

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

BEETHOVEN: KREUTZER-SZONÁTA.
ELŐADÓI KIFEJEZŐESZKÖZÖK ÉS
HAGYOMÁNYOK A MŰ SZÜLETÉSÉTŐL AZ
ELSŐ JELENTŐS HANGFELVÉTELEKIG

VARGA OSZKÁR

TÉMAVEZETŐ: SCHOLZ ANNA DLA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2026

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	III
Bevezetés	IV
1. Egy nem mindennapi keletkezéstörténet	1
1.1. Beethoven kapcsolata a hegedűvel	1
1.2. A Kreutzer-szonáta keletkezésének közvetlen előzményei	2
1.3. George Bridgetower, az op. 47-es A-dúr szonáta eredeti dedikáltja	2
1.4. Rodolphe Kreutzer, a szonáta második dedikáltja	5
1.5. Kritikai fogadtatás	6
2. A Kreutzer-szonáta mint hegedűtechnikai mérföldkő – előzmények és hatások, valamint Beethoven zeneszerzői útja a mű megszületéséig	10
2.1. Mozart hatása és a korai Beethoven-művek	10
2.2. Az op. 12-es szonáták	12
2.3. A „francia hegedűiskola” és annak technikai újításai	13
2.4. A hegedűvonó változása	15
2.5. „In uno stile molto concertante”	17
2.6. Az op. 47-es szonáta technikai újításai	18
3. Előadói hagyományok és kifejezőeszközök Beethoventől a 20. századi lemezfelvételekig	22
3.1. Előadói hagyományok a 19. században	22
3.2. Kifejezőeszközök megjelenése és változása a hegedűn és a zongorán	34
3.2.1. Tempo rubato	34
3.2.1.1. A tempo rubato fogalma	34
3.2.1.2. A kontrametrikus rubato	35
3.2.1.3. Az agogikus rubato	36
3.2.1.4. Beethoven rubatója	37
3.2.1.5. A liszti és wagneri rubato	39
3.2.1.6. Brahms és Joachim időkezelése	41
3.2.1.7. Bülow és a 20. század eleje	42
3.2.2. A vibrato esztétikai változása a hegedűn	44

3.2.3. A portamento esztétikai változása a hegedűn	52
3.2.4. Az aszinkron játék zongorán	54
3.2.5. A ki nem írt arpeggiojáték	59
4. A Kreutzer szonáta három jelentős hangfelvétele a 20. század első feléből	61
4.1. A három kiválasztott felvétel helye a Kreutzer-szonáta gramofontörténelmében	62
4.2. Az előadók bemutatása	64
4.2.1. Ignaz Friedman és Bronisław Huberman pályájának bemutatása, Kreutzer-szonáta felvételük körülményei	64
4.2.2. Fritz Kreisler és Franz Rupp pályájának bemutatása, Kreutzer-szonáta felvételük körülményei	70
4.2.3. Bartók Béla és Szigeti József hangszeres pályájának bemutatása, Kreutzer-szonáta koncertjük körülményei	76
4.3. A zenei kifejezőeszközök bemutatása és elemzése a három hangfelvételen	85
4.3.1. Első tétel: Bevezetés, Adagio	85
4.3.2. Első tétel: Expozíció	92
4.3.3. Második tétel: Andante con Variazioni	101
4.3.4. Harmadik tétel: Finale, Presto	105
4.3.5. A vizsgált felvételek konklúziója	108
Összegzés	111
Függelékek	114
1. függelék: A Kreutzer-szonáta disszertációban vizsgált kottakiadásai és a 20. század első negyven évében keletkezett felvételei	114
2. függelék: A disszertációban vizsgált egyéb hanglemezek diszkográfiája	118
Bibliográfia	122

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom a budapesti Zeneakadémia intézményeinek: a Doktori Iskolának, különösen Kőrösi Mártának és Füstös Katának, akiknek segítségével még a legszűkebb határidő sem bizonyult olyan szörnyűnek, mint amilyennek lehetett volna; a Központi Könyvtár dolgozóinak segítőkészségükért a számos könyv és tanulmány kikölcsönzésében; valamint a Kutatói Könyvtár munkatársainak segítségével Szigeti József Kreutzer-szonátakottáinak tanulmányozásában.

Külön hálával tartozom Stachó Lászlónak tanácsaiért és javaslataiért, akinek az interpretációelemzések és a 19. századi előadói gyakorlatok terén szerzett tudása páratlan. Köszönöm továbbá George Kennaway segítségét, aki lehetővé tette a disszertációban felhasznált 19. századi kottakiadások tanulmányozását egy olyan honlapon keresztül, amely disszertációm írása közben – anyagi támogatás híján – megszűnt.

Hálás vagyok Frithjof Vollmernek, a stuttgarti Zeneművészeti Egyetem zenetudósának, amiért engedélyezte kiadatlan Kreutzer-szonáta-tanulmányának felhasználását értekezésem során. Köszönöm Perényi Eszternek mérhetetlen tudását, sokéves segítségét, tanácsait és útmutatásait a doktori iskolai éveim alatt.

Hálával tartozom témavezetőmnek, Scholz Annának a disszertáció elkészítéséhez nyújtott áldozatos munkájáért és támogatásáért.

Végezetül köszönöm családomnak határtalan szeretetükért, bizalmukért és segítségükért.

Nagykovácsi, 2026.01.15.

Varga Oszkár

Bevezetés

A 20. század második felétől egyre nagyobb hangsúlyt kapott a klasszikus zenei előadóművészetben egy adott zenemű korának előadói stílusa és a zeneszerzői források ismeretében a kompozíciók hitelességre törekvő tolmácsolása – az ezirányú törekvésekből alakult ki a Historically Informed Performance Practice (HIPP) angol néven ismertté vált irányzat. A század végére a zenetudomány ezzel foglalkozó ágazatának néhány kutatója – például Clive Brown vagy Neal Peres Da Costa – a művek kéziratának és első kiadásainak tanulmányozása mellett egyre nagyobb figyelmet fordított más tényezők vizsgálatára: a korabeli előadói hagyományokra és előadóművészekre, valamint a kompozíciók megszólaltatásának körülményeire. Ez a kutatási irány később kiegészült a korabeli előadói technikák feltárásával, valamint a szerző szempontjából releváns művészek és növendékeik hangfelvételeinek elemzésével.

Aktív zenészként és egyetemi oktatóként mindig is fontosnak tartottam, hogy megismerkedjek egy-egy kompozíció kapcsán a témához kapcsolódó szakirodalommal és a fenti szempontok szerint szerkesztett kottakiadásokkal. A 19. századi művek esetében tovább mélyítettem tudásomat 20. század elején készült hangfelvételek elemzésével, mivel e források olyan, zenész generációkon át öröklődő előadói hagyományokat közvetítenek, amelyeknek egyes elemei – nem egy zeneszerző korabeli gyakorlatának közvetlen rekonstrukciójaként, hanem az adott korszakban leírt technikák későbbi megnyilvánulásaként – hangzó példákon keresztül járulnak hozzá az írott források értelmezési keretének pontosításához. Tapasztalatom szerint mindezek ismerete és megértése mélyebb, kreatívabb és karakteresebb interpretációhoz vezet.

Beethoven Kreutzer-szonátája és a darab korai lemezfelvételei tizenöt éves korom óta foglalkoztatnak. A 20. század első feléből származó felvételeket hallgatva már fiatalon szembesültem azzal a különös jelenséggel, hogy a rajtuk szereplő művészek napjaink előadói gyakorlataitól eltérő,¹ változatos megoldásokat alkalmaznak: ilyen a jelentős mértékű és változatos tempo rubato-használat, a hegedűsök vibrato- és portamentoalkalmazása, valamint a zongoristák aszinkron és ki nem írt arpeggiojátéka. A felvételek ismeretében elkezdtem vizsgálni, hogy milyen előadói hagyományok formálták a művészek sokszínű Kreutzer-szonáta-tolmácsolásait, milyen előadói ideál vezette zenélésüket, továbbá hogy e gyakorlatok közül melyek vezethetők vissza Beethoven korára.

¹ A Kreutzer-szonáta első húsz felvételének listája megtalálható a disszertáció 1. függelékében.

A lehetséges válaszok után kutatva először olyan szakkönyveket és tanulmányokat kezdtem el olvasni, amelyek az előadói hagyományok vizsgálatával és azok történetével foglalkoznak, mint Richard Hudsontól *a Stolen Time. The History of Tempo Rubato*², valamint a már említett Clive Browntól a *Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing*³ és a *Ferdinand David's Editions of Beethoven*⁴. Majd olyan cikkeket és könyveket tanulmányoztam, amelyek az előadói hagyományok hangzó példáit a huszadik század eleji hangfelvételeken és zongoratekercseken mutatták be, mint a bevezető elején megnevezett Neal Peres Da Costától az *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*⁵, továbbá Clive Browntól a *Classical and Romantic Performance Practice. 1750–1900*⁶ és a *Performing Classical repertoire. The Unbridgeable Gulf Between Contemporary Practice and Historical Reality*⁷. Ezt követően áttekintettem azokat a 19. századi hegedűiskolákat, amelyek a kutatás szempontjából relevánsak, többek között Louis Spohr⁸, Friedrich Hermann⁹, valamint Joachim József és tanársegédje, Andreas Moser közösen publikált¹⁰ módszertani munkáit. Vizsgálatom kiterjedt továbbá a Beethoven-hegedűszonáták olyan 19. századi kottakiadásaira is, amelyek a korszak előadói gyakorlatának jellemző kifejezőeszközeit dokumentálják, ezek közé tartoznak Ferdinand David¹¹, Joachim József¹², Carl Halir¹³ és Fritz Kreisler¹⁴ kiadásai.

Alaposan tanulmányoztam az előadói technikák történetét is, és sok szempontot figyelembe véve arra a következtetésre jutottam, hogy a 20. század első felében készült felvételek közül három kiemelkedik a kifejezőeszközök sokszínű és változatos használata terén. Így disszertációm fókuszában a Kreutzer-szonáta ezen három jelentős felvétele áll: Bronisław Huberman és Ignaz Friedman 1930-ban, Fritz Kreisler és Franz Rupp 1936-ban,

² Richard Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. (New York: Oxford University Press, 1994.)

³ Clive Brown: „Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing.” *Journal of the Royal Musical Association* 113/1, (1988.)

⁴ Clive Brown: „Ferdinand David's Editions of Beethoven.” In: Robin Stowell (szerk.): *Performing Beethoven* (Cambridge University Press, 1994.)

⁵ Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*. (New York: Oxford University Press, 2012.)

⁶ Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900*. (New York: Oxford University Press, 1999.)

⁷ Clive Brown: „Performing Classical repertoire. The unbridgeable gulf between contemporary practice and historical reality.” *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis: eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel* 30/1 (2006)

⁸ Louis Spohr: *Violinschule*. (Bécs: Tobias Haslinger, 1832.)

⁹ Friedrich Hermann: *Violinschule* (Lipcse: Carl Friedrich Peters, 1879.)

¹⁰ Joachim József, Andreas Moser (szerk.): *Violinschule–Violin School*. (Berlin: N. Simrock, G.m.b.H; 1905.)

¹¹ Ferdinand David(szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine*. (Lipcse: Peters kiadó, 1868.)

¹² Joachim József (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine. Op. 47 Sonata*. (Lipcse: Peters kiadó, 1901.)

¹³ Carl Halir (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine*. (Braunschweig: Litolf-Verlag, 1905.)

¹⁴ Fritz Kreisler (szerk.): *Beethoven Violin-Sonatas*. (London: Schott kiadó, 1911.)

valamint Bartók Béla és Szigeti József 1940-ben készült hangfelvételén tanulmányoztam a különböző 19. századi kottakiadások sajátosságait, a 19. századi előadói ideál megnyilvánulásait és így felfedeztem bennük a Beethoven korában már alkalmazott előadói technikákat is.

Mindezek alapján dolgozatom célja a Kreutzer-szonáta előadói hagyományainak bemutatása a mű születésétől a 20. század első felében készült lemezfelvételekig: a keletkezés körül felmerült hegedűsök szerepének ismertetése, a francia hegedűtechnikai újítások Beethovenre gyakorolt hatásának áttekintése, a szerző idejében használt kifejezésfokozó technikák – mint a tempo rubato, a vibrato, a portamento, az aszinkron és a ki nem írt arpeggio – részletezése, a 19. századi „szép” játékmód ideáljának kifejtése, valamint e technikák változásának vizsgálata a század folyamán. A disszertációban tehát a mű megszületésétől a három választott felvételig vezető utat mutatom be elsősorban előadóművészi szempontból, és egyúttal feltárom azokat a Beethoven korában már létező kifejezőeszközöket, amelyek a három szonátapáros játékában is fellelhetők.

Az 1. fejezetben a Kreutzer-szonáta keletkezésének körülményeit járom körbe, és megvizsgálom azt a számos tényezőt, ami befolyásolta a kompozíció létrejöttét: az ajánlás történetét és a hozzá kapcsolódó két hegedűst, akik közül az egyik – a kutatók szerint – soha nem adta elő a szonátát, továbbá a kompozíciós folyamatot, amely során egy korábban keletkezett tételt használt fel Beethoven a darabban, valamint a mű első kritikai fogadtatását.

A 2. fejezetben bemutatom a szerző útját bonni tanulóéveitől – amikor először foglalkozott a duószonáta-műfajjal – a Kreutzer-szonátaig, valamint az új francia hegedűiskolát, amelynek Rodolphe Kreutzer, a szonáta névadója is tagja volt, és amely nagy hatással volt Beethovenre. A hegedű-zongora szonátákban világosan kimutatható a hangszer szerepének, valamint a hegedűtechnikai írásmódnak a változása. A Kreutzer-szonáta véleményem szerint a duóműfajon belül ezeket az újításokat összegzi és teljesíti ki.

A Kreutzer-szonáta előadásmódjáról nem maradtak fent részletes feljegyzések a szerzőtől vagy a környezetében működő előadóktól, valamint korabeli, ujjrendekkel és vonásokkal ellátott kottakiadás sem készült. Így az utókor kénytelen közvetett forrásokra hagyatkozni, a 3.1. fejezetben is ezeket mutatom be: olyan, előadói utasításokkal – vonásokkal és ujjrendekkel – fennmaradt kiadásokat, amelyek közreadói közvetetten kapcsolhatók Beethoven személyéhez (David, Joachim), valamint Spohr 19. századi hegedűmetodikai könyvét, ami nagy hatással volt a későbbi korok előadóira, különösen a „helyes” játékmódot a „szép” előadástól való megkülönböztetés elvével. Ez a felfogás egészen a 20. század elejéig érvényben maradt. Emellett a 19. századi kottakiadások

megjegyzései és beírásai, valamint a korszakban alkalmazott előadói technikák is ugyanezt a célt szolgálták.

