

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola

(6.8. Művészeti és művelődéstörténeti tudományok: zenetudomány)

Stachó László

BARTÓK ELŐADÓMŰVÉSZI MODELLEI ÉS IDEÁLJAI

c. doktori értekezés tézisei

Témavezető: Vikárius László

2013

I. A kutatás előzményei

Disszertációmban Bartók, a 19. század végén és a 19–20. század fordulóján nevelkedett zeneszerző–zongoraművész előadóművészi és előadóművészet-pedagógiai modelljeinek (gyermek- és fiataalkori zenepedagógiai környezetének, kortárs hatásainak, szakmai tapasztalatainak, iskolázottságának) és ideáljainak (elsősorban múltjának zenéivel kapcsolatos saját, eredeti előadóművészi koncepcióinak, valamint pedagógusi eszményeinek) vizsgálatára tettem kísérletet. A Bartók előadóművészi és zongorapedagógusi tevékenységét, valamint az ezek egyik legfontosabb dokumentumforrásait jelentő, mintegy kétezer kottaoldalnyit kitevő közreadás-oeuvre-öt elemző kutatások mindmáig a Bartók-kutatás perifériáján helyezkedtek el, s a zeneszerző–zongoraművésztől publikált eredmények elenyésző hányadot képviselnek a komponista analitikájának bőséges szakirodalmához képest. E tény különösen meglepő lehet annak ismeretében, hogy a Bartók-kutatás konszenzusa szerint a zongoraművész Bartókra a 20. század egyik legjelentősebb előadóművészeként tekintünk, közreadásainak jelentős része pedig még – a modern urtext-kiadások presztízsének dacára – egy évszázad után is jelen van a magyarországi zongorapedagógiai gyakorlatban. Kutatásomat a zongoraművész Bartók repertoárjáról és előadóművészi tevékenységének sajtóvisszhangjáról – az amerikai éveket megelőző időszakból – Demény János 1950–60-as években publikált forrásföltáró tanulmányai alapozták meg. Ám míg a zenetudomány eddigi kutatásai számos kérdést tárgyaltak a művész saját kompozícióinak és az általa hangversenyein játszott, közreadott vagy zeneakadémiai tanársága idején tanított zongorarepertoárnak bartóki fölfogásával kapcsolatban – e téren mind a minőség, mind pedig mennyiség tekintetében Somfai László eredményei tekinthetők mérvadónak –, igen kevés olyan tanulmány lelhető föl, amely részletesen foglalkozna a fiatal Bartók modelladó zenei környezetével, valamint rendszeresen összehasonlítná előadóművészi elképzeléseit jelentős kortársaiével, elődeiével és szakmai környezetének más jelentős hatású művészeivel.

A hagyományosan a zeneelmélet és zenetörténet metszetébe helyezhető előadóművészeti kutatásokat a nemzetközi zenetudomány leggyorsabban gyarapodó és napjainkban legnagyobb szakmai érdeklődésre számot tartó kutatási területei között említhetjük. E kutatásokat immár a kognitív pszichológia elméleti apparátusa és gyorsan fejlődő eszköztára is támogatja, igen sok alapvető előadói szabályszerűség empirikus, hangfelvételekből mért adatokkal megerősített, ill. azokon alapuló megfogalmazását–jellemzését nyújtva a kutató, a pedagógus és a gyakorló muzikus számára. Bár az utókor számára a hangfelvételek őrzik a szinte valamennyi szem- és fültanú által ellenállhatatlan erejűnek értékelt bartóki interpretáció titkát, a fölvételek analízise csak a bartóki notáció, valamint az írásos dokumentumok: az előadói szabályszerűségeket rendszerekbe foglaló korabeli traktátusok, a Bartók tanításáról és játékáról szóló visszaemlékezések és az előadásairól szóló zenekritikák elemzése nyomán nyerhet értelmet. A notációval kapcsolatban sajátos tény, hogy mindmáig nem született a filológián jelentősen túlmutató *zenei* elemzés a bartóki interpretáció-ideálokról az általa közreadott barokk, klasszikus és romantikus művek nyomán – sőt, számos esetben a forráshelyzet is még föltáratlan –, holott Bartók közreadásai meglepően gazdag és értékes anyaggal szolgálnak az interpretációtörténet kutatója számára. Ezek nem csupán kiegészítik a hangfelvételek elemzését, hanem támpontokat nyújtanak, hipotézisekkel is szolgálnak a zenei előadást meghatározó előadóművészi – generatív – szabályszerűségek keresése során. Hasonlóképpen, nem ismerek beható tartalmi elemzést a Bartók számára modellértékű közreadó-

elődök és -kortársak – elsősorban Bülow és d’Albert – kiadványaiban rögzített interpretáció-ideálokról; Bartók jelentős zeneakadémiai kollégáinak, Szendy Árpádnak és Chován Kálmánnak a föltehetően országszerte évtizedeken át használt kottaközreadásaival kapcsolatban pedig még az alapvető filológiai kutatások sem kezdődtek meg.

