedszázaddal későbbi tanítványé, Comensoli Máriáé, aki a mérhetetlen nyugalmat, a minden hétköznapit kirekesztő koncentrációt említi egy-egy „ünnepi” tanítási délután hangulatával kapcsolatban (Bónis/*Így láttuk*, 146).

a hangzás megkívánta. A mi játékunkban pedig észrevett minden kis pedál hibát, akárhogyan próbáltunk elszökni a nagy tempóval. Azt mondta: »inkább semmi pedált, mint rossz pedálozást. A semmi pedál legalább nem ront, de a rossz pedál elárulja összhangzattani és formai fogyatékoságunkat« [-] tanította. S megértettem: a pedál nélküli játék csak száraz, de nem rossz, mert jó fül kell a jó pedálhoz. Nagyon nehéz például a pedál vibrato: egy kiemelt hang zengjen, a többi fél és negyed pedállal elnémul, ha jól kezeljük. Nagy lábtechnikát igényel. Liszt nagy mestere volt ennek, ezt Thomántól tudtuk. Bartók is. Igazán jól csak végzett zeneszerző pedálozhat, ha zongoratehetsége is van – jöttem rá egy idő múlva. S Bartók valóban nem is vett fel férfi növendéket, ha az nem tanult zeneszerzést is. Nőkkel szemben, ha ügyességük kitűnt és fejlett hallással rendelkeztek, elnézőbb volt. Utóvégre Bartók sem vezényelt jól például. Miért kellett volna nekünk rosszul komponálni? De prima vista olvasás, kulcs-váltórendszer, kamarazene tudás nélkül senki nem kerülhetett színe elé.”¹⁷²

Későbbi növendékei számára azonban szinte már csak a mechanikus előjátzás–utánzás pedagógiája maradt, minden bizonnyal összefüggésben azzal, hogy Bartók egyre inkább „börtönnek” tekintette a tanítást, mely a számára értékesebbnek tekintett tevékenységektől – elsősorban a népzenevel való foglalkozástól: a gyűjtéstől, majd a lejegyzésektől és a rendszerezésektől, másodsorban a komponálástól – rabolja el az időt.¹⁷³ Hiába volt általában valamennyivel – első két tanévében pedig lényegesen – kevesebb tanítványa kollégáihoz képest, rá is vonatkozott a föltehetően jogi szabályozás által megszabott óraterhelés, különösen a kezdeti években.¹⁷⁴ Székely Júlia emlékei szerint később, az 1920-as években – amikor a Zeneakadémia évkönyvei a tanárok óraterheléséről és tanítványaik számáról kivételesen nem adnak fölvilágosítást – egyszerre 8–10 növendék járt hozzá, míg kollégáihoz háromszor, négyszer ennyi; ekkor háromszor egy héten hivatalosan három órát tanított, valójában azonban jóval tovább bent maradt a Liszt Ferenc téri zenepalota XIV. termében.¹⁷⁵

¹⁷² Szirányi/Szalay.

¹⁷³ Az 1910-es években „pedagógiai börtönként” jellemzi Freund Etelkának a zeneakadémiai munkát (*Bartók levelei*, 307.), feleségének ironikus levélben számol be zeneakadémiai tanítványairól (*Bartók levelei*, 375.), második fia pedig arra emlékszik gyerekkorából, az 1920-as évek végéről, ill. az 1930-as évekből, hogy apukája rendszeresen látogat egy „csúnya helyet” – a Zeneakadémia XIV. tantermét (Bartók Péter [2004]: *Apám*. Budapest: Editio Musica, 12).

¹⁷⁴ Az 1906/1907. tanévből találjuk azt az adatot a Zeneakadémia évkönyvében, hogy Bartók, Chován és Szendy heti 15 órában tanította az akadémiai tanfolyamon 23 növendékét (akik közül kettő kimaradt ebben a tanévben), ám míg Bartók az előkészítő tanfolyamon egyáltalán nem oktatott, Chován és Szendy ott 15-15 plusz órát töltött tanítással – az akadémiai osztályok 15 óráján fölül! A következő tanévben, minden bizonnyal a Liszt Ferenc téri épületbe való költözéssel párhuzamos létszámbővítés nyomán, 30-ról 25-re csökkent a két idősebb tanár összóraszáma; Bartóké 15 maradt. A következő tanévekben, az első világháborúig, tovább csökkent a különbség Bartók és idősebb kollégái óraszáma, ill. tanítványainak száma között.

¹⁷⁵ Székely/*Elindultam*, 113. Ld. még Veress Sándor visszaemlékezését is (Bónis/*Így láttuk*, 163), valamint Demény/*Zeneakadémia* (Demény János Bartók zeneakadémiai növendékeinek listáját is közli; fontos azonban figyelmeztetni rá, hogy a felsorolás a gondos kutatómunka ellenére sem hiánytalan). Székely Júlia emlékei szerint az 1920-as években a zongora főtanszak többi tanáránál egy növendékre alig jutott tíz-húsz percnyi tanításnál több idő alkalmanként, Bartók azonban nyolc-tíz tanítványával egyenként fél óránál kevesebbet

Bartók 1920-as évekbeli tanítványai egybehangzóan jellemzik óráinak menetét, tanítási módszerét. A legrészletesebben közülük Székely Júlia írta le, miként foglalkoztak a művekkel:

„Ha a tanítvány első ízben hozott órára egy újonnan megtanult művet, azt íróasztalánál ülve, megszakítás nélkül hallgatta végig. (Kivéve természetesen, ha betanulási, olvasási vagy ritmushibát követett el a hallgató, ilyenkor azonnal közbeszólt, figyelmeztetett a betanulásnál elkövetett hibára.) Miután végighallgatta az új darabot, fölkel az íróasztaltól, s leült a második zongora elé. (Ez is Bösendorfer volt, mint az első, amelyen a tanítvány játszott.) Nem szólt egy szót sem, teljes tanácstalanságban hagyta a növendéket, vajon jó volt-e vagy rossz, amit az csinált. [...]

A második Bösendorfernél aztán ugyanezt a művet maga is végigjátszotta,¹⁷⁶ legtöbbször kotta nélkül, ha Bachról vagy Beethovenről volt szó.¹⁷⁷ A növendékre bízta, miféle következtetéseket von le a kétféle előjátszásból. Magyarázatot nem fűzött hozzá. A legközelebbi órán derült csak ki, mit és mennyit tanult a növendék a tanár úr előjátszásából. Többször persze nem eleget. Ilyenkor már nem hallgatta végig megállítással, nem is ült az íróasztalhoz, ott maradt a második zongoránál. Minden felfogásbeli eltérésnél megállított, javított, ismét és ismét újrjátszattott, egyes taktusokat többször is megmutatott, mindaddig, amíg saját felfogását hajszálnyi pontossággal vissza nem hallgathatta.¹⁷⁸ Mindezt komoly arccal, ridegen, mosoly nélkül, igen kevés beszéddel tette, türelmét percre sem veszítve el.”¹⁷⁹

Három tanóra után már rendszerint nem kívánt tovább foglalkozni a darabbal – idézi föl emlékeit Veress Sándor az 1930-as évek elejéről.¹⁸⁰ Bár biztosan nem állíthatjuk, hogy az előjátszás–utánzás

sohasem foglalkozott, sőt igen gyakran előfordult, hogy egy növendékre egyszerre másfél óra jutott (Székely/*Elindultam*, 113).

¹⁷⁶ Comensoli Mária szerint kivételesen játszott csak el teljes szonátatételeket, a *Wohltemperiertes Klavier*ből viszont a teljes darabokat eljátszotta (Bónis/*Így láttuk*, 146–148).

¹⁷⁷ Másutt azt írja Székely Júlia, hogy fejből játszotta még Kodály műveit, sajátjait azonban – melyeket ritkán vittek neki tanítványai, mert saját műveinek játszását nem szorgalmazta (ld. azonban Klein/*Remembering*) – kottából, szemüvegét is feltéve játszotta elő (Székely/*Bartók tanár úr*, 88).

¹⁷⁸ Hernádi Lajos írja, hogy Bartók, ha szükségét látta, 8–10-szer is előjátszott egy frázist (Hernádi Lajos [1953]: Bartók Béla, a zongoraművész, a pedagógus, az ember. *Új Zenei Szemle*, 4 [9] [1953. szeptember], 1–7, ide: 5, ill. Bónis/*Így láttuk*, 114), Székely Júlia pedig arról számol be máshol, hogy egyetlen hangot olykor tízszer, hússzor, harmincszor kellett leütnie a zongorán (Székely/*Bartók tanár úr*, 31). A részletes kidolgozás valamennyi szerző műveinél – Bartók saját műveit tekintve is – Székely megfogalmazásában a következő mozzanatokra terjedt ki: „tempótisztítás, ritmus, hangsúlyok, hangszínek, majd az egész mű egybefoglalása (nem is tételenként, hanem [itt konkrétan Bartók *Szonatinája* esetében] a három tételnek egyetlen teljes egészé formálása).” (Székely/*Bartók tanár úr*, 88.)

¹⁷⁹ Székely/*Bartók tanár úr*, 49 (ld. még 31–32 is). Székely leírásával egybecseng valamennyi további visszaemlékező jellemzése a tanítási módszerről (a Bartókkal folytatott tanulmányok kezdetének időrendjében): Comensoli Mária (Bónis/*Így láttuk*, 146–148); Hernádi Lajos (Bartók Béla, a zongoraművész, a pedagógus, az ember. *Új Zenei Szemle*, 4 [9] [1953. szeptember], 1–7, ide: 5, ld. még Bónis/*Így láttuk*, 114); Solti György (Gillies/*Remembered*, 144); Veress Sándor (Bónis/*Így láttuk*, 161); Sándor György (Gillies/*Remembered*, 144–145); Klein Erzsébet (Klein/*Remembering*); Gáffor Ilona (Kövesdi János [1987]: Bartók és Pozsony. *Irodalmi Szemle*, 30, 397–410, ide: 409).

¹⁸⁰ Bónis/*Így láttuk*, 161. Székely azonban arról számol be, hogy első Beethoven-szonátáját, az op. 31/2, d-moll művet fél évig vitte Bartókhoz (minden második–harmadik órán; Székely/*Bartók tanár úr*, 66).

pedagógiai módszere Bartók legtöbb növendéke számára nem tűnt nyomasztónak, a visszaemlékezések többsége inkább annak pozitívumait emeli ki.¹⁸¹ Székely Júlia regényes visszaemlékezésének sorai között persze kiolvasható írójuk személyes drámája, az egyéniségének szuverenitásáért küzdő fiatal harca; a legkritikusabb visszaemlékezők egyike, a Bartók erőteljes hatását két évtizedig lerázni képtelen magántanítvány, Klein Erzsébet pedig szokatlanul nyíltan és kritikusan beszél volt tanáráról e módszer kapcsán is.¹⁸² Ha a növendékek többsége számára az effajta idomításszerű betanítás valóban nem hatott nyomasztónak, az nem kis mértékben Bartók tekintélyt parancsoló habitusának és viselkedésének – a szelíd kimértségnak, a szótlanságnak – volt betudható,¹⁸³ valamint erőteljes szuggesztivitásának.

Az előjátzás Liszt–Thomán vonalon is öröklődő módszerét azonban, mely Dohnányi tanításának is legjellemzőbb jegye volt,¹⁸⁴ s Bartóknál idővel a részletekben is precíz utánzást követelő idomítássá vált, számos befolyásos korabeli zenepedagógus illetve komoly bírálattal. A századforduló egyik legjelentősebb zongorapedagógusa és zongorapedagógiai teoretikusa, a komponistaként, zongoraművészként és zeneíróként is tevékeny Tobias Matthay traktátusa a 19. század második felében született előadóművészeti tankönyvek sorába illeszkedik, egyik utolsó, nagyszabású, általános pedagógiai tekintetben is kiemelkedő színvonalú, érvényét máig nem veszített összegzésként. Ebben Matthay világossá teszi, hogy az előjátzás, ha a tanítás kizárólagos eszközévé válik, milyen komoly pedagógiai veszélyeket rejt, a jó és a rossz zenepedagógia – erős érvekkel és

¹⁸¹ Vö. pl.: „Mondhatom, elragadó, lelkesítő gyönyörű munka volt kidolgozni egy-egy zeneművet a legpróbb részletekig, a legfinomabb árnyalatokig” – emlékszik vissza a módszerről kifejezetten pozitívan nyilatkozó Gáffor Ilona. – „Mintha mindez csak tegnap lett volna, most is itt cseng bennem gyönyörű, lágy hangú Bechstein zongorájának felejthetetlen hangja... Bartók nem volt merev, csak alig észrevehetően kimért, mindig pontosságra törekedett, elvárta, hogy az előadásban érvényesüljenek a szerző intenciói, amiből szinte nyilvánvaló, hogy tiszteletben tartotta a komponista írásos megjegyzéseit, akaratát. Ez a saját szerzeményeire is vonatkozott. Soha – sem a saját műve esetében, sem máskor – nem nyilvánította ki nemtetszését, de megkövetelte, hogy lehetőségeimnek megfelelően megközelítsem, s ha lehet, megvalósítsam az ő elképzelését.” (Kövesdi János [1987]: Bartók és Pozsony. *Irodalmi Szemle*, 30, 397–410, ide: 409.)

¹⁸² Klein/*Remembering*, 6. A később Koppenhága és Oslo zeneakadémiáin tanító, élete végén pedig Angliában letelepedett Klein Erzsébet (1911–2004, ld. www.kvinfo.dk/side/597/bio/558/origin/170) John Moseley angol zeneszerzővel folytatott beszélgetéseiből, összevetve valamennyi ismert visszaemlékezővel, hiteles kép rajzolódik ki Bartók 1930-as évekbeli tanításáról. A Bartókkal kapcsolatos biográfiai elemek ugyanakkor már nem ritkán torzulnak ebben a visszaemlékezésben.

¹⁸³ Ld. a szűkszavúság – megfelelő föltételek mellett a diskurzusban résztvevő hallgató számára kifejtett – kognitív hatásával kapcsolatban Dan Sperber – napjaink kommunikációelméletének egyik legjelentősebb teoretikusa – 2010-ben közölt zseniális elemzését: *The guru effect. Review of Philosophy and Psychology*, 1 (1), 583–592.

¹⁸⁴ Dohnányi budapesti tanításáról ld. összefoglalóan Kovács Ilona írásait (Kovács Ilona [2003]: Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára [1916–19 és 1928–44]. In: Sz. Farkas Márta [szerk.]: *Dohnányi Évkönyv 2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, [Dohnányi Archivum,] 55–66; uő. [2004–2005]: Dohnányi-metodika [1–3. rész]. *Parlando*, 46 [4], 16–21, 21–25, ill. 47 [1], 14–18; uő. [2012]: Dohnányi tanár úr. *Parlando* online, parlando.hu/2012/2012-4/2012-4-01-Kovacs-Dohnanyi.htm), amerikai tanításáról pedig Kusz Veronika disszertációjának 3. fejezetét (Kusz Veronika [2010]: *Dohnányi amerikai éve, 1949–1960*. Doktori értekezés [PhD-disszertáció]. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 32–49).

meggyőző példákkal alátámasztott – részletesebb szembeállítás során pedig egyértelműen kiderül, hogy Bartók tanári gyakorlatának tulajdonképpen valamennyi imént jellemzett eleme (az előjátzás és az utánoztatás szinte kizárólagosságától, mely az egyéniség kényszerű elnyomását eredményezi, a kimért s szótlan személyes hozzáállásig) egyértelműen a *rossz pedagógia* körébe tartozik.¹⁸⁵ Matthay-val egyidőben – és párhuzamosan – Magyarországon a fiatal Kovács Sándor érvelt a Bartókéval ellentétes indirekt tanítás mellett, s világosan jellemezte kora uralkodó módszerének, az utánoztatásnak a növendékre gyakorolt káros hatásmechanizmusát. Kovács sorai mintha csak Bartók egy-egy tanítványának sorsát előlegeznék meg:

„a zenetanítás ma uralkodó módszere olyan, hogy szinte elejét veszi minden önálló fejlődésnek. Ez a módszer az utánoztatás. Ma ugyanis a zenetanítás általában úgy megy végbe, hogy a tanár eljátssza a zeneművet és azt követeli a tanítványtól, hogy lehetőleg hasonlóan játssza utána. Ez az eljárás, ha igen sikerül, a legnagyobb ellensége az egyéni fejlődésnek; nemcsak azért, ami nyilvánvaló benne, hogy tudniillik a tanulóra egy idegen egyéniség kifejezőmódját kényszeríti rá, hanem rejtettebben azzal is, hogy kész megoldásokat adván, nem nyújt alkalmat azoknak a képességeknek a gyakorlására, melyek az önálló munkához szükségesek és amiatt, hogy nem elvekre, de a tekintélyre hivatkozik, mindent a tanító tévedhetetlen énjéből vezetvén le. [...] [Az utánoztatás] elkallódnia enged vagy visszamaradni nagy tehetségeket.”¹⁸⁶

Az élete végén a Bartóknál folytatott tanulmányaival is számot vető, külhonba vándorolt zongoraművész, Klein Erzsébet némi keserűséget is hordozó megfogalmazása az egyéniség drámáját, az önállóságért megkésve megvívott harcot tükrözi, s illusztrációul szolgálhat Kovács elemzéséhez: „I don't think he was always right and it took me twenty years to shake off his influence.” („Nem gondolom, hogy mindig igaza volt, és húsz évbe telt, míg leráztam magamról a hatását.”)¹⁸⁷

Az egyéniség ereje

Figyelemre méltó, hogy 1910-es évek eleji tanítványa – majd Bartók élete végéig barátja –, Balogh Ernő még úgy fogalmaz, hogy „[e]lismerte és bátorította tanítványainak egyéniségét. Sohasem kívánta, hogy az ő stílusát másolják (bár bizonyos fokig minden növendéke akarva-akaratlan

¹⁸⁵ Tobias Matthay (1913): *Musical Interpretation: Its Laws and Principles, and their Application in Teaching and Performing*. Boston (Massachusetts): The Boston Music Company, 11–27.

¹⁸⁶ Kovács Sándor (1917): Az indirekt tanításról, különös tekintettel a zenei nevelésre. In: Balassa Péter (közr., 1976): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 317–341, ide: 333–334.

¹⁸⁷ Klein/*Remembering*, 6.

megtette), sőt respektált minden egyéni értelmezést a jó ízlés és a zeneszerző stílusának határain belül.”¹⁸⁸ Későbbi tanítványai azonban egyértelműen az utánpótlást emelik ki. Comensoli Mária igen hasonlóan ír mesterének módszere kapcsán, mint Bartók Thomán előjátzásáról: az instrukciók megmagyarázásának egyre jellemzőbbé váló hiányában az „elmélyült gondolkodásra készítő út” – melyet Szalay Stefánia föntebb idézett leírása jól érzékeltet, de más is megfogalmazott, mint például Storm Bull¹⁸⁹ – az idősebb, érettebb növendékek számára volt gyümölcsöző, a kevésbé tehetségesek azonban nemigen profitálhattak belőle.¹⁹⁰ Az összes elérhető visszaemlékezés ismeretében Hernádi Lajos magyarázatát tartom a legvalószínűbbnek az utánpótlás indítóokaival kapcsolatban; alábbi megfogalmazását különösen láttatónak érzem. Föltételezését a Bartók zongorázásáról őrzött emlékeit és meglátásait követően fejti ki az egykori tanítvány:

„Az eddigiekből, azt hiszem, eléggé kitűnik, mennyire szuggesztív hatása volt Bartók zongorázásának, amely alól egyetlen hallgatója sem vonhatta ki magát. Nos, ez a hatás, ha lehet, még fokozatosabban érvényesült tanításában, amidőn közvetlen közletről hallgattuk előjátzását, hallottuk beszédét és láttuk lángoló, acélos tekintetét [NB.: a mély és szuggesztív tekintet szinte valamennyi visszaemlékezés központi eleme, s minél későbbi az emlékező ismeretsége Bartókkal, annál erőteljesebbnek tűnik a hatás]. Már most, anélkül, hogy Bartók a saját egyéniségét »rá akarta volna kényszeríteni« tanítványaira, a belőle áradó szuggesztivitásnál fogva ez minden növendékénél akaratlanul is bekövetkezett. De nem azt vettük át belőle, ami benne lényeges és egyedülállóan nagy volt (ezt nem is lehetett!), hanem főleg játékának *külsőségeit*. A »külsőségek« szónál nehogy bárki is holmi pózolásra gondoljon! Ha valakitől, úgy tőle teljesen idegen volt a pózolásnak még a gondolata is. Hanem e »külsőségeken« rendkívül jellegzetes játékmódját, tartását, egész játszóapparátusának szemmel láthatóan *túlfixált* használatát kell itt érteni. Ez a túlfixáltság, amely néha már a merevséggel volt határos, szervesen összefüggött az ő testi-lelki alkatával, amennyiben kis testsúlyú, alacsony, rendkívül csontos, kemény izomzatú ember volt, aki bár remekül ki tudta használni zongorázás közben a rendelkezésére álló *súlyhatást* – mégis, játékmódjára az *ütés*, mégpedig a fixált csuklójú karral és kézzel való ütőmechanizmus volt rendkívül jellemző. Ez eredményezte azután, hogy – mint említettem – játéka úgy hatott, mintha az egyes darabokat kőből mintázta volna, páratlan tisztasággal, plaszticitással és egészen sajátos, csakis őrá jellemző és *csakis tőle meggyőző* hangvétellel. Ám mindenki mástól, aki nem volt olyan nagy és olyan meggyőző, – túl speciális, mondhatnám: *egyszeri* volt ahhoz, hogy pianistaminta lehessen, hogy »iskolát« teremthessen, mint például *Leschetitzky* [sic!],

¹⁸⁸ Kétségtelen, hogy Székely Júlia közel egy évtizeddel Balogh után kezdte meg tanulmányait Bartóknál, ám megfontolandó a későbbi író nő figyelmeztető megjegyzése a visszaemlékezések rekonstruáltságával, ill. tendenciózusságával kapcsolatban (emlékeznünk kell persze rá, hogy e tulajdonság az író nő saját megjegyzéseit is jellemezheti). Székely évfolyamtársai is „megkapták a könyörtelen szigorúságot, a taktusonként, hangonként való ismételtetést hosszú órákon keresztül”, ám Székely úgy vette észre, őket ez nem rendítette meg annyira, mint őt. Rosszul emlékszik mindenesetre az a kolléga – szögezi le Székely Júlia –, aki azt nyilatkozta, hogy Bartók „az egyéniségeket hagyta szabadon fejlődni” (Székely/Bartók tanár úr, 32).

¹⁸⁹ Gillies/*Remembered*, 149.

¹⁹⁰ Vö. Bónis/*Így láttuk*, 146.

Philipp vagy nálunk *Thomán* és *Szendy*. E kiváló mesterek, noha nem voltak olyan világraszóló, markáns zeneszerző-egyénségek, mint amilyen Bartók, – mégis, azáltal, hogy játékmódjuk, instrumentális szemléletük nem volt oly »polarizált«, mint Bartóké: épp ezáltal, a szó legjobb értelmében vett neutrális magatartásuk folytán tudtak »iskolát« teremteni, – a legkülönbélebb egyéniségű és típusú tehetségekből nagy pianistákat nevelni.¹⁹¹

Valóban: Bartók iskolájából alig került ki híres pianista, szemben kollégáinak zongoristaosztályaival. Némely tanítványa személyiségére egyenesen bénítóan, rombolóan hatott az ellentmondást az idő előrehaladtával egyre kevésbé tűrő viszonyulása, mely szuggesztivitásával párosulva szinte lélektani börtönbe zárta a növendéket. Székely Júlia saját maga írja meg történetét, melyben az odaadó, rajongó famulus önmagát kényszerül feladni Bartókkal szemben, aki szinte varázserővel kötözi magához – önkéntelenül is – a fiatal lányt.¹⁹² „És ettől kezdve utánoztam a tanár urat, legalábbis megpróbáltam utánozni” – írja Székely. „Mi lett az eredmény? Rosszabbul zongoráztam, mint valaha. Persze, mert annak előtte saját érzéseimet tolmácsoltam, amelyek ha hibásak is, de legalább őszinte megnyilatkozások voltak. [Most pedig m]indent megtanultam, amit csak lehetett, korrektül zongoráztam. Éppen csak nem volt mondanivalóm, amit a zongorán kifejeztem volna.”¹⁹³ Büky Virág érzékeny elemzése Bartók talán legígéretesebb tehetségű tanítványa: második felesége, Pásztor Ditta életét kíséri végig Bartók halálát követően is; érzékelteti Ditta szakmai – s mivel a személyiség legmélyét érintő tevékenységről, a zenélésről van szó: *emberi* – önfeláldozásának szakmai és emberi hatásait, láttatja, „mivé lesz az árnyék, ha nem süt a nap”.¹⁹⁴ Bartók halála után özvegyének hangfelvételein egy összetört, emlékeivel küszködő művész játékát halljuk, aki – Büky találó megfogalmazása szerint is – becsülettel igyekezett eljátszani az ideális társ és ideális özvegy rá osztott szerepeit. Merev, fölszabadultnak nagyon ritkán, talán csak Bartókkal való

¹⁹¹ Hernádi Lajos (1953): Bartók Béla, a zongoraművész, a pedagógus, az ember. *Új Zenei Szemle*, 4 (9) [1953. szeptember], 1–7, ide: 5–6.

¹⁹² „Varázsló módjára befolyásolta növendékeit (talán anélkül, hogy maga tudott volna erről)” – fogalmazza meg emlékirataiban már egyik legelső zeneakadémiai tanítványa, Szalay Stefánia. – „Éppen ezért az akadémián soha egy órát sem mulasztottam, még betegen is eljártam az előadásokra. Óra alatt Bartók csak a legfontosabb tudnivalókra tért ki és sokszor tíz perccen át hallgatott. Hányszor bántott, hogy csak tanít rendületlenül, hogy kissé merev és nagyon tartózkodó.” (Szirányi/Szalay.) A vonzás és a taszítás Szalay által érzékeltetett különös keveréke persze csak fölerősíthette a bartóki „varázserőt”. Érdemes megjegyezni: Liszt vonzásáról is hasonlóképpen nyilatkoztak a szemtanúk: „Állítják bár, hogy a Liszt-tanítványok egyéniségének varázsa alatt állanak. Hipnotizálva vannak és ezért találják műveit oly fenségeseknek.” (G. Tessényi Margit [1911]: Liszt játéka és zongoraművei. *A Zene*, 3 [10] [1911. október], 207–211, ide: 211.)

¹⁹³ Székely/Bartók tanár úr, 29, 199.

¹⁹⁴ Büky Virág (2012): Bartók örökében. Pásztor Ditta, a „Bartók-interpretátor”. *Magyar Zene*, 50 (3), 282–302. Az idézett frázist önmagára vonatkoztatva használja Székely Júlia – föladott zongoristakarrierje kapcsán, önmaga kétségbeesett keresését jellemezve (Székely/Bartók tanár úr, 206, ill. 204): „Önmagamról, e könyv méltatlan mellékszereplőjéről mégis így emlékezhetnék meg: a zseni árnyéka [kire Tóth Aladár kritikája ki is mondta az ítéletet: »művésznőnk hamarabb jutna el Bartókhoz, ha nem Bartókot utánozva, hanem saját érzésvilágát követve közeledne mesteréhez«]. S bár nem volna érdektelen megírni, hogy mívé lesz az árnyék, ha nem süt a nap, mégsem térek ki hosszabban a tanár úr távollétében történetekre.”

duózásuk legjobb pillanataiban ható zongorázása – publikált hangfölvételeiből is érezhetően¹⁹⁵ – számomra egyfajta kényszeres kötelességteljesítést tükröz, s az előadóművész képtelenségét saját érzelmeinek, a zene saját személyiségen átszűrt jelentéseinek megjelenítésére. Zenei személyiségét mintha Bartók tartaná markában, még halála után is.

A lélektani tekintetben legérzékenyebb elemzést egy kívülálló, nem csupán zenei, hanem pszichológiai érdeklődésű szemtanú adta Bartók tanításáról és pedagógusi habitusának következményeiről egy hosszú ideig publikálatlan előadásában. Prahács Margitot idézzük:

„Mikor én először találkoztam vele, Bartók már 20 éve tanított a Főiskolán, tehát már fel lehetett mérni itteni pedagógiai eredményeit. Jellemző, hogy mindig szerettem volna a tanítványa lenni, ugyanakkor nem tudtam őt elképzelni, mint zongoratanárt. És ennek volt is alapja, mert nem véletlen az, hogy Bartók tanítványai közül, akik valóban nála nyerték teljes kiképzésüket, egy sem lett híres zongoraművész. Ez egyet jelentett a ténnyel, hogy egy sem volt közöttük olyan pianista tehetség, amely hivatva van a hangversenyző pályára. És ebben Bartóknak igen nagy része volt. Sok Bartók-növendéket ismertem, s ezektől tudom, hogy Bartók direkt nem szerette a mutatós pianistákat, vagyis azokat, akiknek játéka a külső csillogtatásra, a hatáskeltésre irányult. Ezeket szívesen eltanácsolta más tanárokhoz, akik szerették a növendékeiket a nyilvánosság előtt szerepeltetni, már csak azért is, mert ez nekik is reklámul szolgált. Bartóknál erről szó sem lehetett. Soha nem hallottam róla például, hogy Bartók csak egyetlen egy csodagyermeket is felvett volna a zongoraosztályába, ezekért a kisujját sem nyújtotta ki, míg tanártársai, mint legjobb reklámon, kapva kaptak rajtuk. Személyes megismer[ke]désünk után Bartók megengedte, hogy óráit itt-ott végighallgassam. Mondhatom, hogy elijesztő volt az a legkisebb részletekbe menő alaposág, ahogy ő egy zenemű, pld. egy Beethoven-szonáta megformálását követelte. A növendéknek valósággal bele kellett törni ebbe az aszketikus módszerbe, amiben egy ritmus, egy hangsúly helyessége nagyobb szerepet játszott minden technikai csillogásnál. Így nem lehetett csodálkozni, ha tanítványai inkább általános zenei, mint zongora-tehetségükkel tűntek ki.”¹⁹⁶

Sándor György önjellemzése mutat rá legjobban, hogy a saját útját vállalni merész és képes növendék miként találhatta meg a kiutat Bartók „bűvköréből”. Törvényszerű, hogy az a tanítás, amelynek Bartók tanítványaként Sándor, önmagát védve, ellenállni kényszerült, szakmai fejlődésének jóval későbbi, *megfelelő* pillanatában fejthette ki hatását:

„Erős egyéniségének hatására legtöbb tanítványa az ő szélsőséges megnyilvánulásait utánozta: egyes akcentusokat, bizonyos, már-már modoros mozdulatokat – amelyek nála persze természetesek és

¹⁹⁵ Ld. pl. a *Mikroszkosmos* vagy a *Gyermekeknek* összkiadás-felvételeit az 1960-as évek elejéről (Qualiton, LPX 1033–35 [1962] ill. 1153–54 [1964]).

¹⁹⁶ Prahács/*Bartókról és Kodályról*. Prahács lélektani érdeklődését tükrözi többek között egy ebben az időben írt munkája: Prahács Margit (1925): *A muzikalitás lelki feltételei*. Budapest: Budavári Tudományos Társaság.

ösztönösek voltak. Ami engem illet, meglehetősen hamar rájöttem, hogy ettől a túlzott utánzástól óvakodni kell; azt próbáltam elsajátítani tanításából, ami általános jellegű volt. Ezt aztán, mint fiatal ambiciózus zongorista, a magam módján próbáltam játszani, kissé ellenállva Bartók rám gyakorolt erős befolyásának. Később aztán, amikor már elkerültem Bartóktól, ezek az impressziók mind visszajöttek; nagyon sok mindent el tudtam sajátítani tőle, amit későbbi zenei tevékenységem során eredményesen felhasználhattam.”¹⁹⁷

Úgy tűnik, hogy Bartók türelmetlennek soha nem mutatkozót, ám ellentmondást nem tűrő hozzáállását elsősorban azokkal szemben érezte, akiket szakmai tekintetben nem tekintett önmagával egyenrangúnak. Székely Júlia, a saját jellemzése szerint szertelen, fiatal lány szinte kiprovokálhatta Bartókból ezt az attitűdöt. A későbbi író nő hosszú – s igen olvasmányos – oldalakat szán az első Bartóknál töltött fél évét követő rostavizsga történetének. Bartók a vizsga után tanácsserét javasolt számára, megsebezve ezzel a fiatal lány önérzetét, ám Székely visszakönyörögte magát. A következő párbeszédet emlékeiből rekonstruálja a „legrendetlenebb tanítvány” (a kérdések–válaszok között a megsebezett lélek hosszú-hosszú magyarázataival):

„– Maga nagyon... tetszetősen zongorázik, de hát...

[...]

– Igen, én nagyon rendetlenül muzsikálok. Tudom! A tanár úr összes tanítványa közt én vagyok a legrendetlenebb!

Meglepetten pillant föl rám.

Elgondolkodik.

[...]

– No, jól van, nem bánom. Talán mégis sikerül magát rendbe tenni. Próbálkozzunk még egy fél évig.”¹⁹⁸

Amikor pedig néhány évnyi szünet – a zenétől való elfordulás, rendezői tanulmányok – után Székely Júlia a tanárképző hallgatójaként visszatér a zongorázáshoz és Bartókhoz, mestere „a tékozló fiúnak kijáró szemrehányó tekintettel, de a megtérést jutalmazó megbocsátó mosollyal” veszi vissza őt, meghagyva: „– Sok Bach-művet hozzon órára. Minél több Bachot.” „Ez volt a penitencia: sok Bach!” – értékeli mestere intencióját Székely.¹⁹⁹ Bartók más fiatal tanítványai is élénken megőrizték emlékezetükben a beavatásszerű önalávetés pillanatát: „Meglátjuk, hogy hajlik majd” – emlékszik

¹⁹⁷ Bónis/*Így láttuk*, 155.

¹⁹⁸ Székely/*Bartók tanár úr*, 41–43.

¹⁹⁹ Székely/*Bartók tanár úr*, 210. A történeti hűség kedvéért jegyezzük meg, hogy Földes Andor emlékei szerint a Zeneakadémián Bartók működése idején „mesternek” volt szokás szólítani a tanárokat – kivéve Bartók „tanár urat” (Gillies/*Remembered*, 77).

vissza élénken tanárának szavaira fölvételi meghallgatása során Comensoli Mária, miután a mester „végtelenül hosszúnak tűnő ideig” hallgatott Comensoli bemutató játékát követően.²⁰⁰

Olyan független, autonóm művészekkel szemben azonban, akiket szakmai vagy emberi kvalitásaik nyomán elfogadott, lényegesen alkalmazkodóbb hozzáállást mutatott Bartók. Doráti Antal például, visszaemlékezésének megszővegezéséből megítélve, Bartók iránti mély tisztelete és szeretete (s talán rajongása) mellett is Székely Júliához képest önmagát elfogadóbb, s talán jobban ismerő személyiség lehetett. Doráti – aki egyébként nem tanult Bartóknál – arról számol be, hogy „[s]emmiképp sem akarta a maga akaratát *előadóira* ráerőszakolni”,²⁰¹ s egy zenei tekintetben is igen tanulságos beszélgetésükkel támasztja alá meglátását:

„Ez nyilvánvaló volt, amikor metronóm-jelzéseiről beszélgettünk. Ezeket, különösen későbbi éveiben, a lehető legrészletesebben, szinte pedáns módon jegyezte fel. Ezt tisztelettudóan szóvá tettem, hozzátéve, hogy az előadó túlságosan megkötöttnek érezheti majd magát, s hogy a »hűségből« könnyen »rabság« lehet. Bartók ezt mosolyogva elhárította, azzal, hogy attól nem kell tartania a szerzőnek. Különb is – mondotta –, nem a metronóm-számok a fontosak e jelzésekben, hanem azoknak egymáshoz való viszonya. Az arány. Ezt a lényeges és helyes felismerést egy másik nagy muzsikus is kifejtette már előttem, sok évvel korábban: Richard Strauss. Ő ezt így fejezte ki: »tempók nincsenek, csak egy tempó van«. Ezt a mondást el is ismételttem Bartóknak. Nagyon tetszett neki. – *No lássa!* – mondotta.”²⁰²

Hasonlóképpen, Bartók hegedűs partnereivel való együttműködésének legfőbb tanúbizonyságai, a hangfelvételek arról győzhetnek meg, hogy Bartók saját műveit is rendkívül eltérő módon játszhatta eltérő kamarapartnereivel. Az *1. rapszódia* rögzítései Szigeti Józseffel, ill. Zathureczky Edével eklatáns példákkal szolgálnak erre.²⁰³ Nemrég Szabó Balázs hívta föl a figyelmet arra, hogy a *2. hegedű–zongora szonáta* II. tételének hegedű-cadenzájában rejlő kétféle technikai–expresszív megoldást Székely Zoltán és Szigeti József eltérően játszotta, s Bartók mindkét lehetőséget hallgatólagosan jóváhagyta.²⁰⁴ A kottakép ugyan inkább a Székely Zoltán által alkalmazott szokatlanabb effektust sugallja, a cadenza a híres 1940-es hangfelvétel révén Szigeti eltérő értelmezésében vált ismertté. Székely Zoltán a következőképpen oldotta föl az általa is ismert ellentétet: Bartók

²⁰⁰ Bónis/Így láttuk, 146.

²⁰¹ Bónis/Így láttuk, 84, a kiemelés tőlem.

²⁰² Uo.

²⁰³ Szigetivel a washingtoni Library of Congressben 1940. április 13-án megtartott koncert fölvételén, valamint a néhány héttel később, május 2-án fölvett Columbia-hangfelvételen (*Centenáriumi összkiadás*, I: 7/1, I: 13/2), Zathureczkyvel pedig egy fél évvel korábbi, 1939. november 4-én Budapesten megtartott hangversenynek egy fonogramtör, Makai István általi rögzítésén (*Centenáriumi összkiadás*, II: 8/3).

²⁰⁴ Szabó Balázs (2012): „És Szigeti másképp játszik...” Bartók 2. hegedű–zongoraszonátájának 1940-es lemezfelvételéről. *Magyar Zene*, 50 (2), 210–216.

„nem sokat mondott. Ha együtt játszottunk, tett pár megjegyzést... Rendszerint mindenki mond valamit, és azt egy kicsit megbeszéli. Bartók azonban nem volt az a típus, aki belemegy és elkezd gyakorolni, együtt játszani. Ezt ő nem csinálta. [...] Egyszóval, ha neki tetszett ez is, az is, akkor elfogadott mindent, ami számára elfogadható volt. Vagyis nem magyarázott. [...] Nem lehet azt állítani – legalábbis általánosságban, hogy Bartók *pedáns* volt. Nem volt az. Ő nem volt az a típus, akinek egészen pontos elképzelései vannak: hogy így vagy úgy kell – amilyen egy pedáns tanár. Arról szó sem volt.”²⁰⁵

Egészen eltérő hozzáállást érzékeltet a kamarapartner által körvonalazott kép, mint a tanítványok túlnyomó többségének visszaemlékezései – a látszólagos ellentmondás azonban, úgy vélem, itt is egyértelműen föloldható: míg Bartók megkívánta, hogy a vele szakmai tekintetben nem egyenrangú fél alávesse magát akaratának, zenei elképzeléseinek, a jelentős előadóművészi formátummal szemben nyitott maradt.²⁰⁶

A rendteremtés mestersége

A legkorábbi és legkésőbbi tanítványok visszaemlékezéseiben is szereplő részletek közül kiemelkedik Bartók tanításának egy olyan mozzanata, amelyet közreadásai és hangfelvételei hasonlóképpen centrálisnak mutatnak. „Rendben van, el lehet tenni” – hangzott Bartók szájából a tanítványainak

²⁰⁵ Sebő Ferenc (1995): Bartók nem szeretett „megjegyezni”... Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal. *Muzsika*, 38 (11) [1995. november], 34–37, ide: 35. A kiemelés eredeti.

²⁰⁶ Ld. még a konklúzió második felével kapcsolatban Somfai László fölismerését (melyet Szabó Balázs is, logikusan, idéz): „a zeneszerzőnek fontosabb volt a nagy formátumú, jelentős, ihletett előadóművészi megközelítés, mint a részletekben (akár a zenei nyelvben-anyanyelvben, hasonló szellemű rubatókban és agogikában) tetten érhető »hitelesség«” (Somfai László [2006]: A nagy crescendók komponistája. Szélmegjegyzetek Bartókról, fiatal muzsikusoknak. *Muzsika*, 49 [3], 6–13, ide: 12). Szalay Stefánia egy beszédes megjegyzése nyomán hozzátehetjük: a megközelítés jelentőségén fölül a nagy formátum fontos mozzanata lehetett az egyéni vonás is. „Akkor még nem tudtam róla egy fontos dolgot” – emlékszik vissza Szalay fél évszázad távlatából –: „általában, hogy valakit közel engedjen magához, annak a tehetségen kívül feltétlenül kellett valamilyen egyéni vonással is rendelkeznie.” (Szirányi/Szalay.) Ezt az egyéni vonást persze már csak az interakció jellege folytán is könnyebben fölfedezhette kamarapartnereiben és kompozícióinak előadóiban, mint tanítványaiban. Klein Erzsébet mindkét minőségben: tanítványként és Bartók egyik hegedű–zongora szonátáját koncertre próbáló zongoristaként is megismerhette Bartókot, s a következő összehasonlítást adja Bartók viselkedéséről e két szituációban: „[a kérdező, John Moseley:] – Was Bartók’s manner different during those rehearsals [az (Új) Magyar Vonósnégyes próbáiról van szó az 5. *vonósnégyesből*, amelyekre kamarapartnerét, a 2. hegedűt játszó Halmos Lászlót elkísérte] than it had been during your lessons with him? [Elisabeth Klein:] – I sat in a corner (as small as could be), and suddenly he was a normal man who could make us all laugh. Although he knew exactly what he wanted, he was more at ease. The same was true when I played the Violin Sonata with [László] Halmos before he left the Quartet [(Új) Magyar Vonósnégyes]. Bartók was such a strong character one didn’t question his opinion, but we did see the other side of him.” (Klein/*Remembering*, 6.)

szánt dicséret netovábbja.²⁰⁷ Áruklodóan bújik meg ebben a lakonikus értékelő utasításban a *rend* fogalma – e központi mozzanat. „Útravalóul hivatásszeretetet és kötelességtudást adott nekünk, a rend és rendszeresség szeretetét” – összegez Comensoli Mária.²⁰⁸ „Ha Bartók pedagógiai módszerét egyetlen szóval jellemeznénk, e szó így hangzana: rend. Rendnek kellett lenni. Semmi értelemzavarás, semmi botladozás, tévelygés az érzelmek zűrzavarában” – fogalmaz Székely Júlia.²⁰⁹ Az érzelmek zűrzavarában való tévelygés elkerülése természetesen messze nem az érzelem- vagy szenvedélymentességet célozta meg – még ha számos kritikusa és közeli tanítványa, ill. barátja egyfajta „objektivitásként” jellemezte Bartók előadóművészi ideáljainak egy alapvetően fontos elemét²¹⁰ –, hanem egyrészt a zeneszerzői szándék tiszteletére utalt, másfelől pedig a megkomponált formai és tonális rend elsőbbségére az interpretáció során. A legelső tanítványok egyike, Szalay Stefánia megfogalmazásából világosan kiderül az előbbi cél (a zeneszerzői szándék tisztelete): „Semmi külsőség, virtuóz technika, csillogás, hanem elmélyülés, a tartalom és forma hűségessége visszaadása, a szerző intencióinak alázatos tisztelete jellemezte.”²¹¹ A Bartóknál minden bizonnyal leghosszabb ideig tanuló zongorista, Székely Júlia; az emlékeit igen pontosan és tömören megfogalmazni képes korai tanítvány s későbbi barát, Balogh Ernő; s mellettük szinte valamennyi további tanítvány-visszaemlékező jellemzése – másfelől – a kompozíciókat alkotó szerkezeti (formai–időbeli és tonális) rend megjelenítésének elsőbbségére utal. Ismét Székely szavait kölcsönözve: „Aki tőle megtanulta, hogyan kell egy Beethoven-szonátát, Bach-fúgát vagy Chopin-etűdöt eljátszani, az megértette, hogy a műalkotások szilárd vázra épülnek, s az előadó művésznek is erre a vázra kell felépítenie produkcióját.”²¹² A Bartók által előadott művek „vastraverzekre” való fölépítettsége (Székely Júlia kifejezése) Földes Andor megfogalmazására rímel, aki az előadóművész Bartók ritmikájának „vaslogikájáról” ír.²¹³ A szóhasználat egyezése, úgy vélem, nem véletlen: Bartók előadóművészi ideáljainak egy lényeges mozzanatát jellemzi.

²⁰⁷ Ld. pl. Székely/*Elindultam*, 122, 125.

²⁰⁸ Bónis/*Így láttuk*, 148.

²⁰⁹ Székely/*Elindultam*, 131–132, ill. Székely/*Bartók tanár úr*, 112.

²¹⁰ Ld. pl. két igen közeli eminens muzsikust, Albrecht Sándor vagy Kodály megfogalmazásait, amelyeket a Beethoven-közreadások elemzése kapcsán idézek az „...ez az igazi Beethoven”, ill. az Érzékiség és szigor c. fejezetben, valamint az Albrechthez hasonlóan tanítvány–barát Balogh Ernő tömör megfogalmazását: „Bartók nem volt híve a szentimentális játéknak, ami azonban nem jelenti azt, hogy megtiltotta volna az érzelmes [*recte*: érzelem(teli)] kifejezést.” (Balogh Ernő [1958]: Milyen tanár volt Bartók? *Muzsika*, 1 [10] [1958. október], 9–10, ide: 10; a megfogalmazás korábbi, angol változatában: „Bartók had no use for sentimental playing, which does not mean that he forbade emotional expression.” [Gillies/*Remembered*, 44–48, ide: 46.]

²¹¹ Szirányi/*Szalay*. Vö. még: Székely/*Bartók tanár úr*, 70.

²¹² Székely/*Elindultam*, 111–112; Baloghhall kapcsolatban ld.: Balogh Ernő (1958): Milyen tanár volt Bartók? *Muzsika*, 1 (10) [1958. október], 9–10, ide: 10, ill. Gillies/*Remembered*, 44–48, ide: 46.

²¹³ Székely/*Elindultam*, 116, ill. Andor Földes (1957): Béla Bartók. *Tempo*, New Series, 43 [1957. tavasz], 20+22–26, ide: 23.

A szerzői intenció tisztelete az előadás során nem a saját egyéniség elnyomását jelentette, hanem sokkal inkább a *saját egyéniségen átszűrt* szerzői szándék primátusára utalt. Ezért hathatott bármi hitelesnek és egyéninek az ő előadásában.²¹⁴ Pedagógiai gyakorlatában azonban, gyanítom, Bartók nem pusztán kiprovokálta habitusával–viselkedésével tanítványainak lelki és szellemi alárendelődését, hanem *valóban úgy is érezte* (sőt, kifejezetten vélhette), hogy a növendéknek érzelmi tekintetben is alá kell vetnie magát a tanári akaratnak; vagy legalábbis a tanulói fázisban el kell fojtania saját egyéniségét. Ez magyarázhatja a tanítványaihoz, illetve művésztársaihoz való eltérő hozzáállást, melyet föntebb jellemeztünk.

A tanítás során a zenemű apró részleteinek – az idő előrehaladtával egyre kényszeresebb precizitással történő – kicsiszolása volt a kiindulópont, mely beindíthatta az emocionális alávetés folyamatát, s mintegy dekonstruálta a növendék addig kialakult habitusát, formálódó zenei egyéniségét.²¹⁵ A részletek kicsiszolása szinte önkéntelenül eredményezte azok megtisztulását a „külsőségektől”. A tanítványok beszámolóiból kiderül, hogy ez az aprólékos építkező munka elsősorban a ritmika és a hangsúly „megfelelő adagolásának” elsajátíttatását foglalta magában;²¹⁶ s ebből a fázisból szinte önkéntelenül, önmagától bomlott ki a zenemű formálásának a képessége. Székely Júlia megfogalmazása ezzel kapcsolatban, véleményem szerint, az előadóművészi képesség kognitív lélektanának tekintetében is pontos:

„E részletekbe menő, aprólékos csiszolómunka Bartók zongoratanításának kisebbik része volt. A tanítás igazi nagy jelentősége nála a formaképzés, a formaérezék nevelése, a megformálási képesség fejlesztése volt. A részletek, a ritmikai felületességek és részlethibák kiküszöbölése és a helytelen hangsúlyok megszüntetése után került erre sor.²¹⁷ Aki egyszer megtanult Bartóktól egy Beethoven-szonátát, az azt is megértette, hogy mi a művészi forma. [...] Amennyire aprólékosan csiszolgatta a ritmikai vagy hangsúlyhibákat, néha szinte a kicsinyesség látszatát keltve, annyira nagyvonalú volt megformálási követelményeiben. Hogy a megformálásban milyen nagy szerepet játszott a részletek

²¹⁴ Ld. különösen Hernádi Lajos (*Bónis/Így láttuk*, 114) és Sándor György visszaemlékezését (*Bónis/Így láttuk*, 155).

²¹⁵ Érdemes megjegyezni, mennyivel eltérőbb lehetett Dohnányi hozzáállása e tekintetben; ő már 1918-as zeneakadémiai reformtervezetében megfogalmazta: „Nem szükséges a darabok tanításánál a legkisebb detailokig menni, fődolog, hogy a növendék a komponista stílusával ismerkedjék meg, – és ez csak sok darabnál lehetséges – s ha azután előadás céljából valamit ki kell dolgoznia, annál könnyebb dolga lesz.” (Dohnányi Ernő memoranduma Mihailovich Ödönhöz. *Zeneközöny*, 16 [2] [1918. május], 1–11, ide: 6.)

²¹⁶ A megfogalmazás forrása: Székely/*Elindultam*, 120.

²¹⁷ Vö. Comensoli Mária megfogalmazásával: „Nagy szerepet játszottak a különböző módon jelzett hangsúlyok, marcatók. Minden apró jelre kellett ügyelni, első volt a rend megteremtése, utána jött a többi.” (*Bónis/Így láttuk*, 148.)

előzetes kicsiszolása, csak később tűnt ki, midőn a mű már a növendék keze alatt is kezdett formailag kialakulni.”²¹⁸

A muzsikos olvasó élményszerűen átérezheti, miként válhatott a „crescendók és diminuendók hullámhegyei és -völgyei” közül kiemelkedve „tisztábbá, világosabbá, sőt még színesebbé”²¹⁹ a zene a tanítvány képzeletében, aki a részmozzanatok megtisztítása révén vált képessé távolabbról is szemlélni a zenei folyamatot s meglátni a tételt alkotó zenei rendet. „Úgy megragadni egy zeneművet, hogy az értelmet, feszültséget kapjon, hogy az első taktus intonálása már magában hordja a zárótaktusok jelentőségét, egyben máris előkészítve azokat, s az első taktustól az utolsóig minden szerves összefüggésben legyen egymással, üstökön ragadni a mű lényegét, s az egész kompozíciót egyetlen kerek egészbe foglalni: ez volt a feladat”²²⁰ – s az átlátás, a zenemű perspektívájába való behelyezkedés képessége a ritmusok és a hangsúlyok (vagyis a metrikai, a dallami és a tonális rend) kicsiszolása, hibáktól való megtisztítása nyomán önmagától formálódott a tanítvány elméjében. E formaalkotó képességet Bartók minden bizonnyal explicit módon nem taníthatónak és talán nem is megfogalmazhatónak vélte, s párhuzamba hozhatjuk a zeneszerzői alkotóképesség tudatosításával; ismert, hogy utóbbihoz hogyan viszonyult Bartók.²²¹

Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy Bartók jellemző módon igen keveset beszélt tanítása során az érzelm kifejezésnek nem a zenei szerkezethez (a tonális, ill. az időbeli formszerkezethez) kötődő kategóriáiról:²²² a gesztusokról, a karakterekről vagy a zeneművek narratív–drámai fölépítéséről.²²³ Holott zenéje, hangfelvételeken megőrzött zongorajátéka és – írásait, megnyilatkozásait figyelmesen tanulmányozva: – megjegyzései is a zenei jelentés e kategóriáit

²¹⁸ Székely/*Elindultam*, 120–121, ill. Székely/*Bartók tanár úr*, 54. *Nota bene*, Székely megfogalmazása itt is igen találónak tűnik számomra: nem a formaképzés explicit *megtanításáról* beszél Bartók óráira emlékezve, hanem annak szinte önkéntelen *kialakulásáról*.

²¹⁹ Székely/*Bartók tanár úr*, 59.

²²⁰ Székely/*Elindultam*, 121, ill. Székely/*Bartók tanár úr*, 53–54. Vö. K. Molnár Irma megfogalmazásával: „Egyébként [...] Bartók zongorázásából mindig kiütközött a zeneszerző. Lehet, hogy nem zongorázott olyan sokszíniúen, mint Dohnányi [...], de amikor játszott, a végén az ember az egész darabot maga előtt látta, mint egy lezárt, következetesen felépített architektúrát. [...] Én ebben látom Bartók előadóművészi nagyságát, ebben volt ő egyetlen a világon.” (K. Molnár/*Zongorázni tanultam tőle*, 112.)

²²¹ Vö. csak például Földes Andor megfogalmazásával: „He never taught composition – he didn’t believe in teaching it. But from the way he taught the interpretation of Bach’s piano works or the Beethoven Sonatas one could learn more about musical forms than many a young and aspiring composer was able to pick up by studying harmony and counterpoint with other teachers of the Music Academy.” (Gillies/*Remembered*, 77.)

²²² „A kevés szöveget könnyen száraznak, ridegnek nevezte volna az, aki nem figyelt eléggé” – magyaráz Székely Júlia. – „Stíluskövetelményekről volt itt szó, szakmai nyelven előadott zenei tényekről, s még azt is csak a legjobb hallású hallgató tudta volna megállapítani, hogy az előadó szereti-e a művet, melyről beszél, vagy nem. [...] Még Beethovenről sem mondta soha, hogy szereti, csak abból, ahogyan játszott, lehetett erre következtetni. Csupán száraz tényeket közölt az elődökről, a többit elzongorázta.” (Székely/*Elindultam*, 123.)

²²³ E kategóriarendszer megalapozását és jellemzését ld.: Stachó László (2013): A zenei képesség és a kiemelkedő zenei teljesítmény. Bevezetés a zenei előadóművészet pedagógiájába. *Parlando* online, megjelenés előtt.

erőteljesen megélő s megjelenítő „romantikus” szerzői és előadói alapállását, „aktív”, „szenvedélyes” és „drámai” személyiségét²²⁴ tükrözik.²²⁵ „Aki azért fest egy tájképet csakhogy épen tájképet fessen, aki azért ír egy szimfóniát csakhogy épen szimfóniát írjon az legjobb esetben is nem egyéb jó mesterembernél” – fogalmazta meg Bartók egy levélben Ziegler Mártának 1909 februárjában, mely a Bartók-irodalom egyik leggyakrabban idézett levélszövegévé vált. „Nem tudok másképpen művészeti termékeket elképzelni, mint alkotója határtalan lelkesedésének, elkeseredésének, bánatának, dühének bosszujának, torzító gonyjának sarcasmus-ának megnyilatkozását.”²²⁶ Számomra úgy tűnik a visszaemlékezések ismeretében: Bartók az előadóművészet terén (is) csupán egyfajta „mesterember”-tudás átadását tartotta lehetségesnek explicit formában – a zenei forma megérzésének alapját adó metrikai, dallami, ritmikai és tonális rend részleteinek kicsiszolása révén. Erre utalhatott Bartók a művek „precíz megszólaltatása” kapcsán, mikor Thomán tanári módszerét jellemezve minden bizonnyal önmaga jellemzését is megadta. A Thomán tanításának méltatása során első olvasásra talányosnak tetsző megfogalmazások az imént kifejtettek megvilágításában nyerhetnek értelmet. A növendékek „lelkületének költői kifejllesztésére” Bartók is „minden tudásával és szuggeráló erejével” igyekezett hatni, ám „ahol a tanítványnak már önmagából kell belevinnie a poézist a zongorajátékba”, ott nem kívánt beavatkozni „száraz formulákkal”²²⁷ a növendék munkájába. Mivel az „önmagunkból belevitt” poézist is magában foglaló interpretáció tanítását nem tartotta lehetségesnek, zongoraóráin csupán az „exekúció” mesterségének átadását célozhatta meg a példaadó előjátékos révén.²²⁸

E mesterség átadása során azonban a részletek csiszolásának módját idővel a perfekció s a kontroll *kényszere* uralta el, hasonlóan, mint a népzenei gyűjtések „mikroszkopikus” pontosságig

²²⁴ Vö.: „Perhaps his only real friend and confidant was Zoltán Kodály [...] Of the two, Bartók was definitely the more active, the more passionate, I'd almost say, the more dramatic personality.” (Földes Andor visszaemlékezéséből, *Gillies/Remembered*, 77.)

²²⁵ A számtalan tanúbizonyosság és elemzés részletes hivatkozásától bízást eltekinthetünk – a zenei gesztusok észlelésével s megjelenítésével kapcsolatban ld. pl. a következő, ritkán hivatkozott elsődleges forrásokat: Denis Dille (1968): Bartók, lecteur de Nietzsche et de la Rochefoucauld. *Studia Musicologica*, 10 (3–4), 209–228, ide: 215–216 (magyarul közli a releváns részletet Tallián Tibor [1981]: *Bartók Béla [szemtől szemben]*. Budapest: Gondolat, 25); Bónis/Így láttuk, 209–210 (Miloss Aurél visszaemlékezéséből); Bónis/Így láttuk, 116 (Gertler Endre visszaemlékezéséből); a zongorajátékában tetten érhető narrativitással kapcsolatban Somfai László elemzését (Somfai/Módszere, 297–298) stb. –; pótoljuk itt csupán K. Molnár Irma imént idézett megfogalmazásának egy kihagyott részletét: „...jaj, mi színt tudott néha csak egy-egy hangba is belevinni, mint például az *Este a székeleyknél* első balkéztercébe, abba az é-gé-be, amelyikkel a falusi est egész csendjét vissza tudta adni!” (K. Molnár/Zongorázni tanultam tőle, 112.) Vö. még Wilhelm András esszéjével is (1999): Hangzás és jelentés. (Elméleti és gyakorlati válaszok a 20. század közepén.) *Gond*, 8 (18–19), 233–238.

²²⁶ *Bartók levelei*, 245.

²²⁷ Ez az első olvasatra meglehetősen talányos kifejezés az eredeti szövegben ráadásul kurzíválással ki is van emelve (Wilhelm/Beszélgetések, 82).

²²⁸ E szembeállítás kapcsolatban ld. pl. Stravinsky későbbi – 1939–40-ből származó – gondolatmenetét (Igor Strawinsky [é. n. {1945}]: *Poétique musicale*. Párizs: J. B. Janin, 139–162). Stravinsky megfogalmazásai igen pontosan párhuzamba állíthatónak tűnnek Bartók imént idézett (ki nem fejtett) fogalmaival.

revideált lejegyzéseit. Úgy tűnik ugyanis a visszaemlékezésekből: az idő múlásával Bartók egyre kényszeresebbé vált a rendteremtés terén, s nem csupán a tanítás során. Korai tanítványai – Szalay Stefánia, Balogh Ernő – még jóval nagyvonalúbbnak láttatják, mint azok a visszaemlékezők, akik az 1920-as években vagy még később ismerték meg őt s tanultak nála. Bár bizonyára tendenciózusnak hat egy-egy kiragadott részlet egymás mellé helyezése, úgy vélem a visszaemlékezések ismeretében: Szalay Stefánia és Székely Júlia következő megfogalmazásai hitelesen érzékeltetik azt a másfél évtizednyi változást, amely Bartókkal folytatott tanulmányaik között ment végbe:

„Sokszor szerettem volna felkiáltani, hogy ezt nem értem, nem tudom megoldani. Ilyenkor szemének egy intésével mondta »próbálja meg, kérem«, s ha sikerült »én is így gondoltam«, ennyi volt válasza, de ez elég volt ahhoz, hogy még többre törjek. Ilyenkor óra után rohantam le a lépcsőn és otthon, mint a megbabonázott ültem a zongorához, hogy azon mód átnézzem, mit hogy is gondolt Ő. Napokig a hatása alatt voltam, bámultam, hogy lehet így és ennyit tudni.”²²⁹

„Emberi füllel alig észlelhető eltérések miatt képes volt félóránál is vesztegelni egy-egy taktus mellett. A növendék elfáradt, ő soha.”²³⁰

Az egyre növekvő kényszerességre számtalan példát idézhetünk a Bartókról szóló visszaemlékezésekből.²³¹ Bartók számára az I. világháború vége újabb életszakasz kezdetét jelentette; népzenei gyűjteni többé nem ment „kedves parasztjaihoz”²³² – szemben Kodálllyal –, s ismert, hogy a begyűjtött anyag (többszöri!) lejegyzésébe s rendezésébe egyre több energiát s időt fektetett. A népdalok hangfölvételen rögzített egyedeit akkurátusan konzerválta – szemben például Kodálllyal²³³ –, mint rovargyűjteményének egyedeit, s ez a munka egy „elmult élet” „ízét” és „szagát” idézte föl számára.²³⁴ Nem kívánok e ponton naiv pszichologizálásba fogni; mindenesetre megfontolandónak vélem a merészen kritikus késői tanítvány, Klein Erzsébet megérezését–meglátását tanáráról, mely a

²²⁹ Szirányi/Szalay.

²³⁰ Székely/*Elindultam*, 114.

²³¹ Ld. különösen pl. Doráti Antal (*Bónis/Így láttuk*, 82) vagy Székely Júlia egy-egy árulkodó leírását (*Székely/Bartók tanár úr*, 42).

²³² Vö. *Bartók levelei*, 126., 132.

²³³ Míg Bartók lejegyzése jellemzően a dallam „életének” egy hangfölvételen megörökített pillanatát konzerválja, Kodály támlapja a dallamra vonatkozó aktuális tudás összegzése is; nála a lejegyzés nem csupán a dallam pontos zenei pillanatképe, hanem „jellemrajza” is egyben. Ld. pl.: Szalay Olga (1998): Kodály-lejegyzések, a „Kodály-támlap”. *Ethnographia*, 109 (1), 307–343.

²³⁴ „Eddig csupán a daloknak mint különálló objektumoknak gyűjtéséről volt szó. Azonban ez nem elég. Mert ez olyan volna, mintha a bogarász vagy a lepkegyűjtő megelégednék a bogár- és lepkefajta összeszedésével és kikészítésével. De ha ezzel megelégszik, akkor gyűjteménye csak holt, az élettől elragadott anyag volna, amelyre még az *elmult élet körülményeinek leírása sem vet semmi fényt sem*. Ezért az igazi természettudós nemcsak állatokat gyűjt és preparál, hanem az állatok életének minden legelrejtettebb mozzanatát is, amennyire csak lehetséges, tanulmányozza és leírja. Igaz ugyan, hogy a legtüzetesebb leírás sem fogja a holtat elevenné varázsolni, de legalább valamiképp belément az élet ízéből és szagából a holt gyűjteménybe.” (*Miért és hogyan gyűjtsünk népzenei? [1935]* = Lampert Vera (közr., 1999): *Bartók Béla írásai*, 3. kötet: *Írások a népzeneiről és a népzeneutatról I.* Budapest: Editio Musica, 285, 290. A kurzivált mondatrész csak a fogalmazványban olvasható.)

kényszeresség forrásáról is elgondolkodtathat. Az idős zongoraművész így felelt interjújában arra a kérdésre, hogy (félve) csodálta-e Bartókot („Were you in awe of him?”): „Of course. He was rather frightening: arrogant, very moody and unpredictable. I think he was unhappy.” („Természetesen. Meglehetősen ijesztő volt: arrogáns, nagyon rosszkedvű és kiszámíthatatlan. Azt hiszem, boldogtalan volt.”)²³⁵

Úgy tűnik: pedagógiai tekintetben Thomán valóban pusztán ideál – s egyre távolibb ideál – maradhatott az előjátzás–utánzás „módszerébe” mind mélyebben beburkolódzó Bartók számára. Elemzéseink nyomán az előadóművészet tanításáról alkotott bartóki elképzelésnek három fázisa körvonalazódik: a hangszertechnika-képzés tisztítótűszerű fázisa a zenei „mesterember-tudás” elsajátításának veti meg az alapját; a végső cél, a poézis „belehelyezésének” képessége azonban kívül esik a közvetlen taníthatóság körein, s a fantáziát megtermékenyíteni képes „természetes hatások” mozdíthatják elő. Ilyen „természetes hatás” a *par excellence* példamutatás: az előjátzás. Az előjátzás–utánzás azonban csak akkor bizonyulhat hasznosnak s hatékonyak – vélik a Bartók-kortárs pedagógiaiak legjobbjai, máig hivatkozott legmaradandóbbjai is –, ha elegendő teret hagy a diáknak, hogy rájöjjön saját kérdéseire adott saját válaszaira. Bartók tanításában egyre kevésbé állt fenn ez a föltétel, s tartózkodó – sőt, nemritkán hidegnek érzékelt – kommunikációs stílusával párosuló szuggesztivitása csak fokozta azt a kevésbé érett növendékekre erőteljesebben gyakorolt negatív hatást, amelyet részletesen jellemeztünk.

Ha kísérletet kellene tennünk arra, hogy azonosítsuk a „Liszt-iskola” meghatározó karakterisztikumait, minden bizonnyal az előadóművészet tanításának fázisairól alkotott elképzelést említhetnénk egyfelől; másrészt pedig a szuggesztív előjátzás alkalmazását. Míg azonban Liszt pedagógusi nagyvonalúsággal párosuló szuggesztivitásához képest Bartóknál az ellentmondást nem tűrő szuggesztivitas fejtette ki – szinte hipnotikus – hatását a tanítványokra, Thomán lelkiismeretességgel és tanítványait ösztönző barátsággal társuló szigora Bartóknál idővel a lelkiismeretes kötelességteljesítés szigorára csontosodott le. A zenei rend megteremtésének s megtanításának vágya az idő előrehaladtával a rendteremtés *kényszerévé* fajult, s kényszerének börtönéből Bartókot előadóművészként is csak általa valóban egyenrangúnak elfogadott, szuverén, saját elképzelésükben határozott egyéniségek szabadíthatták ki.

²³⁵ Klein/*Remembering*, 5. Iménti elemzéseim arra is rámutathatnak, hogy veszélyeket hordozhat a visszaemlékezésekből leszűrhető – s a Bartók-interpretáció gyakorlatában nemritkán inkorrekt módon fölhasznál – tanulságokat kiragadni a kontextusukból. A metronomizálás kérdése például, mely oly sok muzsikust tart bűvkörében, mind a visszaemlékezésekben tükröződő időbeli változásoknak, mind pedig Bartók tanítványaihoz s muzsikusi társaihoz való eltérő hozzáállásának tekintetbe vételével árnyaltabbnak tűnik, mint amilyenek Bartók kapcsán beállítani szokás. (Doráti vagy Menuhin emlékei ellenkező következtetésre sarkallhatnak, mint például Ferencsiké [ld. visszaemlékezéseiket: Bónis/*Így láttuk*] vagy számos Bartók-tanítványé.)

III. Az interpretáció – hagyomány és személyiség

Magyar piacra magyar közreadást

„Tenger pénz megy ki külföldre kottákért és határozottan indokolt is, hogy azokat a szerzőket, akik közkinccsé váltak, magyarul is kiadják. Csodálkozni lehet rajta, hogy Chopin, Schumann, Mendelssohn még nem jelentek meg. A zeneiskolákban szabály, hogy a teljes szerzőt sohase adják a tanuló kezébe, hanem csak egyes munkáit. Szemelvényeket. [... Az instruktív] kiadványok a pedagógiai célnak megfelelőleg részletes útmutatásokkal és ujjazással vannak ellátva. Eddig persze nálunk csak német kiadások voltak forgalomban” – jellemzi a hazai kottahasználatot 1910-ben Csáth Géza Bartók Beethoven-közreadásait üdvözölve, s bátorítja a magyar kiadások használatát.²³⁶ Csáth ezekben a sorokban a 20. század első évtizedeiben rövid idő alatt virágzásra jutott magyar közreadói tevékenység első hullámának kezdetét dokumentálja, melynek Bartók kulcsfigurája volt.

Bartók előadóművészet-pedagógiájának kétségkívül legmaradandóbb s az utókor számára leginformatívabb eredménye a közreadásainak közel kétezer kottaoldalt kitevő korpusza. A magyarországi zongorapedagógiai tananyag egységesítésének és magyarosításának folyamata az 1890-es évek elején indult meg a Zeneakadémia irányításával. Az intézmény zongora-tanárképzőjének Bécsből hazahívott vezetője, Chován Kálmán 1892-ben adta ki zongorametodikáját, mely nem csupán rendszeres, hanem korszerű és „tudományos” alapokra is kívánta helyezni a zongoratanítást.²³⁷ A tanárjelöltek számára írt, s a Zeneakadémia zongoratanárképző-tananyagaként évtizedeken át használt módszertan-könyv valójában Riemann 1883-ból származó *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schuléjának* szerkezetét követi;²³⁸ szerzője ezenfölül számos fontos korabeli forrást nevez meg előszavában, melyek között megtalálható a közelmúlt két legfontosabb előadóművészeti traktátusa is: Riemann és Klauwell munkái.²³⁹ Chován tankönyve nem csupán a „modern technikai és aesthetikai kellékek szabályait”²⁴⁰ adja meg – részben szakirodalmi forrásai, részben pedig saját, közel három évtizedes pedagógiai tapasztalatai alapján –, hanem általános pedagógiai szemszögből is tárgyalja a zongoratanítás és -tanulás módszertanát, tanulás- és

²³⁶ Csáth/*Beethoven–Bartók*, 1748. A Zeneakadémia 1910/1911., valamint következő tanévének évkönyvében rövidítve közölt tananyag összeállítói pedig – akik nem közlik az előadási darabokat, szemben Chován *Módszertanának* tanterv-függelékével – a külföldi szerzők előadási darabjait már „lehetőleg magyar kiadásban” kérik.

²³⁷ Chován/*Módszertan*, III. [old.].

²³⁸ Hugo Riemann (1883): *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule. [Eine Anweisung zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke nebst ergänzenden Materialien.]* Lipcse: Fr. Kistner.

²³⁹ Hugo Riemann (1886): *Katechismus der Phrasierung. [Praktische Anleitung zum Phrasieren.]* Lipcse: Hesse, ill. Klauwell/*Vortrag*.