A 3.2. fejezetben a hegedűsök és zongoristák azon kifejezőeszközeit ismertetem, amelyek már Beethoven korában is léteztek, és továbböröklődtek a 20. századra. Ezek között a legjelentősebb a tempo rubato használata. A rubato értelmezése és megfogalmazása kényes téma, ugyanis nagyon sokféle definíciót kapott a zenetörténetben, sőt, egyes fajtáinak többféle megnevezése is létezett. A lepraktikusabbnak Sandra Rosenblum zenetudós két rubato-megnevezését találtam (kontrametrikus rubato és agogikus rubato), így dolgozatomban ezt használom.¹⁵ Kétségtelen, hogy a 19. századi rubato a zenei előadóművészet természetes, magától értetődő része volt, amelynek egyensúlya, mértéke nagyban határozta meg egy-egy művész sikerét, megbecsülését. A 20. század elejére a kétfajta rubato alakulása határozta meg az értekezésben vizsgált három felvétel azon alkalmazásait, melyeknek célja elősegíteni a dikciót, kifejezést és beszédességet. A fejezetben továbbá bemutatom a hegedűs kifejezőeszközök közül a vibratót és a portamentót, amelyek díszítő funkciót töltöttek be – alkalomszerűen vagy egyes hangok pillanatnyi színezéseként –, valamint a billentyűsök előadói stílusának szerves részét képező aszinkron és ki nem írt arpeggiojátékot.

A 4. fejezetben a három kiválasztott felvétel szereplőit és a 19. századi „szép” előadásmód – a tempo rubato, a vibrato, a portamento, valamint az aszinkron és a ki nem írt arpeggiojáték – hangzó példáit tárgyalom. A Kreutzer-szonátából 20 felvétel keletkezett 1911–1940 között. Ezek közül az 1930-as Ignaz Friedman–Bronisław Huberman-, az 1936-os Fritz Kreisler–Franz Rupp- és az 1940-es Bartók Béla–Szigeti József-duó rendelkezett leginkább a 19. századi előadói tradíciókhoz kötődő neveltetéssel és szemlélettel. Két duó – Friedman–Huberman és Bartók–Szigeti – esetében a zongorista és a hegedűs művészi nagysága egyenrangúan érvényesült. Kreisler esetében pedig a hegedűs személyes jelentősége és történeti szerepe indokolta a felvétel megvizsgálását. E felvételek közös zenei öröksége szintén rávilágít arra, hogy a művészek játéka a 19. században kialakult előadói hagyományok hangzó folytatása volt. Ábrákkal és kottapéldákkal illusztrálom a felvételekben tetten érhető hegedű- és zongoratechnikák megjelenését, a 19. századi „szép” előadásmód jelenlétét, valamint a tempo rubato és a tempót manipuláló technikák különböző alkalmazásait.

¹⁵ Sandra P. Rosenblum: The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries in: *Performance Practice Review*. 7 (1994.) 33–53. Kontrametrikus rubato definíciója: 34. oldal. Agogikus rubato definíciója: 44. oldal.

A disszertációhoz forrásként felhasznált könyvek közül három több mint negyven évvel ezelőtt keletkezett, de az adott témákban máig a legalaposabb művekként tartják számon. Boris Schwartz *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman* című 1983-as könyve a legátfogóbb, leghitelesebb és legrészletesebb képet ad az általam is vizsgált hegedűsökről.¹⁶ Schwartz írta emellett a disszertációban taglalt hegedűsökről szóló Grove-lexikoncikkeket is. Louis P. Lochner 1950-es *Fritz Kreisler* című könyve jelenleg az egyedüli hiteles életrajz az osztrák hegedűművész életéről és munkásságáról.¹⁷ Flesch Károly 1957-es emlékiratait pedig kortörténeti dokumentumként kezelem, egy aktív, az európai zeneélet által elismert zenész és tanár véleménye kortársairól, amelyet a zenetudósok meglepően objektívnek tekintenek.¹⁸

Az értekezésben található, általános zenei bemutatást szolgáló kottapéldák és ábrák a zeneművek Henle-kiadásából származnak.¹⁹ Azoknak a kottáknak és kiadásoknak a forrását, amelyek előadásmódra vonatkozó sajátos jelöléseket – így ujjrendet és vonást – tartalmaznak, a lábjegyzetben adom meg. A két zenei családfa ábrázolását Affinity Publisherrel, a kottapéldákban lévő grafikai jelöléseket pedig Microsoft Paint és Piascore nevű szoftverprogramok segítségével készítettem.

Az idegen nevek tekintetében a szerzők és előadók családi neveinek a magyar koncertéletben meghonosodott formáját használom, mint például Louis Spohr, Szergej Rahmanyinov vagy David Ojsztrah. Amennyiben az illető Magyarországon született, nevének magyar megfelelőjét használom, akkor is, ha az illető nem beszélt magyarul és élete során nem tevékenykedett aktívan szülőföldjén, mint például Flesch Károly, Joachim József vagy Auer Lipót.

A disszertációban szereplő idegen nyelvű szövegek fordítása minden esetben saját munkám, kivéve azokat az eseteket, amikor a fordító személyét a lábjegyzetben külön feltüntettem. A témában mindössze néhány magyar nyelvű fordítás áll rendelkezésre – elsősorban Szigetihez és Bartókhoz kapcsolódó művek esetében –, ezeknél a már meglévő fordításokat használtam.

¹⁶ Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. (New York, New York: Simon and Schuster Inc., 1983.)

¹⁷ A könyv többek között alapként szolgált például Schwartz Kreisler-cikkéhez. Louis P. Lochner: *Fritz Kreisler* (New York, New York: The Macmillan Company, 1950.)

¹⁸ Flesch Károly, Hans Keller (ford.): *The Memoirs of Carl Flesch* (London: Rockliff Publishing Corporation, 1957.)

¹⁹ Sieghard Brandenburg (szerk.): *Ludwig van Beethoven Violinsonaten. Band I/II*. (München: Henle Verlag, 1978.)

1. Egy nem mindennapi keletkezéstörténet

A Kreutzer-szonáta keletkezése szorosan kapcsolódik az 1803-as bemutató körülményeihez, a dedikáció változásaihoz, valamint Beethovennek két korabeli hegedűshöz, George Bridgetowerhez és Rodolphe Kreutzerhez fűződő szakmai kapcsolatának történetéhez. A darab kritikai fogadtatása ellentmondásos volt, keletkezését bizonytalanságok kísérték, mégis a 19. század második felére a romantikus kifejezés egyik szimbólumává emelkedett. Utóélete szokatlanul gazdag, hiszen a mű nemcsak a 19. század romantikus előadói eszményeinek egyik kiindulópontjává vált, hanem irodalmi és társadalmi reflexiók sorát is inspirálta.

1.1. Beethoven kapcsolata a hegedűvel

Bár elsősorban billentyűs játékosnak tanult és leginkább mint zongorista-zeneszerző maradt meg a zenetörténetben, Beethovennek bonni tanulóéveitől kezdve szoros kapcsolata volt a hegedűművészekkel és a hegedűvel is. Kiskorától hegedűórákat vett, később pedig alkalmanként brácsázott a bonni udvar zenekarában, ahol a kor legjobb hegedűsei játszottak, mint például Franz Ries és Andreas Romberg. 1792-től, Bécsbe költözésével a vonósjátékosok még szélesebb rétegével ismerkedhetett meg. Közéjük tartozott az akkor fiatal Ignaz Schuppanzigh, akivel Beethoven aztán egész életében közösen dolgozott hegedűdarabjain és vonósnégyesein, és akivel szoros barátságot ápolt élete végéig. Az 1790-es években, Beethoven alkotói és előadói munkásságának kezdetén megjelent egy fiatal hegedűs-generáció, amelynek tagjai alapjaiban megváltoztatták, megújították a hegedűtechnikát. Közülük kiemelkedik három francia művész: Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer és Pierre Baillot, a Viotti-iskola képviselői.¹ Beethoven mindhármukkal találkozott Bécsben 1798 és 1810 között, Kreutzerrel és Rode-dal együtt is játszott, és nekik ajánlotta az op. 47-es és op. 96-os szonátákat (bár utóbbi dedikációját végül megváltoztatta a szerző).² A szonátákban Beethovennek lehetősége volt kihasználni a legfrissebb hegedűtechnikai újításokat és átgondolni a hegedű-zongora duó műfajában rejlő lehetőségeket.

¹ Giovanni Battista Viotti (1755–1824) olasz származású hegedűművész és zeneszerző, akit a francia hegedűiskola egyik alapítójának tekintenek. Kivételes technikai tudása, muzikalitása, valamint újító szellemű hegedűtechnikája révén nagy hatással volt a 18-19. század fordulójának hegedűjatekára.

² Rode 1812-es bécsi látogatása alkalmára írta Beethoven az op. 96-os szonátát a hegedűs játéktípusának figyelembevételével. Végül Rode játéka nem egyezett Beethoven elképzeléseivel, így a szonátát az est másik szereplőjének és egyben saját növendékének, Rudolf olmützi hercegérseknek ajánlotta az 1816-os kiadásban.

1.2. A Kreutzer-szonáta keletkezésének közvetlen előzményei

Az op. 47-es Kreutzer-szonáta keletkezéstörténete egy évvel a komponálása előtt, 1802-ben az op. 30-as hegedű-zongora szonátákkal kezdődött. A zeneszerző ekkor Heiligenstadtban időzött, ahol többek közt megkomponálta az op. 30-as sorozatát.³ Az első, A-dúr hegedű-zongora szonáta utolsó tételét – ami eredetileg egy táncétel volt – Beethoven végül aránytalannak érezte a mű többi részéhez képest, ezért egy variációs tétellel helyettesítette, majd egy évvel később ez a félretett táncétel lett a Kreutzer-szonáta utolsó tétele.⁴

Az évek során többször előfordult, hogy Beethoven egy-egy neves hegedűssel való megismerkedés alkalmára hegedű-zongora szonátát írt: az op. 12-es három szonátát Rodolphe Kreutzer 1798-as, az op. 96-os szonátát Pierre Rode 1812-es és az op. 47-es szonátát az Angliában tevékenykedett, de a Habsburg Birodalomban (Sziléziában) született George Bridgetower 1803-as látogatására komponálta. Kreutzer tehát eredetileg az op. 12-es sorozat, és nem a személyes találkozáshoz képest öt évvel később született op. 47-es A-dúr szonáta keletkezésében volt érintett. A róla elnevezett darabhoz valójában nem volt személyes köze, annál nagyobb szerepe volt azonban benne a korszak egy másik kiemelkedő hegedűművészenek.

1.3. George Bridgetower, az op. 47-es A-dúr szonáta eredeti dedikáltja

Bridgetower gyerekkorában Eszterházán tanult Joseph Haydn-nál, majd 1790-ben, tizenkét évesen ment Londonba koncertezni és továbbtanulni.⁵ A Johann Peter Salomon-féle koncertsorozatokon Haydn-nal és Salomonnal közösen lépett fel, valamint azzal a Franz Clementtel, akinek – ugyanúgy, mint Bridgetowernek – Giovanni Giornovich volt a tanára és aki baráti kapcsolatot ápolt Beethovennel.⁶ Ezenkívül Giovanni Battista Viottitól is vett órákat, akinek merész és élénk stílusát, így minden valószínűség szerint újszerű technikáját

³ Johnson, D., Burnham, S., Drabkin, W., Kerman, J., & Tyson, A.: „Beethoven, Ludwig van.” [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 3.] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 81.

⁴ Alexander Wheelock Thayer, Elliot Forbes (szerk.): *Thayer's Life of Beethoven. Part I.* (Princeton: Princeton University Press, 1967.) 332.

⁵ George Bridgetower életrajzi adatait a következő cikkből állítottam össze: Simon McVeigh: „Bridgetower, George (Augustus) Polgreen” [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4.] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 350–52

⁶ Beethoven Franz Clement számára komponálta 1806-ban hegedűversenyét, aminek kéziratára a „Concerto par Clemenza pour Clement” szójátékot írta, valamint Clement 1805-ben bemutatott hegedűversenyének motívumait is belecsempészte.

is elsajátította.⁷ Bridgetower a walesi herceg (a későbbi IV. György király) pártfogoltja, később zenekarának vezetője és koncertmestere lett. 1802-ben engedélyt kapott, hogy a kontinensre utazzon és meglátogassa édesanyját. Ezt az utazást kihasználva, ajánlásokon keresztül jutott el Bécsbe egy évvel később, ahol pozitív fogadtatásban részesült. Beethovennel Lichnowsky herceg közbenjárásával ismerkedett meg, akinek a pártfogása alatt álló szerző éppen egy új hegedű-zongora szonátán dolgozott. Mivel hamar szoros barátság alakult ki a szerző és Bridgetower között, megállapodtak, hogy együtt mutatják be a darabot. A hegedűs az esemény közeledte miatt sürgette a szerzőt, hogy időben készüljön el a szonátával. Beethoven növendéke, Ferdinand Ries visszaemlékezése szerint az idő szűkében lévő szerző egy reggel felkereste őt, hogy másolja le sürgősen a hegedűs számára az első, Presto tételt.⁸ A másodikról azonban nem tesz említést Ries, de mivel ismert, hogy a premiért el kellett halasztani május 22-ről 24-re,⁹ elképzelhető, hogy ennek az volt az oka, hogy Beethoven nem készült el időben az Andantéval, és Bridgetower kénytelen volt azt a kéziratból játszani az elhalasztott bemutatón.¹⁰ A koncert – melyet tehát végül 1803. május 24-én tartottak reggel 8-kor az Augarteni Színházban¹¹ – a hektikusság ellenére sikert aratott, és ráadásként épp a második tételt ismételték meg.¹²

Az akkori koncertek viselkedési szokásai merőben mások voltak, mint amit ma megszoktunk. A Kreutzer-szonáta bemutatóján a szerző arra ösztönözte partnerét, hogy előadás közben improvizáljon – ennek eredményeképp az első tétel visszatérésében, amikor Bridgetower egy zárlat után, az expozíció analóg helyén eljátszotta a zongorában leírt cadenzát, Beethoven megszakította az előadást, felállt, átölelte partnerét és azt mondta: „Noch einmal, mein lieber Bursch!” („Még egyszer, kedves fiam!”), majd ugyanazt megismételték letartott zongorapedállal.¹³ John M. Gingerich *Ignaz Schuppanzigh and Beethoven's late quartets* című tanulmányában pedig egy általános jelenségről ír, miszerint a közönség a korban annak ellenére, hogy zeneileg igen művelt volt, tapsolt, ahol csak lehetett. Pár évtizeddel később, amikor Beethoven op. 131-es cisz-moll vonósnégyesében

⁷ Clive Brown: „Ferdinand David's Editions of Beethoven”. In: Robin Stowell (szerk.): *Performing Beethoven* (Cambridge University Press, 1994.) 117–149. 119.

⁸ Alfred Christlieb Kalischer (szerk.): *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Wegeler und Ries*. (Berlin: Schuster und Loeffler, 1909.) 99.

⁹ Alexander Wheelock Thayer, Elliot Forbes (szerk.): *Thayer's Life of Beethoven. Part I.* (Princeton: Princeton University Press, 1967.) 332.

¹⁰ Alfred Christlieb Kalischer (szerk.): *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Wegeler und Ries*. (Berlin: Schuster und Loeffler, 1909.) 99.

¹¹ Alfred Christlieb Kalischer (szerk.): I.h.

¹² Alexander Wheelock Thayer, Elliot Forbes (szerk.): *Thayer's Life of Beethoven. Part I.* (Princeton: Princeton University Press, 1967.) 332.

¹³ Alexander Wheelock Thayer, Elliot Forbes (szerk.): I.m. 645.