II. A kutatás módszerei

Disszertációmban két forráscsoport tartalmi elemzését céloztam meg: a szöveges dokumentumok és a kottaközreadások analízisét.

A szöveges források révén disszertációm I. részében Bartók zenepedagógiai környezetét, iskolázottságát és kortárs hatásait kívántam megvilágítani, a II. részben pedig beható jellemzéssel szolgáltam a zongoraművész és -tanár ars paedagogicájáról, valamint zongorapedagógusi működésének modell-forrásairól, hatásáról és időbeli változásairól. A disszertáció III. részében a bartóki interpretáció kottaközreadásokból kielemezhető szabályszerűségeinek föltárásához nyújtottak hipotéziseket, valamint ellenőrző forrást a hangversenykritikák, valamint a Bartók zongorázásáról és tanításáról szóló visszaemlékezések.

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 szándékolt mozzanatait is magukban foglalhatják, amelyek, kompozíciós gondolkodásához hasonlóan, nem csupán ösztönszerűen működhettek, hanem talán rejtve is maradtak tudatossága előtt. Ezekkel szemben a hangfelvételek nem csupán az interpretációnak a kottaképben nem jelölt – sőt, túlnyomórészt jelölhetetlen –, ám szándékolt elemeinek tárházai, hanem nem szándékolt mozzanatoké is, amelyek elkülönítése az interpretáció szándékolt elemeitől, éppúgy, mint például a népzenei felvételek analízise során, az elemző egyik legnehezebb feladata. Éppen ezért a kottaközreadások és a szöveges emlékek beható analízise szolgál a legbiztosabb – bár csupán az előadói kifejezőerő részleges magyarázatát nyújtani képes – módszerrel a Bartók interpretációi mögött rejlő előadóművészi tudás és habitus elemzése során, mely disszertációm III. részét adja.

E magyarázat keresése során természetesen nem pusztán a kottában – valamint a disszertációval párhuzamosan publikált tanulmányaimban: a hangfölvételeken – rögzített interpretáció felszíni elemeire összpontosítottam; a zenei előadás egyszerű leíró jellemzése (a tempó, a dinamika, az artikuláció változásainak regisztrálása és az agogika leírása) vagy például a díszítések kivitelezésének vizsgálata helyett Bartók előadóművészi tudásának megértését céloztam meg. Részletes elemzéseim során a bartóki kifejezőerő generatív forrásait alkotó *szabályszerűségeket* kívántam fölfedni a zenei forma megjelenítését megteremtő, valamint a zenei folyamat további jelentés-elemeit – a karaktereket, a gesztusokat és a drámai–narratív folyamatot – megjelenítő szabályszerűségek föltárása révén.

A Bartók által közreadott kottaszövegekben tükröződő tudás és habitus meghatározása megköveteli továbbá a pianista–zeneszerző interpretációinak összevetését a számára modellértékkel bíró előadóművészi hagyományok képviselőinek interpretációival. Disszertációmban Bartók tanítását, valamint a kottaközreadások elemzésével föltárt előadóművészi elképzeléseit összehasonlítottam a legjelentősebb, modellértékkel bíró elődök (elsősorban Thomán, Bülow és d’Albert), valamint a Bartók közvetlen szakmai környezetének más jelentős hatású művészei (így Szendy, Chován s a

számos tekintetben már egy későbbi generáció stílusideáljait elfogadó Weiner Leó) által képviselt előadóművészi, ill. pedagógiai koncepciókkal, és további összehasonlításképpen a Bartók számos jelentős kortársát (így Lamond-t, Schnabelt, Casellát, Dohnányit és Stravinskyt) jellemző előadóművészi ideálokra is utaltam, illetve kísérleteket tettem kontrasztív elemzésükre.