²⁴⁰ Chován/*Módszertan*, IV.

gyakorlómódszertani tanácsokat adva a jövőbeni tanárnak. Sőt, a munka egy hangszer-történetéről szóló fejezetet és egy zenei műszótárat is magában foglal. Chován módszertana a magyar zongorapedagógia megújítását tűzte ki célul – német alapokon. Chován a könyvet záró III., „gyakorlati részhez” csatolja a – főntebb már többször hivatkozott – rendszeres tantervet, mely a zongorajáték kezdetétől a „legmagasabb kiművelésig” egységes curriculummal szolgál a zongoratanítás számára. A tanterv szerzőiként Chovánt és Szendy Árpádot azonosíthatjuk, bár személyükre nincs kifejezett utalás Chován metodikájában.²⁴¹

Korábban megemlítettük, hogy az eredetileg 1892-ben publikált tanterv tananyagának „magyarítását, illetve annak magyar átdolgozását” a zeneműkiadó Rozsnyai Károly kezdeményezte, s az átdolgozás munkája a Zeneakadémia Liszt Ferenc téri épületébe való átköltözés idejére készült el „túlnyomó részben”.²⁴² A tankönyv második kiadásának újraindításaihoz csatolt, folyamatosan aktualizált tanterv-változatok azonban, melyek valójában az eredeti curriculumnak föltehetően kiegészítései, mennyiségileg jelentős bővítései voltak,²⁴³ szellemükben németesek maradtak – a magyar szerzők kompozícióinak beemelése dacára, Bartók addig komponált szinte valamennyi zongoraművét is beleértve. Rozsnyai Károly 1912-ben megjelentetett zongorarepertoár-kalauza valójában nem más, mint a Chován által folyamatosan megújítva-bővítve közölt rendszeres tanterv kereskedelmi katalógusa; alapvető forrás a pedagógia- és előadóművészet-történet kutatója számára.²⁴⁴ Mind a tanterv, mind pedig a zenemű-katalógus jól tükrözi a tanulmányom első felében bővebben jellemzett magyar(os)ítás folyamatának egyik legfontosabb elemét: ennek során ugyanis nem csupán a közelmúlt, ill. a jelen magyar zongorakompozícióinak beemelését célozták meg, hanem a kanonikus (külföldi) zongorarepertoár tanulmányi célú hazai közreadását is. Rozsnyai Károly természetesen nem kizárólag a magyarosítás eszmei céljából pártolta az új kiadásokat és közreadásokat, hanem pusztán gazdasági okokból is: a tanulmányi célú kották saját kiadásával a külföldön egyre népszerűbbé váló instruktív kiadásokból származó anyagi hasznot teljes egészében saját maga számára kívánta becsatornázni.²⁴⁵ Az egységes curriculum 1905-ben frissített változata,

²⁴¹ Ld. pl. Kálmán/Szendy, 33; részletesen a tanterv születéséről: N. N. [Szendy Árpád?] (1916): Chován Kálmán. In: Moravcsik Géza (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve az 1915/1916-iki tanévről*. Budapest: Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. nyomása, 3–13, ide: 11–12.

²⁴² Ld. Chován Kálmán zongoraiskolájának 2. kiadásához írt, 1907. szeptemberre keltezett előszavát (Chován Kálmán [21907]: *Elméleti és gyakorlati zongora-iskola mint zenei nevelési eszköz kezdők számára* [op. 21]. Budapest: Rozsnyai Károly könyv- és zeneműkereskedése [lemezszám: R. K. 214–215 {2 kötet}], a kötetek 3. oldalain).

²⁴³ A frissítések-bővítések legalább négy ütemben történhettek: 1899-ben, ill. 1905-ben – azokban az években, amikor a Zeneakadémia tananyagokat is közlő szervezeti és működési szabályzatát frissítették –, valamint 1908, ill. 1913 körül. Az utóbbi két bővítést a Chován/*Módszertan* 2. kiadásának új nyomásaihoz (211, ill. 219 oldalas változat) csatolt rendszeres tantervekben követhetjük nyomon.

²⁴⁴ *Rozsnyai kalauza*.

²⁴⁵ A gazdasági indíték jelentőségének árulkodó jele, hogy *Rozsnyai kalauzában* csak azok a magyar közreadások szerepelnek a közreadó megjelölésével, amelyeket Rozsnyai adott ki. A rivális Rózsavölgyi számára

mely a Chován metodikakönyvében közöltekhez képest vázlatosan bár, de a Zeneakadémia akkor átdolgozott és jóváhagyott szervezeti szabályzatában²⁴⁶ is helyet foglalt, „zsinórmértékül szolgál[t] az állam felügyelete alatt álló összes zeneintézeteknek” és hivatva volt „hazai zenetanításunknak egységes és biztos alapot nyújtani”.²⁴⁷

Az 1892-es tanterv még külföldi kottakiadványokra támaszkodhatott túlnyomó részben; az instruktív kiadások tekintetében pedig teljes mértékben. Tausig közreadásában javasolta például a zongoratanulók és -tanárok számára Bach *Wohltemperiertes Klavierját*, éppúgy, mint Clementi *Gradus ad Parnassumát*.²⁴⁸ Föltételezhető, hogy a gyermek Bartók is ezekből a szélesebb körben használt kottákból tanulta Bach prelúdiumait és fűgáit, s a *Gradust*. Gyanítható továbbá, hogy a Magyarországon is legnépszerűbb tanulmányi célú közreadások a stuttgarti Cotta'sche Buchhandlung által kiadott, világszerte ismert „Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke” sorozatából származtak.²⁴⁹ Ebből a sorozatból való a fiatal Bartók Beethoven-kottáinak túlnyomó része, melyeket a Bartók Archívum őriz;²⁵⁰ s szinte biztos, hogy Mozart szonátáit is a Cotta kiadásából tanulta Kersch Ferencnél (és feleségénél), Nagyváradon.²⁵¹ Rozsnyai Károly kétségkívül e kiadvány mintájára tervezte meg saját instruktív kiadásait, melyek magyar változatban kiadott címlapjain a következő sorozatmegjelölés olvasható: „Klasszikus zeneművek instruktív kiadása / Revideálják: Az akadémiai zongorafőtanszak tanárai / Bartók Béla, Chován Kálmán, Szendy Árpád és mások”.²⁵² A munkát teljes mértékben a három zeneakadémiai tanár végezte el, a „mások” hozzátétel tehát félrevezető (s a

Bartók által közreadott Beethoven-szonátáinak füzetei helyett például más – külföldi – kiadásokat tartalmaz e kalauz. Rozsnyai és Chován összefonódására pedig az mutatható rá, hogy a Chován/*Módszertan* függelékeként közölt rendszeres tanterv is csak a Rozsnyai által kiadott magyar közreadások esetében említi meg a közreadó nevét.

²⁴⁶ *Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia szervezeti és szolgálati szabályzata* [1905]. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája.

²⁴⁷ Moravcsik Géza (1925): *Az Orsz. M. Kir. Zeneművészeti Főiskola alapításának és 50 éves fejlődésének története*. In: *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola jubileumi emlékkönyve*. Budapest: Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola kiadása, 21–55, ide: 43. Chován a *Főiskolai zongoratanulmányok c. gyűjteményének* előszavában mindenestre néhány évvel később, 1909-ben írta le a tantervvel kapcsolatban, hogy „vajmi kívánatos lenne, hogy az egész országban ezen, bár magas igényű, de alapos és szakszerű tanterv terjedne el” (Chován Kálmán [szerk., 1909]: *Főiskolai zongoratanulmányok* [op. 42]. Budapest: Rozsnyai Károly [lemezszám: R. K. 384], Előszó [oldalszám nélkül]).

²⁴⁸ Ld. továbbá: *Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia szervezeti és szolgálati szabályzata* [1899]. Budapest: az Athenaeum Irod. és Nyomdai R. T. Könyvnyomdája, 28.

²⁴⁹ A sorozatot Sigmund Lebert alapította – ő jegyzi a közreadások többségét is –, s Hans von Bülow és Liszt Ferenc közreadásait is tartalmazta. A sorozatcímlapon így olvasható: „Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke / Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel von Faist, Ignaz Lachner, Franz von Liszt [sic!] / begründet von Sigmund Lebert / Eingeführt in der Neuen Akademie der Tonkunst in Berlin, sowie in den Konservatorien zu Wien und Stuttgart”.

²⁵⁰ Ld. a Beethoven-szonátákkal kapcsolatban A Beethoven-közreadások c. fejezetet.

²⁵¹ Ld. gyermekkori levél-beszámolóját édesanyjának: *Bartók levelei*, 4. A Weber-darabok (Polacca brillante, op. 72; Rondo brillante, op. 62) azonban Peters-kiadásból tanulta Váradon (*Bartók levelei*, 6., ill. 7.).

²⁵² Bartók *Wohltemperiertes Klavier*-közreadásának kottáin még nem találjuk ezt a fejléctet (d'Albert Cotta-közreadásának két kötete e Bach-ciklusból 1906-ban, ill. 1907-ben jelent meg).

legkésőbb kiadott kottákon már nem jelenik meg); legföljebb olyan terveket takarhat, melyeket az I. világháború végképp elmosott.²⁵³

Bartók közreadásai

A sorozat egyik legkorábbi kiadása volt a *Wohltemperiertes Klavier* Bartók-közreadása négy füzetben 1907–1908-ban,²⁵⁴ mely, mint korábban láttuk, a zeneakadémiai tananyagban a „tanulmányok” között szerepelt, s a II. akadémiai osztálytól kezdve valamennyi diák tanulta; valamint a Bach-invenciók „jól bevált” Szendy-közreadása 1906-ból, mely már az előkészítő tanfolyam tananyagában is szerepelt.²⁵⁵ A *Wohltemperiertes Klavier*-kiadás különlegessége, hogy 1913 körül újra megjelent az első két füzet, ám Bartók jelentékenyen átdolgozta közreadását. A nemritkán még napjainkban is használatos, Rozsnyai jogutódja, a Zeneműkiadó Vállalat (ill. Editio Musica Budapest) által 1964 óta többször kiadott Bach–Bartók-kották a *Wohltemperiertes Klavierből* az 1913-as második kiadás

²⁵³ Érdemes megjegyezni, hogy a Zeneakadémia más, Bartók generációjába tartozó tanárai, valamint más jelentős előadóművészek, így például Dohnányi Ernő – aki 1915-ig egyébként is a berlini zeneakadémián tanított, s a budapesti Zeneakadémia kötelékébe visszatérve elsőként szorgalmazta a „szerzőket az originális alakban” nyújtó „autentikus” kiadásokat (ld. Vázsonyi Bálint [2002]: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 148–166; az idézett kifejezésekért: 156) –, alig készítettek közreadásokat. Leszámítva egy, a Zeneműkiadó által is több alkalommal újra megjelentetett válogatást–átdolgozást Cramer etűdjeiből (1931, Rózsavölgyi), Dohnányi mindössze tizenkilenc kis Bach-prelúdiumot adott közre 1920-ban Rózsavölgyi és Társa számára ([betűhív címléírással:] Bach: *Kleine Präludien* oder *Übungen für Anfänger* revidiert von Ernst von Dohnányi [Editio Paedagogia Musicalis 3011]. Berlin–Budapest–Leipzig–London–New York: Rózsavölgyi and C^o Music Publishers; lemezszáma: R. és T^{sa} 4349), valamint Mozart d-moll fantáziáját, amelynek Dohnányi – bejegyzése szerint 1918-ban – piros tollal preparált metszőpéldányára a Bartók Archívumban bukkantam rá kutatásaim során. Dohnányi Mozart-közreadása, mely „instruktív kiadásként” jelent meg a Rózsavölgyi cégnél 1919-ben, szinte alig tekinthető „instruktívknak”: elsősorban Bartók és Szendy közreadásaihoz képest Dohnányi igen gazdaságosan adagolja előadói instrukcióit, különösen a súlyrend és a dinamika tekintetében; inkább a frazeálás és a pedálhasználat jelzésére összpontosít ([betűhív címléírással:] Mozart: *Fantasie D moll*. Instruktive Ausgabe von Ernst von Dohnányi. Budapest und Leipzig: Rózsavölgyi & C^o, lemezszáma: R. & Co. 3918; a közreadás metszőpéldánya: *Sonaten und Phantasien für Clavier von W. A. Mozart*. Lipcse–Brüsszel–London–New York: Breitkopf & Härtel [közr. Ernst Rudorff, 1895, lemezszám: A. A. 21.]). Ugyan Kiszely-Papp Deborah Dohnányi-monográfiájának műjegyzéke Beethoven *Für Elise*-ét (WoO 59) is említi Dohnányi „szerkesztésében” (é. n., Rózsavölgyi), a kotta jelentősebb közkönyvtáraink közül csupán az Országos Széchényi Könyvtárban található meg (NB.: e Beethoven-bagatellből hangfelvétele is van Dohnányinak 1936-ból; ld. Deborah Kiszely [1995]: *Discography of Ernő Dohnányi*. *Studia Musicologica*, 36 [1], 167–180, ide: 175.).

²⁵⁴ Ld. Somfai/19th-Century Ideas, 77–79.

²⁵⁵ „Két év előtt [sic!] a Bach-féle invenciókat adta ki Szendy Árpád. Ez a kiadás jól bevált” – írja Csáth Géza 1910-ben, a Beethoven-sonáták első Bartók-közreadásainak értékelése kapcsán (Csáth/Beethoven–Bartók, 1748–1749). E Szendy-közreadások előszavai 1906-ban keltek. Ld. továbbá a Chován/Módszertan 211 oldalas változatának függelékeként közölt rendszeres tantervben, mely föltehetően 1908-ból származik (ld. erről részletesen a kapcsolódó bibliográfiai jegyzetben).

szövegét reprodukálják két kötetben;²⁵⁶ az újabb kiadások előszava a második kiadás előszavával, függelékük pedig az első kiadás függelékével egyezik meg.

Bartók Rozsnyai számára elkészített további közreadásainak nagy része, Chován és Szendy közreadásaival párhuzamosan, 1909 és 1913 között látott napvilágot. Húsz Mozart-, tizenhét Haydn-szonáta,²⁵⁷ Beethoven-zongoravariációk, -bagatellek és a C-dúr polonéz (opp. 33, 34, 35, 89, 119), valamint két Schubert-scherzo s egy válogatás Schumann ifjúsági albumából (*Album für die Jugend*, op. 68)²⁵⁸ jelent meg ezekben az években Rozsnyainál Bartók közreadásában. Ezek közül a Mozart-szonáták teljes sorozatát – az egyetlen *pasticcio* szonáta kivételével, s a formai elemzések kiretusálásával –,²⁵⁹ egy Haydn-szonátát (e-moll, Hob. XVI:34), valamint a Schubert-scherzokat a Zeneműkiadó²⁶⁰ többször kiadta újból. Bár *Rozsnyai kalauza* éppúgy, mint a kiadott kották címlapszegélyére nyomtatott reklámkockák (ld. 1. tábla) Bartók közreadásában, fogyasztói árral megjelölve hirdetnek két Schubert-szonátát (op. 78 [D. 894, G-dúr]²⁶¹ és op. 143 [D. 784, a-moll]²⁶²), valamint két Mendelssohn-kompozíciót (h-moll scherzo,²⁶³ ill. e-moll prelúdium és fuga²⁶⁴), ezek egyikéről sem tudunk semmit, példány mindmáig nem került elő belőlük. Ezenfölül csak szerződés-levél maradt fenn Beethoven Diabelli-variációinak (op. 120), valamint Bach 2. angol szvitjének közreadásáról; ezek

²⁵⁶ A kottakép részletes átnézésem szerint teljesen egyezik; csak a tempójelzések utáni pontot vették ki a kottametszetből, illetve kijavították a partitúraformában közölt g-moll fuga utolsó ütemének hamis basszushangját.

²⁵⁷ Az Universal Edition kötete nyomán még két szonáta (A-dúr, Hob. XVI:12, ill. g-moll, XVI:44) közreadását végezte el Rozsnyainak, Somfai László szerint föltehetően 1920-ra (Somfai/*19th-Century Ideas*, 84, [j] jegyzet). Az 1920-as, Somfai jegyzetében is kérdőjeles dátummal kapcsolatban azonban óvatosságra int az a tény, hogy ismert olyan sorozatcímlap, amely Haydn tizenkilenc szonátáját hirdeti Bartók közreadásában („Les 19 Sonates reunies [sic!] en 2 volumes”, a gyűjteményes kötetek kiadványszámai: 1546, ill. 1547), ám a kiadó címeiként IV. Mehmed szultán út 15. van föltüntetve rajta – a Múzeum körút pedig csak 1915 és 1918 között viselte ezt a nevet (vö. Vörös Boldizsár [2010]: Nemzeti Park, Vilmos Császár út és a Hősök Söre. Háborús névadások Budapesten 1914–1918 között. *Médiakutató*, 11 [1] [2010. tavasz], 116–121).

²⁵⁸ A cím a következőképpen olvasható a kotta belső címlapján: JUGEND-ALBUM / Auswahl aus Op. 68 / für das / Pianoforte / von / R. SCHUMANN / Revidiert von BÉLA BARTÓK.

²⁵⁹ Bartók Mozart-közreadásairól ld. részletesen a tervezett kritikai összkiadás 4a. kötetéhez Somfai László által írt kritikai bevezetőt.

²⁶⁰ A továbbiakban nem jelzem, hogy a Zeneműkiadó melyik elnevezésével, ill. mely korszakában (pl. „Zeneműkiadó Vállalat”, „Editio Musica Budapest”) nyomtatták újra a közreadást.

²⁶¹ *Rozsnyai kalauzában*: „Fantasie oder Sonate G dur”, a IX. évfolyam (II. akadémiai osztály) tananyagába sorolva, ára: 2,40 Mk/Kor. (Mivel a Bartók-szakirodalom nem közli a négy hiányzó közreadás adatait, érdemesnek tartom rögzítésüket.)

²⁶² *Rozsnyai kalauzában*: „Große Sonate A moll”, a X. évfolyam (III. akadémiai osztály) tananyagába sorolva, ára: 1,50 Mk/Kor.

²⁶³ *Rozsnyai kalauzában*: „Scherzo H moll”, az V. évfolyam (I. akadémiai előkészítő osztály) tananyagába sorolva, ára: –,50 Mk/Kor.

²⁶⁴ *Rozsnyai kalauzában*: „Preludium és fuga E moll”, a X. évfolyam (III. akadémiai osztály) tananyagába sorolva, ára: –,50 Mk/Kor.

a kották azonban, úgy tudjuk, nem készültek el.²⁶⁵ Az 1. táblázatból jól látható, hogy Bartókkal párhuzamosan Chován és Szendy milyen repertoár közreadását végezte el Rozsnyai számára.

²⁶⁵ A publikált szakirodalom ismereteim szerint nem közölt még adatokat ezekről. Rozsnyai Károly 1914. március 31-én kelt, Bartóknak címzett levele Beethoven Diabelli-variációi átdolgozásának átengedéséről szól 136 korona tiszteletdíjért (a levél másolata a Bartók Archívumban tanulmányozható); a Bach-szvitvel kapcsolatos szerződés-levél 1919. szeptember 7-én kelt.

BEETHOVEN: Op. 59. Polonaise C (Bartók.) —,70.	BEETHOVEN: Op. 51 No. 1. Rondo C (Szendy.) 1,20.	BEETHOVEN: Op. 34. 6 Variationen F (Bartók.) 1,20.	BACH: Sofleggio (Chován.) —,60.	MEINELSSOHN: Op. 16. Deux fantasies ou caprices A, E.m. (Chován.) —,70.	MEINELSSOHN: Op. 28. Fantasie Fis.m.(Szendy).	MEINELSSOHN: Lieder ohne Worte Auswahl (Chován.) 2,50.	MEINELSSOHN: Präliudium und Fuge H.m.(Szendy.) —,80.
BEETHOVEN: Op. 119. 11 neue Bagatellen (Bartók.) 1,20.	BEETHOVEN: Op. 51 No. 2. Rondo G (Szendy.) 1,20.	BEETHOVEN: Op. 35. 15 Variationen mit Fuge Es (Bartók.) 1,20.	BEETHOVEN: Op. 31. 7 Bagatellen (Bartók.) 1,40.	MEINELSSOHN: Op. 54. 17 Variations sérieuses D-m (Szendy.) 1,20.	MEINELSSOHN: Op. 54. 17 Variations sérieuses D-m (Szendy.) 1,20.	MEINELSSOHN: Präliudium und Fuge E-m (Bartók.) —,50.	MEINELSSOHN: Rondo A.m. (Szendy.) —,70.
BEETHOVEN: Op. 10. 6 Bagatellen (Szendy.) 1,40.	BEETHOVEN: Op. 129. Rondo a Capriccio G (Szendy.) 1,40.	BEETHOVEN: Andante F (Szendy.) 1,—.	BEETHOVEN: Für Elise (Chován.) —,50.	BEETHOVEN: 6 Variationen „Nel cor piu“ G (Chován.) —,60.	BEETHOVEN: 6 Variationen (Schweizer. Volksl.) F —,60.	BURGMÜLLER: Op. 100. 25 leichte Stücke (Chován.) 1,50.	CHOPIN: Sämtliche Etüden I. Op. 10. 2,50. II. Op. 25. 2,50. Einzel: Op. 10 No. 1, 2, 5, 11, 12. Op. 25 No. 1, 2, 6, 8, 9, 11, 12. (Szendy.)
CHOPIN: Op. 20. Scherzo H-m. (Szendy.)	CHOPIN: Op. 57. Berceuse Des (Szendy.)	CHOPIN: Op. 64 No. 3. Walzer As (Szendy.)	CHOPIN: Op. 12. Variations brillantes B (Szendy.) 1,20.	CHOPIN: Op. 19. Bolero C (Szendy.) 1,20.	CHOPIN: Op. 43. Tarantelle As (Szendy.) —,80.	CHOPIN: Op. 60. Barcarolle Fis (Szendy.) —,60.	CLEMENTI: Op. 20. Sonate Es (Chován.) —,80.
CLEMENTI: Op. 26 No. 3. Sonate D (Chován.) —,80.	CLEMENTI: Op. 26 No. 2. Sonate G (Chován.) —,80.	CLEMENTI: Op. 47 No. 2. Sonate B (Chován.) 1,—.	CLEMENTI: Op. 12 No. 4. Sonate Es (Chován.) —,80.	CLEMENTI: Op. 26 No. 2. Sonate Fis-m.(Chován.) —,80.	CLEMENTI: Op. 40 No. 3. Sonate D m. (Chován.) 1,20.	CLEMENTI: Op. 2 No. 1. Sonate C (Chován.) 1,—.	CLEMENTI: Op. 40 No. 2. Sonate H-m. (Chován.) 1,—.
CLEMENTI: Op. 36 No. 3. Sonate C (Chován.) 1,20.	CLEMENTI: Op. 40 No. 1. Sonate G (Chován.) —,70.	DUSSEK: Les Matinée (Chován.) —,60.	FIELD: Rondo Es (Chován.) —,80.	HAYDN: Rondo Es (Chován.) 1,—.	HAYDN: Fantasie C (Szendy.) 1,—.	HAYDN: Variationen F-m. (Szendy.) 1,50.	HÄSSLER: Gigue (Chován.) 1,—.
HÄNDEL: 10 leichte Stücke (Chován.) 1,80.	HAYDN: Sonate E-m. (Bartók.) —,80.	HÄSSLER: Gigue (Chován.) 1,—.	HUMMEL: Sonate D (Chován.) —,60.	HÜNTE: Rondo (Chován.) —,60.	LAUSKA: Rondo D-m. (Chován.) —,60.	JENSEN: Wanderbilder (Chován.) 1,60.	MEINELSSOHN: Scherzo H-m. (Bartók.) —,50.
MOZART: Adagio H-moll. (Szendy.) —,70.	MOZART: Fantasie C-m. (Bartók.) 1,20.	MOZART: Fantasie D-m. (Szendy.) —,60.	MOZART: Gigue G (Szendy.) —,50.	MOZART: Rondo A-m. (Szendy.) —,70.	MOZART: Rondo D (Chován.) —,70.	MOZART: Sämtl. Sonaten No. 1, 4, —,70; No. 2, 5, 6, 8, —,80; No. 7, 8, 9, 16, 1, 20; No. 3, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 1, 1, 40; No. 18, 1, 80 Die 20 Sonaten in 1 Band 7,— (Bartók.)	RUBINSTEIN: Melodie (Chován.) —,80.
SCHUBERT: Op. 78. Fantasie oder Sonate G (Bartók.) 2,40.	SCHUBERT: Op. 143. Große Sonate A-m. (Bartók.) 1,50.	SCHUBERT: Impromptu B (Szendy.) —,80.	SCHUBERT: 2 Scherz D Es (Bartók.) 1,—.	SCHUMANN: Op. 7. Toccata C (Chován.) 1,20.	SCHUMANN: Op. 68. Jugend-Album Auswahl (Bartók.) 1,20.	WEBER: Op. 12. Momento Capriccioso B (Szendy.) 1,20.	HAYDN: Ausgewählte Sonaten revid. v. Béla Bartók 1. G-dur $\frac{3}{4}$, 2. G-dur c, 3. F-dur $\frac{3}{4}$, 4. D-dur c, 5. E-dur c, 6. D-dur $\frac{3}{4}$, 7. E-moll $\frac{3}{4}$, 8. Cis-moll c, 9. C-dur $\frac{3}{4}$, 10. B-dur c, 11. G-dur $\frac{3}{4}$, 12. G-dur c, 13. D-dur c, 14. Es-dur $\frac{3}{4}$, 15. Es-dur c, 16. As-dur c, 17. Es-dur c. No. 3, 10, 11, 13, 14, 16, 16, —,80; No. 13 —,90; No. 17 1,—; Alle anderen Num- mern à —,70.

Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke
revidiert von den Professoren der akademischen Klavier-Hochschule
BÉLA BARTÓK, COLOMAN CHOVÁN UND ÁRPÁD SZENDY.

BEETHOVEN

SECHS

BAGATELLEN

OP. 126.

Revidiert von
Á. SZENDY

Preis K. 1,40 netto
Mk.



1. tábla. Szendy egyik Beethoven-közreadásának (op. 126) belső címlapja

Szerző	Chován közreadásai	Szendy közreadásai
„tanulmányok”	<p>^zBertini–Chován: <i>Szemelvények. 45 tanulmány Bertini praeludiumaiból, valamint op. 100, 29, 32 és 134 (Ist sorozat) műveiből</i> [R. K. 206]</p> <p>*Bertini: 32 zongoratanulmány, op. 29</p> <p>*Bertini: <i>Zongoratanulmányok</i>, op. 32 [R. K. 1338]</p> <p>*Bertini: <i>12 kis zongoradarab</i> [R. K. 1339]</p> <p>Burgmüller: <i>25 könnyű dallamos előadási darab</i>, op. 100 [R. K. 710]</p> <p>Chován: <i>Főiskolai zongoratanulmányok</i>, op. 42 (20 tanulmány: Kleinmichel, Moscheles, Kessler, Köhler, Thalberg, Chopin: b-moll szonáta [op. 35] IV. tétel, Kullak, Bendel, Rubinstein, Henselt, Tausig etűdjei, valamint Schumann: Toccata, op. 7) [R. K. 384]</p> <p>^zCzerny–Chován: <i>Előtanulmányok Czerny „Kézügyesség iskolája”-hoz”. Szemelvények. Czerny Op. 139, 261, 335, 635, 821 és 849 műveiből kiválogatva</i>, op. 23 [R. K. 207]</p> <p>^zDiabelli: <i>28 dallamos gyakorlat 5 hang terjedelemben zongorára 4 kézre</i>, op. 149</p> <p><u>Köhler: <i>A kézügyesség kis iskolája</i>, op. 242</u></p>	<p>Bach: 15 kétszólamu inventió [R. K. 186] (1906)</p> <p>Bach: 15 háromszólamu inventió [R. K. 193] (1906)</p> <p>^zBach: 15 válogatott kis praeludium fokozatos összeállításban [R. K. 180] (1906)</p> <p>^zBach: Praeludiumok és kis fugák fokozatos összeállításban [R. K. 198] (1907)</p> <p>Bach: 5. francia szvit</p> <p>Chopin: 24 prelúd, op. 28 [R. K. 402] (1908)</p> <p>Chopin: etűdök, opp. 10, 25 [R. K. 539–540] (1911)</p> <p>Clementi–Szendy: <i>20 gewählte Studien aus Clementi’s „Gradus ad Parnassum”</i> (1908); 2. jav., bőv. kiadása: <i>23 gewählte Studien aus Clementi’s „Gradus ad Parnassum”</i> [R. K. 252] (1914)</p> <p>Clementi–Szendy: <i>2 minden napra való gyakorlat az ujjak egyenlő erősítésére Clementi Gradus-ából</i> [R. K. 251.252] (1914)</p> <p>Clementi nagy skála-etűdje az ötödkörön át</p> <p>Cramer–Szendy: <i>60 válogatott Tanulmány</i> [3 füzet, R. K. 232–234] (1907)</p> <p>^zCzerny: <i>A kézügyesség iskolája</i>, op. 299 [4 füzet]²⁶⁶ (1907)</p> <p>Czerny–Szendy: <i>40 minden napra való tanulmány</i>, op. 337 [2 füzet, R. K. 319–320] (1908)</p> <p>Czerny: <i>A kézügyesség művészete</i> [op. 740]. <i>Szemelvény.</i> [3 füzet, R. K. 922–924] (1912)²⁶⁷</p> <p>^zCzerny–Szendy: <i>A virtuoizitás iskolája</i>, op. 365 [4 füzet, R. K. 1383.1414 – 1386.1414] (1918)</p> <p>Czerny–Szendy:²⁶⁸ <i>Deux études de concert</i>²⁶⁹ [R. K. 922 943 – 923 943]</p> <p>Kessler–Szendy: <i>11 válogatott tanulmány Kessler J. C. op. 20-ból</i> [2 füzet, R. K. 166–167] (1906)</p>

²⁶⁶ A Zeneakadémia könyvtárában csak az első két füzet lelhető fel (R. K. 223–224).

²⁶⁷ Valamennyi darabnál jelezve: „Átdolgozás – Bearbeitung”.

²⁶⁸ „Transcription par Á. Szendy”. (Az első kottasor fölött a szerző neve helyén ez áll: „Átírat. Transcription.”)

²⁶⁹ 1. Campanella. Intonata ad un motivo ungherese; 2. Toccata.

Beethoven	„Albumblatt für Elise” „Változatok egy svájci dal felett” „Hat variáció »Nel cor piu«”	C-dúr rondó, op. 51/1 G-dúr rondó, op. 51/2 Hat bagatell, op. 126 Rondo a capriccio, op. 129 Andante favori
Chopin	b-moll szonáta (op. 35), IV. tétel (Chován: <i>Főiskolai zongoratanulmányok</i> , op. 42 részeként)	B-dúr mazurka, op. 7/1 Asz-dúr tarantella, op. 43 B-dúr Variations brillantes, op. 12 C-dúr bolero, op. 19 Asz-dúr ballada, op. 47 Asz-dúr keringő, op. 64/3 h-moll scherzo, op. 20 Desz-dúr berceuse, op. 57 Fisz-dúr barcarolla, op. 60 *polonézek *cisz-moll polonéz, op. 26/1 [R. K. 932] (*mazurkák [R. K. 1474.1525 – 1524.1525] (* <u>keringők</u> [R. K. 1426.1440 – 1440.1441] *noktürnök [R. K. 1454–1472] (*balladák és *impromptu-k
Clementi	2., D-dúr szonáta, op. 26/3 1., Esz-dúr szonáta, op. 20 [3.,] G-dúr szonáta, op. 25/2 11., G-dúr szonáta, op. 40/1 7., D-dúr szonáta, op. 40/3 8., C-dúr szonáta, op. 2/1 5., Esz-dúr szonáta, op. 12/4 9., h-moll szonáta, op. 40/2 4., B-dúr szonáta, op. 47/2 [R. K. 562] 6., fisz-moll szonáta, op. 26/2 [R. K. 565] 10., C-dúr szonáta, op. 36/3 7. [sic!], d-moll szonáta, op. 40/3 ²⁷⁰ *, ^C Esz-dúr szonáta, op. 12/4 *, ^C C-dúr szonáta, op. 2/1	
Haydn	„Ungarisches Rondo (all’Ongarese)” * <u>G-dúr szonáta</u> (Hob. XVI: 27) [R. K. 231._533]	C-dúr fantázia f-moll variációk

²⁷⁰ Az életmű-összegzésben (N. N. [Szedy Árpád?] [1916]: Chován Kálmán. In: Moravcsik Géza [szerk.]: *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve az 1915/1916-iki tanévről*. Budapest: Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. nyomása, 3–13, ide: 5–6.): F-dúr szonáta.

Mendelssohn	Lieder ohne Worte – válogatás („Válogatott dalok szöveg nélkül”) Három fantázia–caprice, op. 16 ²⁷¹	h-moll prelúdium és fúga Variations sérieuses, op. 54 fisz-moll fantázia, op. 28 *a-moll rondó ²⁷²
Mozart	D-dúr rondó (KV 485) *C-dúr szonáta (KV 545) [R. K. 231._531]	d-moll fantázia (KV 397/385g) h-moll adagio (KV 540) G-dúr gigue (KV 574) [R. K. 457] a-moll rondó (KV 511) [R. K. 691] Hat szonatina (KV 439b) [R. K. 1603]
Schubert	Négy impromptu, op. 90	B-dúr impromptu, op. 142/3
Schumann	Toccatá, op. 7 (Chován: <i>Főiskolai zongoratanulmányok</i> , op. 42 részeként is)	Kinderszenen, op. 15 Phantasiestücke, op. 12
egyéb	Chován szonatina-gyűjteménye, I–II. kötet ² Bach, Ph. E.: Solfeggio ²⁷³ Dussek: La Matinée – rondó [R. K. 231.403] Field: Esz-dúr rondó Händel: Tíz könnyű darab; bővített változata: Händel: Tizenkettő könnyű darab, mint az ékesítések előiskolája [R. K. 586] ²⁷⁴ Hässler, J. G.: d-moll „Grande gigue”, op. 13 Hummel: G-dúr szonáta [R. K. 231_541] ²⁷⁵ Hüntten, François [Franz]: La Cenerentola – rondó [R. K. 230.406] Jensen, Adolf: Úti képek (Wanderbilder), op. 17 Lauska, Franz: d-moll rondó [R. K. 230.418] Moscheles: Bonbonnière Musicale, op. 55 Rubinstein, A.: Mélodie, op. 3/1	Weber: Momento capriccioso, op. 12 *Weber: Perpetuum mobile (az op. 24-ból) ²⁷⁶

1. táblázat. Chován Kálmán és Szendy Árpád közreadásai Rozsnyai számára *Rozsnyai kalauza*, a Chován/*Módszertan* (2. kiadás – 211, ill. 219 oldalas változatok) rendszeres tanterve, valamint fontosabb közgyűjteményeink katalógusainak, ill. fennmaradt példányainak áttekintése alapján²⁷⁷

²⁷¹ Az életmű-összegzésben csupán ez áll: „op. 16. Capriccio A-moll, E-moll”; ill. Rozsnyai instruktív kiadványai belső kottacímlapjainak releváns reklámkockáján is: „Op. 16. Deux fantaisies ou caprices A, E-m.” (pl. ld. az 1. táblán).

²⁷² Csak reklámkockákon láttam rá hivatkozást (pl. ld. az 1. táblán; lehetséges, hogy meg sem jelent).

²⁷³ Az életmű-összegzésben: Solfeggietto.

²⁷⁴ Chován módszertan-könyvének függelékében nem szerepel a tanulmányok között.

²⁷⁵ Az életmű-összegzésben (valószínűleg tévesen, a G-dúr helyett): D-dúr szonáta.

²⁷⁶ Csak reklámkockákon láttam rá hivatkozást (lehetséges, hogy meg sem jelent).

²⁷⁷ A *-gal jelölt művek (sorozatok) *Rozsnyai kalauzában*, sem a Chován/*Módszertanban* közölt rendszeres tantervben nem szerepelnek (ill. csak részben szerepelnek – ekkor a * zárójelbe kerül). A ^c-vel jelölt kották forrása a következő életmű-összegzés (csak az ennek keretében közölt műlistában szerepelnek): N. N. [Szendy Árpád?] (1916): Chován Kálmán. In: Moravcsik Géza (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve az 1915/1916-iki tanévről*. Budapest: Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. nyomása, 3–13, ide: 5–6. A ^z-vel megjelölt kottákat a kiadók jogutódja, a Zeneműkiadó Vállalat (ill. Editio Musica Budapest) újra közreadta. A táblázatban, kivételes módon, csak a *betűhíven közölt kottacímeket* kurziváltam a „tanulmányok” közül. Valamennyi további idézőjeles cím esetében a forrásokban olvasható megjelölést követtem. Azok a kották, amelyeknek lemezszámát is feltüntettem, a Zeneakadémia könyvtárában megtalálhatók (kivéve Chován Haydn-

1909-ben a rivális, új tulajdonosok által megvásárolt Rózsavölgyi és Társa cég²⁷⁸ is bekapcsolódott a közreadások készíttetésébe, s Beethoven zongoraszonátáinak revíziójára kérte föl Bartókot – föltehetően komoly versenytárgyalás(ok) után.²⁷⁹ Huszonöt szonáta kiadása valósult meg, s előkerült két további metszőpéldánya is. E közreadások forráshelyzetének és megjelenési körülményeinek részletes bemutatását, valamint beható zenei elemzésüket tartalmazza a disszertációm következő fejezetei.

Ugyancsak a Rózsavölgyi cég számára készítette el Bartók azt a tizenkét kis zongoradarabot tartalmazó válogatást J. S. Bach *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bachjából* 1916-ban, amelynek előszava az egyik legfontosabb forrásunk a Bartók által alkalmazott előadási jelek értelmezésével kapcsolatban. Ez a zongoratanulmányok kezdetét megcélzó közreadás *Az elemi zongorajáték gyakorlati tananyaga* című, öt füzetből álló sorozat harmadik füzeteként jelent meg, s bár a sorozat szerkesztőjeként Bartókot tünteti föl a sorozatcímlap, a sorozat tervezésével és szerkesztésével elsősorban minden bizonnyal a Szendy-tanítvány Reschofsky Sándor foglalkozott, a Bartókkal közösen jegyzett zongoraiskola társszerzője.²⁸⁰ A *Notenbüchlein*-közreadás 1924-es revíziója már tizenhárom kis darabot tartalmazott; ezt a változatot jelentette meg később újra és újra a Zeneműkiadó.

A Rózsavölgyi cég számára a következő esztendőkből – ugyancsak az első világháború alatt – más tanulmányi célú anyagokat is közreadott Bartók: elsőként Louis Köhler oktávfogás nélküli kis etűdjeit, *A kézügyesség kis iskoláját* (op. 242) két füzetben.²⁸¹ Ezt a sorozatot, melyet a zeneakadémiai rendszeres tanterv a II. évfolyam (a gyakorlóiskola első osztálya) tanulmányai közé helyez, még Chován közreadásában hirdette a tankönyvében közölt tanterv föltehetően 1913-as

és Mozart-szonáta közreadásait, amelyekre a Bartók Archívumban bukkantam rá – e két katalogizálatlan, kifogástalan állapotban megmaradt kotta föltehetően Bartók kottatárának részét képezte). A tanulmányok között szereplő Bach-, Chopin- és Schumann-művek címeit az áttekinthetőség kedvéért megvastagítottam. Az aláhúzott művek Bartók közreadásában is elkészültek.

²⁷⁸ A céget 1907 decemberében vásárolták meg új tulajdonosai (ld. Alberti Rezső [1973]: *A Rózsavölgyi és Társa cég története 1908-tól 1949-ig*. In: Bónis Ferenc [szerk.]: *Magyar zenei történelmi tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 187–211), s az első Bartók-mű 1908-ban jelent meg e kiadónál: *a Rapszódia*, op. 1 (a lassú első részt közreadó „rövid forma”, vö. Somfai/Módszere, 306).

²⁷⁹ Erre utalhat Rozsnyai Károly Bartókhöz írott levele 1909. december 6-án; az instruktív kiadásokról szólva: „ezek sorozatában kellett volna Beethoven szonátáinak is megjelenniük, melytől sajnos oly csekély differentia miatt elestem” (idézi Wilhelm/*Bevezetés*, 1; a levél eredetijét a Bartók Archívum őrzi, jelzete: BA-N 3477/201). Wilhelm András ennek nyomán azt föltételezi, hogy Bartók korábban Rozsnyaival szóban már megállapodhatott a Beethoven-szonáták közreadásáról is, ám végül a kész szerződéssel jelentkező Rózsavölgyi cég ajánlatát fogadta el.

²⁸⁰ A zongoraiskola a sorozat első füzeteként (köteteként) jelent meg. A sorozat füzeteinek szerzői, ill. közreadó–szerkesztői: Reschofsky (2., 5. füzet) és Kovács Sándor (4. füzet). A zeneszerző–zongoraművész Reschofsky Sándorról (1887–1972) ld.: *MÉL/Reschofsky*.

²⁸¹ A két füzetet az Editio Musica Budapest újra megjelentette reprint-sorozatában, 1981-ben.

frissítése.²⁸² A kis Köhler-etűdöket a Rózsavölgyi cég tervei szerint Heller István (Stephen Heller) etűdsorozatai – melyek sokkal inkább invenciózus, rövid előadási darabok, mintsem üres technikai gyakorlatok – és szonatinái(?) követték volna. Úgy tűnik azonban, hogy az öt tervezett Heller-sorozatból (opp. 45, 46, 47, 125 etűdök, ill. az op. 85/2-es *Tarantella*, valamint egy Heller-album)²⁸³ kettő nem valósult meg. Az op. 47-es sorozatból, valamint az albumból ugyanis mindmáig nem került elő példány; ugyanakkor közgyűjteményeinkben a többi is igen ritka.²⁸⁴

Még egy etűdsorozatot adott közre Bartók – ezúttal Bárd Ferenc és fia cége számára két évvel később, 1920-ban: Duvernoy tizenöt etűdből álló *École du mécanisme* sorozatát (op. 120), melyet a Zeneműkiadó újrarendezett kottaképpel is újranyomatott. Megvalósult ugyanebben az évben Chopin tizennégy keringőjének Bartók-közreadása is a Bárd cég számára – egy később új kiadást meg nem ért, könyvtárainkból ma szinte megszerezhetetlen, ám véleményem szerint mind interpretációtörténeti, mind pedig pedagógiai szempontból igen értékes közreadás –, valamint hat Beethoven-écossaise-é (WoO 83, utóbbiakat később többször is kiadta a Zeneműkiadó).

Bartók instruktív munkáinak igen fontos része az a négy füzetnyi közreadás, amely egy ugyancsak 1920-ban indult, hétfüzetesre tervezett sorozat részeként jelent meg Rozsnyainál – a négy füzet különös értéket képvisel, hiszen Bartók nemcsak közreadta bennük Scarlatti és Couperin darabjait, hanem ő is válogatta ki a kompozíciókat. A *zongora-irodalom remekműveiből* című sorozatban végül mindössze két Scarlatti- (I. füzet: 1921, II. füzet: 1926) és két Couperin-kotta (1924-ben) látott napvilágot, melyeket közel változatlanul többször is újranyomatott a Zeneműkiadó. A sorozatba Rameau-darabokat is tervezett Bartók, ezek közreadása azonban nem valósult meg.²⁸⁵ Bartók instruktív közreadásainak áttekintését a 2. táblázat könnyíti meg.

²⁸² Ld. az 1. táblázatban. Chován/*Módszertan* (219 oldalas kiadás), 157. A föltehetően 1908-as tanterv-változatban még nem szerepel itt közreadó (Chován/*Módszertan*, 211 oldalas kiadás, 156). Legfontosabb közgyűjteményeink közül ismereteim szerint csupán az Országos Széchényi Könyvtárban lelhető föl példány Chován Köhler-közreadásából.

²⁸³ A hat Heller-sorozat, ill. -mű a sorozatcímlapon közöltek szerint: 25 *Etudes mélodiques*, op. 45, I–III. füzet; 30 *Etudes progressives*, op. 46, I–III. füzet; 25 *Etudes*, op. 47, I–II. füzet; *Tarantella*, op. 85, no. 2; 24 *Etudes de [sic!] expression et de Rhythme*, op. 125, I–II. füzet; *Album*, I–III. füzet.

²⁸⁴ Az op. 46 első két füzete, valamint az op. 125 első füzete csak az Országos Széchényi Könyvtárban lelhető meg.

²⁸⁵ Katalin Szerző (1982): Bartóks Scarlatti-Repertoire. *Studia Musicologica*, 24 (3), 483–495, ide: 486; az időpontokkal kapcsolatban ld. még a Bartók instruktív közreadásainak tervezett kiadásához Somfai László által írt sorozati előszavában is (kézirat).

	Rozsnyai	Rózsavölgyi	Bárd
Couperin	1924: 18 zongoradarab (2 füzet)		
Scarlatti	1921, 1926: 10 szonáta (2 füzet)		
Bach	1907–1908: <i>Das wohltemperierte Klavier</i> , 4 kötet 1913: az első két kötet revíziója	1916: 12 zongoradarab a <i>Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach</i> ból 1924: revízió (13 zongoradarab)	
Haydn	1911–1913: 17 szonáta (darabonként) 1920(?): 2 szonáta		
Mozart	1910–1911: 19 szonáta és 2 fantázia 1912: 1 szonáta ²⁸⁶		
Beethoven	1910: zongoradarabok (opp. 33, 34, 35, 89, 119)	1909–1912: 25 szonáta ²⁸⁷	1920: 6 écosaise (WoO 83)
Schubert	1911: 2 scherzo (D 593)		
Schumann	1911: válogatás az <i>Album für die Jugend</i> ből (op. 68)		
Chopin			1920: 14 keringő
etűdök		1917: Köhler: <i>A kézügyesség kis iskolája</i> , op. 242 (2 füzet) 1918: Heller: 25 etűd, op. 45 (3 füzet); 30 etűd, op. 46 (2 füzet); <i>Tarantella</i> , op. 85/2; 24 etűd, op. 125 (2 füzet)	1920: Duvernoy: <i>École du mécanisme</i> , op. 120

2. táblázat. Bartók Béla közreadásainak áttekintése²⁸⁸

A Breitkopf und Härtel cég ún. régi Liszt-összkiadásának részét képező szerkesztési munka, melyet a magyar Kultuszminisztérium és a Zeneakadémia megbízásából végzett Bartók 1911 és 1918

²⁸⁶ Bartók közreadásának utolsó, 20. Mozart-szonátája (KV 498a / KV Anh. 136) August Eberhard Müller kompozíciója.

²⁸⁷ Ezenfölül két további szonáta metszőpéldánya marad fenn – lásd erről részletesen A Beethoven-közreadások c. fejezetben.

²⁸⁸ Bartók közreadásainak időrendi áttekintését ld. Somfai/*19th-Century Ideas*, 84 (az egyes Beethoven-, Mozart- és Haydn-szonáták időrendi adataival is [a Beethoven-szonáták kronológiáját ld. még a 3. táblázatunkban, alább]; NB.: az e tanulmányban közölt táblázathoz képest jelen táblázat néhány korrigált adatot tartalmaz).

között, nem tanulmányi célú közreadásokhoz vezetett; elemzésük nem adhat információt a zeneszerző–zongorista előadóművészi ideáljaival kapcsolatban.²⁸⁹ Bartókra Liszt „magyar műveinek” közreadási munkái hárultak – elsősorban a magyar rapszódiaé, a *Hungaria* szimfonikus költeményé, valamint két zenekari indulóé: a *Magyar rohaminduló (Ungarischer Sturm marsch)* és a *Magyar koronázási induló (Magyar induló a koronázási ünnepségekre; Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier am 8ten Juni 1867 in Ofen-Pest)* kritikai közreadása –, ám ezek közül végül csak az utóbbi két kompozíciónál tüntették föl szerkesztőként Bartókot.²⁹⁰

Bartók utolsó, 1928 és 1930 között elkészült közreadásai 17–18. századi csembaló- és orgonadarabok átíratái voltak – túlnyomórészt a New York-i Carl Fischer kiadó számára –, melyek nem tartoznak az instruktív közreadás műfajába.²⁹¹ Bár elemzésük Bartók előadóművészi modelljeit és ideáljait illetően értékes adalékokkal szolgálhatnak, disszertációmban nem teszek kísérletet elemzésükre – az egy bővebb (akár újabb, teljes disszertációnyi) munkára hárulhatna.²⁹²

Bartóknak a közreadott szerzők zongoraműveinek interpretációjával kapcsolatos modelljeivel és ideáljaival meglehetősen kevés kutatás foglalkozott; a közreadások beható zenei elemzése mindmáig elvégezetlen munka.²⁹³ Alapos kutatásokat a közreadott szerzőkkel való zeneszerzői kapcsolatáról találunk – Vikárius László alapvető hatás-monográfiája is a zeneszerzői modell-hatásokra összpontosít.²⁹⁴ Ugyanakkor számos forrásföltáró, összefoglaló tanulmány született Bartók Bach-,

²⁸⁹ E munkáról ld. részletesen Somfai László 1986-ban megjelent tanulmányában (Bartók és a Liszt-hatás. Adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek. *Magyar Zene*, 27 [4], 335–351, ide: 341–343, ill. 350–351), valamint Denijs Dille tanulmányában (Dille, Denijs [1963–1987]: Les relations Busoni–Bartók. In: Denijs Dille [szerk. Yves Lenoir, 1990]: *Béla Bartók – Regard sur le passé*. [Études bartókienes 1.] Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d’archéologie et d’histoire de l’art – Collège Érasme, 33–49, ide: 44–48). A „régii” Liszt-összkiadásról ld. továbbá: Ábrahám Mariann (2011): Még 94 év...?? Beszélgetés Mező Imre zeneszerzővel. [A Liszt-összkiadásokról.] *Parlando* online, parlando.hu/2011/2011-3/Liszt-net.htm.

²⁹⁰ A zongorára írt magyar rapszódiaé kötetének előszavában Peter Raabe csupán köszönetét fejezi ki Bartóknak.

²⁹¹ A New York-i kiadó számára Marcello, Rossi, Della Ciaia, Frescobaldi és Zipoli darabjait írta át 1926–1927-ben (BB A-4a–k, megjelentek 1930-ban, egykötetes új kiadásuk: Béla Bartók [1990]: *XVII and XVIII Century Italian Cembalo and Organ Music Transcribed for Piano*. New York: Carl Fischer – ld. ebben Somfai László bevezetését az átírásokról és forrásaikról, V–VII. [old.]), föltehetően 1929-ben pedig Bach BWV 530-as orgonaszonátájának átíratát (BB-A-5, megjelenés: 1930, Budapest: Rózsavölgyi és Társa), valamint két Purcell-prelűdét készítette el (BB A-6, megjelenés: 1947, Los Angeles: Delkas). A dátumokkal kapcsolatban ld. Somfai/*Módszere*, 323.

²⁹² Vö. Benjamin Suchoff (1987): The impact of Italian baroque music on Bartók’s music. In: György Ránki (szerk.): *Bartók and Kodály Revisited*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 183–197. A Bach-átíratról ld. Somfai László 1995-ben megjelent tanulmányát (Bartók’s transcription of J. S. Bach. In: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*. Kassel: Bärenreiter, 689–696).

²⁹³ A közreadásokkal kapcsolatos alapvető forrásföltáró munkát Somfai László végezte el (Somfai/*19th-Century Ideas*; ld. még Somfai/*Módszere* 10. [ill. részben a 9.] fejezetét). A Bartók közreadásai előkészületben lévő kritikai kiadásának kötetéhez írt kritikai bevezetésekből (kéziratban) a közreadások megjelenésének időpontjáról és körülményeiről forráshelyzetéről, Bartók közreadói elveiről és munkamódszeréről, valamint alapvető filológiai kérdésekről kaphatunk eligazítást.

²⁹⁴ Vikárius/*Modell*.

Mozart- és Liszt-recepciójáról, melyek az előadóművészeti kapcsolatokat is érintették. Bach bartóki recepciójáról összefoglalóan Breuer János és Wolf Frobenius,²⁹⁵ a Mozart-recepcióról Jürgen Hunkemöller és Vikárius László tanulmányai igazíthatnak el,²⁹⁶ Bartók Liszthez való viszonyát Somfai László taglalta egy korábban már hivatkozott tanulmányában,²⁹⁷ Bartókról mint „Liszt-pianistáról” pedig Breuer János egy újabb összegzése nyújt tájékoztatást.²⁹⁸ Bartók közreadásainak legrészletesebb filológiai elemzését Igréc Srebrenkának Bartók Mozart-közreadásait tárgyaló disszertációjában találjuk.²⁹⁹ George Barth tanulmánya Bartók egy Mozart-közreadását (KV 333) is összeveti – utalásszerűen – számos 19. század végi kiadással e szonátából,³⁰⁰ Malcolm Gillies pedig a Mozart-szonáták Bartók-közreadásainak elemzéséhez kínál hipotéziseket (ld. ezzel kapcsolatos elemzéseimet később, A melodikus csúcs- és középpont élvezete c. fejezetben).³⁰¹ Bartók találkozásáról Scarlatti zenéjével Szerző Katalin ír forrásfeltáró tanulmányában, a Scarlatti-közreadás koncepciójának kialakulását, valamint Scarlatti inspiratív hatását Bartók kompozíciós munkájára pedig Mikusi Balázs elemezte.³⁰² Bartók Scarlatti- és Couperin-kiadványairól Veszprémi Lili nyújtott egy-egy rövid – elsődlegesen pedagógiai célzatú – elemzést.³⁰³ Nem tűnik meglepőnek, hogy Bartók Haydn-szonáta közreadásairól (sőt, Bartók és Haydn kapcsolatáról), ismereteim szerint, mindmáig nem készült tanulmány, annál különösebb azonban, hogy komolyabb szakmai elemzés a Bartók ma már nehezen megszerezhető Beethoven-közreadásairól sem született,³⁰⁴ holott soron következő analíziseimből, remélem, kiderül: ezek a kiadványok kivételesen értékes forrásaink Bartók előadóművészi ideáljaival kapcsolatban.

A fiatal Bartók és Beethoven ideáljainak rokonságára a következő fejezetben utalunk majd; Bartóknak zeneakadémiai tanáráról – s mint láttuk, rajta keresztül saját pedagógiai és előadóművészi ideáljairól – szóló, 1927-ben megjelent nyilatkozata azonban az interpretáció terén is különleges

²⁹⁵ Breuer János (1975): Bartók és Bach. *Muzsika*, 18 (9) [1975. szeptember], 20–24; Wolf Frobenius (1984): Bartók und Bach. *Archiv für Musikwissenschaft*, 41 (1), 54–67.

²⁹⁶ Jürgen Hunkemöller (1986): Bartók und Mozart. *Archiv für Musikwissenschaft*, 43 (4), 261–277; László Vikárius (2003): Bartók's neo-classical re-evaluation of Mozart. In: Dobszay László et al. (szerk.): *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus. Budapest & Visegrád, 2000*. 1. kötet. Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music, 473–498.

²⁹⁷ Somfai László (1986): Bartók és a Liszt-hatás. Adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek. *Magyar Zene*, 27 (4), 335–351.

²⁹⁸ Breuer János (1999): Bartók, a Liszt-pianista. *Magyar Zene*, 37 (4), 339–348.

²⁹⁹ Srebrenka/*Mozart*.

³⁰⁰ George Barth (1991): Mozart performance in the 19th century. *Early Music*, 19 (4), 538–555, ld. különösen: 550, ill. 552.

³⁰¹ Malcolm Gillies (1990): Bartók as pedagogue. *Studies in Music*, 24, 64–86, ide: 75–79 (jegyzetek: 82–86).

³⁰² Katalin Szerző (1982): Bartók's Scarlatti-Repertoire. *Studia Musicologica*, 24 (3), 483–495; Mikusi Balázs (2008): Bartók és Scarlatti. Oknyomozás és hatástanulmány. *Magyar Zene*, 46 (1), 7–29.

³⁰³ Veszprémi Lili (1977): Közreadta: Bartók Béla. [I. Scarlatti.] *Magyar Zene*, 18 (1), 75–81, uő. (1979): Közreadta: Bartók Béla. II. Couperin. *Magyar Zene*, 20 (3), 260–265.

³⁰⁴ Veszprémi Lili pedagógiai célú, zenetanulóknak szánt rövid elemzéseiről lásd alább, A Beethoven-közreadások c. fejezetben.

kötődésre enged következtetni Beethoven zenéjéhez: „Különösen a Chopin- és Liszt-interpretálásban tanultam sokat Thomántól. A Beethoven-játék terén már kezdettől fogva egyéni ideálok vezettek, ideálok, melyeket Thomán sohasem igyekezett bennem elfojtani, mert ő azok közé a ritka pedagógusok közé tartozik, akik sohasem nyomják el növendékeik egyéniségét.”³⁰⁵ Ezeket az „egyéni ideálokat” kívánom föltárni disszertációm hátralévő részében, s rajtuk keresztül teszek kísérletet az előadóművész Bartók zenei portréjának megrajzolására.

Beethoven, ahogyan a „leendő magyar Beethoven” tanulta

Beethoven zenéjére a 19. század végén a mércévé nemesedett repertoár egymagában álló csúcsteljesítményeként tekintettek. Oscar Bie 1898-ban megjelent híres kötetében (*Das Klavier und seine Meister*), melynek melléklete számára Moszkowski, d’Albert és Richard Strauss is adott egy-egy kompozíciót és kilenc fejezetben tárgyalja a zongoramuzsika történetét, Beethoven önálló fejezetet kap; ezt rajta kívül csak Johann Sebastian Bach érdemli ki.³⁰⁶ Az amerikai zeneszerző és elméletíró, Alfred John Goodrich 1899-ben megjelent *Theory of Interpretation* c. tankönyvének záró fejezete, amely a zenetörténet korszakait tekinti át röviden az interpretáció perspektívájából, nemes egyszerűséggel a „Beethoven” szóval címkézi a zenetörténet egy önálló korszakát – a „16. század”, a „korai kamarazene”, a „csembaló és klavichord korszaka”, a „lírai” „Mozart-korszak”, valamint a „Beethoven”-t követő „19. század” mellett.³⁰⁷ (A „Beethoven” korszakra szánt másfél oldalnyi terjedelemben egyébként szinte kizárólag azzal foglalkozik, hogy zongoraszonátaiban milyen zenekari hatásokat alkalmaz Beethoven.) A német zene diskurzusainak főáramában, szinte iskolától–

³⁰⁵ Wilhelm/*Beszélgetések*, 81–82.

³⁰⁶ Oscar Bie (1898): *Das Klavier und seine Meister*. München: F. Bruckmann. A könyv fejezetei: Alt-England: – Ein Präludium; Altfranzösische Tanzstücke; Scarlatti Spielfreudigkeit [NB.: ez a fejezet nem csupán Scarlattiról szól]; Bach; Die Galanten; Beethoven; Die Technischen; Die Romantischen; Liszt und die Gegenwart. Érdemes már itt megjegyezni, hogy a Beethoven-fejezetben legtöbbször hivatkozott muzsikus a címadót követő korból nem más, mint Hans von Bülow. A zeneíró Oscar Bie egyébként bő két évtizeddel később majd a *Musikblätter des Anbruch* 1921-es Bartók-különszámában közöl szinte rajongó és igen poétikus megfogalmazású nyílt levelet Bartókhhoz, melyet e sorokkal zár: „Kívánom, hogy az a jövő, amelyet művei képviselnek, mielőbb jelenné váljék mindannyiunknak. Ha ezt megérem, nem kell többet Önről írnom.” (A magyar fordítást közli az *Ellenzék* c. kolozsvári napilapban megjelent újságcikkben idézettek nyomán Demény/*Kibontakozása II.*, 180–181, valamint eltérő fordításban ld. Oscar Bie: Levél Bartók Bélának. *Magyar Zene*, 22 [1] [1981/1.], 18–19.)

³⁰⁷ Alfred John Goodrich (1899): *Theory of Interpretation Applied to Artistic Musical Performance*. Philadelphia: Theodor Presser. A korszakok angol elnevezései (lásd Chapter XXX: Epochs in Music, 272–283): The Sixteenth Century; Early Chamber Music; The Harpsichord and Clavichord Epoch; The Mozart Epoch; Beethoven; The Nineteenth Century. Az amerikai kötet jelentőségét jelzi számunkra, hogy a Zeneakadémia könyvtárában is megtalálható. Ez a mű, ismereteim szerint, a századforduló egyik legátfogóbb angolszász zeneelméleti tankönyve, amely az interpretálás gyakorlati perspektívájából közelít a zeneelmélet, ill. stílusismeret kategóriáihoz.

érdekkörtől függetlenül, Beethoven oeuvre-je még a 19. század második felében is alapvető referenciaként szolgált a kortársak számára, amelyhez önmagukat mérhették.³⁰⁸ Hans von Bülow, a „Beethoven-evangélium” prédikátora,³⁰⁹ akinek legendás Beethoven-közreadásaiból tanulhatta a fiatal Bartók Beethoven op. 53-tól kezdődő zongoraműveit,³¹⁰ egy megvilágító és zenei környezetének hozzáállását jól jellemző „elszólásában” Beethoven a „modern hanguniverzum központi Napjaként” („Zentralsonne der modernen Tonwelt”) aposztrofálja,³¹¹ zongoraszonátáit pedig a zongoramuzsika új testamentumaként³¹² – hozzá és általa mérettetnek meg a 19. század második felének zenei teljesítményei.

Kevés olyan zeneszerző van – tükrözi kora látásmódját a zeneakadémista Bartók is –, „a ki egy lépéssel tovább vitte [...] a zeneművészetet [...]. Bach, Haydn–Mozart, Beethoven; és Wagner volt az utolsó”.³¹³ Ezt az igencsak rövid és egy különös ikerpárral is büszkélkedő fölsorolást³¹⁴ Richard Strauss neve fogja elsőként kiegészíteni – legalábbis így látja a majdnem huszonkét esztendőes Bartók. Egy évvel később nem kis önérzettel, persze némi öniróniával megfűszerezve, saját maga jelentkezik be a Strausst követő helyre a perspektíváját megtalálni vélt, a büszke csodálóiból – három nőből: édesanyjából, nagynénjéből és húgából – álló szűk pozsonyi családi kör felé gyöngéd, ám megmosolyogtató határozottsággal kommunikáló fiatalember. Így újságolja egy őt és a zenét egyaránt értő, igazi pesti barátja³¹⁵ véleményét: „Grubernének nagyon tetszik a »4 dal«, mondd meg Böskének hogy becsülje meg őket, mert ezt a »leendő magyar Beethoven« (!) komponálta [– tükröződik az imént Bülow metaforája nyomán hivatkozott világgép ebben a levélváltásban]. Hát én nem ismerek jobb magyar dalt azoknál. Ez egyébként nem nagy mondás, mert roppant kevés magyar dal van.”³¹⁶ *Tudat alatt* minden bizonnyal nem csupán komoly, hanem találó elismerésként

³⁰⁸ Részletesebben érvel emellett tanulmányában Armin Raab (Raab/Bülow). Figyelemre méltó, hogy az imént említett Goodrich Bülownak az Amerikában is elterjedt közreadásait emeli ki mint a „legmegbízhatóbb” zenepedagógiai anyagok egyikét (Goodrich, i. m., VIII[. old.]).

³⁰⁹ Ahogyan nem kisebb tekintély, mint Hanslick hivatkozott rá (idézi Raab/Bülow, 182). A kor másik híres osztrák zeneírója és -kritikusa, Max Kalbeck Beethoven „médiamaként”, Alexander Moszkowski író – Moritz Moszkowski bátyja – pedig Beethoven „apostolaként” aposztrofálja Bülow-t (ld. Raab/Bülow, 190 [39. jegyzet]).

³¹⁰ Lásd a Magyar piacra magyar közreadást c. fejezetben.

³¹¹ Hans von Bülow (közr. Marie Schanzer von Bülow, 1911): *Ausgewählte Schriften 1850–1892*. 1. kötet. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 317, idézi Raab/Bülow, 185.

³¹² Ld. pl. Alan Walker (2010): *Hans von Bülow: A Life and Times*. Oxford: Oxford University Press, 341. (Az „őtestamentum” pedig a *Wohltemperiertes Klavier*. „Mindkettőben hinnünk kell” – teszi hozzá Bülow.)

³¹³ Levél édesanyjának Budapestről Pozsonyba 1902. február 16-án (*Bartók levelei*, 50.).

³¹⁴ Érdemes megjegyezni: a klasszika kulcsszerzőinek Bartók által elfogadott értékelését még kortárs tengeren túli források is tükrözik. Például Adolph Carpe Amerikában, 1893-ban megjelent *The Pianist and the Art of Music* c. könyvében – a kor egy ismert és jelentős, a 2000-es években újranyomatott zongorapedagógiai munkájában – Mozart neve szinte mindig együtt szerepel Haydnéval.

³¹⁵ Vö. édesanyjának szóló levelével Párizsból Pozsonyba 1905. szeptember 10-én (*Bartók levelei*, 142.), amelyben volt tanára, Thomán mellett a későbbi Kodálynéét nevezi meg mint budapesti barátait.

³¹⁶ Levél édesanyjának Budapestről Pozsonyba 1903. június 18-án (*Bartók levelei*, 104.).

hatott Gruberné megjegyzése az érzékeny – s egyébként ekkor „psychológiai”³¹⁷ kérdésekkel egyre többet foglalkozó – fiatalember számára. Amikor majd negyedszázaddal később az egyik első Bartók-monográfia szerzője, Edwin von der Nüll kérdéseit válaszolja meg egy levelében, így tekint vissza korábbi esztétikájára: „Ifjú koromban nem annyira Bach vagy Mozart stílusa volt a szépség-eszményem, mint inkább a Beethovené.”³¹⁸

Pedig Beethoven nem lehetett a gyermek Bartók első inspirációforrásai között. Bartók fönmaradt fiataalkori kompozícióinak és töredékeinek publikált adatait áttekintve³¹⁹ egyértelműen

³¹⁷ Vö. édesanyjának szóló levelével Párizsból Pozsonyba két esztendővel később, 1905. szeptember 10-én (*Bartók levelei*, 142.).

³¹⁸ *Bartók levelei*, 527. („In meiner Jugend war mein Schönheitsideal nicht so sehr die Art Bachs oder Mozarts als die Beethovens.” Edwin von der Nüll [1930]: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle [Saale]: Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 88, 108. [Haraszi Emil magyar Bartók-monográfiája ugyancsak 1930-ban jelent meg.]) 1910-ben így jellemezte zenéjét Kern Aurél 1910. március 19-i budapesti szerzői estje kapcsán: „Lirája és zenei reflexiója mélyebb mint Strauszé és metafizikai jellegében Beethoven utolsó periódusára emlékeztet. De nekünk érthetetlen.” (Idézi Demény/*Kibontakozása I.*, 363.) Egy évtizeddel később terjedelmében is legjelentősebb addigi külföldi méltatásában az angol zeneíró–zenekritikus és komponista Cecil Gray, az általa alapított zenei folyóirat egyik első számában, Bartók „szellemi tehetségét” Beethovenével rokonítja (Cecil Gray [1920]: *Béla Bartók. Sackbut*, 1 [7], 301–312, magyar fordításban közli Demény/*Kibontakozása II.*, 154–158, ill. Cecil Gray: *Bartók Béla. Magyar Zene*, 22 [1] [1981/1.], 11–17). Gray-jel egy időben a magyar vidéken a századforduló eminens zenekritikusa, a kolozsvári zenepedagógus, zenetörténész és népzene kutató Seprődi János is Beethoven mércéjéhez méri Bartók művészetét, s épp a zongoraművész Bartók segít megéreztetni Seprődivel e szellemi kapcsolatot: „Az volt tehát előttem a probléma – írja egy Bartókról szóló részletes, szubjektív reflexiókkal teli tanulmány 1922-re datálható, kéziratban, befejezetlenül maradt harmadik részében, jó párszor próbálgatva a megfogalmazást –: [... Bartók] van-e akkora poéta, amekkora zenei folklorista és reformátor. Egy új Beethoven-é, vagy csupán zseniális úttörője egy eljövendő Beethovennek. [...] Megvallom, hogy ezzel a kérdéssel mindaddig nem tudtam tisztába jönni, amíg vele közvetlenül meg nem ismerkedtem, s műveit a saját előadásában nem hallottam. Mindig tudtam, hogy művészi egyéniségét távolról és írott adalékokból nem lehet megismerni, s hogy a hangjegyzírás tökéletlensége miatt a művek[éről] papírról lehetetlen igaz képet formálni. De hogy ez annyira igaz legyen, csak most láttam be.” (Seprődi János [1922]: *Bartók Béla művészetete*. In: Benkő András [szerk., 1974]: *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 266–285, ide: 280, 282–283.) A Seprődi által is – látszólag önmagának – föltett kérdést Szabolcsi Bence húsz esztendővel később így válaszolta meg: „... példátlan hallucinációk megidézésére kényszeríti a hangszereket, nem törődik törvényekkel, s maga szab nekik új törvényt, akár Beethoven” (A hatvanéves Bartók Béla. *Nyugat*, 34 [4] [1941. április 1.], 137–139, újraközli Wilhelm András [közr., 2003]: *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. Budapest: Typotex, 213–215, ide: 214). Az 1939-ben Serge Moreux-vel folytatott interjújában pedig maga Bartók fedi föl saját maga számára megfogalmazott kérdését: „... a kérdés, amelyet szüntelenül újra és újra felteszek magamnak, a következő: lehetséges-e, hogy e három zeneköltő-óriás [Bach, Beethoven és Debussy] művészetéből szintézist alkossunk, élő szintézist, amely korunkat tükrözi?” (Ujfalussy József, Lampert Vera [szerk., 1980]: *Bartók breviárium. Levelek – írások – dokumentumok*. Budapest: Zeneműkiadó, 483.) Beethoven élete végéig talán legstabilabb- legfontosabb zeneszerzői modellje maradt; jelentős elemzői későbbi oeuvre-jének csúcsteljesítményeit is kifejezetten Beethovenhez mérik, s zenei nyelvében Beethoven örökségét központi helyen láttatják (ld. pl. Lendvai Ernő [*Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971] vagy Kárpáti János elemzéseit [*Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976]). Demény János, aki az előadóművészi életmű úttörő kutatásait végezte el s publikálta az 1950–60-as években, Bartók előadóművészi habitusát is Beethovenével rokonítja: „Meggyőződésünk, hogy Bartók Béla a legnagyobb zongoraművész-zeneszerzők közé tartozik; intencióiban pedig – Mozart és Liszt közt – leginkább Beethoven szellemi alkatával rokon. Robbanó ereje, játékának lírai gyengédsége, etikai komolysággal párosult mindig újító szelleme a formaépítés új csodáival – Beethovené idézi szüntelen.” (Demény/*A zongoraművész*, 6.)

³¹⁹ *Dille/Jugendwerke*.

csak az 1894-től kezdődő pozsonyi évek (a második pozsonyi időszak) termésében találkozunk Beethoven és sokkal inkább Mozart, mintsem „Haydn–Mozart” stílusára emlékeztető anyagokkal.³²⁰ 1894–1895-ben látszik domináló erejűnek a klasszika, illetve kifejezetten Beethoven hatása. E két esztendő fönmaradt termése jól elkülönül a megelőzőektől – amikor túlnyomórészt bécsi klasszikus ihletésű, valamint a 19. század szalonirodalmának megfelelő táncművek és Jugendalbum-stílusú kompozíciócskák születtek,³²¹ leszámítva a mintegy négy esztendeig komponált „monumentális” (majd’ 18 perces) programmuzsikát, a nagy folyónkat megszemélyesítő táncos gyermeki *magnum opust*, *A Duna folyása* című, hegedű–zongorára is átírt művet³²² – és a rákövetkezőktől (amikor a romantika dallamvilága és időkezelése váltja föl a klasszikáét). Bát itt legfőljebb csak utalhatunk néhány lehetséges fiatalkori kapcsolatra – lévén a disszertáció témája nem a beethoveni hatás vizsgálata –, érdemesnek tartjuk megemlíteni, hogy például az 1894-ben (másodszor elkezdett számozással) „op. 1” jelzéssel ellátott g-moll zongoraszonátájának valamennyi tétel-főtémája, beleértve a nyitótétel Adagio bevezetésének témáját és Allegro főtémáját is, beethoveni karaktereket idéz; a záró Presto tétel főtémája szinte utal az op. 31/2 d-moll szonáta nyitótételére.³²³ E karakterek mindenképpen Beethoven első stílusperiódusát³²⁴ idézik meg. Az „op. 3”-as F-dúr szonáta főtémája pedig akár Mozart, akár Beethoven egy-egy ismert témájával is rokonítható.³²⁵

*Különféle*³²⁶ vázlatok utalnak még Beethoven műveinek asszimilációjára. Dille jegyzéke két olyan, minden bizonnyal 1894-ben keletkezett vázlatot is közöl, amelyek konkrét Beethoven-allúziót

³²⁰ Haydn zenéje meglehetősen gyéren képviselteti magát Bartók fiatalkori tanulmányai során: a pozsonyi gimnazista, majd budapesti zeneakadémista Bartók által vezetett jegyzékekben – tehát az általa tanulmányozott kompozíciók sorában – az első Haydn-kompozíció, a „Császár”-kvartett csak 1897 végén jelenik meg a listákban (ld. Dille/*Jugendwerke*, 226).