úgy döntött, hogy a tételek attacca, szünet nélkül kövessék egymást, a kvartett második hegedűse, Karl Holz azt hozta fel ellenérvként, hogy ebben az esetben nem tudnak bizonyos részeket megismételni, sőt még hangolni sem.¹⁴

„*Sonata mulattica composta per il mulatto Brischdauer [Bridgetower], gran pazzo e compositore mulattico*” – áll a szonáta kéziratán a brit hegedűsre (és annak mulatt származására) utaló felirat, Beethoven ugyanis eredetileg Bridgetowernek ajánlotta volna az op. 47-es szonátát. Az ajánlás közvetlensége, valamint kettejük néhány fennmaradt levélváltása is tanúskodik arról a baráti hangnemről, ami kettejük viszonyát jellemezte. Beethoven egy 1803 májusában keletkezett levelében is szívélyes modorban invitálta a hegedűst Joseph von Deym gróf összejövetelére:

Jöjjön el, kedves B[ridgetower] úr, ma dél körül *deym* [sic!] grófékhoz. [...] Úgy vélem, a jelenlévők örömmel hallgatnák, ha előadna egyet saját szerzeményei közül. Természetesen mindez az Ön döntésén múlik. [...] Addig is várom a mai találkozásunkat, és örömmel gondolok Önre.

Barátja, Beethoven [sic!]¹⁵

Wetzlar von Plankenstern bárónak pedig a következőképpen mutatta be egy május 18-i levélben:¹⁶

Bár személyesen még nem volt alkalmunk találkozni, minden habozás nélkül szeretném figyelmébe ajánlani e levél bemutatottját, Herr Brischdower [sic!] urat. Kivételes tehetségű muzsikuss, hangszerének igazi mestere, aki nemcsak saját versenyműveit adja elő nagy felkészültséggel, hanem kvartettjátékosként is kimagasló. Őszintén bízom benne, hogy támogatásával lehetősége nyílik tehetségét szélesebb körben is megmutatni.¹⁷

¹⁴ John M. Gingerich: „Ignaz Schuppanzigh and Beethoven’s Late Quartets” *The Musical Quarterly* 93/3-4 (2010.): 450–513. 468.

¹⁵ „Kommen sie mein Lieber B. heute um 12 uhr zu graf *deym* [...] sie wünschen vielleicht etwas so von ihnen spielen zu hören, das werden sie schon sehen [...] bis dahin freue ich mich im bloßen angedenken auf sie, sie heute zu sehen—Ihr Freund Beethoven” In: Sieghard Brandenburg (szerk.): *Beethoven-Briefwechsel. Band 1, 1783-1807*. (München: G. Henle Verlag, 1996.) 175.

¹⁶ Raimund Wetzlar von Plankenstern báró (1752–1810) és testvére, Alexander (1769–1810) a 18. század végi bécsi zenei és művészeti élet ismert mecénásai közé tartoztak. Raimund báró keresztaja volt Wolfgang Amadeus Mozart 1783-ban született első gyermekének, és egyes források szerint anyagi támogatást is nyújtott a zeneszerző számára.

¹⁷ „Obschon wir uñz niemals sprechen, so nehme ich doch gar keinen Anstand ihnen den überbringer dieses Hr. Brischdower einen sehr geschickten und seines Instruments ganz mächtigen Virtuosen zu emphelen - er spielt neben seinen Concerten auch vortrefflich quartetten, ich wünsche sehr, daß sie ihm noch mehrere

A dedikációt végül törölte Beethoven, ugyanis a bemutató utáni napokban egy kocsmában Bridgetower közönségesen beszélt egy számára új, közös nőismerősükről. Az eset annyira felháborította a komponistát, hogy visszavonta az ajánlást és a barátságát is megszakította Bridgetowerrel.¹⁸ Végül egy évvel később úgy döntött, hogy Rodolphe Kreutzernek dedikálja a szonátát.

1.4. Rodolphe Kreutzer, a szonáta második dedikáltja

Kreutzer a korabeli Párizs egyik legnépszerűbb operaszerzője, koncertmestere és szólóhegedűse volt. *Abel* nevű operája mellett, hogy a közönség kedvence volt, kivívta Hector Berlioz írásos gratulációját.¹⁹ Hegedűs karrierje mellett a Conservatoire tanáraként az egész 19. századi francia hegedűs nemzedékre befolyással volt.²⁰ A zenetörténetbe leginkább negyvenkét etűdből álló gyűjteményével írta be magát, mely a hegedűtanításban ma is az egyik leghíresebb, legtöbbet használt pedagógiai gyűjtemény. Beethovenról mint zeneszerzőről nem volt jó véleménnyel, egy alkalommal fülét befogva rohant ki a második szimfónia (op. 36) próbájáról.²¹ Hasonló elutasítással viszonyult a róla elnevezett szonátához is, amelyet – Hector Berlioz beszámolója szerint – „felháborítóan érthetetlennek” tartott.²² A Kreutzernek szóló ajánlásról először Ferdinand Ries tett említést egy 1803. október 22-én kelt levelében, amelyet Nicolaus Simrocknak, Beethoven bonni kiadójának írt. Ebből kiderül, hogy a szonáta ajánlása eredetileg nemcsak Kreutzernek, hanem Jean-Louis Adam párizsi zongoraművésznek is szólt:

„A szonáta hegedűkísérettel [...] valószínűleg Adamnak és Kreutzernek lesz dedikálva, mint Párizs vezető hegedű- és zongoraművészeinek, mivel Beethoven tartozik Adamnak a párizsi zongoráért.”²³

bekanntschaften verschaffen.” In: Sieghard Brandenburg (szerk.): *Beethoven-Briefwechsel. Band 1, 1783-1807*. (München: G. Henle Verlag, 1996.) 163.

¹⁸ Alexander Wheelock Thayer: *The Life of Beethoven. Volume II*. (New York: The Beethoven Association, 1921.) 11.

¹⁹ David Charlton: „Kreutzer family.” [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 13.*] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 904.

²⁰ Boris Schwartz: *Great Masters of the Violin. from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. (Simon and Schuster, Inc., 1983.) 161.

²¹ Boris Schwartz: I.m. 160.

²² Boris Schwartz: „Beethoven and the French Violin School.” *The Musical Quarterly* 44/4 (1958.): 431–47. 440.

²³ „Die Sonate mit Violin [...] sie wird wahrscheinlich an Adam und Kreutzer als erste Violinist und Klavierspieler in Paris dediziert, weil Beethoven Adam eine Verbindlichkeit wegen dem Pariser Klavier schuldig ist.” In: Sieghard Brandenburg (szerk.): *Beethoven-Briefwechsel. Band 1, 1783–1807*. (München: G.

1804-ben azonban, közvetlenül a szonáta megjelenése előtt, Beethoven Simrocknak úgy nyilatkozott levélben, hogy a mű dedikációja csak Kreutzernek szóljon:

Kreuzer [sic!] [...] egy jó, kedves ember, aki sok örömet szerzett nekem itteni [1798-as] tartózkodása alatt, szerénységét és természetességét jobban szeretem, mint a legtöbb virtuóz minden belső nélküli külsőségét – mivel a szonáta egy rátermett hegedűművésznak íródott, a neki szóló dedikáció annál inkább illik hozzá – bár levelezünk egymással (azaz minden évben egy levél tőlem), remélem, még nem tud róla semmit. Remélem, még nem tud róla.²⁴

A Beethoven-szonáta ajánlása tehát a hegedűs tudta nélkül történt, és nem maradt fent arról sem adat, hogy Kreutzer valaha játszotta volna nyilvánosan a művet.

1.5. Kritikai fogadtatás

A Kreutzer-szonáta címe az első nyomtatásban így szerepelt: „Sonata per il Pianoforte ed uno violino obbligato in uno stile molto concertante come d’un concerto”.²⁵ A művet 1805 áprilisában adták ki, és rá két hónapra, júniusban a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitungban megjelent egy műismertető cikk, ami úgy említi, mint „Beethoven zsenijének újabb állomását, egyik legfontosabb szerzeményét”. A kompozícióról az első kritika 1805 augusztusában jelent meg ugyanebben a lapban; a névtelen szerzőtől származó írás hangsúlyozza, hogy kivételes műről van szó, amely mellesleg egy másik műfajból kölcsönzött elnevezést kapott:

A cím kiegészítése: scritta – concerto, szokatlannak, merésznek és elbizakodottnak tűnhet, ám találó, mintegy előszóként szolgál, és nagyjából kijelöli azt a közönséget, amelynek ez a különös mű szánva lehetett. Maga a darab valóban rendhagyó: különössége nem csupán hangulatában, hanem formájában is megmutatkozik. Szigorúan véve nem találkoztunk még ehhez foghatóval – vagy legalábbis olyannal,

Henle Verlag, 1996.) 190. Nem ismert, hogy Adam pontosan milyen szerepet játszott ebben a zongoravételi tranzakcióban.

²⁴ „Kreuzer [sic!] [...] ist ein guter lieber Mensch, der mir bey seinem hiesigen Aufenthalte sehr viel vergnügen gemacht, seine Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles Exterieur ohne interieur der Meisten Virtuosen – da die Sonate für einen Tüchtigen Geiger geschrieben ist, um so passend ist die Dedication an ihn – ohnerachtet wir zusammen korrespondiren (d.h. alle Jahr einen Brief von mir) so – hoffe ich wird er noch nichts davon wissen” In: Sieghard Brandenburg (szerk.): *Beethoven-Briefwechsel. Band 1, 1783-1807.* (München: G. Henle Verlag, 1996.) 224.

²⁵ Szonáta zongorára és hegedűkíséretre concertáló stílusban, mint egy versenymű.

amely ilyen mértékben tágította volna ki a műfaj határait, majd ugyanazzal az erővel be is töltötte volna azokat.²⁶

A cikkíró azzal folytatja, hogy méltatja a zeneszerző zsenialitását és újításait, ugyanakkor hangsúlyozza, hogy egy provokatív, nehezen értelmezhető műről van szó:

Miután alaposan megismerkedtem e kompozícióval, úgy vélem: csak az nem ismeri fel ebben a széles körben előadott műben a zeneszerző kivételes zsenialitását, élénk – olykor tüzes – fantáziáját, valamint a harmóniai gondolkodás mély ismeretéről tanúskodó mesterségbeli tudását, aki vagy a művészet iránti érzékenységet korlátozza egy szűk, inkább banális területre, vagy előítéletei vannak Beethovennel szemben. De még inkább: ehhez már egyfajta esztétikai vagy művészi terrorizmus iránti hajlam szükséges, amelyben a Beethoven iránti rajongás téveszmékhez vezet.²⁷

Rámutat arra, hogy a szonáta esztétikailag megelőzi saját korát, és két, hangszerének mesterszintű előadójára van szükség a hiteles megszólaltatásához:

Ha egy zenei út leírására vállalkozunk, tegyük azt két virtuóz példáján keresztül, akik számára semmi sem jelent nehézséget – olyan elszántsággal és tudással rendelkeznek, hogy akár maguk is képesek lennének hasonló művet komponálni. Épp ennek a mindent átható magabiztosságnak köszönhetően nem zavarják őket a legszokatlanabb részletek túlzásai sem, hiszen ezek a túlzások egy magasabb rendű egységbe rendeződnek, amikor tanulmányozzák a darabot (mert ezt is meg kell tenniük). Várják azt a pillanatot, amikor az ember – a hallgató és az előadó egyaránt – még a leggroteszkebb elemeket is képes lesz élvezni és megszeretni.²⁸

²⁶ „Der Zusatz auf dem Titel: scritta – concerto, scheint wunderlich, anmassend und prahierischs er sagt aber die Wahrheit, dient statt einer Vorrede, und bestimmt das Publikum so ziemlich, für welches dies seltsame Werk seyn kann. Dies seltsame Werk, sag’ ich denn seltsam ist es in der That; und, genau genommen, haben wir noch nichts der Art oder vielmehr, noch nichts, das die Gränzen dieser Art so Weit ausdehnte und dann auch wirklich so ausfüllte.” In: Névtelen: „Rezension über Beethoven’s op.38, op.47 und op. 52 stücke”. *Allgemeine musikalische Zeitung* 7 (1805) 769.

²⁷ „...nach genauer Bekanntschaft mit dieser Komposition: man muss seine Kunstliebe nur auf einen gewisses Krein des Gewöhnlichen eingeschränkt haben oder sehr gegen Beethoven eingenommen seyn, wem man dieses weit und breit ausgeführte Musikstück nicht als einen neuen Beweis an erkennt von des Künstlers grossem Genie, seiner lebendigen, oft glühenden Phantasie, und seiner ausgebreiteten Kenntniss der tiefern harmonischen Kunst aber auch, man muss von einer Art des ästhetischen oder artistischen Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen seyn.” In: Névtelen: „Rezension über Beethoven’s op. 38, op. 47 és op. 52 stücke”. *Allgemeine musikalische Zeitung* 7 (1805) 769–773. 769.

²⁸ „...wenn ein Weg beschrieben werden soll, Es habe demnach mit der allgemeinen Anzeige sein Bewenden wenn zwey Virtuosen, denen nichts mehr schwer ist, die dabey so viel Geist und Kenntnisse besitzen, dass sie, wenn die Uebung hinzukänte, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten, und die eben wegen dieses oben über dem Ganzen schwebenden Geistes durch die wunderlichsten Auswüchse im Einzelnen nicht

A kritikus úgy érzékelte, hogy a szonáta megelőzte a korát – ezt a megállapítást utólag igazolja, hogy a mű a következő évtizedekben egyre nagyobb megbecsülésnek örvendett. Kevés zenemű mondhatja el magáról, hogy ilyen mély hatást gyakorolt a zenetörténetre, és ennyire gazdag utóélettel rendelkezik – különösen egy olyan alkotás esetében, amelynek keletkezését, bemutatóját és dedikációját is korábban tárgyalt bizonytalanságok övezték. Mindez jól érzékelteti, milyen jelentőségre tett szert a Kreutzer-szonáta, amely a 19. század közepére nemcsak széles körben ismertté, hanem kivételesen népszerűvé is vált. Ekkorra már Beethoven egyik legismertebb és leggyakrabban előadott művévé vált. Sir Charles Hallé önéletrajzában felidézti,²⁹ hogy 1838 és 1848 közötti párizsi tartózkodása idején – amikor Párizs Európa egyik legjelentősebb kulturális központjának számított – a közönség Beethoven billentyűs darabjai közül elsősorban két, általa nem pontosan megnevezett zongoratriót, az op. 27. no. 2-es cisz-moll (*Holdfény*) szonátát, valamint a Kreutzer-szonátát ismerte.³⁰ Az utóbbi elterjedéséhez jelentősen hozzájárult, hogy Liszt Ferenc épp ezt a darabot tűzte leggyakrabban műsorra, Európa-szerte olyan kiváló muzsikusként társaságában, mint a norvég Ole Bull – akinek egy 1840-es³¹ és egy 1878-as³² közreműködéséről is fennmaradt forrás –, Henryk Wieniawski³³, Lambert Massart (Wieniawski és Kreisler tanára)³⁴, Reményi Ede³⁵, valamint Joachim József³⁶.