Bartók valamennyi közreadásának előzetes, részletes zenei elemzése nyomán úgy tűnt számomra, hogy a disszertáció keretein belül Bartók előadói tudásának és habitusának legjellemzőbb mozzanatai a Beethoven-közreadások aprólékos analízisének eredményeinek tárgyalása mentén reprezentatív módon jellemezhetők. Bartók közreadásainak ez a hosszú évtizedeken át jól ismert és használt, mára azonban szinte teljesen elfeledett és nehezen hozzáférhető része nem csupán azért szolgál különös figyelemre méltó forrással az elemző számára, mert a pianista–zeneszerző központi repertoárdarabjait, s egyben legfontosabb ifjúkori zeneszerzői ideáljának műveit foglalja magában, hanem Bartók és Beethoven előadóművészi kapcsolatának föltáratlansága, s egyben e közreadásokkal kapcsolatos filológiai és zenei elemzések hiánya révén is.

III. A kutatás eredményei

A disszertáció I. részében (*A hatások – környezet és tehetség*) elsőként Bartók szüleinek és nevelőinek zenei és zenepedagógiai miliójét, majd gyermekkorának modelladó zenei környezetét jellemeztem. A munkám első fejezeteiben taglalt folyamatok: a többnyelvű és többkultúrájú magyar vidék túlnyomórészt szubkulturális polgári zeneéletének és zenepedagógiájának fokozatos professzionalizálódása és magyarosodása jellegzetes módon irányították Bartók szüleinek egymást keresztező útjait. Valamennyi föllelhető dokumentum (visszaemlékezések, pedagógiatörténeti kutatások és korabeli tananyagok) elemzésével úgy tűnik: Bartók pozsonyi származású családból való, németajkú édesanyja bőséges és a kor magyarországi pedagógiai mércéjével színvonalas zenei képzést kapott a város magyar nyelvű tanítóképzőjében. (Zongora)tanítói hivatása révén ismerkedhetett meg a magyar anyanyelvű id. Bartók Bélával, egy Torontál vármegyei kisváros földművesiskolájának zenét is művelő igazgatójával, a nagyszentmiklósi dal- és zeneegylet egyik alapítójával s központi figurájával. Ritkán hivatkozott forrásokat is figyelembe vevő, részletes dokumentumelemzéseim és -közléseim azonban jól illusztrálhatják, hogy a családi kör, valamint a vidék, amelyen a későbbi zeneszerző–zongoraművész fölnövekedett, igen kérdéses nivójú zenei és zenepedagógiai útravalóval szolgálhatott a tehetséges gyermek számára. Az apa korai halála után a zenei képzettsége révén fiának tehetségét elismerni képes és szűkös anyagi lehetőségeihez mérten támogatni is hajlandó édesanyja azonban aktívan segítette fia tehetségének kibontakozását, s a gyermek nagyváradi rokonokhoz küldése révén, majd pedig a zenei élet központi erőterében elhelyezkedő Pozsonyban töltött esztendőik során olyan környezetet tudott biztosítani számára, amelyben a fölserdülő fiatalember fokozatosan a kor zenepedagógiájának főáramába kerülhetett.

Bartók a 19. századi zongorapedagógia több forrásából is jellegzetes útravalót kapott. A parnasszusi magasságokhoz vezető lépcsőfokokat jelentő erőteljes – s a hangszerpedagógia legprogresszívabb 20. századi irányzatai felől tekintve túlzón egysíkú – technikai alapozást már a Kersch-házaspár is megkövetelte Nagyváradon; Pozsonyban pedig Erkel László szelídítette meg erőteljes technikai tréning révén – a gyakorlási idő jelentős részét kitevő skálázással és etűdözéssel – a kis „vadembert” (Bartók saját kifejezését kölcsönözve). Történeti elemzéseimből kiderült, hogy a zenei tanulmányok kezdetén az önálló technikaképzés „purgatóriumi” funkciója a