³²¹ A 19. század Magyarországon kiadott kották jegyzékét ld. Mona Ilona (összeáll., 1989): *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet. A katalógus áttekintésével jól láthatóvá válik, hogyan kapcsolódnak a gyermek Bartók kompozíciói korának használati zenéjéhez.

³²² Kedves programja itt olvasható: Dille/*Jugendwerke*, 68.

³²³ A tételkezdeteket idézi: Dille/*Jugendwerke*, 77. A Dille által közölt jegyzékek tanúsága szerint azonban éppen ezt a szonátát nem tanulta még akkor, csak az előzőt és az utána következőt. (Nem tudjuk azonban, hogy milyen kiadásból tanulhatta Bartók a szonátákat, s hogy pontosan mely szonátákról van szó, hiszen csak a sorszámait jegyezte föl. Az ismereteim szerint általa elérhető kiadások azonban a 32 szonáta sztenderd számozását használhatták. [A Beethoven-szonáták kiadástörténetéről ld. Newman/*Checklist*.])

³²⁴ Vö. Wilhelm von Lenz (1852): *Beethoven et ses trois styles*. Szentpétervár: Bernard.

³²⁵ Bartók 1894-ben komponált „op. 3”-as F-dúr („II.”) szonátájának kezdetét közli: Dille/*Jugendwerke*, 79. Hogy például Mozarté ismert lehetett-e számára, nem tudjuk. A KV 533, melynek I. tételével rokon zenei anyagokat és hangvételket hoz e Bartók-zsenge, minden bizonnyal nem volt a még Kersch Ferencnél (ill. feleségénél), Nagyváradon tanult tizenkét Mozart-szonáta között (vö. 1891. október 18-án kelt levelét Nagyváradról édesanyjának, Nagyszőlősrre – *Bartók levelei*, 4.). A levélben emlegetett tizenkét szonáta ugyanis egészen valószínű, hogy a Sigmund Lebert, Immanuel von Faisst és Ignaz Lachner neveivel fémjelzett Cotta-féle instruktív kiadás („J. G. Cotta-Edition No. 71”) első kötetének pedagógiai célú (nehézségi) sorrendben közölt tizenkét szonátája. A KV 533 azonban a 2. kötetben van. A lehetséges Beethoven-hatást a C-dúr rondó (op. 51/1) közvetíthette, amelynek témájával rokoníthatóan látszik e fiatalkori Bartók-szonátafőtéma.

³²⁶ A *Különféle* elnevezésű dosszié tartalmáról Dille tájékoztat (*Jugendwerke*).

tartalmaznak: az egyik³²⁷ mintha a 7. szimfónia Allegretto tételének híres főtémáját, a másik³²⁸ pedig a 9. szimfónia egy jellegzetes motívumát idézné. Nincs biztos adatunk rá, hogy az ifjú Bartók már ismerte e Beethoven-szimfóniákat 1894 körül; saját jegyzékeinek tanúsága szerint a 7.-kel 1902-ben foglalkozott, zeneakadémistaként, a 9.-kel pedig 1898 elején, még Pozsonyban,³²⁹ ennek ellenére persze megismerhette azokat korábban is, az általa tanulmányozott művek jegyzékének 1894-es megkezdése előtt – például négykezes átiratban átjátszva.³³⁰ Pozsonyi diáktársa és hosszú évtizedeken át közeli barátja, Albrecht Sándor, aki ekkor órákat vett Bartóktól,³³¹ az 1950-es években visszaemlékezett egy-egy megragadó momentumra a gimnazista Bartók tanításáról; élénken emlékezetébe vésődött például az a jelenet, amint Bartók a „IX. symphonianak dominánsan kezdődő [...] terc nélküli akkordját tremolózta el a zongorán”.³³²

Első nyilvános föllépésére, 1892. május 1-jén „a kis Bartók Béla II.-od osztályos gymnásiumi tanuló ki zongoraművészetét bemutatandó, vendégszerepelni jött [vissza] N. Szöllősrre [Nagyszöllősrre Nagyváradról]”. A „fiatal genie”³³³ programjában egyetlen olyan kompozíciót találunk, amely ma is a koncertrepertoár része: Beethoven op. 53-as („Waldstein-”) szonátájának első tételét. Érdeemes utánanézni, miért épp e meglehetősen nehéz darabot tanulta meg a kisfiú. Floresztán (alias Kacsóh Pongrácz dr.), az első Bartóknak szentelt tanulmány szerzője, a *Zenevilág* c. lapban, melynek felelős

³²⁷ Dille/*Jugendwerke*, 195[. old.], E 8.

³²⁸ Dille/*Jugendwerke*, 195, E 9.

³²⁹ Dille/*Jugendwerke*, 236, 227.

³³⁰ 1902. május 8-án Budapestről kéri a zeneakadémista diák édesanyjától: „Kérlek ird meg, nincs-e még valami 4 kezes kotta otthon; kell, hogy Beethoven szimfóniái ott legyenek igen rongyos példányban.” (*Bartók levelei*, 60. Négy nap múlva írja a Mamának, hogy Fábrián Felicie-vel szeretné őket játszani [*Bartók levelei*, 61]. Érdekes, hogy két évtizeddel később élete két legfontosabb nőjét kapcsolja majd össze Beethoven szimfóniáival – második felesége így emlékszik vissza ismeretségük első tavaszára: „Év közben kialakult köztünk egy különleges kapcsolat. Amikor turnéja volt Angliában, mielőtt elutazott volna, azt a feladatot bízta rám, hogy járjak a feleségéhez órákra, és vegyük át együtt a Beethoven-szimfóniákat. Valamennyit, négy kézre. Ez már tavasszal volt; nem sokkal később beszélünk az összeházasodásról, s ez teljesen természetesnek tűnt.” [Bartók Béláné Pásztory Ditta visszaemlékezése, Bónis/*Így láttuk*, 97.]

³³¹ Albrecht Sándor (1885–1958) 1908-tól a pozsonyi székesegyház orgonistája, 1921-től karnagya is (vö. Szalatnai Rezső [1958]: Albrecht Sándor [1885–1958]. *Muzsika*, 1 [10] [1958. október], 3); később a Zeneakadémián találjuk Bartók legelső tanítványai között két tanév erejéig, 1906 és 1908 között (Demény/*Zeneakadémia*, 140). Albrecht tulajdonképpen Bartókot követve ment Pestre Thománnál tanulni; Bartók Albrechtet Thomántól vette át, mikor ő nyugállományba vonult a Zeneakadémiáról (a Bartókkal folytatott levelezésén kívül ld. részletesebben Albrecht Sándorról a fiával, Albrecht Jánossal [ill. Ján Albrechttel] – az 1996-ban elhunyt neves pozsonyi muzsikussal – készült 1987-es interjút: Kövesdi János: Bartók és Pozsony. *Irodalmi Szemle*, 30, 397–406). Kövesdi interjújából tudhatjuk meg Albrecht Jánostól, hogy a közeli barátság még azt a pikáns mozzanatot is magában foglalta – mely barátságukat végső soron nem ásta alá –, hogy Bartók előtt Albrecht Sándor udvarolt Ziegler Mártának, amiért Bartóknak, különösen válásukat követően, lelkiismeret-furdalása volt.

³³² Albrecht Sándor (1958): „B. B.” – ahogy én ismertem [1. rész]. *Muzsika*, 1 (10) [1958. október], 5–6, ide: 6.

³³³ Az idézetek az *Ugo* c. lap május 8-i beszámolójából valók, amelyből Dille idéz, s a Megyeház nagytermében a polgári iskola szervezésében a szegény diákok javára megrendezett jótékonysági koncert műsorát is közli (Dille/*Jugendwerke*, 67). A koncert teljes műsora hét számból állt; a kis Bartók a harmadikban (A. Grünfeld: *Spanisches Ständchen No. 3*, valamint J. Raff: *Impromptu*) és a hetedikben (a Beethoven-tétel) működött közre. Eljátszotta még *A Duna folyását* is (talán csak részben), föltehetően ráadásként.

szerkesztője volt, a huszonkét esztendő s zongorista–komponista emlékei nyomán 1903-ban megírja, hogy egy Bartóknál három évvel fiatalabb (!) csodagyerek, Raoul Koczalski – akit 1892-től Chopin tanítványa, Karl Mikuli tanítja majd, s tizenkét esztendő korára már ezernyi fellépésen lesz túl³³⁴ – nagyváradi koncertjén eljátszotta többek között ezt a Beethoven-sonátát. A kis híján tizenegy esztendő Bartók jelen volt ezen a koncerten, s bár nagyváradi zongoratanára, Kersch Ferenc³³⁵ az ő „fiatal genie”-jével is el szeretne volna játszani ezt a műsort, a kis Bartók csak az első tételig bírta.³³⁶

Egy-két év múlva azonban Besztercén már a Kreutzer-sonátával is végzett, csakúgy, mint Beethoven „7.” (talán hegedű–zongora) sonátájával – amelyet igen nehéznek talált –, és szeretné megtanulni a 10. (op. 14/2, G-dúr) Beethoven-zongoraszonátát.³³⁷ A Denis Dille által közreadott jegyzékekből kitűnik, hogy Bartók Pozsonyban 1894 nyara és 1899 ősze³³⁸ között Beethoven oeuvre-jének jelentős részével megismerkedik (s már az első években olyan nagyszabású művekkel is, mint

³³⁴ James Methuen-Campbell (2000): Koczalski, Raoul [Raul] (Armand Georg). *Grove Music Online* (szerk. Laura Macy), www.grovemusic.com.

³³⁵ Kersch, aki ifjúkora jelentős részét gimnáziumi tanárként töltötte, nem volt zongoravirtuóz, bár Lisztnél is tanult (a pesti Tudományegyetem bölcsészeti hallgatójaként, s ezzel párhuzamosan a papi szeminárium orgonistájaként, főgimnáziumi tanári szakképesítést szerzett); Nagyváradon töltött évei során, 1886 és 1897 között a székesegyház karnagyaként és kántoraként–orgonistájaként működött. Bár a szélesebb közönség olyan szalondarabocskák komponistájaként ismerhette, mint amilyenek a gyermek Bartók szerzeményeinek stílusát meghatározták, bőséges zeneszerzői életművének jelentős részét egyházzenei oeuvre-je – köztük 16 mise és 4 rekviem – teszi ki, s érdemes megemlíteni: egy összhangzattan- és egy ellenpont-tankönyvet is írt. A Bartók-irodalomban Kerschről megjelenő felszínes s kissé negatív színezetű utalásokat Köncse Kriszta árnyalja disszertációjában, aki – eredeti dokumentumforrások föltárásával – az imént említettek fölül zongoraművészi és szerzteágazó pedagógusi tevékenységéről is beszámol (Köncse Kriszta [2007]: *Kersch Ferenc egyházzenei tevékenysége*. Doktori értekezés [DLA-disszertáció.]. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem; Bartók tanításával kapcsolatban, valamint nagyváradi zongoraművészi működéséről ld.: 51–53. old.). A kis Bartók egy leveléből megtudhatjuk, hogy Kersch felesége is sokszor adott neki órákat (*Bartók levelei*, 7.).

³³⁶ Kacsóh Pongrác leírása szerint: „A kis Béla szépen meg is tanulta az első tételt – de tovább nem jutott, mert az iskolai év végefelé súlyos beteg lett, úgy hogy az iskolát sem látogathatta...” (Kacsóh/Bartók, 212). Kersch valószínűleg föl sem adta a többi tételt: „Csutörtökön Kersch úrnál voltam” – számol be édesanyjának Nagyszőlősrre a kis Bartók –, „és kaptam zongora órát; és feladta nekem az egyik Beethoven sonátát, mégpedig a XXI-iket opus 53-ikat, és ezt nagyon gyorsan kell játszani azonban nem az egészet adta föl.” (*Bartók levelei*, 10.) Kersch mohó és virtuozitás-centrikus tanítása – melynek apológiáját Köncse Krisztától olvashatjuk (i. m., 51–52) – egyébként, úgy tűnik, nem nélkülözött cirkuszidomári mozzanatokot; íme két részlet abból a rövid levélből, amelyet a kisfiú Bartók 1892 januárjában írt mamájának Nagyváradról Nagyszőlősrre (s benne a másik „kis fiú” koncertjéről is ír): „A mostani levelemben megújítom ígéreteimet, melyeket karácsonykor mondtam neked, t. i. hogy szót fogadok és a scálákat szorgalmasan játszom. [...] Mikor eljátszottam a mit Kersch úr kívánt tőlem akkor Kersch néni hozott süteményt és leültetett és mondta hogy egyek. Aztán kérdezte, hogy szeretem-e a csokoládét. Én azt mondtam, hogy szeretem. Ekkor hozott nekem csokoládét és fűgét. Most azt a darabot játszom: »Edition Peters, Veber, Klavierstück. Rondo brillante«. Ez az a nehéz darab melyet Kersch úr föl adott szombatról vasárnapra. Hétfőn a próba után elvitt Kersch úr a hangversenyre. A helyem Emma néni [özv. Voit Lajosné] mellett volt. A kis fiu igen szépen játszott. Többek között az 5-ik Chopin valczert, az [t] a Bethóven sonatát melyet én játszok és egy valczert meg egy mazurkát. A két utóbbit ő komponálta. A Bethóven sonatát nem tudom oly gyorsan.” (*Bartók levelei*, 6.)

³³⁷ Ld. a Pozsonyba, „Marie néniék” – édesanyja egy távoli rokonának, Marie Voit zongoratanárnőnek – szánt keltezetlen, beszámoló és „konzultációs” célzatú levélszövegtervet (Dille/*Jugendwerke*, 41).

³³⁸ Az utolsó lista-bejegyzés az esztendő első feléből azonban 1899. február 20-án kelt; a mű-sor csak szeptember 1-jén folytatódik (Dille/*Jugendwerke*, 232).

az 5. szimfónia, az Eroica-variációk [zongorára] vagy az utolsó zongoraszonáta). A legelső partitúra, amelyet ekkor saját pénzen vásárolt, Beethoven 3. Leonóra-nyitánya volt – számolt be róla néhány évvel később Kacsóh Pongrácnak –,³³⁹ s amikor pozsonyi iskolatársa és már ekkori magánövendéke, Albrecht Sándor szülei „kedvenc komponistáiról” kérdezték a gimnazista Bartókot, ő Beethoven említette első helyen.³⁴⁰

Zeneakadémista korában újratanul számos Pozsonyban megismert Beethoven-opuszt, s az életmű legnagyobb része átmegegy a kezén. Egy minden bizonnyal 1902-ből származó újabb listából azt is megtudjuk, hogy hány nap kellett a fiatal Bartóknak, hogy elkészüljön egy-egy – általában korábban már tanult – művel: Beethoven „Es dur szonata”-jára mindössze két nap, a „33 változat”-ra pedig egy hét – kevesebb, mint néhány virtuóz darabra, például Liszt két, együttesen 10 napot megkívánó transzcendens etűdjére (*Irrlichter* és *Wilde Jagd*).³⁴¹ Thomán István tanári naplójából tudomást szerezhetünk Bartók három zeneakadémiai szemeszterben játszott főtárgy-darabjairól;³⁴² közöttük félévenként egy-egy Beethoven művet találunk a következő sorrendben: az első szemeszterben az op. 26-os Asz-dúr szonátát, a másodikban a c-moll zongoraversenyt (amelynek első tételéhez a harmadik tanévben 83 ütemnyi *kadenciát* is komponált),³⁴³ az 5. szemeszterben a Diabelli-variációkat, a 6.-ban a *Rondo a capricciót* (op. 129), a 7. szemeszterben pedig az op. 111-es c-moll szonátát. Ezenkívül hangszerelés-stúdiumai között fennmaradt egy nagyzenekari átírat a

³³⁹ Kacsóh/Bartók, 212.

³⁴⁰ Albrecht Sándor (1958): „B. B.” – ahogy én ismertem [1. rész]. *Muzsika*, 1 (10) [1958. október], 5–6 (ide: 5).

³⁴¹ Dille/*Jugendwerke*, 240.

³⁴² Dille/*Jugendwerke*, 241. Ld. még Bartók feljegyzését is az első tanév során tanult darabokról Dille közlésében (uo., 29). A Thomán-osztály „jelenléti és érdemsorozati könyveit” Bartók zeneakadémiai tanulóveiből – az 1900/1901. tanév kivételével, melynek túlnyomó részét a dél-tiroli Merán (Merano, a ma Olaszországhoz tartozó kisváros) gyógyhelyén töltötte Bartók – a Bartók Archívum őrzi. Az 1901/1902. tanévben tanult darabokat nem közli Dille; valószínűleg még nem ismerte e tanév jelenléti és érdemsorozati könyvét. Az alábbiakban közölt adatok forrása a Bartók Archívumban ma már elérhető dokumentum-sorozat (ld. a Magyar főváros, „német” szellem c. fejezetben is).

³⁴³ „Kadencia” (Cadenza Beethoven c-moll zongoraversenyének I. tételéhez, BB A-2). Jelzete a Bartók Archívumban: BH 12b (lásd a forrás leírását és első ütemeit: Dille/*Jugendwerke*, 164). „Még meg kell említenem, hogy a legközelebbi házi hangversenyen (hogy mikor lesz, azt még senki sem tudja) játszani fogom Beethoven C moll koncertjének I. tételét; ehhez írtam egy kadenciát, melyet már régebben előjátszottam Thomán urnak, a ki elég jónak találta. Koessler úr azonban sok forma hibát talált benne. Most kijavítottam; de még mindig nem jó, t.i. most megint tartalmi hibákat talált Koessler (melyek azonban már előbb is benn voltak) tehát most újból át kell dolgoznom.” – számolt be a Budapesten első tanévét töltő zeneakadémista Bartók ennek keletkezéséről édesanyjának 1900 februárjában (*Bartók levelei*, 22.). 1900. március 31-én játszotta a Zeneakadémia „negyedik házi hangversenyén” Bartók a c-moll zongoraverseny I. tételét; zongorán Thomán kísérte (a Zeneakadémia 1899/1900. évkönyvének 49. oldalán olvasható műsorra Demény János hivatkozik: Demény/*Tanulóévei*, 339–340). 1901. április 27-én pedig arról számol be levelében édesanyjának, hogy „Beethoven G dur hangversenyéhez kadenciát tákoltam össze, melyet Koessler jónak talált.” Erről a cadenzáról nincs más adat a Bartók-szakirodalomban (Somfai/*Módszere* műjegyzéke nem is említi a cadenzát; talán nem jegyezte le Bartók?).

„Pathétique”-szonáta (op. 13) nyitótételének első 194 taktusából;³⁴⁴ Denijs Dille föltételezése szerint pedig 1905 decemberében egy amerikai megrendelésre meghangszerelte Beethoven *Erlkönig* c. dalát.³⁴⁵

Bartók kottatárának a budapesti Bartók Archívumban őrzött részében, mely a fennmaradt, fiatalkorában használt kottákat tartalmazza, Beethoven szonátáit a Cotta-féle kiadásban találjuk meg.³⁴⁶ Több szonátakottában található néhány ceruzás bejegyzést – túlnyomórészt Bartókéit –, ezek azonban zenei tekintetben általában nem informatívak, irrelevánsak. Az utolsó zongoraszonáta kottája az íráskép összehasonlító vizsgálata nyomán szinte bizonyosan Thomán István néhány – a Bartók előadói stílusát kutató számára szintén nem sokat mondó – ceruzás bejegyzését is őrzi.³⁴⁷

³⁴⁴ „I. tétel Beethoven C moll szonáta-ból” (BB 19h). Jelzete a Bartók Archívumban: BH 51[b] (lásd a forrás leírását: Dille/*Jugendwerke*, 163).

³⁴⁵ A partitúra teljes kéziratának fakszimiléjét is közli Denijs Dille (1966): *Un manuscrit inconnu de Bartók*. In: uő. (szerk. Yves Lenoir, 1990): *Béla Bartók – Regard sur le passé*. (Études bartókiennes 1.) Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d’archéologie et d’histoire de l’art – Collège Érasme, 73–86).

³⁴⁶ „Edition Cotta No. 13 / Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt begründet von Sigmund Lebert. / Eingeführt in der Neuen Akademie der Tonkunst in Berlin, sowie in den Konservatorien zu Wien und Stuttgart.” Bülow legendás munkája a Beethoven-zongoraoeuvre op. 53-tól kezdődő részének közreadása. – A következő Beethoven-szonátákat őrzi Bartók kottatárából a Bartók Archívum e kiadásban: opp. 10/2, 10/3, 13, 26, 31/1, 31/2, 31/3, 53, 57, 111. (Ezeket kívül a G-dúr rondó [op. 51/2] található meg a Cotta kiadásában. A „Karfantázia” – op. 80 – a Peters [4914, „Neue revidierte Ausgabe”] kiadásában maradt fenn a hagyaték [BH jelzetű] Amerikából hazatért részében, de ez valószínűleg nem fiatalkori kotta.)

³⁴⁷ Csupán néhány *ad hoc* – és egy-egy tanórai szituáción kívül nehezen értelmezhető –, tagolásra vagy karaktermegformálásra emlékeztető jegyzetről van szó. Jellemző ugyanakkor az I. tétel néhány nyújtott ritmusának bekarikázása valószínűleg Thomán vagy Bartók ceruzájával – minden bizonnyal figyelmeztetés a szonátát tanuló Bartók számára, hogy ügyeljen a nyújtás (pl. kétszeres vs. egyszeres pontozás) mértékére. Hihető egyébként, hogy Thomán az effajta pontatlanságok korrigálására különösen ügyelhetett; vö. a következő, Papp Viktor által Thomántól följegyzett emlékekkel. Amikor Erkel Ferenc tanítványaként a Waldstein-szonátát játszotta Thomán a Zeneakadémián, az órára váratlanul betoppant Liszt, s miután meghallgatta a fiatal Thomán Beethoven-játékát, másnap meghívta saját leckeórájára. Így meséli el Thomán a történeteket: „... a zongorához ültetett s megjegyzés nélkül hallgatta játékomat (*f-moll etüd-jét* adtam elő). Egyik átmeneti résznél megállított s mosolyogva kérdezte: – Miféle kassai kiadásban (kassai tanulmányaimra utalva) játssza ezt az etüdot? – megmutatta a kótában, hogy egyik átmeneti résznél más hangot ütöttem le, mint ami oda van írva. – Ettől a tréfás megjegyzéstől kezdve világéletemben minden kótafejet megnéztem. Ha valamelyik növendék nem játszott valamit kifogástalanul, az öregúr nem késett a megjegyzéssel... – Na, ez is valami kassai kiadásból való...” (Thomán szavait idézte interjújában Papp/Liszt, 186–187). Hiába vált Liszt közeli tanítványává (és élete utolsó esztendejében állandó kártyapartnerévé [uo., 183–184]) később Thomán, egy efféle első találkozáskori megjegyzés könnyen tehetett lélektanilag igen mély benyomást az ifjú studensre. Egy tanár–diák generációval később meglepően hasonló történet maradt fenn Dohnányi emlékeiben – immár az ő mesterével, Thománnal kapcsolatban. „Hogyha előfordult, hogy [...] elő kellett játszanom, sokszor olyan darabot szedtem elő, melyet ott helyben lapról olvastam, amit persze elhallgattam. Egyszer azonban megjártam. Thomán István, későbbi tanárom a Zeneakadémián, egy alkalommal Pozsonyban hangversenyezett és hozzánk is ellátogatott [– emlékszik vissza pozsonyi gyermekkorára a hatvanhat esztendő Dohnányi Ernő; a Dohnányi család vendége volt a városban megforduló legtöbb muzsikushíresség]. Mikor felszólított, hogy játsszam neki valamit, egy Heller-etüdot választottam, mely »B«-dúrban volt. Miután első üteme »Esz«-dúr hangzattal kezdődött, nem jól nézván meg az előjegyzést, az egész darab alatt konzekvensen »asz«-t játszottam »á« helyett. Mikor Thomán erre figyelmeztetett, nagyon elszégyelltem magam.” „Ez az epizód tíz éves koromban történhetett” – teszi hozzá Dohnányi, akinek 1944-es önéletrajzi rádióelőadásában prominens helyet kapott ez a belévéződött

A Beethoven-közreadások

„A Rózsavölgyi cég vállalkozott reá, hogy a mindkét nembeli zenét tanuló ifjúság számára kiadja Beethoven szonátáit egyenként füzetekben. Jó üzlet és mindenképpen csak helyeselni lehet a dolgot. Tenger pénz megy ki külföldre kottákért és határozottan indokolt is, hogy azokat a szerzőket, akik közkinccsé váltak, magyarul is kiadják. [...] Eddig persze nálunk csak német kiadások voltak forgalomban” – értékelte Csáth Géza Bartók a Rózsavölgyi cég egy ígéretes vállalkozását 1910 végén.³⁴⁸

A szonáták közreadója a fiatal Bartók Béla volt, aki a háromfős akadémiai zongora tanfolyam³⁴⁹ frissen kinevezett tanáráként, a rivális Rozsnyai számára elkészített nagyszabású Bach-kiadását követően, Beethoven öt zongoraszonátájával kezdte a klasszika zeneakadémiai alaprepertoárjának közreadási munkáit 1909-ben Rózsavölgyi és Társa számára.³⁵⁰ Jól érezhető lelkesedéssel vetette magát a munkába, ami eleinte bőséges, nemritkán kollokvialis stílusú, mind az analízis, mind pedig az interpretáció kutatója számára igen értékes magyarázatokat eredményezett – legalábbis néhány szonáta erejéig. Rozsnyai Károly zeneműkiadó-riválisa valamelyest szabadabb kezet hagyhatott Bartóknak a közreadói szabályok tekintetében: a kiadó nemcsak hosszabb és

emlékkép (Kiszely-Papp Deborah [2004]: „Emlékkönyvemből” – Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban – Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órákor. In: *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet [Dohnányi Archívum], 27–45, ide: 34). Szalay Stefánia, aki Thomán és Bartók tanítványa is volt, így vetette össze tanárainak hibákkal kapcsolatos attitűdjét: a fiatal tanár, „Bartók Béla a technikai melléfogásokra annyit mondott: »Ugye véletlen volt?« Thomán nyomban bekarikázta [és megjegyezte:] »a hiba az hiba«” (Szirányi/Szalay). Bartók későbbi hozzáállása tanítványai melléfogásaihoz nem változott; saját magával szemben azonban talán szigorúbb lehetett, minden bizonnyal éppen Thomán tanítása nyomán: „Kedves Pista bátyám” – írja Bécsből Thománnak 1905 elején –, „[k]oncertemről szeretnél tudni? [...] Tény, hogy Schumann és Chopin kevésbé jól hangzott; legalább én másképpen szerettem volna hallani. Kellemetlenek a »paccerek«. Bosszant hogy egyetlen-egy nagyobbzerű felléptem sem mulhatik el bizonyos »Missgriff«-ek, félreccszamlások, apróbb akaratlan változtatások nélkül. Persze ezek csak azoknak tűnhetnek fel, a kik kívülről tudják a darabokat.” (*Bartók levelei*, 88.) Bartók egyik általa is legtehetségesebbnek tartott tanítványa, Kósa György így emlékezett vissza arra, amikor a budapesti rádióban mesterével együtt eljátszották *A csodálatos mandarin* üldözési jelenetét: „A négykezes letét igen kényes volt; a négy kéz folyton keresztezte egymást, és az összeütközések következtében könnyű volt melléütni. Bartókot nagyon elkésérítette, ha ő maga, igen ritkán, melléütött. Ha én ütöttem mellé, azt jóindulatú, atyai mosollyal elnézte.” (Bónis/Így láttuk, 40. Bartók Kósáról alkotott véleményéről ld.: K. Molnár/*Zongorázni tanultam tőle*, 111–112.)

³⁴⁸ Csáth/Beethoven–Bartók, 1748.

³⁴⁹ Vö. Moravcsik Géza (szerk., 1908): *Az Országos M. Kir. Zene-akadémia Évkönyve az 1907/1908-iki tanévről*. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Nyomása, 1–2, 43–44, ill. 13–16. A másik két tanár: Chován Kálmán (1889 óta), Szendy Árpád (1890 óta) mellé Bartókon kívül 1907 januárjától Székely Arnold is csatlakozott (vö. még: Siklós Albert [1925]: *A Zeneművészeti Főiskola igazgatóinak és tanárainak kis lexikona*. In: *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola jubileumi emlékkönyve*. Budapest: Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola kiadása, 93–112).

³⁵⁰ Az első kiadott szonátában olvasható pár sornyi előszóban Beethoven op. 2/1-es szonátájához (lásd 3. táblázat) 1909. szeptemberi dátumot jelöl meg. Lásd még a dátumozással kapcsolatban: Wilhelm/*Bevezetés*, a fontosabb adatok publikációja: Somfai/*19th-Century Ideas*, 84, ld. különösen az (a) jegyzetet.

személyesebb, anekdotikusabb magyarázatokat közölt; a közreadónak nem kellett – a Cotta-féle kiadások mintájára – formai elemzéssel ellátnia a tételeket.³⁵¹ Összesen huszonöt Beethoven-szonátát adott közre a Rózsavölgyi cég számára 1909 és 1912 között (az első öt mű két kiadásban is megjelent), s két további szonáta metszőpéldánya maradt fenn, amelyekre – detektívregénybe illő módon – Kurtág György bukkant rá egy antikváriumban az 1970-es évek végén³⁵² (ld. 3. táblázat). 1910-ben pedig Rozsnyai számára adott közre két variációsorozatot – opp. 34 és 35 –, két bagatellsorozatot – opp. 33 és 119 –, valamint az op. 89-es C-dúr polonézt. Beethoventól később már csak a hat *écossaise*-t jegyzi közreadóként – 1920-ban – műveinek első kiadója, Bárd Ferenc számára.³⁵³ Bartók 1909 és 1912 között elkészült³⁵⁴ Beethoven-közreadásait a húszas–harmincas éveiben járó zeneszerző–zongorista előadói stílusának legtöbb információval szolgáló forrásai között tarthatjuk számon – természetesen a néhány, saját műveit tartalmazó korai fonográffelvétel mellett.³⁵⁵

Bartók előadói stílusának vizsgálatához nem szükséges fölkeresni e közreadásokkal kapcsolatos valamennyi dokumentumot, teljes körű filológiai munkát végezve az „akadémiai zongorafőtanszak”³⁵⁶ hivatalos tananyagának részét képező, tehát minden bizonnyal széles körben ismert és terjesztett kottákról. Elgondolkodtató tény azonban, hogy megjelenésük után egy évszázaddal Bartók valamennyi Beethoven-közreadásának pusztá megszerzése komoly utánajárást igénylő feladat az érdeklődő zenész vagy muzikológus részéről, s a bennük szembeötlő – ha nem is ellentmondásokat, de – zavaró disszonanciák föloldására vagy megértésére szinte újból el kell végezni azt a filológiai munkát, amelyet több mint három évtizeddel ezelőtt a Bartók Archívumban

³⁵¹ Meg kell jegyeznünk: az a tény, hogy Rozsnyai számára Bartók lényegesen szűkszavúbb jegyzetanyagot adott – különösen az első Beethoven-közreadásokhoz képest –, nem föltétlenül a két kiadó szerkesztői stílusát érintő különbségnek tudható be, hiszen Szendy Árpád Rozsnyai számára elkészített közreadásai (különösen a Chopin-keringőké és a -prelűdöké) Bartók első Beethoven-közreadásainak jegyzetanyagával veteksenek mind mennyiség, mind pedig a megfogalmazás stílusa (szubjektivitása, közvetlensége–informalitása) tekintetében.

³⁵² Wilhelm András és Somfai László személyes közlései nyomán; az időponttal kapcsolatban pedig ld. Wilhelm/*Bevezetés*, 3.

³⁵³ Bárd jelentette meg 1904-ben a Pósa Lajos szövegeire 1902-ben komponált négy dalt (BB 24), valamint a következő évből származó *Négy zongoradarabot* (BB 27). Bárd Ferenc és fia jelenteti majd meg 1920-ban Bartók Chopin-közreadásait (14 keringő), valamint Beethoven hat *écossaise*-ét (WoO 83) és Duvernoy op. 120-as etűdsorozatát (*École du mécanisme*) Bartók közreadásában.

³⁵⁴ A Kurtág György által megtalált két kiadatlan metszőpéldány akár későbből is származhat, de valószínű, hogy még az I. világháború előtt elkészültek. Érdeemes emlékeztetni még Rozsnyai Károly 1914. március 31-én kelt – s a közreadásokról szóló bevezetőnkben már hivatkozott – levelére Beethoven Diabelli-variációi (op. 120) átdolgozásának átengedéséről (Bartók e közreadásáról azonban semmit nem tudunk – a munkát már a háború söpörhette el).

³⁵⁵ Somfai László, Sebestyén János, Kocsis Zoltán (szerk., 1995): *Bartók felvételek magángyűjteményekből / Bartók Recordings from Private Collections 1910–1944. Bartók plays and talks. Private and family recordings. Fragments*. Budapest: Hungaroton Classic, HCD 12334–37 (az 1910-es privát fonográffelvételeket felvételeket az 1. cd [HCD 12334] tartalmazza).

³⁵⁶ Ld. Rozsnyai instruktív kiadásainak magyar változatban kiadott címlapjait.

Wilheim András és Somfai László elkezdett³⁵⁷ – és máig nem publikált – e közreadások kapcsán. Magyarországon nincs egyetlen közgyűjtemény, ide értve a Bartók Archivum könyvtárát is, amelyben hiánytalanul megtalálható volna Bartók Beethoven-közreadásainak teljes sorozata, s ez fölvet néhány olyan kérdést, amelyek túlmutatnak a filológián, és talán Bartók előadóművészi ideáljaival kapcsolatban is útba igazíthatnak. Hogyan lehetséges, hogy ilyen kevés maradt meg ezekből a kottákból, s később miért nem adták ki újra Bartók Beethovenjeit úgy, mint többi közreadásának zömét (Haydn-, Chopin- és Schumann-közreadásain kívül)?³⁵⁸ Részletes közreadás-elemzéseimet követően próbálkozom majd választ adni arra a kérdésre, hogyan viszonyult munkájához és annak végtermékéhez maga a közreadó.

Figyelemre méltó tény, hogy – mint arra korábban már utaltunk – Chován Kálmánnak *A zongorajáték módszertana* c. tankönyvében melléklet gyanánt közölt „rendszeres tanterve”, mely „a zongorajáték kezdetétől a legfelsőbb kiművelésig”, vagyis az elemi osztálytól a tanárképző második osztályáig – tizenkét évfolyamon keresztül – részletezi évfolyamonként az elméleti, ill. gyakorlati tananyagot zongorából, valamint az előadási darabokat, Beethoven szonátái esetében egyetlen alkalommal sem ajánl konkrét kiadást. Ez azért meglepő, mert a Chován és Szendy által szerkesztett tanterv Beethoven további zongoraműveinél Bartók közreadásait javasolja (valamennyi 1910-ig megjelent közreadását: opp. 33, 34, 35, 89, 119, ld. alább) – Beethoven szonátái azonban, különös

³⁵⁷ Wilheim/*Bevezetés*, valamint Wilheim András és Somfai László személyes közlései. Vö. még: Somfai/*19th-Century Ideas*, 74, 1. l. NB.: Wilheim András kritikai bevezetését (Wilheim/*Bevezetés*) csak disszertációm Beethoven-fejzeteinek megírását követően ismerhettem meg; az ezzel kapcsolatos hivatkozásokat utólag pótoltam.

³⁵⁸ A Beethoven-szonáták közül csak a „Mondschein”-szonáta (op. 27/2) Bartók-közreadásának 2. kiadását publikálta újra a Zeneműkiadó változatlan kottaszöveggel, ám új kottagrafikával először 1950-ben (lemezszáma: Z. 2042), valamint a skót táncokat először 1951-ben (lemezszáma: Z. 116). E két „slágerdarab” számtalan kiadást megért egészen az 1980-as évekig. Holott a régi Rózsavölgyi-kottákat az 1980-as években is minden bizonnyal használta sok zenetanár: erre utal a közel nyolcvanesztendő zongoratanár és zeneiró, Veszprémi Lili pedagógiai célú elemző cikksorozata a *Parlando* hasábjain 1979 májusa és 1981 októbere között, melyben Liszt[–Kühner], Bartók, valamint Weiner Leó tizenegy Beethoven-szonáta közreadását hasonlítja össze a zongoradidaktikai gyakorlat szemszögéből. A rövidke összehasonlítások figyelmes szövegkritikai elemzésekről is tanúskodnak a tanárnő részéről pusztán a kottaszövegekből kiindulva, tehát filológiai háttérismereteket – nem meglepő módon – nélkülözve. Veszprémi néhány oldalas összehasonlításainak jellemző következtetése, amit első elemzése, a „Mondschein”-szonáta kapcsán olvashatunk: „Már ebből az egy szonáta elemzéséből is kiderül, hogy az eredeti szöveget leginkább Liszt kiadványából ismerhetjük meg. Bartók a zenei megvalósításhoz, Weiner pedig a technikai megvalósításhoz nyújtott elsősorban támogatást.” (Veszprémi Lili: Liszt–Bartók–Weiner a Mondschein-szonátáról. *Parlando*, 21 [5] [1979. május], 8–12, ide: 12.) Az op. 14/1 kottáinak összevetése kapcsán pedig rögtön a cikkecske elején kijelenti: „Itt ismét elsősorban Bartók javaslatait, megjegyzéseit tartottam szükségesnek közölni, mert ezek világítják meg legjobban a darabok szerkezetét, a motívumok alakulását, a zenei történést.” (Veszprémi Lili: Liszt–Bartók–Weiner: Beethoven Op.14. No.1. szonátájáról. *Parlando*, 23 [3] [1981. március], 12–14, ide: 12.) A Liszt–Kühner-féle közreadás (Lipscse: Bosworth, 1898, ld. Newman/*Checklist*, 519), amelyet Veszprémi Lili használhatott, a Zeneakadémia könyvtárának Z 110.740/A jelzetű kottája (ez minden bizonnyal az ő néhány bejegyzését tartalmazza, így a 11. oldalon a cikksorozatban is megemlített utalást a Bartók-közreadás eltéréseire az op. 49/2 I. tételében); a tulajdonosa által bekötetett kotta címlapján Veszprémi Alice neve olvasható.

módon, közreadó megjelölése nélkül szerepelnek, holott ekkor már számos Beethoven-szonáta elkészült Bartók közreadásában (ld. 3. táblázat).³⁵⁹

Zavart keltő, hogy Beethoven szonátáinak Bartók-közreadásai, ismereteim szerint, (legalább) öt különféle címlappal jelentek meg.³⁶⁰ Némely szonáta többfajta címlappal is ismert, és létezik több olyan szonátacímlap, amely nem egyszerűen Bartókot jelöli meg közreadóként, hanem úgy hirdeti: „Die Ausgabe revidiert von Bartók–Dohnányi”³⁶¹ (sorozatmegjelölése viszont „Edition critique instructive avec des remarques explicatives et doigtée par Béla Bartok [sic!]”).³⁶² Nincs azonban arra utaló jel, hogy a (minden bizonnyal pusztán kiadói) szándékon túl Dohnányinak bármilyen szerepe lett volna a közreadói munkában.³⁶³ A kottaszövegek elemzése és a kiadóval történő fennmaradt levelezés nyomán – mely a szerződéseket is tartalmazza, s a Bartók Archívumban tanulmányozható – a közreadói munka öt fázisát különíthetjük el. Az öt fázis munkáiban – talán így találó a megfogalmazás: – meglehetősen eltérő *lelkesséssel* vett részt Bartók.

³⁵⁹ Chován/*Módszertan* (219 oldalas kiadás [1913-as tanterv-melléklettel?]), 156–177. *Rozsnyai kalauz*ában, éppúgy, mint Chován *Módszertan*ában, a Beethoven-szonáták közreadó nélkül jelennek meg – minden bizonnyal azért, mert mind a módszertankönyvet, mind pedig a kottakatalógust (a „kalauzt”) Rozsnyai adta ki. A Beethoven-szonáták azonban a rivális Rózsavölgyi cégnél jelentek meg, akinek Rozsnyai föltehetően nem kívánta a malmára hajtani a vizet, hiszen, mint *Kalauz*ából kiderül, maga is árusította e szonátákat (csak találgathatjuk, milyen kiadás[ok]ban, mert a *Kalauz*ban kiadót, ill. közreadót Beethoven szonátáinál soha nem közöl).

³⁶⁰ Wilhelm András azonban 6. és 7. címlapvariánst is említ (*Wilhelm/Bevezetés*, 3).

³⁶¹ Vagy „Die Ausgabe revidiert von / A kiadást átnézte / Bartók Béla és Dohnányi Ernő”, sorozatmegjelölés nélkül.

³⁶² Például az op. 27/2 vagy az op. 78 bizonyos borítói; ill. az opp. 13, 26, 31/3 egyes borítói.

³⁶³ Ld. Dohnányi lehetséges szerepével kapcsolatban: *Wilhelm/Bevezetés*, 3–4.

1. kiadás: 1909 szeptemberében ³⁶⁴ / 2. kiadás: kb. 1911-ben ³⁶⁵	
R. és T ^{sa} 3281	No. 1, op. 2/1 (f-moll)
R. és T ^{sa} 3282	No. 5, op. 10/1 (c-moll)
R. és T ^{sa} 3283	No. 8, op. 13 (c-moll)
R. és T ^{sa} 3284	No. 14, op. 27/2 (cisz-moll)
R. és T ^{sa} 3285	No. 19, op. 49/1 (g-moll)
1910. június 8-ra ³⁶⁶	
R. és T ^{sa} 3318	No. 3, op. 2/3 (C-dúr)
R. és T ^{sa} 3319	No. 6, op. 10/2 (F-dúr)
R. és T ^{sa} 3320	No. 9, op. 14/1 (E-dúr)
R. és T ^{sa} 3321	No. 10, op. 14/2 (G-dúr)
R. és T ^{sa} 3322	No. 20, op. 49/2 (G-dúr)
1910. október 6-ra ³⁶⁷	
R. & C ^o 3377	No. 12, op. 26 (Asz-dúr)
R. & C ^o 3378	No. 23, op. 57 (f-moll)
R. & C ^o 3379	No. 24, op. 78 (Fisz-dúr)
R. & C ^o 3380	No. 25, op. 79 (G-dúr)
R. & C ^o 3381	No. 27, op. 90 (e-moll)
R. & C ^o 3382	No. 21, op. 53 (C-dúr)
1912-ben (1912 júniusa előtt) ³⁶⁸	
R. és T ^{sa} 3515	No. 2, op. 2/2 (A-dúr)
R. és T ^{sa} 3516	No. 4, op. 7 (Esz-dúr)
R. és T ^{sa} 3517	No. 7, op. 10/3 (D-dúr)
R. és T ^{sa} 3518	No. 11, op. 22 (B-dúr)
R. és T ^{sa} 3519	No. 13, op. 27/1 (Esz-dúr)
R. és T ^{sa} 3520	No. 15, op. 28 (D-dúr)
R. és T ^{sa} 3521	No. 16, op. 31/1 (G-dúr)
R. és T ^{sa} 3522	No. 17, op. 31/2 (d-moll)
R. és T ^{sa} 3523	No. 18, op. 31/3 (Esz-dúr)
?	
nem jelent meg, csak a metszőpéldány maradt fenn	No. 28, op. 101 (A-dúr)
nem jelent meg, csak a metszőpéldány maradt fenn	No. 32, op. 111 (c-moll)

3. táblázat. Bartók Beethoven-szonátaközreadásai – a közreadói munka fázisainak áttekintése (a bal oldali oszlopban teljes megjelent formájukban tüntettem fel a lemezszámokat; a Wilhelm András [Wilhelm/Bevezetés] által ismertett dátumokat publikálja: Somfai/19th-Century Ideas, 84)

³⁶⁴ A Rózsavölgyi cég 1909. június 21-én kötött szerződést Bartókkal Beethoven összes zongoraszonátájának revíziójára (eredetijét az Editio Musica Budapest archívuma őrzi, ld. Wilhelm/Bevezetés, 2. jegyzet). Az f-moll szonátához megjelent sorozati előszó kelte: 1919. szeptember. A kiadói szerződés kelte (a honorárium kifizetéséről): 1909. december 1. (a szerződés eredetijét a Bartók Archívum őrzi, jelzete: BH-2167, ld. Wilhelm/Bevezetés, 3. jegyzet).

³⁶⁵ Ld. Wilhelm/Bevezetés, 10. jegyzet, ill. Somfai/19th-Century Ideas, 84, (a) jegyzet.

³⁶⁶ Bartók Archívum, BH-2170, ld. Wilhelm/Bevezetés, 4. jegyzet.

³⁶⁷ A hagyatékban megőrzött elszámolás eredetijét az Editio Musica Budapest archívuma őrzi (ld. Wilhelm/Bevezetés, 6. jegyzet).

³⁶⁸ Kiadói szerződés nem maradt fenn; a pontosabb időpontra Wilhelm András a kiadói lemezszámok nyomán következtet (ld. Wilhelm/Bevezetés, 2, ill. táblázat).

Beethoven utolsó alkotói korszakának³⁶⁹ hét szonátáját a Rózsavölgyi cég végül talán azért nem adhatta ki, mert ezek csupán a zeneakadémiai curriculum legutolsó, XII. évfolyamának tananyagát képezték, csakúgy, mint a Diabelli-variációk (op. 120),³⁷⁰ amelynek 1914-ben kellett volna elkészülnie Bartók közreadásában.³⁷¹ A variáció- és bagatellsorozatok, valamint a polonéz (opp. 33, 34, 35, 89, 119) közreadási munkáit, Beethoven-szonáták (ld. a 3. táblázatban) és Mozart-művek (KV 475/457, 331, 310, 396, 283) közreadásával párhuzamosan, az 1910-es év folyamán végezte Bartók.³⁷² Ezek után már csak 1920-ban készült újabb Beethoven-közreadást, a hat éccossaise-ét (WoO 83), amelyet Bárd Ferenc és fia jelentet meg (ld. a 2. táblázat áttekintését).

Minden bizonnyal kereskedelmi szempontok határozták meg a Rózsavölgyi cég választását, hogy mely művek jelenjenek meg először: az első öt kottafüzet Beethoven legismertebb- legnépszerűbb, s egyben a zongoratanításban legtöbbet és legkorábban használt szonátáit tartalmazta.³⁷³ Ez az öt szonáta két kiadást is megért, s bár azonos kiadói lemezszámon jelentek meg – anélkül, hogy bármiféle utalás volna arra, hogy újabb kiadásról van szó –, a második kiadást újrametszették: a kottakép levegősebb és modernebb metszésű lett.³⁷⁴ Ráadásul, bár látszólag a közreadott kottaszövegekben nincsenek lényeges változtatások, a részletes szövegkritikai elemzésekből megbizonyosodhatunk arról, hogy a második kiadásban Bartók nemcsak apróbb, leginkább tipográfiai javításokat eszközölt. Az újabb kották tudatos, bár a zenei koncepció csupán minimális változására utaló revízió eredményei.³⁷⁵

³⁶⁹ Vö. Wilhelm von Lenz (1852): *Beethoven et ses trois styles*. Szentpétervár: Bernard.

³⁷⁰ Chován/*Módszertan*, a 211 oldalas kiadásban (1908-as tanterv-melléklettel?) a 167., a 219 oldalas kiadásban (1913-as tanterv-melléklettel?) pedig a 174. oldalon.

³⁷¹ Ld. a Bartók közreadásai c. fejezetben.

³⁷² Somfai/*19th-Century Ideas*, 84.

³⁷³ Vö. Chován/*Módszertan* tanterv-mellékletével.

³⁷⁴ Elképzelhetőnek tartom, hogy Csáth Géza korábban idézett kottakritikája is közrejátszott abban, hogy új kiadás készült az öt első kottából, melyet viszonylag sűrűn metszettek. Ezt írta Csáth: „A Bartók-féle Beethoven-magyarítások világosak, egyszerűek, jól használhatók. A kották nyomása azonban olyan gyarló –, nyilván a forceirozottan minimális előállítási ár miatt – hogy ebben a formában nem lehet ajánlani. Ha elkérnek egy ilyen szonátáért 1 kor. 20 fillért, akkor meg lehet kívánni, hogy jól olvashatóan, nagy kottafejekkel, erősen ritkítva nyomják. A kottaolvasás amúgy is nagyon szemrontó. Ez a pedagógiai kiadás tehát egészségi szempontból index alá helyezendő.” (Csáth/*Beethoven–Bartók*, 1749.)

³⁷⁵ Részletes szöveg-összehasonlításaimból megvilágosodhattam arról, hogy a két kiadást inkább nem tekinthetjük egymástól eltérő, önálló verzióknak (bár emellett teszi le voksát Wilhelm András [Wilhelm/*Bevezetés*, 6]). Amellett a föltételezés mellett pedig, hogy az új kiadás elkészítéséhez (pontosabban: a régi kiadás korrigálásához) új forrást is fölhasznált volna Bartók, nevezetesen az „Urtext classischer Musikwerke” sorozat kottáit (mint Wilhelm gyanítja: Wilhelm/*Bevezetés*, 6), egyelőre igen nehéz érveket találnom, mert alig bukkantam *erre utaló* korrekciókra; a kérdés mindenesetre további kutatást igényelne. Megnehezíti azonban a kutatást, hogy az „Urtext classischer Musikwerke” sorozat kottái magyarországi közgyűjteményben ma már nem föllelhetők a Beethoven-szonátákból. A Breitkopf & Härtel kiadó e sorozatáról

Bartók forrásairól és munkamódszeréről alig vannak közvetlen adataink. „Minthogy nem vizsgálhattam át a szétszórt kéziratokat és első kiadványokat, a véleményem szerint legpontosabb szövegű d’Albert kiadáshoz hasonlítottam ennek a kótaszövegét” – írja Bartók az első szonáta első kiadásának előszavában (a második kiadásból már hiányzik ez a rövid előszó). Wilhelm András azt gyanítja, hogy Bartók eleinte Eugen d’Albert kiadását³⁷⁶ használta főforrásként – ám a Cotta kiadását is természetesen ismerte –, később pedig a Breitkopf & Härtel 1898-as urtextjét.³⁷⁷

Bartók az általa ismert, filológiai tekintetben akkurátus liszti – vagy d’Albert-i – közreadói elveket követve saját kiegészítéseit és változtatásait mindig kisebb (ill. vékonyabb) betű- és jelmérettel közli, így azok általában jól elkülönülnek a közreadó által hitelesként ismert szövegtől.³⁷⁸ A kotta olvasójának egyedül a kisebb méretű staccato-pontok (1. kottapélda), ill. vékonyabb cresc.–dim. villák (2. kottapélda) és ívek (3. kottapélda) fölismerésében lehetnek – nemritkán komolyabb – nehézségei.

Id. Newman/*Checklist*, 519. Ez az elismert és a 20. században többször újranyomott korai urtext-kiadás 1898-ból származik; közreadója Carl Krebs.

³⁷⁶ L. van Beethoven / *Sonaten / für / Pianoforte. / Kritisch-instructive Ausgabe / mit erläuternden Bemerkungen / und Fingersatzbezeichnung / von / Eugen d’Albert*. Lipcse: Otto Forberg (1902–1903). Wilhelm e következtetésének nem mondanak ellent kottaösszehasonlításaim eredményei (ám egyértelműen nem tűnik bizonyíthatónak az állítás); itt csak arra a tényre hívom föl a figyelmet, hogy Bartók tételeinek tempó/karakterjelzései d’Albert-éival egyeznek, s különösen szembetűnő az op. 10/1-es szonáta nyitótételének „Allegro con spirito” jelzése a két közreadónál, szemben a beethoveni (s valamennyi más közreadó által is közölt) „Allegro molto e con brio”-val.

³⁷⁷ Wilhelm/*Bevezetés*, 4–6. Wilhelm András közli, hogy a Beethoven-szonáták közreadásáról szóló szerződés megkötésének napján, 1909. június 21-én, a hagyatékban megőrzött számlák tanúsága szerint, Bartók megvásárolta a Beethoven-szonáták Cotta-kiadású és d’Albert közreadásában megjelent köteteit, valamint az op. 26-os Asz-dúr szonáta kéziratának faksimiléjét (az 1916. február 12-én kelt utólagos elszámolás szerint, melynek eredetijét a Bartók Archívum őrzi, jelzete: BH-2179/a, Id. Wilhelm/*Bevezetés*, 13. jegyzet).

³⁷⁸ Kottatárában találunk is Liszt Cotta-féle Schubert- és Weber-közreadásaiból. Bartók kottatárának Cotta-kiadásairól ld. megjegyzéseimet fentebb, a Magyar piacra magyar közreadást c. fejezetben. Bülow a Cotta által megjelentetett Beethoven-közreadásaiban szintén jól látható méret-, ill. vastagságbeli eltéréssel különbözteti meg közreadói hozzáteleteit (a *Klassische Klavierwerke aus Hans von Bülow’s Concertprogrammen* sorozatban [Bülow/*Concertprogrammen*] közreadott korábbi Beethoven-szonáták esetében azonban nem). Lebert is hasonlóan megkülönbözteti közreadói hozzáteleteit, azonban a különbségek nem mindig olyan világosan láthatók, mint a Bülow-közreadásokon. Ennek elsősorban az az oka, hogy a köteteket más metszők metszték, így – különösen a staccato-pontok esetében – nehéz volt pontosan és egységes módon meghatározni a méretkülönbségeket (vö. Hans von Bülow [NB.], Sigmund Lebert [közr., 1900]: *W.A. Mozart: Sonatas for Piano*. Cincinnati: The John Church Company, VI. [old.], idézi Srebrenka/*Mozart*, 15. old., 31. láb.).



1. kottapélda. Részlet az op. 27/2 III. tételéből (139–141. ü.) Bartók közreadásának 2. kiadásában (NB.: az 1. kiadásban nincsenek közreadói – kisebb méretű – staccatók). Jól elkülönülnek az egymás mellett közölt kétféle méretű staccato-pontok, mint e példa két ütempárjában (az második ütempár staccatói, a basszus *cisz* oktávjának kivételével, közreadói hozzátételek). Amikor azonban csak egyfajta méretű staccato-pont van egy egyszerre átlátható helyen, szinte lehetetlen észlelni, közreadói hozzátételről van-e szó vagy sem

2. kottapélda. Részlet az op. 26 I. tételéből (114–125. ü.) Bartók közreadásában. A 117. ütem többenél vastagabb szedésű dim.-villája megtalálható a régi Beethoven-összkiadásban,³⁷⁹ ill. a Bartók által bizonyosan konzultált d'Albert-kiadásban is – utóbbiban vastagabb szedéssel el van különítve a 119–120., ill. 121. ütemek közreadói kiegészítésű dim.-villáitól. Bartók azonban kivételesen ismerhette e szonáta kéziratának fakszimiléjét.³⁸⁰ Amikor csak egyfajta vastagságú villa található egy egyszerre átlátható helyen, szinte lehetetlen meglátni, közreadói hozzátételről van-e szó vagy sem

³⁷⁹ *Beethovens Werke. / Vollständige, kritisch durchgesehene / überall berechtigte Ausgabe. / Mit Genehmigung aller Originalverleger. / Serie 16. / Sonaten / für das Pianoforte.* Lipcse: Breitkopf und Härtel. E szonátakotta lemezszáma: B. 135. Ennek az „urtext”-kiadásnak a kottaszövege igen közel áll az „Urtext classischer Musikwerke” sorozat textusához, s nincsenek benne közreadói kiegészítéseként elkülönített előadói jelek, ill. instrukciók.

³⁸⁰ Egy 1916. február 12-én kelt utólagos elszámolás szerint Bartók a Beethoven-közreadások szerződésének megkötése napján, 1909. június 21-én megvásárolta ezt a fakszimilét (az elszámolást a Bartók Archívum őrzi, jelzete: BH-2179/a).



3. kottapélda. Az op. 7 IV. tételének kezdete Bartók közreadásában. A 3. ütemben például jól látható, hogy a dallamra vonatkozó ív vastagabb szedésű, mint a kíséreté. Ez az elkülönítés a Bartók által (egyik) forrásként használt d'Albert-kiadásban is megvan (d'Albert-nél a kíséret hangjait csak a 3. ütemben köti össze ív). Amikor azonban csak egyfajta vastagságú ív található egy egyszerre átlátható helyen, rendkívül nehéz meglátni, közreadói hozzászólásról van-e szó vagy sem

A modellek és az ideál

Az első Beethoven-sonátaközreadások olvasója-használója számára ma is élményszerű a huszonéves Bartók lelkesedéssel párosuló alapossága és bőbeszédűsége, amelynek azonban nem csupán sokkal később,³⁸¹ hanem már a szonátaközreadások vége felé járva is csak halvány nyomait fedezhetjük föl. Helyüket hamar a kötelességteljesítés hideg lelkiismeretessége veszi át éppúgy, mint a zongoratanításban, s erről a berendezett kottaszövegek számtalan jele tanúskodik majd. Nem csupán a magyarázatanyag anekdotázó bőbeszédűségét hiányolhatjuk az első öt–tíz szonátát követően, hanem, összehasonlítva például d'Albert közreadásával, néhány tekintetben az eredetiséget is. Megdöböntő, hogy a negyedik, 1912-es munkafázis kilenc szonátájában Bartók mind a metronómszámokat, mind pedig az ujjrendet már egyszerűen d'Albert-től másolja – utóbbiak esetében néhány apró, legtöbbször konzekvens (visszatérő), ám zenei vagy zongoratechnikai tekintetben általában jelentéktelen változtatáson kívül. Gyanús, hogy csupán szerzői jogi problémák elkerülése miatt volt kénytelen beiktatni ezeket, bár kétségtelen tény, hogy a szerzői jogok korabeli szigora nem mérhető a maihoz. Mindez azért figyelemre méltó, mert d'Albert ujjazatai Bartók saját ujjrendjeihez képest kevésbé ergonomikusnak tekinthetők, s érezhetően eltérő zongoratechnikát sugallnak.³⁸² D'Albert tételeken belül megjelenő metronómszámaival pedig rendszerint nem

³⁸¹ Vö. Stachó László (2006): Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország? – Bartók különös honvágya. *Muzsika*, 49 (5) [2006. május], 36–40, ide: 36.

³⁸² Számomra úgy tűnik: a Cotta-féle kiadás (Lebert, ill. Bülow) ujjrendjei által sugallt zongoratechnika határozottan közelebb áll Bartókéhoz.

foglalkozik, s azokat elmulasztja áttemelni.³⁸³ Az ujjrendek egyezése összességében meghaladja a 99%-ot; az említett apró változtatásoktól eltekintve ott és csak ott található az ujjrendek, ahol d'Albert-nél is, s éppen ugyanazok az ujjak.³⁸⁴ Aki tehát Bartók tempóira vagy ujjrendjeire kiéhezve keresné a közkönyvtárainkból szinte megszerezhetetlen Bartók-sorozatot, a 4. munkafázis szonátaiban esetében csalódnia kell – d'Albert tempóit s ujjzatait kapja. Ugyanez a helyzet ráadásul a Rozsnyai számára 1910-ben elkészített közreadásokkal is: részletes kotta-összehasonlításaimból kiderült, hogy Bartók a két általa közreadott Beethoven-variációsorozat ujjrendjeit a Lebert–Faisst-közreadásból, az op. 89-es polonéz és az op. 119-es bagatellsorozat ujjzatát pedig Bülow-tól vette át,³⁸⁵ valamennyit a Cotta-kiadásból.³⁸⁶

A két utolsó, már meg nem jelent közreadás metszőpéldányaiból kideríthetjük, hogyan dolgozhatott Bartók az utolsó munkafázisban. A gyanúsán sok javítás indoka, amely szinte csak a kézzel beírt ujjrendeket érintette, nem az volt, hogy Bartók gyakran meggondolta magát az ujjrendeket illetően, vagy hogy papíron – például Rákoskeresztúrról Budapestre menet a vonaton,³⁸⁷ hogy időt spóroljon a saját maga által értékesebbnek tartott tevékenységeire – taláta volna ki az ujjzatot, s azután zongorán kipróbálva javítgatta. A kézzel írott ujjrend ugyanis, amelyet a Breitkopf & Härtel „Urtext classischer Musikwerke” sorozatában megjelent, metszőpéldányként használt

³⁸³ Például a 4. munkafázisban elkészült opp. 31/2 és 31/3 nyitótételei esetében csak a kezdőtempót veszi át d'Albert-től, a tételeken belüli, d'Albert-nél metronómszámmal is jelölt új tempók esetén (a 3., 9. és 13. ütemben) Bartók – meglehetősen logikátlanul – már nem közöl metronómszámokat. A 3. munkafázisban elkészült közreadásokban Bartók egyáltalán nem ad meg metronómszámokat, kivéve az op. 26-os Asz-dúr szonátát (itt részletesen közöl metronómszámokat s ezek sem d'Albert-ével, sem Bülow-éival nem egyeznek), amelyet a Zeneakadémia első szemeszterében első Beethoven-darabjaként tanult (Dille/*Jugendwerke*, 241) s 1904. november 10-én, második pozsonyi szólóestjén elő is adott (Demény/*Tanulóévei*, 451), valamint az op. 53 nyitótételének kezdetét, amelyet első nyilvános fellépésén játszott tizenegy esztendősen. Utóbbi esetben a ♩ = 160-as kezdőtempó d'Albert-ével egyezik meg, a tétel közben azonban, ellentétben d'Albert-rel, nem közöl több metronómszámot.

³⁸⁴ Például az op. 31/3-as szonátában, amelyet később gyakran játszott koncerten, az ujjrend teljesen egyezik d'Albert-ével néhány apró, általában konzekvens kivételtől eltekintve – ezek mindössze a következők: az I. tétel 17. ütemében (ill. az analóg helyen [153. ü. = 6/2/1]: a repetíciót azonos, 5. ujjal kéri, d'Albert-rel szemben), ill. 244–245. ü. = 8/6/3–4. A II., III. és IV. tételben azonban teljes az ujjrend-egyezés; a III. tételben még egy d'Albert-i sajtóhiba is benne marad Bartók közreadásában, 3–5-ös ujjzat egy késleltetésre a menüett-triót megelőző ütemben.

³⁸⁵ A op. 119 kottaszövegének forrása azonban nem a Cotta szövege lehetett (árulkodó jel például a sorozat 6. darabjában a Beethovennek tulajdonított „Leichtlich vorgetragen” instrukció, mely Bülow-nál „Leichtlich vorzutragen”), hanem talán a régi Beethoven-összkiadás (Breitkopf und Härtel, Serie 18). Ebbe másolhatta át föltehetően maga Bartók Bülow ujjrendjét, amelybe azután bele-belejavítgattott.

³⁸⁶ Az ujjrendeket, igen kevés kivétellel, Mozart és Haydn szonátaiban is a Cotta kiadásából másol(tat)ta ki Bartók (ld. a Mozart-közreadások ujjzataival kapcsolatban: Srebrenka/*Mozart*, 92–98 is). Ha tehetette, nem közölt metronómszámokat, vagy a Cotta-kiadásból vette át azokat; a nem pontosan egyező MM-számok többsége legföljebb árnyalatnyival eltérést mutat (ld. a Mozart-közreadásokkal kapcsolatban Srebrenka/*Mozart*, 83–86, ill. a Mozart-közreadások tervezett új reprintjének Somfai László által írt, készülő kritikai jegyzetanyagát is [kéziratban]). A Beethoven-tételek tempóinak összehasonlítását az említett közreadásokban ld. az 1. függelékben.

³⁸⁷ Bartók családjával 1911. május 2. és 1920. május 21. között Rákoskeresztúron (Rákoshegyen) lakott (ifj. Bartók/*Műhelyében*, 78–79).

kottába a kézírásból ítélve nyugodt körülmények között írta be előzetesen talán maga Bartók, nem más, mint d'Albert ujjrendje. Ezt a mechanikusan átmásolt ujjrendet javítgatta utóbb. Érdeemes megjegyezni: a negyedik munkafázis publikált szonátaközreadásaihoz képest a két fönmaradt publikálatlan közreadásban jelentősen több ujjrendi javítást találunk. D'Albert-től másolta be Bartók a tételek metronómszámait is ezekbe a kottákba. Talán megragadhatjuk itt, legtöbbször miért nem közöl, szemben d'Albert-rel, tételközi metronómszámokat: minden bizonnyal csupán mechanikusan másolta át a tételkezdő tempókat, s nem ügyelt másra – a tételközi metronómszámokat tehát nem szándékosan hagyhatta el (illetve nem szándékosan nem emelte be). Beethoven utolsó szonátájában azonban, amellyel sokat foglalkozhatott zeneakadémistaként, hiszen Thomán osztálynaplója szerint utolsó tanévében ezt a szonátát tanulta Beethoventől,³⁸⁸ jóval többször javítja át d'Albert ujjrendjét, mint bármely más szonátában az utolsó munkafázisból, s önálló, mind d'Albert-étől, mind pedig Bülow-étől eltérő elképzelést közvetít arról, hogyan gyorsul föl a drámai *Maestoso* bevezetés az *Allegro con brio ed appassionato* főrészbe. Hasonlóképpen, a Zeneakadémián tanult op. 26-os Aszdúr szonátának tempóválasztásai is kiérlelt koncepcióról tanúskodnak, mely mindazonáltal nem mentes a két minta, d'Albert és Bülow hatásától (ld. az 1. függelékben).

A közreadások részletes elemzéséből jól érzékelhető, hogy Bartók az interpretáció mely elemeit tarthatta elsődleges vagy másodlagos (sőt, harmadlagos) fontosságúnak. A saját alaptempó vagy ujjrend kialakításáról könnyű szívvel lemondott,³⁸⁹ csakúgy, mint a pedálozás részletes jelzéséről-meghatározásáról.³⁹⁰ A súlyrend (a formai és tonális szerkezet), valamint a – részben a formához s a tonalitáshoz, részben pedig a gesztusokhoz és a karakterekhez kapcsolódó – dinamika egyedi megjelenítése azonban azokban az esetekben is alapvető fontossággal bírt számára és megtartotta ezek fölött a kontrollt – a legtöbb esetben szembeszállva a számára referenciaként szolgáló kottaszövegekkel is, így d'Albert vagy Bülow interpretációival –, amikor érezhetően kevés idő- és energiabefektetéssel kívánta elvégezni közreadói munkáit.³⁹¹ A karakterre, játékmódra, hangszerelésre, ill. technikai elemekre utaló verbális előadói instrukcióit inkább a másodlagos fontosságú interpretációs elemek közé sorolhatjuk: „gyors” közreadásainál nemritkán csupán *reagál*

³⁸⁸ Dille/*Jugendwerke*, 241. Könyvtárában fönmaradt e szonáta Cotta-kiadása (Bülow közreadása), részben minden bizonnyal Thomán bejegyzéseivel (ld. ezekről föntebb).

³⁸⁹ Mint korábban már utaltam rá, a 3. munkafázis szonátái esetében egyáltalán nem közöl metronómszámokat, kivéve az op. 26-os szonátában, valamint az op. 53 nyitótételének legelején. A 4. munkafázisban pedig d'Albert-től veszi át a metronómszámokat, de kizárólag a tételek elején; e szonátákban d'Albert tételeken belüli MM-számait egyszerűen ignorálja, ill. elmulasztja átvenni azokat.

³⁹⁰ Az első munkafázis szonátáinak első kiadásában például sokkal kevesebb pedált jelez, mint a második kiadásban – ez azonban nem koncepcióváltozást jelez a pedálozás terén.

³⁹¹ Megállapításommal összhangban van az a tény, hogy korrektorként Bartók a ritmushibák, a dinamikai jelek pontatlan elhelyezkedése és a *cresc.*, ill. *dim.* villák hosszának hibái tekintetében szinte tévedhetetlen volt – állapítja meg Somfai László –, hang- és módosítójel-hibák fölött azonban már gyakrabban elsiklott (Somfai/*Módszere*, 229–230).

d'Albert (vagy olykor Bülow) előadói utasításaira–javaslataira, még ha igen ritkán másol is szolgálai módon.³⁹² A kottaszövegek tüzetes tanulmányozása nyomán mégis határozottan állíthatjuk, hogy zenei koncepció tekintetében a későbbi közreadások semmiképp nem tekinthetők hanyagabbnak a bő magyarázatokkal ellátott elsőknél. Az alábbiakban jellemző példákkal is igyekszem illusztrálni ezt az állítást.

A közreadások legelső kottafüzetében, az op. 2/1-es szonáta első kiadásának 1. oldalán található lakonikus Előszóban Bartók deklarálja, hogy elsődleges referenciája d'Albert kottaszövege volt; s „[a]zzal, hogy főleg az első és egyszerűbb szonátákba annyi magyarázó előadási jegyet és ujjrendet jegyeztem, azokon akartam segíteni, akik még keveset hallottak előadásra vonatkozó általánosabb szabályokról (fölménőleg *cresc.*, lemenőleg *dim.*, hangsúlyozás stb.).”³⁹³ D'Albert-hez, valamint a 20. század első felének legismertebb Beethoven-kiadásaihoz: Caselláéhoz, Schnabeléhez vagy Lamond-éhoz³⁹⁴ képest így lényegesen részletesebb nála éppen az elsődleges fontosságú interpretációs elemek megjelenítése – de gyakran a másodlagosaké is –; e tekintetben az általa tanulóévei során megismert Cotta szövegeinek, ezeken belül is elsősorban Bülow-éinak, részletességéhez fogható. A Bartók-közreadások értékét azonban elsősorban az elsődleges fontosságú interpretációs elemek jelenítik meg tanulóéveinek ideáljaihoz – a Lebert-féle Cotta-szövegekhez, d'Albert-hez, s olykor Bülow-hoz is – képest: a súlyrend és a nagyforma gazdagabb–kidolgozottabb, teljes tételeket egységben láttatni képes, többszintű reprezentációja. A Beethoven-közreadások figyelmes tanulmányozása, tüzetes elemzése során valósággal életre kel a bartóki interpretáció-ideál.

³⁹² Például az op. 22-es szonáta zárótételében d'Albert két „quasi Violoncello” utasítása egyikéből Bartóknál *poco sonore* lesz (103. ütem = 22/5/1). Az op. 31/2 II. tételében azonban d'Albert-nél is éppen ott áll a *quasi timpani* javaslat, ahol Bartók közreadásában (17. ütem = 9/3/5), holott e szonátában mind d'Albert-nél, mind Bartóknál ez az egyetlen „hangszerelési” utasítás.

³⁹³ *Nota bene*, a 19. század második felében számos jelentős, a 20. századra – talán egyedül Riemannon kívül – sajnálatosan elfeledett traktátus született a kifejező zenei előadásra vonatkozó szabályszerűségek szisztematikus jellemzésére (ld. pl. a népszerű Klauwell/*Vortrag* előszavát [III–V. old.], amelyben a kölni professzor 1883-ban kifejti, hogy mennyire égető volt egy ilyen gyakorlati célú rendszerező munka megjelenítése).

³⁹⁴ Alfredo Casella (közr., 1919–1920): *Sonate per pianoforte di L. van Beethoven. Nuova edizione critica riveduta e corretta da Alfredo Casella*. Milánó stb.: G. Ricordi E. C., lemezszám: E. R. 1–3; Frederic Lamond (közr., 1923): *Ludwig van Beethoven: Sämtliche Sonaten für Klavier zu zwei Händen, herausgegeben von Frederic Lamond*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, a két kötet lemezszáma: 28726, 28727; Schnabel közreadásai szonátánként külön füzetekben („Tonmeister-Ausgabe”, Berlin: Verlag Ullstein, 1924–1927).