A Kreutzer-szonáta fokozatosan a romantikus zene viharos, szeszélyes és szenvedélyes karaktereinek szimbólumává vált. Ez a művészi olvasat a század végére oly mértékben meghonosodott, hogy Lev Tolsztoj 1889-ben megjelent, féltékenységről és

gestört werden-: wenn sich diese zusammenfinden, sich in das Werk einstudieren, (denn das müssten auch sie;) wenn sie nun die Stunde abwarten, wo man auch das Groteskeste genießen kann und mag.” In: Névtelen: „Rezension über Beethoven’s op.38, op.47 és op. 52 stücke”. *Allgemeine musikalische Zeitung* 7 (1805) 769–773. 769.

²⁹ Sir Charles Hallé (született Karl Hallé) porosz származású brit zongorista és karmester, aki az 1848-as európai forradalmi hullám – különösen a párizsi események – elől menekülve telepedett le Angliában. 1858-ban Manchesterben megalapította a máig nagy presztízsű, világszerte elismert Hallé Zenekart, mellyel a brit zenei élet meghatározó alakjává vált.

³⁰ Charles Hallé, Marie Hallé (szerk.), Michael Kennedy (szerk.): *The Autobiography of Charles Hallé: With correspondence and diaries*. (London. Paul Elek Books Ltd, 1972.) 95.

³¹ Az első forrást egy 1840. június 2-i londoni kritika említi. In: Alan Walker, Rácz Judit (ford.): *Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek, 1811-1847*. (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1986.) 368.

³² A második alkalomról budapesti tanítványai számoltak be, akik feljegyzéseikben egy 1878. január 17-én tartott házi hangversenyt említenek. In: Alan Walker, Fejérvári Boldizsár (ford.): *Liszt Ferenc. III. Az utolsó évek, 1861-1886*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2006.) 363.

³³ Alan Walker, Rácz Judit (ford.): *Liszt Ferenc. II. A weimari évek, 1848-1861*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1994.) 194.

³⁴ Charles Hallé, Marie Hallé (szerk.), Michael Kennedy (szerk.): *The Autobiography of Charles Hallé: With correspondence and diaries*. (London. Paul Elek Books Ltd, 1972.) 104.

³⁵ Alan Walker, Fejérvári Boldizsár (ford.): *Liszt Ferenc. III. Az utolsó évek, 1861-1886*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2006.) 225.

³⁶ Alan Walker, Rácz Judit (ford.): *Liszt Ferenc. II. A weimari évek, 1848-1861*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1994.) 92.

1. Egy nem mindennapi keletkezéstörténet

feleséggyilkosságról szóló, az orosz társadalmat bíráló elbeszélését is erről a szonátáról nevezte el. A kompozíció hatása azonban itt sem ért véget: Tolsztoj novellája inspirálta Leoš Janáček 1923-ban komponált első vonósnégyesét (a kamaramű az alcímet is az orosz írásról kapta). A zeneirodalomban kevés kompozíció rendelkezik olyan gazdag és sokrétű utóélettel, mint Beethoven op. 47-es A-dúr szonátája, amely zenetudományi és irodalomtudományi tanulmányok, valamint monográfiák sorában is visszatérő hivatkozási ponttá vált.

2. A Kreutzer-szonáta mint hegedűtechnikai mérföldkő – előzmények és hatások, valamint Beethoven zeneszerzői útja a mű megszületéséig

Beethoven kezdetben a mozarti modellel próbálkozott vonós-zongorás műveiben, majd – mint alább bemutatom – saját kompozíciós stílusát az op. 12-es szonátákban találta meg. E művek keletkezése és bemutatója körül, 1798 februárjában ismerkedett meg Rodolphe Kreutzerrel, akinek révén közelebből is kapcsolatba került az akkoriban újszerű „francia hegedűiskola” hangszerhasználatának gyakorlatával. Az irányzat képviselői meghatározó szerepet játszottak a 18-19. század fordulóján a hegedűtechnika és a hangszerhasználat modernizálásában, metodikai munkáik révén pedig tartós hatást gyakoroltak a vonókezelés és a hangképzés fejlődésére. A vonó fejlődésével párhuzamosan korábban ismeretlen artikulációs és dinamikai lehetőségek nyíltak meg, amelyek alapvetően formálták át a hegedűjáték kifejezésmódját. Ezek a hegedűtechnikai újítások az op. 47-es A-dúr szonátában már megjelentek, így a darab arra is kiváló példa, hogyan hatottak Beethovenre a francia hegedűsök, köztük Rodolphe Kreutzer.

2.1. Mozart hatása és a korai Beethoven-művek

A 18. század végére már nagy múlttal rendelkezett az olyan zongoraszonáta műfaja, amelyhez opcionális, ad libitum vonósszólamot vagy -szólamokat írtak a zeneszerzők. Ezek a szonáták szóló zongoraműként is megállták a helyüket, de megadták a lehetőséget a kamarazenélésre is. Később a hegedű- vagy éppen csellószólam már nem volt elhagyható, de zenei-technikai összetettsége jóval alulmaradt a zongorához képest. A hangszerek viszonya a darabok címében is tükröződött: például Beethoven op. 5-ös két csellószonátájának a címe a párizsi kiadásukban *Két nagy szonáta zongorára csellókísérettel*. A műfaj elterjedt Itáliában és Franciaországban, valamint a német fejedelemségek területén, és nem kétség, hogy Beethoven is fiatal kora óta alaposan ismerte. A szerző bonni tanulóéveiből világosan látszik, hogy a három korai zongoranégyeséhez (WoO 36) Mozart hegedű-zongora szonátáinak formai modelljét használta kiindulópontként.¹ Ezenkívül 1790-ből, vázlatokban fennmaradt A-dúr hegedű-zongora szonátája (Hess 46) is Mozart KV 526-os A-dúr szonátájának formai modelljét követi. E példák alapján is egyértelmű, hogy Beethoven számára Mozart művei szolgáltak kiinduló

¹ Sieghard Brandenburg: „Beethoven’s op. 12 Violin Sonatas: On the Path to his Personal Style”. In: Lockwood, L.; Kroll, M. (szerk.): *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*. (Urbana és Chicago: University of Illinois Press, 2004.) 5–23. 5.

modellként, mind a háromtétéles felépítésükkel, mind a hangszerek használatában. Mozart modelljében a szonáta tételrendje gyors-lassú-gyors, a két hangszer szerepe kiegyenlített, de a fortepiano a nagyobb hangszertechnikai lehetőségei miatt dominánsabb. Az A-dúr szonáta két fennmaradt vázlata mutatja, hogy Beethoven megértette a klasszikus duóírás alaptechnikáit: a zenei anyag elosztását a dallamhordozó főszólam, a mellékszólam (ami kiegészíti a harmóniakat, valamint kísérő funkcióval bír) és a basszus között. A fő- és mellékszólam szakaszonként váltakozik a hegedűben és a zongorában: néhol a mellékszólam feladata a főszólam rövid imitációja, másutt pedig a fő- és mellékszólam – uniszónóban, szextben vagy tercben történő – párhuzamos mozgása kap hangsúlyt (1. kottapélda).



1. kottapélda: az 1790-ből fennmaradt A-dúr szonáta részlete (lassú tétel töredéke, 30–36. ütem)²

Beethoven további kísérletei közé tartozik az 1792-ben keletkezett G-dúr rondó (WoO 41), valamint a tizenkét variáció Mozart „Se vuol ballare” áriájára. Utóbbit az Artaria cég adta ki 1793-ban, és Beethoven kitartóan ragaszkodott ahhoz, hogy a kottán addig „ad libitum”-ként írt jelző helyett az „avec une violon obligé” szerepeljen, mivel „a hegedű és a zongoraszólam szerves egységet alkotnak és hegedű nélkül nem lehet eljátszani a darabot”.³ Ugyanez az

² A kottapélda forrása: Sieghard Brandenburg: „Beethoven’s op. 12 Violin Sonatas: On the Path to his Personal Style”. In: Lockwood, L.; Kroll, M. (szerk.): *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*. (Urbana és Chicago: University of Illinois Press, 2004.) 5–23. 7.

³ A felirat ellenére még az öt évvel későbbi op. 12-es szonáták esetén is csak a zongoraszólamot vizsgálta a lipcei Allgemeine Musikalische Zeitung zenekritikusa. Ennek oka valószínűleg, hogy a 18. század végi, 19. század eleji kottákat még külön szólamonként nyomtatták ki, eltérően a későbbi – ma is használatos –

elnevezés jelent meg a Kreutzer-szonáta első kiadásának címlapján is tíz évvel később – jóllehet ez utóbbi mű esetében már egyáltalán nem merülhet fel a hegedűszólam elhagyása. Eleonore von Breuningnak írt leveléből kiderül,⁴ hogy a művet sietve adta ki, mert attól tartott, hogy bécsi zongoristák sajátjukként adják elő improvizációit.⁵ Egyúttal technikai kihívást is szánt a riválisoknak, amikor a variációsorozat először került eléjük egy szalonestén.⁶ Az első kiadásban, mint „Oeuvre I”-ként jelent meg a variáció, amit 1795-ben változtatott meg „no. 1”-re, az op. 1-es zongoratriók megjelenése után. A variációt követően öt év elteltével jelent meg a következő műve erre a felállásra: az op. 12-es három hegedű-zongora szonáta. Természetesen ebben az öt évben nem fordított hátat a szólóhangszer-zongora duó műfajának, mivel csellóra és zongorára 1796-97-ben négy kompozíciót is írt: az op. 5-ös szonátákat (No. 1 F-dúr és No. 2 g-moll), variációkat Händel *Júdás Makkabeus* című oratóriumának „See the Conqu’ring Hero Comes” kezdetű áriájára (WoO 45) és az „Eine Mädchen oder Weibchen”-variációkat Mozart *A varázsfuvola* című operája nyomán (op. 66). Ezekben a darabokban szembesült a duóműfaj zenei-szövegtani problémáival, amelyekre saját megoldásokat keresett. Ezeket a megoldásokat kétségtelenül felhasználta a későbbi hegedű-zongora szonátaiban is, amikből adódóan kijelenthető, hogy nem az 1798-ban bemutatott op. 12-es sorozat volt Beethoven első próbálkozása a hegedű-zongora műfajban, hanem egy hosszú, folyamatos elkötelezettség eredménye a vonós-zongora duó műfaja iránt, ami a bonni időkre is visszavezethető.

2.2. Az op. 12-es szonáták

Beethoven az op. 12-es szonátasorozat bemutatója idején, 1798 táján egy új, francia mesterektől származó hegedűtechnika kezdte el érdekelni (a technikai újítást bővebben a következő két alfejezetben fejtem ki). Ez volt ugyanis az a három szonáta, amelyet Rodolphe Kreutzer bécsi látogatására komponált. Karl von Zinzendorf gróf naplóbejegyzéséből kiderül, hogy Kreutzer Beethovennel együtt lépett fel egy házi hangversenyen:

szokástól, ahol a hegedűszólam ugyan nem tartalmazza a zongoraszólamot, de a zongoraszólam tartalmazza a hegedűszólamot. Az op. 12 no. 1-es szonáta első kiadását az IMSLP alábbi linkjén lehet megtekinteni: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/04/IMSLP51112-PMLP08846-Op.12-1.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 11. 07.)

⁴ Eleonore (Lorchen) Brigitte von Breuning (1771–1841) Stephan, Christoph és Lorenz (Lenz) von Breuning nővére volt. Lorenz testvérével együtt zongoraleckéket vett Beethoventól. 1802. március 19-én feleségül ment Franz Gerhard Wegeler orvoshoz.

⁵ Sieghard Brandenburg (szerk.): *Beethoven-Briefwechsel. Band 1, 1783-1807*. (München: G. Henle Verlag, 1996.) 9.

⁶ Sieghard Brandenburg (szerk.): I.m. 18.

(1798) április 5. Hat óra után a Lobkowitz családnál.

Kreutzer polgár úr hegedűn játszott; zongorán *Bedhofer* [Beethoven] kísérte.⁷ Az est társasága igen előkelő volt: jelen voltak Fürstenberg herceg leányával, Rasumofsky [sic!] gróf, továbbá a Guilford család, s A[uersperg] hercegné is kegyeskedett megjelenni.⁸

Mint a bejegyzésből kiderül, Beethoven 1798. április 5-én együtt szerepelt Kreutzerrel – aki ekkor több hétig Bécsben tartózkodott – Lichnowsky herceg házában. Sieghard Brandenburg szerint vélhetően az op. 12-es sorozat egyik szonátáját adták elő.⁹ A szerző erre az élményre még 1804-ben is szívesen emlékezett vissza kiadójának, a bonni Nicolaus Simrocknak írt levelében.¹⁰ Legelőször tehát Kreutzeren keresztül ismerkedhetett meg az új játékmóddal és hangképzéssel, illetve ekkor kezdhette el elemezni a Viotti-féle hegedűversenyeket, valamint Pierre Rode és Kreutzer műveit.¹¹ Ezen új hatások eredményeit először az op. 23-as és az op. 24-es hegedű-zongora szonátákban láthatjuk, majd az op. 47-es szonátában teljesednek ki a duóműfajon belül.¹²

2.3. A „francia hegedűiskola” és annak technikai újításai

Az új hegedűtechnika kifejlesztője és a „francia hegedűiskola” alapítója, Giovanni Battista Viotti Olaszországban született, és Gaetano Pugnánitól, az olasz hegedülés neves képviselőjétől tanult. A mesterével közösen adott néhány hangversenykörút után kezdett el önállóan koncertezni. Párizsban 1782-ben lépett fel először, ahol nem aratott azonnal sikert, de rövid időn belül szupersztár-státuszt vívott ki magának és a kor legnagyobb hegedűsének titulálták.¹³ Aktív jelenléte Párizsban, mint koncertező művész, zeneszerző, karmester és tanár nagy befolyást gyakorolt a fiatalabb generációkra. Nagyjából húszéves koncertező és

⁷ Zinzendorf naplóiban 1795 és 1801 között konzekvensen *Bedhofer* név alatt szerepel Beethoven.

⁸ „5. April (1798) Nach sechs Uhr bei den Lobkowitz. Der Bürger Kreutzer spielte dort auf der Violine und *Bedhofer* auf dem Klavier. Anwesend waren Fürstenberg und seine Tochter, Rasumofsky, die Guilford und die Fürstin A[uersperg].” In: Hans Wagner (szerk.): *Wien von Maria Theresia bis zur Franzosenzeit: aus den Tagebüchern des Grafen Karl von Zinzendorf* (Wien: Wiener Bibliophilen-Ges., 1972.) 105.

⁹ Sieghard Brandenburg: „Beethoven’s op. 12 Violin Sonatas: On the Path to his Personal Style”. In: Lockwood, L.; Kroll, M. (szerk.): *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*. (Urbana és Chicago: University of Illinois Press, 2004.) 5–23. 20.