zongorapedagógiának legalább Beethoven generációjáig visszavezethető, nemzedékről nemzedékre öröklődő axiómaszerű eleme volt, s a hangszertanítás Kodály által később sokszor kárhoztatott „német” útját jellemezte mind a periférián (melyet Bartalus István, majd Chován Kálmán pedagógiai munkáival jelenítettem meg a disszertációban), mind pedig a legközpontibb áramlatban: Beethoven, Czerny, majd Liszt és eminens tanítványainak pedagógiájában. Az erőteljes mechanikus technikaképzés azonban Bartók számára nem csupán elszenvedhető hagyományelemmel szolgált; jól illeszkedhetett képességeihez, hiszen azt a kivételes technikai rendezettségét és fölényt, amely játékát jellemezte, sok prima vista-olvasás helyett – szemben például a lapról olvasás készségét nála jóval könnyedebben működtetni képes Dohnányival – inkább a fizikumot erőteljesen megmozgató mechanikus gyakorlatok, s ezek közül is kitüntetetten a skálák játszása révén érthette el. Bár a Zeneakadémia tananyaga is híven követte a megalapozó mechanikus technikaképzés „német” koncepcióját Bartók pesti tanulóéveitől kezdve szinte egészen tanításának utolsó esztendeiig, Bartók zeneakadémiai tanítása során gyakorlatilag már nem esett szó hangszertechnikáról. Ez jelentős részben az akadémiai pedagógus tudatosan vállalt „parnasszusi” attitűdjét tükrözte – szemben eminens kollégáival, így a legjobb zongoratanárnak számító Szendyvel –, melyet legfontosabb pedagógiai modelljétől, Thomántól vett át (aki ezt Liszt tanításából örökölte).

Az előadóművészi tudatosság legteljesebb mértékben az interpretációs szabályszerűségek egyértelmű megfogalmazásában fejeződik ki, s ennek legfontosabb motiválója a pedagógiai helyzet: az előadóművészet tanítása. Az előadóművészi ideálok vizsgálatára Bartók tanári gyakorlatának és instruktív közreadásainak elemzése nyomán tettem kísérletet disszertációm II. és III. részében. A disszertáció II. részét képező tanulmány (*A tanítás – módszer és egyéniség*) az imént említett modellpedagógus, Thomán István 1927-ből származó bartóki jellemzéséből indul ki. Tanárának portréját megfestve Bartók valójában pedagógiai önarcképet körvonalaz, s pedagógusi ideális énjének jellemzésével szolgál. Az ideális én és a valóságos közötti távolság azonban megvilágító magyarázatot sugall a Bartók tantermi gyakorlatában érzékelhető ellentmondásra: ő is látszólag egyértelműen Thomán „módszereit” alkalmazta, azonban szinte homlokegyenest ellenkező hatást fejtett ki tanítványainak művészi egyéniségére. Az előjáték Liszt–Thomán vonalon is öröklődő módszere, melyet a kor számos befolyásos zongorapedagógusa illetett komoly bírálattal, Bartók 1920–1930-as évekbeli növendékei számára a mechanikus előjáték–utánzás pedagógiájává vált, s a részletekben is precíz utánzást követelő idomítássá fajult. Míg korai tanítványai számára úgy tűnhetett, hogy Bartók bátorítja egyéniségüket, számos későbbi tanítványának személyiségére egyenesen bénítóan, rombolóan hatott, hogy Bartóknak az idő előrehaladtával egyre kevésbé tűrte az ellentmondást, s ez szuggesztivitásával párosulva szinte lélektani börtönbe zárta a kevésbé érett és önálló gondolkodású növendéket. Ugyan a szerzői intenció Bartók által tanított tisztelete nem a saját egyéniség elnyomását jelentette az előadás során, hanem sokkal inkább a saját egyéniségen átszűrt szerzői szándék primátusára utalt, pedagógiai gyakorlatában Bartók nem pusztán kiprovokálta tanítványainak lelki és szellemi alárendelődését; valóban úgy 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: míg Bartók megkívánta, hogy a vele szakmai tekintetben nem egyenrangú fél alávesse magát akaratának, zenei elképzeléseinek, a jelentős előadóművészi formátummal szemben nyitott maradt. Olyan független, autonóm művészekkel szemben, akiket szakmai vagy emberi kvalitásaikra való tekintettel elfogadott, lényegesen megengedőbb–alkalmazkodóbb hozzáállást mutatott.

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. A részletek minuciózus kidolgozása 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, s ebből a fázisból szinte önmagától bomlott ki a zenemű formálásának a képessége. Bartók explicit formában csupán ezt a fajta „mesterember”-tudást tartotta lehetségesnek átadni az előadóművészet pedagógiája terén: mivel az előadóművész saját egyéniségéből származó poézist is magában foglaló *interpretáció* tanítását nem tartotta lehetségesnek, zongoraóráin csupán az *exekúció* mesterségének átadását célozhatta meg a példaadó előjátszás révén. E mesterség átadása során azonban a részletek csiszolásának módját idővel a perfekció s a kontroll kényszere uralta el – éppúgy, mint a népzenei gyűjtések „mikroszkopikus” pontosságig revideált lejegyzéseit.