„... ez az igazi Beethoven”³⁹⁵

Székely Júlia, aki Bartóknak közel egy évtizeden át volt tanítványa 1923-tól – és mint írásaiból, valamint a disszertációm második részében közölt elemzésekből kiderülhetett: valódi rajongója –, e szavaival hitelesen és találóan adja vissza a kortársak véleményét Bartók Beethoven-interpretációiról: a két szerző „közötti mély lelki-szellemi rokonság Bartók Beethoven-interpretálásában mutatkozott meg leginkább. Csak az tudhatja ezt, aki hallott valaha Bartóktól Beethoven-sonátát előadni.”³⁹⁶ A későbbi szépírónő megfogalmazása tökéletesen egybecseng azokéval, akiknek lehetőségük volt *tudni* ezt: a Bartók fiatalkorában megjelent valamennyi ismert koncertkritika szinte kivétel nélkül a legnagyobb elragadtatással szól Bartók Beethoven-interpretálásáról.³⁹⁷ „Úgy látszik, [Bartók] a Beethoven- és Mozart-játékban adja legmélyebb értékeit”³⁹⁸ – mintha Tóth Aladárnak e kijelentését visszhangozná a közeli tanítvány is. Saját kompozíciói után Beethoven műveit játszotta legtöbbször koncertjein Bartók;³⁹⁹ s amikor hangversenyeinek műsorán helyet kapott egy-egy Beethoven-mű – kiváltképp szonáta –, „többször ez volt az est legnagyobb sikere” – emlékezik vissza Székely.⁴⁰⁰ Frid Géza megfogalmazásában, aki Bartók életének húsz éven át, 1920 és 1940 között volt tanúja tanítványként, munkatársként, kamarapartnerként: „Bartók, mint pianista, kétségkívül Beethoven-játékával érte el a csúcsteljesítményeit. Nem hiszem, hogy a zeneszerzőn kívül valaha is lehetett jobb

³⁹⁵ Székely/Bartók tanár úr, 62.

³⁹⁶ Székely/Bartók tanár úr, 62. A volt tanítvány egy másik megfogalmazásában: „Egyre kevesebben élnek, akik hallották Bartóktól Beethoven szonátait játszani. Nehéz elképzelni egyenrangúbb Beethoven-interpretálást, mint amilyen Bartóké volt. Könnyörtelen szigorával, izzó kérlelhetetlenségével, önmagát pusztító makacsságával a bonni mester legközelebbi rokonának számít a zene történetében. Maga a fiatal Beethoven szólalt meg a zongorán Bartók ujjai alatt. Aki hallotta, borzongva érezte, mint folynak egymásba eltűnt és eljövendő századok a kopogó billentyűkön.” (Székely/Elindultam, 116.)

³⁹⁷ Demény/Tanulói és Demény/Kibontakozása I. Tóth Aladár egy 1926-os hangverseny-beszámolójában – Székely és Bartók pedagógiai kapcsolata idején – előadóművészet-történeti piederstálra helyezi Bartókot: „Egyetlen zongoraművésznél sem látjuk ennyire tisztán: a művész mindent előlről kezd. Bartók úgy játssza a Kreutzer-sonátát, mintha előtte senki sem játszotta volna. Úgy teszi meg az utat a kompozíció legmélyebb lényegéig, mintha ezen az úton még senki sem járt volna. A művekhez, különösen az olyan sokat játszott művekhez, mint a Kreutzer-sonáta, sok tapad azokból az előadó-művészekintetektől, melyek az idők folyamán rászegződtek. Sauer, d’Albert, Fischer és a többi angyalok játékán érezzük, hogy ezt és ezt a művet előttük egy Liszt, egy Rubinstein vagy más, talán kisebb művész is játszotta. Aránylag még Dohnányi látása a legelfogulatlanabb. De Bartók tekintete olyan, mintha benne az emberiség most nyitná ki először a szemét. És mégis mennyire érett, kialakult az ő játékában minden! Csupa intelligencia, csupa szellem! Hosszú évszázadok munkája sem dolgozhatna ki valamely stílust tökéletesebben. És azután Bartók temperamentumának megdöbbenő elemi ereje! Igaz, minden nagy művész elementáris, de mennyi megalkuvás fátyolozza még a legnagyobbaknál is az elementáris színeket, a lélek első primaer megmozdulását a kifejezés munkájánál hány utólagos reflexió, mellékkörülmény téríti ki, ide-oda, az őseredeti irányból! Bartók viszont tisztán, töretlenül őrzi meg elementarizmusát.” (Tóth Aladár [1926]: Hangversenykrónika. *Nyugat*, 19 [1] [1926. január 1.], 94–95.)

³⁹⁸ Tóth Aladár (1926): Hangversenykrónika. *Nyugat*, 19 (1) [1926. január 1.], 94–95, ide: 94.

³⁹⁹ Ld. ifj. Bartók/Műhelyében, 264. Saját műveit 444, Beethovenéit 124 alkalommal játszotta koncerten.

⁴⁰⁰ Székely/Bartók tanár úr, 62.

interpretátora Beethovennek Bartóknál. Ha az ember behunyta a szemét, azt hihette, hogy maga Beethoven ül a zongoránál: hihetetlenül erős hangsúlyokat hallhattunk, a leggyöngédebb részletekkel váltakozva. [...] Az ő meggyőzően szuggesztív játékmódora, az ő minden ellenállást legyőző, hihetetlenül gazdag nüanszai visszaadhatatlanok; senki sincs, aki reprodukálhatná őket.”⁴⁰¹ „Beethoven-interpretációi, úgy hiszem, a legrendkívülibbek voltak, amelyeket [akkoriban] hallani lehetett...” – összegez az 1907-ben született Gertler Endre is, akit fiatal hegedűsként választott kamarapartneréül Bartók az 1920-as évek közepén.⁴⁰² Egy másik hitelesnek tekinthető, Székelynél (és Fridnél) lényegesen kritikusabb tanítvány, Klein Erzsébet, aki 1934 végén megtartott zeneakadémiai diplomakoncertjét követően vett magánórákat Bartóktól, röviddel halála előtt adott interjújában így emlékezett vissza Bartók Beethoven-tolmácsolására: „I thought he played the early Beethoven sonatas better than anyone, particularly the outer movements. They were very rhythmic, with hardly any pedal.” („Úgy gondoltam, hogy a korai Beethoven-szonátákat jobban játszotta, mint bárki más, különösen a szélső tételeket. Ritmikusak voltak, szinte pedál nélkül.”)⁴⁰³ Szalay Stefánia emlékei, aki negyedszázaddal korábban, 1906 és 1909 között volt Bartók tanítványa a Zeneakadémián,⁴⁰⁴ nem csupán egybevágunk Székelyével és Kleinével, hanem finomítják is azokat: „Bartók tökéletesen tolmácsolta Beethoven gondolatait, érzelmeit és teljes egyéniségét beleöntötte az előadott műbe. Elsősorban zongorázásának kifejező erejét, dinamikáját csodáltam meg. A lényegét. Aztán rájöttem, hogy előadó művészetét a részletek pontos kidolgozása is jellemzi. Figyelme mindenre kiterjedt. Például pedálozni senki sem tudott úgy, mint Bartók.”⁴⁰⁵ Albrecht Sándor viszont, a Szalayval egyidős, Bartóknál pedig négy évvel fiatalabb tanítvány és egy életen keresztül közeli barát, aki Szalay Stefániával azonos (III.) évfolyamon kezdett Bartók tanítványaként a Zeneakadémián, úgy emlékezett élete végén, hogy Bartók „Beethovent kissé objektíven játszotta, de érdekes – teszi hozzá –, hogy ez a csupa acél ember mily végtelenül finoman, poétikusan, harmatos gyengédséggel játszott Mozartot”.⁴⁰⁶ Albrecht talán nem csupán Bartók Beethoven-interpretációjának egy kortársaitól

⁴⁰¹ Bónis/Így láttuk, 90, ill. 89–90. Frid Géza (1904–1989) Zeneakadémián 1912 és 1924 között volt Keéri-Szántó Imre és Bartók Béla (zongora), valamint Kodály Zoltán (zeneszerzés) tanítványa (MÉL/Frid Géza; NB.: Demény/Zeneakadémia listájában [140–143], mely Bartók zeneakadémista zongoranövendékeit sorolja föl, Frid nem található).

⁴⁰² „Ses interprétations de Beethoven étaient je crois bien, parmi les plus extraordinaires que l’on ait pu entendre...” Jacques Stehman (közr., 1955): Souvenirs sur Bela Bartok d’André Gertler. *La Revue musicale*, 224, 99–110, ide: 102.

⁴⁰³ Klein/Remembering, 5.

⁴⁰⁴ Demény/Zeneakadémia, 143.

⁴⁰⁵ Szirányi/Szalay. Fischer Ervinné Szalay Stefánia (1886–1964) 1957-ben vetette papírra emlékeit.

⁴⁰⁶ Albrecht Sándor (1958): „B. B.” – ahogy én ismertem [2. rész]. *Muzsika*, 1 (11) [1958. november], 13–14 (ide: 13). A zeneakadémiai évfolyammal kapcsolatban ld. Demény/Zeneakadémia, 140 (Albrecht), 143 (Szalay). A közeli – és maga számára leírt, önmagával társalkodó jegyzeteiben nemritkán talán némi irigységgel is fűszerezve csípősen őszinte – barát: Kodály is éppen ezt a kifejezést találja Bartók zongorajátékára. „Dohn[ányi] dúskált a pénzben, kora legünnepeltebb, keresettebb (és keresőbb) zongoraművésze volt. B[artók]nak nagy virtuozitása ellenére nem sikerült ezen az úton követni. Oka? biz[onyos] rideg objectivitás (Dent [föltehetően E.

markánsan megkülönböztető vonására hívja föl a figyelmet az „objektivitás” kapcsán, amelyet más emlékezések és kritikák is visszatükröznek a ritmikusság, a szigorú rend, a „tisztaság”, a „mértéktartó megfontoltság” említésével (ld. alább). Lakonikus értékelő megjegyzése Sándor György összegzésével is kapcsolatba hozható, aki negyedszázaddal később, 1930 és 1933 között tanult Bartóknál: „Megdöbbenő és fantasztikus volt [...], hogy bármit játszott – lett legyen az Couperin, Rameau, Bach vagy Beethoven –[,] annak teljesen egyéni zamata lett az ő előadásában, annyira bele tudta vinni a saját egyéniségét. Annyira spontán és kreatív volt játéka, hogy minden műnél úgy éreztem: most hallom először. És hogy a szóban forgó darabot *csakis így kell játszani.*”⁴⁰⁷

Az érzékelt spontaneitás és imperativitás mögött természetesen rendkívüli – túlnyomórészt inkább ösztönös, mint tudatos – zeneelméleti tudás rejlik, amely az utókor számára közreadások által válik tudatossá; a tanítványi kör java viszont már Bartók zongoratanításából is leszűrhetette azt: „... abból, ahogyan [Bartók] Bach zongoraműveit vagy a Beethoven-sonátákat tanította, többet lehetett tanulni a zenei formákról, mint amit sok fiatal és ambiciózus zeneszerző eltanulhatott összhangzattani és ellenpont-tanulmányai során a Zeneakadémia más tanáraitól”.⁴⁰⁸ A lenyűgöző implicit zeneelméleti tudással kapcsolatban – melynek lényege végső soron nem más, mint az érzés, vagyis a zeneelméleti jelenségek teljes spektrumának személyes jelentésekkel, érzés-asszociációkkal való telítettsége – Hernádi Lajos rajongva írja le emlékeit két apró, de árulkodó jelről:

„Ne vegyék az egykori tanítvány rajongásának, amit most mondok: [az 1925. március 21-i zeneakadémiai Bartók-szólóesten, az op. 31/3-as Esz-dúr szonátában] az első tétel elején, a 11. ütemben a jobb kéz *h'* előkéje – helyesebben annak *c''*-vel való dallamos kohéziója – elképzelhetetlen

J. Dent angol zeneíró, többek között a Psalmus és a Hány szövegeinek angol fordítója – S. L.]: hideg), amely csak néha engedett fel. (Dohnányi zongorahangja, kantábiléje hiányzott. Precíz, de nem elragadó.) Saját műveinek legjobb.” Egy másik, 1961 utánra datálható jegyzetében hasonlóan fogalmaz Kodály: „Kemény billentése, ami biz[onyos] műveknek ártott. De Mozart! Beeth[oven] Es. Debussy.” (Kodály Zoltán [közr. Vargyas Lajos, 1989]: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 210–211.)

⁴⁰⁷ Bónis/Így láttuk, 155–156, a kiemelés tőlem (S. L.). Sándor György egy 1994-es interjúban a következőképpen szövi tovább a Bónis kötetében megjelenő gondolatot: „He very personally and originally approached everything. His whole personality was very definite and very marked. So the way he played Mozart, I have not heard done before. The way he played Bach, nobody played Bach before. [...] The way he played Bach’s pieces was the freest, and also the most flexible interpretation [was] in Beethoven’s music.” Az interjú Huang Fung-Yin – egyébként botrányos színvonalú – disszertációjának részét képezi (*Bartók’s Contributions to Piano Pedagogy: His Editions of Bach’s Well-Tempered Clavier and Impressions of Former Students*. DMA-disszertáció. Columbus [Ohio]: Ohio State University, 1994), tele az interjúalany Sándor György által kifogásolt, helytelenül lejegyzett, kijavíthatatlan részletekkel (Sándor erről szóló levelét a disszertáció szerzője korrekt módon közli); az imént idézett részekhez mindenesetre Sándor nem fűzött hibajavítási kérelmet (70, 78. old.).

⁴⁰⁸ „But from the way he taught the interpretation of Bach’s piano works or the Beethoven Sonatas one could learn more about musical forms than many a young and aspiring composer was able to pick up by studying harmony and counterpoint with other teachers of the Music Academy.” Földes Andor visszaemlékezését közli: Gillies/*Remembered*, 77. Földes a Zeneakadémián Dohnányi növendéke volt, majd 16 évesen, 1939-től magánórákat vett Bartóktól (ld. Andor Foldes [1957]: Béla Bartók. *Tempo*, New Series, 43 [1957. tavasz], 20+22–26, ide: 22).

azoknak, akik nem hallották Bartók előadásában. Ez az előke, rövidsége ellenére, *espressivo* (!) volt és jelentékeny, ahogyan addig soha nem hallott, különös módon színezte a Rameau kvintszext-akkordot. Egy másik, hasonló emlékem Beethoven c-moll hegedű-zongora szonátájához fűződik, amelyet Bartók Szigetivel játszott egyik budapesti estjükön. Az Adagio 17. ütemében a basszus *a*-ja a *b'*-vel való diszsonálásban olyan volt, hogy aki ezt egyszer így hallotta, soha nem felejtí el. [...] ahogy Bartók a basszus *asz-a-b* kromatikáját vezette, az a pattanásig feszülő intenzitás, amely e három, igénytelennek látszó hangot hihetetlenül jelentőssé tette: túlment a pusztá interpretálás fogalmán s a zenei folyamatnak az alkotózseni által való újjáteremtése volt. Igen: a hallgató egy előtte végbemenő, szenzációs teremtő folyamatnak lehetett részese. Bartók e három hang megszólaltatásakor szinte elfeledtette a hallgatóval a zongora félhangokra való beosztottságát: az *asz*-tól *b*-ig terjedő hangtávolságot szinte vokális vagy vonós értelemben vett glissandóval hidalta át. Ez persze csak illúzió, de: *így hatott!*

Senki se higgye azonban, hogy Bartók [...] játéka elaprózott, mozaikszerű lett volna. A finoman cizellált részletmunka mellett a leggrandiózusabb formálóművészek egyike volt. Előadóként éppúgy, mint alkotóként.”⁴⁰⁹

Miben rejlt az a „magnetikus erő”,⁴¹⁰ a feszültség, a kinyilatkoztatásszerű, „meggyőző szuggesztivitás”,⁴¹¹ amely, fültanúi szerint, Bartók játékát Beethoven kapcsán (is) jellemezte?⁴¹² Vajon képesek-e közvetíteni ezeket a tulajdonságokat az 1910-es évek fordulóján elkészült Beethoven-közreadások? Vagy csupán arról lehet szó, hogy már a percepciót is eltorzítani képes csodálat vagy az emlékezet konstruktív–konfabulatív természete⁴¹³ nyomán szélsőségesen pozitívvá – és meglepően egyöntetűvé – csiszolódt a legtöbb emlék? Mi tükröződhet a közreadásokban a fiatal – huszonéves – Bartók Beethoven-játékának tisztaságából,⁴¹⁴ a teljes tételeket egyben láttatni

⁴⁰⁹ Bónis/Így láttuk, 111–112. Hernádi Lajos (1906–1986) 1924 és 1927 között volt a Zeneakadémián Bartók tanítványa; később Schnabelnél és Dohnányinál is tanult (*MÉL*/Hernádi Lajos).

⁴¹⁰ „Zongorajátékának modora végtelenen intenzív. [...] Egyik kritikusa] játékának stílusát ezért szerette volna »intenzívizmus«-nak elnevezni. [...] Bartók játékának ez az »intenzívizmus« volt a forrása. És mindaz az izgalom, ami hallgatóságát ezervoltos árammal átfutotta. Mert Bartók végsőkig kicsiszolt és átgondolt, néha szinte pedáns játékból valami magnetikus erő áradt. Volt, akit taszított, volt, akit vonzott, – de nem maradt senki, akit közömbösen hagyott volna.” (Demény János [é. n. {1946}]: *Bartók élete és művei*. [Új Könyvtár, 33.] Budapest: Budapest Székesfővárosi Irodalmi és Művészeti Intézet, 54.) Papp Viktor Bartók zongorázására (is) vonatkoztatta korábban – Thomán tanítása kapcsán – már idézett sorait: „Dohnányi csupa bensőség, melegség és szemérmes líra; Bartók csupa fény, csillogás, brutális erő és fanatikus hit.” (Papp/Liszt, 174.)

⁴¹¹ Frid Géza visszaemlékezéséből (Bónis/Így láttuk, 89–90).

⁴¹² Az írott tanúbizonyságokkal egybehangzanak azon még élő néhány muzsikusk egyikének emlékei, akik felnőtt fejjel hallhatták Bartók koncertjeit: Rév Lívia személyes közlései többször megerősítették számomra az erővel és feszültséggel teli játék élményét Bartók koncertjein. Elmondása szerint budapesti tanulóéveiben (az 1928 és 1938 közötti időszakban, megszakításokkal) Bartók valamennyi koncertjén jelen volt.

⁴¹³ Vö. Elizabeth F. Loftus, Jonathan W. Schooler, Willem Albert Wagenaar (1985): The fate of memory: Comment on McCloskey and Zaragoza. *Journal of Experimental Psychology: General*, 114 (3), 375–387.

⁴¹⁴ Vö. August Beer kritikájával a *Pester Lloyd*-ban (1906. január 6.) a január 3-i vigadóbeli koncerten játszott B-dúr trió (op. 97) kapcsán (idézi Demény/*Kibontakozása I.*, 289); vagy Kacsóh Pongrác leírását három évvel korábbról (Kacsóh/*Bartók*, 213): „Zongorajátékát pár szóval ismertetni bajos dolog volna. Ezt hallani kell.

képes „tisza és átlátszó frazirozásból”,⁴¹⁵ a „mértéktartó megfontoltságából”,⁴¹⁶ s ezzel együtt a „leheletszerű pianóktól a legnagyobb fortissimóig” terjedő „meglepő dynamikából”,⁴¹⁷ vagy éppen Beethoven humorából?⁴¹⁸ Rögzítheti-e a kottakép a „megformáló, rendcsináló kedv makacs szenvedélyét, mely Bartókot a vele oly rokon teremtőzseni, Beethoven légkörében elfogta”, a „látszólagos felfordulásban kínos, szigorú rendet”,⁴¹⁹ a ritmikusságot, amelyet tanításával is közvetített?⁴²⁰ S ha nem csalta meg percepciója a rajongó tanítványt, Székely Júliát, vajon miért ragadtathatta magát arra a megfogalmazásra, hogy „Bartók Beethoven zongoraműveinek világában úgy érezte, otthon van, az apai házban”?⁴²¹ Föl kell tennünk azonban azt a kérdést is, hogy a párizsi Rubinstein-versenyen, néhány évvel a Beethoven-közreadások elkészítése előtt, a „t. jurynek” miért nem tetszhetett a 24 esztendőes Bartóktól többek között az, ahogyan Beethovent interpretálta?⁴²²

Bartók Beethoven-interpretációját a hagyomány-elemek felől közelítjük meg, s ezek analiziséből kiindulva haladunk az egyedibb, a közreadó személyiségét–habitusát mind

Őszintén szólva, eddig csak D' Albert, Rislér és Dohnányi játékában tudtunk olyan tiszta esztétikai élvezetet találni, mint az övében. Ez persze egyéni véleményünk, lehet, hogy kissé elfogult, de biztosan tudjuk, hogy igen sokaknak ugyanez a véleménye.” A „tisza(ság)” nem pusztán Beethoven-tolmácsolásával kapcsolatban jelenik meg – ez kritikusaiknak egy életen át hangoztatott jelzője marad játéka kapcsán, természetesen nem csupán technikai értelemben.

⁴¹⁵ A *Nyugatmagyarországi Híradó* (1904. november 11., G. M., idézi Demény/*Tanulóévei*, 452) az op. 26-os Asz-dúr szonáta pozsonyi előadásáról így írt: „...első tételét, Andante con variazioni, lágyabb és behizelgőbb billentyűveréssel, tisztább és átlátszóbb frazirozással alig lehet játszani, mint ahogy azt tegnap hallottuk. A reá következőt pezsgő, bizsergő Scherzó után a gyászinduló nehéz, súlyos akkordjai, ez a mély komolyságu, egyszerű téma, mint mázsás sírkő nehezedett a hallgatóság szorult kedélyére, hogy a Finale gyöngyöző, csillámló allegro-jával annál nyomatékosabban kifejezhesse ismét a fel-felviruló életkedvet.”

⁴¹⁶ Theodor Helm kritikájából a *Pester Lloyd*-ban az Esz-dúr zongoraverseny 1903. november 4-i bécsi előadásáról Bartókkal (Demény/*Tanulóévei*, 406).

⁴¹⁷ „Bartók a legkitűnőbb zongoraművészek egyike. A technikája tökéletes. Nálánál briliánsabb skálát el sem képzelhetünk. A dynamikája meglepő. A leheletszerű pianóktól a legnagyobb fortissimóig fokoz egy-egy részt. Bámulatba ejt sokszor, hogy oly kis ember oly acélizmokkal rendelkezik.” (Bartók 1912. április 20-i marosvásárhelyi szólóestjéről, melyen Beethovent is játszott, a *Székely Naplót* idézi: Demény/*Kibontakozása I.*, 418.)

⁴¹⁸ Vö. a *Pesti Napló* (1906. január 6.) kritikájával a január 3-i vigadóbeli koncerten játszott B-dúr trió (op. 97) kapcsán (Demény/*Kibontakozása I.*, 288): „Kitűnően megértette a »nagy« B-dúr trió derűs humorát, szellemesen jellemezte azt az iróniát, amely fel-felcsillan Beethoven e remekében, mint valami diszkrét, kedves Haydn-karikatura.”

⁴¹⁹ Székely/*Bartók tanár úr*, 66. Ld. még különösen uo., 112, valamint – többek között – Comensoli Mária (Bónis/*Így láttuk*, 148) visszaemlékezését is.

⁴²⁰ A tanításában közvetített ritmikussággal és ritmikus pontossággal kapcsolatban lásd többek között Balogh Ernő (Balogh Ernő [1958]: Milyen tanár volt Bartók? *Muzsika*, 1 [10] [1958. október], 9–10, ide: 10), Székely Júlia (Székely/*Bartók tanár úr*, 50, 52–53, 69, 72–73), Nemes Katalin (Bónis/*Így láttuk*, 183–185), Földes Andor (Gillies/*Remembered*, 77) visszaemlékezéseit.

⁴²¹ Székely/*Bartók tanár úr*, 66. Az iméntiekben Bartók Beethoven-játékára 1912-ig vonatkozó, Demény János által fölkeresett hangversenykritikák valamennyi releváns megállapítását összegeztem; a kritikákhoz Bartók zongoratanításának valamennyi Beethovennel kapcsolatos – korabeli emlékek híján csupán későbbi – releváns visszaemlékezés-elemét társítottam, torzításmentességre törekedve.

⁴²² Édesanyjának válaszol levelére még Párizsból, 1905. augusztus 15-én: „Én nem mondtam, hogy elismerem, hogy Backhaus jobban játszik; de ez legalább méltó ellenfél és ízlés dolga kinek játéka tetszik jobban. A t. jurynek nem tetszett Bach-, Haydn- és Beethoven interpretálásom, javarésze a programnak. Ez elég hogy háttérbe kerüljek.” (*Bartók levelei*, 137.)

erőteljesebben tükröző mozzanatok felé. Vizsgálódásainkat a bartóki interpretáció két, 19. századi előadóművészeti tradícióból eredeztethető elemének: az alaptempók megválasztásának és a zenekari gondolkodásmódnak elemzésével kezdjük.

Bartók(?) tempói

Főntebb már megállapítottuk, hogy a tételek alaptempójának számszerű megadása nem tartozott a Bartók számára elsődleges fontosságú elemek közé – különösen azokban a szonátákban nem, amelyekkel zeneakadémista éveitől kezdve a közreadás elkészítéséig nem foglalkozott behatóan, tehát amelyeket nem „végzett anyagként” tanult meg vagy játszott koncerten. Érdeemes megjegyezni, hogy metronómszámokat saját, 1906–1907 előtti műveinek kézírataiban sem adott meg – éppúgy, mint első kinyomtatott műveiben –; s a Rozsnyai, valamint a Rózsavölgyi cég megjelentette első kompozícióiban is csak a revízió utolsó lépéseként egészítette ki metronómszámokkal olasz tempó- (ill. karakter-) utasításait a metszőpéldányként a kiadónak átadandó kéziratban, vagy legkésőbb a korrektúralevonat javítása során (ugyanakkor a teljes *Gyermekeknek* sorozat első kiadásában egyáltalán nem is közölt metronómszámokat – a darabok instruktív célzata dacára). MM-számokat 1912 és 1918 között írt műveinek kézíratai sem tartalmaznak.⁴²³ Amikor Bartók a Rózsavölgyi és Társánál 1909-ben megjelent 1. vonósnégyes MM-jelzéseivel kapcsolatban a darabot játszó Max Rostal hegedűművész kérdéseire válaszol 1931-ben, így magyarázza számos más „korai kiadás” hibáját is:

„... korábbi műveimben a MM jelzések igen gyakran pontatlanok, vagyis nem felelnek meg a helyes tempónak. Ezt a körülményt csak azzal magyarázhatom, hogy annakidején a MM jelzéseket túlságosan felszínesen készítettem el és hogy talán a metronómom is rosszul működött. A birtokomban van ugyanis néhány saját előadású zongoraművem 20 év előtti fonográf-felvétele, ezek azt bizonyítják, hogy ezeket a dolgokat ma is pontosan ugyanabban a tempóban játszom, mint annakidején. – Most egy inga-metronómot használok, amely természetesen nem tud a helyes rezgésszámtól való különleges eltérést felmutatni.”⁴²⁴

A nem d’Albert-től másolt metronómszámokkal ellátott Beethoven-szonáták (vagyis az 1–2. munkafázisban elkészült közreadások, valamint a két kiadatlan, metszőpéldányban fennmaradt közreadás: opp. 101 és 111) közül különösen az a szonáta tükröz határozott egyéni tempókonceptiókat, amelyet zeneakadémistaként megtanult és koncerten is játszott: az op. 26-os

⁴²³ Ld. bővebben: Somfai/*Módszere*, 254–256(sköv.).

⁴²⁴ *Bartók levelei*, 621.

Asz-dúr. A mű ismeretéből eredő határozottságot tükrözheti, hogy ebben a szonátában (s a Zeneakadémián tanult op. 111-ben is hasonlóképpen) Bartók egyetlen MM-számot ad meg egy-egy tételhez, nem pedig tempóintervallumokat, mint a többi szonáta legtöbb tételénél (ld. 1. függelék). Érdemes megfigyelni, hogy az op. 26 első tételében Bartók téma-alaptempója megegyezik az eredeti beethoveni tradíciót föltételezhetően jellemző – s csak a 19. század első felének végén lelassult – andante-tempóval, ugyanakkor még a Liszt-tanítványok is általában véve jóval kevésbé lassú tempót javasolnak, mint amelyet e tétel számos mai előadásában megszokhattunk.⁴²⁵

A 19. század folyamán éppen Liszt és Wagner előadásai közvetítették széles körben azt a tendenciát, hogy a klasszika tételeinek alaptempói (kiváltképpen a lassú tételek) olykor jelentékenyen lelassultak, s ez a romantikus örökség bírhatott meghatározó hatással – sőt, úgy tűnik: fölerősödve – még a távoli 20. század második felének előadóművészetében is.⁴²⁶ A Beethoven-szonáták egyik első „összkiadását”, a legkorábban 1828–1833-ból, legkésőbb 1837-ből származó Haslinger-féle kiadást, mely Sandra Rosenblum érvelése szerint a Beethovenhez vélhetően legközelebb álló alaptempó-koncepciókat rögzíti, szinte biztosan az egyik legközelebbi szem- és fültanú, Czerny látta el metronómszámokkal.⁴²⁷ Ezek az értékek még a 19. század első harmadában fölgyorsult⁴²⁸ – s számos bizonyíték nyomán a Beethoven által is valószínűleg képviselt, ill. élete végén elfogadott – tempókat tükrözhetik, ám Czerny később, az 500. opuszaként kiadott *Pianoforte-Schule* 1846-ban megjelent 4. kötetéhez tartozó függelékben⁴²⁹ jelentősen lassabb alaptempókat társított a szonátákhoz (talán Liszt hatására?), különösen a gyors tételekben. Még később azonban, a Beethoven-szonáták 1856 és 1868 között megjelentetett, ugyancsak általa metronomizált Simrock-féle kiadásában Czerny visszatért a gyorsabb tempókhoz; ám az új alaptempók a gyors tételekben valamelyest mégis lassabbak maradtak az 1820–30-as évek tempóihoz képest. Az 1840-es évekből eredő liszti hagyomány hosszú távon mindenesetre a lassabb tempók irányába tolta el a Beethoven-tételek előadását is, s ez a hatás Wagner közvetítésével terjedt el Európában (nem csupán a gyors

⁴²⁵ A Beethovenhez legközelebb álló tempókkal, valamint a 19. századi trendekkel kapcsolatban ld. Rosenblum/*Metronome marks*, 66, ill. 68. Egyébként Bartók variáció-tempói e tételben szinte teljesen megegyeznek a Czerny által 1856-ban, a Simrock-kiadásban javasolt metronómértékekkel (ld. Rosenblum/*Metronome marks*, 68 [Table 1]; Bartók tempóit ld. 1. függelékünkben; a Simrock-féle, Czerny által szerkesztett kiadásról pedig ld. Newman/*Checklist*, 511–512). Ez minden bizonnyal véletlenszerű, hiszen más szonáta esetében megközelítőleg sem találunk ilyen mértékű egyezést Bartók közreadása és a Simrock-féle kiadás MM-értékei között.

⁴²⁶ Ld. Sandra Rosenblum érvelését (Rosenblum/*Metronome marks*, 63–64).

⁴²⁷ Vö. Rosenblum/*Metronome marks*, 59.

⁴²⁸ Jegyezzük azonban meg: éppen Bécsben volt kisebb hatással ez a trend (vö. Rosenblum/*Metronome marks*, 63).

⁴²⁹ Carl Czerny (1846, közr. Paul Badura-Skoda [1963]): *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*. Bécs: Universal Edition.

tételek tekintetében, hanem kiváltképpen, máig ható módon, a lassú tételek és a „lassú” menüett esetében).⁴³⁰

A Beethoven-szonátatételek tempóinak összehasonlító elemzésével megállapíthatjuk, hogy Bartók koncepciója rendszerszerű módon sem Bülow-étól, sem d’Albert-étől nem tér el jelentősen, s általában d’Albert-éihez áll közelebb.⁴³¹ Az egyezések gyakran mindhárom közreadást érintik – sőt, a kor Schnabel és Backhaus mellett egyik legjelentősebbnek tartott Beethoven-pianistája, a Liszt- és Bülow-tanítvány Frederic Lamond⁴³² 1923-as közreadását is. Bartók kottaszövegben rögzített alaptempó-elképzelései tehát egyértelműen tükrözik a Liszt tanítványai között is legjelentősebb Beethoven-interpretátorok stílusát. Figyelemre méltó, hogy ha összehasonlítjuk a Bartók által megadott tempókat a föltehetően 1828–1833 között publikált Haslinger-féle kiadásnak Czernytől származó, a beethoveni koncepciót leghívebben követőnek vélt metronómértékeivel, világosan megmutatkozik a Lisztnek tulajdonítható hatás: a 37 összevethető tételből Bartóknál 18 tétel tempója lassabb (legalább mintegy 5%-kal, legföljebb 25%-nyival),⁴³³ 4 pedig rendkívül jelentős mértékben – legalább negyedével–harmadával – lassabb;⁴³⁴ s csupán hat tétel gyorsabb (öt tétel – két adagio, egy tempo di menuetto és két andante⁴³⁵ – mintegy 5–25%-nyival, egyetlenegy tétel pedig – az op. 101 II. tétele – több mint kétszer gyorsabb).⁴³⁶ Bartók és a Liszt-tanítványok alaptempói ugyanakkor a 20. század második felének tempóitól is jellegzetes módon eltérnek: a gyors tételek gyakran jelentősen gyorsabbak voltak a 19. század végének, ill. a 20. század elejének közreadóinál,⁴³⁷ s nem elképzelhetetlen, hogy a későbbi fejlemények mögött a liszti(–wagneri) hagyomány által képviselt lassuló trend folytatódása–megerősödése állt.⁴³⁸

⁴³⁰ Vö. Rosenblum/*Metronome marks*, 64.

⁴³¹ Fontos megjegyeznünk, hogy az adatsor komolyabb statisztikai elemzésre azonban már csak a tól-ig MM-jelzések miatt sem alkalmas.

⁴³² Vö. Tim Parry (2000): Lamond, Frederic(k Archibald). *Grove Music Online* (szerk. Laura Macy), www.grovemusic.com.

⁴³³ Ezek között mindössze három lassú tételt találunk: op. 13, II. (Adagio cantabile); op. 26, III. (Marcia funebre *sulla morte d’un Eroe*); op. 111, II. (Arietta. Adagio molto semplice e cantabile).

⁴³⁴ Op. 14/2, II. (Andante); op. 26, IV. (Allegro); op. 49/2, I. (Allegro ma non troppo); op. 111, I. (Maestoso – csak e lassú bevezetés).

⁴³⁵ Op. 10/1, II. (Adagio molto); op. 26, I. (Andante con variazioni – a 2. és a 3. variáció); op. 27/2, I. (Adagio sostenuto), op. 49/2, II. (Tempo di Menuetto).

⁴³⁶ A Haslinger-kiadás MM-számaint közli: Rosenblum/*Metronome marks*, 68–69 (Table 1, ld. az [a] oszlopot [„Haslinger 1’]). Elemzésem az 1. függelékünkben, valamint Rosenblum e táblázatában közös 39 tétel MM-értékeinek összevetésén alapul.

⁴³⁷ Úttörő monográfiájában Robert Philip jelentős minta átvizsgálása nyomán megállapította: általában véve a tempósíkok széthúzása tapasztalható a 19. században, ill. a 20. század első harmadában iskolázódott előadóművészek játékában a későbbiekhez képest. A gyorsabb területeket, ill. tételeket gyorsabban játszották, így jelentősebb volt a lassú és gyors tempóterületek, ill. tételek közötti alaptempó-különbség (Robert Philip [1992]: *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 35–36). (Érdeemes mindenesetre megfigyelni az 1.

„... mintha [...] hangszerek vennék át a szót...”⁴³⁹

A két legendás Liszt-tanítvány, Bülow és d’Albert által is képviselt tradíció örököseként lép föl Bartók, amikor a szonátafaktúrák nagy részét zenekari ihletésű szövegekként interpretálja. Székely Júlia Mozarttal kapcsolatban följegyezte, hogy „[z]ongoraműveinek tanításánál ellenőrizte, vajon tisztában van-e a növendék Mozart zenekari műveinek hangszerelési szabályaival. Tudni kellett, melyik szólamot adta volna Mozart a vonósoknak, melyiket a klarinétnak stb., ha történetesen nem zongoraszonátát, hanem szimfóniatételt írt volna a szóban forgó műről.”⁴⁴⁰ Ráadásul „[a] Chopin-etűdök majdmindegyikére hangszerhasználatot alkalmazott, holott mint mondotta, Chopin nem volt zenekari komponista, ő mindenestül a zongoráé volt. Ám zongorán szólaltatta meg a hangszereket. A *cisz-moll etűdöt* például gordonkaetűdnek nevezte, az *Asz-dúr etűdöt* hárfabetűdnek, az *e-moll etűd* középrészénél pedig szintén a csellót idézte.”⁴⁴¹

Bartók egyik legelső szonátaközreadása, az op. 10/1 jegyzetanyagában találjuk a következő szinte esszényi terjedelmű, esztétikai tekintetben árulkodó tartalmú bevezetőt a témáról:

„Itt egyuttal meg kell jegyezni, hogy Beethoven korábbi zongoraszonátáit mintha csak nem is zongorára, hanem zenekarra tervezte volna, s csak utólag rendezte volna zongorára. Legfeltűnőbb ez pld. ebben a [z első] tételben, a »Pathétique« I. és II. tételében, az op. 2. No. 3-ban vagy az op. 28-ban. Mindezeket jártassággal nagyon szépen meg lehetne hangszerelni. Aki hasonlót próbálna a »Waldstein«-nal vagy az »Appassionata«-val, ugyancsak megakadna, míg az utolsó szonátáknál még csak gondolni se lehetne zenekarra. Ez a differenciálódása a különfajta stílusoknak szintén annak az óriási emelkedésnek az útját mutatja, melyen át Beethoven mint alkotó élete végéig áthaladt. Mert az kétségtelen, hogy magasabb értékű dolog, ha valaki egy-egy hangszerre vagy hangszertömegre úgy ír,

függelékben a „Pathétique” adagiójának tempóit: itt Bülow-nak a többiekhez képest majdnem kétszer lassabb tempója – amennyiben az nem elírás – éppenséggel a mai igen lassú alaptempó-trendet tükrözi.)

⁴³⁸ Vö. Sandra Rosenblum felvetésével (Rosenblum/*Metronome marks*, 64).

⁴³⁹ Az op. 27/2 bőséges Bartók-jegyzetanyagából (II. tétel, b) jegyzet a kotta 3. oldalán): „Eddig *grazioso*-t játszottunk; itt egyszerre csak *espressivo*-ra változik billentésünk, mintha más, behizelgő hangszerek vennék át a szót.”

⁴⁴⁰ Székely/*Bartók tanár úr*, 59–60. Érdemes azonban megjegyezni, hogy Bartók Mozart-szonátaközreadásaiban mindössze egyetlen helyen található utalást arra, hogy e darabok esetén is fölmerül a zenekari hangzás elképzelésének kívánalma: legelső közreadott Mozart-kottaoldalának harmadik lapalji jegyzetében, a c-moll fantázia (KV 475) 8. ütemének *f* kezdőütése kapcsán („Itt valóságos *f*-t kell [é]rtenünk - [sic] *quasi* zenekari *tutti f*-t.”). (A közreadás sorrendjéről ld. Somfai/*19-th Century Ideas*, 84. old. c) jegyzet, valamint a Mozart-közreadások tervezett új reprintjének Somfai László által írt, készülő kritikai jegyzetanyagát [kéziratban].) Elképzelhető persze, hogy a rivális Rozsnyai számára elkészített közreadások szigorúbb szerkesztői elvei nyomán hagyta el Bartók az efféle utalásokat; tény, hogy a Mozart-kották szöveges Bartók-jegyzetei a Beethoven-közreadásokéhoz képest lakonikusak, s szinte valamennyi esetben csupán ékesítések kioldását adják meg vagy előadási jelek (például a mozarti *fp*) magyarázatára szorítkoznak.

⁴⁴¹ Székely/*Bartók tanár úr*, 68.

hogy ez épen csakis azon képzelhető el, és nem hangszerelhető át vagy csakis igen érzékeny veszteséggel. Nehogy arra értsék ezt, mintha Beethoven első szonátaiban a legcsekélyebb művészi tökéletlenség is volna. Mert habár teljesen zenekarszerűek is ezek, a maguk nemében zongorán lehetőleg jobban hangzanak. Különben is abban az időben a stílusok differencionálása még nem volt annyira kifejlődve mint a Beethoven utáni korban. Amint hogy pld. Bach idejében mai értelemben vett hangszerelés sem igen volt.

Ezeket a most szóban levő szonátákat tulajdonképen csak az játszhatja valamelyes tökéletességgel aki sok zenekari zenét hallott, egyet-mást tud a hangszerelésből is, szóval aki valamennyire el tudja képzelni, hogyan hangzanak ezek a művek zenekarra átírva. Mert tulajdonképen ugyanezeket a hanghatásokat kellene a zongorán imitálni.

[...] Szembeszökőbb helyeknél egyenkint utalni fogunk az utáznandó hangszínre – egyebekben pedig tanácsoljuk a zongorázónak, hallgassa meg minél gyakrabban Beethoven szimfóniáit.⁴⁴²

Miképpen a népzene típusai–stílusai is valamiféle ős-zenéből⁴⁴³ differenciálódhattak magasabb rendű és változatos, egymással folytonos kölcsönhatásban lévő repertoárokká, Bartók itt a *par excellence* zongoramuzsikát is egyfajta evolúciós folyamat eredményének láttatja. Ez az eredmény, úgy tűnik a föntiekből, a hagyományokat nem pusztán hordozó, hanem új típusokat–stílusokat teremteni képes géniusz: Beethoven érdeme. Azé a komponistáé, akinek a húszas évei végét járó Bartók elsők között is elsőként, s talán egyedülként, szánta az ideál szerepét.⁴⁴⁴

A hangszerelésre való utalások valóban csak az említett szonátáig terjednek; a kronológiailag legutolsó zongoramű, amelybe Bartók ilyen utalást–ötletet ír, az op. 35 (a szonáták közül pedig az ugyancsak 1802-ből származó op. 31/3). Különös apró lapszus csupán, hogy az op. 111 metszőpéldánya mégis tartalmaz egy zárójeles „(quasi harm.)” bejegyzést.⁴⁴⁵ Míg a szonátatételek zenekari ihletésével kapcsolatos, imént idézett hozzáállását az első munkafázisban közreadott op. 10/1-es szonáta jegyzetanyagában fejti ki, a legkidolgozottabb hangszerelési lehetőségeket az utolsó munkafázis egyik közreadásában, az op. 7-es Esz-dúr szonáta C-dúr Largójában találjuk. Ezt a tételt Bartók szabályosan meghangszereli; a háromrészes forma első két részében elsősorban az erőteljes karaktereket hordozó tematikus anyagokra illeszkedő zenekari hangszereket adja meg (klarinét,


⁴⁴² Az op. 10/1 I. tételéhez írott c) jegyzetéből az 1. jegyzetoldalon.

⁴⁴³ Vö. pl. Bartók A népzene forrásainál c. cikkével, mely lengyelül jelent meg a *Muzyka* c. folyóiratban 1925-ben (*BŐI*, 576–578).



⁴⁴⁴ Vö. a korábban idézett, Edwin von der Nüll kérdéseire adott híres válaszával, valamint a föntebb kifejtettekkel. Annál nehezebb persze megmagyarázni ezek fényében Bartók Chopinre vonatkozó (1930-as évekből följegyzett) hangszerhasonlatait – a Beethoven-szonáta jegyzetanyagában kifejtett naiv műfaji fejlődésemélet minden bizonnyal nem bírt számára olyan jelentőséggel, hogy koherenciáját megalkossa.

⁴⁴⁵ Az I. tételben (7. kottaoldal, 2. szisztéma).

harsona, fuvola, brácsa, ill. egy helyen „quasi harm.”, vagyis [elsősorban fa]fúvósok). Hangszerelési javaslatai egyébként valóban csupán „szembeszökőbb helyekre” vonatkoznak a szonátákban.

Bartókot mindenestre érezhetően szinte fogva tartja a hangszereltség elképzelése. Olyan, általa hitelesnek ismert, nem triviális beethoveni interpretációs elképzelések kivitelezésének kulcsát is, amelyeket az ő idejében már évszázados hagyomány homályosított el, a „hangszerelésben” keresi, öngigazolóvá téve ezáltal az elképzelést: „Ez a  jel, mely ilyen körülmények közt – mint kitartott hangra előírt crescendo – a zongorán meg nem játszható, szintén azt bizonyítja, milyen orkesztrálisan gondolkodott Beethoven első zongoraszonátaiban.”⁴⁴⁶ Másutt eleve e látásmód motiválja a kottaszöveg – Bartókra egyébként nem jellemző – önhatalmú korrekcióját: egy dinamikai jelzés helyét hangszerelés-lehetőségre való hivatkozás nyomán változtatja meg.⁴⁴⁷

Beethoven szonátafaktúráinak orkesztrális lehetőségeit Liszt, valamint tanítványainak generációja egyaránt érzékelte. Amikor Liszt 1835-ben Párizsban játszotta az op. 27/2-es cisz-moll szonátát, a nyitótétel eljátszását zenekarra hagyta;⁴⁴⁸ s kortársi visszaemlékezések szerint Beethoven szonátaiban – különösen a lassú tételekben – szinte hangszerek hangjait csalta elő a zongorából.⁴⁴⁹ Tanítványaihoz, Bülow-hoz, d’Albert-hez, vagy még a náluk lakonikusabb Lamond-hoz képest is aszkétikus, szinte urtext-kinézetű Beethoven-szonátaközreadásaiban⁴⁵⁰ azonban magyarázó jegyzeteknek s csapongó közreadói kiegészítéseknek egyáltalán nem adott helyet; a hangszerelési „utasítások” is hiányoznak. Érdemes megjegyezni: Czerny, aki rendkívül gazdag gesztus- és karakterleíró szókészlettel jellemzi Beethoven zongora-oeuvre-jét, a szonáták kapcsán mindössze egyetlen helyen, a „Pathétique” nyitótételének Allegro molto e con brio főrésze kapcsán utal zenekarra, s itt is csupán „szimfónia-stílusról” beszél: „Das [...] *Allegro* äusserst stürmisch und aufgereggt, wodurch dieser Tonsatz einen brillanten *Character* im *Sinfonie*-styl erhält.”⁴⁵¹ („Az Allegro [...] végtelenül viharos és izgatott, így ez a kompozíció briliáns szimfónia-stílusú karaktert nyer.”) A gesztusokat és karaktereket leíró gazdag verbális repertoár mintha a 19. század közepén

⁴⁴⁶ Op. 7, IV. tétel e) jegyzet. Lásd még a f) jegyzetet is: „A hegedű megjátszhatja ezt a  t [sic]; a zongorán ezt így vegyük: .

⁴⁴⁷ Op. 14/2, a III. tételhez fűzött c) jegyzet: „Bár az eredeti kiadásban a *p* csak a 2. nyolcadnál kezdődik, majdnem lehetetlen, hogy a szerző ezt így gondolta volna. Utalunk arra a kísérletre, ha ezt a részletet meg akarnók hangszerelni: egészen bizonyos, hogy ennek a taktusnak első nyolcadát ugyanaz a *piano* hangszercsoport venné át, amelyik a következő 3 taktus első nyolcadát. Ez a *p* elhelyezés csakis gondatlanságból vagy félreértésből származhatik.”

⁴⁴⁸ A párizsi *La Revue Musicale* számol be 1835-ben erről 115–116. oldalán (idézi William S. Newman [1972]: Liszt’s interpreting of Beethoven’s piano sonatas. *The Musical Quarterly*, 58 (2), 185–209, ide: 193).

⁴⁴⁹ Uo., 197.

⁴⁵⁰ Liszt közreadása – [37] *Sonaten für das Pianoforte Solo* (Wolfenbüttel: L[udwig] Holle) – 1857-ből származik (Newman/Checklist, 512).

⁴⁵¹ Carl Czerny (1846, közr. Paul Badura-Skoda [1963]): *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven’schen Klavierwerke*. Bécs: Universal Edition, 37 (az eredeti kiadás oldalszámozása szerint: 45).

szublimálódott volna a zenekar színeibe. Korábban – a Beethoven, ahogyan a „leendő magyar Beethoven” tanulta c. fejezet kezdetén – már utaltam az amerikai Goodrich *Theory of Interpretation* c. tankönyvére, amelynek a zenetörténet korszakait az interpretáció szemszögéből áttekintő, tizenegy oldalnyi záró fejezetében a „Beethoven” elnevezésű korszakra szánt másfél oldal szinte kizárólag azt ecseteli, hogy milyen zenekari hatásokat alkalmaz Beethoven a zongoraszonátaiban.⁴⁵² Goodrich persze már a Bülow-i hagyomány neveltje⁴⁵³ – éppúgy, mint d’Albert, aki a liszti interpretációs ideálokat Beethoven kapcsán nem csupán magától az idős Lisztől, hanem a nála 34 évvel fiatalabb Bülow-n keresztül sajátíthatta el. Erről a d’Albert-kiadás jegyzetanyagában megjelenő gyakori hivatkozások tanúskodnak Bülow közreadására.

Bülow csak az op. 53-tól adta közre Beethoven zongoraműveit a stuttgarti Cotta kiadó instruktív kiadása számára; az ezt megelőző időszakból az opp. 13, 26, 27/2 és 31/3 szonáták lelhetőek föl az ő közreadásában, más kiadónál.⁴⁵⁴ Az op. 53-tól kezdve – Bartók későbbi megjegyzésével összhangban – a szonáták sorában épp csak egyetlen helyen, az op. 79-es G-dúr mű Andantéjával kapcsolatban találunk hangszerelésre utaló jegyzetet.⁴⁵⁵ Érdekes módon Bülow a korábbi szonátákban is csupán néhány hangszerelési utalást közöl.⁴⁵⁶ Álláspontja világosan kiderül azonban néhány megjegyzéséből, így az op. 26-hoz fűzött egyik árulkodó jegyzetből, amely az orkesztrális gondolkodásmódot Beethovennál alapvetőnek tételezi.⁴⁵⁷ Három évtizeddel később d’Albert nagyjából azonos mennyiségű hangszerelés-ötletre utal majd a teljes szonáta-sorozatban, mint Bartók, ezek azonban ritkán találhatók ugyanott.⁴⁵⁸

⁴⁵² Alfred John Goodrich (1899): *Theory of Interpretation Applied to Artistic Musical Performance*. Philadelphia: Theodor Presser, 279–280.

⁴⁵³ Vö. uo., VIII. [old.].

⁴⁵⁴ Bülow/*Concertprogrammen I–III*.

⁴⁵⁵ A Waldstein-szonáta rondójának kezdőhangjával kapcsolatban egyébként éppen azt jegyzi meg Bülow, hogy a téma specifikusan zongoraszerű: „Das Hauptmotiv des Rondo schliesst die erste Bassnote in sich ein, ist als ein spezifisch klaviermässig empfundenes in seiner Ganzheit buchstäblich so aufzufassen, wie es in unteren System als Part der linken Hand aufgezeichnet ist.” (Hans von Bülow [közr., 1871]: *Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven*. Vierter Band [von op. 53 an]. Stuttgart: J. G. Cotta’sche Buchhandlung [lemezsám: 23], 20.)

⁴⁵⁶ A „Pathétique”-ben egyébként semmilyen utalás nincs hangszerelési lehetőségekre Bülow közreadásában.

⁴⁵⁷ A szonáta variációs nyitótételének 4. ütemében Bülow töri a híres késleltetést, ám megjegyzi: „Das Arpeggio-Zeichen befindet sich nicht im Originale, wie denn der Meister vom demselben überhaupt noch weit seltneren Gebrauch gemacht hat, als seine Vorgänger Haydn und Mozart. Einzelne Ausnahmen z.B. in Op.7, Op.31. No 2 u.a.O. bestätigen nur die naheliegende Vermuthung, dass die Spielmanier der »Brechung« seiner orchestralen Denkweise zuwidergewesen sei.” (Bülow/*Concertprogrammen I*, 42.) Ugyanebben a szonátában ugyanott találjuk majd Bartóknál is a dobpergésre utaló allúziót, mint Bülow-nál (ld. Bartók III. tételhez tartozó c) jegyzetét közreadása 2. oldalán: „Dopperegest [sic] imitáljunk.”)

⁴⁵⁸ D’Albert utolsó hangszerelés-javaslatát az op. 31/2-ben találjuk, eltekintve egy apró ötlettől a Hammerklavier-szonátában, az Adagio sostenuto végén (Eugen d’Albert [közr., 1902–1903]: *L. van Beethoven: Sonaten für Pianoforte* [stb.]. 3. kötet. Lipcse: Otto Forberg, 147 [e szonáta kiadásának éve: 1903]). Bartók zeneakadémiai kollégái közül a Liszt-tanítvány Szendy Árpád a klasszika repertoárjából csupán kisebb Haydn-(C-dúr fantázia, f-moll variációk), Mozart-(KV 397/385g, 493b, 511, 540 és 574) és Beethoven-

Bartók hangszerelés-ötleteinek változékonyságáról egy érdekes dokumentum tanúskodik. Egyik első Beethoven-közreadásában, a „Pathétique” jegyzetanyagában mindkét kiadásban szerepel az a N. b. jegyzet, mely szerint „[e]z a szonáta is – főleg I. tétele – mintha csak szimfónia volna zongorára átírva”, s mint korábban említettem, a nyitótétel nagy részét zeneakadémista diákként valóban meg is hangszerelte.⁴⁵⁹ A szonáta közreadásában egyetlen helyen találunk hangszerelés-ötletet az I. tételben: az expozíciót záró kódában,⁴⁶⁰ amelynek a háromvonalas oktávból kigyózva ereszkedő dallamának első indítását „quasi flauto”, megisméltését pedig „quasi viol.” kéri Bartók (ld. a 40. kottapéldát). A közel egy évtizeddel azelőttről származó hangszerelésben a dallam első frázisát valóban a szóló fuvolának adja Bartók, a második frázist azonban nem hegedűkön játszatja, hanem két fuvolán és két oboán. Szonátaközreadásaiban megjelenő *ad hoc* hangszerelés-ötletei tehát nem megcsontosodott elképzeléseket vagy emlékképeket hívhattak elő, hiába tekintette Bartók később is mechanikus munkának a hangszerelést.⁴⁶¹ Túl azon a tényen, hogy a szonátatétel hangszerelése és közreadása között eltelt évtizedben több nagyszabású zenekari partitúra munkáját hagyja maga mögött és egészen biztos, hogy a változás tükrözheti ezekkel kapcsolatos tapasztalatait, a spontaneitás is jelentős szerepet játszhatott hangszerelés-választásaiban.

Több mint technika – Bartók ujjazatai

Bartók technikaképzéssel kapcsolatos pedagógiai érdektelenségéről a legtöbb tanítványa megemlékezett. Mint korábban láttuk, a zeneakadémiai és magántanításának évtizedei során hozzá járt tanítványok – elsősorban Szalay Stefánia, Balogh Ernő, Comensoli Mária, Sándor György, Veress Sándor, Nemes Katalin és Storm Bull – visszaemlékezéseiből egyértelműen kiviláglik, hogy pedagógusi pályája kezdetétől fogva gyakorlatilag nem foglalkozott hangszeres-technikai kérdésekkel az óráin, így az ujjrend technikai aspektusait sem tartotta az akadémiai szintű zongoratanítás tárgyának. Ezt a legtömörebben talán Hernádi Lajos foglalta össze: „Tanítása par excellence *zenei* volt; a technikai kivitel részletei, ujjrendek, variánsok, gyakorlási módozatok – bár nem becsülte le ezek fontosságát –

zongoradarabokat (opp. 51/1, 51/2, 126 és 129) adott közre Bartókkal egyidőben (ld. 1. táblázat); ezek között mindössze egyetlen, meglehetősen triviális helyen utal hangszerelés-lehetőségre: Haydn C-fantáziájának egyik kürtmeneténél kiírja a „*quasi corni*” instrukciót.

⁴⁵⁹ „I. tétel Beethoven C moll szonáta-ból” (BB 19h) – az első 194 ütem meghangszerelése. Jelzete a Bartók Archívumban: BH 51[b] (lásd a forrás leírását: Dille/*Jugendwerke*, 163).

⁴⁶⁰ Henry Alfred Harding 1889-es elemzése szerint itt kezdődik a kóda (Henry Alfred Harding [1901]: *Analysis of Form in Beethoven's Sonatas*. Borough Green: Novello, 16–17).

⁴⁶¹ Vö. Somfai/*Módszere*, 219.

a tanításon belül kevésbé érdekelték. Az volt a nézete, hogy magas fokon az ilyesmiben önállóan kell lenni.”⁴⁶²

A zongoristák körében mégis kifejezetten dicsérni szokás a bartóki ujjrendeket; beszélgetéseikben gyakran megemlíthető a ma is ismert Bartók-közreadások (elsősorban a folyamatosan újranyomtatott Mozart-szonáták[!],⁴⁶³ valamint a *Wohltemperiertes Klavier*-közreadás) kapcsán, hogy mennyire „zongoraszerűek”, „kézreállók” s „gazdaságosak” a bennük foglalt ujjzatok. A zongoristák dicséretét azonban – olykor a vak csodálaton túl – minden bizonnyal nem az említett tényezők egyike vagy másika, hanem a három tényező összjátéka válthatja ki. Bár az ujjzatos érezhetően nem az interpretáció legfontosabb elemei közé számította Bartók – amint a Beethoven-szonáták negyedik közreadói munkafázisa kapcsán szóltunk erről –, ha figyelmét az előadásnak erre a látszólag technikai aspektusára irányította, pianistamodelljei közvetítésével, valamint saját interpretációs ideáljainak megvalósítása céljából olyan ujjrendeket alakított ki, amelyek a bartóki előadás-ideál finoman árulkodó jeleit hordozzák.

Bartók a kellesténél ugyan jóval gyakrabban bízott meg d’Albert vagy – Mozart szonátái, ill. a Beethoven-zongoradarabok esetében – a Cotta-kiadás ujjzataiban, s másolta azokat, a ténylegesen saját ujjrendjei is számos pianisztikus hagyományelemet tartalmaznak. Az egyik legszembeötlőbb hagyománykövető szabályszerűség az ismételt hangoknak váltott ujjakkal való megszólaltatása. Ez olyannyira reflexszerű ujjrendi elem Bartóknál,⁴⁶⁴ hogy szükségtelennek tartom alappéldák idézését – bármelyik közreadás-oldalának föllapozásával megbizonyosodhatunk a szabályszerűségről –; inkább néhány szélsőséges példát mutatok be, amelyek egyben megvilágíthatják a reflexszerű ujjcsere zenei, ill. technikai értelmét is. A Waldstein-szonátában például – abban a Beethoven-szonátában, amelyet legelsőként tanult meg hangversenyre: nyitótételét élete első nyilvános koncertjén játszotta tizenegy esztendősen – olyan helyek is változó ujjrendet kapnak, mint a III. tétel főtémájának 251. ütemétől kezdődő, hangzatokba burkolt megszólaltatásában az azonos pozíciójú hangzatok azonos hangjai:

⁴⁶² Bónis/Így láttuk, 114.

⁴⁶³ Amelyek legtöbbször a Cotta kiadásából másolta! (Vö. Srebrenka/Mozart, 92–98.)

⁴⁶⁴ Mint a következőkben látni fogjuk, kortársainál is; ld. explicit megfogalmazását például Chován metodikájában (Chován/Módszertan, 102–104).

26

The image shows a page of a musical score, page 26, featuring two systems of music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *ff*. The second system includes *ff*, *f*, *p*, *decreso*, and *pp*. There are various fingerings indicated by numbers 1-5 and slurs. Some notes have a 'ped.' marking below them, indicating pedaling. The score is written in a traditional, somewhat ornate style.

4. kottapélda. Az op. 53 III. tételének 249–264. üteme (a II. tételtől – „Introduzione” – számítva). A főtéma domináns-ütemeiben a két azonos pozíciójú jobbkez-akkord azonos hangjainak ujjrendje változó

Bülow, d’Albert és Lamond nem pontosan ugyanezt az ujjrendet javasolja a főtéma domináns-ütemeiben, de ugyanezzel a logikával kér ujjcserét az azonos hangokra. Velük szemben például a Bartókkal közel egyidős, a Zeneakadémián egyébként nem zongoristaként végzett legendás kamarazene-tanár, Weiner Leó élete végén, 1959-ben már a ma is élő, modernebb koncepciót fogalmazza meg Beethoven-kiadásának I. kötetéhez írt előszavában: „Hangismétléseknél, ha az ismétlés nem gyors, a szokványos ujjcserét feleslegesnek, sőt terhesnek érzem...”, s e helyen is jellemzően eltér Bülow, d’Albert, Bartók és Lamond reflexszerű logikájától.⁴⁶⁵ A liszti tradíciót (is) jellemző ujjcserével oldható meg az I. tétel 14–15. ütemének eljátszása és az analóg helyek is (így a 18–19., a 174–175. és a 178–179. ütemben), amikor még a terctremolóra is cserélődő ujjrendet kér mind a négy közreadó,⁴⁶⁶ valamint Liszt és Kühner közreadása – Weinernél azonban itt is azonos ujjak jutnak az azonos hangokra. Ez minden bizonnyal nemcsak a tradíció hiányára, hanem Weiner

⁴⁶⁵ A Liszt–Kühner-kiadásban e helyeken nincs ujjrend, a pedálozás azonban lényegében megegyezik mindnégyükével. Váltott ujjas terctremolót találunk Bartók *Appassionata*-közreadásában is (elsősorban 79–80., 259. ü.). A liszti hagyomány képviselői egyébként lassú hangismétlésekre is reflexszerű ujjcserét kérnek. Az ujjrepetíció széleskörű alkalmazása egyébként olyan hagyományelem volt, amely, legalábbis helyenként, már az 1910-es évek végére elhalványulóban lehetett. Busoni egy elejtett megjegyzése legalábbis erre enged következtetést – a kétszólamú Bach-invenciók második kiadásának előszavában ugyanis így fogalmaz 1914-ben (az 1891-es első kiadáshoz képest): „Ich mache gegenwärtig vom Fingerwechsel auf repetierten Noten wenig oder kaum Gebrauch (ebenso bei Pralltrillern und Mordenten) und vermeide mehr und mehr das Untersetzen des Daumens.” (Bach kétszólamú invencióinak első kiadása 1891-ben készült el Busoni instruktív kiadásában a Breitkopf und Härtelnél, Lipcsében – a kotta lemezszáma: 19274 –, a 2. kiadás pedig 1914-ből származik.)

⁴⁶⁶ A meglehetősen bőbeszédű Bülow magyarázatot is fűz kottajegyzetében ehhez az ujjazathoz közreadásának 4. oldalán: „Der hier vorgeschriebene Fingerwechsel für die rechte Hand befördert die unterbrechungslose Dichtigkeit des Tremolo, welches einestheils nicht über die Sechzehntelbewegung hinausgehen, anderentheils [...] eine Betonung der guten Takttheile nicht aufkommen lassen darf” [s azért ne kerüljenek akcentusok az ütemegyekre, hogy „vibráló” legyen a téma, ld. 3. old., a) jegyzet].

pianisztikus képzetlenségére is visszavezethető;⁴⁶⁷ azonos ujjakkal játszva egyébként könnyebben merevszik be a kéz e tremolóknál.⁴⁶⁸ A III. tételt záró Prestissimo kezdetén a repetált hangok reflexszerűen váltott ujjrendjét tükrözi a jobbkezes ismétlődő motívumainak ujjrendje, s ebben az esetben az ujjcsere sajátos súlyrendi szerepet is kap: a 235. ütemtől kezdve az ütempárok elejének metrikai súlyát finoman kiemeli a 4–2. ujjak ütésével (apró megvárattás az ügyesebb 3–2. ujjakhoz képest); a motívumok tonális súlyát pedig a cresc.–delesc. révén valósíthatja meg az előadó, miközben e pontokon, vagyis az ütempárok második ütemének kezdetén, a 3. ujj használata segít egy esetleges nem kívánt metrikai súly eliminálásában – a még lehetséges 4. ujjhoz képest – s a két ütem metrikai differenciálásában (ld. 5. kottapélda). A 439. ütemben induló szekvenciának, mely szembeszegül a metrikai súlyrenddel, négy nyolcadnyi elemei a második elemtől kezdve azonos ujjrendet fognak kapni.

5. kottapélda. Az op. 53 III. tételének 431–440. üteme (a II., Introduzionétól számítva). Bartók ujjrendje itt egyébként teljesen megegyezik Lamond-éval, s lényegében Bülow-éval is; d’Albert azonban itt kivételesen eltér. Weiner ujjrendje itt is jellegzetes nem-zongorista ujjrend, kerüli az alátevéseket és lényegesen gyengébb az összefüggése a metrikai, ill. tonális súlyrenddel

Az ujjcserek lassú anyagban is érvényesek: például a III. tételt bevezető Introduzione (a II. tétel) valamennyi komótosan repetált hangja ujjat vált. Érdekesebb eset a „Holdfény”-szonáta nyitótételének híres repetált témafeje: még itt is ujjcserét kér Bartók a *gis* hangokra az 1. kiadásban

⁴⁶⁷ Vö. Berlász Melinda (szerk., 2002): *Weiner Leó és tanítványai*. Budapest: Athenaeum 2000 Kiadó.

⁴⁶⁸ Azonos hangon záródó repetált motívumok ujjcsereje egyébként jellemzően lazítja (vagy legalábbis nem merevíti) a kezlet, ill. lazán hagyhatja a csuklót (vö. még a Fisz-dúr szonáta I. tételében a 18. és a 78., valamint a 46. ütem bartóki ujjrendjével; e helyeken Bülow és d’Albert Bartókéitól eltérő ujjváltásokat két, ám azonos logikával).

(6. kottapélda), az e tételben szinte változatlanul berendezett kottaszövegű második kiadásban azonban már 5–5–5 ujjat javasol a három *giszre*.



6. kottapélda. A cisz-moll szonáta 5–9. üteme Bartók közreadásának 1. kiadásában

Első, 1910 tavaszán elkészült Mozart-közreadásában, a c-moll fantáziában⁴⁶⁹ még a balkéz *fisz–g*, ill. *f–g* szekund repetícióját is váltott ujjpárral javasolja Bartók kottájának használója számára. (A c-moll fantázia közreadásában Bartók még nem a Cotta-kiadás ujjzatát vette át; ujjrendje sajátja.)



7. kottapélda. Mozart c-moll fantáziájának (KV 475) 169–171. üteme (a példában a 172. ütem felével együtt) Bartók közreadásában

Az ujjcserék teljes ismételt akkordokra is érvényesek, amennyiben azok kellően szűk fekvésűek: a Bartók által később sokat játszott op. 10/2-es F-dúr szonáta II. tételében, közreadásának

⁴⁶⁹ Bartók Mozart-közreadásainak kronológiájáról ld. Somfai László tervezett előszavát Bartók közreadásai kritikai kiadásának Mozart-kötetéhez (kéziratban).

útmutatása szerint, a teljes ismételt akkordok mindig ujjcserével szólalhatnak meg (63–68., 83–92., 107–124. ütem, ld. 8. kottapélda).⁴⁷⁰



8. kottapélda. Az op. 10/2 II. tételének 107–118. üteme Bartók közreadásában

Még az I. tétel reprízében a fő témát záró domináns funkciójú területet megelőző, minore fordulatból kinövő szekvenciális átvezető anyag balkéz-terceit is váltott ujjakkal szólaltatja meg Bartók – szemben d’Albert-rel vagy a Cotta (Lebert és Faisst) kiadásával. Itt azonban kifejezett zenei funkcióval is bír az ujjváltás: gyengéden kényszeríti a zongoristát a metrikai súlyrend (az ütemsúlyok) kényelmes, ám határozott megjelenítésére az átvezető funkciójú, tonális tekintetben viszont labirintusszerű, zenei információban gazdag szakaszban, s megakadályozza az önkéntelen túlzott belegyorsulást, amely különösen a kor előadói gyakorlatának ismeretében várható – a terület szekvencialitása és átvezető jellege miatt –, holott értelme és ízléssége épp e helyen kérdéses:



9. kottapélda. Az op. 10/2 I. tételének 151–161. üteme Bartók közreadásában

Az effajta igen kevés kivétel szinte mindig kifejezésbeli funkcióval bír. Az *Appassionata* fő témájának karakterisztikus basszus-kopogását érdemes megemlíteni, amely azonos ujjakkal

⁴⁷⁰ D’Albert-nél e helyeken nincs ujjrend a hangzatrepetíciókra, Lamond-nál pedig nincs ujjváltás.

tematikus hangsúlyt kap – fortissimóban 2+1-es ujjpárral dörömbölve a 130–131. ütemben –, valamint a 24sköv. ütemek szinte tematikus-karakteresen kísérő (!) triola-repetícióit (először kétvonalas esz, mely oktávokat esik a 34. ütemig). „Ilyen ujjrenddel könnyebben és lazábban lehet az ismétlődő hangokat a kézből mintegy kirázni” – írja e nem-sztenderd ujjazathoz fűzött jegyzetében Bartók. A könnyedségen és lazaságon túl azonban az azonos ujjakkal megformált hangszín tett mély benyomást Szalay Stefániára Bartók játékában ehelyt: „Például Apassionata-szonáta [sic] gyönyörűen szólt, ahogyan Bartók egy ujjal kihozta az ismétlődő hangokat, de szerintem könnyebben megoldható váltott ujjal játszani a gyors triolákat.”⁴⁷¹ A 134. ütemtől kezdve a szokványosabb orgonapont-szereppel bíró nagy c, majd *desz* triola-repetíciója már a sztenderd ujjváltással történik Bartók szerint: amint a 130–131. ütem ismételt 2+1-es ujjakkal *fortissimo* játszott főtéalmazáró motívuma a 134. ütem kísérőfigurációjává szublimálódik, ujjrendje is repetálttá lazul fel.⁴⁷² Az op. 28-as D-dúr szonáta kezdetén a basszus negyedekből álló *d* orgonapontjának ütempáronként változó ujjrendjét viszont, mely itt a negyedek *tenuto* megjelenítésének kulcsa, már d’Albert-től veszi át (ld. a 23. kottapéldát; d’Albert nem *tenuto*, hanem – ütemenként – *portato*⁴⁷³ interpretálja a *d* hangokból álló orgonapontot).

Hasonló kivételes hely az op. 10/1-es c-moll szonáta *prestissimo* fináléjának karakterisztikusan sietős főtémájában a 4. ujj kétszeri használata – szemben például a d’Albert vagy Lamond által is javasolt váltott ujjas megoldással –,⁴⁷⁴ mellyel Bartók izgatottabban, görcsösebben jelenítheti meg a sietős motívumokat:



10. kottapélda. Az op. 10/1 III. tételének kezdete Bartók közreadásának 2. kiadásában (NB.: e részlet az 1. kiadástól a 3. ütemben hozzáadott – vékonyabb – ívben tér el, újrametszett kottaképe pedig szellősebb)

⁴⁷¹ Szirányi/Szalay.

⁴⁷² Az Eroica-variációk (op. 35) „témájába” bekopogó három *b* hang Bartók interpretációjában *ff* pesante és *marcatissimo* (\wedge), s 1+2 ujjal kéri Bartók a jobbkezen ezt a három hangot (a balkéz pedig oktávban játssza a *b*-t, így ujjrendje adott). Ebben a műben ezt az egy ujjrendet kivételesen nem a Cotta közreadásából másolta.