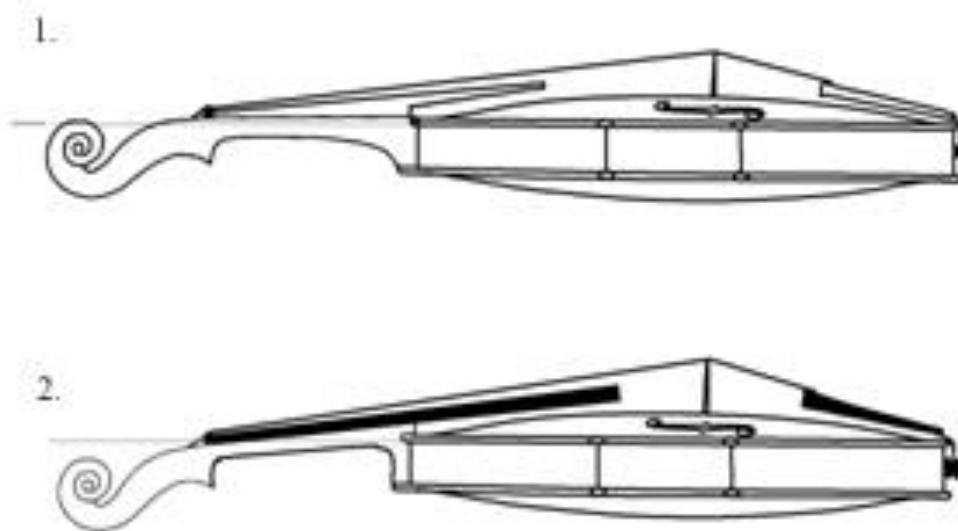
¹⁰ Id. az 1.4. *Rodolphe Kreutzer, a szonáta második dedikáltja* című fejezetben a Nikolaus Simrocknak írt 1804. október 4-i levélrészletet, melyben már említést tett Beethoven, hogy Rodolphe Kreutzernek ajánlaná az op. 47-es A-dúr hegedű-zongora szonátáját.

¹¹ Boris Schwartz: „Beethoven and the French Violin School.” *The Musical Quarterly* 44/4 (1958.): 431–47. 439.

¹² Beethoven művei közül ezeknek a technikai újításoknak a legnagyobb apoteózisa az 1806-ban írt op. 61-es D-dúr hegedűverseny.

¹³ Boris Schwarz: „Beethoven and the French Violin School.” *The Musical Quarterly* 44/4 (1958.): 431–47. 432.

zeneszerző karrierje – amelyből tíz évet Párizsban, tízet pedig Londonban töltött – átszabta a hegedűverseny műfaját, a hegedű felépítését, és hozzájárult a Tourte-vonó megteremtéséhez. Esztétikáját, hangszerkezelését az 1795-ben alapított párizsi Conservatoire három hegedűtanára tökéletesítette: Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode és Pierre Baillot, akik 1803-ban közösen publikálták az új módszertan összefoglalását *Méthode du violon* címen.¹⁴ Hármójuk közül csak Rode-ról tudjuk, hogy biztosan tanult Viottitól közvetlenül.¹⁵ A hangosabb, teltebb és dúsabb hangzás érdekében a Viotti-hegedűiskola képviselői alakították át először az 1800 előtt készült hegedűket: vékonyabb, hosszabb fogólapot és magasabb hidat faragtak a hegedűhöz (1. ábra), ami nagyobb kicsengéshez és vivőerőhöz vezetett; a hegedű gerendáját vastagabbra cserélték, amitől teltebben és dúsabban szóltak a hangszerek (2. ábra). A megszólaltatáshoz egy új vonómodellt használtak: a Tourte-vonót.

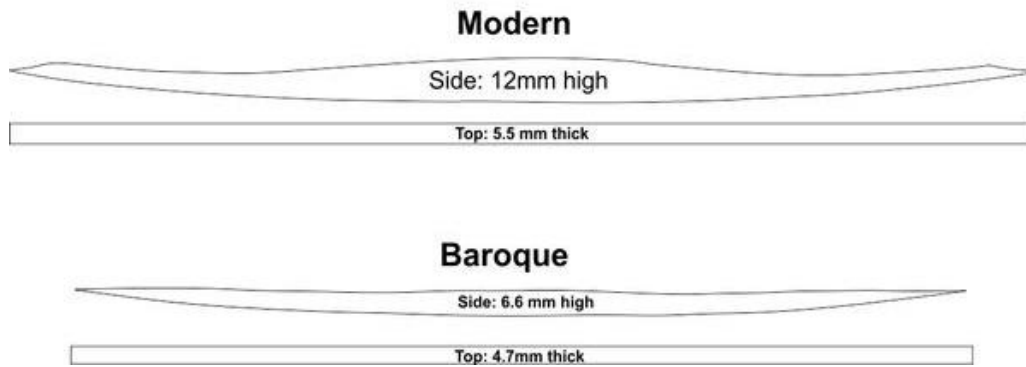


1. ábra: a Viotti nevéhez fűződő újítások előtti és utáni hegedűk fogólap- és lábhossza, valamint a nyakszög változása¹⁶

¹⁴ Pierre Baillot, Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer: *Méthode du Violon par MM. Baillot, Rode, et Kreutzer*. (Párizs. Fabourg, 1803)

¹⁵ Boris Schwarz.: „Beethoven and the French Violin School.” *The Musical Quarterly* 44/4 (1958.): 431–47. 432.

¹⁶ a képet a következő honlapról használtam fel: <https://www.themonteverdiviolins.org/baroque-violin.html> (utolsó megtekintés dátuma 2025. 07. 02.)



2. ábra: a basszusgerenda vastagságának változása¹⁷

2.4. A hegedűvonó változása

A hegedűvonó rengeteg változáson esett át már a Tourte-vonó előtt is: folyamatosan változott a különböző zenei stílusok és előadók artikulációs preferenciái szerint. A késő barokk korban két fő típust különböztettek meg: a rövid vonót és a hosszú vonót. A rövid vonó előnye a finom artikuláció és virtuozitás, a hosszú vonóé a cantabile-játékmód, – hogy egy adott hegedűs melyiket használta, pedagógiai, valamint földrajzi háttérétől és hangzásideáljától függött. A francia forradalom előtti időben az artikulációs és előadási elvárások változásával párhuzamosan megjelent az ún. Cramer-vonó, amellyel könnyedén meg lehetett szólaltatni a divatos, „dobott vonós futamokat”.¹⁸ A 18. század végére a zenei ízlés újból változott, az egyre népszerűbb cantabile-játékmód hosszabban kitartott hangokat kívánt a „dobott-vonásokhoz” szükséges szőrfeszültség elvesztése nélkül.¹⁹ Ebben a közegben formálta újból a vonót François Xavier Tourte. Az általa kifejlesztett vonó befelé ívelt pálcát és balta alakú csúcsot kapott, így sokkal nagyobb feszültséget bírt, mint az előző vonótípusok kifelé ívelt pálcája és dárda alakú csúcsa. A vonó kápáját keményebb, ébenfából készítette és a pálca anyagát az addig használt kígyófa helyett a rugalmas pernambucóval váltotta fel.²⁰ Tourte ezen kívül egységesítette a vonó hosszát és súlyát, ami kis eltéréssel a mai napig referenciapontot jelent a vonókészítők számára (3. ábra).²¹ Az új megformálás legnagyobb lehetőségei a tartott hang egyenletesebb továbbzengése, a legato-játékmód (egy

¹⁷ a képet a következő honlapról használtam fel:

<https://www.rickertmusicalinstruments.com/2023/05/baroqueviolins.html> (utolsó megtekintés dátuma 2025. 07. 02.)

¹⁸ A vonót a mannheimi Wilhelm Cramer zeneszerzőről és hegedűsről nevezték el, akinek műveiben számtalan „dobott-vonós” futam volt a mannheimi-iskola stílusában.

¹⁹ Clive Brown: „Bowling Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing.” *Journal of the Royal Musical Association* 113/1 (1988.): 97–128. 99.

²⁰ Paul Childs: „Tourte family.” [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 25.] (London, Macmillan Publishers Limited, 2001.) 663.

²¹ Paul Childs: I.h.

ív alatt játszott hangok) egyenletesebb kivitelezése, és az erőteljesebb játékmód lehetősége a vonó csúcsánál – mindezek által olyan új vonások megvalósítása vált lehetővé, mint a martelé és a détaché.²² A vonókészítés mint külön szakma – ahogy ma ismerjük – ezekben az évtizedekben alakult ki. A vonókészítők általában Tourte műhelyében vagy az angol Dodd vonókészítőknél kezdték a pályájukat.²³ Ezek a hegedű- és vonóváltozások olyan új lehetőségek tárházát nyitották meg, melyek felfedezése, kiaknázása a zeneszerzők és hegedűvirtuózok számára hosszú évtizedekig is eltartott.



3. ábra: a hegedűvonó változása a Tourte-vonóig²⁴

A Viotti-iskola képviselői ezt az új vonót használták és propagálták előszeretettel, és egészen Kai Köpp 2015-ös *German Bows: From 'Cramer Bow' to 'Biedermeier Bow'* tanulmányáig általános vélemény volt a zenetudósok között, hogy pár évtized alatt a Tourte típusú vonó az egész kontinenst meghódította és etalonná vált. Ez részben igaz, mert ugyan az új francia hegedűsök Európa-szerte rengeteg hegedűst tanítottak vagy inspiráltak játékkal, Köpp kutatásai azonban kimutatták, hogy a bécsi muzikusokat is ellátó markneukircheni vonókészítők korábban Tourte-kópiaként gondolt vonói egészen más súlyelosztással, ká páával és ezáltal eltérő artikulációs lehetőségekkel voltak megalkotva.

²² A martelé vonást a vonó felső részén, a csúcs közelében lehet elvégezni, a vonóra nyomást helyezve nyugalmi állapotban, majd ezt a nyomást el kell engedni a megszólaltatás előtt. Karakterében staccato karakterű, ám nagyobb zengéssel, mintha a kápánál végeznénk el. A détaché-vonást is a felső félvonón ajánlott elvégezni, a különvonóval lehet elérni (a détaché szó maga elválasztottat jelent). In: Peter Walls: „Bowing” [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4.] (London, Macmillan Publishers Limited, 2001.) 146-147.

²³ A Dodd család Anglia egyik legelismertebb hangszerkereskedő és hegedűvonó-készítő dinasztiája, amely a 18-19. században tevékenykedett. A család legnevesebb tagjai Edward Dodd és fiai, John és Thomas voltak, akik munkájukkal jelentős mértékben hozzájárultak a brit vonókészítés fejlődéséhez. Bár a Dodd-vonók stílusában Tourte hatása is érződik, az angol vonókészítő-iskola jellegzetes vonásai továbbra is meghatározók maradtak.

²⁴ A képet a következő honlapról használtam fel: <http://www.baroque-violin.info/trad.html> (utolsó megtekintés dátuma 2025. 11. 14.)

Köpp ezt a típusú vonót Biedermeier-vonónak nevezte el,²⁵ és a korabeli bécsi zenekarok többsége vélhetően ilyen vonókon játszotta Beethoven szimfóniáit. A 19. század elején a német nyelvterületek jelentős részére igaz volt, hogy a játékosok nem azonosultak a hegedülés forradalmának számított Viotti-iskolájával, hanem inkább a régebbi korok vonómodelljeit használták.²⁶ Mindez a Napóleon által legyőzött német ajkú államokra, így Bécsre is érvényes volt – ezeken a területen nem tudott a francia kultúra akkora teret nyerni a zenei életben, hogy a Tourte-vonó elterjedhessen.²⁷ Az ebből fakadó különbségek a vonós hangszerelésben és a játéktechnikában nyilvánvalóan komoly hatást gyakoroltak a Beethoven korabeli előadásmódra is: szimfóniai például egészen másként hangozhattak egy bécsi zenekar előadásában, mint egy párizsi együttes tolmácsolásában.²⁸

Annak ellenére, hogy a napóleoni korszakban nem irányult francia hatás a bécsi zenei előadó-művészetre, Beethoven mégis felismerte a Tourte-vonót mint új lehetőség alkalmazását zenéjében, hiszen már a Kreutzerrel való 1798-as megismerkedése erre alkalmat adott.

2.5. „In uno stile molto concertante”

Habár az elnevezésben egyértelmű utalás található a concertóra és mindkét szólamban a futamok nehézségei virtuóz előadókat igényelnek, a szonátának formailag nincsen köze ehhez a műfajhoz: a „stile molto concertante” Owen Jander szerint mindössze a versenyműre jellemző szólista és zenekarkíséret közötti párbeszédre utal, ami a szonátában a két hangszer közötti dialógusban valósul meg (2. kottapélda). Az amerikai muzikológus továbbá azt feltételezi, hogy a szerző Heinrich Christoph Koch *Versuch einer Anleitung zur Composition* című zenetudományi könyvében olvashatott e szerkesztési elvről, Koch ugyanis a korabeli muzikológusok által megtámadott zenei formát, a versenyművet a műfajban rejlő dialógus lehetőségével védte meg.²⁹

²⁵ A Biedermeier Közép-Európára jellemző művészeti stílus, nagyjából 1815–1845 között létezett. A kispolgári miliőt, békét, nyugalmat részesítette előnyben egyszerű eszközökkel, pátoszmentesen, mind a festészetben, mind a lakásberendezések területén.

²⁶ Kai Köpp: „German Bows: From ‘Cramer Bow’ to ‘Biedermeier Bow’”. In: Jérôme Akoka (szerk.): *L’Archet Revolutionnaire Tome II*. (Katalog London 2015.) 9–12. 9.

²⁷ Kai Köpp: I.h.

²⁸ Kai Köpp: „French or German bows for Beethoven.” <https://tarisio.com/archet-revolutionnaire/kai-koepp-french-or-german-bows-for-beethoven/> (utolsó megtekintés dátuma 2025. 07. 14.)

²⁹ Owen Jander: „The »Kreutzer« Sonata as Dialogue.” *Early Music* 16/1 (1988.): 34–49. 35.



2. kottapéllda: a Kreutzer-szonáta I. tétel bevezetője, 1–13. ütem.

2.6. Az op. 47-es szonáta technikai újításai

A Kreutzer-szonáta a zongora és hegedű közötti párbeszédet egyenrangúvá tette, és a hegedűjáték technikáját új szintre emelte. A művet érdemes összehasonlítani Beethoven legelső befejezett hegedű-zongora szonátájával, az op. 12 No. 1-es D-dúr kompozícióval – ennek során nemcsak az válik szembetűnővé, hogy mennyivel nagyobb technikai kihívást jelent a későbbi szonáta, hanem az is, hogy az első, Kreutzernek szánt darabokhoz képest a végül neki dedikált alkotásban mennyit változott Beethoven hegedűhasználata. Ez a változás kimutatható például a két szonáta egy-egy jellegzetes szakaszának, az op. 12-es D-dúr szonáta első tétele zárótema-területének – a visszatérés 215–226. ütemben – és a Kreutzer-szonáta első tétele két részletének – a 61–71. ütemben és a 45–60. ütemben – összevetésével (3., 4. és 5. kottapéllda). Az egyes részletekben megfigyelhető, hogy a Kreutzer-szonátában az akkordjáték jóval bonyolultabb balkéz-fogásokat igényel, a harmóniák gyakrabban és gyorsabban követik egymást, így megszólaltatásuk nehezebben kivitelezhető a jobb kézzel; illetve külön nehezítő tényező a concertáló futamok többszólamúsága (5. kottapéllda, 45–60. ütem).