A disszertáció III. részében (*Az interpretáció – hagyomány és személyiség*) Bartók Beethoven-közreadásainak aprólékos elemzését követve tártam föl Bartók előadóművészi ideáljait. A kottaképnek az elemzéseink során megvalósított értelmezése képesnek tűnt nemritkán szinte mikroszkopikus pontossággal újrateheríteni Bartók interpretációinak lehetséges ideális formáit Beethoven zongoraműveiből (elsősorban a szonátákból), 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 analizéseim, reményeim szerint, meggyőzően láttatták – meglepő precizitással jellemezheti Bartók előadói habitusát és (nem föltétlenül tudatos) elemzőkészségét, forma-áttekintő képességét.

A Beethoven-közreadások analízisét megelőző filológiai bevezetőben részletes képet vázoltam föl a 20. század első évtizedeiben rövid idő alatt virágzásra jutott magyar közreadói tevékenység első hullámáról, és a magyar szakirodalomban hiánypótló, teljességre törekvő összehasonlító adatközlést és szakirodalmi áttekintést kívántam nyújtani Chován Kálmán, Szendy Árpád és Bartók közreadói tevékenységéről. A Bartók Beethoven-tanulmányairól, valamint a Beethoven-közreadások keletkezéstörténetéről szóló fejezeteket követően Bartók Beethoven-interpretációját a hagyomány-elemek felől közelítettem meg, s ezek analíziséből kiindulva haladtam az egyedibb, a közreadó személyiségét–habitusát mind erőteljesebben tükröző mozzanatok felé. Vizsgálódásaimat a bartóki interpretáció két, liszti tradícióból eredeztethető elemének: az alaptempók megválasztásának és a zenekari gondolkodásmódnak elemzésével kezdtem. A par excellence bartóki interpretáció-ideálokat az ujjazatok aprólékos elemzésével közelítettem meg. Kiderült, hogy Bartók ugyan a kelletténél jóval gyakrabban másolta d’Albert vagy – Mozart és Haydn szonátái, ill. a Beethoven-zongoradarabok esetében – a Cotta-kiadás ujjazatait, a ténylegesen bartóki ujjrendek is számos pianisztikus hagyományelemet hordoznak. Ugyanakkor a zenei tartalom – így a dallami vagy nemritkán a metrikai súlyrend – plasztikus megjelenítése érdekében Bartók szelektívebben használta az ujjazatban rejlő finom agogikus lehetőségeket, mint Bülow, d’Albert vagy Lamond: már a saját ujjazatnak is nemritkán fontos zenei, s egyben pedagógiai funkciója volt számára, hogy formai határpontokat emeljen ki és a lüktetés stabilitását biztosítsa.

Modellszereppel bíró és eminens kortárs közreadóihoz képest Bartók számára a metrikai rend ritmikus megjelenítése a Couperintól Chopinig terjedő, instruktív céllal közreadott zongorarepertoár interpretációjának alapvető fontosságú eleme volt. Elemzéseim azonban

rámutatottak, hogy a zenei anyagok erőteljesen ritmikus megjelenítése Bartóknál soha nem a zenei anyagra ráoktrojált és mechanikusan alkalmazott koncepcióelem, mint a 20. század második fele előadóművészetének főáramában – sőt, már olyan hangadó kortársak, mint Stravinsky interpretációiban is –, hanem mindig a gesztus- és karakterrendbe, a tonális és metrikai architektúrába szervesen és jelentésteli módon illeszkedő kvalitás.

A zenei figyelem fókuszja és folyamatossága c. fejezetben Bartók közreadásainak néhány reprezentatív részlete révén előadói habitusának olyan alapvető mozzanatát ragadhattuk meg, mely jellemző módon különíti őt el az említett közreadóktól–előadóktól: az általános expresszív megoldások helyét elfoglaló, a zenei folyamat távlati szintjeivel egy időben a zenei szövet legapróbb részleteit hatékonyan – szinte polifon módon – követő figyelmet. Az erő és a szuggesztivitás egyik legfontosabb forrása ugyanakkor a figyelem irányításának folyamatossága; ezt a Bartók zongorázásában jól érezhető, ám a hangfelvételekből empirikus eszközökkel alig kimérhető sajátosságot önkéntelenül is tükrözi Bartók notációja.