⁴⁷³ Ill. a korabeli szóhasználatban: „portamento”.

⁴⁷⁴ Sőt, a Leschetizky-iskolából származó Artur Schnabel két váltott ujjas megoldást is javasol itt híres 1924-es kiadásában a jobbkezen.

Az egyik legérdekesebb, ismereteim szerint írásban máshol nem dokumentált Bartók-példáról Gát József számol be híres *Zongoramethodikájában*. „Bartók felejthetetlen Kreutzer-szonáta tolmácsolásának egyik fénypontja az utolsó tétel melléktémájának exponálása volt” – emlékszik vissza Gát. – „Az azonos ujjal való repetíció segítségével a témában az ujjongás, a szeretet és hősiesség csodálatos egységben forrt össze.”⁴⁷⁵ A ma is használt *Zongoramethodika* (és a korábbi, nyolc idegen nyelvre is lefordított *A zongorajáték technikája* c.) tankönyv 1913-ban született szerzője azonban Bartóknak a Beethoven-közreadásokhoz képest jóval későbbi, minden bizonnyal 1930-as évekbeli előadásait hallhatta, amikor Bartók Waldbauer Imrével, Szigeti Józseffel, Gertler Endrével és Zathureczky Edével is játszotta ezt a szonátát.⁴⁷⁶ A fönmaradt hangfelvételtől⁴⁷⁷ természetesen igen nehéz megállapítani–rekonstruálni Bartók ujjrendjét, de a kérdéses melléktéma megformált karaktere nyomán plauzibilisnek tűnik, amit Gát erről az ujjazatról állít.⁴⁷⁸

Bár a váltott ujjas hangisméltés reflexszerűnek, motivációja pedig túlnyomórészt technikainak tekinthető, az iménti példák meggyőzhetnek arról, hogy Bartók a zenei tartalom – így az adott gesztus, ill. a karakter, a tonális struktúra és az időbeli formaszervezet – kifejezésének megkönnyítésére szelektívebben használta (illetve hagyta kihasználatlanul) ezt az eszközt, mint Bülow, d’Albert vagy Lamond. Bartók ujjazatainak egy másik jellemző, reflexszerű szabályszerűsége azonban teljes mértékben a zenei struktúra fölmutatását szolgálja: az azonos motívumokat akkor is azonos ujjrenddel játszatta Bartók (és föltehetően játszotta is), ha azok technikailag megnehezítették az adott faktúra előadását. Ezzel az eszközzel azonban megkönnyítette a dallami vagy nemritkán a metrikai súlyrend plasztikus megjelenítését is. K. Molnár Irma, aki 1930-ban vett magánórákat Bartóktól, négy évtizeddel később kottáit lapozgatva nem csupán visszaidézi Bartók ujjrendi javaslatait, hanem az ujjrendi szabályszerűség mögött működő rendezőelvet is megvilágítja:

„Kottáimból kiderül egypár jellegzetes Bartók-ujjrend is. Az ismétlődő figurákat ugyanazzal az ujjrakással kellett egytől egyig végigjátszani, tekintet nélkül arra, hogy van-e bennük fekete billentyű és hol van, vagy nincs.”⁴⁷⁹ Bartók úgy tanította, hogy minden ujj billentésének megvan a maga speciális

⁴⁷⁵ Gát József (1964): *Zongoramethodika*. Budapest: Zeneműkiadó, 186.

⁴⁷⁶ Ld. összefoglalóan: Demény/A *zongoraművész*, 24.

⁴⁷⁷ 1940. IV. 13., hangversenyfelvétel (Library of Congress, Washington, D.C.), Szigeti Józseffel (*Centenáriumi össziadás*, I: 11).

⁴⁷⁸ Somfai László közlése szerint Bartók játszópéldánya a Peters széles körben ismert Ferdinand David-féle kiadása volt (lemezszáma 6531, ld. Somfai/*Katalógus*, 15). Ez a kiadás jellemzően nem közöl zongora-ujjrendeket. Bartók játszópéldányát 2012-ben nem sikerült föllelni a Bartók Archívumban.

⁴⁷⁹ Még 1959-ben is meg kellett jegyeznie Weiner Leónak Beethoven-közreadása előszavában (Előszó [az 1. kötethez], 1. old.): „Véleményem szerint ma már nem kellene annyira irtózni attól, hogy a hüvelykujj fekete billentyűre kerüljön.” Bartók nemcsak az 1930-as években, amikor K. Molnár Irma órákat vett tőle, hanem már az 1910-es években, négy évtizeddel Weiner előtt sem irtózott ettől s a szekvenciasor-szegmenseket következetesen azonos ujjazattal kérte. Íme erre egy eklatáns példa: amikor az op. 10/3-as D-dúr szonáta III. tételében Beethoven a főtémakezdő motívumot továbbszövi a tétel cadenza-helyét megelőzően, a szekvenciált

színe, azt kell végigjátszani az egész szekvenciasoron, hogy egyöntetűen hangozzék. Persze ez így sokkal, de sokkal nehezebb, ez azonban Bartókot a legkevésbé sem érdekelte. [...] Persze ezek technikai apróságok, de elég csak egy kicsit érteni a zongorázáshoz, hogy az ember megértse: nagyon-nagyon jellemzők nemcsak Bartók zongorázására, hanem Bartók egyéniségére is.”⁴⁸⁰

A Waldstein-sonáta rondójában a rondótémának az első epizódot megelőző, *fortissimo* kivirágzását készíti elő a 11. kottapéldán látható szekvenciasor, amelyben a Bartók által megkívánt ismételt hüvelykujjak használatával a pianista egyszerre válik képessé arra, hogy megjelenítse a dallami és a metrikai súlyokat – különösen az e tekintetben legkritikusabb 81. ütemben, amikor beindul a tetraton szekvencia –, valamint a balkézanyagban megbúvó kétszólamúságot, s nem utolsósorban a fölvezetés-gesztusnak megfelelő erő s feszült összpontosítást követeljen ki az előadótól.⁴⁸¹



11. kottapélda. Az op. 53 III. tételének 78–82. üteme Bartók közreadásában

Nem csupán a hosszabb ismétlődő, szekvenciális motívumok kapnak valóban szinte mindig szigorúan ismétlődő, analóg ujjrendet, hanem a legrövidebbek is: a kettőskötések. Ez sem pusztán „technikai apróság”, s még annál is több, mint a zenei tartalom egy apró, ám jellegzetes kifejezőeszköze: egy Bartók számára modelladó, ám hamarosan anakronisztikussá váló előadói hagyomány jelzője. Áruklódó jele ennek Földes Andor értékelő visszaemlékezése, aki már egy újabb generáció esztétikai ideálját tükrözi:

„In order to illustrate a particular point, which he suggested in the third movement of his own Sonata, Bartók played for me the last movement of Beethoven’s F sharp major sonata. What he advocated here was that when two even notes are tied with a *legato* sign the other note should be played very short. While this approach is entirely convincing with Bartók’s music, I think it might be questioned when it comes to Beethoven. But Bartók’s music, of course, often demands it.”⁴⁸²

frázisokat mindhárom, fekete billentyűre jutó kezdőhangján 1-es ujjal kezdi, s természetesen a későbbiekben is azonos ujjrendet kér a frázisokban, tekintet nélkül azok pozícióváltásaira (22. kottaoldal, 1–2. szisztéma).

⁴⁸⁰ K. Molnár/*Zongorázni tanultam tőle*, 109–111.

⁴⁸¹ Vö. az analóg hely megoldásával is a 194–195. ütemben.

⁴⁸² Andor Foldes (1957): Béla Bartók. *Tempo*, New Series, 43 [1957. tavasz], 20+22–26, ide: 24. (Német fordításban: Andor Foldes [1963]: *Gibt es einen zeitgenössischen Beethoven-Stil? und andere Aufsätze*.

(„Egy sajátos mozzanat illusztrálására, melyet [Zongora]szonátájának harmadik tételében javasolt, Bartók eljátszotta nekem Beethoven Fiszdúr szonátájának utolsó tételét. Javaslatának lényege az volt, hogy ha két egyenlő hosszú hangot kötőív köt össze, a második hangot nagyon röviden kell játszani. Míg ez a megközelítés teljességgel meggyőző Bartók zenéjében, megkérdőjelezhetőnek érzem Beethoven kapcsán. Persze Bartók zenéje gyakran megköveteli.”)

Figyeljük meg, amint a motivált magántanítvány, Földes szinte menteni próbálja az előadói stílusnak eme Bartók által az 1930-as években is képviselt, ám a 20. század közepére avítottá váló elemét. Ezt azzal a különös logikai csúsztatással teheti meg, hogy a kifejezéselemet Bartók modern zenéjébe „számúzi”, amely fölött „joggal” meghagyhatja a komponista–pianista természetes kontrollját. A kettőskötések Földes által imént jellemzett zenei *gestusának* 18. században is alkalmazott kifejezése – s vele együtt modell-ujjrendje – egyébként nem csupán a 19. második felében, hanem még a 20. század első évtizedeiben is bizonyosan élt, s csak később halványult fokozatosan. Míg például Bartóknál a kettőskötéseknek mindig a több évszázadnyira visszatekintő, hagyományos ujjrendjét találjuk, némely kortárs kiadásban már elvész ez a hagyományelem. Kifejezetten jellemző példa az op. 34-es F-dúr változatok IV. variációja (12. kottapélda), amelynek hagyományos kettőskötés-ujjrendjei például Anton Door népszerű Universal Edition-közreadásában eltűnnek.⁴⁸³

Wiesbaden: Limes Verlag, 29.) Földessel szinte egybehangzóan nyilatkozik Artur Schnabel elképzeléséről tanítványa, Konrad Wolff: „In two-note slurs [...], Schnabel was firmly convinced that the second note ought not to be shortened by half, unless so marked (as in Mozart’s sonata in C, K.309, bars 37/38, as opposed to 41/42.) By using a fingering such as 3–2, 3–2, one can achieve exactly the right amount of separation, if one makes no additional effort to separate the groups of notes. Schnabel called many of these two-note slurs ‘fingering marks’. There are, however, certain exceptions, as in the case of the Finale of Beethoven’s Sonata in F sharp major, op. 78, or that of his Concerto in C, op. 15.” (Wolff/Schnabel, 68.) Vö. még a 19. század egyik legtöbbet hivatkozott előadóművészeti traktátusában kifejtett szabályszerűséggel is: „la dernière note d’un rythme doit être suivie d’un silence à moins qu’elle ne soit accompagnée d’un point d’orgue, du mot *tenuto*, ou *coulée* à la note suivante” (Mathis Lussy [1874]: *Traité de l’expression musicale : accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*. Párizs: Heugel, 90).

⁴⁸³ Az évszám nélküli kottát (Beethoven: *Variationen für Pianoforte*, revidiert von Ant. Door) a 20. században számos alkalommal újramomtatták.

Tempo di Menuetto.

VAR. IV.

12. kottapélda. Az op. 34 IV. variációjának kezdete Bartók 1910-es közreadásában (idegen kéztől származó irreleváns korrekcióval). Bartók az ujjrendeket Lebert és Faisst instruktív kiadásából másolta

E részletben – melynek artikulációja, ujjrendje, sőt pedálhasználata tekintetében szinte historikusabbnak tűnik számos, önmagát historikusként meghatározó mai előadó tényleges interpretációjától – a kettőskötések tradicionális ujjazattal megsegített finom elválasztása révén rendkívül finoman artikulálttá válik a zenei anyag. A példa „szépséghibája” Bartókkal kapcsolatban persze az, hogy az op. 34 ujjrendjeit teljes mértékben Lebert és Faisst instruktív kiadásából másolta – csakúgy, mint számos hasonló helyet magában foglaló ujjrendet d’Albert-től vagy Bülow-tól;⁴⁸⁴ számukra ugyancsak reflexszerű a kettőskötések hagyományos ujjazata.⁴⁸⁵ Ez a példa több évszázadot átívelő előadói stílusideált tükröz, amely még a 20. század első évtizedeiben is élt.

Adolph Friedrich Christiani korában ismert és elismert előadóművészeti traktátusában részletesen jellemzi a kurrens előadói stílus általa megfogalmazhatónak tartott normatív szabályszerűségeit, s ezek között találjuk az ívek interpretációjával kapcsolatos egyik legfontosabb szabályt, mely szerint nem csupán a kettőskötések, hanem az ívek utolsó hangját is, függetlenül attól, súlyos-e vagy sem, értékének mintegy felére kell megrövidíteni – különösen akkor, ha a záróhang

⁴⁸⁴ Néhány meggyőző példára érdemes utalnunk: a d-moll („Vihar”-) szonáta I. tételének kettőskötés-ujjrendjeire d’Albert (és vele együtt Bartók) közreadásában, valamint az op. 119-es bagatellsorozat első darabjában a kettőskötések ujjrendjeire mindhárom közreadó kiadásában, a negyedik bagatellben pedig Bülow és Bartók közreadásában (Bartók az op. 119-ben egyértelműen Bülow ujjrendjeit veszi át, még ha jó néhány érzékelhető változtatást eszközöl is azokon). Egy eklatáns Mozart-példát említsünk még meg: Bartók a Cotta 3–2–3–2 ujjrendjeit veszi át Mozart a-moll szonátájának *Andante cantabile* tételében, Bartók notációjában harminckettedmozgásban (9. ütem).

⁴⁸⁵ Éppúgy, mint például a nem Liszt-tanítvány Chován Kálmán számára is. Chován közreadásában Mozart C-dúr zongoraszonátájából (KV 545) szintén végig a jellegzetes 3–2–3–2 ujjazattal jelennek meg a lefelé lépő kettőskötések (III. tétel).

nem hosszabb a megelőző hangoknál.⁴⁸⁶ Bartalus István 1862-ben megjelent zongoraiskolájában – mint korábban utaltunk rá, elképzelhető, hogy Bartók édesanyja ismerte ezt a zongoraiskolát – a következőképpen fogalmazza meg a kettőskötés-geisztus előadását:

„Ha a kötívek egymásután két, vagy három, darab hangjegyet kötnek össze [...] ilyenkor a második, vagy harmadik hangjegyet gyengén el kell lökni, ha pedig az ellökendő hangjegy felett egy pont is áll [...] úgy eme hangjegy az ellökés [sic!] által még rövidebb legyen.”⁴⁸⁷

Persze Bartók notációjának, valamint fönmaradt hangfölvételeinek tanulmányozásával is igen nehezen lehet meghatározni, hogy mikor és mennyiben változhatott az ő életében ez a szabályszerűség. Beethoven-közreadásai 1909–1912-ből származnak (a hat kis éccossaise kivételével); a *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* tizenkét darabjának 1916-os közreadásához írt előszavában Bartók mindenesetre kifejti, hogy „[a] frázist jelölő ívek vége nem jelenti azt, hogy az ív végződésénél levő hangot *staccato* vegyük, vagy a hangzást bármiképp megrövidítsük. Ez csupán akkor történjék, ha a frázis végső hangja fölött a *staccato* jelét (pontot), vagy a széjjelválasztó jelet (|) látjuk.”⁴⁸⁸ Bartók korai hangfelvételei közül az 1910-ben Kodály Zoltán és Schlesinger Emma házassági ajándékaként készült házi fonográf-felvételen, amelynek elérhető átjátszása⁴⁸⁹ elemzésre nem ideális hangminőséget közvetít, a *Vázlatok* III. darabjában úgy tűnik, hogy elsősorban a tonális folyamatból, valamint az adott frázis nagyformabeli beágyazottságából, a darab végén (a 22., ill. 23. ütemben) fölkúszó tercek esetében azonban magából a felfelé irányulás geisztusából következik, hogy a fráziszáró hangok megrövidülnek-e az ívek végén, s ha igen, mennyire. Bármiféle egyszerű-mechanikus szabályszerűséget megállapítani, úgy tűnik, már Bartók legkorábbi hangfelvételén is lehetetlen – persze Bartók képzeletében egészen bizonyosan soha nem is élt effajta mechanikusság.

⁴⁸⁶ „The final note of slurred groups, whether accented or not, should be shortened to about one-half of its noted value.” (Adolph F. Christiani (1885): *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*. New York – London: Harper & Brothers, 162.) Christiani könyvének német fordítása (*Das Verständnis im Klavierspiel*, 1886) már Riemann Musik-Lexikonjának 1887-ben megjelent 3. kiadásában a zenei kifejezésről addig napvilágot látott „legjobb” előadóművészeti kézikönyvek között szerepel – a 19. századból Kullak, Lussy, Riemann és Klauwell híres munkái mellett a legújabbként (Hugo Riemann [³1887]: *Musik-Lexikon*. Lipcse: Max Hesse’s Verlag, 56). A kettőskötések interpretációjával kapcsolatban vö. még Adolph Kullak (közr. Walter Niemann, ¹¹1922): *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Lipcse: C. F. Kahnt, 280–281: „Nach einer bekannten Regel erhält in diesem Falle [wenn ein auf den schlechten Takteil beginnender Bindebogen zwei ungleich benannte Noten verbindet, von denen die zweite nicht länger als die erste ist] die erste Note des Bogens eine relativ starke Betonung, und die zweite wird durch leisestes Fingerspitzenstaccato abgezogen.”

⁴⁸⁷ Bartalus István (1862): *Módszer a zongora helyes játszására*. Pest: Rózsavölgyi és társa [sic!], lemezszáma: G. N. 712. [Sz.], 15.

⁴⁸⁸ Ezzel egybecseng a Bartókkal egyidős Artur Schnabel (1882–1951) hozzáállása, amelyről tanítványa, Konrad Wolff tudósított 1972-ben: „The shortening of end notes of a phrase is a terrible habit which dates back many generations, when Mozart’s music was considered mainly quaint and graceful.” (Wolff/Schnabel, 106, kiemelés tőlem – S. L.)

⁴⁸⁹ Somfai László, Sebestyén János, Kocsis Zoltán (szerk., 1995): *Bartók felvételek magángyűjteményekből / Bartók Recordings from Private Collections 1910–1944. Bartók plays and talks. Private and family recordings. Fragments*. 1. cd-lemez. Budapest: Hungaroton Classic, HCD 12334, 1. track.

Ujjrend és formálás

Vitathatatlan, hogy Bartók „romantikus” alapozású előadóművész volt⁴⁹⁰ – a szónak mind történeti, mind pedig konnotatív értelmében. Már az eddigiek is számos bizonyítékot nyújthattak Bartóknak a történeti értelemben vett „romantikus” előadói hagyományhoz való erős – és iskolázottsága révén természetszerű – kötődésére. Közreadásainak és a zongorázásáról szóló visszaemlékezéseknek itt következő elemzései további érvekkel–bizonyítékokkal szolgálnak majd a Bartók játékát erőteljes zenei gesztusossággal és karakterjellemzéssel, meggyőző szuggesztivitással, spontaneitással és egyéniség-hangsúllyal jellemzett „romantikus” hozzáállásra. A valóság azonban természetesen összetettebb annál, mint hogy ezzel az egyetlen jelzővel jellemezhessük Bartók előadói habitusát. A hiteles visszaemlékezésekben, amelyeket Beethoven-interpretációi kapcsán főntebb áttekintettem, megbújik egy talán kevésbé föltűnő, ám árulkodó elem Bartók interpretációs ideáljairól. Kodály így fogalmazott: „Bartók játékából hiányzott az énekszerűség. [...] előadásában a ritmus dominált. Ezzel néha meglepő hatást tudott elérni ismert régi művekben is, nemcsak saját műveiben.”⁴⁹¹ Balogh Ernő, aki az 1910-es évek első felében volt Bartók zeneakadémiai tanítványa – több mint fél évtizeden át – s kapcsolatban maradt Bartókkal élete végéig, így emlékszik vissza Bartók tanítására az 1950-es évek derekán:

„Rendkívüli pontosságot követelt meg, főleg a ritmus tekintetében. Még ma is világosan emlékszem, mennyire fontosnak tartotta, hogy például a hatnyolcados ritmusban az utolsó nyolcad és a háromnegyedes ritmusban a harmadik negyed ne legyen túl rövid. Ragaszkodott ahhoz, hogy a tizenhatod pontosan tizenhatod legyen, sose több vagy kevesebb,⁴⁹² hogy minden hangsúly jó helyen legyen és pontos elosztásban. Nem engedett meg semmiféle túlhangsúlyozást és csodálatos érzéke volt a hangzás kiegyensúlyozásához, az időmérték és a dinamika arányaihoz.”⁴⁹³

⁴⁹⁰ Találónak és megvilágítónak tartom Somfai László Bartók művészi habitusának romantikus megalapozottságáról szóló – a zenésztársadalom sztereotípiáival szembenálló – megállapítását és érvelését (Somfai László [2006]: A nagy crescendók komponistája. Szélgjegyzetek Bartókról, fiatal muzikusoknak. *Muzsika*, 49 [3] [2006. március], 6–13).

⁴⁹¹ Kodály Zoltán (közr. Vargyas Lajos, 1993): *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 55.

⁴⁹² Vö. Thomán bejegyzéseivel az op. 111 Bartók-példányába (Cotta-kiadás), melyről korábban írtam.

⁴⁹³ Balogh Ernő (1958): Milyen tanár volt Bartók? *Muzsika*, 1 (10) [1958. október], 9–10, ide: 10, ill. Id. még a szöveg korábbi, angol nyelvű megjelenését: Gillies/*Remembered*, 44–48, ide: 46. Földes Andort is elsősorban Bartók ritmikájának „vaslogikája” bűvölte el: „The influence he [Bartók] had on me was all round. Yet I can name the two characteristics in Bartók’s piano playing which fascinated me most. First was his almost uncanny sense of rhythm – combined with a wonderful flexibility that characterised perhaps more than anything his playing. His rhythm had always iron logic to it – but it never became rigid. His sense of rhythm always allowed for flexibility and elbow-space, so to speak. The second characteristic was his unbelievable sense of tone-colour and tone quality.” (Andor Foldes [1957]: Béla Bartók. *Tempo*, New Series, 43 [1957. tavasz], 20+22–26, ide: 23.)

A Bartók tanítványaként másfél évtizeddel később kilenc esztendő eltöltött Székely Júlia emlékeiben minden Bartók által interpretált és tanított szerzővel kapcsolatban visszatérő, kiemelkedő mozzanat maradt az előadói koncepció ritmikussága és – az érzelmi tartalom „romantikus” kifejezése mellett – formai tökéletessége,⁴⁹⁴ mely a súlyrendnek a legapróbb részleteiben is hibátlan megjelenítésén alapul. (Ezt részletesen kifejtettem Bartók tanítása kapcsán A rendteremtés mestersége c. fejezetben.) Az emlékeit pontosan megfogalmazni képes Balogh Ernő jellemzésével egybevág Székely leírása:

„Különösen a ritmusra volt rendkívül kényes. No meg a hangsúlyokra. Ritmus és hangsúly, e kettőben mutatkozott meg a jellegzetes bartóki zongorázás. Egyetlen hangsúly miatt nem volt rest tizenötshörször hússzor felállítani növendékét a zongorától.

Első ízben a másik zongorán mutatta meg az általa elképzelt és egyedül helyesnek tartott hangsúlyt. Aztán ha nem sikerült pontosan átvenni tőle a hangot, felállt, hogy az első zongoránál foglaljon helyet, s ott mutassa meg ugyanazt. Így még a két zongora közötti hangszínelkülönbségnek is el kellett tűnnie. S ha még ekkor sem elégítette ki a visszahallgatott hangszínt, ismét és ismét meg akarta mutatni ugyanazt a hangsúlyelképzelést vagy ritmikai képletet, pontozott vagy kettőzötten pontozott ritmust [...] Az apró részletek, a ritmikai fölületességek, a helytelen hangsúlyok, hányaveti tempóingadozások kiküszöbölése után került sor a megformálásra. Aki egyszer megtanult Bartóktól egy Beethoven-szonátát felépíteni, az megértette azt is, hogy mit jelent a művészetben a formába öntés.”⁴⁹⁵

Székely, mintegy emlékei alátámasztásaként, az író és műkritikus Illés Endre visszaemlékezését is idézi egy helyen, aki a „tisztá, erős hangsúlyokat” és a „kérlelhetetlen ritmikai fegyelmet” emelte ki a *Suite* (op. 14) szerzői előadása kapcsán.⁴⁹⁶ Bach zongoraműveiben pedig – írja Székely – „[p]lasztikusan, élesen, szinte kopogóan, zúgó kicsengés nélkül kell kirajzolódnia minden egyes szólamnak, színnek az egész kompozíció egybefoglalásánál”, s míg a zongoraművész–író úgy látta (ebben kissé sztereotipizál ugyan, de nem alaptalanul), hogy „abban az időben a zongoristák világszerte érzelmesen, szinte romantikusan játszották Bach műveit, sok pedállal, szeszélyesen

⁴⁹⁴ Ld. különösen Székely/*Bartók tanár úr*, 70, 88 (a főszöveg most következő idézetén kívül); továbbá Klein/*Remembering*, 5; Albrecht Sándor (1958): „B. B.” – ahogy én ismertem [2. rész]. *Muzsika*, 1 (11) [1958. november], 13–14 (ide: 13). Bartók pályájának egyik első nagy sikere volt, mikor zeneakadémistaként a *h-moll szonátát* játszotta Liszt születése 90. évfordulójának előestéjén, 1901. október 21-én, s már ekkor „Kemény tanár ur azt mondta, hogy a legritkább eset, hogy ritmikailag ily tökéletesen lehessen hallani játszani” (*Bartók levelei*, 40.). A huszonkilenc esztendő – Bartóknál mindössze tíz évvel idősebb – Kemény Rezsőről van szó, aki Hubay és Joachim növendéke volt, s 1898-ban nevezték ki a Zeneakadémia hegedűtanárának (ld. pl. Siklós Albert [1925]: A Zeneművészeti Főiskola igazgatóinak és tanárainak kis lexikona. In: *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola jubileumi emlékkönyve*. Budapest: Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola kiadása, 93–112, ide: 102).

⁴⁹⁵ Székely/*Bartók tanár úr*, 50–51, 53.

⁴⁹⁶ Székely/*Bartók tanár úr*, 109.

ingadozó tempókban, »virtuózan«, Bartók volt „az egyetlen, aki [...] puritán egyszerűséggel adta elő őket”.⁴⁹⁷

Bartók valamennyi közreadásának tanulmányozása révén kiderül: már a saját ujjazatnak is nemritkán fontos *zenei* – s egyben pedagógiai – funkciója Bartók számára, hogy formai határpontokat emeljen ki és a lüktetés stabilitását biztosítsa. A Beethoven-sonátákban – két évtizeddel Székely Júlia és Bartók találkozása előtt – rendkívül sok esetet találhatunk ezek rendkívül finom érzékeltetésére; közülük itt csak néhány paradigmaticus példát mutatok be.

Az utolsó Beethoven-sonáta nyitótételében a karakterisztikus témafejtől vett ujjrendjében egy apró, ám következetes változtatást találunk: a taktuskezdő hangra természetesen jutó 4. ujj helyett elsőt kér Bartók, ami a hüvelykujj-alátevés miatt szinte kikényszeríti az ütés metrikai súlyának figyelemteli megjelenítését.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the first movement of Bartók's Op. 111. The score is written on two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The tempo is marked "Allegro con brio ed appassionato" and the dynamics include "cresc.", "f", "poco a poco accel.", "poco riteneute", "mezzo piano", "a tempo", and "cresc.". The score is heavily annotated with red ink, including circled notes, arrows, and other markings. The annotations include the words "al allegro", "poco a poco accel.", "poco riteneute", "mezzo piano", "a tempo", and "cresc.". There are also various numerical markings and symbols, such as "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".

13. kottapélda. Az op. 111 Maestoso bevezetését követő főtématerület kezdete Bartók már nem kiadott közreadásának metszőpéldányában (a kotta Kurtág György tulajdona; történetét lásd fentebb). A reprodukción jól látszanak az idegen kéz által d’Albert közreadásából másolt ujjrendek, amelyek némelyikét Bartók felülbírálta

Ezt az ujjrendváltogatást nem a Bartók számára még elérhető, ujjazatot tartalmazó kotta, Bülow közreadása motiválta, amelyből minden bizonnyal zeneakadémistaként megtanulta ezt a szonátát Thománnál. Bartók e kottapéldánya ma is megvan, (valószínűleg) Thomán néhány megjegyzésével; e helyen ujjrendi változtatás – Bülow ütemegyre jutó 4. ujjához képest – nem látható benne.

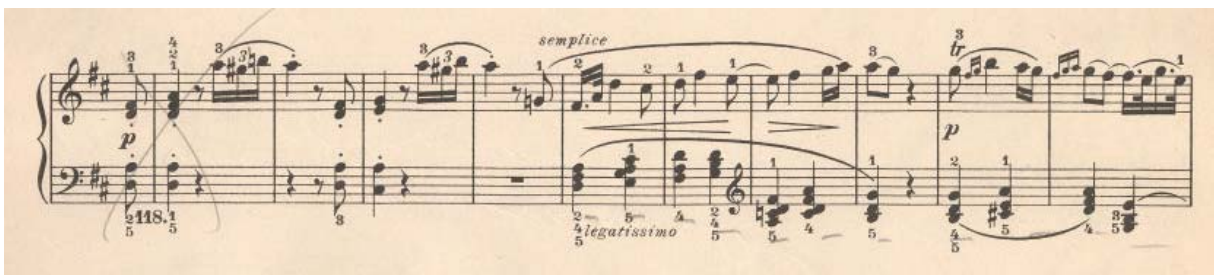
⁴⁹⁷ Székely/Bartók tanár úr, 56–57.

Reprezentatív példa a Fisz-dúr szonáta 20–21. üteme, ahol az ujjak hasonlóan figyelmes rendezésével különíti el Bartók az ütemek metrikai kezdő- és melléksúlyát (14. kottapélda). Kottaképe emellett mindkét ütem dallami fősúlyát is megjeleníti a *disz* hangok *tenuto* kiemelésével, amely Bartók kottázásában egyaránt jelöl hossz-artikulációt és gyenge billentésbeli–hangszínbeli kiemelést.⁴⁹⁸



14. kottapélda. Az op. 78 I. tételének 19–21. üteme Bartók közreadásában

Az op.10/2-es F-dúr szonáta nyitótételének reprízét (hamis hangnemben) kezdő pillanatban pedig az ismételt hangokon megkövetelt ujjváltás kényszeríti rá finoman a zongoristát a felütés–ütemegy viszony érzékeny eljátszására:



15. kottapélda. Az op. 10/2 I. tételének 118–127. üteme Bartók közreadásában (a nagyvonalú ceruzás bejegyzések ismeretlen idegen kéztől valók)

⁴⁹⁸ Bartók a *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* darabjainak közreadásához fűzött 1916-os előszavában megfogalmazza, hogy a tenuto jel „legato menetek egyes hangjai fölött az illető hangnak gyöngéd, mintegy más színezéssel történő kiemelését jelenti”. Föltételezhető és plauzibilis azonban, hogy nemcsak szigorúan legato menetek esetén jelölhet effajta kiemelést (ld. erről részletesebben lentebb). A jel kettős értelmét egyébként több, egykor Bartókkal együtt muzsikáló előadóművész megerősítette Somfai László számára (Somfai/Módszere, 267 [57. láb.]). Lásd még részletesebben Amanda Bayley továbbgondolásra érdemes elemzéseiben (Amanda Bayley [1996]: *Bartók Performance Studies: Aspects of Articulative Notation in the Context of Changing Traditions of Composition and Performance in the Twentieth Century*. PhD-disszertáció. Reading: University of Reading, különösen 118sköv).

A tétel alaphangnemébe, F-dúrba való visszamodulálást előkészítő pillanatban, a 133. ütem első ütésére megszülető dominánsszeptim is ugyanezzel az ujjrendi eszközzel nyer majd agogikai hangsúlyt.

Lüktetés és karakter

Az iménti, jellemző példákban Bartók ujjválasztása még az op. 10/2 és az op. 111 esetében sem csupán a forma kitüntetett pontjainak minuciózus agogikus kiemelését valósította meg; valójában a metrikai folyamat ritmikus megjelenítéséhez is hozzájárult. A lüktetés megteremtésének legjellemzőbb eszköze azonban természetesen a hangsúlyrend közvetlen jelzése, amelyre Bartók következetes jelhierarchiát alkalmazott mind közreadásaiban, mind pedig saját műveinek notációjában.⁴⁹⁹ E jelhierarchiának, mely 1909-re alakulhatott ki, három egybevető, instruktív célú leírását magyarul és németül találjuk (1) a Beethoven-szonátaközreadásokat kezdő Jelmagyarázatban (legkorábban 1909-ben), (2) a *Wohltemperiertes Klavier*-közreadás 2. kiadásának Függelékében (1913-ban), valamint (3) a *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* darabjaiból készült első, 1916-ban megjelent Bartók-közreadás előszavában. 1909-re a **sf**, a **^** (marcatissimo), a **>** (marcato), valamint – különösen, de nem kizárólag legato menetek részeként – a tenuto (–) jelnek nem csupán relatív erőssége rögzült Bartók kottázásában, hanem valamelyest abszolút súly-ereje is. Valamennyi Bartók-közreadás elemzése nyomán kiderül, hogy erősebb dinamikai szint nemritkán automatikusan megváltozott hangsúly-notációval – erősebb hangsúlyjelzésekkel – társul.⁵⁰⁰ Hamarosan látni fogjuk

⁴⁹⁹ Vö. Somfai/19th Century Ideas (ide: 79), valamint Somfai László kutatásainak kiegészítéseit *Wohltemperiertes Klavier*-elemzéseim kapcsán. Érdemes megjegyezni, hogy Benjamin Suchoff elképzelhetőnek tartja, hogy Bartók volt az első komponista, aki közreadásaiban a hangsúlyjelek értelmét szisztematikus rendben közölte (Benjamin Suchoff [1962]: Béla Bartók's contributions to music education. *Tempo*, New Series, 60 [1961–1962. tél], 37–43, ide: 40).

⁵⁰⁰ A Bach-közreadások tüzetes elemzésével világossá válik, hogy a jelhierarchia 1907–1908-ban, a *Wohltemperiertes Klavier*-közreadás első kiadásában még csak részleteiben élt: ekkor **sf** gyakorlatilag nem fordul elő – egyetlen kivétel a Bartóknál 41. darabként, a 4. kötetben helyet kapott b-moll prelúdium (BWV 867) penultima-csúcsponti szűkített négyeshangzatának *poco sf*-ja. A legutolsó, 46. b-moll fúgában (BWV 891) talán kifejezettebb módon is megjelenhet a tenuto – egyébként meglehetősen természetes – kettős értelme: témájának első hét hangját tenuto kéri Bartók, miközben ezt a jegyzetet fúzi a darabhoz: „A fugatéma első 3 hangján a kéziratokban éles *staccato* jelzés van. Nyilvánvaló, hogy ez abban az időben hangsúlyozó jel volt, mert itt a *staccato* éppenséggel nem illik a fuga méltóságteljes karakteréhez.” (4. füzet [1. kiadás], 61. old.) A Beethoven-szonáták közül az op. 28-as D-dúr mű zárótételének 134–144. ütemében a fokozatos crescendo során szinte tankönyvszerűen jeleníti meg Bartók a hangsúlyoknak a dinamikai szinttel korreláló hierarchiáját; s e tekintetben iskolapéldaként utalhatunk egy Bartók által néhány évvel később közreadott Heller-etűdre is, az op. 125-ös sorozat 21. darabjára (ld. különösen az etűd utolsó, 4. kottaoldalát, a Bartók-közreadás 18. oldalát; lemezszáma: R. és T^{3a} 3869). A Heller-etűdben ugyanakkor megfigyelhető, hogy bár az említett záró részben a **pp** dinamikai szint hangsúlyai tenuto – melyek a téma **p** elhangzásakor marcatókká, **f** elhangzásakor pedig

azonban, hogy a Bartók által jellemzett jelhierarchia elemei finomabb jelentésárnyalatokat is hordoznak. A lüktetés erőteljes előadói megjelenítésének kívánalmára utal az a tény is, hogy, túl az előadó figyelmét a metrikai súlyrendre irányító jelzéseken, Bartók nem mulasztja el közölni számos releváns helyen, hogy a fermatákat proporcionálisan kell játszani, s jegyzeteiben pontos hosszukat is közli.⁵⁰¹

Modellszereppel bíró és eminens kortárs közreadóihoz képest Bartók számára a metrikai rend ritmikus megjelenítése a Bachtól Chopinig terjedő, instruktív céllal közreadott zongorarepertoár interpretációjának alapvető fontosságú – a visszaemlékezések, kritikák, valamint fönmaradt hangfelvételeinek tanúsága szerint nem csupán pedagógiai, hanem egyben interpretációs – eleme volt. Következetes rögzítését nem mulasztotta el közreadásaiban. Az egyik legekleatásabb példát a d-moll szonátát záró Allegretto pedáns közreadói notációja szolgáltatja (16. kottapélda) – a hozzá tartozó jegyzettel együtt, amelyben a közreadó metrikai fegyelemre inti a kotta használóját: „A 3. nyolcad első 16-odának gyöngé hangsúlyozásával éreztessük, hogy az ütemek hármás beosztásúak (3/8), nem pedig kettes beosztásúak (3+3/16 = 6/16).” Ám Bartók nem viszi végig mechanikusan ezt a metrikai képletet a főtéma-területen: mikor a téma *forte* dübörög majd a basszusban, a 30. ütemben – a téma basszusbeli indításakor – „kivételesen a 4-ik 16-od kaphat hangsúlyt”, vagyis a felütés első hangja. A dübörgő basszusregiszterben ezzel a metrikai súlyt fölülíró dallami hangsúllyal válik érthetővé a témabelépés.

marcatissimókká válnak –, a darab kezdetén ugyancsak *pp* dinamikai szinten még marcatók. A bartóki notációban a zenei szándék fölülírhatja a hangsúlyok dinamikát követő hierarchiáját, s következtetni enged arra, hogy a hangsúlyjelek sajátos, egyedi jelentésekkel is bírtak Bartók számára.

⁵⁰¹ Pl. az op. 10/3 I. tételéhez, az op. 27/1 I. tételéhez, valamint a metszőpéldányban fönmaradt op. 101 III. tételéhez írt jegyzetekben. A fermaták proporcionalitásának szabályszerűsége persze nem csupán Bartók számos jelentős kortársánál ritmikusabb előadói, ill. pedagógiai koncepciójából ered; Klauwell népszerű, ismert tankönyve például explicit előadói szabályba foglalja a fermaták proporcionalitását: „Die Dauer der Fermaten ist sehr häufig keine unbestimmte, sondern je nach der Periodisierung des Vorangegangenen in ganz bestimmter Weise abzugrenzen.” (Klauwell/*Vortrag*, 31.) (Érdemes megemlíteni, hogy a könyvecske ismertségére, népszerűségére utalhat, hogy a Zeneakadémia Olvasókörének könyvállományában is megtalálható volt [Gádor Ágnes, Szirányi Gábor {2003}: A Zeneakadémia olvasóköre 1891–1907 {függelék}. *Magyar Zene*, 41 {3}, 373–386] és Chován zongoramethodikájában a „legújabb szakműveket” felsoroló, mindössze tucatnyi tételt tartalmazó forráslistában is helyet kapott [Chován/*Módszertan*, V{. old.}]. Chován methodikája az „előadás szabályait” alapvetően Klauwell nyomán tárgyalja [Chován/*Módszertan*, 120–123].) Klauwell egyik illusztrációja az op. 27/1-es Esz-dúr szonáta I. tételének Allegro középészét záró fermata, amely azonos hosszra vonatkozik, mint Bartóknál (Bartóknál két ütemnyi fermata plusz egy ütemnyi szünet, Klauwellnél három ütemnyi fermata).



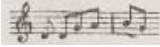
16. kottapélda. Az op. 31/2 III. tételének kezdő ütemei Bartók közreadásában. Igen meglepő (és a gyakorlatlan kottahasználó számára rendkívül félreérthető), hogy a hangsúlytalanság Bartók által alig használt jelét, melynek szokásos formája: **U**, itt a *marcatissimo* (**^**) tükörképeként metszették ki

A Beethoven-közreadások első munkafázisában revideált f-moll szonáta (op. 2/1) adagiójában a 25. ütem (C-dúrban értelmezett) II. fokú szextakkordjának cadenzaszerűen kibomló figurációját Bartók nem a kottakép által könnyen sugallt metrikai szabadsággal kéri; valamennyi ütést határozottan érzékeltetni kívánja a kis súlyok hozzáadásával. Ám a közreadó itt sem sulykolja mechanikusan a metrikai rendet: a zárlati formula végére, a kvartszext- és a dominánsseptim-hangzatra lazítja a szigort, s csak a 27. ütemben belépő új, felütésmotívummal induló *legatissimo* téma karakteres indítására figyelmeztet ismét a hozzáadott *marcato*-jellel.



17. kottapélda. Az op. 2/1 II. tételének 25–27. üteme Bartók közreadásának 2. kiadásában (a berendezett kottaszöveg az 1. kiadáshoz képest, bár a kottát újrametszették, változatlan; mindössze egyetlen 4. ujjat tesz hozzá Bartók a 26. ütemben)

A kezdők instruálására legalkalmasabb Beethoven-szonáták egyikének jegyzetanyagában Bartók külön felhívja a kotta használójának figyelmét a metrikai lüktetés elsőségére és kivitelezésének módját is megadja:

„Sajnálatos dilettáns-szokás minden zenei gondolat bekezdő hangját hangsúlyozni, tekintet nélkül a gondolat zenei formájára. Pld. a II. tétel főtémájának kezdőhangját:  Külön is

figyelmeztetjük a zongorázót, hogy ebben és hasonló csoportokban mindig az ütemvonal után következő hangon van a hangsúly, melyhez az előbbi hangok *crescendo*-ja vezet.”⁵⁰²

E „dilettáns-szokások” azonban, s különösen a metrikai lüktetés szinte kifejezett elkenése,⁵⁰³ nem csupán a 20. század eleji „dilettánsokat” jellemezte, hanem hangfelvételeik tanúsága szerint a 19. század előadóművészeti örökségét hordozó kiemelkedő muzikusok túlnyomó többségét.⁵⁰⁴

Bartók a Beethoven-közreadások legutolsó fázisában, az addigra már erőteljesebben stabilizált notációs rutinnal, így jegyzi le imént idézett koncepcióját az op. 22-es B-dúr szonáta Menuettójában:



18. kottapélda. Az op. 22 III. tételének 9–17. üteme Bartók közreadásában. Valamennyi villa, súly- és pedáljel Bartók hozzáadása az általa ős-szövegnek vélt kottaképhez

A tenuto kivételével valamennyi bartóki hangsúlyjel fölbukkan az itt látható nyolcütemes periódusban (Lebert és d’Albert nem közöl akcentusokat ezekben az ütemekben). E néhány ütem

⁵⁰² Jegyzet a g-moll szonáta (op. 49/1) II. (G-dúr) tételéhez; e „N. b.” megjegyzést csak az első kiadásban közölte Bartók. Az imént idézett instruktív cél miatt ebben a szonátatételben gyakran találkozunk a Bartók által egyébként szinte soha nem használt hangsúlytalanság-jellel.

⁵⁰³ Különös figyelemre méltó eset a zeneszerző–pianista Grieg zongorajátéka, amelynek – fél-tudományossága ellenére is – kiemelkedően értékes elemzését egy angol zenei rendező és egy norvég zongoraművész végezte el az elmúlt években újszerű, émiikus kutatás keretében: Grieg hangfelvételeinek a lehető leghívebb leutánczása révén. Grieg játékából azonban, melyet eminens formájában örökölt meg a Párizsban, 1903-ban készült akusztikus felvételei, nem csupán a metrikai lüktetésnek a 20. század második felében elterjedt és kötelezővé vált banális sulykolása hiányzik; előadómódjának egyik kifejezetten központi jellemvonása – s egyben előadói zsenialitásának záloga –, hogy a művek szerkezeti fölépítésének trivialitásait szinte kihasználja arra, hogy a formszerkezetet az agogika és a dinamika tagolóeszközei révén új és új megvilágításba hozhassa az előadás során. Sigurd Slåttembrekk és Tony Harrison elemzéseit a www.chasingthebutterfly.no weboldal tartalmazza.

⁵⁰⁴ További példák idézése helyett itt elsősorban Leech-Wilkinson elemzéseire és összefoglaló értékelésére érdemes hivatkoznunk (Daniel Leech-Wilkinson [2009]: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music [CHARM], <http://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>).

látszólag csak arra a tényre szolgál illusztrációul, hogy Bartók kottázásában az erősebb dinamikai szintek általában automatikusan erősebb súly-, ill. akcentusjelzésekkel társulnak, valójában azonban többről van szó ennél. Az első ütem – szinte riemanni módon, de a riemanni koncepcióhoz képest lüktetőbben és szólamszerűbben – felütésütemévé válik a másodiknak, a marcatissimók pedig nem csupán a metrikai rendet komponálják meg (két erőteljes súly hozzáadásával a 2., erőteljes súly hiányával a 3., és egy erős súllyal a 4. ütemben), hanem a **ff** zenei anyag lüktető, szinte marcia-szerű karakterének megteremtését is biztosítják.

Hasonlóképpen, Bartók nemritkán pulzálással erősít föl gesztus-megjelenítést: az op. 10/3-as D-dúr szonáta zárótételének B-dúr epizódjában a *strepitoso* karaktert alkotó jellegzetes gesztusokat *c*-ben három ritmikus, a rákövetkező ütemre *marcato* irányuló ütessel varázsolja különösen erőteljessé–feszültté.⁵⁰⁵



19. kottapélda. Az op. 10/3 IV. tételének B-dúr epizódját indító ütemek Bartók közreadásában

Az op. 10/3-as D-dúr szonáta Menuettójának triója eminens pedagógiai példa a lüktetés kidolgozott kottaképi megjelenítésére (ld. a Bartók-közreadás 17. kottaoldalát [20. kottapélda]). Bartók szinte Beethoven társszerzőjeként szervezi meg a trió metrikai rendjét, s a metrikai rend e megkomponáltsága nyomán az egy kottaoldalnyi terjedelemben sűrűsíthető drámai formáját. Az első tizenkét ütemben a *marcato* felütésnegyedek és a *marcatissimo* ütemfősúlyok következetes jelzésével erőteljesen pulzáló interpretációt sugall. Rendkívül érdekes azonban, hogy amint a zenei anyag a csúcsponti, 13. ütembe torkollik, a kulmináció pillanatát, az ebben az ütemben egyenletesen elosztott két – a beethoveni szöveghez továbbra is a közreadó által hozzáadott – *marcatissimo*

⁵⁰⁵ Ugyanezzel az eszközzel él Bartók az op. 22-es B-dúr szonáta nyitótételének kidolgozási részében is (83–104. ütem).

hangsúly másodikát Bartók a növekedés és kirobbanás természetes zenei gesztusának csúcspontjaként interpretálja a crescendáló anyagban lüktető súlyok sűrűsödése és fokozódása révén. A gesztus erejéhez az a szofisztikált megoldás is hozzájárul, hogy a 13. ütem felütésére kivételesen nem kér hangsúlyt Bartók, mintegy áttolva azt a csúcspontra. Ezzel nem csupán erőteljesebbé teszi a kulmináció élményét; egyben meg is fosztja triviális súlykoltságától. A Menuetto triójának második felében a közreadó már nem érzi helyét a lüktetés azonos mértékű hangsúlyozásának: a miniatűr drámai szerkezet visszatérés-szakaszában helyreáll az eredeti rend, ám a lüktetés energikus feszültsége – továbbra is Bartók notációjából kiolvashatóan – a megkönnyebbülés metrikailag is nagyvonalúbban megjelenő rendjébe oldódik.

17

Trio. (♩ = 76-80)

Men. D. C. ma senza replica.

R. 68 T. 3517

20. kottapélda. Az op. 10/3 III. tételének (Menuetto) triórésze Bartók közreadásában

A zenei anyagok kifejezett lüktetéstelisége Bartóknál – a zeneszerző–pianista előadóművészi ideáljának jól érzékelhető részeként, szemben Leberttel, Bülow-val, d’Albert-rel vagy Lamond-val, sőt

Casellával és Schnabellel is – soha nem válik iskolássá, nem merevedik dogmává. A lüktetéstelenség nála nem a zenei anyagra ráoktrojált és mechanikusan alkalmazott koncepcióelem, mint a 20. század második fele előadóművészetének főáramában – sőt, már olyan hangadó kortársak interpretációiban is, mint Stravinsky⁵⁰⁶ –, hanem mindig a gesztus- és karakterrendbe, a tonális és metrikai architektúrába szervesen illeszkedő kvalitás. A Waldstein-sonáta nyitótételének Bartók-közreadása ideális illusztrációja ennek: a kezdő ütem első ütésén fókuszáltan – 4. ujjal, *marcato* – elindított pulzálás érzékelt súlypontja a 2. ütemben az ütemegyről a tonálisan feszítő szekundakkordra tolódik át, majd a 3. ütemben (vagyis a második ütempár kezdetén) rögtön helyreáll a rend, s a 3–4. ütem dallamtartalmának megfelelően a két, ütésre induló dallammotívum kap hangsúlyt. A 9. ütem jobbkezeének utolsó negyedén kezdő, kvinttterjedelmében izgatottan föl-alá mászkáló tizenhatod-folyondár bartóki frazeálása is szubtilis megoldást rejt: a balkéz metrikus pulzálása fölött kezdi szétfeszíteni a súlyrend monotonitását, amely csak a 11. ütemben enged a bomlasztó dallamkezdeménynek. Mind d’Albert, mind pedig Bülow kottaképe Bartóknál triviálisabb elképzeléseket tükröz (ld. mindhárom közreadás első oldalát a 2. függelékben).

A metrikus pulzálás gyakran csak egy-egy kontrasztáló motivikus–tematikus anyag-pár egyikét jellemzi – karaktermegjelenítő mozzanatként –, s ezzel a zenemű architektúrális megjelenítésének sajátos eszközévé válik. Az op. 2/3-as C-dúr sonáta főtémája például két, karakterben kontrasztot alkotó négyütemes félperiódusra tagolódik. Az első Bartóknál igen metrizált karaktert ölt – lüktetve elindítja a zenei anyagot –, a másodikban azonban a metrikai lüktetés hangsúlyozása helyett a 6. ütem tonális oldódását, s a kezdő 2+2 ütemes fölosztásra válaszul a teljes négyütem egységbe foglalását sugallja a bartóki kottakép. A harmadik négyütemes félperiódus a kezdő periódusra válaszoló újabb nyolcütemként indul, ám már második ütemében kiderül, hogy a második félperiódussal rokonítható: annak eltérő metrikai helyen („maszkulin” zárlattal) lezárt, s záróhangjából közvetlenül, szerkezetátfedéssel továbbfejleszthető ismétlése. Ebben a négyütemben van elrejtve az a súlyeltolt (szinkópált) szólam, amely hamarosan továbbfejleszti a kezdődő periódust, bekebelezve a basszusban éneklő témát, s szinte magával rántva a többi szólam ellenpontozó anyagait. Az ismételt félperiódus eltérő metrikai pozícióban való lezárását Beethoven az ebből kiinduló, a 3–4. ütemben már folyamatlassító szereppel bíró szinkópák révén éri el; ezeket Bartók érzetben szinte tovább lassítja és lüktetőn súlyozza a szinkópált hangok erőteljes elkülönítésével – a 11. ütemben a *d* és a *fisz*, a 12. ütemben pedig a *fisz* és a *g* közé ékelt tagolójelek révén. A 11–12. ütem Bartóknál már *energico*: karakter-átmenetet alkot az új, szabályosan lüktető *vivo* témához, s a

⁵⁰⁶ Eklatáns példa a fiával játszott kézzongorás Mozart-fúga fölvétele (KV 426), amelyen a hallgató számára szinte kézzelfogható a metrum ütésszintű súlykolása (a stúdiófelvétel 1938-ban készült Párizsban; hozzáférhető az Andante cég RE-A-1100 jelzésű, 2003-ban kiadott lemezén).

szinkópákkal együtt tovább gyengíti a négyütemes szegmenseket egymás mellé helyező szerkezetépítő gondolkodás banális szabályszerűségét.



21. kottapélda. Az op. 2/3 nyitótételének kezdete Bartók közreadásában. Valamennyi villa, hangsúly- és pedáljel közreadói hozzászólás (a ceruzás bejegyzések ismeretlen idegen kéztől származnak)

A zenei figyelem fókusza és folyamatossága

Bár a hangsúlyjelek hierarchiája nem csupán relatív, hanem legtöbbször abszolút is – tehát ugyanaz a zenei anyag magasabb dinamikai szinten automatikusan erősebb hangsúlyjelzésekkel társul: ami például pianóban marcato (>) volt, fortéban általában marcattissimóvá (^) válik, a ^ pedig **sf**-vá –, már néhány árulkodó kivétel is arra enged következtetni, hogy az egyes hangsúlyjelzések saját, implicit jelentéstartalmakat is hordoznak. Az op. 10/3-as D-dúr szonáta I. tételének végén, miközben Bartók megtartja az általa összöveg-elemekként ismert **sf**-kat, a ^ érezhetően a metrikai súlyrend stabilizálásához járul hozzá – a kódában a metrikai szigor megteremtése révén már karakterkifejező erővé szublimálódva –, a marcato pedig a dallami, ill. tonális súlyozáshoz (22. kottapélda).

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features a treble staff with a *cresc.* marking and a bass staff with *sf* and *p* markings. The second system has a *cresc.* marking in the treble and *dím.* and *mp* in the bass. The third system continues the *cresc.* in the treble. The fourth system shows *ff* and *sf* markings in both staves. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).

22. kottapélda. Az op. 10/3 nyitótételének vége Bartók közreadásában

Bartók, aki az előadási jeleket tekintve mind saját kompozícióinak, mind közreadásainak notációjában igen precíz volt, korrektorként pedig figyelmes – elsősorban a számára fontos notációelemek tekintetében: például a dinamikai villák szögét és elhelyezkedését rendkívül pontosan kérte számon kottametszőin –,⁵⁰⁷ az eltérő súlytípusokat nem ritkán az előadási jelek szubtilis használatával érzékeltette. Az op. 28-as D-dúr szonáta kezdetén, szemben valamennyi jelentős kortárs közreadójával, nem mulasztja el megjelölni a kezdő frázis első dallami–tonális gerinchangját, ám rendkívül finom megoldást alkalmaz: nem akcentust jelöl a dallamban, hanem apró dim.-jelet ír, érzékelve, hogy a dallam tonális súlya valójában eloszlik *a* és *g* hangja között. Ha hangsúlyjelet tenne az *a*-ra, a *g* önkéntelenül is olyannyira súlytalanná válhatna, hogy az előadó nem vihetné rajta tovább a dallamot, s az széttöredezne (23. kottapélda).

⁵⁰⁷ Vö. pl. Somfai/Módszere, 229–230.



23. kottapélda. Az op. 28 kezdő ütemei Bartók közreadásában (érdemes megjegyezni: az ujjrendek, egyetlen korrekció kivételével, d’Albert-től származnak)

A korai C-dúr szonáta Adagiójának 8. (valamint az ezzel analógnak tekinthető 51. és 75.) ütemében a közreadó Bartók érzékenyen elkülöníti a megkomponált rubato balkézbeli kettős késleltetését a marcato révén, a jobbkez-oktávban azonban *decrescendo* jeleníti meg a késleltetést kommentálój, ahhoz újabb szólamként csatlakozó dallami gesztust. A Cotta kiadásában itt mindkét szólamban pusztá *descresc.*-jeleket találunk – Lamond-nál egy „*espr.*”-n kívül éppenséggel semmilyen előadási jelet, Casellánál még annyit sem –, d’Albert-nél pedig egy meglehetősen banális expresszív megoldást: középsúlyos *crescendo–decrescendót*. Bartók közreadásának e jellemző részlete révén megragadhatjuk hozzáállásának egy fontos elemét, mely elkülöníti őt az említett közreadóktól–előadóktól: az általános expresszív megoldások helyét elfoglaló, fókuszával a zenei folyamat távlati szintjeivel egy időben a zenei szövet legaprólékosabb (s nemritkán polifon) mozzanatait hatékonyan követő figyelmet. Hernádi Lajos Bartók zongorajátékára vonatkozó, korábban idézett emlékei és elemzése a „finoman cizellált részletmunka” és a „grandiózus formálóművészet” kapcsán ennek poétikusabb megfogalmazásait rejtik.⁵⁰⁸



24. kottapélda. Az op. 2/3 II. tételének 7–11. üteme Bartók közreadásában

Tanulságos megfigyelni, hol használ Bartók marcato akcentust és hol – szinte schuberti módra a marcatóval könnyen összetéveszthető rövid – *diminuendo*-villát. Az op. 28-as D-dúr szonáta 3. üteme kapcsán (23. kottapélda) már szóltunk a rövid *dim.*-jel figyelmes elkülönítésének

⁵⁰⁸ Bónis/Így láttuk, 111–112.

főltételezett motívumáról. További példák elemzése nyomán úgy tűnik, hogy az akcentus (1) metrikai súlynak, ill. dallam(szegmens) kezdősúlyának kiemelésre szolgál – nemritkán hozzájárulva ezzel a karakter markánsabb kifejezéséhez is⁵⁰⁹ – vagy (2) apró (lokális) tonális súlyt jelenít meg – tipikusan késleltetést –; a kisebb méretű dim.-villa pedig egy-egy nagyobb területhez tartozó tonális súlyt jelezhet, vagy épp dallami gerinc-, ill. csúcspontot.⁵¹⁰ Ez a finom elkülönítés – sőt, szinte egy, a marcatótól a hosszú diminuendóig terjedő kontinuum elképzelése s megjelenítése – kortárs, ill. előd-közreadóinál Bartókhoz képest csak szegényesebben figyelhető meg.⁵¹¹ Lassabb anyagban, így

⁵⁰⁹ Empirikus kutatási adatokkal is igazolt tény, hogy az időbeli formaszervezet megjelenítése befolyással bír a karakter kifejezésére, vagyis a zenei előadásban a közvetlen – tehát elsődlegesen nem a tonális vagy az időbeli formastruktúra megjelenítéséből származó – érzelmkifejezésre (ld. Alf Gabrielsson és Erik Lindström 2001-es áttekintését: *The influence of musical structure on emotional expression*. In: Patrik N. Juslin, John A. Sloboda [szerk.]: *Music and Emotion: Theory and Research*. New York: Oxford University Press, 223–248).

⁵¹⁰ A tenuto-jel – mely Bartók kottázásában már 1909-re rögzült, explicit magyarázatot azonban csupán az 1913-as *Wohltemperiertes Klavier*-függelékben kapott – nem pusztán a súlyhierarchia legalsó fokát foglalja el, s Bartók e magyarázatának megfelelően „tenuto billentéssel” egybekötött „egészen csekély kiemelés” jelent; a jel valójában mindig az adott zenei kontextusban nyer konkrét értelmet. A releváns példák elemzésével megállapíthatjuk, hogy az „egészen csekély kiemelés” nemritkán agogikus és/vagy metrikai természetű. Vö. különösen az op. 22-es B-dúr szonáta IV. tételének rondótémájában tenutoval jelzett hangokkal, ill. a 46–49. ütem cadenzaszerű átvezetésének „metrumtörő” praktikájával, ahol egyszerre is megjelenik a metrumtörő hangokon az értelmező tenuto-jel és a marcato-jel; valamint lásd az op. 27/1-es Esz-dúr szonáta II. tételének főrészében végig tenutokkal jelölt, egyébként az oktáváltások miatt nem triviálisan érzékelhető kétütemenkénti harmóniaváltásokat hozó, hármashangzat-fölbontásokból álló zenei anyagnak kizárólag Bartók interpretációjában megjelenő értelmezését. Ezek a helyeken igen finom agogikus kiemelés illeszkedik az interpretáció kontextusába; ellenkező esetben redundánsnak tűnhetne a jelzés (op. 22, IV. 46–47. ü.), vagy a rendkívül gyors tempó miatt nehezen értelmezhető, ill. más jelzéssel, például a hasonló anyagokban is alkalmazott „széjjelválasztó jellel” (|) helyettesíthető volna (op. 27/1, II.). Hasonlóképpen, érzékeny agogikus kiemeléssel képzelhetőek el azok a tenutók is, amelyeket gyors mozgású anyagokban találunk Mozart szonátaiban, így például a KV 533-as F-dúr szonátának rögtön a negyednyi felütést követő első *b* hangjának bartóki tenutója, amely egyben a súlyos ütemrészt képviseli (*piano* dinamikai területen; a 9. ütemben *mf* dinamikai síkon viszont marcato jelöli e hangot a balkézben, az egy oktávval lejjebb megismételt főtéma-dallam kezdetén). Figyeljük meg, hogy amikor a 17. vagy a 19. ütemben, ugyancsak *piano* dinamikai keretben, *marcato*vá válik egy-egy disszonáló, ám metrikailag súlytalan hang, nem tenutót kap. Az ehhez a szonátafőtételhez és Andantéjához zárótételként kapcsolt, eredetileg független rondó (KV 494) 27. ütemében a díszített dallamvariáns első hangja ugyancsak tenutót kap, holott négy ütemmel korábban azonos dinamikai szinten, díszítetlen formájában marcatóval jelölte Bartók ugyanezt a *c* hangot. A motívum-íz négy tizenhatodnyi, díszített variánsa szinte csak finom agogikus kiemeléssel értelmezhető; ha *marcato* játszaná a zongorista, nehezebben érezné meg a hallgató, hogy a négy ütemmel előbb hallott motívum-íz variánsáról van szó, s az interpretáció könnyen hatna durvábbnak–ostobábbnak. Tanulságos lehet még megfigyelni a KV 570-es B-dúr szonáta nyitótételében, hogy a – Bartók saját (nem Leberttől átvett) elemzése szerinti – melléktéma egy egymásnak felelgető motívum-párjának első hangjára mikor helyez Bartók tenutót, ill. marcatót és mikor hagyja azt jelöletlenül. Meglátásom szerint nem pusztán a dinamikai szinttől függ, hogy melyik jelzést választja, hanem elsősorban attól, hogy milyen módon tanácsos meghallgatni a motívumkezdő hangokat. Ha nem disszonál a hang a kísérettel, Bartók nem jelöli meg a hangot, élesebb és hangosabb disszonancia (*d-esz*) pedig marcato-jelét kap tenuto (*c–d*) helyett; utóbbihoz itt is igen figyelmes agogikus megnyújtás illik. Ezek, mondhatnánk, jelentéktelen apróságok, ám igazat adok Bartók Kolozsvárról jött magántanítványának, K. Molnár Irmának abban, amit tőle korábban az efféle „apróságokkal” kapcsolatban idéztem: ezek valóban oly jellemzőek lehettek Bartók hallására, zenei habitusára (K. Molnár/*Zongorázni tanultam tőle*, 111).

⁵¹¹ Érdemes megjegyezni, hogy hasonlóképpen ahhoz, hogy Bartók notációjából a hangsúlyok tekintetében valamiféle természetes folyamatosságra következtethetünk, George Barth Mozart-kéziratok elemzése nyomán úgy véli, hogy a staccato-pontok és staccato-vonások, melyeket nemritkán nehéz elkülöníteni Mozart kottázásában, a könnyedén elválasztott (staccato-ponttal jelzett), ill. a határozottabban elválasztott s enyhén

például az op. 14/2-es G-dúr szonáta II. tételében a dallami gerincpontok megjelenítésére különösen alkalmasnak találta Bartók az apró villát (ezúttal a motívumokban rejlő gesztustartalomnak megfelelően cresc.-villácskákat, ld. a 25. kottapéldán a 84–85. ütemben), s minuciózusan elkülönítette e mozzanatok jelölését a vezetőhangok finom dallami–tonális akcentusainak megjelenítésétől (82–83. ütem).



25. kottapélda. Az op. 14/2 II. tételének 82–85. üteme Bartók közreadásában

Visszatérve az op. 2/3 Adagiójához: értékes tanulságot rejt a *poco agitato* karakterű 55–57. ütem jobbkézfigurációinak tonális–dallami súlyozása. Bartók itt ütésszinten és a kétütemes egységek szintjén egyszerre jegyzi a figyelmi fókuszot (26. kottapélda).



26. kottapélda. Az op. 2/3 II. tételének 55–58. üteme Bartók közreadásában

D'Albert a zenei anyag hasonló értelmezését nyújtja – *p*, *poco agitato* karakter –, kottaképe azonban önkéntelenül is eltérő kognitív stratégiát sugall az előadó részére. Nála az ütésszintű cresc.–decrec. helyét a harminckettedmozgású kísérőmotívumok legmagasabb (gerinc-) hangjaira helyezett apró tenutók foglalják el.

hangsúlyozott (staccato-vonással jelzett) hangok között tükröznek egyfajta kontinuumot (George Barth [1991]: Mozart performance in the 19th century. *Early Music*, 19 [4], 538–555, ide: 540). Barth elgondolása, véleményem szerint, zenei tekintetben igen hihető: a hangok artikuláltságának természetes módon kontinuos, nem diszjunkt természetét tükrözi.

27. kottapélda. Az op. 2/3 II. tételének 52–58. üteme d’Albert közreadásában

Míg Bartók notációja automatikusan arra kényszeríti az előadót, hogy figyelmével *folyamatosan* kövesse az akkordfölbontásokon alapuló dallamot – az akkurátusan kimért hosszúságú cresc.-, ill. dim.-villák vizuális megjelenítése révén, ikonikus módon, szinte szuggerálja az előadó számára az adekvát figyelemmozgást –, d’Albert kottaképe az előadó figyelmének a tenutóval jelölt hangra való közvetlen irányítása révén annak önkéntelen *agogikus* kiemelését eredményezi.⁵¹² Ez még a laikus zenehallgató által is jól érzékelhető, bár számára többnyire megfogalmazhatatlan stílusbeli-hozzáállásbeli különbséget eredményez: a figyelem irányításának eltérő módját. A fönmaradt hangfelvételek meghallgatása nyomán is világossá válhat: Bartók előadói habitusának egy markánsan jellemző, számos eminens kortársától (például d’Albert-től vagy Dohnányitól) elkülönítő vonását ragadhattuk meg e kottakép értelmezésével.⁵¹³ Bár a zenei gondolkodásnak az interpretációban tökéletes bonyolultsággal tükröződő kvalitásait csak erőtlenül s homályosan képesek visszaadni a szavak, akik élőben hallották Bartókot zongorázni, leggyakrabban játékának „erejét” és „szuggesztivitását” emelték ki – amint erre korábban többször utaltunk –, s ezt érzékeli a fönmaradt hangfelvételek mai hallgatója is. Az erő és a szuggesztivitas egyik legfontosabb forrása a figyelem irányításának folyamatosága; ezt a Bartók zongorázásában jól érzhető, ám a hangfelvételekből empirikus eszközökkel alig kimérhető kvalitást önkéntelenül is tükrözi Bartók notációja.

⁵¹² Ugyanezt a két muzsikusk habitusát jól elkülönítő, jellemző különbséget figyelhetjük meg az op. 10/2 I. tételének kidolgozási részében is. Érdekes egyébiránt megjegyezni: d’Albert a dallami csúcspontot Bartóknál gyakrabban jelzi akcentussal.

⁵¹³ Hasonló eset az op. 10/3-as D-dúr szonáta zárótételének felütésnyolcadról ütemegyre rákötött háromhangos főtémafejesztusa: Bartók következetesen apró cresc.–delesc. villával látja el a motívumot, d’Albert viszont a metrikai súlyra eső központi dallamhangot jelöli meg – tenutóval.

Érzékiség és szigor

A 20. század egyik legjelentősebb zenetudósa, Hans Heinrich Eggebrecht az európai zene eszméjének–fogalmának lényegét az érzelem és a *mathészisz* („megismerés, tudomány, tan”) kettősségében véli fölfedezni.⁵¹⁴ Bár természetesen másképpen is megközelíthető az európai zene fogalma – például olyan szembeállítások révén, mint elmélet *kontra* gyakorlat vagy kultusz *kontra* művészet –, Eggebrecht úgy látja: az érzelmi és a racionális megismerés dichotómiája a többi felett áll. Ezt a kettősséget elsősorban a zeneesztétikai gondolkodás történeti vonulatában ragadhatjuk meg. Az affektív fölfogásból kiinduló zeneesztétikai elképzelések a zenetörténetben, valamint a zenéről való filozófiai gondolat történetében olykor búvópatakként éltek tovább, gyakran azonban uralkodó pozícióra tettek szert; úgy tűnik, valamiféle periodikus váltakozást valósítottak meg a *mathészisz*-elvű zenefelfogással. Míg például a középkor társadalom- és eszmetörténeti viszonyai a matematikai tudományokat egybefogó *quadrivium*hoz sorolták a muzsikát, s ezzel a középkoriak a *mathészisz* uralma alá valónak gondolták, az 1600-as évek generációi az érzelemkifejezés képességét helyezték előtérbe a zenében.⁵¹⁵ A zene és a zeneesztétika történetében, egészen napjainkig haladva, azonosíthatónak tűnnek a habitus effajta nagyvonalú – s mint minden általánosító és leegyszerűsítő jellemzés, csupán tendenciát jelző – változásai. Éppen ez a váltakozás motiválhatja az előadóművészeti ízlés módosulásait is, s egy adott előadóművészeti korszakban alapvetőnek tekintett, természetesnek, magától értődőnek érzett – s éppen ezért az észlelés során nem kiemelkedő – interpretációs jelenség általában csupán egy újabb korszakban körvonalazódó, megváltozott ízlés hatása alatt válik az esztétikai bírálat szembetűnő tárgyává.

Fejezetünk tárgya: az érzelmi tartalom fölnagyítása – szemben az imént hivatkozott *mathészisz*-elvű tartalommal – s az érzéki elemek túlsúlyba kerülése könnyen szentimentálisnak, sőt giccsesnek láttatja a zenei előadást. A magyar zeneelméleti–zeneesztétikai diskurzusban Dobszay László, aki – mintha csak Eggebrecht dichotómiájára reflektálva – az „érzéki tartalom” (a zenemű által kiváltott⁵¹⁶ „mozgásingerek, asszociációk, indulati elemek, vizuális vagy drámai effektusok”) és a „zenei gondolat” (a mű „igazi szellemi tartalma”, mely a „tonalitás feltárásában és az ezzel összehangolt idő- és súlyarányokban” fedezhető föl) egyensúlya nyomán véli megragadhatónak a zenemű értékét, a következőképpen közelíti meg a giccs zenei kategóriáját:

⁵¹⁴ Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (1985/2004): *Mi a zene?* Budapest: Osiris Kiadó, 25–32.

⁵¹⁵ Dahlhaus és Eggebrecht is megemlíti ezt a történeti változást (uo., 29–30). A magyar zeneesztétika-történeti irodalomban ld. Zoltai Dénes (2000): *A zeneesztétika története*. Budapest: Kávé Kiadó, 53–84.

⁵¹⁶ Illetve, összhangban a zenepszichológiai kutatásokkal, magában a zenei anyagban tükröződő ilyen elemek (ld. Stachó László [2001]: A zeneértés szemantikai szintjeiről: velünk született, mélylélektani és kognitív útírányjelzők a zenék jelentéseinek kibontásában. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 56 [3], 465–477).