2. A Kreutzer-sonáta mint hegedűtechnikai mérőöldkő – előzmények és hatások, valamint Beethoven zeneszerzői útja a mű megszületéséig

This musical score shows measures 215 to 226 of the Kreutzer Sonata. It is written for piano and features a complex, technically demanding passage. The key signature is D major (two sharps). The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *sf*, and *ff*. The right hand plays a series of rapid, ascending and descending sixteenth-note runs, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The passage concludes with a final chord in measure 226.

3. kottapelda: Az op. 12-es D-dúr szonáta I. tétel zárótémájának részlete a visszatérésben, 215–226. ütem.

This musical score shows measures 61 to 72 of the Kreutzer Sonata. It is written for piano and features a complex, technically demanding passage. The key signature is D major (two sharps). The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, and *ff*. The right hand plays a series of rapid, ascending and descending sixteenth-note runs, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The passage concludes with a final chord in measure 72.

4. kottapelda: a Kreutzer-sonáta I. tétele, 61–72. ütem.



5. kottapélda: a Kreutzer-szonáta I. tétel, 45–60. ütem.

A technikai határok kitágítása a legjobban a két szonáta variációs lassú tételében érhető tetten: az op. 12-es D-dúr szonáta lassú tételének második variációjában (49–50. ütem) a hegedűszólamban olyan virtuóz skálafutamok és két legato-két spiccato hangot tartalmazó motívumok szerepelnek, amelyek megjelennek a Kreutzer-szonáta lassú tételében is (6. kottapélda). Utóbbi tételben ráadásul Beethoven a két elemet két külön variációba illesztette, valamint a regisztereit kibővítette. Amíg a virtuóz skálafutam az op. 12-es D-dúr szonátában a kétvonalas d-hangig megy, addig a Kreutzer-szonátában a háromvonalas b-ig (7. kottapélda). A két legato-két spiccato motívum pedig a Kreutzer-szonáta második hegedűvariációjának fő eleme lesz, és ez a variáció tartalmazza a szonáta legmagasabb hangját is, egy négyvonalas f-et (8. kottapélda).



6. kottapélda: az op. 12 No. 1-es szonáta II. tétel második variációja, 49–56. ütem.

2. A Kreutzer-sonáta mint hegedűtechnikai mérőöldkő – előzmények és hatások, valamint Beethoven zeneszerzői útja a mű megszületéséig



7. kottapéllda: a második variáció a Kreutzer-sonáta II. tételében, 147-150. ütem.



8. kottapéllda: a második variáció a Kreutzer-sonáta II. tételében, 82–89. ütem.

A bemutatott két példából is kitűnik, hogy a Kreutzer szonátában Beethoven a már korábban kipróbált technikai elemeket, motívumokat komplexebb, technikailag nagyobb kihívást jelentő módon alkalmazta. A darabban általában megfigyelhető, hogy a játszanivaló mennyisége és minősége is megváltozott: változatos karakterek, szélsőséges dinamikák, nagy hangterjedelem, magasfokú virtuozitás jellemzi a hegedűszólamot. Egyértelmű, hogy Beethoven Kreutzer-sonátája egy hosszú folyamat eredményeként jött létre, és ez a folyamat nem ment volna végbe többek közt a francia hegedűtechnikai fejlődés nélkül. Összességében megállapítható, hogy duó-sonátában korábban soha nem született ilyen hegedűszólam.

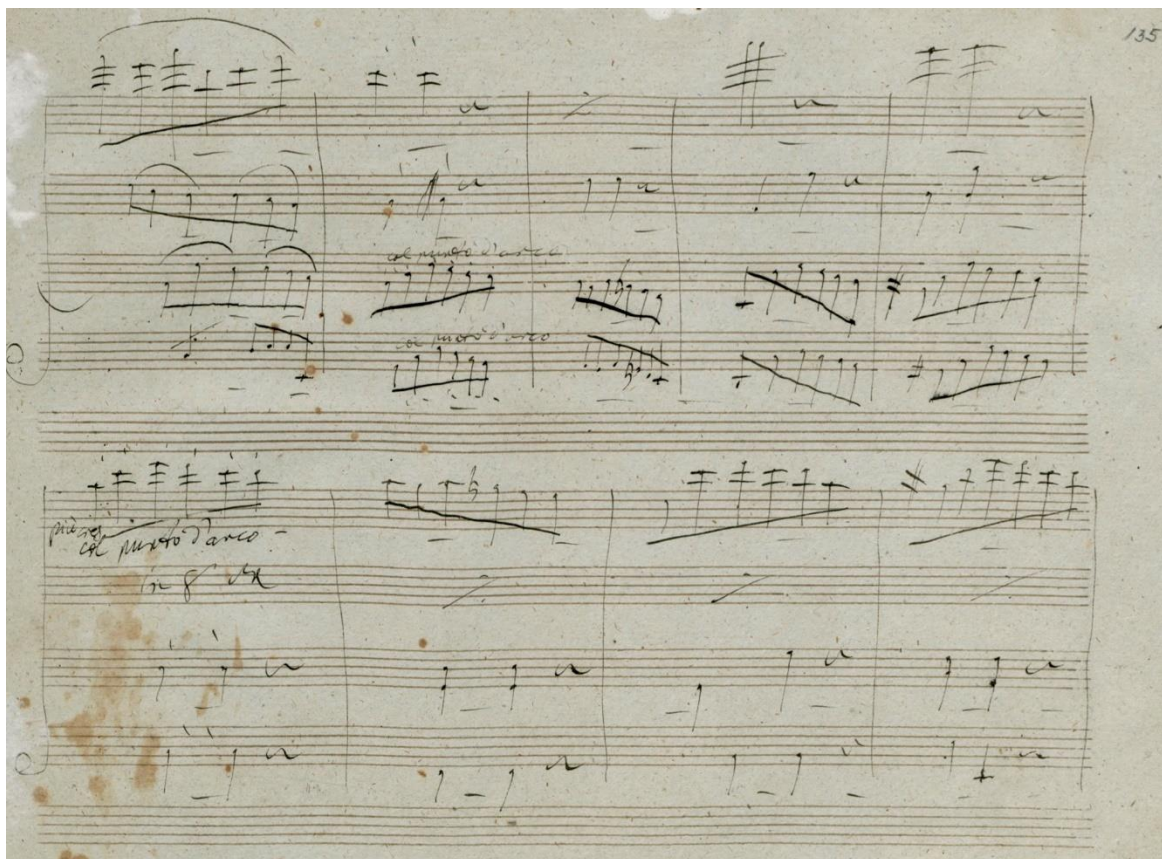
3. Előadói hagyományok és kifejezőeszközök Beethoventől a 20. századi lemezfelvételekig

A különböző 19. századi kottakiadásoknak, a „szép” előadásnak, valamint a 19. században használt kifejezést fokozó technikáknak fajsúlyos szerepe van a 21. századi Beethoven-kutatásban. Azok a hegedűsök, akik Beethovennel szoros barátságot ápoltak, együtt dolgoztak vele vagy bemutatták műveit, nem hagytak hátra a szerző darabjaihoz vonásokat és ujjrendeket tartalmazó információt, ezért az utókor kénytelen közvetett forrásokra szorítkozni. Az első kottakiadás, amely előadói utasításokkal, ujjrendekkel és vonásokkal jelent meg Ferdinand David munkája, aki kora jelentős előadójának számított és akinek tanára, Louis Spohr – életének egy bizonyos részében – személyesen ismerte Beethovent, valamint egész pályája során foglalkozott a műveivel. Spohr hegedűiskoláját számos utódja origóként kezelte az egész 19. század folyamán és az általa megfogalmazott „szép” előadói stílus jegyei hosszú időn át, egészen a 20. század közepéig jelen voltak az előadásokban. Mellettük számos más előadóművésznek köszönhető, hogy a Beethoven-korabeli kifejezőeszközök továbböröklődtek és megtalálhatók a 20. század előadók hangfelvételein, közülük is kiemelkedik Carl Czerny, Liszt Ferenc, Richard Wagner, Johannes Brahms és Hans von Bülow.

A fejezetben a Beethoven halála után kiadott 19. századi kották és az előadói hagyományokat továbbörökítő művészek mellett részletesen bemutatom az egyes kifejezőeszközöket.

3.1. Előadói hagyományok a 19. században

Ugyan a Beethoven által alkalmazott hegedűtechnikai újítások az előző fejezetben kifejtett folyamat eredményei, a szerző notációjából mégsem derül ki, hogy pontosan milyen módon szerette volna azokat megszólaltatni. Vonós műveiben ritkán írt ki saját korában már használt előadói utasításokat, ilyen például az *una corda*, *sul ponticello* vagy *punto d'arco*, és csak alkalmanként adott meg pár ujjrendet. Ritka kivételt képez az op. 132-es a-moll vonósnégyes fináléja (9. kottapélda), a Kreutzer-szonátában azonban egy ilyen jelzés sem található. A korabeli esztétikai és technikai előírások, amiket Beethoven jól ismert, de írásos formában nem maradtak fenn, segítenék tisztázni a notáció mögötti szándékot.



9. kottapéllda: Beethoven op. 132-es a-moll vonósnégyese, V. tétel, kézirat 135. oldala, *alla punto d'arco* jelzés az oldal 2. és 6. ütemében¹

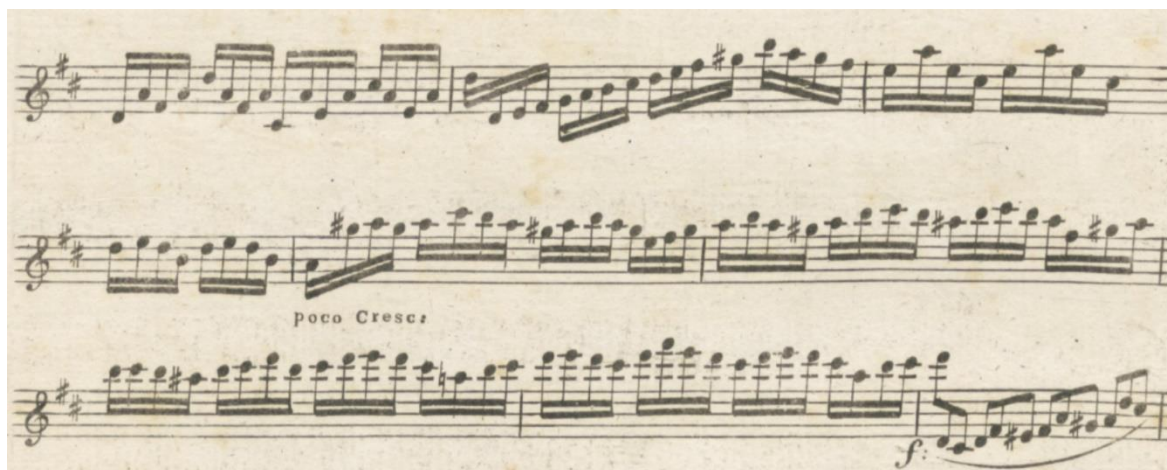
Ferdinand David Beethoven-átiratai és -kiadásai – előbbi kategóriába tartoznak a cselló-zongora szonáták hegedű-zongora átiratai, utóbbiba pedig a hegedűverseny, a hegedű-zongora szonáták, a zongoratriók és néhány vonósnégyes – a legkorábbi ismert Beethoven-kották, amelyek szisztematikusan bevonásozott és beüjrendezett formában jelentek meg. Ezek a kiadások a korabeli megszólaltatáshoz messze a legtöbb információt szolgáltatják, ráadásul egy olyan német hegedűs tollából, akit saját korában nagyra becsültek és aki Beethoven halálakor fejezte be formális képzését, így jól ismerhette azt a zenei környezetet, amelyben a szerző lejegyezte az előadói utasításokat.²

David kiadása ugyan körülbelül négy évtizeddel a szonáták keletkezése után, 1868-ban jelent meg, ám mindez mégsem támasztja alá azt a feltételezést, hogy a jelöléseiből tükröződő előadói stílus lényegesen eltért volna attól, amit negyven évvel korábban

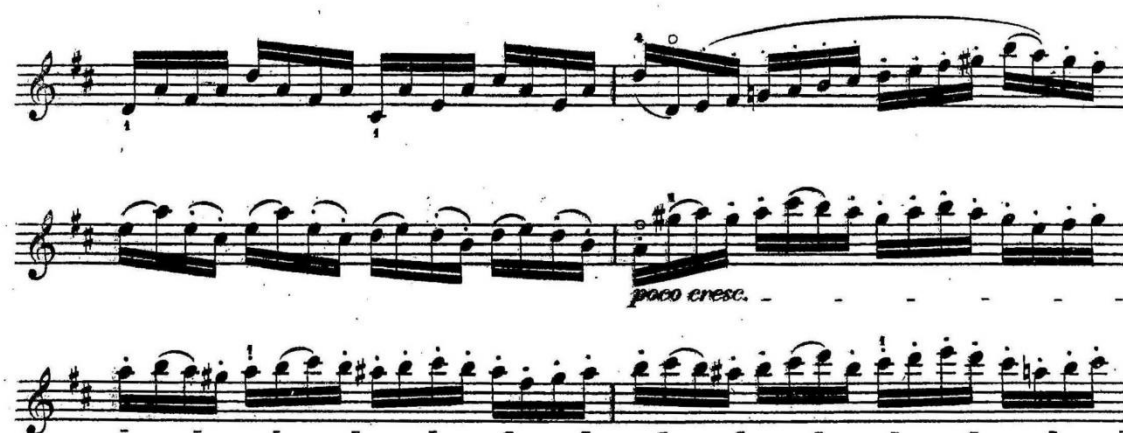
¹ A kézirat forrása: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP396232-PMLP05046--Mus.ms.autogr._Beethoven,_L._v.,_Mendelssohn-Stiftung_11-Quartetto_Op.132_05.pdf (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 21.)

² Clive Brown: „Ferdinand David's Editions of Beethoven.” In: Robin Stowell (szerk.): *Performing Beethoven* (Cambridge University Press, 1994.) 117–149. 120.

alkalmazhatott, hiszen e stílus elemeit még Beethoven életében sajátította el.³ Ezenkívül Beethoven kiadásainak újrendjei legtöbbször következetesen ugyanazok, mint amiket David tanára, Louis Spohr jelölt meg hasonló futamokban a saját műveiben, illetve hasonlóságot mutatnak más prominens hegedűsök jelöléseivel Beethoven korából (10., 11. és 12. kottapélda).⁴



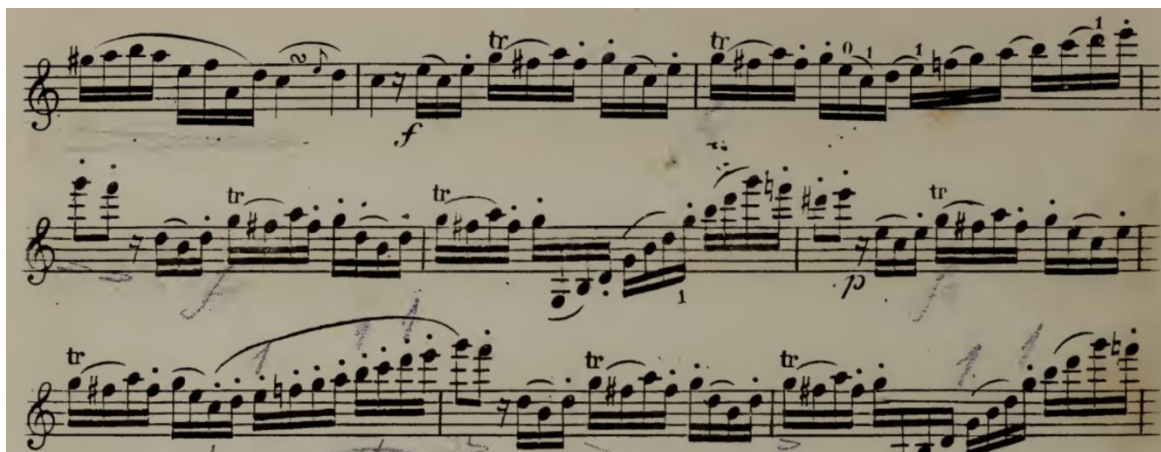
10. kottapélda: Beethoven op. 61 D-dúr hegedűversenyének I. tételéből, az első kiadás 188–195. ütemei közötti részlet



11. kottapélda: Beethoven op. 61 D-dúr hegedűversenyének I. tételéből, a Ferdinand David-kiadás 188–194. ütemei közötti részlet

³ Clive Brown: I.m. 121.