Az Érzékiség és szigor c. fejezetben Bartóknak a kortárs előadóművészet központi perspektívájából tekintve „objektivitással”, a szentimentalizmus hiányával jellemezhető előadóművészi habitusát három jelenség: a szünetkitöltő, a dallami közép- és csúcspont, valamint a zárlatok interpretációjának elemzésével közelítettem meg. E hosszabb rész négy alfejezetében Bartók interpretációit Bülow, d’Albert és Schnabel Beethoven-közreadásaival vetettem össze; Bartók és Chován egy-egy Mozart-közreadásának analízise nyomán pedig rávilágíthattam arra, hogy a fiatal közreadó elképzelése senior zeneakadémiai kollégájához képest kifejezetten puritánnak és antiszentimentálisnak tekinthető, s hogy Chován interpretációjában, Bartókéval ellentétben, miként homályosítja el az időbeli formaszervezet reprezentációját a tonális és melodikus részmozzanatokra való összpontosítás. További elemzéseim nyomán állást foglalhattam a századforduló legnagyobb hatású előadói teóriájával kapcsolatos kérdésben is: amellett érveltem, hogy Bartók Riemann ütemritmikai–dinamikai elméletével egybehangzó – felütéses–végsúlyos, ütempáros – formainterpretációi csupán alkalmi egybeesések, s meglehetősen bizonyossággal állítható, hogy nincs közvetlen oki kapcsolatuk a riemann-i teóriával.

Az architektúra megjelenítése c. fejezetben az F-dúr szonáta (op. 10/2) zárótételének példáján illusztráltam, hogy Bartók – Leberttel, Bülow-val, d’Albert-rel, Lamond-val és Schnabellel szemben – miként ad kulcsot az előadó számára a tétel globális architektúrájának megjelenítéséhez a fölépítmény kisebb részleteinek és a részleteket magukban foglaló nagyobb formai egységeknek egyidejű láttatása révén. Ezt követően, záró elemzéseimben Bartók olyan interpretációs megoldásaira összpontosítottam, amelyek – szinte diskurzusba elegyedve Beethovennel – egy-egy homogénnek lejegyzett, ám a metrikai értelmezés tekintetében állásfoglalást megengedő (sőt, olykor megkívánó) textúrához kötődnek. Azzal ugyanis, hogy Bartók minuciózusan elkülönítette az összövegelemeket 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.

IV. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó publikációk és konferencia-előadások

1. Tanulmány, könyvfejezet

„Signification musicale et expressivité temporelle dans l’interprétation musicale: une vision basée sur la théorie de la pertinence”, in *Topiques et stratégies narratives en musique*, szerk. Márta Grabócz (Párizs: Editions des archives contemporaines) [2013, megjelenés előtt].

„A zenei képesség és a kiemelkedő zenei teljesítmény – bevezetés a zenei előadóművészet pedagógiájába”, *Parlando online* [2013, megjelenés előtt].

„Structural communication and predictability in Bartók’s and Dohnányi’s performance style”, *Studia Musicologica* 53/1–3 (2012), 171–186.

„Zenébe rejtett jelentések: bevezetés a zene lélektanába”, in *Szegedtől Szegedig. Antológia – 2009*, 2. kötet (Szeged: Bába Kiadó), 640–656.

„A bartóki generációk után, avagy paradigmaváltás a népzene kutatásban?”, *Szeged [– A város folyóirata]* 18/3 (2006. március), 32–37.

„20. századi instruktív kiadások Bach Das Wohltemperierte Klavierjából” (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, kézirat [2003]).

„A zeneértés szemantikai szintjeiről: velünk született, mélylélektani és kognitív útirányjelzők a zenék jelentéseinek kibontásában”, *Magyar Pszichológiai Szemle* 56/3 (2001), 465–477.

2. Konferencia-előadás

„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.

„The impact of musical meaning on rubato playing in historical recordings: A theoretical approach”, *10th International Congress on Musical Signification (ICMS10)*, Lietuvos muzikos ir teatro akademija (Litván Zene- és Színművészeti Akadémia), Vilnius, 2008. október 23.

„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.

„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.

„Exploring expressive timing in musical performance: Narrative perspectives”, *18th Congress of the International Musicological Society*, Universität Zürich, 2007. július 12.