„Miféle eszközök fokozzák fel [...] az érzéki elemet? A zenei gondolatnak fölébe nővő érzelmi kifejezés vagy tematikus ábrázolás; olyan figuratív, ritmikai, hangszerelési burjánzás, mely nem a zenei gondolatból keletkezik, s azzal aránytalan. A kiérlelt zeneszerzői gondolat közlése során helye van a faktúra mozgatósságának, a kontrapunktikának, sőt akár az álkontrapunktikának is (gondoljunk például a Mozart-operák fináléira). Ilyen gondolat hiányában azonban henyeségnek, a hallgató manipulálásának érződnek az efféle hevületek, s legalábbis közel visznek a giccs valamely fajtájához.”⁵¹⁷

Bartók saját maga által is megfogalmazott perspektívája, legalábbis az 1930-as években, egyáltalán nem állt távol a Dobszay által körvonalazottól: „... majdnem minden nagy modern kompozícióban megfigyelhető a törekvés a szerkesztés tisztaságára, a kompozíció kérlelhetetlen szigorúságára, akárcsak a díszítések mellőzésének tendenciája” – nyilatkozta egyik leghosszabb interjújában, 1932-ben.⁵¹⁸ A „szentimentális túlzásokkal” s a terjengősséggel azonosított érzelgősséggel a „józan mértéktartás nagy példáját”, a parasztdallamot helyezi szembe, amely „klasszikus példáj[ja] annak a művészetnek, hogyan lehet minden zenei gondolatot a legtökéletesebben, a legrövidebben, a legegyszerűbb és legközvetlenebb eszközökkel kifejezni”.⁵¹⁹

A befogadásesztétika perspektívájából tekintve, Umberto Eco érvelését követve, az érzelmi tartalom fölnagyítása az „aktív felfedezés” élményétől foszthatja meg a befogadót s arra kényszeríti, hogy egy bizonyos hatást érezzen abban a hiszemben, hogy ez adja az esztétikai élvezetet.⁵²⁰

⁵¹⁷ Dobszay László (2004): A zeneszerzői kicsiség. *Muzsika*, 47 (12) [2004. december], 3–4, ide: 3.

⁵¹⁸ Vámos Magda interjúja a *La Nouvelle Revue de Hongrie* számára (Rácz Judit fordítása), *Wilhelm/Beszélgetések*, 124, ill. a folytatáshoz: 125–126.

⁵¹⁹ Ugyanitt az Eggebrecht által körvonalazott diskurzusba is bekapcsolódik Bartók, s az imént megfogalmazott ergonómia generatív forrásáról közli némiképp naivnak ható fejtegetését: „Sokat hallunk a matematika és a zene közeli rokonságáról. Akár matematikai, akár zenei gondolatról legyen szó, a forma akkor tökéletes, ha mindent kifejez, amit kell, és semmivel sem többet, mint amit kell. Bizonyos, hogy a könnyedségnek az emberi gondolkodás és a művészi alkotás minden területén megvannak a veszélyei. Gyakran előfordul, hogy a szellem a mélység rovására sziporkázik, s a kifejezés intenzitását végső fokon a rutin öli meg. Ezzel szemben az igazi népzene, a parasztzene természetes módon fakad az életből és annak ősi lüktetéséből, s ezért ez az a forrás, amelyhez mindig vissza kell térnünk.” (E forrással kapcsolatban ld. különösen Vikárius László elemzését: Vikárius/Modell, 26–29.) Bartóknak ebben az 1932-es interjújában összefoglalt gondolatmenete már egy előző évben publikált híres előadásszövegében is tömören megjelenik (*A parasztzene hatása az újabb műzenére*, *BBÍ/1.*, 141, 140): a „szűkebb értelemben vett” parasztzene „[k]ifejező ereje bámulatosan nagy, emellett teljesen mentes minden érzelgősségtől, minden fölösleges cikornyától; néha a primitívségig egyszerű, de sohasem együgyű”. A 19. század „»nemzetieskedő« zeneszerzőinek, csekély kivétellel, úgy látszik elegendő impulzust adott a keleti és északi országok népies műzenéje. Szó sincs róla, volt ebben is egy csomó, az addigi nyugati magasabb műzenéből hiányzó sajátság, de ez keveredett [...] nyugati sablonokkal, romantikus szentimentalitással. Viszont hiányzott belőle a primitívség érintetlen frissesége, hiányzott belőle az, amit újabban »tárgyilagosság«-nak szeretnek nevezni és amit én a szentimentalizmus hiányának mondanék.” E „szentimentalizmus hiányának” elemzéséről Bartók poétikájában ld. Vikárius László (2002): *A „szentimentalizmus hiánya” Bartóknál*. In: *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 235–257.

⁵²⁰ Umberto Eco (1976): A rossz ízlés struktúrája. In: *A nyitott mű (válogatott tanulmányok)*. Budapest: Gondolat, 201–270, ide: 205–206.

Bevezető gondolatmenetünk nyomán, Ecóval összhangban, azonban hozzátehetjük: a befogadás közvetlen és közvetett kontextusa alapvetően meghatározza, mit tekintünk a rossz ízlés fogalma alá tartozó mozzanatoknak. Míg a zenei interpretáció során az előadás közvetlen kontextusát az elhangzásának helyszínét és módját érintő körülmények alkotják, a közvetett kontextust az a diszkurzív közeg testesíti meg, amelynek implikációit – vagyis a diskurzus által megteremtett látásmódot – a befogadó nem csupán elszenvedheti–elhasználhatja, hanem, kivételes módon, képes lehet arra is, hogy kivonja magát alóluk.⁵²¹ Bár az aktív fölfedezés lehetőségét a kontextus kétségtelenül erőteljesen befolyásolja, az, hogy a befogadó képes-e fölülírni a kontextus hatását, már a befogadástól függően kérdései közé tartozik. Amikor a kottaközreadások és a hangfelvételek elemzője rekonstruálni próbálja az előállítók által körvonalazott előadói stílust, az általa fölfedezett jelenségeket, objektivitásra való törekvése ellenére, önkéntelenül is saját kulturális kontextusának és egyéniségének perspektívájából értékeli; sőt, leggyakrabban talán csak ezeken keresztül képes észrevenni azokat. Így elemzési kategóriái is végső soron szubjektívek: az elemző perspektíváját – képességeit, választásait, szakmai közege meghatározta látásmódját – tükrözik. Éppen ezért lehet szükség újabb perspektívák bevonására, ha esztétikai kategóriák mentén megalkotott értékítéletekkel kerülünk szembe.

Bülow, d'Albert vagy, mint egy példán keresztül hamarosan látni fogjuk, Bartók generációnyival idősebb zeneakadémiai tanártársa, Chován Kálmán előadói stílusának egy-egy mozzanata a Bartók közreadásaiban közvetített zenei ideálok fényében sajátos értelmet nyer; a nyelvtudományból a zenei analízisbe Robert Hatten által beemelt fogalom szerint: jelöltté válik.⁵²² A Bartók-tanítványok tanítványainak generációja számára pedig újabb elemek emelkednek ki s válnak jelöltté – figyelemre méltóvá, jelentőségteljessé – Bartók zongorázásában; nemritkán olyan mozzanatok, amelyek a Bartókot megelőző generációk perspektívájából jelöletleneknek számítottak. Ha a mi tanáraink – vagyis a Bartók-tanítványok tanítványai – perspektívájából értékeli Bartók zongorázását, annak egyes elemei szentimentalizmusokként válnak jelöltté számunkra és tűnnek föl percepciónkban önkéntelenül is szokatlannak, sőt, visszatetszőnek (mint például a saját

⁵²¹ Figyelemre méltó például Dalos Anna következtetése, aki Kodály poétikáját a recepcióesztétika felől véli megközelíthetőnek, szemben a Bartók-kutatás főáramában alkalmazott megközelítéssel, mely a hatás fogalma felől közelít a tárgyhoz. Bartók ugyanis – véli Dalos – „valóban elszenvedi az őt ért hatásokat, míg Kodály, akinél a komponálást gyakran klasszikus mesterek műveinek másolása előzte meg, mintha provokálná a szembenézést velük”. (Dalos Anna [2007]: *Forma, harmónia, ellentét. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 16.)

⁵²² Robert S. Hatten (1994): *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

perspektívánkból fölnagyítottnak értékelt–hallott zenei gesztusok).⁵²³ A kortársak értékelésében viszont olyan elemek tűnhettek ki Bartók előadásából, mint a közeli barátság nyomán bírálatainak is hangot találó Kodály vagy Albrecht Sándor által lakonikusan kiemelt „objektivitás”.⁵²⁴ Arra, hogy mit tekinthetünk jelölt vagy jelöletlen elemnek egy-egy előadói stíluson belül, az általunk már az eddigiekben is követett módszer révén: a korabeli tanúk – recenzensek, tanítványok, más visszaemlékezők – megfogalmazásainak, valamint a kottaközreadásoknak és, ha alkalom nyílik rá, mint Bartók esetében, a hangfelvételeknek együttes összehasonlító elemzésével következtethetünk.

Az elemző perspektíváját a pszichológiai gondolkodásmód és eszköztár is kiegészíti. A zenei ízlés elemzése a tudós számára kényesnek tűnő, ám a lélektan eszközeivel nem megközelíthetetlen feladat, s az ízlést kialakító habitus formálódásának és az észlelés működésekének generikus, lélektani

⁵²³ Sőt, már olyan kiemelkedő és a zenei diskurzus számos központi szférájában hangadó kortárs muzsikusként, mint Stravinsky perspektívájából is (vö. Richard Taruskin [1995]: *The pastness of the present and the presentness of the past*. In: *Text and Act*. New York: Oxford University Press, 90–154).

⁵²⁴ Kodály Zoltán (közr. Vargyas Lajos, 1989): *Közélet, vallomások, zeneélet*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 210–211; Albrecht Sándor (1958): „B. B.” – ahogy én ismertem [2. rész]. *Muzsika*, 1 (11) [1958. november], 13–14 (ide: 13). A Bartók zeneszerzői oeuvre-jében Kodály szerint megtestesülő „klasszikus lélekről” és fegyelemről ld. Kodály Bartók-portróját a *La Revue Musicale* Bartók-különszámában (Kodály Zoltán [közr. Bónis Ferenc, 2008]: *Visszatekintés*. Argumentum Kiadó, 2. kötet, 426–434, ide: 434). Érdemes megjegyezni, hogy Bartók számára az objektivitás fogalma a megformálással asszociálódhatott – vö.: „A szó legszorosabban vett parasztdallamokat [a kifejezés „romantikus szertelenségével” szemben, mely a cigányzenészek előadását jellemzi, s „kezdetben érdekesnek tűnik fel, később azonban már fárasztó”] klasszikus, pregnáns egyszerűség jellemzi, a felépítésnek olyan objektivitása, mely sohasem fárasztó. Érzésem szerint minden ilyen dallam a legmagasabbrendű művészi tökéletesség megtestesítője. Klasszikus példái annak, miként lehet a legkisebb formában, a legszerényebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot a lehető legtökéletesebben kifejezni.” (*BBÍ/1*, 149.) A zeneakadémista Bartók zongorajátékának eme szentimentalitással szembeállítható „objektív” kvalitásával kapcsolatban lásd édesanyjának írt beszámolóját első nagyobb zongoristasikeréről, Liszt *h-moll szonátájának* előadásáról: „Erkel [Gyula] tanárnak már a főpróbán is egészen tetszett; azt mondta, beszéljenek a többiek akármit, az espressivó-rol, neki mégis így tetszik. Ne változtassak, játszam csak is férfiasan. – Kemény [Rezső] is azt mondta, hogy bár itt nálunk nagy súlyt fektetnek az espressivo játéokra, de pl. Németországban már nem; ott ennek tulságba vitelét még nagy hibának is tartják. [...] [Szendy m]jár a főpróbán nem volt elragadtatva, hanem azt mondta, hogy billentésem a »cantabile«knél nélküli a poezist, nem elég lágy, kifejező; s hogy nem tudok bánni a pedállal. Erkel tanár megbotránykozott eljárásán.” (*Bartók levelei*, 40.) „Bartók nem volt híve a szentimentális játéknak” – írja 1909 és 1915 közötti tanítványa, Balogh Ernő, akivel élete végéig kapcsolatban maradt –, „ami azonban nem jelenti azt, hogy megtiltotta volna az érzelmes kifejezést [recte: érzelm(teli) kifejezést].” (Balogh Ernő [1958]: Milyen tanár volt Bartók? *Muzsika*, 1 [10] [1958. október], 9–10, ide: 10; a szöveg korábbi, angol nyelvű megjelenésében: „Bartók had no use for sentimental playing, which does not mean that he forbade emotional expression.” [Gillies/*Remembered*, 44–48, ide: 46.]) Székely Júlia Chopin E-dúr etűdje kapcsán idézi föl órai beszélgetésüket: „– Miért játssza ezt ilyen édeskészen? – Így érzem, tanár úr kérem. – Nem az előadó érzéseire vagyok kíváncsi, hanem az alkotóra. Az pedig soha nem volt szentimentális.” (Székely/Bartók tanár úr, 70, a kiemelés tőlem – S. L.) Vikárus László is fölhívja a figyelmet Bartók Hernádi (Heimlich) Lajosról írt, 1930-ból származó ajánló soraira (sőt, össze is hasonlítja azokat Dohnányi Hernádi-ajánlásának megfogalmazásával – Vikárus László [2002]: A „szentimentalizmus hiánya” Bartóknál. In: *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 235–257, ide: 239): „Herr Lajos Heimlich ist einer unserer besten jungen Pianisten. Die charakteristischsten Züge seines Spieles sind: äusserst präziser Rhythmus, grosszügiger Aufbau, *Fehlen jeder Sentimentalität*, farbenreicher Anschlag und glänzende Technik.” (*Bartók levelei*, 549., kiemelések tőlem – S. L. Bartók nemcsak németül, hanem angolul is megfogalmazta ajánló sorait; ennek faksimiléjét ld. Bónis/*Így láttuk*, 113.)

mechanizmusait elemezve képesek lehetünk megerősíteni olykor látszólag szubjektív elemzői következtetéseinket.⁵²⁵ Bartók „objektivitása” és a szentimentalizmusnak az előadóművészetében is megmutatkozó hiánya kapcsán természetesen ilyen mechanizmusokat is föltételezhetünk, s nem pusztán a kulturális kontextus külső hatásaiban kereshetjük ennek forrását. Bartóknak a – bizonyos perspektívából – „objektivitással”, a szentimentalizmus hiányával jellemezhető előadóművészi habitusát három jelenség: a szünetkitöltő, a dallami közép- és csúcspont, valamint a záratok interpretációjának elemzésével közelítjük meg.

Az előadói habitus jelei

A zenei folyamatban megjelenített gesztusok és karakter-elemek kiemelése nem pusztán az ízlés esztétikai tárgykörébe tartozó jelenség. Az előadó saját figyelmével önkéntelenül is irányítja a hallgató figyelmét, s e működés alapján az előadóművészi kifejezés a pszichológia eszköztárával megvizsgálható objektummá válik. Igen kevés előadóművész képes arra még a legnagyobb tartott interpretátorok között is, hogy képzeletében a zenei folyamat lokális és globális szintjeit egyaránt és egyidejűleg megjelenítse játékában. Ha a lokális gesztus- és karakter-mozzanatok elburjánzanak az előadó elképzelésében és figyelmét a zenei jelentés e gesztus-, ill. karakter-szintjére terelik, a mű tonális és időbeli formaszervezetének perspektivikusabb elgondolására könnyen nem marad kognitív kapacitása a játékosnak. A legtöbb előadóművész habitusa pontosan megragadható és jól jellemezhető annak révén, hogy személyiségéből s képességeiből következően önkéntelenül is a zenei jelentés mely rétegét részesíti előnyben, az előadás során milyen perspektívákból képes monitorozni a zenei folyamatot és mennyire gyorsan képes perspektívát váltani.⁵²⁶ Az előadóművész–közreadó akaratlanul is rögzíti e képességeit és választásait az általa közreadott kottaképben.

Az op. 10/3-as D-dúr szonáta nyitótételének második, h-moll témájában Bartók kottaképéből a zenei folyamatnak eltérő jelentésrétegei és perspektívái emelkednek ki, mint Lebert, d’Albert vagy később Schnabel közreadásából. Bartók határozottan két négyütemes félperiódust érzékeltet a kezdetükre kiírt *diminuendo-villa* révén, kiemelve az első félperiódus zárlati, domináns funkciójú tonális gerinchangját; a téma karakterét pedig az általa hozzáadott *dolce* instrukció révén jeleníti

⁵²⁵ Vö. Daniel Leech-Wilkinson (2012): Compositions, scores, performances, meanings. *Music Theory Online*, 18 (1), mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php. Ld. eminens példaként: uő. (2006): Portamento and musical meaning. *Journal of Musicological Research*, 25 (3), 233–261.

⁵²⁶ Stachó László (2013): A zenei képesség és a kiemelkedő zenei teljesítmény. Bevezetés a zenei előadóművészet pedagógiájába. *Parlando*, megjelenés előtt.

meg. A témának második, a váltódominánson induló, erőteljesen kibővített feléből a hozzáadott crescendo- és decrescendo-villák (ill. a teljes tématerületet záró oszlop-hangok *marcatissimo*-jelei [51–52. ütem]) révén szinte aprólékos formai analízist ad Bartók a kottaolvasó kezébe. A villák nem csupán – s nem is elsősorban – a karakter-, ill. gesztustartalom plasztikus megjelenítésének szolgálatában állnak, ellenállhatatlan, folyamatos húzóerőt teremtve félperiódusnyi területeken át, hanem a formaszervezet elemeit különítik el. D’Albert ezzel szemben az első periódusban csupán egy-egy melodikus középpontot emel ki, Lebert a legmagasabb dallamhangokat hangsúlyozza crescendo–decrescendói révén (miközben az első félperiódus zárását is jelzi *dim.*-villával), Schnabel pedig a balkéz-arpeggiók egyedi strukturálásával a dallamban rejlő kérdés–felelet mikronarratívumra irányítja a játékos, ill. hallgatója figyelmét. A folytatás interpretációinak elemzése sem kevésbé tanulságos: Lebert Bartókhhoz hasonló részletességű, ám tőle némiképp eltérő interpretációt ad; d’Albert igen nagyvonalúan szinte csak az urtext-elemeket közli, leszámítva a basszusmenetet követő frazeálást⁵²⁷ és a 38–40. ütemekben hozzáadott s önmagukban csupán triviálisnak tűnő cresc.-villákat; Schnabel pedig néhány, a szerkezet megjelenítése tekintetében magától értődő, valamint néhány rendkívül nagyvonalú, szinte instruktív célú frazeálási ívet ad hozzá az általa összövegnek ismert kottaképhez,⁵²⁸ azonkívül egy-egy cresc.–decresc. sóhaj-villapárt a ***sf*** mellékdomináns pillanatokhoz a 31. és 35. ütemben.

⁵²⁷ Bartók itt, az általa hitelesnek ismert szöveget követve, nem ad hozzá íveket a kottaszöveghez; ehelyett *marcato*kkal jelzi a basszusváltozások által meghatározott kíséret-szerkezetet.

⁵²⁸ Schnabel a 31–34. ütem félperiódusában az ívet a 34. ütem kezdő *cisz* hangjáig viszi, s a következő négyütemes félperiódus íve már ugyanezen ütem második dallamhangjától, az *a*-tól kezdődik, tehát magában foglalja záró *a* hangnak szünetkitöltő funkciójú kidíszítését, s a 38. ütem első (*e*) hangjáig tart. Ezt a fajta frazeálást – amely *pedagógiai*lag egyébként igen értékes lehet – Riemanntól is megtanulhattuk (pl. Hugo Riemann [³1912]: *Vademecum der Phrasierung*. Lipcse: M. Hesse; vagy vö. bármely *Phrasierungsausgabéjával*).

28a–b. kottapéllda. Az op. 10/3 I. tételének 21–36., ill. 37–58. üteme Bartók közreadásában (idegen kéztől származó, irreleváns ceruzás bejegyzésekkel). NB.: A 45–46. ütem decresc.-villáját és a 40., ill. 49. ütemben szereplő „cresc.” instrukciókat összöveg-elemekként ismerte Bartók, ezért szedette vastagabb villa- és nagyobb betűmérettel

29a–b. kottapélda. Az op. 10/3 I. tételének 23–32., ill. 33–59. üteme d’Albert közreadásában. Az általa összevagy-elemekként ismert instrukciókat ugyan nagyobb betű- és vastagabb villamérettel szedette, Bartók kottaképehez képest itt nehezebb elkülöníteni a vastagabb és vékonyabb villákat⁵²⁹

⁵²⁹ D’Albert és Bartók kottáját is a lipcsei Röder cég szedte, ám egy évtized különbséggel.

A szünetkitöltő

A szünetkitöltők a tonális vagy az időbeli (formai) folyamatnak sajátos „exaptációi”:⁵³⁰ a zenemű már kialakult tonális és időbeli folyamatának afféle rövid, általában ütésnyi–félütemnyi, „használaton kívüli” pillanataiba komponált zenei anyagok, amelyeket az – adekvát perspektívákból tekintve – szentimentálisnak értékelhető előadói habitus emóciókifejező jelentőséggel ruház föl. Az első Esz-dúr szonáta (op. 7) Largójának (*con gran espressione*) második periódusa a szabályszerű nyolc helyett háromszor két ütemből áll. Az első két ütempár tonális anyagának terjedelme nem tölti ki a rá szabott időkeretet: az ütempárok második ütemében csupán két ütésig tart, s az utolsó negyed-ütésre jutó zenei anyag nem hordoz – Dobszay László fentebb idézett kifejezésével – „szellemi tartalmat”.⁵³¹



30. kottapélda. Az op. 7 II. tételének 8–12. üteme Bartók közreadásában. A 9. és a 11. ütem vastagabb cresc.–dim. villái Beethoventól származnak

Edwin Fischer így ír Artur Schnabelről Beethoven-könyvecskéjében:

„Arthur [sic] Schnabel fölényes értelmessége komoly értéket biztosít a zongoraszonáták tőle származó kiadványának. Valóságos kincseshánya ez, s ha híven követjük utasításait, szinte feleslegessé válik, hogy személyesen vegyünk órákat nála.”⁵³²

⁵³⁰ Vö. Stephen Jay Gould (1990): *A panda hüvelykujja*. Budapest: Európa Könyvkiadó. A fogalom idevonatkoztatása természetesen kissé metaforikus, ám éppen a Bartók generációja által élő organizmusként – és evolúciós folyamat alanyaként – tekintett zenére meglepően találónak tűnik számomra. Gould az exaptáció eminens példájaként a templomok boltív-díszítését hozza: az ívsávokat, melyekre festeni kezdtek – s ennek révén sajátos jelentőségre tettek szert –, eredetileg statikai kényszer szülte.

⁵³¹ *Nota bene*, a „szünetkitöltő” kifejezést is Dobszaytól tanulhattuk (vö. Dobszay László [2012]: *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica, 52–55). Egyébként megjelenik Schnabel tanításában is: Konrad Wolff, aki könyvben foglalta össze mestere interpretációs stílusát és pedagógiai fogásait, „»fill-up« music”-ként említi egy helyen (Wolff/Schnabel, 70).

⁵³² Edwin Fischer (ford. Jemnitz Sándor, 1961): *[Ludwig van] Beethoven zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 72.

Habár most nem időzhetünk el egy egész zongoraórára a Bartók-kortárs Schnabellel, akit a kor legnagyobb Beethoven-tolmácsolói és zongorapedagógusai között őriz az emlékezet, olvassuk el nagyhírű Beethoven-sonátaközreadásaiból az iménti példánknak megfelelő ütemeket:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is in bass clef and the second in treble clef. Both systems show complex rhythmic patterns with triplets, sixteenth notes, and dynamic markings like 'ten.', 'rinf.', 'p', and 'sp'. There are also performance instructions like 'a)' and '35'.

31. kottapélda. Schnabel 1924-es közreadásának 7–14. ütemei ugyanebből a tételből

Schnabel a szünetkitöltő melódiagirlandokra apró sóhajokat képzelt, s az ő perspektívájából Bartók koncepciója kétségtelenül szikárnak mutatkozik. E kiragadott, ám jellemző példa⁵³³ útmutatásával világhatjuk meg, miért tarthatta fontosnak Bartók kimondani s mit jelenthetett számára ez a kissé szokatlannak tűnő kijelentés (közel két évtizeddel e Beethoven-közreadása után): „Nagyon vonz Frescobaldi és Rossi szigorú, férfias stílusa.”⁵³⁴

Újabb illusztratív példák idézése helyett figyeljünk meg egy látszólag hasonló helyet az op. 10/2-es F-dúr szonáta első tételéből. Ebben az ütempáros anyagban a melléktéma belépése előtt másfél taktusnyi „holt” időt tölt ki a 36. ütemben nyugvópontra érkező tematikus anyagból kibomló dallamfonál forgolódása a *g* hang körül. Az új téma belépése ebből a „szellemi tartalmától” megfosztott dallamfonálból bomlik ki, szinte továbbszövi azt. Szemben d’Albert-rel vagy Schnabellel, akik diminuendójukkal ehelyt elveszítik a fonalat – így a melléktéma-anyag csatlakozása interpretációjukban összeférceltnek hat –, Bartók a crescendo utolsó pillanatban ható gesztusával

⁵³³ Különösen Bülow-nál találhatunk igen sok példát a szünetkitöltő érzelmi földúsítására (szemben Bartókkal).

⁵³⁴ Calvocoressi 1929-es interjújából a *Daily Telegraph* számára (Wilhelm/*Beszélgetések*, 109). Lásd még a zeneakadémista Bartók – korábban már idézett – levelét édesanyjának, melyben Liszt h-moll szonátája előadásának tanári visszhangjairól számol be: „Erkel [Gyula] tanárnak már a főpróbán is egészen tetszett; azt mondta, beszéljenek a többiek akármit, az espressivó-rol, neki mégis így tetszik. Ne változtassak, játszom csak is férfiasan.” (*Bartók levelei*, 40.)

mintegy fölveszi a fonalat, s szerves kapcsolódást alakít ki a másfél ütemmel korábban bezárult főtéma-terület s a melléktéma között (32. kottapéllda).



32. kottapéllda. Az op. 10/2 I. tételének 36–41. üteme Bartók közreadásában (idegen kéztől származó, irreleváns ceruzás bejegyzésekkel)

Az iménti példa nyomán arra következtethetünk, hogy Bartók a szünetkitöltő anyagok nagyforma-építő funkcióját is tekintetbe veszi interpretálásuk során. Az op. 10/2 nyitótétel-melléktémájának indítása természetesen nem egyedülálló eset e tekintetben. Figyelemre méltó például az op. 22-es B-dúr szonáta I. tételében az F-dúr melléktéma indulása előtti ütem, melynek tematikus anyaga az első ütés kezdetén bezárul, s így az ütem majdnem egészét szünetkitöltő anyag uralja (33. kottapéllda).



33. kottapéllda. Az op. 22 I. tételének 19–21. üteme (a melléktéma indulását megelőző három ütem) Bartók közreadásában

Ha ezt az anyagot természetes dinamikával, *crescendo–decrescendo* gesztussal interpretálja az előadó, szünetkitöltő funkciója ellenére prominenssé, szinte tematikussá válik, s a tétel interpretációja könnyen széttöredezettnek hat; a nagyforma érzékeltetését jelentősen megnehezítheti a lokális gesztus-mozzanatokra való összpontosítás. Bartók – szemben d'Albert-rel, aki a szünetkitöltőt *diminuendo* interpretálja, hozzáadott villával a C-dúr skála indulásától, majd

közreadói „dim.” instrukcióval folytatva a villát a 3. ütést követően – ezt az elképzelést képviseli.⁵³⁵ A szünetkitöltő anyag azonban éppenséggel tematikus is, amint ez kiderül a következő ütemekből:



34. kottapélda. Az op. 22 I. tételének 22–24. üteme (a melléktéma indulása) Bartók közreadásában

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

Érzéki zárlatok

Generációkkal korábban Mozart zenéjét jellemzően „régiesnek és bájosnak” tekintették – emlékezik vissza a Mozart-interpretációnak ezen ideáljával szembehelyezkedő Schnabel pedagógiájára tanítványa, Konrad Wolff.⁵³⁶ Valóban; például az 1899-ben megjelent amerikai előadóművészeti tankönyvben, Goodrich *Theory of Interpretation*-jében a Bach-fiúk, Haydn és Mozart neveivel fémjelzett „Mozart Epoch” az európai zenetörténet *par excellence* lírai korszakaként szerepel:

„The dominant trait in Mozart’s music is tenderness. Simplicity and cheerfulness, directness of purpose, regretful yearning, and occasional heroic moments, find expression in the violin and piano works, the quartets, quintets, and symphonies. But the smiles and the tears are nearly akin. Too gentle to scorn the sordid world, and meeting but little substantial encouragement, Mozart resigned himself

⁵³⁵ A „dim.” instrukció a Cotta kiadásában az ütem második ütésén jelenik meg, éppúgy, mint a régi Beethoven-összkiadásban (és Casellánál is); Lamond-nál pedig még korábban, a C-dúr skála indulásánál (közreadói hozzátételként).

⁵³⁶ „The shortening of end notes of a phrase is a terrible habit which dates back many generations, when Mozart’s music was considered mainly quaint and graceful.” (Wolff/Schnabel, 106, kiemelés tőlem – S. L.)

to whatever fate might decree, and he was thus induced frequently to fulfil the composer's task in a careless or perfunctory manner. He required a special motive to stir the calmness of his soul life. The »Jupiter« and the last *G-minor* symphony show the depth and versatility of his genius when an incentive did appear. This is still more apparent in the operas and the immortal swan song.”⁵³⁷

(„Mozart zenéjének domináns vonása a gyengédség. Egyszerűség és vidámság, célszerűség, sóvárgás és alkalmanként hősi momentumok találnak kifejezésre a hegedű- és zongoraművekben, a kvartettekben, a kvintettekben és a szimfóniákban. A mosolyok és a könnyek azonban majdnem ugyanolyanok. Mozart túl nemes és finom volt a hitvány világ megvetéséhez és csak kevés valódi bátorításra lelt; meg kellett adnia magát mindennek, amit a sors elrendelt számára, így gyakran kényszerült rá, hogy kompozíciós munkáját gondatlanul és felületesen teljesítse. Különleges indítékra volt szüksége ahhoz, hogy felkavarja lelki életének nyugalmát. Géniuszának mélységét és sokoldalúságát a sajátos ösztönzés hatására megalkotott »Jupiter«- és az utolsó g-moll szimfónia mutatja meg. Ez még nyilvánvalóbb az operákban és a halhatatlan hattűdában.”)

Mozart leggyakoribb jelzői a „nemesség”, a „gyengédség”, a „grácia” és az „elegancia” a németül és angolul egyaránt publikáló Adolph Carpe⁵³⁸ 1890-es években kiadott, széles körben ismert, Amerikában is publikált és tananyagként használt előadóművészeti monográfiáiban.⁵³⁹ Ezt a képet árnyalja valamelyest a kor talán legismertebb, zongoraművészetről szóló kézikönyvében Adolph Kullak:

„Mozart [...] tritt in die von Haydn eröffnete Bahn ein und nimmt die Harmonie seiner Form zu noch weiterer Vollendung auf. Auch der musikalische Empfindungsgehalt wird erweitert, indem die überwiegende heitere Grundstimmung Haydns in die Anmut eines ernsteren und innigeren Gefühlszustandes übergeht. Das rein Schöne, und dieses in dem besonderen Ausdrücke der Grazie, durchweht alle Schöpfungen Mozarts vom tiefsinnigen Ernste, ja von düster-dämonischen, freilich dem flüchtigeren Blicke versteckten Akzenten an bis zu einer der Haydnschen Stimmung verwandten, aber von innigerer Wärme durchglühten Heiterkeit.”⁵⁴⁰

(„Mozart [...] a Haydn által megkezdett útra lépett, s formájának harmóniáját még teljesebb tökélyre fejlesztette. Bővült a zene érzelmi tartalma is: Haydn túlnyomórészt derűs alaphangulata komolyabb és bensőségebb érzelmi állapotnak adja át helyét. A tisztán szép – különösen a kellem kifejeződésében – Mozart valamennyi alkotását áthatja a mélabús komolyságtól és a komor

⁵³⁷ Alfred John Goodrich (1899): *Theory of Interpretation Applied to Artistic Musical Performance*. Philadelphia: Theodor Presser, 278–279.

⁵³⁸ Carl Reineckének ajánlott német könyvében „Carpe” helyesírással (Adolph Carpe [1900]: *Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage*. Lipcse: Gebrüder Reinecke).

⁵³⁹ Ld. pl. Adolph Carpe (1893): *The Pianist and the Art of Music: A Treatise on Piano Playing for Teachers and Students*. Chicago: Lyon & Healy, 109–111; uő. (1898): *Grouping, Articulating and Phrasing in Musical Interpretation: A Systematic Exposition for Players, Teachers and Advanced Students*. Lipcse: Bosworth & Co., 7.

⁵⁴⁰ Adolph Kullak (közr. Walter Niemann, ¹¹1922): *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Lipcse: C. F. Kahnt, 16–17.

démoniságtól, s persze a felületes pillantás előtt rejtve maradó hangsúlyoktól kezdve a haydni tónussal rokon, ám a legbelsőbb melegség átfűtötte derűig.”)

Mozart előadóművészetéből pedig zongorázásának „természetes könnyedségét” s a részletek „szabatos, érthető és határozott” megformálását emeli ki.⁵⁴¹

Ám Riemann lehetett az a hatalmas ismertséggel és befolyással bíró muzikológus, aki az imént jellemzett Mozart-képet teoretikus rendszerbe foglalta s széles körben ismertté tette 1883-ban kiadott zongoramethodikájában. A német zenetudós a 39. opuszaként megjelentetett *Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule* 10. fejezetében öt alapvető stílusba sorolja a zenei alkotásokat. Riemann (egyik) magyar hangját, Chován Kálmánt idézhetjük hamarosan, aki *A zongorajáték módszertanában* nem csupán e *Klavierschule* szerkezetét követi híven, így emelve Riemann látásmódját a magyar zongorapedagógia főáramába, hanem gyakran tartalmát is (más korai Riemann-művekben, mint például az előadási szabályokat taglaló *Katechismus des Klavierspiels* c. munkában foglaltakkal egyetemben).⁵⁴² Chován magyarításában az öt stílus („irály”) – a „komoly vagy nagy stylus” („der seriöse [grosse] Stil”), a „szeszélyes vagy humoros irály” („der capricciöse [humoristische] Stil”), az „érzelgő vagy sentimentál irály” („der sentimentale Stil”), a „kecses vagy graciosus irály” („der graziöse Stil”), valamint a „brillans vagy virtuóz stylus” („der brillante [virtuose] Stil”)⁵⁴³ – közül

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

A billentési módok különféle fajai a kecses irálynál legnagyobbbrészt alkalmazhatók. A dinamikai és a rhytmikai változások mértékkel használandók.”⁵⁴⁴

⁵⁴¹ „Gerühmt wird seine ruhige Hand, sowie die natürliche Leichtigkeit und Flüssigkeit seiner Passagen, Korrektheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit in allem Einzelnen.” (Uo.)

⁵⁴² Hugo Riemann (1888): *Katechismus des Klavierspiels*. Lipcse: Max Hesse's Verlag. Ezt a kötetet Riemann – amint írja az ajánlásban – „barátjának”, Otto Klauwellnek dedikálta (ld. korábbi hivatkozásainkat a kor egyik legnépszerűbb előadóművészeti szabálygyűjteményére: Klauwell/*Vortrag*).

⁵⁴³ Chován/*Módszertan*, 106–109, ill. Hugo Riemann (¹1883): *Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule*. [Eine Anweisung zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke nebst ergänzenden Materialien.] I. Theil: System. Lipcse: Fr. Kistner, 36–40.

⁵⁴⁴ Chován/*Módszertan*, 108.

Ez a Mozart-kép uralkodott a 20. század első évtizedeiben Magyarországon is.⁵⁴⁵ Chován zongora-módszertanát egyébként az 1910-es években is újranyomtatták (ld. a kiadvány változatairól a bibliográfiában olvasható megjegyzéseimet) és, előszavának tanúsága szerint,⁵⁴⁶ tananyagként használatos volt a Zeneakadémia zongoratanár-képzőjében. Ami ezek után Chován fiatal tanárkollégája: Bartók közreadásainak és hangfelvételeinek ismeretében igencsak meglepő, ám megvilágító erejű lehet számunkra, az Székely Júliának Bartók Bach- és Mozart-interpretációját illető megjegyzése. A volt Bartók-tanítvány a fiatal Kocsis, Ránki és Schiff, valamint magyar generációtársaik Bach- és Mozart-előadásaiban vélte fölfedezni Bartók akkorra már – Székely által – elveszettnek hitt előadóművészi ideáljainak örökségét:

„Meghatott csodálkozással tapasztaltam, hogy azok a zongoristák, akik Bartók halála után születtek (Kocsis, Ránki, Schiff stb.), pontosan úgy játsszák Bach műveit, ahogyan valamikor Bartók fogta fel

⁵⁴⁵ Kiragadott, ám igen jellemző példaként Mozart klarinétötösének 1906. január 5-i előadása kapcsán – e koncerten Bartók is közreműködött – August Beer, a Pester Lloyd híres kritikus így fogalmazott: „Befejezésül csupa derűs báj következett: Mozart megkapó klarinétötöse. »Érett, édes érzékiségben lebeg«, mondta egyszer W. Ambros, Goethe kifejezését alkalmazva rá.” („Zum Schlusse kam lauter lichte Anmuth: Mozart's reizendes Klarinett-Quintett. 'Es schwebt in reifer, süßer Sinnlichkeit' sagte einmal W. Ambros, ein Wort Goethe's darauf übertragend.” Idézi Demény/*Kibontakozása I.*, 288–289.) Az imént hivatkozott amerikai és közép-európai Mozart-képhez egy figyelemre méltó, néhány évtizeddel korábbról származó francia adalék Gustave Chouquet (1819–1886), a *La France musicale* c. folyóirat kritikusanak véleménye az 1861 és 1872 között a *Le trésor des pianistes* sorozatban közreadott „régizeneiről”. A *Trésor* közölte kottakép a Mozart-sonáták leghíresebb 19. századi „historikus” közreadásainak egyikét rejt; a közreadó-házaspár, Aristide és Louise Dumont Farrenc célja – Fétis 1830-as évekbeli concert historique-jainak ihletésére – három évszázad billentyűsmuzsikájának a föllelhető eredeti források nyomán és az eredeti előadói stílusok elemeinek föllelevenítésével történő közreadása volt. Chouquet lesújtó véleményét a közreadott zenéről, beleértve Mozartot is, George Barth közli a 19. századi Mozart-interpretációtörténetről szóló cikkében (George Barth [1991]: Mozart performance in the 19th century. *Early Music*, 19 [4], 538–555, ide: 549). Chouquet, a 19. század igen jelentős francia kritikus–zenetörténész–zeneszerzője szerint ugyanis Mozart szonátái a másodvonalbelieknek, gyengéknek, tehetségteleneknek való, igénytelen zongoráznivalóval szolgáló repertoár részeit képezik. Camille Saint-Saëns viszont 1915-ös Mozart-sonátaközreadásainak előszavában már történelmi tudatossággal reflektál kora előadói gyakorlatára s annak forrásaira: a díszítések kivitelezésében Leopold Mozart *Hegedűiskolájára* hivatkozik és megvilágítja, hogy a „modern” kiadásokban szereplő ívek, *legato*, *molto legato* és *sempre legato* instrukciók sem a kéziratokban, sem pedig a Mozart-korabeli kiadásokban nem szerepelnek. Szerinte minden jel arra mutat, hogy Mozart zenéjét könnyedén kell előadni; az pedig, hogy a „régizene *non legato*” egyfajta általános *staccato* előadásmóddá változott a 19. század közepére – amint ezt Saint-Saëns ifjúkorában idős zongoristáknál tapasztalhatta –, hamar olyan ellenreakciót váltott ki, amely már „túlzóná” vált. Különös figyelemre méltó, hogy Saint-Saëns arra a következtetésre jut, hogy a motívumokat (ill. az egy ív alá tartozó hangokat) oly módon kell előadni, mint ahogyan a hegedűn egy vonóra – a hangokat elválasztva ugyan, ám a vonót a húrról nem fölemelve – játszunk. („On a l'habitude, dans les éditions modernes, de prodiguer les liaisons, d'indiquer à chaque instant *legato*, *molto legato*, *sempre legato*. Rien de pareil n'existe dans les manuscrits et dans les éditions anciennes de la musique de Mozart ; tout porte à croire, au contraire, que cette musique doit être exécutée légèrement, que les traits doivent produire un effet analogue à celui qu'on obtient sur le Violon en donnant un coup d'archet à chaque note, sans quitter la corde ; lorsque Mozart désirait le *legato*, il l'indiquait. Au milieu du siècle dernier, on voyait encore des personnes âgées dont le jeu, sur le piano, était singulièrement sautillant. L'ancien non legato, en s'exagérant, était devenu un staccato, et cette exagération amena une réaction en sens contraire que l'on a poussée trop loin.” – W. A. Mozart: *Oeuvres complètes pour piano seul, Volume I: Sonates*. Révision par C. Saint-Saëns [1915]. Párizs: A. Durand et Fils [lemezsám: 9321], IV. old.)

⁵⁴⁶ Valamint *Rozsnyai kalauza* szerint is, mely 1912-ben jelent meg.

őket. Midőn az első ámulton túlestem, gondolkodni kezdtem: mi lehet ennek a magyarázata? Hiszen negyven éve nosztalgiásan kerestem ezt a Bach-muzsikálást. [...] Bartók halála után nosztalgiásan sóvárogtam az igazi Mozart után egészen a múlt esztendő egyik hangversenyéig, amikor végre megtaláltam. A Fészek Művészklub egyik műsoros estjén Kocsis Zoltán és Ránki Dezső támasztották fel, négykezes Mozart-sonáták interpretálásával. Ez végre megint a férfias Mozart volt. De hogy milyen rombolómunkát végzett közönséglészen az elmúlt világháború, mutatta ez a Fészek-hangverseny. [...] Többen hangoztatták, hogy ez nem Mozart; »ezek Mozart ellen zongoráznak«. Efféle megjegyzések hangzottak el, s én csupán azokat tudtam jobb belátásra bírni, akiknek becsületszavamra kijelentettem, hogy Bartók is így fogta fel Mozart zongoraműveit. [...] A Bach- és Mozart-interpretálás tehát rehabilitálva van, szerencsére több hangfelvétel is tanúskodik erről,⁵⁴⁷ ám midőn e könyv első kiadásán dolgoztam [1955-ben], még javában tombolt a csipkefinom-járvány [a Mozart-interpretáció terén], ama fiatal zongoristák pedig, kik ez idő szerint a kóros betegség ellen küzdenek, akkor még mint csecsemők lármáztak, föltehetően nem csipkés pólyában.”⁵⁴⁸

Egyértelmű, hogy korunk három magyar zongoristalegendája gyökeresen eltérő történelmi és előadói fölfogást képviselő korszak szülöttei,⁵⁴⁹ Székely mégis olyan elemeket talál játékukban és emel ki abból, amelyeket Bartók előadóművészetében centrálisnak értékel. A II. világháborút követően született magyar pianistageneráció Bach- és Mozart-interpretációjában legfeltűnőbb közös elemek a Bartók generációját általánosságban (s ezért némiképp karikatúraszerűen) jellemző interpretációs ideálhoz képest egyértelműen túlzottan s kérlelhetetlenül–mechanikusan stabil lüktetés s a visszafogott karakterkifejezés.⁵⁵⁰

Vajon megragadhatók-e Bartók közreadásaiban a Székely által is imént megfogalmazott elemek, s elkülöníthetők-e interpretációs ideáljait a szakmai környezetében ható kortársaitól? Két olyan kompozíciót ismerek, amelyet Bartók és közvetlen szakmai környezetének egyik jelentős szakembere,

⁵⁴⁷ Ránki és Kocsis Mozart-négykezesei a Hungaroton 1978-as felvételén hallgathatók meg (SLPX 11794-95; cd-n is kiadták 1994-ben: HCD 11794-95).

⁵⁴⁸ Székely/*Bartók tanár úr*, 57, 60–61.

⁵⁴⁹ „Föltehetően nem csipkés pólyában...” – a történelmi szituáció lehetséges hatásmechanizmusát az előadóművészeti stílusra Daniel Leech-Wilkinson virtuóz elemzésében a portamento eltűnése kapcsán fejti ki. A II. világháború borzalmain felnövekedett előadóművészek – érvel számomra meggyőzően az angol zenetudós – már nehezen találtak helyet ennek az implicit, ám jól körvonalazható jelentéssel bíró kifejezőeszköznek (Daniel Leech-Wilkinson [2006]: Portamento and musical meaning. *Journal of Musicological Research*, 25 [3], 233–261).

⁵⁵⁰ Vö. még a Kocsis egyik hosszabb, 1994-es interjújában Mozart kapcsán nyilatkozottakkal is: Koppány Zsolt (1994): Nomen est omen. Kocsis Zoltán – művészetről, halálról, ötvenhatról [Koppány Zsolt interjúja Kocsis Zoltánnal]. In: *A gondolat birodalma*. Budapest: Jel Kiadó, mek.oszk.hu/09100/09199/09199.htm#2.

Chován Kálmán is közreadott Rozsnyai számára.⁵⁵¹ Mozart C-dúr szonátáját (KV 545)⁵⁵² és Haydn G-dúr szonátáját (Hob. XVI: 27).⁵⁵³

Mozart „legkönnyebb” szonátájának⁵⁵⁴ két közreadása megvilágító zenei tanulságokkal szolgál a két közreadó stíluselejét vizsgáló elemző számára. Bár a két közreadó: a zeneszerző–zongoraművész Bartók és a zongoraművész–zeneszerző Chován Mozart-koncepciója alapvetően nem tér el egymástól, a zenei szöveg jelentésrétegeinek és különféle mozzanatainak megvilágítását szolgáló hangsúlyaik jellemző módon különböznek, s jól megragadhatóvá válnak a II. tételből vett két részletben. A kórával záruló, háromrészes dalformájú tétel visszatérését megelőző félperiódusban és a visszatérés első periódusában – amelyet mindkét közreadó az első résszel lényegében azonos módon interpretál – elsőként a 48. ütem teljes késleltetésének érzéki emfázisa érdemel figyelmet az elemző részéről (s vonzza automatikusan a hallgató figyelmét). Chován nem csupán dinamikai kiemelést alkalmaz, hanem közreadói *fp*-t is applikál a disszonanciára, majd a szünetkitöltő motívumot dinamikai *schweller*rel fűszerezi (35. kottapélda). Bartók elképzelése ehhez képest kifejezetten puritánnak és antiszentimentálisnak tekinthető; az érzéki tonális és dallami események kiemelése helyett az időbeli formaszervezet megjelenítésére összpontosít (36. kottapélda).

35. kottapélda. Mozart C-dúr szonátája (KV 545) II. tételének 44–54. üteme Chován Kálmán közreadásában.

(NB.: E kiadás tipográfiaiilag nem különbözteti el a közreadói hozzászöveget az urtextnek ismert szöveg elemeitől.)

⁵⁵¹ Köhler *A kézügyesség kis iskoláján kívül* (op. 242), melyet Chován is közreadott (e két kottafüzet ismereteim szerint ma már csak az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában lelhető föl).

⁵⁵² A Chován-közreadás lemezszáma: R. K. 231. 531.

⁵⁵³ A Chován-közreadás lemezszáma: R. K. 231. 533.

⁵⁵⁴ Bartók, ill. a Cotta nehézségi sorrendben közölt szonátakiadásában is az első helyen, a legkönnyebb szonátaként szerepel a KV 545.

36. kottapélda. Mozart C-dúr szonátája (KV 545) II. tételének 45–55. üteme Bartók közreadásában. (NB.: A „főtéma” visszatérésétől kezdve az ismétlődő anyagban a Cotta nem közli újra az ujjrendet, ezért a Cotta ujjrendjeit másoló Bartók sem.)

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

felének első ütempárjában pedig míg Chován egyenesen az ütempár legfontosabb dallami–tonális gerinchangjára irányítja a figyelmet, Bartók számára a metrikai rend megjelenítése élvez elsőbbséget.

A tonális súlypontok egyedi kiemelése mellett a kidíszített zárlati formulák érzéki kifejezésének vágya érhető tetten a tétel végén is Chován elképzelésében (70–71. ütem, 37. kottapélda). Bartók ezzel szemben, úgy tűnik, olyan gesztus-elemekre alkalmaz lokális dinamikai kiemelést, amikor az emfázis bizonyosan nem veszélyezteti a tétel formai integritásának megjelenítését. Így például teret enged egy, a tonikát megerősítő funkcióval bíró dallami gesztus érzékeltetésének, apró *cresc.*–*dim.* révén, az epilógusszerű, a formát pusztán bővítő záró ütemekben – abban a három ütemben, amelyben a teljes tétel tonális tartalma összegződik és stabilizálódik a hallgató, ill. a zongorista elméjében. Az itt megjátszott *schweller* éppen ezt a kognitív összegzést segíti, s ezzel kifejezetten gyengíti a dinamikai hullámzás érzékiségének megtapasztalását (38. kottapélda).

37. kottapélda. Mozart C-dúr szonátája (KV 545) II. tételének 67–74. üteme Chován közreadásában

38. kottapélda. Mozart C-dúr szonátája (KV 545) II. tételének 68–74. üteme Bartók közreadásában

A melodikus csúcs- és középpont kiélvezése

A „Pathétique” nyitótételében markánsan érzékelhető és tömören láttatható a Bartók és Bülow előadói hozzáállása közötti különbség. A teljes tétel közreadásainak analízise helyett csupán egy-egy igen jellemző mozzanat elemzésére szorítkozhatunk – például az exozíciót záró kódában, ahol Bartók háromütemnyi diminuendója helyén Bülow-nál megannyi, a dallamgírlandot érzékien követő dinamikai *schwellert* találunk, s a 118. ütemben kezdődő beethoveni *crescendo* is ütemenkénti teraszokra aprózódik. Ez nem csupán előadói stílust tükröz, hanem minden bizonnyal habitust is: figyelmével Bartók nagyobb területet fog egybe és folyamatosabban irányítja figyelmét.

The image shows a musical score excerpt for piano, measures 113-125. The score is written in two systems, each with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The second system begins with a *cresc.* (crescendo) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f*, *p*, *cresc.*, and *sforz.* (sforzando). The notation is dense, with many notes and rests, and includes some fingerings and articulation marks.

39. kottapélda. Az op. 13 I. tételének 113–125. üteme Bülow közreadásában⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ Bülow/*Concertprogrammen II.*, 55.

40. kottapélda. Az op. 13 I. tételének 113–125. üteme Bartók közreadásának 1. kiadásában (idegen kéztől származó, irreleváns ceruzás bejegyzésekkel). A 2. kiadásban a 113. ütem kezdő esz-basszusoktávjához pedáljelet ad hozzá Bartók, a 120–121. ütem *cresc.*-villájának szöge pedig kisebb lesz

Figyelemre méltó egyébként, hogy az a gondolkodásmód, amely ebben a néhány ütemben kis léptékben tükröződik Bülow-nál – szemben Bartókkal –, mennyire rokon Riemann később megfogalmazott, korai dinamikai szemléletével. A generációnyival fiatalabb Riemann szinte Bülow tanítványának tartotta magát.⁵⁵⁶ A Beethoven zongora-oeuvre-jének Lebert, Faisst és Bülow neveivel fémjelzett Cotta-féle közreadására, kiváltképp Bülow közreadásaira, Riemann saját Phrasierungsausgabéinak előfutáraként tekintett. Ezt a tényt a rendszere első nagy összegzését, az 1884-ben megjelent *Musikalische Dynamik und Agogik*ot záró oldalakon a következőképpen fogalmazta meg (Bülow-val kapcsolatban):

„Dagegen bekenne ich von Herzen, die stärkste Anregung zu der von mir angebahnten radikalen Reform der Bezeichnung durch jene Ausgaben, besonders die Bülow’s erhalten zu haben, dessen unübertroffene praktische Interpretation der Meisterwerke Beethoven’s jedoch noch hoch über seinen redaktionellen Arbeiten steht und mir für die Natur sowohl der Dynamik als der Agogik den Schlüssel gab. Es ist darum keine leere Form, dass ich seinen Namen an die Spitze der Phrasierungsausgabe setzte. Wenn es etwas werth ist, was ich bringe, so möge man sich bei Hans von Bülow bedanken.“⁵⁵⁷

(„Ezzel szemben szívből elismerem, hogy az előadói instrukciók általam megkezdett reformjához a legerősebb ösztönzést mindenekelőtt azokból a kiadványokból kaptam, amelyek Bülow instrukcióit tartalmazták – kinek Beethoven remekműveinek fölülmúlhatatlan praktikus [célú] interpretációja

⁵⁵⁶ Bülow és Riemann viszonyáról ld. részletesen: Hans-Joachim Hinrichsen (1999): *Musikalische Interpretation Hans von Bülow*. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46.) Stuttgart: [Franz] Steiner [Verlag], 252–263.

⁵⁵⁷ Riemann/*Dynamik und Agogik*, 268.

magasan közreadói munkája felett áll –, s számomra kulcsot adtak a dinamika és az agogika természetének megértéséhez. Ezért nem üres formalitás, hogy [Bülow] nevét Phrasierungsausgabéim élére helyeztem. Ha van valami értékes abban, amit nyújtok, azt Hans von Bülow-nak köszönhetem.”)

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

„Bülow's kommentierte Ausgabe der Klavierwerke Beethovens eröffnete ganz neue Gebiete kunstästhetischer Betrachtung, da er zuerst im 19. Jahrhundert die Aufmerksamkeit auf das Detail des künstlerischen Faktur, auf die Sinngliederung der Melodie, auf die Bestimmung und plastische Herausarbeitung der Motive im Vortrag hinlenkte und damit der Begründer der in der Folge einen selbständigen Litteraturzweig bildenden Phrasierungs- und Vortragslehre wurde.“⁵⁵⁸

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

Arra a „kulcsra”, amelyet Riemann Bülow-tól kaphatott, az imént elemzett részletek útmutatásával lelhetünk. Bülow interpretációja természetesen nem oly szisztematikus és dogmatikus, mint Riemanné, hiszen a gyakorlatra és az intuícióra épül. Ám a Bülow által még a zenei forma legalacsonyabb szintjein is megérezett s megjelenített motívumok, melyeket középsúlyosként interpretál, Riemann látásmódját előlegezik meg. Riemann szerint ugyanis ezek a leggyakoribb s egyben a legtermészetesebb dinamikai formák a zenében; e középsúlyos („inbetont”) motívumok képviselik a fokozás és a megnyugvás szerves egymásra következését, természetes összekapcsolódását.⁵⁵⁹

A „Pathétique” adagiojában Bülow rendkívül finoman jelzi a kísérőszólamok apró dinamikus–emotív mozzanatait. A 15. ütem portatóira külön figyelmet irányít, s szinte hiperszenzitíven követi a 20. ütem kíséretének alterációit. Bartók interpretációs jelei ehhez képest szinte lakonikusak; elsősorban a formaszervezet megjelenítéséhez járulnak hozzá, s Bülow-éval összehasonlítva egy kétségtelenül szikárabb koncepciót testesítenek meg (41–42. kottapélda).

⁵⁵⁸ Hugo Riemann (1901): *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*. Lipcse: W. Spemann, 433.

⁵⁵⁹ „Die inbetonten Motive sind weitaus die häufigsten; der Wechsel von Steigerung und Beruhigung in stetem Uebergange ohne schroffe Kontraste, ohne unvermitteltes wieder ansetzen und abbrechen ergibt die ungezwungenste und natürlichste Verkettung.” (Riemann/*Dynamik und Agogik*, 12.)

41. kottapélda. Az op. 13 II. tételének 11–21. üteme Bülow közreadásában⁵⁶⁰

42. kottapélda. Az op. 13 II. tételének 12–22. üteme Bartók közreadásának 1. kiadásában (idegen kéztől származó, irreleváns ceruzás bejegyzésekkel)

Bülow még talán a „triviális” jelzőt is megkockáztatná Bartókkal szemben – a tételt záró ütemekben az appoggiaturás, hathangos dallamotívumot két, külön frazeált triolára szedi szét Bülow, mondván, „triviálisnak” hangoznék a két triolányi motívum egy ív alá helyezve.⁵⁶¹ Bartók persze éppen így, egy ív alatt hagyja a háromszor is megjelenő motívumot. Figyelemre méltó azonban, hogy a 20. század második felének főárambeli zongorastílusa felől tekintve – amelyben a formaszervezetet jellemzően finomagogikus eszközökkel, így a metrikai súlypontokon (sőt, olykor a dallami kezdő-, ill. tonális gerincpontokon is) leheletnyi megvárásokkal jelenítik meg, semmint

⁵⁶⁰ Bülow/*Concertprogrammen II.*, 61.

⁵⁶¹ „Man unterscheide die zwei Bögen in dieser Stelle und den folgenden; die Zusammenschleifung der sechs Noten würde trivial klingen.” (Bülow/*Concertprogrammen II.*, 64 [12. jegyzet].)

dinamikával – nemhogy Bülow, de még talán Bartók koncepciója is szenvedélyesnek (negatívabb értékítélettel: modorosnak) s túlrészletezőnek tetszik.⁵⁶² A mű teljes III. tétele, amelyben Bartók rendkívül sok apró gesztust jelez, ám szinte kizárólag a rondótémában, ahol azok nem csupán lokális gesztuselemek, hanem szervesen illeszkednek a dallamfolyamatba, ugyancsak láttató példákkal szolgál az imént jellemzett gondolkodásmódbeli eltérésre.

Az op. 33-as bagatellsorozat 4. és 6. darabja Bartók közreadásában első látásra a Riemann által teoretizált felütéselvű, ütempáros metrikai rendet követi – melynek teljes kifejtését az 1903-ban megjelent *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* c. kötetében találjuk⁵⁶³ –, szemben Lebert és Faisst pre-riemanni elképzelésével e zongoradarabokról, amelyek szabályszerűségei Bülow imént jellemzett interpretáció-elemeivel mutatnak szoros rokonságot. A 6., D-dúr bagatellben Bartók az általa összöveg-elemekként ismert sforzatokat (a téma 2., 6., 12., 24. és 18. ütemében, tehát mindig páros ütemekben) mintegy megerősítve építi föl azok köré a darab dinamikai struktúráját.

18

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

6.

43. kottapélda. Az op. 33/6 első 24 üteme Bartók közreadásában

⁵⁶² Fontos megemlíteni, hogy az imént jellemzett különbségekhez az is bizonyos hozzájárul, hogy Bülow tempójához (♩ = 60) képest Bartóké majdnem kétszer (♩ = 48–50), d’Albert-é és Lamond-é pedig pontosan kétszer gyorsabb (♩ = 60). (Ld. 1. függelék.)

⁵⁶³ Hugo Riemann (1903): *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Lipcse: Breitkopf & Härtel. A Zeneakadémia könyvtárában föllelhető egyik példány az olvasókör tulajdonát képezte, amelynek Bartók nem volt aktív tagja, bár szerepelt egy koncertjén (vö. Gádor Ágnes, Szirányi Gábor [2003]: A Zeneakadémia olvasóköre 1891–1907. *Magyar Zene*, 41 [2], 155–165, ill. *ibid.*, 41 [3], 373–386); a másik pedig Molnár Antal hagyatékából került a könyvtárba, s tartalmazza a brácsaművész–muzikológus polemikus–ironikus lapszéli jegyzeteit (mindkét példány jelzete: K 1424).

A sforzatókhöz hozzáadott crescendók és a sforzatót nem tartalmazó ütempároknak a sforzatósokhoz történő dinamikai hasonítása révén valóban felütéses és súlyos ütemek váltakozását kapjuk – Riemann szellemében –, azonban a 39. ütemtől kezdve, a téma első nyolc ütemének *sf*-kat nem tartalmazó variált ismétlésében Bartók megfordítja a cresc.- és decresc.-villák körvonalazta súlyrendet, s ellentétébe fordítja az ütempárok auktaktosnak tetsző rendjét. Lebert és d’Albert dinamikai logikája jellemzően tér el Bartókétól: a dallamotívumok középpontja – illetve d’Albert-nél olykor középponti tonális gerinchangja – felé gravitál, így az időbeli formaszervezet reprezentációját szinte elhomályosítja a tonális és melodikus részmozzanatokra való összpontosítás. Az a „bizonyos elbeszél” kifejezőmód, amelyet Beethoven olasz nyelvű instrukciójában kér előadójától („Con una certa espressione parlante”), Lebertnél és d’Albert-nél szentimentálissá válik.



44. kottapélda. Az op. 33/6 9–15. üteme d’Albert közreadásában.⁵⁶⁴ Az első nyolcütemes periódusban a közreadó nem ad dinamikai jeleket a szöveghez

⁵⁶⁴ Eugen d’Albert (közr., 1909): *Piano Compositions – Ludwig van Beethoven*. Boston: O. Ditson.

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Nº 6.' It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a tempo marking of 'mp' and a dynamic of '(p)'. It includes markings for 'HS. PS.' and 'f'. The second system features a 'cresc.' marking and a dynamic of '(p)'. The third system includes 'tr' (trills), 'DS. G.' (Dolce/Glissando), and dynamics of 'p', 'mp', 'cresc.', 'ff', and 'p'. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature.

45. kottapélda. Az op. 33/6 első 26 üteme Lebert és Faisst közreadásában

Ha Riemann szellemét keressük Bartók közreadásainak kottáit vizsgálva, összességében világossá válik, hogy Bartók Riemann metrikai (ütemritmikai) elméletével egybeeső formainterpretációi valóban csupán egybeesések, s szinte biztosan állítható, hogy nincs közvetlen oki kapcsolatuk a riemann-i teóriával. Még a Bartókhhoz képest lényegesen olvasottabb, a kortárs zeneelméleti diskurzust aktívan követő Kodállal kapcsolatban sincs biztos adatunk arról, hogy olvasta volna Riemann imént hivatkozott, 1884-ben, ill. 1903-ban megjelent főműveit.⁵⁶⁵ Bartók könyvtárának fennmaradt, a Bartók Archívumban őrzött része egyetlen Riemann-könyvet sem tartalmaz. Bartók legföljebb talán Molnár Gézának *A magyar zene elmélete* c. 1904-ben megjelent tankönyvéből⁵⁶⁶ ismerkedhetett meg Riemann korai szemléletével, amelyben a felütés

⁵⁶⁵ Kodály formatani olvasmányairól ld. Dalos Anna (2007): *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 31–36.

⁵⁶⁶ [Dr.] Molnár Géza (1904): *A magyar zene elmélete*. Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság. Molnár tankönyvét a Riemann/*Dynamik und Agogik* szelleme hatja át. Az egyik legpikánsabb mozzanat Molnár elméletében, hogy szerinte „a nyelv törvényei nem a zene törvényei”, s már a könyv kezdetén, első előadásában figyelmeztet, hogy „a magyar nyelv súlyozási elveitől ne engedjék magukat lenyűgöztetni. Tanulja meg mindenki a nyelv törvényeit, de óvakodjék a zenére való szolgálai, hű átvitelüktől. Mert különben a magyar zene elszegényedik.” (11. old.) Ráadásul „Önök arra a tapasztalatra fognak jutni” – szól Molnár képzeletbeli hallgatóságához –, „hogy ami a hangerősségi mintázatot illeti, a crescendo- és a vegyes képlet [vagyis a riemann-i *abbetont*, ill. *inbetont* és *unbetont* képlet] uralkodik nálunk, szemben a diminuendo-dallammal [azaz a riemann-i *anbetont* képlettel], amely a magyarnál még ritkább, dacára annak, hogy Hauptmann éppen ezeket – az erőből az elcsöndesülés, a kitörésből a megszelidülés, a lábából az enyhülés felé tartó – képleteket nevezi a metrika »pozitív« alakulatainak.” (9–10. old.) Bartók tanulmányi idejében egyébként a Zeneakadémián csupán szabadon választható tárgy volt „A magyar zene és sajátosságainak ismertetése” (ld. tematikáját *Az Orsz. M. Kir. Zene-akadémia szervezeti és szolgálati szabályzata* [Budapest: az Athenaeum Irod.

gondolkodásmód elsősége még nem mutatkozik meg.⁵⁶⁷ Meglepő esetekre bukkanhatunk egyébként Bartók interpretációiban: Mozart c-moll fantáziájának (KV 475) kezdetén például Bartók szinte „Riemann-nál is riemannibb” elképzelést közvetít (46–47. kottapélda).

46. kottapélda. Mozart c-moll fantáziájának (KV 475) első kilenc üteme Bartók közreadásában

és Nyomdai R. T. Könyvnyomdája, 1899] 45. oldalán); az 1905-ös szabályzatban jelenik csak meg a magyar zene története az akadémiai tanfolyamok immár kötelező melléktantárgyaként valamennyi szak (a korban: „tanszak”) utolsó tanévében („osztályában”), valamint a magyar zene elmélete a zeneszerzés tanszak utolsóelőtti, III. évfolyamának kötelező melléktantárgyaként (ld. az 1905-ös szabályzat 6–8. oldalát). E tárgyaknak lehetett tankönyve Molnár Géza műve, aki mindkét tantárgy oktatója volt (ld. könyvének belső címlapján). Chován Kálmán zongoramethodikája, a zongoratanár-képző osztály tankönyve is fővállaltan a korai Riemann szellemében értekezik a „zenei értelmezés szabályaival” kapcsolatban, s Chován a könyv 1905-ös és későbbi kiadásában sem frissíti ismereteit Riemann-nal kapcsolatban (Chován/Módszertan, 115–120). Végül arra az általa ismert források nyomán logikus – s még a 21. század empirikusan megtámogatott előadóművészet(-esztétika)i kutatásai nyomán (ld. különösen: Patrik N. Juslin [2003]: Five facets of musical expression: A psychologist’s perspective on music performance. *Psychology of Music*, 31 [3], 273–302) is teljességgel védhető – következtetésre jut, hogy a „[a]z előadás szépségének összes lehetőségeire kiterjedni s azokból szabályokat alkotni lehetetlen. Minél tovább hatol e téren akár a bölcsekedő esztéta, akár az elemző zenetudós, annál több feltétel, kivétel, kételyre, sőt végül ellentmondásra találunk a szabályok tömkelegében.” (Chován/Módszertan, 123.)

⁵⁶⁷ Ismereteim szerint Riemann *Präludien und Studien* sorozatának 1. kötetében, a Was ist ein Motiv? c. írásában olvashatunk először a felütésség kötelező érvényéről (Hugo Riemann [1895]: *Präludien und Studien*. I. Band. Lipcse: Hermann Seemann Nachfolger, 137–149).

Adagio.

47. kottapélda. Mozart c-moll fantáziájának (KV 475) első tizenegy üteme Riemann közreadásában. (A riemannii ^ jel a hang agogikus megnyújtását kéri.)

Bár számtalan példát hozhatunk Bartók felütéses, ütempáros interpretációira⁵⁶⁸ – és még többet „végsúlyosként” (a Riemann szerinti *abbetont* módon) interpretált motívumokra, frázisokra, sőt periódusnyi területekre –, azokon nem a riemannii teória hatása érzékelhető, hanem a metrikai súlyrend által kialakított struktúra mellett a tonális és a dallamszerkezet (tematikus szerkezet), valamint a gesztusosság és a karakterek által meghatározott, minden műben egyedi zenei rend reprezentációjának vágya. A „végsúlyos” anyagok pedig különös hatékonysággal szolgálják a zenei folyamat előrehaladásának, dinamikusságának megteremtését Bartók interpretációiban.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ Malcolm Gillies is fölfigyel ilyen példákra a Mozart-szonátaközreadásokban (ld. Malcolm Gillies [1990]: Bartók as pedagogue. *Studies in Music*, 24, 64–86, ide: 77[. old.], ill. 57. jegyzet).

⁵⁶⁹ Hasonlóképpen, Bartók senior kollégája, Chován Kálmán arra a következtetésre jut zongoramethodikai tankönyvében, hogy „[m]iután tehát a teljes ütemes [tkp. *anbetont*] időbeosztás a folyton ismétlődő decrescendo miatt egyhangúvá lesz, s ezért az hosszabb időn át ritkán alkalmazható. A legtöbb ily kezdetű zeneműnél azt találjuk, hogy az csakhamar előütemes [aufaktos, *abbetont*] időbeosztásba megy át s azután ezzel váltakozik.” (Chován/*Módszertan*, 117. NB. a terminológiával kapcsolatban: amint azt korábban megírtam, Chován nem a *Musikalische Dynamik und Agogik* kötetét veszi alapul, hanem más korai Riemann-műveket.)

Az architektúra megjelenítése

A végsúlyos (Riemann nyomán „abbetont”) motívumok, amelyek az előre törekvést testesítik meg, s belső fokozásuk csúcspontján zárulnak, már Riemann korai teóriája szerint különösen gyakoriak Beethovennél:

„Aufregend wirken [...] die abbetonten Motive; dieselben brechen auf dem Höhepunkte der Steigerung ab, um immer wieder neue Anläufe zu nehmen. Sie sind keineswegs selten, haben aber am meisten zu leiden unter der Verkümmernng des rhythmischen Auffassungsvermögens; Beethoven hat eine grosse Zahl Themen mit abbetonten Motiven geschrieben, die zufolge der leidigen Accenttheorie mit leidenschaftslosem Vortrag abgeleiert werden.”⁵⁷⁰

(„Izgalmasan hatnak [...] a végsúlyos [abbetont] motívumok;⁵⁷¹ ezek a fokozás csúcsán maradnak abba, hogy újra és újra nekilendülhessenek. Semmiképpen sem ritkák, ám megsínylik ritmikai felfogóképességünk hanyatlását; Beethoven nagyszámú témát írt végsúlyos motívumokkal, melyeket a rossz [hauptmanni] akcentuselmélet következményeképpen szenttelen előadásmódban szokás letudni.”)

Bartók, Riemann-nal (s különösen az ő később kifejtett teóriájával) szemben, az előre törekvő, végsúlyos anyagokat ritkábbaknak tekinti, és automatizmussá váló alkalmazásuk helyett a végsúlyosságot egyes motívumok gesztustartalmának megjelenítésére vagy az architektúra kisebb-nagyobb kivágatainak pozicionálására használja föl. A végsúlyos gesztusok például a c-moll szonáta (op. 10/1) zárótételében nem csupán az erőt sugárzó, energikusan előresiető karakter megteremtésének eszközei (ld. a fő témát Bartók interpretációjában a 10. kottapéldán), hanem egyúttal aktívan részt vesznek a teljes formszerkezet fölépítésében, s körvonalazzák a tematikus anyagok formáját. Túl a gesztustartalom megjelenítésén (energikus nyitás, előrehaladás – megpihentető zárás, megtorpanás), a fő témában (10. kottapélda) és a melléktémában (ld. a következő – 48. – kottapéldánkat) a közreadó azok négyütemes szegmenseit láttatja a dinamikai nyitás–zárás révén. Bartók dinamikai jelzései ezt követően a tematikus anyag továbbfejlesztését jelenítik meg. Ennek motorja a melléktéma folytatásában a zenei szövetet polifonná szétnyitó imitáció – az ellenpontoszó motívumok fogaskerék-szerű, mindig eltérő fázisukat érintő egymásba kapcsolódása.

⁵⁷⁰ Riemann/*Dynamik und Agogik*, 12 (a kiemelés eredeti).

⁵⁷¹ Molnár Géza szóhasználatában: „crescendo-képlet” ([dr.] Molnár Géza [1904]: *A magyar zene elmélete*. Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság, ld. pl. 5. old.).