⁴ Clive Brown: I.h.



12. kottapélda: Spohr op. 47 a-moll hegedűversenyének III. tételéből, az első kiadás 246–254. ütemei közötti részlet

Clive Brown szerint semmi bizonyíték nincsen arra, hogy David Beethoven-értelmezésének bármilyen kapcsolata lett volna a zeneszerző saját elképzelésével, és arra sem, hogy Beethoven legkedveltebb muzsikusainak előadói hagyományai fedezhetők fel a kiadásában.⁵ Azt sem feltételezhetjük, hogy ha Beethoven ismerte volna Davidot, ne lett volna tolmácsolásának technikai oldalával kritikus. Azonban valószínű, hogy David esztétikai elvei – például előadói stílusának elemei és zenei habitusai – ismerősek lettek volna Beethoven számára.⁶ Ezt a feltételezést alátámasztja, hogy David a legerősebb kapocs, aki visszavezethet a 19. század eleji Beethoven-tolmácsolásokhoz. Tanára, Louis Spohr – aki erős hatással bírt Davidra – volt ugyanis az egyik legkorábbi Bécsen kívül élő és tevékenykedő hegedűs, aki műsorára tűzte az op. 18-as vonósnégyeseket és az op. 12-es hegedű-zongora szonátákat.⁷ Pályája során rendszeresen előadta Beethoven kamaraműveit privát zenés összejövetelein, és ízléses tolmácsolásait sok kortársa feljegyezte.⁸ Személyesen több alkalommal volt lehetősége Beethovennel találkozni és egyszer együtt is zenélt vele⁹, így ezek az élmények hatással lehettek saját, és így közvetetten David Beethoven-előadásaira is.

⁵ Clive Brown: I.h.

⁶ Clive Brown: I.h.

⁷ Spohr Bécsben 1812-1813 között a Theater and der Wien kappelmeistere volt és ebben az időben szoros baráti kapcsolatot ápolt Beethovennel, naplőbejegyzéseiben és önéletrajzában gyakran említi művei előadását közel ötven éven keresztül. In: Clive Brown: „Spohr, Louis.” [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 24.] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 199.

⁸ Clive Brown: „Ferdinand David's Editions of Beethoven.” In: Robin Stowell (szerk.): *Performing Beethoven* (Cambridge University Press, 1994.) 117–149.122.

⁹ A találkozásokról Spohr több alkalommal is tesz említést. In: Louis Spohr, Ismeretlen fordító: *Louis Spohr's Autobiography* (London: Longman Roberts and Green, 1865.) 184–189.

Ennek ellenére bizonyos tekintetben David hegedülése későbbi időszakot képvisel a német hegedülésben.¹⁰ Ferdinand Hiller német zeneszerző megjegyezte, hogy David játékában „Spohr stílusa keveredik a későbbi iskola nagyobb ügyességével, technikai felszereltségével és pikantériájával”.¹¹ Hermann Mendel német zenetudós pedig halálakor azt írta, hegedülésének „klasszikus, igazán német akcentusa volt”.¹² A David-féle Beethoven-kiadásokban a partitúra vagy a zongoraszólam többnyire megegyezik vagy közel megegyezik a mostani Beethoven-összkiadásokkal, míg a hegedűszólam vonásban, ujjrendekben és kötőívekben is különbözik.¹³ Ezek a változtatások úgy tűnik, hogy a technikai kényelem, a beszédyszerűbb és kényelmesebb vonás vagy egy effektus érdekében születtek. Ezenkívül David a hegedűszólamban Beethoven néhány túl hosszúnak vélt kötőívét vonójelekkel látta el vagy rövidebbekkel helyettesítette, de megtartotta az eredeti kötőíveket a partitúrában.¹⁴

David ujjrendjei sok olyan sajátosságot mutatnak, amelyek nem jellemzőek a modern hegedülésre. Ezek közül az egyik olyan sajátos, különleges ujjrendek vagy fekvésváltások egy csoportja, amelyek a kifejezést szolgálják.¹⁵ David ujjrendjei gyakran adnak lehetőség portamentóra és valószínű, hogy ezeket – kortársaihoz hasonlóan – hallhatóvá is tette előadásaiban. A kor vezető hegedűsei, mint például a David-növendék Joachim József, erősen figyelmeztetnek a portamentóval való túlzott visszaélésre.¹⁶ Semmi feljegyzésünk nincsen arról, hogy Beethovennek mi volt a véleménye a hegedűs portamentojátékról, de egy zongoratriójának saját maga által (vonósötösre) készített átiratából fennmaradt ujjrend arra utal, hogy bizonyos helyeken megfelelőnek találta ezt a technikát.¹⁷ David ujjrendjei világosan megmutatják, hogy kortársaihoz hasonlóan a portamentót szükséges esztétikai eszköznek használta, illetve gyakran írt felesleges fekvésváltást a portamento lehetősége miatt (ezekről bővebben a 4. fejezetben írok).¹⁸ Ezek közül növendéke, Joachim József saját Beethoven-kiadásában sok ujjrendet megtartott (13., 14., 15. és 16. kottapélda). David –

¹⁰ Clive Brown: „Ferdinand David’s Editions of Beethoven.” In: Robin Stowell (szerk.): *Performing Beethoven* (Cambridge University Press, 1994.) 117–149. 122.

¹¹ „combined the sterling qualities of Spohr’s style with the greater facility and piquancy of a later school” In: Clive Brown: I.h.

¹² „ein classisches, ächt deutsches Gespräge” In: Clive Brown: I.h.

¹³ Clive Brown: I.h.

¹⁴ Beethoven hasonlóan kortársaihoz és elődjeihez a hosszú legato íveit leginkább zenei legato frázisnak írta és nem vonásnak.

¹⁵ Clive Brown: I.m. 129.

¹⁶ A portamentóról mint kifejezési eszközről és annak történetéről a huszadik századig bővebben a 3.2. *Kifejezőeszközök megjelenése és változása a hegedűn és a zongorán* című alfejezetemben írok.

¹⁷ Clive Brown: „Ferdinand David’s Editions of Beethoven.” In: Robin Stowell (szerk.): *Performing Beethoven* (Cambridge University Press, 1994.) 117–149.132.

¹⁸ Clive Brown: I.h.

Spohr-hoz hasonlóan – gyakori üveghang- és üreshúr-használata azt mutatja, hogy a kor esztétikájának megfelelően viszonylag kevés és szűk vibratót alkalmazott. (17., 18., 19. és 20. kottapélda).¹⁹



13. kottapélda: Beethoven Kreutzer-szonáta II. tételének 58–61. üteme a Joachim-kiadásban²⁰



14. kottapélda: Beethoven Kreutzer-szonáta II. tételének 58–61. üteme a David-kiadásban²¹



15. kottapélda: Beethoven Kreutzer-szonáta II. tételének 99–100. üteme a Joachim-kiadásban²²



16. kottapélda: Beethoven Kreutzer-szonáta II. tételének 99–100. üteme a David-kiadásban.²³

¹⁹ Clive Brown: I.m. 136.

²⁰ Joachim József (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine. Op. 47 Sonata.* (Lipcse: Peters kiadó, 1901.) 9.

²¹ Ferdinand David (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine.* (Lipcse: Peters kiadó, 1868.) 62.

²² Joachim József (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine. Op. 47 Sonata.* (Lipcse: Peters kiadó, 1901.) 9.

²³ Ferdinand David (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine.* (Lipcse: Peters kiadó, 1868.) 62.



17. kottapéllda: Spohr átírtata Rode op. 9 a-moll hegedűversenyének I. tételéből (1–2. ütem), két hegedűre (Violinschule)²⁴



18. kottapéllda: Beethoven Kreutzer-szonáta I. tételének 117–118. üteme a David-kiadásban²⁵

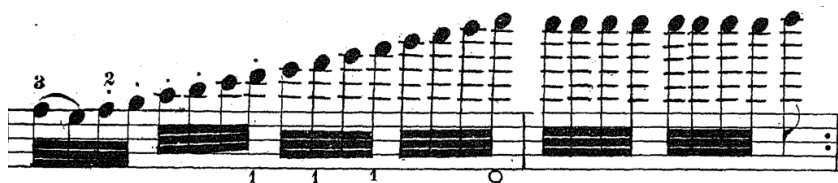


19. kottapéllda: Spohr átírtata Rode op. 9 a-moll hegedűversenyének I. tételéből (52–56. ütem), két hegedűre (Violinschule)²⁶

²⁴ Az ábrát az első 1832-es bécsi kiadás helyett egy későbbi 1878-as londoni kiadásból vettem esztétikai okokból. In: Louis Spohr, Henry Holmes (szerk.), Florence A. Marshall (ford.): *Spohr's Violin School*. (London: Boosey and Co., 1878). 174.

²⁵ Ferdinand David (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine*. (Lipcse: Peters kiadó, 1868.) 55.

²⁶ Az ábrát az első 1832-es bécsi kiadás helyett egy későbbi 1878-as londoni kiadásból vettem esztétikai okokból. In: Louis Spohr, Henry Holmes (szerk.), Florence A. Marshall (ford.): *Spohr's Violin School*. (London: Boosey and Co., 1878). 177.



20. kottapélda: Beethoven Kreutzer-szonáta II. tételének 26–27. üteme a David-kiadásban.²⁷

Az előadói stílus változása a 20. század első felének pedagógiai irodalomban is nyomon követhető: Flesch Károly, Mosonmagyaróváron született hegedűművész és pedagógus *Die Kunst des Violinspiels* című művében hangsúlyozza, hogy a zenei tolmácsolásnak szükségszerűen követnie kell a kor változásait:

Ha Spohr kompozícióit újra életre kívánjuk kelteni, azok megszólaltatásához a mai kifejezőeszközöket kell alkalmaznunk. Ennek érdekében el kell vetnünk a túlzottan hosszú és túlbuzgó ([úgynevezett] „székrekedésszerű”) vonóhúzást, amely többnyire a szemnek kellemesebb, mint a fülnek, és amely a helyes frazeálás szempontjából csak ritkán indokolt. Kerüljük a sztereotip A-portamentót ; amennyiben belső kifejezési

szükséglet indokolja, habozás nélkül válasszuk helyette az E-portamentót  – még akkor is, ha ez Spohr idejében halálos vétségnek számított. Ne alkalmazzuk a kromatikus skálák hagyományos „csúszó” ujjrendjét, ha azt „ujjrendezett” megoldással helyettesíthetjük. Csupán azt kell megőriznünk, és sértetlenül a jelen korba átmentenünk, ami lényeges: a Spohr-i szellemet.²⁸

Flesch kijelentése kontrasztban állt Spohr művészi felfogásával, aki a 19. század elején az előadói minőséget két külön kategóriában határozta meg, melyekhez szorosan hozzátartozott a portamento, a vibrato és a rubato kifinomult, természetes alkalmazása.

²⁷ Ferdinand David (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine*. (Lipcse: Peters kiadó, 1868.) 60.

²⁸ „Wenn wir die Spohrschen Compositionen zu neuem Leben erwecken wollen, so müssen wir uns für ihre Wiedergabe zeitgenössischer Ausdrucksmittel bedienen. Drum fort mit den Ehrgeiz des überlangen (»verstopften«) Bogenstrichs, der stets wohlthätiger für die Augen als für die Ohren, und der nur ganz selten eine absolute Notwendigkeit für die richtige Phrasierung darstellt. Weg mit dem stereotypen A-Portamento



zögern wir keinen Augenblick, falls eine innere Notwendigkeit uns dazu drängt, es durch E-Portamento



zu ersetzen, selbst wenn dieses zu Spohrs Zeiten als Todsünde gegolten hat. Quälen wir uns nicht unnütz mit dem althergebrachten, » geschmierten « Fingersatz für chromatische Tonleitern, wenn wir ihn durch einen in der Hauptsache » gegriffenen « ersetzen können. Bloß das Wesentliche, den Geist Spohrs, müssen wir versuchen, unversehrt in unsere Zeit herüberzueretten.” In: Flesch Károly: *Die Kunst des Violinspiels II. kötet*. (Berlin: Verlag Ries und Erler, 1928), 193.

Violinschulében megkülönbözteti a „schön” és a „richtig” zenei tolmácsolásokat. A „schön”, azaz „szép” interpretáció nagyobb szabadságot ad, ugyanakkor nagyobb felelősséggel jár a hegedűjáték legmagasabb művészi céljainak elérésben, míg a „richtig”, azaz „helyes” előadás inkább az alapvető technikai elemeket hangsúlyozza:

A helyes előadásmód feltételei közé tartozik: 1.) a tiszta intonáció, 2.) az ütemrészek pontos beosztása időtartamuk szerint, 3.) az időmérték szigorú megtartása – sietés és késleltetés nélkül, 4.) az előírt dinamikai árnyalatok következetes betartása, valamint 5.) a különböző vonásnemek, kötésfajták, díszítések (doppelschlag, trilla stb.) pontos alkalmazása.

A szép előadásmódhoz a fentebb felsoroltakon kívül még a következő technikai eszközök is szükségesek: 1.) a vonóvezetés finomabb árnyalatai, amelyek egyaránt vonatkoznak a hang karakterére – az erőteljes, sőt nyers tónustól a lágyan, fuvolaszerű hangig – és különösen a frazeálás hangsúlyozására és tagolására; 2.) a mesterien kiművelt fekvésváltások (applicaturák), amelyeket nem a kényelem vagy a könnyebb játszhatóság érdekében alkalmazunk, hanem a kifejezés és a hangszín miatt; ezekhez tartozik a hangról hangra történő csúszás [portamento], valamint az ujjváltás ugyanazon hangon; 3.) a Bebung [vibrato] négy fokozatban; 4.) továbbá az időmérték rugalmas kezelése [rubato]: a tüzes és szenvedélyes szakaszokban a tempó előresiettetése, míg a gyengéd vagy fájdalmasan szomorkás karakterű részekben annak visszatartása.²⁹

A két játékmód közötti különbség jól megfigyelhető, ha összevetjük Spohr op. 55-ös d-moll hegedűversenye második tételének két változatát: az első kiadásét (21. kottapélda), valamint a *Violinschulében* található, saját maga által két hegedűre átírt verziót. Utóbbi elsősorban ujjrendbeli megoldásokban, dinamikai finomságokban és a vibrato használatában kínál előadói tanácsokat egy, Spohr szemében szép interpretáció eléréséhez (22. kottapélda).