48. kottapélda. Az op. 10/1 III. tételének 17–29. üteme Bartók közreadásának 2. kiadásában

Figyeljük meg, d'Albert kottaképe mennyivel statikusabb elképzelést sugall ehhez képest:

49. kottapélda. Az op. 10/1 III. tételének 17–29. üteme d'Albert közreadásában

A korai C-dúr szonáta (op. 2/3) vagy az op. 14/1-es E-dúr szonáta nyitótételeiben jól érzékelhető a végsúlyosság nagyforma-építő szerepe. A C-dúr szonátában a teljes főtématerület végsúlyos frázissal zár, amelyhez a három félperiódusnyi anyagból álló főtéma⁵⁷² terjedelmét ellensúlyozó **ff** átvezető

⁵⁷² Elemzését és bartóki interpretációját ld. fentebb (21. kottapélda).

szakasz⁵⁷³ mindhárom félperiódusnyi szegmense kifejezetten végsúlyos Bartók interpretációjában.⁵⁷⁴ A nyitó nagyforma-részt befejező átvezető jellegű anyagban nem csupán előrehaladást testesít meg a végsúlyosság; a záró frázisban a teljes tématerület folytatást kívánó nyitottságának lokális jelzőmoccanatává válik. Ezzel a szonátaforma narratív–drámai struktúrájának⁵⁷⁵ hatékony megjelenítését segíti: a hallgató figyelmét szinte odavonzza a karakterben kontrasztáló melléktema (második téma) megjelenésének pillanata elé (ld. 54–55. kottapélda). Az egymástól jól elhatárolt tematikus területeket fölvonultató szonátaexpozíció stabil és átvezető jellegű anyagai jól elkülönülnek Bartók interpretációjában az imént jellemzett stratégia mentén, amely a Bartók előadói stílusát jellemző – hangfelvételeinek mai hallgatóját is megragadó – dinamikus előrehaladás és a folyamatosan fenntartott figyelem kulcsa.

A korábban elemzett 26. kottapéldán látható, hogy Bartók a zenei formszerkezetet több szinten is jelzi – ez egyáltalán nem elszigetelt példa, hanem Bartók Beethoven-közreadásainak jellemző eleme.⁵⁷⁶ Az op. 22-es B-dúr szonátából vett zárlati formulában (a nyitótétel 26–30. ütemében) a súlyok hierarchiáját már „többszintű”, polifon építményben láttatja a közreadó: az egyes szólamok eltérő metrikai–dallami súlyozásában a hangsúlyjelek hierarchiájának kiaknázásával erősíti meg a szólamok saját vonzásviszonyait elsöprő, a 30. ütem marcatissimóval megjelölt zárlati céljába mozgató crescendo globális vonzását.

⁵⁷³ Ezzel az interpretációval egyezik a korabeli Hardingé is (Henry Alfred Harding [21901]: *Analysis of Form in Beethoven's Sonatas*. Borough Green: Novello, 6–7).

⁵⁷⁴ Lebert, ill. d'Albert nem jelöl végsúlyosságot.

⁵⁷⁵ A fogalommal kapcsolatban ld. pl.: Fred Everett Maus (1991): *Music as narrative*. *Indiana Theory Review*, 12, 1–34.

⁵⁷⁶ Ld. pl. különösen az op. 10/3 *Largó*jából a korai C-dúr szonáta Adagiója imént hivatkozott részletének (26. kottapélda) karakterét idéző témavariáció kezdetén a 65. ütemet, valamint a Waldstein-szonáta vagy a Bartók által később sokat játszott op. 10/2-es F-dúr szonáta nyitótételét (az utóbbiból a kidolgozási rész kezdetén a 69–72. ütemet).



50. kottapélda. Az op. 22 I. tételének 25–32. üteme Bartók közreadásában (az ujjrendek – és csak az ujjrendek – teljes mértékben d’Albert-től származnak, három javítást kivéve a példa két utolsó ütemében)

Bartók Leberthez, Bülow-hoz, d’Albert-hez vagy Lamond-hoz képest lényegesen gyakrabban láttatja a beethoveni szövet polifon vonásait.⁵⁷⁷ Olykor jegyzetben figyelmeztet egy-egy megbúvó szólamra, mint például az imént hivatkozott szonátatétel kidolgozási részét záró, dominánsseptimre vezető harmóniamenetben vagy az op. 14/1-es E-dúr szonáta I. tételének főtémáját záró ütemekben, ahol részben a zenei anyag polifóniájának megőrzése érdekében „semmiesetre sem” enged akkordtörést.⁵⁷⁸ Leggyakrabban azonban a dinamikai jelzések segítségével szinte kényszeríti játékosát

⁵⁷⁷ Bartókról egyébként némileg ellentmondásos képet közvetít kortársainak zenei, ill. zenetudományi diskurzusa a polifon gondolkodásmóddal kapcsolatban. Amikor Bartók Edwin von der Nüll kérdéseire válaszolva Beethovent ifjúkori ideáljaként aposztrofálja 1930-ban, a Beethoven-hivatkozás egyik kontextusában épp a polifon gondolkodás hiányát vezeti vissza – saját természetes „hajlama” mellett – a beethoveni gondolkodásmódra (Edwin von der Nüll [1930]: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle [Saale]: Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 108). Jelentős közreadási munkái idején, 1907 és 1913 között írt műveiben a zenei szövetnek nem esszenciális eleme az ellenpont – néhány híres kivétellel, mint az 1. vonósnégyes nyitótétele –, s csak az 1926-os kompozíciókban válik, barokk és prebarokk művek megismerésének s tanulmányozásának hatására, jelentékennyé. Kodály, aki ugyan „polifonikus mesterként” hivatkozik rá 1921-es Bartók-cikkében a *La Revue Musicale* Bartók-különszámában, s kifejezetten Bach „horizontális” gondolkodásmódjához hasonlítja Bartók logikáját (Kodály Zoltán [közr. Bónis Ferenc, 2008]: *Visszatekintés*. Argumentum Kiadó, 2. kötet, 426–434, ide: 431), egy – jóval későbbi, bizonyosan Bartók halála utáni – magánjellegű jegyzetében a polifon gondolkodás hiányát művei „experimentális” kvalitásaival hozza összefüggésbe: „Bartók egész pályája vágyódás a k[ontra]p[unkt] felé, egyúttal öntudatlan tompa szemrehányás Koessler ellen. [...] Egyébiránt a B[ach]hal való foglalkozás sokat segített rajta, bár egy rendszeres, gondos k[ontra]p[unkt] tréninget az nem helyettesített. Ennek a tréningnek a hiánya mindvégig meglátszik művein, nem kis részben ez az oka az experimentális jellegnek; ezért, a belső biztonság és természetes, magától értetődő szólam-fejlődés hiánya tette hozzáférhetővé minden furcsa kísérletezésnek.” (Kodály Zoltán [közr. Vargyas Lajos, 1989]: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 208.) Bartók és a polifon gondolkodásmód kapcsolatáról lásd bővebben: László Vikárius (2006): Bartók’s late adventures with “Kontrapunkt”. *Studia Musicologica*, 47 (3–4), 395–416.

⁵⁷⁸ Ld. az I. tételhez fűzött b) jegyzet a kotta 1. oldalán. Említsünk meg még egy figyelemre méltó példát: az op. 119-es bagatellsorozat 7. darabjának utolsó négy ütemében a jobbkez kromatikus szekvenciális tombolásából kihallgat és kiemel egy sem Beethoven, sem Bülow, sem d’Albert, sem pedig a

a zenei szövetben rejlő polifónia megjelenítésére, mint például az op. 2/1 Adagiójának egy bővítmény-szakaszában (51. kottapélda).⁵⁷⁹



51. kottapélda. Az op. 2/1 Adagiójának 22–24. üteme Bartók közreadásának első kiadásában (a 2. kiadás berendezett kottaszövege ezekben az ütemekben változatlan)

Bartók az egymást imitáló motívumokat megegyező dinamikával képzelte – hasonlóképpen ahhoz, hogy az azonos motívumokat azonos ujjrenddel is játszatta. A korai C-dúr szonáta (op. 2/3) nyitótételének G-dúr melléktémájában (47–61. ütem) a két egymást imitáló szólam dinamikája mindig természetesen követi a szólamokat; nem olvad egybe homofonná – mint például Lamond-nál –, hogy csupán az egyik szólamra összpontosítson, s azt kövesse. Az op. 22-es B-dúr szonáta Menuetto-főtémájának súlyozása is jellemző példa Bartók hallásmódjára: elkülöníti a dallam és a kíséret (valamint a kettő együttesének) súlyrendjét, jól érzékeltetve ezzel a metrum észlelésének beethoveni megtörését és a két szólamban rejtőző imitatív kapcsolódást, melyet Lebert, d’Albert és Lamond nem aknáz ki (52. kottapélda).

„hiperintellektuális” – közreadásaiban a struktúra saját teóriája szerinti dinamikus, agogikus és artikulatív megjelenítését középpontba helyező – Riemann által nem jelölt szólamot ([Hugo Riemann közr., é. n.:] *Altmeister des Klavierspiels. 70 berühmte Klavierstücke*. Phrasierungsausgabe mit Fingersatz von Dr. Hugo Riemann. 1. Band. Lipcse: Steingräber Verlag [lemezsám: 391], 152–153).

⁵⁷⁹ A szólamok eltérő dinamikai irányait hasonlóképpen nem mulasztja el elkülöníteni az op. 31/1-es G-dúr szonáta II. tételének 104–105. ütemében – ehelyt sem Lebert, sem d’Albert, sem pedig Lamond nem érezteti a szólamok eltérő logikáját –, vagy éppen Mozart[–Stadler] c-moll fantáziájának (KV 396) 11. ütemében (Bülow [*Concertprogrammen III.*, 34–43], ill. Lebert itt sem eltérő dinamikával interpretálja a szólamok mozgását). Érdeemes megemlítenünk még Bartók két Schubert-scherzo közreadásából az első (B-dúr) darab (Esz-dúr) triójának *minore* epizódjában a tercelt dallam és kísérete között Bartók által jelölt, az iménti Beethoven-példához hasonló ellentétes dinamikai irányokat, valamint a második (Desz-dúr) scherzo E-dúrba áthelyezett főtéma-területének 7. ütemében (éppúgy, mint e rész második elhangzása során következetesen) megjelölt ellentétes dinamikai irányokat.



52. kottapélda. Az op. 22 III. tételének első nyolc üteme Bartók közreadásában. Valamennyi villa, súly- és pedájljel Bartók hozzáadása az általa ős-szövegnek vélt kottaképhez

Bartók – szemben Leberttel, Bülow-val, d’Albert-rel, Lamond-val, Casellával, Schnabellel, vagy épp Weiner Leóval – nem ritkán egy-egy tétel globális architektúrájának megjelenítéséhez is kulcsot ad az előadó számára a fölépítmény kisebb részleteinek és a részleteket magukban foglaló nagyobb formai egységeknek egyidejű láttatásával. Bartók tolmácsolását az op. 10/2-es F-dúr szonátából – amelyet Beethoven szonátái közül elsőként tanult Pozsonyban, Erkel László tanítványaként,⁵⁸⁰ negyedszázaddal később pedig, a húszas években kedvelt repertoárdarabja lett⁵⁸¹ – így jellemzi 1924-es dél-erdélyi és partiumi turnéjának utolsóelőtti koncertjén, egy 1924. március 23-i lugosi házi koncerten hallott előadás nyomán Willer József, a Lugosi Dal- és Zeneegylet karmestere,⁵⁸² a koncert szervezője:

„Soha el nem felejttem az F-dúr szonáta op. 10. No. 2. hatását. Ekkor kaptam csak igazi fogalmat a félisten játszi humoráról, kivált az utolsó tételnek utolérhetetlenül lenge lerohanásával: mintha pajkos tündérek kergetőztek volna erdőszéli napsugaras pázsiton. Bartókhöz foghatóan – legalább amennyit én hallottam, pedig hej, sokat hallottam – még senki se férközött ilyen közel a zenetítán gyermekded humorához. Közóhajra a városi színházban megismételtük a Bartók esetet.”⁵⁸³

Vajon mit árul el a „pajkos tündérek kergetőzését” idéző „lenge lerohanásból” Bartók közel másfél évtizeddel korábbi közreadása? Ha föltételezzük, hogy Bartók nem tért el jelentősen a közreadásában

⁵⁸⁰ Dille/*Jugendwerke*, 218.

⁵⁸¹ Vö. Demény/*A zongoraművész*, 23, ill. Demény/*Kibontakozása II.*, valamint Demény János (1962): Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940). In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Bartók Béla emlékére*. (Zenetudományi Tanulmányok X.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 189–727.

⁵⁸² Ld. Willerről a *Romániai Magyar Irodalmi Lexikonban* (lexikon.kriterion.ro/szavak/5120/).

⁵⁸³ Willer József Demény Jánosnak írt levelét idézi Demény/*Kibontakozása II.*, 296.

jelzett metronómértéktől, akkor összehasonlítva a Lebert, d'Albert, Lamond, Casella vagy Schnabel által elképzelt alaptempókkal (ld. az 1. függelékben),⁵⁸⁴ könnyen kiderülhet: Bartók a „lerohanást” elsősorban nem a sebességgel érte el. Az általa javasolt metronómérték ($\text{♩} = 160$) valamennyi imént felsorolt közreadóhoz képest a legkevésbé gyors tempót sugallja ebben a tételben. A gyorsaság szubjektív érzete azonban természetesen messze nem csupán az alapsebesség megválasztásán múlik – sőt, elsősorban sem azon –, hanem az „úgyszólván magától változó” tempón,⁵⁸⁵ mely nemcsak a gesztusok és a karakterek kifejezését szolgálja, hanem különösen a formszerkezet reprezentációját. Eddigi elemzéseink során már láthattuk, hogy Bartók, szemben például Bülow-val vagy d'Albert-rel, a tonális struktúra kifejezésével egyenrangú – sőt, inkább annál jelentősebb – szerepet szán az időbeli formszerkezet kottaképi megjelenítésének. Az op. 10/2 záró prestójában, mely a szonátaforma és a fuga sajátos keveréke,⁵⁸⁶ Bartók a szonátaforma körvonalait meglehetősen határozottsággal érzékelteti a dinamika és a frazeálás révén.

A szonátaexpozíció 32 üteme az imitált 1. témából, a dominánsban hangzó statikus 2. témából és a kettő közötti átvezető anyagból áll. Bartók a meglehetősen szabálytalan „fugaexpozícióban” – melyben a „comes” azonos hangnemben, F-dúrban imitálja a „duxot” – a témát követi dinamikailag, melyet középsúlyosként (Riemann fogalmával „inbetont”-ként) jelenít meg a crescendo–decrescendo révén; a szekvenciálisan induló átvezető szakaszban azonban folyamatos *poco crescendó*val teremt egységet a 16. ütemig. Ez a háromvonalas oktávba fölmerészkedő átvezető szakasz azonban egy oktávval lejjebb esve öt ütemmel kibővül, s ezt a bővítményt⁵⁸⁷ Bartók egyetlen, hat és fél ütemnyi hosszúságú frazeálási ívvel köti össze – ellentétben az általa ős-szövegnek ismert kottaképpel, valamint Lebert és d'Albert általa föltehetően konzultált közreadásaival –, ezzel érzékeltetve a többféle motívumot és mozgásformát magában foglaló anyag átvezető s bővítmény-jellegét. A 2. téma végig *piano* alapidinamikájú marad – leszámítva a két ötütemessé bővült négyütemes szegmens utolsóelőtti ütemének apró dinamikai hullámmal megjelenített dallami emfázisát –, miközben a kíséret saját dallami–tonális logikáját követi, s a harmadik ütemek kezdő csúcspontjától mindkét alkalommal halkul. A 2. téma során ezzel Bartók kottaképe világosan láttatja az egymástól elváló metrikai és dallami rendet: a balkéz marcatói a metrikai rendet építik föl (a két

⁵⁸⁴ Schnabel MM-jelzése: $\text{♩} = 84\text{--}92$ (Tonmeister-Ausgabe Nr. 128, Berlin: Verlag Ullstein [1924], 15), Caselláé pedig $\text{♩} = 88$ (Alfredo Casella [közr., 1919–1920]: *Sonate per pianoforte di L. van Beethoven. Nuova edizione critica riveduta e corretta da Alfredo Casella.* Milánó stb.: G. Ricordi E. C. [lemezszám: E. R. 1], 141).

⁵⁸⁵ Max Rostalnak 1931. november 6-án kelt levelében a 4. vonósnegyes tempóiról írja Bartók: „Amíg az I. Vonósnegyesben a tempónak mindig nagyon rugalmasnak kell lennie, a IV.-ben ez sokkal egyenletesebb, gépszerűbb (kivéve a 3. tételben). De itt is az I. tétel 37. ütemében az akkordokat sokkal erőteljesebben lehet, illetve kell játszani, aminek következtében a tempó természetesen valamivel nyújtottabb lesz. Ezen a helyen (és hasonlókon) a tempóváltozásokat megadni zavaró lenne; a tempó úgyszólván magától változik, ha ezeknek a »pesante« akkordoknak a jellegét helyesen fogjuk fel és adjuk vissza.” (*Bartók levelei*, 621.)

⁵⁸⁶ Vö. pl.: Riemann/*Beethovens Klaviersonaten I.*, 319–329 is.

⁵⁸⁷ Ezt az öt ütemet Riemann is bővítménynek tekinti, ld. Riemann/*Beethovens Klaviersonaten I.*, 325.

négyütemes anyag súlyos–súlyos–súlyos–súlytalan ütemekből álló sajátos rendjét), a jobbkez dinamikai villái pedig a dallam szerkezetét jelenítik meg.

Az igen távoli hangnemeket, az 1. téma anyagával Asz-dúrt, a 2. témáéval pedig D-dúrt érintő kidolgozás középpontjában egy moduláló szekvencia áll, mely összefűzi e két hangnemi területet. Bartók külön megjegyzi az 52. ütemben, a szekvencia kezdetén: „Innen számítva 2–2 taktus ad egy zenei frázist – eséssel, vagyis ezeknek a taktus-pároknak elején van a nagyobb súly.”⁵⁸⁸ Meglehetősen szokatlan repríz zárja a tételt. A kettős visszatérés pillanatában a „fúgatéma” ellenszólammal társul s hamar mintha újabb, hosszasabb kidolgozás venné kezdetét: a dallam, ellenszólamával együtt, g-mollban, B-dúrban, majd rögtön b-mollban találja magát, ahol széthullik és szinte kétségbeesetten hadakozva keresi a visszautat, mielőtt egy hatalmas – és Bartók egyre ritmikusabbá erősödő interpretációjában drámai, szinte félelmetes erőpróbát megjelenítő – dinamikai fokozás után megérkezhetne az immár tankönyvszerű szabályossággal tonikán hangzó 2. témához. Bartók a kettős visszatérés pillanatától a négyütemes frazeálási ívek által látványosan (szinte instruktívan) megjeleníti az ellenszólammal bővült „fúgatéma” öt szereplését – a közreadók közül itt csak Lebert és Bartók öleli át íveivel a négyütemes szegmenseket –, majd a dinamikai kidolgozás révén követi a megbomlott téma útját a tonikán felcsillanó második témáig. Lebert, d’Albert, Lamond és Schnabel interpretációi töredezetebbnek hatnak Bartókéhoz képest – előadásaikban lassabban telik az idő.⁵⁸⁹ A hozzájuk képest kevésbé gyors alaptempót Bartóknál az időbeli formaszervezet nagyívű láttatása fölgyorsítja az előadó s a hallgató észlelésében, a Bartók fűltanúi által jellemzett narratív–drámai hatás előidézéséhez pedig a zenei folyamat drámai elemeinek már a kottaközreadásban is tükröződő, elsöprő erejű megjelenítése segít hozzá.

⁵⁸⁸ Ld. a III. tételhez tartozó c) jegyzetet a kotta 1. oldalán. A jegyzet azért is figyelemre méltó, mert a kiemelő–értelmező megfogalmazás sejteti, hogy Bartók metrikai gondolkodásában az itt jellemzettel ellentétes súlyrendű végsúlyos (tkp. auftaktos, „riemanni”) ütempárok is a kifejezés természetes alternatíváját jelentették.

⁵⁸⁹ A kidolgozási részben a 2. téma D-dúrban való megjelenését megelőző egy és háromnegyed ütemnyi szünetkitöltőt (67–68. ütem) Schnabel, Beethoven nyomán, *subito p*-val indítja a 67. ütem első ütésére, A-dúrba való *f* megérkezés után, s a szünetkitöltő rárcrescendál a D-dúrbeli témamegjelenésre, amely ezután ismét *subito p* indul. Ezzel szinte odavonzza a hallgató figyelmét a D-dúr témára, így annak jelentős szerkezetépítő, ill. karaktermegjelenítő szerepét sugallja; s egyben a szünetkitöltő is markáns karaktermegjelenítő eszközzé válik. Kottaközreadásának használója számára azonban ezzel az apró eszközzel önkéntelenül is töredezettebbé teszi a tétel folyamatát, mint Bartók, aki a beethoveni *subito p*-t *mp*-vá korigálja, s innen halkul a szünetkitöltő anyag a D-dúr téma *p*-jáig. – Értelmezésemet megerősíti Konrad Wolff beszámolója Schnabel tanításáról (Wolff/Schnabel, 150); szerinte éppen ez a „trilla” ad lehetőséget az előadó számára, hogy kidomborítsa a darab jellegzetes karakterét („This trill is an example of quick motion enlivening the spirit and sweep of a piece – it may also be a tragic one – which, as a movement, has to be brought out, even if it happens to be confined to the accompaniment.”).

Kalandozások az „apai házban”⁵⁹⁰

A Bartók által urtextként ismert, viszonylag kevés konkrét előadói instrukciót rögzítő Beethoven-kottakép valóságos kincsesbányája lehet a szöveggel alkotó kapcsolatba lépni képes – és e lépést főlvállaló – közreadónak. Azzal, hogy Bartók minuciózusan elkülönítette az összöveg-elemeket saját interpretációs értelmezéseitől, javaslataitól, sőt korrekcióitól, szabaddá tette az utat saját maga számára, hogy az általa beethoveninek ismert szöveg integritásának megsértése nélkül értelmezze a több interpretációs lehetőséggel szolgáló ambivalens zenei folyamat-elemeket, vagy épp kiemelje azok többértelműségét.

Az imént elemzett F-dúr szonáta (op. 10/2) nyitótételének kidolgozási szakaszát befejező zárlati periódusban Bartók a hozzáadott hangsúlyok révén körvonalazza kottájának használója számára a Beethoven által megkomponált harmóniaritmust. Ezzel nem csupán didaktikusan értelmezi a harmóniamenetet, kiemelve a szopránban kirajzolódó, késleltetéssé szublimálódó *d* orgonapontot, hanem a harmóniaritmus aszimmetriáját is éles megvilágításba helyezi.

53. kottapélda. Az op. 10/2 I. tételének 108–117. üteme Bartók közreadásában

A korai C-dúr szonáta (op. 2/3) g-moll melléktéma (a melléktéma-terület első témája) két transzponálva megismételt hatütemes periódusból áll, amelyek összezsugorított nyolcütemes periódusokként értelmezhetők.⁵⁹¹ A dinamikai interpretáció révén Lebert három kétütemes

⁵⁹⁰ Vö. Székely/Bartók tanár úr, 66.

⁵⁹¹ Ezt az értelmezést támogatja Riemann is (ld. Riemann/Beethovens Klaviersonaten I., 188–189).

szegmensre tagolja a megrövidült periódusokat, s ezzel szabályszerű hatütemeket sugall a kotta olvasója számára.

54. kottapélda. Az op. 2/3 I. tételének 25–33. üteme Lebert és Faisst közreadásában

Bartók interpretációja azonban a téma Lebertnél – sőt d’Albert-nél is – érzékelhető stabilitása helyett annak aszimmetriáját emeli ki. Bartók dinamikai interpretációja, melyet a pedálhasználattal is megerősíti, a témát kétszer 2+1+4 ütemre tagolja (szerkezetátfedéssel a két hétütemes rész kapcsolódásánál), s a pár nélkül álló 3. ütemben elíziót sejtet. Ráadásul lényegesen kevésbé kelt statikus érzetet „Bartók” melléktémája a kezdő szegmens végsúlyos megjelenítése révén (55. kottapélda).

55. kottapélda. Az op. 2/3 I. tételének 23–34. üteme Bartók közreadásában

Metrumtörő praktikák

Bartók zenéje, mint Somfai László is megállapítja az 1926-os esztendő zongorakompozíciójáról szóló analízis-jegyzeteiben,⁵⁹² alapvetően homofon természetű, szemben a nyugati kortársainak (Schönberg, Berg, Stravinsky vagy Messiaen) zenéjében működő, egyidejű események intellektuális földolgozását elváró polifóniával. A bartóki muzsika *par excellence* ritmikussága – a repetitív és ostinato-ritmusszerkezetek, a periodikus és aperiodikus metrumváltások, a komplementer ritmusokból fölépülő textúrák vagy a szigorú metrikai rend föllazítása olyan népzenei eredetű ritmusjelenségek révén, mint a *parlando-rubato* – túlnyomórészt homofon gondolkodásmód terméke.⁵⁹³ Már a Somfai László által elemzett 1926-os esztendő metrumtörő – sőt, kifejezetten polimetrikus és poliritmikus – szerkezeteit megelőzően is számos példát találunk, amelyben a stabil metrumérzet megtörése fontos kifejezőeszközzé válik.⁵⁹⁴

Bartók jó néhány olyan interpretációs megoldást ajánl közreadásaiban, amelyek – szinte diskurzusba elegyedve Beethovennel – egy-egy homogénnek lejegyzett, ám a metrikai értelmezés tekintetében állásfoglalást megengedő (sőt, olykor megkívánó) textúrához kötődnek. A Beethoven-közreadásainak első fázisában földolgozott korai f-moll szonáta (op. 2/1) zárótételében két-két ütem erejéig pikáns szinkópált beosztásba helyezi a szekvenciális anyagot (26–27., ill. 30–31. ütem), s erre külön kitér egy jegyzetben.⁵⁹⁵ A többi előd- és kortárs közreadó egyike sem él ezzel az interpretációs lehetőséggel, s jelöletlenül hagyja a hangsúlyozás lehetőségeit; Bartók választása különösen Lebert marcatókkal is megerősített sztereotip, nem szinkópált tolmácsolásával szemben tűnik föl. Az előadóművészek túlnyomó többsége máig a Lebert által is elfogadott értelmezést követi.

⁵⁹² Somfai László (1981): Metrum-törő ritmizálási praktikák. In: uő.: *Tizennyolc Bartók tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 171–176.

⁵⁹³ Bartók ritmikai–metrikai gondolkodásáról ld. részletesen Pintér Csilla (2010): *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. Doktori értekezés (PhD-disszertáció). Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.

⁵⁹⁴ Uo., 63–98.

⁵⁹⁵ Érdemes megjegyezni: a szonátaformát a dalformával egyesítő Prestissimo tétel visszatérésében a megfelelő helyeken már nem jelzi Bartók a szinkópás értelmezést.



56. kottapélda. Az op. 2/1 III. tételének 23–30. üteme Bartók közreadásának 1. kiadásában. A 2. kiadásban is megmarad ez a szinkópás értelmezés

Az op. 10/3-as D-dúr szonáta III. tételében Bartók két helyen is a metrumérzetet megtörő értelmezéssel látja el Beethoven szövegét. A rondó B-dúr epizódját követő, a tétel alaphangneméhez képest meglepetésszerűen F-dúrban megjelenő rondótémához (a téma ál-visszatéréséhez) egy folyondárrá alakuló Esz-dúr hármashangzat-fölbontáson keresztül jut el, mely három ütem után emelt alapú szűkített szeptimmé – az F-dúr dominánsává – szublimálódik. Ezt a négyütemnyi folyondárt ritmizálja ki Bartók a hármashangzat-felbontás motivikus kanyargását követve, s töri meg vele Beethoven metrumát. A második ütemben így az 1. és a 4. ütésre kerül a súly; a kizökkent metrum e cadenzaszerű anyag 4. ütemében áll csak vissza. Az álomszerű csörgedezéssé szelídülő hömpölygés izgató metrikai bizonytalanságát azonban a közreadó csak tetézi az utolsó pillanat végsúlyossá alakításával. Ezzel az interpretációval Bartók eltér attól a szokványos megoldástól, amelyet valamennyi általam tanulmányozott közreadó – Lebert, Liszt–Kühner, d’Albert, Casella, Lamond, Schnabel, ill. Weiner – közvetít.



57. kottapélda. Az op. 10/3 IV. tételének 41–46. üteme Bartók közreadásában

Ugyanebben a tételben később több helyen alkalmaz első pillantásra kevésbé látványos, ám a kottaképben rögzített instrukciók figyelmes megvalósításával jól hallhatóvá váló, rendkívül finom metrumbontó fogásokat. A rondótéma utolsó megjelenésénél a motívumaiban foglalt dallami–tonális tartalommal eljátszódva – a 84–85. ütemben a lefelé hajló G-dúr hármashangzat-fölbontás „válasz”-motívumának⁵⁹⁶ kétféle súlyozásával, majd a 88–89. ütemben a transzponált „kérdés”-motívum késleltetés-hangjainak *marcato* kiemelésével s az ezekre türelmetlenül (motívumtorlasztással) reflektáló, skálává vált „válasz”-motívum sóhajszerű, *diminuendo* értelmezésével – Bartók szinte széttöri egy-egy pillanatra a metrum börtönét, s kiröpíti belőle Beethoven apró motívumait.



58. kottapélda. Az op. 10/3 IV. tételének 83–90. üteme Bartók közreadásában (idegen kéztől származó irreleváns ceruzás bejegyzésekkel)

⁵⁹⁶ Vö. a kezdőmotívum-párnak Schindler nyomán, Wilhelm von Lenz közvetítésével, Riemann által tolmácsolat interpretációjával: „Aufstellung – Antwort” (Riemann/Beethovens Klaviersonaten I., 372–373).

A kódat megelőző ütemekben (96–98. ütem) Bartók ismét megtöri marcato hangsúlyaival a metrum szabályosságát az *a* orgonapont fölött fölfelé kapaszkodó tenor szólam harmóniát meghatározó váltásait követve; csak a kórában áll vissza teljes egészében a rend.

Az egyik legmerészebb szövegértelmezésre az op. 119-es bagatellsorozat első darabjában bukkanhatunk. A bagatell zárótémájának tekinthető motorikus, polimetrikusan megkomponált anyag egyik szólamát – először a szopránt, majd a basszust – két négyhangos, ostinatoszerűen ismétlődő motívum tölti ki. Ezzel kilóg a kiszabott 3/4-es metrumkeretből, s mindig más fázisban érkezik az ütem fősúlyára. D’Albert semmit nem kezd a kései Beethoven polimetrikus textúrájával, Bülow kottaképe pedig a négyhangos motívumok közös gerendán való megjelenítése ellenére ütemsúlyos marcatóival egyenesen kisimítja a textúra polimetrikáját.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of chords and melodic fragments with various rhythmic values. The lower staff has a bass clef and contains a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'p' and 'f'. The second system also consists of two staves with similar notation. Dynamic markings include 'cresc.', 'f', and 'p'. There are also some performance instructions like 'pizz' and 'f'.

59. kottapélda. Az op. 119-es sorozat első darabjának 55–66. üteme d’Albert közreadásában

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of chords and melodic fragments with various rhythmic values. The lower staff has a bass clef and contains a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'p' and 'cresc.'. The second system also consists of two staves with similar notation. Dynamic markings include 'p', 'cresc.', and 'f'. There are also some performance instructions like 'staccato' and 'pizz'.

60. kottapélda. Az op. 119-es sorozat első darabjának 53–64. üteme Bülow közreadásában

Velük szemben Bartók, anélkül, hogy Beethoven gerendázását megváltoztatná, a négyhangos motívumokat végig követő marcatóival félreérthetetlenül arra sarkallja játékosát: jelenítse meg a beethoveni szövegben rejtőző, egymásnak feszülő két metrikai rendet.

61. kottapélda. Az op. 119-es sorozat első darabjának 49–73. üteme Bartók közreadásában

Összegzés

A kottaképnek az iménti elemzéseink során megvalósított értelmezése képesnek tűnt olykor szinte mikroszkopikus pontossággal újratereíteni Bartók interpretációinak lehetséges ideális formáit Beethoven zongoraszonátáiból, valamint az azok mögött ható generatív törvényszerűségeket. A Bartók-közreadások figyelmes olvasóját önkéntelenül s szinte kényszerítő pontossággal ragadja magával a bennük rögzített interpretáció-ideál, a tudatos elemző pedig – amint azt analíziseim, reményeim szerint, meggyőzően láttatták – meglepő precizitással jellemezheti Bartók előadói habitusát és (nem föltétlenül tudatos) elemzőképességét, forma-áttekintő képességét. Vajon az imént részletezett előadói értelmezések, melyek természetesen nem csupán (sőt, nem föltétlenül) Bartók saját, az 1900-as évek második feléből és a korai 1910-es évekből származó ideális koncepcióinak lejegyzéseit takarják, hanem egyben pedagógiai elképzelések, mennyire tekinthetők rögzítettnek, s milyen mozgásteret hagynak az előadóművészeknek? A Bartók-közreadások a 19. és 20. századi instruktív kiadások sorában talán a legrészletesebben, legminuciózusabban eltervezett interpretációkat tartalmazzák. Úgy tűnik, Bartók instruktív kiadásai igen szűk keretet hagynak használóik előadói szubjektivitásának és spontaneitásának, holott e kvalitások a késői tanítványok visszaemlékezéseiben körvonalazódó szigorú, ellentmondást nem tűrő, alávetést megkövetelő pedagógiai perspektíva ellenében oly erőteljesen áthatották Bartók előadóművészetét – hangfelvételeken megörökített zongorajátékának, valamint a zenekritikusok és más visszaemlékezők tanúságai szerint.

Miben ragadhatjuk hát meg a szubjektivitást és a spontaneitást? Az interpretációban nemcsak az egyéniséget, a habitust meghatározó, a stabil pillér-elemek között ható „apróságok”⁵⁹⁷ változhatnak úgy, hogy a tolmácsolás nem veszít jellegzetességéből, hanem a hallgató észlelésére erőteljes, könnyen tudatosítható hatást gyakorolni képes mozzanatok is – föltéve, hogy a „pillér-elemek” interpretációja nem változik.⁵⁹⁸ Az elemzéseinkben földerített bartóki értelmezések

⁵⁹⁷ Vö. K. Molnár/*Zongorázni tanultam tőle*, 111.

⁵⁹⁸ A 20. század utolsó évtizedében publikált zenepszichológiai kutatásokból világossá vált, hogy egy-egy mű interpretációi jellemzően nem abban különböznek egymástól, hogy radikálisan eltérően értelmezik a formszerkezetet; az „ördög” – az egyéniség – a részletekben bújik meg (vö. Bruno Hermann Repp [1992]: *Diversity and commonality in music performance: An analysis of timing microstructure in Schumann's "Träumerei"*. *Journal of the Acoustical Society of America*, 92, 2546–2568; Eric Clarke [1995]: *Expression in performance: Generativity, perception and semiosis*. In: John Rink [szerk.]: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 21–54). A részletek variabilitása

változékonyságára több hitelesnek tetsző visszaemlékezésben is egybevágó utalásokat találunk. „A Beethoven-szonátám az opusz 10 numero 3 volt” – emlékezik vissza 1930-as években vett magánóráira Keppichné Molnár Irma. –

„Jó előre gondoskodtam arról, hogy megvegyem az ő kiadását, és hogy abból tanuljam meg a darabot. Nagy meglepődéssel tapasztaltam azután, hogy milyen kevésbé respektálja Bartók a saját nyomtatott bejegyzéseit. Crescendókat kihúzott, másutt áthúzta a poco a poco tranquillót, amit pedig ő maga adott hozzá a Beethoven-szöveghez. Megértettem, hogy a saját véleményét nem tekinti örök igazságnak, hanem minduntalan azon van, hogy azt tökéletesítse.”⁵⁹⁹

Székely Júlia pedagógiai motivációt vél fölfedezni Bartók spontán revíziói mögött:

„Azt is megtette, hogy az általa átnézett és előadási jelekkel ellátott idegen művek, például Bach-fűgák vagy Beethoven-szonáták nyomtatott kottáiban is megváltoztatta saját előadási jeleit, melyek annak idején az ő munkája eredményeképpen kerültek a kiadványba. A kiadvány megjelenése és a bejegyzések között sok idő telt el, ezalatt talán felfogása is változott, de az előadási jelek megváltoztatásának fő oka mégis inkább a tanítvány képességeihez és természetadta tulajdonságaihoz való pedagógiai szempontok szerint történő alkalmazkodás lehetett.”⁶⁰⁰

Az op. 78-as Fisz-dúr szonáta saját közreadásába Székely Júlia számára bejegyzett apró változtatás viszont kifejezetten koncepciót érintő módosítás (még ha ezzel együtt „a tanítvány képességeihez való alkalmazkodást” is szolgálta):

„Például az első tétel harmincharmadik taktusától a harmincnegyedik taktusáig egy futam vezet pianóból forteba, Bartók nyomtatott jelével ellátva. A tanár úr ezt a crescendo-jelet [...] most hullámos ceruzavonallal megsemmisítette, s előtte a *pianót*, utána a *forte*-jelet vastag vonallal aláhúzta. Nincs tehát fokozatos erősítés! Határozott, éles hangszínkülönbség van: piano és forte, árnyék és fény. A két taktus élesebb megvilágításba került, az elaprózás veszélye (mely engem gyakran fenyeget) így könnyebben volt elkerülhető.

Bartók nemcsak elrendezte, olykor át is rendezte a beethoveni örökséget, szemét rajta tartotta, itt mindig a legnagyobb rendnek, tisztaságnak kellett uralkodnia, senkinek meg nem engedte, hogy valamit felborítson.”⁶⁰¹

Az egykori tanítvány pontosságra törekvő megfogalmazásából is világossá válik, hogy az értelmezés efféle változtatásai csupán az interpretációs stílus felszínét érintik, s bizonyosan nem a mögötte ható

tekintetében azonban szinte végtelen sok lehetőség áll az előadó rendelkezésére anélkül, hogy egyéniségét föladná.

⁵⁹⁹ K. Molnár/*Zongorázni tanultam tőle*, 109.

⁶⁰⁰ Székely/*Elindultam*, 115.

⁶⁰¹ Székely/*Bartók tanár úr*, 67. Székely az oldal hasonmását is közli e könyvében (oldalszám nélküli tábla, a 32. oldalt követően).

bartóki ideálnak – az előadóművészi kifejezés generatív forrásának – a változásairól tanúskodnak. Amint Bartók hangfelvételeinek tanúsága szerint saját műveinek ismételt előadásai évtizedek távlatából sem tükröznek alapvető koncepcióváltást,⁶⁰² közreadásainak néhány esztendővel későbbi revíziójából – a Bartók közreadásában elsőként kiadott öt Beethoven-szonáta, valamint a *Wohltemperiertes Klavier* első két füzetének két-két kiadása esetében – éppúgy nem következtethetünk az előadóművészi ideál bármiféle radikális módosulására, mint például az instruktív közreadás műfajához való, idővel megváltozott viszonyulásából. E megváltozott viszonyulásra nem csupán Bartók Dohnányi zeneakadémiai reformtörekvései melletti, 1910-es évek végi állásfoglalása világíthat rá,⁶⁰³ később pedig a Népszövetség Szellemi Együtműködési Bizottságában 1932-ben tett javaslata – melyben úgy fogalmaz, hogy „manapság [...] a jegyzetelt kiadások tébolya dühöng”, majd „nagyközönség által is hozzáférhető hiteles kiadások[at] (Urtextausgabe)” szorgalmaz, valamint zeneszerzői faksimile-kéziratok publikálását –,⁶⁰⁴ hanem számos visszaemlékezés is az 1930-as évekből. „Többször kijelentette: nem kedveli azokat a kiadványokat (Peters, Universal), amelyekből Beethoven szonátáit tanultuk. Olyan kiegészítések, előadási jelek vannak bennük, amelyek nem Beethoventől származnak. Az egyik órán közölte velem, hogy most öt pengőért vehetek egy Urtext-kiadást. Menjek gyorsan át az üzletbe” – emlékszik utolsó zeneakadémiai tanítványainak egyike, Nemes Katalin az 1930-as évek elejére.⁶⁰⁵

A zenetudós és -esztéta Prahács Margit, aki a Zeneakadémia könyvtárának vezetőjeként ismerkedett meg Bartókkal, egy 1960-as évek elején tartott előadásában foglalta össze emlékeit:

„Bartók a könyvtárban kivétel nélkül csak összkiadásokat tanulmányozott. Az érdekelte, hogy a különféle kiadásokban megjelent Bach- vagy Beethoven-művek megfelelnek-e pontosan a kézirat nyomán kiadott Urtexttel. A legkisebb eltérést azonnal kijavította. Egy jelentéktelen adat, és mégis

⁶⁰² Vö. Somfai László (1981): Az „Este a székelyeknél” négyféle Bartók-előadása. In: uő.: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 117–132; Az „Allegro barbaro” két Bartók-felvétele. Uo., 133–149; uő. (1997): Historic performance of the music of yesterday: Béla Bartók’s fight for perfect notation and why it is misleading today. *Hungarian Music Quarterly*, 8 (1–2), 2–11, ide: 10–11 (a 2. bagatell két felvételének összevetése); ld. továbbá Somfai László lemezkísérő tanulmányát: *Centenáriumi összkiadás*, I., kísérőfüzet, 3–16. Az előadói habitus és ideálok megváltozása egyébként is igen ritka jelenség egy-egy művész életpályája során (vö. Daniel Leech-Wilkinson [2009]: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music [CHARM], 6. fejezet, 3. bekezdés, charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap6.html#par3). Artur Rubinsteint, a ritka kivételek egyikét Leech-Wilkinson jellemzi online könyvében (uo. 50sköv. bekezdések, charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap6.html#par50).

⁶⁰³ Ennek konkrét dokumentumára hivatkozik Wilhelm András: az 1917. november 12-én kelt reformterv (ld. Dohnányi Ernő memoranduma Mihalovich Ödönhöz. *Zeneközöny*, 16 [2] [1918. május], 1–11) tanszaki vitáján Bartók által elmondott hozzászólás fönmaradt ceruzavázlatára, mely szerint Bartók mindenben egyetértett Dohnányi álláspontjával. (A Wilhelm által hivatkozott eredeti dokumentumot nem sikerült föllelni.)

⁶⁰⁴ *BÖI*, 794–796, ide: 795.

⁶⁰⁵ Bónis/Így láttuk, 186.

milyen jellemző Bartókra, a népdalkutatóra is. Itt is fő törekvése volt visszamenni az eredeti ősforrásokra, és ezeket a legtisztábban, legpontosabban feljegyezni, megőrizni.”⁶⁰⁶

Somogyi László, aki a Női Kamarazenekar élén karmestere volt egy 1938-as koncertnek, amelyen Bach d-moll zongoraversenyében Bartók működött közre, a következőképpen emlékezett vissza a szólista szavaira: „»Mint látja, beszereztem az összes fellelhető kottát és javában dolgozom a darabon, hogy a különböző átiratokból, hitelesnek mondott és meghamisított kiadásokból kihámozzam azt, amit játszani fogok.«”⁶⁰⁷

Bartók tehát az idő előrehaladtával nem csupán tanításában volt egyre kényszeresebben aprólékos és követelte meg ráadásul a gyengébb tanítványok előadói intencióinak alávetését saját elképzeléseinek; a kottaszövegek kiválasztásában is olykor – az előadóművészetben és a pedagógiában akkoriban különösen szokatlan – muzikológusi precizitást kívánt meg. Számunkra részben Nemes Katalin több tanítványtársával egybehangzó megfogalmazása világíthatja meg a precizitás forrását.

„Elsősorban a szerző és a mű tiszteletére tanított. S amit oktatói munkája legjellemzőbb vonásának érzek: nemcsak a klasszikusoknál követelte meg a szövegűséget, az előírt dinamikai jelzések megtartását, hanem a romantikusoknál is. Ezt azért tartom lényegesnek, mert divatozott akkoriban egy előadói stílus. Ezt az jellemezte, hogy az előadó a romantikus zenében elsősorban önmagát akarta megmutatni, félretette a szerző intencióit, és saját dinamikával, a saját maga által jobbnak vélt tempókkal és tempóváltozásokkal kívánta csillogóbbá tenni a mű előadását. Erről az előadói stílusról nagyon hamar le kellett szoknunk Bartóknál. Elemezte a darabokat, a témákat – és csakhamar kiderült: mennyire tarthatatlan az a fajta egyénieskedés, amely az »én így érzem!« jelszavával akarta indokolni a szerző elképzelésétől eltérő saját felfogását.”⁶⁰⁸

Nemes Katalin jellemzése egybevág az elemzéseinkben megállapítottakkal. Bartók interpretáció-ideáljának kulcsát a „hitelesség” bartóki elképzelésében kereshetjük: az 1900-as évtized végétől kezdve a d’Albert Beethoven-közreadásaiban, valamint a Cotta cég instruktív kiadásaiban Liszt és Bülow által alkalmazott közreadási elveket követve Bartók is elkülöníti az autentikus kottaszöveget és annak szakértői interpretációját; tanításában pedig, közepes tehetségű növendékek körében, egyre nagyobb hangsúlyt helyez a pedagógusként saját maga által közvetíteni vélt s kívánt szerzői szándékokban megnyilvánuló hitelességre. Azok az előadók azonban, akik, egyéniségük ereje révén, „egyenlő értékű” művésszé képesek válni az általuk interpretált zeneszerzővel, Bartók szerint

⁶⁰⁶ Prahács/*Bartókról és Kodályról*.

⁶⁰⁷ Bónis/*Így láttuk*, 231.

⁶⁰⁸ Bónis/*Így láttuk*, 183.

tulajdonképpen jogosultak arra, hogy „másképpen” is előadjanak egy-egy művet.⁶⁰⁹ Bartók átlagos tanítványaihoz, valamint egyenrangúnak tartott művésztársaihoz – így kamarapartnerihez – való viszonyulása, amelyről Az egyéniség ereje c. fejezetben adtunk részletesebb elemzést, ezt az elképzelést tükrözi.

Bartók imént jellemzett hozzáállása egy sajátos liszti hagyományt követ – ám föltehetően nem tudatosan –, melyben a hitelesnek tekintett interpretáció támogatója s terjesztésének egyik fő eszköze a „hozzaértő” művészi–közreadói kommentárral ellátott kotta, amely a 19. század második felében egyre jobban elkülönül a zeneműkiadás akkoriban formálódó publikációtípusától, a filológiai jellegű kiadástól.⁶¹⁰ Ám míg Liszt és nem kis mértékben eminens tanítványai is – így a munkám során rendszeresen hivatkozott Bülow, d’Albert vagy Lamond – a „hozzaértés”, vagyis az egyéni művészi tapasztalat által megtermékenyített zenei érzék nyomán a szubjektív beleérzésben, az azonosulás élményében találták meg előadóművészi ideáljukat, Bartók generációjában már lényegesen erőteljesebben hathatott az ellenpólust jellemző törekvés: a szerzői szándékok objektivitásra törekvő tisztelete. Kétségkívül a romantikus ideált tükrözi azonban, hogy Bartók számára a szerzői intenciókhoz az imént meghatározott „hozzaértés” – mely az egyéni tapasztalatokat s zenei érzéket foglalja magába – nyithatja meg az utat. Amint Bartók Thomán kapcsán megfogalmazta: a „poézist” mindenkinek „önmagából kell belevinnie” a zongorajátékba; a jó tanár feladata pedig a művek „precíz” megszólaltatásának elősegítésén fölül nem lehet más, mint „helyes gondolatok” keltése a tanítványban,⁶¹¹ melyek a szerzői szándékok fölismerésének és közvetítésének szolgálatát célozhatják meg. Bartók fölfogásában tehát a szubjektív „poézis” szabadjára engedését egy objektivitásra törekvő szándékkeresési folyamatnak kellett megelőznie – s ezzel kétségkívül távolabb került Liszt és tanítványainak perspektívájától.

Bartók esztétikájában ugyanakkor a zene jelensége s a zenélés folyamata a természeti képződmények és folyamatok sorába illeszkedik. A népzene természeti, ösztönös megnyilvánulásának Bartók általi fölismerése és hangsúlyozása nyomán szinte magától értődik a komponista attitűdje saját ösztönszerűen működő alkotófolyamataival kapcsolatban éppúgy, mint az előadói egyéniség tisztelete.⁶¹² A zeneszerző–zongoraművész saját közreadásaihoz való viszonyulásában tehát nem pusztán az az általa is hangoztatott tény tükröződik, hogy a kottakép is

⁶⁰⁹ Vö. *BÖI*, 734 (A gépzene).

⁶¹⁰ Vikárius László (1989): Liszt és a „régizene”: egy romantikus megközelítésmód. *Magyar Zene* 30 (1), 55–65.

⁶¹¹ *Wilhelm/Beszélgetések*, 82.

⁶¹² Az ösztönszerűséggel kapcsolatban lásd Bartók harmadik Harvard-előadását (*BBÍ/1.*, 175–178) vagy Denijs Dille 1937-es Bartók-interjúját (Interview de Béla Bartók par Denijs Dille. In: Denijs Dille [szerk. Yves Lenoir, 1990]: *Béla Bartók – Regard sur le passé*. (Études bartókiennes 1.) Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d’archéologie et d’histoire de l’art – Collège Érasme, 27–29, ide: 27).

csak többé-kevésbé pontatlanul képes a szerző (közreadó) gondolatát közvetíteni,⁶¹³ hanem az egyéniség természetszerű és ösztönszerű változékonyságának elképzelése is. Legpregnansabb kifejezését ennek Bartók gépzenéről szóló előadásából írott tanulmányában olvashatjuk:

„Ami él, az pillanatról pillanatra változik: a gépekkel megrögzített zene változatlanra merevedik. Kottairásunk tudvalevően többé-kevésbé fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését, ezért csakugyan nagy a jelentősége annak, hogy vannak gépek, amelyekkel majdnem egészen pontosan meg lehet rögzíteni a zeneszerző minden szándékát és elképzelését. Azonban: maga a zeneszerző, mikor művének előadójaként szerepel, sem adja elő minden esetben hajszálnyira egyformán a saját maga művét sem. Miért? Azért, mert él; azért mert az élőlény természetéhez tartozik az örök változékonyság. Ha tehát sikerülne is egy zeneszerző műveit egy adott pillanat szerinti elképzelésében valamilyen teljesen tökéletes eljárással teljesen tökéletes módon konzerválni, akkor sem volna ajánlatos ezeket a műveket állandóan csakis így hallani. Mert ez idővel unalommal lepné be a művet. Mert elképzelhető, hogy maga a zeneszerző is más alkalommal szebben, esetleg kevésbé szépen, de mindenesetre másképpen is előadhatta műveit. És ugyanez elképzelhető egy előadó művésztől is, olyanról, aki mint művész egyenlő értékű az illető zeneszerzővel. Ennélfogva még az elképzelhetően legtökéletesebb fonográfia sem fogja soha az élőzenét teljesen pótolni.”⁶¹⁴

Amint a Bartók által az esztendőik során egyre minuciózusabban (újra) lejegyzett parasztdallamokban személyes múltjának is egy-egy számára oly értékesnek tetsző pillanatát konzerválta és idealizálta, közreadásaiban rögzített aprólékos interpretációiba a klasszika, a barokk és a romantika kiemelkedő műveinek egy-egy lehetséges ideális megszólalását rejtette. Ez az egyedi interpretáció-ideál azonban éppúgy nem jelenthette számára az adott kompozíció egyetlen lehetséges megszólaltatását, amint, Bartók elképzelése szerint is, a népi dallam egy-egy „pillanatsfelvétele” (hangfelvétele s lejegyzése) is az élő dallamnak csak egyetlen megvalósulását őrizte meg az emlékezet számára.

Az előadás életteliségének, változékonyságának és spontaneitásának forrását az előadó habitusa és képességei szolgáltatják, melyek a tolmácsolás egyediségét létrehozó, a lélek és az elme által működtetett *generatív* rendszert alkotják. Bartók közreadásai végső soron egyedi interpretációkat konzerválnak, melyek a művész jellemző generatív képességeit: kiemelkedő formaáttekintő, erőteljes gesztus- és karaktermegjelenítő képességét, s érzéki, ám a kor előadóművészetének centrális perspektívájából tekintve szentimentalizmustól mentes habitusát tükrözik. Azok a kifejezések, amelyekkel Bartók az általa legjobbnak tartott tanítványait és néhány kiemelkedő muzsikustársát jellemezte, nem kis mértékben saját előadóművészi habitus- és képesség-ideáljait is jellemzik – hiszen valamennyi megnyilatkozás legalább annyit fölfed tárgyáról, mint

⁶¹³ Vö. pl. *BÖI*, 725–734 (*A gépzene*).

⁶¹⁴ *BÖI*, 734.

magáról a megnyilatkozóról –, s a Hernádi Lajos, Sándor György, Gertler Endre vagy Somogyi László számára írott ajánló sorok között leplezett ars poetica rejlik. Elemzéseink megerősíthették, hogy a „rendkívül precíz ritmika”, a „grandiózus fokozás”, a „színgazdag billentés és briliáns technika” s „mindenféle szentimentalizmus hiánya”;⁶¹⁵ valamint – az iméntiekkel egybevágóan, más megfogalmazásban – a „szentimentalizmustól mentes érzés”, a „plasztikus világosság”, az „energia”;⁶¹⁶ a „pontosság”, a „kiegyensúlyozottság” és a „fantázia” (vagy „képzeletgazdagság”);⁶¹⁷ a „lendület”, a „precizitás” és a „kifejező erő”⁶¹⁸ Bartók legfontosabb előadóművészi ideáljait jelentették. Ezek közül különösen érdekes tanulságot rejt a „szentimentalizmustól mentes érzés” ideálja, melynek részletesebb elemzését kíséreltem meg disszertációm *Érzékiség és szigor* c. fejezetében. Bartók egy figyelemre méltó megjegyzése rávilágíthat arra, hogy nem pusztán lelki-habitusbeli (pszichodinamikus), hanem kifejezetten kognitív forrásai lehettek Bartók sokszor hivatkozott s elemzett „objektivitásának”. A népzene jelentősége az újkori zeneszerzésben c. előadásában, az 1930-as években a következőképpen fogalmazott külföldi hallgatói számára:

„Bizonyára volt már alkalmuk úgynevezett »cigányzenét« hallani, így van tehát valami elképzelésük erről a zenéről. Ezeket a dallamokat önmagukban is, de különösen a cigányzenészek előadásában a kifejezés romantikus szertelensége jellemzi, mely kezdetben érdekesnek tűnik fel, később azonban már fárasztó.

A szó legszorosabb értelmében vett parasztdallamokat ezzel szemben klasszikus, pregnáns egyszerűség jellemzi, a felépítésnek olyan objektivitása, mely sohasem fárasztó. Érzésem szerint minden ilyen dallam a legmagasabbrendű művészi tökéletesség megtestesítője. Klasszikus példái annak, miként lehet a legkisebb formában, a legszerűebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot a lehető legtökéletesebben kifejezni.”⁶¹⁹

S ami a rendcentrikus és idejét végletes ergonómiával kihasználó⁶²⁰ Bartókot különösen fárasztotta a szertelenség s az objektitásnak ellenálló szentimentalitás kapcsán, talán az lehetett, hogy ezek

⁶¹⁵ Ld. a tanítványának, Hernádi (Heimlich) Lajosnak 1930-ban írt, korábban idézett ajánló sorokat (*Bartók levelei*, 549.).

⁶¹⁶ „Herr György Sándor ist einer der besten Pianisten unserer jüngsten Generation. Er verfügt in seinem Vortrag über plastische Klarheit, Energie und Gefühl ohne Sentimentalität.” (Bónis/*Így láttuk*, 1981-es kiadás, 191; közli továbbá: Vikárius László [2002]: A „szentimentalizmus hiánya” Bartóknál. In: *Zenatudományi dolgozatok 2001–2002*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 235–257, ide: 240.)

⁶¹⁷ „[H]e highly satisfied me as well by the accuracy and balance, as by the imagination of his performance” – írta Bartók Somogyi László számára megfogalmazott ajánló soraiban 1939-ben (Bónis/*Így láttuk*, 232).

⁶¹⁸ Ld. a Gertler-kvartett számára írt köszönő sorait IV. vonósnégyesének előadása után: „Alkalmam volt IV. vonósnégyesemet a Gertler-vonósnégyes előadásában meghallgatni, és örömmel láttam, mekkora lendülettel, precizitással és kifejező erővel formálták meg művemem. Ez az előadás IV. vonósnégyesem legjobb előadásainak egyike. Bruxelles, 1938. nov. 20.” Az eredeti dokumentum fényképét a gertler.new.fr weboldal közli L’artiste c. menüpontjában (Christophe Nozaradan [2002]: *André Gertler – virtuose et maître* [weboldal]).

⁶¹⁹ *BBÍ/1.*, 149. Az előadást 1932-ben Bécsben, 1934-ben Bukarestben, 1936-ban pedig Ankarában olvasta föl.

⁶²⁰ Vö. pl.: Bartók Péter (2004): *Apám*. Budapest: Editio Musica.

rendszeres akadályává váltak az elemzéseink során körvonalazódó, egyik legjellemzőbb bartóki képesség kibontakozásának: az átlátás, a zenemű perspektívájába való behelyezkedés képességének – Bartók szinte utolérhetetlen képességének az egész kompozíció egyetlen kerek egészbe foglalására.

Bibliográfia

1. Kottakiadványok és hangfelvételek

1.1. Kottakiadványok

1.2. Hangfelvételek

2. Bartók-irodalom

2.1. Kiadatlan Bartók-dokumentumok

2.2. Bartók-dokumentumközlések

2.3. Kortársi visszaemlékezések Bartókról

2.4. 1945 előtti Bartók-forrásmunkák és -szakirodalom

2.5. 1945 utáni Bartók-szakirodalom

3. Egyéb munkák

3.1. Egyéb 1945 előtti forrás- és szakmunkák

3.2. Egyéb 1945 utáni szakirodalom

1. Kottakiadványok és hangfelvételek

1.1. Kottakiadványok⁶²¹

Bach, Johann Sebastian (közr. Hans von Bülow, ¹1892, ²1914): *15 zweistimmige Inventionen*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, lemezszám: 19274.

Bach, Johann Sebastian (közr. Dohnányi Ernő, 1920): *Kleine Präludien* oder Übungen für Anfänger revidiert von Ernst von Dohnányi [Editio Paedagogia Musicalis 3011]. Berlin–Budapest–Lipcse–London–New York: Rózsavölgyi and C^o Music Publishers, lemezszám: R. és T^{sa} 4349.

Bądarzewska[-Baranowska], Tekla (Thécla) (1856 / é. n. [1930?]): La prière d'une vierge (op. 4). In: *Salon-Album. Sammlung beliebter Salonstücke für Piano-solo*. Lipcse: [Verlag von] C. F. Peters, lemezszám: 5936; 1–3[. old.].

Bartalus István (é. n. [1861]): *Gyermek Lant* [növendék zongora tanulók számára magyar népdalokból átirta Bartalus István]. Budapest: Rózsavölgyi és Társa [cs. és kir. udvari zeneműkereskedése], lemezszám: R et C. [N^o] 631.

Bartalus István (1862): *Módszer a zongora helyes játszására*. Pest: Rózsavölgyi és társa [sic!], lemezszám: G. N. 712. [Sz.].

Bartalus István (1871): *Bevezetés a zongora s orgona játszására a tanítóképezdei ifjúság tömegesen tanulása szempontjából*. Buda: Magyar Királyi Vallás- és Közoktatásügyi Ministerium.

Bartók Béla, Reschofsky Sándor (1913): Zongoraiskola [BB 66, Sz 52]. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, lemezszám: R. és T^{sa} 3635.

Bartók Béla (átdolg., 1929/1947): Henry Purcell: *Two Preludes* (BB A-6). Los Angeles: Delkas (lemezszám nélkül).

Bartók Béla (átdolg., 1930): Johann Sebastian Bach: *Sonata VI, auf das Piano übertragen* [BWV 530] (BB-A-5). Budapest: Rózsavölgyi és Társa, lemezszám: R. & Co. 5172.

Bartók Béla (átdolg., 1930/1990): *XVII and XVIII Century Italian Cembalo and Organ Music Transcribed for Piano* (BB A-4a–k). New York: Carl Fischer, kiadványszám: ATF117.

Beethoven, Ludwig van (közr. Liszt Ferenc, 1857): [Beethoven:] [37] *Sonaten für das Pianoforte Solo*. [2 kötet, ill. szonátánként is.] Wolfenbüttel: L[uwig] Holle, lemezszámok: 11–42, 202–206.

Beethoven, Ludwig van (közr. Carl Czerny, 1828–1833 [1837?]): [30 szonáta (önálló füzetekben)]. Bécs: Tobias Haslinger.

Beethoven, Ludwig van (közr. Carl Czerny, 1856–1868): [32] *Sonates pour le Piano*. [Edition revue, corrigée, métronomisée et doigtée par Ch. Czerny]. [2 kötet (1868-tól), ill. szonátánként.] Bonn: N. Simrock.

Beethoven, Ludwig van (közr. N. N. [Carl Reinecke? Selmar Bagge?,⁶²² 1862–1863): *Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechnigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger*.

⁶²¹ A lista a zongoraiskolákat is tartalmazza. Bartók közreadásait ld. a 2. táblázatban, Chován és Szendy közreadásait az 1. táblázatban. Az 1945 előtti művek kiadói a továbbiakban a belső címdalol olvasható leírás alapján betűhív módon tüntetem föl.

⁶²² Ld. Newman/*Checklist*, 513.

Serie 16: Sonaten für das Pianoforte. [3 kötet.] Lipcse: Breitkopf und Härtel, lemezszám: B. 124–161. (Az ún. „régí” Beethoven-összkiadás.)

Beethoven, Ludwig van (közr. Sigmund Lebert, Immanuel von Faisst, 1871/1891): *Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven*. Erster Band. (Opus 2–22.) Unter Mitwirkung von Immanuel von Faisst bearbeitet von Sigmund Lebert. [Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt begründet von Sigmund Lebert. Abteilung III, Band I.] Stuttgart–Berlin: J. G. Cotta’sche [sic!] Buchhandlung Nachfolger, Edition Cotta No. 10, lemezszám: 32.

Beethoven, Ludwig van (közr. Sigmund Lebert, Immanuel von Faisst, 1871/1891): *Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven*. Zweiter Band. (Opus 22–49.) Unter Mitwirkung von Immanuel von Faisst bearbeitet von Sigmund Lebert. [Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt begründet von Sigmund Lebert. Abteilung III, Band II.] Stuttgart–Berlin: J. G. Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger, Edition Cotta No. 11, lemezszám: 33.

Beethoven, Ludwig van (közr. Sigmund Lebert, Immanuel von Faisst, 1871/1898): *Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven*. Dritter Band. Variationen, Rondos, Bagatellen, Andante F dur. (Opus 33–51 und ohne Opuszahl.) Unter Mitwirkung von Immanuel von Faisst bearbeitet von Sigmund Lebert. [Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt begründet von Sigmund Lebert. Abteilung III, Band III.] Stuttgart–Berlin: J. G. Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger, Edition Cotta No. 12, lemezszám: 34.

Beethoven, Ludwig van (közr. Hans von Bülow, 1871/1899): *Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven*. Vierter Band. Beethovens Werke für Piano solo von op. 53 an in kritischer und instruktiver Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen für Lehrende und Lernende von Hans von Bülow. Erster Teil. [Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt begründet von Sigmund Lebert. Abteilung III, Band IV.] Stuttgart: J. G. Cotta’schen Buchhandlung Nachfolger, Edition Cotta No. 13, lemezszám: 23.

Beethoven, Ludwig van (közr. Liszt Ferenc, Carl Kühner, é. n. [1898]): [L. van Beethoven:] *Sonatas [for] Piano Solo*. Herausgegeben von Franz Liszt. Neu bearbeitet von C. Kühner. [Egykötetes kiadás („Komplett[,] Band I. II.”).] Lipcse stb.: Bosworth & Co, lemezszám: B. & Co. 2346.

Beethoven, Ludwig van (közr. Anton Door, é. n.): [Beethoven:] *Variationen für Pianoforte*. Bécs: Universal-Edition, lemezszám: UE 102.

Beethoven, Ludwig van (közr. Eugen d’Albert, 1902–1903): [L. van Beethoven:] *Sonaten für Pianoforte. Kritisch-instructive Ausgabe mit erläuternden Bemerkungen und Fingersatzbezeichnung von Eugen d’Albert*. [3 kötet.] Lipcse: Otto Forberg, a kötetek lemezszámai: 2938, 2939, 2940 (az egyes szonáták lemezszámai kötetenként: 2793–2803, 2804–2814, 2815–2824).

Beethoven, Ludwig van (közr. Eugen d’Albert, 1909): *Piano Compositions – Ludwig van Beethoven*. Boston: O. Ditson.

Beethoven, Ludwig van (közr. Eugen d’Albert, 1910): *Sieben Bagatellen für das Pianoforte von L. van Beethoven, Op. 33*. Eugen d’Albert[:] Aus den Klavierabenden No. 29. Lipcse: Rob. Forberg, lemezszám: 6180.

Beethoven, Ludwig van (közr. Alfredo Casella, 1919–1920): *Sonate per pianoforte di L. van Beethoven. Nuova edizione critica riveduta e corretta da Alfredo Casella*. [3 kötet.] Milánó stb.: G. Ricordi E. C., a kötetek lemezszámai: E. R. 1–3.

Beethoven, Ludwig van (közr. Frederic Lamond, 1923): [Ludwig van Beethoven:] *Sämtliche Sonaten für Klavier zu zwei Händen, [herausgegeben von Frederic Lamond]*. [2 kötet.] Lipcse: Breitkopf & Härtel, a kötetek lemezszámai: 28726, 28727.

Beethoven, Ludwig van (közr. Artur Schnabel, 1924): *Klaviersonate Nr. 4. B-dur, Op. 7*. Tonmeister-Ausgabe Nr. 126, Berlin: Verlag Ullstein, lemezszám: 126.

Beethoven, Ludwig van (közr. Artur Schnabel, 1924): *Klaviersonate Nr. 5. C-moll, Op. 10. Nr. 1*. Tonmeister-Ausgabe Nr. 127, Berlin: Verlag Ullstein, lemezszám: 127.

Beethoven, Ludwig van (közr. Artur Schnabel, 1924): *Klaviersonate Nr. 6. F-dur, Op. 10. Nr. 2*. Tonmeister-Ausgabe Nr. 128, Berlin: Verlag Ullstein, lemezszám: 128.

Beethoven, Ludwig van (közr. Artur Schnabel, 1924): *Klaviersonate Nr. 7. D-dur, Op. 10. Nr. 3*. Tonmeister-Ausgabe Nr. 129. Berlin: Verlag Ullstein, lemezszám: 129.

Beethoven, Ludwig van (közr. Dohnányi Ernő, é. n.): *Für Elise [WoO 59]*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.

Beethoven, Ludwig van (közr. Weiner Leó, 1959): *Zongoraszonáták [3 kötet]*. Budapest: Zeneműkiadó, lemezszám: Z. 2346–2348.

Bülow, Hans von (közr., 1873–1880): *Klassische Klavierwerke aus Hans von Bülow's Concertprogrammen*. [3 kötet.] München: Jos. Aibl Verlag, a kötetek lemezszámai: 2231, 2233, 2234.⁶²³

Chopin, [Frédéric] (közr. Szendy Árpád, 1911): Chopin: *Etüden*. [Előszóval, ujjrenddel és jegyzetekkel ellátta Szendy Árpád.] I. kötet (op. 10). Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és zeneműkiadóhivatala, lemezszám: R. K. 539.

Chován Kálmán (¹1905, ²1907): *Elméleti és gyakorlati zongora-iskola mint zenei nevelési eszköz kezdők számára* (op. 21). [2 kötet.] Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és zeneműkiadóhivatala, lemezszám: R. K. 214–215.

Chován Kálmán (szerk., 1909): *Főiskolai zongoratanulmányok* (op. 42). Budapest: Rozsnyai Károly, lemezszám: R. K. 384.

Clementi, Muzio (közr. Szendy Árpád, 1914): *2 minden napra való gyakorlat az ujjak egyenlő erősítésére Clementi Gradus-ából*. [Átnézte, magyarázó bevezetéssel és ujjazattal ellátta Szendy Árpád.] Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és zeneműkiadóhivatala, lemezszám: R. K. 251.

Cramer, Johann Baptist (közr. Hans Kann, 1974): *21 Etüden für Klavier: nach dem Handexemplar Beethovens, aus dem Besitz Anton Schindlers*. Bécs: Universal Edition, lemezszám: UE 13353.

Cramer, Johann Baptist (átdolg. Dohnányi Ernő, 1931): *Válogatott tanulmányok*. Átdolgozta és részben átírta Dohnányi Ernő. [2 kötet.] Budapest: Rózsavölgyi és Társa, lemezszám: R. és T^{sa} 5386–5387.

Czerny, Carl (vál., közr. Chován Kálmán, é. n.): *Előtanulmányok Czerny „Kézügyesség iskolája”-hoz*. Budapest: Rozsnyai Károly kiadása, lemezszám: R. K. 206.

Haydn, Joseph (közr. Sigmund Lebert, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, 1869): *Ausgewählte Sonaten & Solostücke für das Pianoforte von Joseph Haydn*. Erster Band. Nr. 1–10. Unter Mitwirkung von Immanuel von

⁶²³ A dátumokkal kapcsolatban ld. Hans-Joachim Hinrichsen [1999]: *Musikalische Interpretation: Hans von Bülow*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 384–387.

Faisst und Ignaz Lachner bearbeitet und herausgegeben von Sigmund Lebert. Stuttgart: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, lemezzám: 23.⁶²⁴

Haydn, Joseph (közr. Sigmund Lebert, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, 1869/1892): *Ausgewählte Sonaten und Solostücke für das Pianoforte von Joseph Haydn*. Zweiter Band. Sonaten und Solostücke. Nr. 11–20. Unter Mitwirkung von Immanuel von Faisst und Ignaz Lachner bearbeitet von Sigmund Lebert. [Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt begründet von Sigmund Lebert. Abteilung I, Band II.] Stuttgart–Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Edition Cotta No. 56, lemezzám: 38.

Joseffy, Rafael (1902): *Schule des höheren Klavierspiels: Uebungen*. New York: G. Schirmer – Lipcse: Hofmeister, lemezzám: 16268.

Kontski, Antoine (Anton) de (Antoni Kałski, 1877 / é. n. [1930?]): [Le] Réveil du lion. Caprice héroïque (op. 115). In: *Salon-Album. Sammlung beliebter Salonstücke für Piano-solo*. Lipcse: [Verlag von] C. F. Peters, lemezzám: 5936; 13–19[. old.].

Mozart, Wolfgang Amadeus (közr. Sigmund Lebert, 1869/1894): *Ausgewählte Sonaten und andere Stücke für das Pianoforte von W. A. Mozart*. Erster Band. Nr. 1–12. Sonaten zu zwei Händen. Unter Mitwirkung von Immanuel von Faisst und Ignaz Lachner bearbeitet von Sigmund Lebert. [Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt begründet von Sigmund Lebert. Abteilung II, Band I.] Stuttgart: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger, Edition Cotta No. 70, lemezzám: 29.

Mozart, Wolfgang Amadeus (közr. Sigmund Lebert, 1869/1894): *Ausgewählte Sonaten und andere Stücke für das Pianoforte von W. A. Mozart*. Zweiter Band. Nr. 13–25. Sonaten zu zwei Händen. Unter Mitwirkung von Immanuel von Faisst und Ignaz Lachner bearbeitet von Sigmund Lebert. [Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt begründet von Sigmund Lebert. Abteilung II, Band II.] Stuttgart: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger, Edition Cotta No. 71, lemezzám: 30.

Mozart, Wolfgang Amadeus (közr. Ernst Rudorff, 1895): *Sonaten und Phantasien für Clavier von W. A. Mozart*. Lipcse–Brüssel–London–New York: Breitkopf & Härtel, lemezzám: A. A. 21.

Mozart, Wolfgang Amadeus (közr. Hans von Bülow [NB.], Sigmund Lebert, 1900): *[W.A. Mozart:] Sonatas for Piano*. Cincinnati: The John Church Company.

Mozart, Wolfgang Amadeus (közr. Camille Saint-Saëns, 1915): *Oeuvres complètes pour piano seul, Volume I: Sonates*. [Révision par C. Saint-Saëns.] Párizs: A. Durand et Fils, lemezzám: D. & F. 9321.

Mozart, Wolfgang Amadeus (közr. Dohnányi Ernő, 1919): *Fantasie D moll*. Instruktive Ausgabe von Ernst von Dohnányi. Budapest–Lipcse: Rózsavölgyi & C^o, lemezzám: R. & Co. 3918. E közreadás metszőpéldánya jelenleg a Bartók Archívumban található; a metszőpéldány kotta-alapja: Wolfgang Amadeus Mozart (közr. Ernst Rudorff, 1895): *Sonaten und Phantasien für Clavier von W. A. Mozart*. Lipcse–Brüssel–London–New York: Breitkopf & Härtel, lemezzám: A. A. 21.

Riemann, Hugo (1883): *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule. [Eine Anweisung zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke nebst ergänzenden Materialien.]* I. Theil: System. Lipcse: Fr. Kistner.

⁶²⁴ Az 1892-es kiadás (Stuttgart–Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger) lemezzáma: 37.

Riemann, Hugo (közr., é. n.): *Altmeister des Klavierspiels. 70 berühmte Klavierstücke*. Phrasierungsausgabe mit Fingersatz von Dr. Hugo Riemann. 1. Band. Lipcse: Steingräber Verlag, lemezszám: 391.

Thomán István (é. n.): *A zongorázás technikája*. II. kötet: Hangsoriskola. Budapest: Rozsnyai Károly kiadása, lemezszám: R. K. 192; ill. Editio Musica Budapest (reprint): Z. 12447/2.

1.2. Hangfelvételek

Bartók hangfelvételei. Centenáriumi összkiadás. I. album: Somfai László, Kocsis Zoltán (szerk., 1981): Bartók zongorázik 1920–1945. Eredeti hanglemezek, gépzongora[-]felvételek, koncertfelvételek. Budapest: Hungaroton, LPX 12326–33 (ill. HCD 12326–33 [1991]); II. album: Somfai László, Sebestyén János, Kocsis Zoltán (szerk., 1981): Bartók hangja és zongorajátéka 1912–1944. Magánfelvételek és családi fonográfhengerek. Töredékek. Budapest: Hungaroton, LPX 12334–38 (ill. HCD 12334–38 [1995; új anyagokkal]).

Somfai László, Sebestyén János, Kocsis Zoltán (szerk., 1995): *Bartók felvételek magángyűjteményekből / Bartók Recordings from Private Collections 1910–1944. Bartók plays and talks. Private and family recordings. Fragments*. Budapest: Hungaroton Classic, HCD 12334–37. (A Centenáriumi összkiadás II. albumának cd-változata, új anyagokkal.)

Bartókné Pásztory Ditta (1962): Bartók: *Mikroszkosmos*. Budapest: Qualiton, LPX 1033–35.

Bartókné Pásztory Ditta (1964): Bartók: *Gyermekeknek*. Budapest: Qualiton, LPX 1153–54.

Ránki Dezső, Kocsis Zoltán (1978): Mozart: *Zongoraszonáták négy kézre / Mozart: Sonatas for piano duet*. Budapest: Hungaroton, SLPX 11794-95 (ill. HCD 11794-95 [1994]).

Stravinsky, Igor (1930–1950/2003): *Igor Stravinsky – Composer & Performer*. Volume II. Andante RE-A-1100.

2. Bartók-irodalom

2.1. Kiadatlan Bartók-dokumentumok

Bartók Béla (1900): „Kadencia” (cadenza Beethoven c-moll zongoraversenyének I. tételéhez, BB A-2). Bartók Archívum, BH-12b (lásd a forrás leírását és első ütemeit: Dille/*Jugendwerke*, 164).

Beethoven, Ludwig van (közr. Hans von Bülow, 1871/1891): *Sonate für das Pianoforte von L. van Beethoven Op. 111*. [Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt begründet von Sigmund Lebert.] Stuttgart–Berlin: J. G. Cotta’schen Buchhandlung Nachfolger, Edition Cotta No. 164, lemezszám: 35. Bartók, ill. Thomán ceruzás bejegyzéseivel. Bartók Archívum, BH-Z.7142.

Beethoven, Ludwig van (közr. Bartók Béla, 1912?): *Sonate Nr. 28. Op. 101*. [Urtext classischer Musikwerke. Sonaten für Clavier von L. van Beethoven, herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin; közr. Carl Krebs, 1898.] Lipcse–Berlin–Brüsszel–London–New York: Breitkopf & Härtel, lemezszám: A. A. 114. Bartók közreadásának metszőpéldánya. Kurtág György tulajdona (másolata a Bartók Archívumban található).

Beethoven, Ludwig van (közr. Bartók Béla, 1912?): *Sonate Nr. 32. Op. 111*. [Urtext classischer Musikwerke. Sonaten für Clavier von L. van Beethoven, herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin; közr. Carl Krebs, 1898.] Lipcse–Berlin–Brüsszel–London–New York: Breitkopf & Härtel, lemezszám: A. A. 118. Bartók közreadásának metszőpéldánya. Kurtág György tulajdona (másolata a Bartók Archívumban található).

Beethoven, Ludwig van (hangsz. Bartók Béla, 1899–1900?): „I. tétel Beethoven C moll szonáta-ból” (Beethoven op. 13-as c-moll szonátájából az I. tétel első 194 ütemének hangszerelése, BB 19h). [MTA BTK ZTI] Bartók Archívum, BH-51[b] (lásd a forrás leírását: Dille/*Jugendwerke*, 163).

Beethoven, Ludwig van (hangsz. Bartók Béla, 1905?): *Erkönig* (Beethoven dalának [WoO 131] hangszerelése, BB A-3). The University of Illinois at Urbana-Champaign, Music Library, no. ML96B44K.131B2 (a partitúra faksimiléjét közli Denijs Dille [1966]: Un manuscrit inconnu de Bartók. In: uő. [szerk. Yves Lenoir, 1990]: *Béla Bartók – Regard sur le passé*. [Études bartókiennes 1.] Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d’archéologie et d’histoire de l’art – Collège Érasme, 73–86).

A Rózsavölgyi és Társa zeneműkiadó 1909. június 21-én kelt szerződése a Beethoven-szonáták közreadásáról. Az Editio Musica Budapest letéti anyaga a Bartók Archívumban.

A Rózsavölgyi és Társa zeneműkiadó 1916. február 12-én kelt utólagos elszámolása Bartók számára küldött kottákról. Bartók Archívum, BH-2179/a.

Rozsnyai Károly zeneműkiadó levelei Bartóknak (szerződések):

1909. december 1. (Bartók Archívum, BH-2167),

1909. december 6. (Bartók Archívum, BA-N 3477/201),

1910. június 8. (Bartók Archívum, BH-2170),

1910. október 6. (az Editio Musica Budapest letéti anyaga a Bartók Archívumban),

1914. március 31. (az Editio Musica Budapest letéti anyaga a Bartók Archívumban),

1919. szeptember 7. (az Editio Musica Budapest letéti anyaga a Bartók Archívumban).

Thomán István zeneakadémiai osztályának „jelenléti és érdemsorozati könyvei” (1899–1903). Bartók Archívum, BA 36/2 (részkiadás: Dille/*Jugendwerke*, 241).

2.2. Bartók-dokumentumkiadások

Bartók Béla (1927): Thomán Istvánról [Tóth Aladár interjúja]. *Zenei Szemle*, 11 (3) [1927. január], 93–95. Újraközli: Wilhelm András (közr., 2000): *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Budapest: Kijárat Kiadó, 80–83.

Benkő András (1970): *Bartók Béla romániai hangversenyei (1922–1936)*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.

Bie, Oscar (1921/1981): Levél Bartók Bélának. *Magyar Zene*, 22 (1) [1981/1.], 18–19.

Bónis Ferenc (2006): *Élet-képek: Bartók Béla*. Budapest: Balassi Kiadó.

Čížik, Vladimír ([közr.,] 1971): *Bartóks Briefe in die Slowakei*. Pozsony: Slovenské Národné Múzeum.

Demény János (1954): Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*. (Zenetudományi Tanulmányok II.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 323–487.

Demény János (1955): Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Találkozás a népzenevel (1906–1914). In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*. (Zenetudományi Tanulmányok III.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 286–459.

Demény János (1959): Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926). In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926) – Liszt Ferenc hagyatéka*. (Zenetudományi Tanulmányok VII.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 5–425.

Demény János (1962): Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek – világhódító alkotások (1927–1940). In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Bartók Béla emlékére*. (Zenetudományi Tanulmányok X.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 189–727.

Dille, Denijs (1937): Interview de Béla Bartók par Denijs Dille. In: uő. (szerk. Yves Lenoir, 1990): *Béla Bartók – Regard sur le passé*. (Études bartókiennes 1.) Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d’archéologie et d’histoire de l’art – Collège Érasme, 27–29.

Dille, Denis ([közr.,] 1974): *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Lampert Vera (közr., 1999): *Bartók Béla írásai*, 3. kötet: *Írások a népzeneről és a népzeneutatról I*. Budapest: Editio Musica.

Nozaradan, Christophe (2002): *André Gertler – virtuose et maître* [weboldal]. gertler.new.fr

Szóllósy András (közr., 1966): *Bartók Béla összegyűjtött írásai [I.]*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.

Tallián Tibor (közr., 1989): *Bartók Béla írásai*, 1. kötet: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Budapest: Zeneműkiadó.

Ujfalussy József, Lampert Vera (szerk.,³1980): *Bartók breviárium. Levelek – írások – dokumentumok*. Budapest: Zeneműkiadó.

Valkó Arisztid (1977): Idősebb Bartók Béla és a nagyszentmiklósi zeneegyesületek. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 320–344.

Vikárius László, Pávai István (szerk. [ill. közr.], 2007): *Bartók Béla élete levelei tükrében. Összegyűjtött digitális kiadás*. CD-ROM. MTA Zenetudományi Intézete – Hagyományok Háza. NB.: A disszertációban a hivatkozott Bartók-levelek sorszámát adom meg.

Wilheim András (közr., 2000): *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Budapest: Kijárat Kiadó.

2.3. Kortársi visszaemlékezések Bartókról

Albrecht Sándor (1958): „B. B.” – ahogy én ismertem [1. rész]. *Muzsika*, 1 (10) [1958. október], 5–6.

Albrecht Sándor (1958): „B. B.” – ahogy én ismertem [2. rész]. *Muzsika*, 1 (11) [1958. november], 13–14.

Albrecht Sándor (1959): „B. B.” – ahogy én ismertem [4. rész]. *Muzsika*, 2 (2) [1959. február], 36–37.

Alexits György [ifj.] (1971): Találkozások a román népdalgyűjtemény kéziratai fölött. In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-könyv 1970–1971*. Bukarest: Kriterion, 115–120.

Balogh Ernő (1958): Milyen tanár volt Bartók? *Muzsika*, 1 (10) [1958. október], 9–10. (A szöveg korábbi, angol nyelvű változatát közli: Malcolm Gillies [szerk., 1990]: *Bartók Remembered*. London: Faber and Faber, 44–48.)

Bartók Péter (2004): *Apám*. Budapest: Editio Musica.

Bónis Ferenc (szerk.,²1995): *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés*. Budapest: Püski Kiadó.

Foldes, Andor (1957): Béla Bartók. *Tempo, New Series*, 43 [1957. tavasz], 20+22–26.

Foldes, Andor (1963): *Gibt es einen zeitgenössischen Beethoven-Stil? und andere Aufsätze*. Wiesbaden: Limes Verlag. (A *Tempo* c. folyóiratban megjelent visszaemlékezés német fordítása.)

Fung-Yin, Huang (1994): *Bartók's Contributions to Piano Pedagogy: His Editions of Bach's Well-Tempered Clavier and Impressions of Former Students*. DMA-disszertáció. Columbus (Ohio): Ohio State University. (Storm Bull és Sándor György visszaemlékezései.)

Gádor Ágnes (közr., 2013): Prahács Margit muzikológusnak, a Zeneakadémia egykori könyvtárigazgatójának 1960-as évek elején megtartott előadása a dán zenepedagógiai egyesület tagjai számára; a Zeneakadémia könyvtárában őrzött, gépirott német előadásszöveg megjelenés előtt álló magyar fordítása Gádor Ágnes munkája (kézirat).⁶²⁵

Gillies, Malcolm (szerk., 1990): *Bartók Remembered*. London: Faber and Faber.

⁶²⁵ Ezúton szeretném megköszönni Gádor Ágnesnek, hogy a szöveget megjelenése előtt rendelkezésemre bocsátotta.

Hernádi Lajos (1953): Bartók Béla, a zongoraművész, a pedagógus, az ember. *Új Zenei Szemle*, 4 (9) [1953. szeptember], 1–7. (A Bónis Ferenc szerkesztette visszaemlékezés-kötetben [Bónis Ferenc (szerk., ²1995): *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés*. Budapest: Püski Kiadó, 110–114] megjelent szöveg eredeti, hosszabb változata.)

K. Molnár Irma [Keppich Ákosné Molnár Irma] (1971): Zongorázni tanultam tőle. In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-könyv 1970–1971*. Bukarest: Kriterion, 108–114.

Klein, Elizabeth (szerk. John Moseley, Vikárus László, 2010): Remembering Bartók: John Moseley talks with Elisabeth Klein. *The Hungarian Quarterly*, 51 [2010. tél], 116–128. A hivatkozott oldalszámok a következő internetes közlésre vonatkoznak: eurozine.com/pdf/2011-01-10-moseley-en.pdf

Kövesdi János (1987): Bartók és Pozsony. *Irodalmi Szemle*, 30, 397–406. (Albrecht János és Gáffor [szül. Magyar] Ilona visszaemlékezései.)

Lajtha László (1947): Megemlékezés Bartók Béláról. [Rádióelőadás Bartók halálának 2. évfordulója alkalmából.] In: Berlász Melinda (szerk., 1992): *Lajtha László összegyűjtött írásai I*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 275–278.

Sebő Ferenc (1995): Bartók nem szeretett „megjegyezni”... Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal. *Muzsika*, 38 (11) [1995. november], 34–37.

Stehman, Jacques (közr., 1955): Souvenirs sur Bela Bartok d’André Gertler. *La Revue musicale*, 224, 99–110.

Székely Júlia (²1978): *Bartók tanár úr*. Budapest: Kozmosz Könyvek.

Székely Júlia (³1980): *Elindultam szép hazámból. Bartók Béla élete*. Budapest: Móra Ferenc könyvkiadó.

Szirányi Gábor (2008): Egy Bartók-tanítvány – Szalay Stefánia – visszaemlékezése (II/1. rész). *Parlando online*, parlando.hu/2008407.htm

Z. Bacsák Erzsébet (1962): Emlékezés Bartók Bélára, a pedagógusra. *Parlando*, 3 (5) (1962. május), 9–10.

2.4. 1945 előtti Bartók-forrásmunkák és -szakirodalom

Csáth Géza (1910): Beethoven–Bartók [Új hangjegyek]. *Nyugat*, 3 (23) [1910. december 1.], 1748–1749.

Floresztán: ld. Kacsóh Pongrác

Gray, Cecil (1920): Béla Bartók. *Sackbut*, 1 (7), 301–312.

Gray, Cecil (1920/1981): Bartók Béla. *Magyar Zene*, 22 (1) [1981/1.], 11–17. (A Sackbut-cikk fordítása.)

Kacsóh Pongrác [Floresztán aláírással]: Bartók Béla. *Zenevilág*, 4 (25) [1903. július 2.], 211–214.

Nüll, Edwin von der (1930): *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle (Saale): Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft.

Seprődi János (1922): Bartók Béla művészete. In: Benkő András (szerk., 1974): *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 266–285.

Szabolcsi Bence (1941): A hatvanéves Bartók Béla. *Nyugat*, 34 (4) [1941. április 1.], 137–139. Újraközli Wilhelm András (közr., 2003): *Szabolcsi Bence válogatott írásai*. Budapest: Typotex, 213–215.

Thomán István (1927): Emlékeim Dohnányi Ernőről. *Zenei Szemle*, 11 (9–10), 232–234. Részleteit közli: Legány Dezső (1962): *A magyar zene krónikája. Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 382–383.

Tóth Aladár (1926): Hangversenykrónika. *Nyugat*, 19 (1) [1926. január 1.], 94–95.

2.5. 1945 utáni Bartók-szakirodalom

Bartók Béla [ifj.]: Id. ifj. Bartók Béla

Bayley, Amanda (1996): *Bartók Performance Studies: Aspects of Articulative Notation in the Context of Changing Traditions of Composition and Performance in the Twentieth Century*. PhD-disszertáció. Reading: University of Reading.

Breuer János (1975): Bartók és Bach. *Muzsika*, 18 (9) [1975. szeptember], 20–24.

Breuer János (1999): Bartók, a Liszt-pianista. *Magyar Zene*, 37 (4), 339–348.

Büky Virág (2012): Bartók örökében. Pásztor Ditta, a „Bartók-interpretátor”. *Magyar Zene*, 50 (3), 282–302.

Demény János (é. n.[1946]): *Bartók élete és művei*. [Új Könyvtár, 33.] Budapest: Budapest Székesfővárosi Irodalmi és Művészeti Intézet.

Demény János (1968): *Bartók Béla[,] a zongoraművész*. Budapest: Zeneműkiadó.

Demény János (1973): Adatok Bartók szülővárosának művelődéstörténetéhez. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 213–224.

Demény János (1977): Bartók Béla és a Zeneakadémia. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 130–143.

Dille, Denijs (1966): Un manuscrit inconnu de Bartók. In: uő. (szerk. Yves Lenoir, 1990): *Béla Bartók – Regard sur le passé*. (Études bartókiennes 1.) Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d’archéologie et d’histoire de l’art – Collège Érasme, 73–86.

Dille, Denis (1968): Bartók, lecteur de Nietzsche et de la Rochefoucauld. *Studia Musicologica*, 10 (3–4), 209–228.

Dille, Denijs (1980): Quelques remarques biographiques. In: uő. (szerk. Yves Lenoir, 1990): *Béla Bartók – Regard sur le passé*. (Études bartókiennes 1.) Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d’archéologie et d’histoire de l’art – Collège Érasme, 279–291.

Dille, Denijs (1963–1987): Les relations Busoni–Bartók. In: uő. (szerk. Yves Lenoir, 1990): *Béla Bartók – Regard sur le passé*. (Études bartókiennes 1.) Louvain-la-Neuve: Institut supérieur d’archéologie et d’histoire de l’art – Collège Érasme, 33–49.

Dille, Denijs (1996): *Bartók Béla családfája*. Budapest: Balassi Kiadó.

Frobenius, Wolf (1984): Bartók und Bach. *Archiv für Musikwissenschaft*, 41 (1), 54–67.

Gillies, Malcolm (1990): Bartók as pedagogue. *Studies in Music*, 24, 64–86.

- Glück Jenő, Wetzler Éva (1971): Bánsági adatok a Bartók-kutatáshoz. In: László Ferenc [szerk.]: *Bartók-könyv 1970–1971*. Bukarest: Kriterion, 81–85.
- Grymes, James A. (2006): Bartók's Pozsony: An examination of neglected primary sources. *Studia Musicologica*, 47 (3–4), 371–382.
- Hunkemöller, Jürgen (1986): Bartók und Mozart. *Archiv für Musikwissenschaft*, 43 (4), 261–277.
- Ifj. Bartók Béla (1981): *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Ifj. Bartók Béla (2006): *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon Kiadó – Hagyományok Háza.
- Kárpáti János (1976): *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Lampert, Vera (2001): Bartók at the piano: Lessons from the composer's sound recordings. In: Amanda Bayley (szerk.): *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 231–242.
- László Ferenc (2006): „Gheorghe Alexici” és fia, „Alexits György”? Egy Bartók-adalék és háttérrelje. *Forrás*, 38 (3) [2006. március], 44–47.
- László Ferenc (2006): Bartók magyarsága – és a mi magyarságunk. In: uő.: *Bartók markában*. Kolozsvár: Polis Könyvkiadó, 148–154.
- Lendvai Ernő (1971): *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Mikusi Balázs (2008): Bartók és Scarlatti. Oknyomozás és hatástanulmány. *Magyar Zene*, 46 (1), 7–29.
- Nörenberg, Hayo (1998): *Béla Bartók als volksmusikalisch informierter Interpret eigener Werke*. Magister Artium-szakedolgozat. Hamburg: Universität Hamburg.
- Pintér Csilla (2010): *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*. Doktori értekezés (PhD-disszertáció). Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
- Somfai László (1981): Az „Allegro barbaro” két Bartók-felvétele. In: uő.: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 133–149.
- Somfai László (1981): Az „Este a székelyeknél” négyféle Bartók-előadása. In: uő.: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 117–132.
- Somfai László (1981): Bartók összes hangfelvételének centenáriumi kiadása. [Lemezkísérő tanulmány.] In: Somfai László, Kocsis Zoltán (szerk.): *Bartók hangfelvételei. Centenáriumi összkiadás*. I. album: Bartók zongorázik 1920–1945. Eredeti hanglemezek, gépzongora[-]felvételek, koncertfelvételek. Budapest: Hungaroton, LPX 12326–33, 3–16.
- Somfai László (1981): Metrum-törő ritmizálási praktikák. In: uő.: *Tizennyolc Bartók tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 171–176.
- Somfai László (1986): *Bartók Béla klasszikusokat zongorázik*. Időszaki kiállítás az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában (kiállítási katalógus). Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- Somfai László (1986): Bartók és a Liszt-hatás. Adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek. *Magyar Zene*, 27 (4), 335–351.
- Somfai, László (1987): Nineteenth-century ideas developed in Bartók's piano notation in the years 1907–14. *19th-Century Music*, 11 (1), 73–91.

- Somfai, László (1995): Bartók's transcription of J. S. Bach. In: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*. Kassel: Bärenreiter, 689–696.
- Somfai, László (1997): Historic performance of the music of yesterday: Béla Bartók's fight for perfect notation and why it is misleading today. *Hungarian Music Quarterly*, 8 (1–2), 2–11.
- Somfai László (2000): *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó.
- Somfai László (2006): A nagy crescendók komponistája. Szélgjegyzetek Bartókról, fiatal muzsikusoknak. *Muzsika*, 49 (3) [2006. március], 6–13.
- Srebrenka, Igric (1993): *Béla Bartók's Edition of Mozart's Piano Sonatas*. DMA-disszertáció. Baton Rouge (Louisiana): Louisiana State University.
- Stachó László (2003): *20. századi instruktív kiadások Bach Das Wohltemperierte Klavierjából*. Szemináriumi dolgozat Somfai László Bach-kurzusára. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
- Stachó László (2006): A bartóki generációk után, avagy paradigmaváltás a népzene kutatásban? *Szeged [– A város folyóirata]*, 18 (3) [2006. március], 32–37.
- Stachó László (2006): Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország? – Bartók különös honvágya. *Muzsika*, 49 (5) [2006. május], 36–40. Bővebb változata in: Tandi Lajos (szerk., 2006): *A szülőföld kötelez. Bartók Béla és Szeged*. Szeged: Bába Kiadó, 113–122.
- Stachó, László (2012): Structural communication and predictability in Bartók's and Dohnányi's performance style. *Studia Musicologica*, 53 (1–3), 171–186.
- Stachó, László (2013): Signification musicale et expressivité temporelle dans l'interprétation musicale : une vision basée sur la théorie de la pertinence. In: Márta Grabócz (szerk.): *Topiques et stratégies narratives en musique*. Párizs: Editions des archives contemporaines, megjelenés előtt.
- Suchoff, Benjamin (1962): Béla Bartók's contributions to music education. *Tempo*, New Series, 60 [1961–1962. tél], 37–43.
- Suchoff, Benjamin (1987): The impact of Italian baroque music on Bartók's music. In: György Ránki (szerk.): *Bartók and Kodály Revisited*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 183–197.
- Szabó Balázs (2012): „És Szigeti másképp játszik...” Bartók 2. hegedű–zongoraszonátájának 1940-es lemezfelvételéről. *Magyar Zene*, 50 (2), 210–216.
- Szekernyés János (2006): *Bartók és a Bánság*. Temesvár: Solness Könyvkiadó.
- Szerző, Katalin (1982): Bartóks Scarlatti-Repertoire. *Studia Musicologica*, 24 (3), 483–495.
- Szőcs Gyula (1971): Bartók Béla szülőháza. In: László Ferenc (szerk.): *Bartók-könyv 1970–1971*. Bukarest: Kriterion, 86–88.
- Tallián Tibor (1979): Bartók-marginália. In: *Zenetudományi dolgozatok 1979*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 35–46.
- Tallián Tibor (1981): *Bartók Béla [szemtől szemben]*. Budapest: Gondolat.
- Tallián, Tibor (1987): *Bartók and his contemporaries*. In: György Ránki (szerk.): *Bartók and Kodály Revisited*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 167–181.

- Ujfalussy József (³1976): *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat.
- Veszprémi Lili (1977): Közreadta: Bartók Béla. [I. Scarlatti.] *Magyar Zene*, 18 (1), 75–81.
- Veszprémi Lili (1979): Közreadta: Bartók Béla. II. Couperin. *Magyar Zene*, 20 (3), 260–265.
- Veszprémi Lili (1979): Liszt–Bartók–Weiner a Mondschein-szonátáról. *Parlando*, 21 (5) [1979. május], 8–12.
- Veszprémi Lili (1981): Liszt–Bartók–Weiner: Beethoven Op.14. No.1. szonátájáról. *Parlando*, 23 (3) [1981. március], 12–14.
- Vikárius László (1999): *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Vikárius László (2002): A „szentimentalizmus hiánya” Bartóknál. In: *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 235–257.
- Vikárius, László (2003): Bartók’s neo-classical re-evaluation of Mozart. In: Dobszay László et al. (szerk.): *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus. Budapest & Visegrád, 2000*. 1. kötet. Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music, 473–498.
- Vikárius, László (2006): Bartók’s late adventures with “Kontrapunkt”. *Studia Musicologica*, 47 (3–4), 395–416.
- Walleshausen Gyula (1999): Mítosz és valóság: új adatok Bartók Béla családjáról. *Valóság*, 42 (3), 78–85.
- Wilheim, András (1981): Bartók’s exercises in composition. *Studia Musicologica*, 23 (1), 67–78.
- Wilheim András (1982): Kritikai bevezetés Bartók Beethoven-szonáta közreadásaihoz a készülő Bartók-összkiadáshoz (kézirat).
- Wilheim András (1999): Hangzás és jelentés. (Elméleti és gyakorlati válaszok a 20. század közepén.) *Gond*, 8 (18–19), 233–238.

3. Egyéb munkák

3.1. Egyéb 1945 előtti forrás- és szakmunkák

Az Orsz. M. Kir. Zene-akadémia szervezeti és szolgálati szabályzata [1899]. Budapest: az Athenaeum Irod. és Nyomdai R. T. Könyvnyomdája.

Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia szervezeti és szolgálati szabályzata [1905]. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája.

Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia szervezeti és szolgálati szabályzata [1909]. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Könyvnyomdája.

Bie, Oscar (1898): *Das Klavier und seine Meister*. München: F. Bruckmann.

Boissier, Auguste (1832/1927): *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832. Notes de Madame Auguste Boissier*. Párizs: Honoré Champion.

Bülöw, Hans von (közr. Marie Schanzer von Bülöw, 1911): *Ausgewählte Schriften 1850–1892*. 1. kötet. Lipcse: Breitkopf & Härtel.

Carpé, Adolph (1893): *The Pianist and the Art of Music: A Treatise on Piano Playing for Teachers and Students*. Chicago: Lyon & Healy.

Carpé, Adolph (1898): *Grouping, Articulating and Phrasing in Musical Interpretation: A Systematic Exposition for Players, Teachers and Advanced Students*. Lipcse: Bosworth & Co.

Carpe [sic!], Adolph (1900): *Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage*. Lipcse: Gebrüder Reinecke.

Chován Kálmán (²1905): *A zongorajáték módszertana (methodika) mint nevelési eszköz*. Második[,] bővített kiadás [211, ill. 219 oldalas változat]. Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkereskedése. Ha másképpen nem említem, mindig a 219 oldalas változat oldalszámaira hivatkozom.

E könyv (Chován/*Módszertan*) „második bővített kiadása”, melynek előszavát 1904-re keltezi a szerző, két változatban is megjelent: (1) a belső címoldalon 1905-ös kiadási évszámmal (211 oldalas változat), valamint (2) a belső címoldalon évszám nélkül (219 oldalas változat). A két változatot más nyomda nyomtatta, ám a belső címoldal és a következő, alján a nyomda adatait tartalmazó oldal (I–II. oldal) kivételével teljesen megegyezik a két kiadás a III–155. oldal között, valamint az utolsó 42 oldalukon, mely zenei műszótárat és rövidítésjegyzéket tartalmaz (170–211., ill. 178–219. old.). A tankönyv szövege a 156. oldal közepén végződik, s rögtön itt kezdődik az a melléklet, mely a tantervet tartalmazza; a 219 oldalas változatban jól látható, hogy már más betűtípussal nyomtatták a *teljes* 156. oldalt, amelynek közepén, a tankönyvszöveget közvetlenül követően kezdődik a tanterv. A mellékletben közölt rendszeres tanterv tanulmányozásával kiderül: a nyolc oldalnyi többlet négy-öt évet tükrözhet a két kiadás között, s elsősorban az előadási darabok számának megduplázódását, túlnyomórészt magyar kompozíciókkal, ill. a kanonikus repertoár Chován, Szendy és Bartók által közreadott zongoraműveivel. Az is kiderül ugyanakkor, hogy a 211 oldalas változatban megjelent könyv tanterve legkorábban 1908-ból származhat (nagyreszt bizonyosan már a Liszt Ferenc téri zenepalota megnyitásához időzítve, 1907-ből [ld. Chovánnak a zongoraiskolája 2. kiadásához írt előszavában]), mert Bach *Wohltemperiertes Klavierjät* – a „tanulmányok” és nem az „előadási darabok” között – már Bartók közreadásában jegyzi. (Elképzelhetőnek tartom azonban, hogy a Zeneakadémia 1909-ben megújított szervezeti és szolgálati szabályzatához igazodott a curriculum frissítése. Ezt az elképzelést erősíti, hogy Chován a *Főiskolai zongoratanulmányok* c.

etűdgyűjteményének – mely tkp. technikai gyakorlatként tartalmazza Chopin b-moll szonátájának [op. 35] finálját, valamint Schumann *Toccatáját* [op. 7] is – 1909-re keltezett előszavában fogalmazott úgy, hogy „[j]elen gyűjtemény kiadásával az országos magyar királyi zeneakadémia zongora főtanszakának tananyaga az első kezdettől végig ki van építve” [Chován Kálmán {szerk., 1909}: *Főiskolai zongoratanulmányok* {op. 42}. Budapest: Rozsnyai Károly {lemezsám: R. K. 384}, Előszó {oldalszám nélkül}].) Ha a 219 oldalas tantervet részletesen összehasonlítjuk *Rozsnyai kalauzával*, mely 1912-es dátummal jelent meg, legalább egy árulkodó hiányt találunk: a Chován/*Módszertanban* (219 oldalas kiadás) a X. évfolyam elméleti tananyagának közlésében a fuga elméletét Herzfeld tankönyve szerint kell tanítani, ám a Herzfeld-hivatkozás hiányzik *Rozsnyai kalauzában* – mely egyébként meglehetősen híven követi a *Módszertan* 219 oldalas kiadásának leírásait –, s joggal, hiszen Herzfeld Viktor: *A fuga* c. tankönyve 1913-ban jelent meg Rozsnyainál.

Christiani, Adolph F. (1885): *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*. New York – London: Harper & Brothers.

Christiani, Adolph F. (1885): *Das Verständnis im Klavierspiel*. Lipcse: Breitkopf & Härtel. (A *The Principles of Expression in Pianoforte Playing* német változata.)

Czerny, Carl (1846, közr. Paul Badura-Skoda [1963]): *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*. Bécs: Universal Edition.

Dohnányi Ernő memorandumja Mihalovich Ödönhöz. *Zeneközlöny*, 16 (2) [1918. május], 1–11.

Fodor Gyula (szerk., 1928): *Emlékkönyv [a Fodor-Zeneiskola huszonöt éves jubileuma alkalmából]*. Budapest: Fodor Gyula, ill. a Fodor-Zeneiskola Jubiláris Bizottsága.

Fülep Lajos (1918): Magyar építészet [Magyar művészet I.]. *Nyugat*, 11 (8) [1918. április 16.], 682–694.

Füst Milán (1923): Varró Margit: Zongoratanítás és zenei nevelés [recenzió]. *Nyugat*, 16 (17–18) [1923. szeptember 12.], 295–296.

G. Tessényi Margit (1911): Liszt játéka és zongoraművei. *A Zene*, 3 (10) [1911. október], 207–211.

Goodrich, Alfred John (1899): *Theory of Interpretation Applied to Artistic Musical Performance*. Philadelphia: Theodor Presser.

Harding, Henry Alfred (²1901): *Analysis of Form in Beethoven's Sonatas*. Borough Green: Novello.

Kálmán György (1928): Szendy Árpád tanítói működése. *Zenei Szemle*, 12 (1–2) [1928. február–március], 32–35.

Kiszely, Deborah (1995): Discography of Ernő Dohnányi. *Studia Musicologica*, 36 (1), 167–180.

Klauwell, Otto (1883): *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischer Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels*. Berlin–Lipcse: J. Guttentag (D. Collin).

Kovács Sándor (1916): Hogyan gyakoroljunk? In: Balassa Péter (közr., 1976): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 324–374.

Kovács Sándor (1916): Hogyan kellene a gyermekeket a zenébe bevezetni? In: Balassa Péter (közr., 1976): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 375–398.

Kovács Sándor (1917): Az indirekt tanításról, különös tekintettel a zenei nevelésre. In: Balassa Péter (közr., 1976): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 317–341.

Kruchten, Joseph (1826): Über das Musikwesen in Ungarn. *Caecilia*, 5 (20), 299–304. (NB.: Elérhető online is innen kiindulva: www.digizeitschriften.de)

Kullak, Adolph (közr. Walter Niemann, ¹¹1922 [= ⁴⁻⁶1916]): *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Lipcse: C. F. Kahnt.

Lenz, Wilhelm von (1852): *Beethoven et ses trois styles*. Szentpétervár: Bernard.

Lussy, Mathis (1874): *Traité de l'expression musicale : accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*. Párizs: Heugel.

Marx, Adolf Bernhard (1855): *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*. Lipcse: Breitkopf und Härtel.

Matthay, Tobias (1913): *Musical Interpretation: Its Laws and Principles, and their Application in Teaching and Performing*. Boston (Massachusetts): The Boston Music Company.

Molnár Géza [dr. Molnár Géza] (1904): *A magyar zene elmélete*. Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvénytársaság.

Moravcsik Géza (szerk., 1907): *Az Országos M. Kir. Zene-akadémia Évkönyve az 1906/1907-iki tanévről*. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Nyomása.

Moravcsik Géza (1907): *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia története 1875–1907*. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat Nyomása.

Moravcsik Géza (szerk., 1908): *Az Országos M. Kir. Zene-akadémia Évkönyve az 1907/1908-iki tanévről*. Budapest: az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Nyomása.

Moravcsik Géza (1925): Az Orsz. M. Kir. Zeneművészeti Főiskola alapításának és 50 éves fejlődésének története. In: *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola jubileumi emlékkönyve*. Budapest: Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola kiadása, 21–55.

N. N. (1864): Liszt Ferenc egykori élete s működése Weimarban. (Műtörténelmi visszapillantás Mezei L. naplója után.) [2. rész.] *Zeneszeti Lapok*, 5 (13) [1864. december 29.], 97–99. (NB.: Elérhető online is innen kiindulva: fidelio.hu/zeneszetilapok)

N. N. [Szendy Árpád?] (1916): Chován Kálmán. In: Moravcsik Géza (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia évkönyve az 1915/1916-iki tanévről*. Budapest: Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. nyomása, 3–13.

Papp Viktor (1925): Szendy Árpád. In: Papp Viktor: *Arcképek a magyar zenevilágból*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat R.-T. kiadása, 138–153.

Papp Viktor (1936): Liszt Ferenc élő magyar tanítványai. Budapest: Dante Kiadás.

Prahács Margit (1925): *A muzikalitás lelki feltételei*. Budapest: Budavári Tudományos Társaság.

Riemann, Hugo (1883): *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule. [Eine Anweisung zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke nebst ergänzenden Materialien.]* I. Theil: System. Lipcse: Fr. Kistner.

Riemann, Hugo (1884): *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg: D. Rahter.

Riemann, Hugo (1886): *Katechismus der Phrasierung. [Praktische Anleitung zum Phrasieren.]* Lipcse: Hesse.

Riemann, Hugo (³1887): *Musik-Lexikon*. Lipcse: Max Hesse's Verlag.

- Riemann, Hugo (1888): *Katechismus des Klavierspiels*. Lipcse: Max Hesse's Verlag.
- Riemann, Hugo (1895): Was ist ein Motiv? In: uő: *Präludien und Studien*. I. Band. Lipcse: Hermann Seemann Nachfolger, 137–149.
- Riemann, Hugo (1901): *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*. Lipcse: W. Spemann.
- Riemann, Hugo (1903): *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Lipcse: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (³1912): *Vademecum der Phrasierung*. Lipcse: M. Hesse.
- Riemann, Hugo (²1919): *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*. 1. Teil: Sonate I–XIII. Berlin: Max Hesse's Verlag.
- Rozsnyai Károly (1912): *Rozsnyai Károly kalauza a zongoratanításban*. Rendszeres tanterv a tanulás kezdetétől a legmagasabb kiképzésig. [Gyakorlatok, előadási darabok évfolyamonként csoportosítva fokozatos sorrendben tematikus hangjegymutatványokkal. Kézikönyvül tanárok és növendékek használatára.] Budapest: Rozsnyai Károly,[sic!] Könyv- és Zeneműkiadása (lemezszám: 940).
- Schindler, Anton (³1860, közr. Alfred Christlieb Kalischer, 1909): *Anton Schindler's Beethoven-Biographie*. Berlin–Lipcse: Verlag Schuster & Loeffler.
- Schmidt, August (szerk., közr., 1845): Beethoveniana [II.]. *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 5 (113) [1845. szeptember 20.], 450.
- Schreyer Viktor (1912): *Nagyszentmiklós traditionalis monografiája*. Nagyszentmiklós: Wiener Nathan könyvnyomdája.
- Siklós Albert (1925): A Zeneművészeti Főiskola igazgatóinak és tanárainak kis lexikona. In: *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola jubileumi emlékkönyve*. Budapest: Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola kiadása, 93–112.
- Strawinsky [sic!], Igor (é. n. [1945]): *Poétique musicale*. Párizs: J. B. Janin.
- Thayer, Alexander Wheelock (közr. Hermann Deiters, Hugo Riemann, 1907): *Ludwig van Beethovens Leben*. 4. kötet. Lipcse: Breitkopf & Härtel.
- Thomán István (1911): Liszt Ferenc mint pedagógus. *A Zene*, 3 (10) [1911. október], 204–206.
- Tóth Aladár (1924): Zeneéletünk krónikája. In: Breuer János (szerk., 1978): *Zenei írások a Nyugatban*. Budapest: Zeneműkiadó, 256–269.
- Vajdafy Béla (1890): *A Nemzeti Zenede története*. Budapest: Az Athenaeum R. társulat Könyvnyomdája.
- Varró Margit (1921/1989): *Zongoratanítás és zenei nevelés*. Budapest: Editio Musica.
- Vidéky Ödön (1907): A zenetanulás és társadalmunk. In: Sereghy Elemér (szerk.): *A VIII. ker. Zeneconservatorium* [Budapest, VIII., József-körut 40.] *évkönyve az 1906–1907-iki tanévről*. [Hetedik évfolyam.] Szatmár-Németi: Morvai János, 5–10.
- Webern, Anton (1933): Út az Új Zenéhez. In: uő. (közr. Wilhelm András, ford. Maurer Dóra, 1983): *Előadások – Írások – Levelek*, Budapest: Zeneműkiadó, 7–56.

3.2. Egyéb 1945 utáni szakirodalom

Alberti Rezső (1973): A Rózsavölgyi és Társa cég története 1908-tól 1949-ig. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 187–211.

Barth, George (1991): Mozart performance in the 19th century. *Early Music*, 19 (4), 538–555.

Béládi Miklós (szerk., 1981): *A magyar irodalom története 1945–1975*. I. kötet: Irodalmi élet és irodalomkritika. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Berlász Melinda (szerk., 2002): *Weiner Leó és tanítványai*. Budapest: Athenaeum 2000 Kiadó.

Christensen, Thomas (szerk., 2002): *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.

Clarke, Eric (1995): Expression in performance: Generativity, perception and semiosis. In: John Rink (szerk.): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 21–54.

Csányi Vilmos (1999): *Az emberi természet*. Budapest: Vince Kiadó.

Dahlhaus, Carl, Hans Heinrich Eggebrecht (1985/2004): *Mi a zene?* Budapest: Osiris Kiadó.

Dalos Anna (2007): *Forma, harmónia, ellentét. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.

Dobszay László (2004): A zeneszerzői kicsiség. *Muzsika*, 47 (12) [2004. december], 3–4.

Dobszay László (2012): *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica.

Dobszay László (²1998): *Magyar zenetörténet*. Budapest: Planétás Kiadó.

Dohnányi Ernő (1962): *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr.

Donáth Péter, Preska Gáborné (2007): A magyarországi tanítóképzés néhány felekezeti/nemzetiségi sajátossága 1868–1918. *Iskolakultúra*, 17 (2), 88–102.

Dreyfus, Laurence (2007): Beyond the interpretation of music. *Dutch Journal of Music Theory*, 12 (3), 253–272.

Eckhardt, Mária (2001): Liszt's 125-year-old academy of music: Antecedents, influences, traditions. *Studia Musicologica*, 42 (1–2), 109–132.

Eco, Umberto (1976): A rossz ízlés struktúrája. In: *A nyitott mű (válogatott tanulmányok)*. Budapest: Gondolat, 201–270.

Fischer, Edwin (ford. Jemnitz Sándor, 1961): *[Ludwig van] Beethoven zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó.

Friberg, Anders, Johan Sundberg (1999): Does music performance allude to locomotion? A model of final ritardandi derived from measurements of stopping runners. *Journal of the Acoustic Society of America*, 105 (3), 1469–1484.

Gabrielsson, Alf, Erik Lindström (2001): The influence of musical structure on emotional expression. In: Patrik N. Juslin, John A. Sloboda (szerk.): *Music and Emotion: Theory and Research*. New York: Oxford University Press, 223–248.

Gabrielsson, Alf (2003): Music performance research at the millennium. *Psychology of Music*, 31 (3), 221–272.

- Gádor Ágnes, Szirányi Gábor (2003): A Zeneakadémia olvasóköre 1891–1907. *Magyar Zene*, 41 (2), 155–165, ill. *ibid.*, 41 (3), 373–386 (függelék).
- Gát József (1964): *Zongoramethodika*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Gould, Stephen Jay (1990): *A panda hüvelykujja*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Gut, Serge (2004): Les dernières années d’enseignement de Liszt à travers les écrits de Carl Lachmund et August Göllerich. *Revue de Musicologie*, 90 (1), 55–82.
- Hatten, Robert S. (1994): *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1999): *Musikalische Interpretation Hans von Bülow*. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46.) Stuttgart: [Franz] Steiner [Verlag].
- Jackendoff, Ray, Fred Lerdahl (2006): The capacity for music: What is it and what’s special about it? *Cognition*, 100 (1), 33–72.
- Juslin, Patrik N. (2003): Five facets of musical expression: A psychologist’s perspective on music performance. *Psychology of Music*, 31 (3), 273–302.
- Kárpáti János (szerk., 2001): *Symphonia Hungarorum. Magyarország zenekultúrájának ezer éve* (kiállítási katalógus). Budapest: Budapesti Történeti Múzeum – Országos Széchényi Könyvtár – Magyar Nemzeti Múzeum – Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság.
- Kelemen Elemér (2001): A magyarországi népoktatás a dualizmus korában. In: Donáth Péter, Farkas Mária (szerk.): *Filozófia – művelődés – történet 2001* (Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanító- és Óvóképző Főiskolai Karának Tudományos Közleményei XIX.). Budapest: Trezor Kiadó, 57–72.
- Király István (1952): *Mikszáth Kálmán*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó.
- Kiszely-Papp Deborah (2004): „Emlékkönyvemből” – Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban – Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 óraker. In: *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet (Dohnányi Archívum), 27–45.
- Kodály Zoltán (közr. Bónis Ferenc, 2008): *Visszatekintés*. Argumentum Kiadó.
- Kodály Zoltán (közr. Vargyas Lajos, 1989): *Közélet, vallomások, zeneélet*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Kodály Zoltán (közr. Vargyas Lajos, 1993): *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Koppány Zsolt (1994): Nomen est omen. Kocsis Zoltán – művészetről, halálról, ötvenhatról [Koppány Zsolt interjúja Kocsis Zoltánnal]. In: *A gondolat birodalma*. Budapest: Jel Kiadó, mek.oszk.hu/09100/09199/09199.htm#2
- Kovács Ilona (2003): Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára (1916–19 és 1928–44). In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet (Dohnányi Archívum), 55–66.
- Kovács Ilona (2004–2005): Dohnányi-metodika [1–3. rész]. *Parlando*, 46 (4), 16–21, 21–25, ill. 47 (1), 14–18.
- Kovács Ilona (2012): Dohnányi tanár úr. *Parlando* online, parlando.hu/2012/2012-4/2012-4-01-Kovacs-Dohnanyi.htm

- Kovács Sándor (1912): Szendy Árpád. In: Balassa Péter (közr., 1976): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 440–443.
- Köncse Kriszta (2007): *Kersch Ferenc egyházzenei tevékenysége*. Doktori értekezés (DLA-disszertáció). Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
- Kusz Veronika (2010): *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960*. Doktori értekezés (PhD-disszertáció). Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
- Laczó Zoltán (1976): Kovács Sándor – a zongorapedagógus. In: Balassa Péter (közr.): *Kovács Sándor válogatott zenei írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 451–471.
- Lányi András (1988): A tömegkultúra és a vele kapcsolatos fogalmak értelmezése. In: *Az írástudók áru[vá vá]llása*. Budapest: Magvető Kiadó, 7–40.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2006): Portamento and musical meaning. *Journal of Musicological Research*, 25 (3), 233–261.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009): *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), <http://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>
- Leech-Wilkinson, Daniel (2012): Compositions, scores, performances, meanings. *Music Theory Online*, 18 (1), mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php
- Legány Dezső (1968): A Zeneakadémia születése. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Budapest: Zeneműkiadó, 75–104.
- Legány, Dezső (1976): Liszt's and Erkel's relations and students. *Studia Musicologica*, 18 (1), 19–50.
- Legány Dezső (1962): *A magyar zene krónikája. Zenei művelődésünk ezer éve dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.
- Legány Dezső (1977): Erkel Ferenc a Zeneakadémián. In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 69–106.
- Loftus, Elizabeth F., Jonathan W. Schooler, Willem Albert Wagenaar (1985): The fate of memory: Comment on McCloskey and Zaragoza. *Journal of Experimental Psychology: General*, 114 (3), 375–387.
- Lynch, Aaron (1996): *Thought Contagion: How Belief Spreads through Society*. New York: Basic Books.
- Magyar Életrajzi Lexikon 1900–1990* (főszerk. Kenyeres Ágnes, javított, átdolgozott kiadás, mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html).
- Maus, Fred Everett (1991): Music as narrative. *Indiana Theory Review*, 12, 1–34.
- Methuen-Campbell, James (2000): Koczalski, Raoul [Raul] (Armand Georg). *Grove Music Online* (szerk. Laura Macy), www.grovemusic.com
- Meyer, Leonard B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mona Ilona (összeáll., 1989): *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.

Németh Amadé (1987): *Az Erkelek a magyar zeneéletben. Az Erkel család szerepe a magyar zenei művelődésben.* Békéscsaba: Békés Megyei Tanács Végrehajtó Bizottságának Tudományos-Koordinációs Szakbizottsága, 120–121.

Newman, William S. (1972): Liszt's interpreting of Beethoven's piano sonatas. *The Musical Quarterly*, 58 (2), 185–209.

Newman, William S. (1977): A chronological checklist of collected editions of Beethoven's solo piano sonatas since his own day. *Notes*, 33 (3), 503–530.

Newman, William S. (1982): Beethoven's fingerings as interpretive clues. *The Journal of Musicology*, 1 (2), 171–197.

Newman, William S. (1984): Yet another major Beethoven forgery by Schindler? *The Journal of Musicology*, 3 (4), 397–422.

Ortony, Andrew, Terence J. Turner (1990): What's basic about basic emotions? *Psychological Review*, 97 (3), 315–331.

Parry, Tim (2000): Lamond, Frederic(k Archibald). *Grove Music Online* (szerk. Laura Macy), www.grovemusic.com

Pávai István (2000): Sajátos szempontok az erdélyi hangszeres népi harmónia vizsgálatában. In: Virágvölgyi Márta – Pávai István (szerk.): *Magyar népi tánczene.* Budapest: Planétás Kiadó, 161–185.

Philip, Robert (1992): *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950.* Cambridge – New York: Cambridge University Press.

Philip, Robert (2004): *Performing Music in the Age of Recording.* New Haven – London: Yale University Press.

Pilkington, Adrian (2000): *Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective.* Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins.

Pintér István (1996): A hangmikroszkópia alkalmazása a lejegyzésben. In: *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 369–382.

Pintér István (2001): *Zenei informatikai mérések hangmikroszkópiai módszerekkel – kognitív zeneesztétika.* PhD-disszertáció. Budapest: ELTE BTK Filozófia Intézet.

Raab, Armin (1994): „Zentralsonne der modernen Tonwelt” – Bülow's Beethoven-Verständnis. In: Herta Müller, Verona Gerasch (közr.): *Beiträge zum Kolloquium Hans von Bülow – Leben, Wirken und Vermächtnis.* Meiningen: Staatliche Museen Meiningen.

Repp, Bruno Hermann (1992): Diversity and commonality in music performance: An analysis of timing microstructure in Schumann's "Träumerei". *Journal of the Acoustical Society of America*, 92, 2546–2568.

Robinson, David L. (2009): Brain function, emotional experience and personality. *Netherlands Journal of Psychology*, 64, 152–167.

Romániai Magyar Irodalmi Lexikon online. lexikon.kriterion.ro

Rosenblum, Sandra (1988): Two sets of unexplored metronome marks for Beethoven's piano sonatas. *Early Music*, 16 (1), 58–71.

Seeger, Charles (1958): Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly*, 44 (2), 184–195.

- Somfai László (2005): *A zenetörténeti kánon: konzervatív muzsikusképzés, progresszív zenetudomány? (A művészet kutatása a modern tudományok szorításában)*. Akadémiai székfoglaló előadás, mta.hu/fileadmin/szekfoglalok/000694.pdf
- Sperber, Dan (2010): The guru effect. *Review of Philosophy and Psychology*, 1 (1), 583–592.
- Sperber, Dan, Deirdre Wilson (1985/1996): *Relevance: Communication & Cognition*. Oxford: Blackwell.
- Stachó László (2001): A zeneértés szemantikai szintjeiről: velünk született, mélylélektani és kognitív útirányjelzők a zenék jelentéseinek kibontásában. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 56 (3), 465–477.
- Stachó László (2006): A bartóki generációk után, avagy paradigmaváltás a népzene kutatásban? *Szeged [– A város folyóirata]*, 18 (3) [2006. március], 32–37.
- Stachó László (2009): Zenébe rejtett jelentések: bevezetés a zene lélektanába. In: *Szegedtől Szegedig. Antológia – 2009*. 2. kötet. Szeged: Bába Kiadó, 640–656.
- Stachó László (2013): A zenei képesség és a kiemelkedő zenei teljesítmény. Bevezetés a zenei előadóművészet pedagógiájába. *Parlando*, megjelenés előtt.
- Stachó, László (2013): Signification musicale et expressivité temporelle dans l'interprétation musicale : une vision basée sur la théorie de la pertinence. In: Márta Grabócz (szerk.): *Topiques et stratégies narratives en musique*. Párizs: Editions des archives contemporaines, megjelenés előtt.
- Sz. Farkas Márta (1976): *Bartalus István*. [A múlt magyar tudósai.] Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Szabolcsi Bence (1961): *A magyar zene évszázadai II*. [Tanulmányok – XVIII–XIX. század.] Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.
- Szabolcsi Bence (1964): *A művész és közönsége*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Szalatnai Rezső (1958): Albrecht Sándor (1885–1958). *Muzsika*, 1 (10) [1958. október], 3.
- Szalay Olga (1998): Kodály-lejegyzések, a „Kodály-támlap”. *Ethnographia*, 109 (1), 307–343.
- Szarka László (2005): Pozsony etnikai változásai és a városi közigazgatás a két világháború között. In: Czoch Gábor, Kocsis Aranka, Tóth Árpád (szerk.): *Fejezetek Pozsony történetéből magyar és szlovák szemmel*. Pozsony: Kalligram, 401–419.
- Szávai Magda (1976): Zeneiskoláink történetének vázlata In: Veszprémi Lili: *Zongoraoktatásunk története*. Budapest: Zeneműkiadó, 5–39.
- Szerző Katalin (2001): Zenei élet a dualizmus korában. In: Kárpáti János (szerk.): *Symphonia Hungarorum. Magyarország zenekultúrájának ezer éve* (kiállítási katalógus). Budapest: Budapesti Történeti Múzeum – Országos Széchényi Könyvtár – Magyar Nemzeti Múzeum – Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 139–150, 221 (irodalomjegyzék).
- Szirányi Gábor (2011): Szendy Árpád, Liszt Ferenc tanítványa. *Parlando online*, parlando.hu/2011/2011-1/2011-1-05-Sziranyi.htm
- Szirányi Gábor (é. n. [2011]): *Szendy Árpád avagy a magyar zongoraiskola*. Budapest: Neuma Kiadó.
- Tari Lujza (2005): A Hangászati Zenede (1839–1867) és a Nemzeti Zenede (1867–1890). In: Tari Lujza et al.: *A Nemzeti Zenede*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 11–73.

- Taruskin, Richard (1995): The pastness of the present and the presentness of the past. In: *Text and Act*. New York: Oxford University Press, 90–154.
- Tóth Gábor (1994): A tanítóképző-intézeti zenetanárok képzése (1908–1948). *Magyar Pedagógia*, 94 (1–2), 95–111.
- Varannai Aurél (1959): Egy nagy magyar zongoratanító. Thomán István – Liszt növendéke és Bartók mestere. *Muzsika*, 2 (12) [1959. december], 25–26.
- Varga E. Árpád (2008): *Temes megye településeinek etnikai (anyanyelvi/nemzetiségi) adatai 1880–2002*. kia.hu/konyvtar/erdely/erd2002/tmetn02.pdf
- Vázsonyi Bálint (2002): *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó.
- Veszprémi Lili (1963–1964): Egy Liszt tanítvány „Új zongoraoktatási módszer”-e [I–IV. rész]. *Parlando*, 1963/10: 7–9, 1963/11: 12–14, 1963/12: 14–17, 1964/1: 15–16.
- Vikárius László (1989): Liszt és a „régizene”: egy romantikus megközelítésmód. *Magyar Zene* 30 (1), 55–65.
- Vörös Boldizsár (2010): Nemzeti Park, Vilmos Császár út és a Hősök Söre. Háborús névadások Budapesten 1914–1918 között. *Médiakutató*, 11 (1) [2010. tavasz], 116–121.
- Walker, Alan (2010): *Hans von Bülow: A Life and Times*. Oxford: Oxford University Press.
- Walker, Alan (ford. Fejérvári Boldizsár, 2003): A weimari oroszlán: Liszt és tanítványai. *Muzsika*, 46 (11) [2003. november], 21–24.
- Walker, Alan (ford. Rácz Judit, 1986): *Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek, 1811–1847*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Walker, Alan (közr., 1995): *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882–1884*. New York: Pendragon Press.
- Widmer, Gerhard (2002): Machine discoveries: A few simple, robust local expression principles. *Journal of New Music Research*, 31 (1), 37–50.
- Wilheim András (1999): Hangzás és jelentés. (Elméleti és gyakorlati válaszok a 20. század közepén.) *Gond*, 8 (18–19), 233–238.
- Wolff, Konrad (1972): *The Teaching of Artur Schnabel: A Guide to Interpretation*. London: Faber and Faber.
- Zoltai Dénes (2000): *A zeneesztétika története*. Budapest: Kávé Kiadó.

Függelék

1. függelék

A metronómszámmal jelölt tétel-alaptempók jegyzéke azokban a Beethoven-szonátákban és -
zongoradarabokban, amelyek MM-számaikat Bartók nem teljes mértékben d'Albert-től (ill. Bülow-tól)
másolta

	Op.	Tétel (Bartók közreadása szerint)	Bartók (1909–1912[?])	d'Albert (1902–1903)	Lebert (op. 49-ig) / Bülow (op. 53-tól) ¹ (1871)	Lamond (1923)
1.	2/1, f	I. Allegro. II. Adagio. III. Menuetto. Allegretto. IV. Prestissimo.	♩ = 120–110 ♩ = 40–46 ♩ = 72–80 ♩ = 106–110	♩ = 112 ♩ = 88 ♩ = 58 ♩ = 96	♩ = 112 ♩ = 88 ♩ = 63 ♩ = 104	♩ = 112 ♩ = 76–88 ♩ = 60 ♩ = 104–108
3.	2/3, C	I. Allegro con brio. II. Adagio. III. Scherzo. Allegro. IV. [Finale.] Allegro assai.	♩ = 72 (pedig c) ♩ = 50 ² ♩ = 92 ♩ = 126–108	♩ = 138 ♩ = 48 ³ ♩ = 92 ♩ = 126	♩ = 144 ♩ = 54 ⁴ ♩ = 76 ⁵ ♩ = 112	♩ = 132/152 ⁶ ♩ = 48 ⁷ ♩ = 76 ♩ = 116
5.	10/1, c	I. Allegro con spirito. ⁸ II. Adagio molto. III. Finale. Prestissimo.	♩ = 72–80 ♩ = 69–80 ♩ = 92–94	♩ = 76 ♩ = 76–80 ♩ = 92	♩ = 69 ♩ = 69 ♩ = 100	♩ = 69 ♩ = 63 ♩ = 92 ⁹
6.	10/2, F	I. Allegro. II. Allegretto. III. Presto.	♩ = 112–104 ♩ = 72–66 ♩ = 160	♩ = 100 ♩ = 72–76 ♩ = 80	♩ = 108 ♩ = 69 ♩ = 84	♩ = 96 ♩ = 69 ¹⁰ ♩ = 168–176

¹ Opp. 13, 26 is (Bülow/*Concertprogrammen II.*, ill. I.).

² 11. ü.: ♩ = 60, 26. ü.: a tempo ma poco agitato, 32. ü.: più agitato stb., 43. ü.: Tempo I., 55. ü.: poco agitato.

³ 11. ü.: ♩ = 56, 26. ü.: ♩ = 63 (a tempo), 43. ü.: ♩ = 48, 55. ü.: ♩ = 63.

⁴ 11. ü.: ♩ = 60.

⁵ Trio: ♩ = 66.

⁶ E két MM-jelzés váltakozik a tételben.

⁷ 11. ü.: ♩ = 56, 43. ü.: ♩ = 48.

⁸ E tempó/karakterjelzés csak d'Albert-nél és Bartóknál fordul elő (a beethoveni „Allegro molto e con brio” helyén).

⁹ A 112. ü.-re ♩ = 63-ra lassul le.

¹⁰ A középrész ♩ = 60.

	Op.	Tétel (Bartók közreadása szerint)	Bartók (1909–1912[?])	d'Albert (1902–1903)	Lebert (op. 49-ig) / Bülow (op. 53-tól)¹ (1871)		Lamond (1923)
8.	13, c	I. Grave. Allegro di molto e con brio. II. Adagio cantabile. III. Rondo. Allegro.	♩ = 60 ♩ = 126–138 ♩ [NB.!] = 48–50 ♩ = 96–108	♩ = 66 ♩ = 144 ¹¹ ♩ [NB.!] = 60 ♩ = 96	Bülow ♩ = 66 ♩ = 144 ¹² ♩ = 60 ♩ = 96	Lebert ♩ = 69 ♩ = 138 ♩ = 60 ¹³ ♩ = 92 ¹⁴	♩ = 60 ♩ = 144 ¹⁵ ♩ [NB.!] = 60 ♩ = 96
9.	14/1, E	I. Allegro. II. Allegretto. III. Rondo. Allegro comodo.	♩ = 152–132 ♩ = 66 ♩ = 160	♩ = 144 ♩ = 54 ♩ = 80 (pedig c)	♩ = 138 ♩ = 60 ♩ = 76 (pedig c)		♩ = 138–144 ♩ = 69 ♩ = 80 (pedig c)
10.	14/2, G	I. Allegro. II. Andante. III. Scherzo. Allegro assai.	♩ = 88–84 ♩ = 88 ♩ = 88–70	♩ = 88 ♩ = 72 ♩ = 76	♩ = 84 ♩ = 76 ♩ = 76 ¹⁶		♩ = 72 ♩ = 92 ♩ = 76
12.	26, Asz	I. Andante con Variazioni. Var. I. Var. II. Var. III. Var. IV. Var. V. II. Scherzo. Allegro molto.	♩ = 80 ♩ = 88 ♩ = 100 ♩ = 90 ♩ = 100 ♩ = 80 ♩ = 88	♩ = 76 ♩ = 84 ♩ = 96 ♩ = 92 ♩ = 88 ♩ = 84 ♩ = 88	Bülow ♩ [sic!] = 80 ¹⁷ ♩ = 88 ♩ = 96 ♩ = 80 ♩ = 92 ♩ = 88 ♩ = 88	Lebert ♩ = 72 ♩ = 76 ♩ = 80 ♩ = 72 ♩ = 96 ♩ = 80 ♩ = 84/76 ¹⁸	♩ = 72 ♩ = 72 ♩ = 96 ♩ = 80 ♩ = 92 ♩ = 88 ♩ = 88

¹¹ A lassú bevezetéssel arányos ♩ = 132-ről fokozatosan fölgyorsulva erre az alaptempóra.

¹² Az elején azonban ♩ = 132. (Ld. Bülow 4. jegyzetét az 52. oldalon [Bülow/*Concertprogrammen II.*]: „Das Verhältnis der Bewegung von Einleitung und Allegro ist eigentlich dieses, dass eine ganze Taktnote des Allegro genau einem Achtel des Grave entspricht. Demgemäss kann im Beginne das Tempo auf M.M. ♩ = 132 reduziert werden, welche Bezeichnung für den weiteren Verlauf in Betracht des leidenschaftlichen Charakters allerdings nicht mehr genügt.“)

¹³ 17. ü.: ♩ = 66, 21. ü.: tempo primo, 37. ü.: ♩ = 66.

¹⁴ 193. ü.: ♩ = 104.

¹⁵ Az utolsó 12 ütem (Allegro molto e con brio): ♩ = 160.

¹⁶ 73. ü.: ♩ = 69.

¹⁷ Sajtóhiba.

¹⁸ Trio: ♩ = 76.

	Op.	Tétel (Bartók közreadása szerint)	Bartók (1909–1912[?])	d'Albert (1902–1903)	Lebert (op. 49-ig) / Bülow (op. 53-tól)¹ (1871)	Lamond (1923)
		III. Marcia funebre <i>sulla morte d'un Eroe</i> . IV. Finale. Allegro.	♩ = 60 ♩ = 108	♩ = 60 ♩ = 116	Bülow ♩ = 72 ♩ = 116 Lebert ♩ = 63 ♩ = 112	♩ = 60 ♩ = 116
14.	27/2, cisz	I. Adagio sostenuto. II. Allegretto. III. Finale. Presto agitato.	♩ = 72–80 ♩ = 69–80 ♩ = 84–96	♩ = 72 ♩ = 69 ♩ = 88	♩ = 52 ♩ = 56 ♩ = 88	♩ = 52 ♩ = 58 ♩ = 88
–	33	1. Andante grazioso, quasi Allegretto. 2. Scherzo. Allegro. 3. Allegretto. 4. Andante. 5. Allegro, ma non troppo. 6. Allegretto, quasi Andante. <i>Con una certa espressione parlante</i> . 7. Presto.	♩ = 56 ♩ = 64 ♩ = 70 ♩ = 54 ♩ = 80 ♩ = 60 ♩ = 100	nincsenek MM-számok	♩ = 56 ♩ = 63 ♩ = 84 ♩ = 52 ♩ = 88 ♩ = 56 ♩ = 96	(nem adta közre)
–	34	Tema. Adagio. Var. I. Var. II. Allegro, ma non troppo. Var. III. Allegretto. Var. IV. Tempo di Menuetto. Var. V. Marcia. Allegretto. Var. VI. Allegretto. Adagio molto.	♩ = 80 – ♩ = 72 ♩ = 72 (pedig c) – ♩ = 92 ♩ = 72 ♩ = 52	(nem adta közre)	♩ = 63 – ♩ = 69 ♩ = 120 ♩ = 72 ♩ = 80 ♩ = 54 ♩ = 54	–
19.	49/1, g	I. Andante. II. Rondo. Allegro.	♩ = 69 ♩ = 100	♩ = 66 ♩ = 112	♩ = 60 ♩ = 92	♩ = 72 ♩ = 108
20.	49/2, G	I. Allegro ma non troppo. II. Tempo di Menuetto.	♩ = 160 ♩ = 120	♩ = 144 ♩ = 96–100	♩ = 132 ♩ = 112	♩ = 80 (pedig c) ♩ = 108

	Op.	Tétel (Bartók közreadása szerint)	Bartók (1909–1912[?])	d'Albert (1902–1903)	Lebert (op. 49-ig) / Bülow (op. 53-tól) ¹ (1871)	Lamond (1923)
28.	101, A	I. <i>Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung.</i> Allegretto, ma non troppo. II. <i>Lebhaft. Marschmässig.</i> Vivace alla Marcia. III. <i>Langsam und sehnsuchtvoll.</i> Adagio, ma non troppo, con affetto. <i>Zeitmaass des ersten Stückes.</i> Tempo del primo pezzo: tutto il Cembalo ma piano. <i>Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit.</i> Allegro (<u>decido</u>). Tempo I. (<u>Presto</u>) [az utolsó 3 ütem]	♩ = 72 ♩ = 80 ♩ = 52 – ♩ = 120 –	♩ = 72 ♩ = 80 ♩ = 56 ♩ [sic!] = 72 ♩ = 120 –	♩ = 69–76 ♩ = 80 ¹⁹ ♩ = 58 ♩ [sic!] = 72 ♩ = 120 ²⁰ –	nincsenek MM-számok
32.	111, C	I. Maestoso. Allegro con brio ed appassionato. ²¹ 50. ü. 54. ü. 116. ü. 121. ü. II. Arietta. Adagio molto semplice e cantabile. 17. ü.	♩ = 48 után 8 ütemmel (24. ü.): ♩ = 120 – – – – ♩ = 50 –	♩ = 52 után 3 ütemmel (19. ü.): ♩ = 63 ♩ = 60 – ♩ = 60 – ♩ = 50 ♩ = 52	♩ = 52 után 3 ütemmel (19. ü.): ♩ = 66 – ♩ = 54 – ♩ = 54 ♩ = 48 –	♩ = 52 ♩ = 66 (loco!) – – – ♩ = 54 ♩ = 48 –
–	119	1. Allegretto. 2. Andante con moto. 3. a [sic!] l'Allemande. 4. Andante cantabile.	♩ = 66 ♩ = 120 ♩ = 72–80 ♩ = 96	nincsenek MM-számok	♩ = 76 ♩ = 120 ♩ = 96 ♩ = 96	(nem adta közre)

¹⁹ 55. ü.: ♩ = 72.

²⁰ 66. ü.: ♩ = 132, 78. ü.: ♩ = 120.

²¹ Bartóknál: „(Allegro con brio ed appassionato.) ♩ = ♩, poco a poco accel. ... al [18. ü.:] allegro molto pesante e sostenuto”.

<i>Op.</i>	<i>Tétel (Bartók közreadása szerint)</i>	<i>Bartók</i> (1909–1912[?])	<i>d'Albert</i> (1902–1903)	<i>Lebert (op. 49-ig) / Bülow (op. 53-tól)</i> ¹ (1871)	<i>Lamond</i> (1923)
	5. Risoluto. 6. Andante. / Allegretto. Leichtlich vorgetragen. ²² 7. – ²³ 8. Moderato cantabile. 9. Vivace moderato. 10. Allegramente. 11. Andante ma non troppo.	♩ = 80 ♩ = 72 ♩ = 92 ♩ = 86 ♩ = 96 ♩ = 76 – ♩ = 92		♩ = 80 ♩ = 69 ♩ = 92 ♩ = 88 ♩ = 96 – ²⁴ – ²⁵ ♩ = 92	

A lábjegyzetek az egyes tételeken belüli összes MM-számmal is kiírt tempóváltoztatást tartalmazzák. Az aláhúzott szavak Bartók hozzátételei a tételmegjelölésekhez. A **vastagított** adatok esetében az egyes közreadók által megadott ritmusérték eltér.

²² Bülow: „Leichtlich vorzutragen”.

²³ Bartók: Poco adagio. Bülow: Tranquillo.

²⁴ „Für diesen kleinen Walzer scheint uns eine Metronomisierung überflüssig zu sein.”

²⁵ „Tempo nach Belieben.”

2. függelék

Beethoven op. 53-as („Waldstein”-) szonátájának kezdete Bartók, d’Albert és Bülow közreadásában

Allegro con brio. (♩ = 160)

No 21. szám.

pp leggiero staccato

4.

pp

8.

cresc.

11.

f sf

non rit. decresc. molto

pp

pp

15.

The image shows a page of a musical score for the beginning of Beethoven's Op. 53 Sonata. The score is in G major, 3/4 time, and is marked 'Allegro con brio' with a tempo of 160 beats per minute. The piece is numbered 'No 21. szám.' and is in the key of G major. The score is arranged in five systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-3) is marked 'pp leggiero staccato'. The second system (measures 4-6) is marked 'pp'. The third system (measures 7-9) is marked 'cresc.'. The fourth system (measures 10-12) is marked 'f sf' and 'non rit. decresc. molto'. The fifth system (measures 13-15) is marked 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Allegro con brio. (M.M. ♩ = 160.)

Piano.

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked "Allegro con brio" with a metronome marking of ♩ = 160. The initial dynamic is *pp*. The second system continues with *pp* dynamics. The third system features a *cresc.* (crescendo) marking. The fourth system includes *f* (forte) and *sf* (sforzando) markings, followed by *decresc.* (decrescendo) and *pp* dynamics. The fifth system concludes with *pp* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5) for both hands. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Allegro con brio. M.M. ♩ = 168.

Pianoforte.

The musical score is written for a single instrument, the Pianoforte, and consists of five systems of staves. Each system typically contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked with *a) pp e leggiero*. The second system is marked with *pp a)*. The third system features a *cresc.* marking in the bass staff and a *mf* marking in the treble staff. The fourth system includes a *f* marking in the bass staff, a *decresc.* marking in the treble staff, and a *pp c)* marking in the bass staff. The fifth system continues the piece with various rhythmic patterns and dynamics. The score is marked with various dynamics including *pp*, *mf*, *f*, and *ppc*, along with performance instructions like *leggiero*, *cresc.*, and *decresc.*. There are also some handwritten-style markings like *(c) 110* and *b)* in the fourth system.