²⁹ „Zum richtigen Vortrag gehört: 1.) reine Intonation, 2.) genaue Eintheilung [sic!] der Taktglieder nach ihrer Zeit dauer [sic!], 3.) ein Festhalten des Zeitmaasses [sic!] ohne Eilen und Zurückhalten, 4.) ein genaues Befolgen sowohl der vorgeschriebenen Nuancen von Stärke und Schwäche wie auch 5.) der Stricharten, Bindungen, Doppelschläge, Triller u.s.w.

Zum schönen Vortrag sind ausser [sic!] den vorstehenden noch folgende technische Hülfsmittel [sic!] erforderlich: 1.) die feinem [sic!] Schattierungen der Bogenführung, sowohl im Bezug [ma: „in Bezug auf”] auf den Charakter des Tons vom starken, selbst rauhen [sic!] bis zum sanft flötenden, wie auch besonders auf Accentuierung [sic!] und Sonderung [sic!] der musikalischen Phrasen, 2.) die künstlichen Applicaturen [sic!], die nicht der Bequemlichkeit oder leichtern [sic!] Spielbarkeit, sondern des Ausdrucks und des Tons wegen angewendet werden, wozu auch das Fortgleiten von einem Ton zum andern, so wie der Fingerwechsel auf demselben Ton gehört, 3.) die Bebung in ihren vier Abstufungen und 4.) das Forteilen [sic!] im Zeitmaass [sic!] bey feurigen und heftig – leidenschaftlichen Stellen, so wie das Zurückhalten bey [sic!] solchen, die einen zärtlichen oder wehmüthig [sic!] – traurigen Charakter haben.” In: Louis Spohr: *Violinschule*. (Bécs: Tobias Haslinger, 1832.) 195–196.

8 **VIOLINO PRINCIPALE.**

Adagio. *Tutti.* *Solo.*

f *p* *pousse*

A. pmo fmo *Cl fmo* *f*

Sopra una Corda.

dim. *p* *p*

B. Tutti. *Solo.*

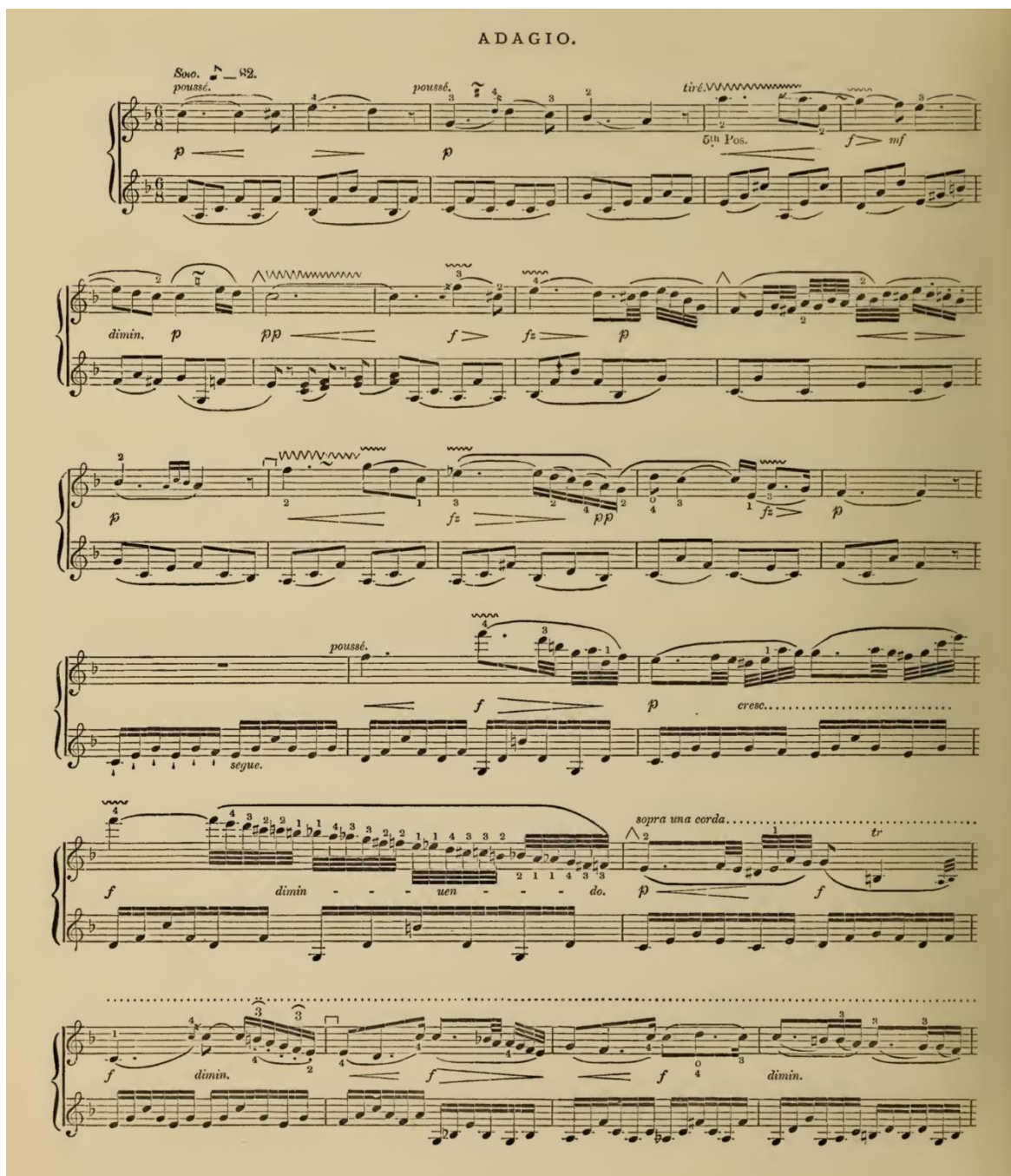
f *p* *cresc.* *f tiré.*

C. *f* *dim.* *p*

p

4434

21. kottapéllda: Spohr op. 55 d-moll hegedűversenyének II. téttele (első kiadás)



22. kottapéllda:

Spohr op. 55 d-moll hegedűversenyének II. tétele két hegedűre átírva (Violinschule)³⁰

Spohr hegedűiskolájának előadói tanácsai közvetlen megmutatkoznak egy 20. századi Adagio-felvételen: Marie Soldat-Roeger az 1920-as években játszott lemezre a

³⁰ Az ábrát az első 1832-es bécsi kiadás helyett egy későbbi 1878-as londoni kiadásból vettem esztétikai okokból. In: Louis Spohr, Henry Holmes (szerk.), Florence A. Marshall (ford.): *Spohr's Violin School*. (London: Boosey and Co., 1878). 202.

tételt, amelyen a fenti ujjrendek, portamento, vibrato és rubato alkalmazása figyelhető meg.³¹ Soldat-Roeger Spohr egyik tanítványánál, August Pottnál tanult, majd Joachim növedéke lett, aki pedig közvetlen kapcsolatot ápolt Spohr másik tanítványával, Ferdinand Daviddal és aki nem utolsósorban maga is játszott az op. 55-ös d-moll hegedűversenyt.³² Kortársai Soldat-Roeger játékát magyar mestere stílusának hű továbbörökítőjeként értékelték, így előadásai – Joachim és mások közvetítésével – feltételezhetően számos, a 19. századi német hegedűiskolához kötődő sajátosságot megőriztek.³³ Az osztrák hegedűművész példája kiválóan megmutatja, hogyan örökölték meg közvetett módon a 19. századi előadói hagyományokat a 20. század művészei.

Napjainkban a Beethoven-kutatók vizsgálódásainak egyik központi területe a szerző előadói praxisának újraértelmezése, különös tekintettel a hegedű-zongora szonátákra és a korabeli notációértelmezésre. E kutatói munka egyik legújabb eredménye Clive Brown és Neal Peres da Costa 2021-ben a Bärenreiter kiadónál megjelent hegedű-zongora szonátakiadása, benne a *Reading Between the Lines of Beethoven's Notation*³⁴ című tanulmánnyal, valamint egy csaknem 150 oldalas *Performing Practice Commentary*³⁵-vel (előadói gyakorlatra vonatkozó kommentár). Előbbi írásuk szerint Beethoven műveit csak a korabeli előadói konvenciók, például rubato, portamento, ki nem írt arpeggiojáték és aszinkron játék figyelembevételével lehet hitelesen megszólaltatni. Brown és Peres da Costa továbbá megvizsgálták saját kiadásukhoz a 19. századi Kreutzer-sonáta-kiadásokat is, és azok ismeretében törekedtek egy hiteles kottakép megalkotására.

³¹ A felvétel függelékben található fájlnéve: 3.1.a.) Marie Soldat-Roeger (1863-1955) Spohr Violin Concerto No. 9 Adagio (R. circa 1920)

³² Clive Brown: „Performing Classical repertoire. The unbridgeable gulf between contemporary practice and historical reality.” Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis: eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel 30/1 (2006): 31–43. 39.

³³ Clive Brown: I.h.

³⁴ Clive Brown: *Reading Between the Lines of Beethoven's Notation*. In: Clive Brown (szerk.), Neal Peres Da Costa (szerk.): *Beethoven Sonatas for Piano and Violin*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2021.

³⁵ Clive Brown, Neal Peres Da Costa: *Beethoven Sonatas for Piano and Violin. Performing Practice Commentary*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2021.

3.2. Kifejezőeszközök megjelenése és változása a hegedűn és a zongorán

3.2.1. Tempo rubato

3.2.1.1. A tempo rubato fogalma

A huszadik század eleji felvételek egyik legfeltűnőbb jellegzetessége az előadók változatos tempo rubato-használata, azon belül a kontrametrikus és agogikus rubato, valamint a tempóingadozás és a tempó manipulációjának alkalmazása. Ennek megértéséhez érdemes tisztázni bizonyos félreértéseket a fogalommal kapcsolatban, valamint bemutatni e fogalom, technika történetét.

A zenei előadás során megjelenő tempóváltozások már azt megelőzően is léteztek, hogy ezeket a jelenségeket a rubato fogalmával írták volna le.³⁶ Az első kiírt tempójelzések a barokk korban jelentek meg írásban, az első tempóváltozásra utaló előírások, mint a *ritardando*, *rallentando* és *accelerando* pedig a 18. század második felében.³⁷ A rugalmas tempókezelés azonban a korábbi évszázadokban is az előadói gyakorlat része volt, például a beszédszerű vokális zenékben, mint amilyenek a gregorián énekek, barokk monódiák és recitativók.³⁸ A rubato a reneszánsz madrigálokban és a barokk monódiákban a szöveg kifejezőerejét erősíti, serkenti. Olykor a rubato célja a strukturális egység megerősítése: például egy frázis kezdésének vagy befejezésének a jelzése.³⁹

Mint sok más zenei fogalmat, ezt is rendkívül ellentmondásos módon alkalmazták, sok értelmezési nehézséget okozva a modern kori zenetörténészeknek és előadóművészeknek. A *rubare il tempo* kifejezést először 1723-ban olvasható a bolognai Pier Francesco Tosi: *Opinion de cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni* című művében.⁴⁰ „Rubato” alatt azóta főként a rugalmas ritmuskezelés kétféle módját értjük: egyrészt a szólódallam ritmikailag egyenletlen mozgását egy egyenletes tempójú kísérettel szemben (ami a 18. században élte fénykorát), másrészt a teljes zenei szövet rugalmasságát, hogy egyformán gyorsuljon vagy lassuljon az összes szólam (ami a 19-20. században volt a leggyakoribb jelentése). A tempo rubato mindkét esetben egy átmeneti ritmikus hajlékonyságot jelent, ami hamar visszatér az eredeti ütéshez vagy tempóhoz. Mind a két

³⁶ Richard Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. (New York: Oxford University Press, 1994.) 4.

³⁷ Richard Hudson: I.h.

³⁸ Richard Hudson: I.h.

³⁹ Richard Hudson: I.h.

⁴⁰ Richard Hudson: I.m. 40.

típusú tempo rubatót illették már különböző nevekkal a zenetudósok; a disszertációmban Sandra Rosenblum muzikológus megnevezéseit választottam, aki az elsőt kontrametrikus rubatónak, a másodikat, pedig agogikus rubatónak nevezi.⁴¹

3.2.1.2. A kontrametrikus rubato

A tempo rubato alapjelentése a 18. századi zenészeknél a kontrametrikus rubato volt, amit úgy értelmeztek, hogy a szólista a hangokat elmozdíthatta a leírt helyükhöz képest, azok ritmikai értékét megváltoztathatta – hosszabbított, vagy rövidített néhányat improvizatív módon –, amíg a kíséret egy folyamatos pulzust tartott, állandó tempóban.⁴² Például előfordulhatott olyan helyzetben, amikor a karmester és a zenekar folyamatos tempót tartott, az énekesek vagy hangszeres szólisták pedig a zene kifejezőbbé tételének kedvéért kulcsfontosságú hangokat tovább tarthattak a kiírt értéküknél és az elkövetkező díszítőhangok sürgetésével visszatértek a karmester tempójába. Ez ugyanúgy előfordulhat kamarazenében a dallam- és kíséreszólamok között és a zongoristáknál a két kéz között. Tosi *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni* című könyve szerint ügyesen ellopni az időt a basszus valós idejű mozgásához képest olyan kifinomult művelet, hogy a pontos notálást lehetetlenné teszi; ezért sem ő, sem Johann Ernst Galliard, a könyv angol fordítója nem írt le példát, csak egy leírást, hogy az időt „találékonyan kell helyreállítani”. Galliard ezenkívül hozzátette: „az ízlés és a tapasztalat” fogja megtanítani a játékost arra, mikor fog a dallam „visszatérni a maga pontosságához, a basszus kíséretével”.⁴³ Ezt az elgondolást Joachim Quantz és Leopold Mozart is alátámasztják fuvola- illetve hegedűiskoláikban, utóbbi például azt írta, hogy kíséreszólamot „mindig egyenletes jellegű mozgással játszunk, különben lerontjuk a kísérettel mindazt, amit a szólista felépíteni szándékozott”.⁴⁴ Leopold Mozart 1756-os hegedűiskolája mellett Louis Spohr (1832) és Pierre Baillot (1834) hegedűiskoláiban is olvashatunk a kontrametrikus rubatóról. Baillot arra ösztökéli az előadót, hogy csak akkor használja a „*temps dérobé*, tempo rubato vagy *disturbato*” technikát amikor a kifejezés intenzitása „arra kényszeríti, hogy elveszítse a tempó mindennemű érzését és ezáltal szabaduljon meg ettől a gondtól”.⁴⁵

⁴¹ Sandra P. Rosenblum: The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries in: *Performance Practice Review*. 7 (1994.) 33–53. Kontrametrikus rubato megnevezés: 34. Agogikus rubato megnevezés: 44.

⁴² Sandra P. Rosenblum: I.m. 34.

⁴³ Sandra P. Rosenblum: I.h.

⁴⁴ Leopold Mozart, Németh Zsuzsanna (szerk.), Székely András (ford.): *Hegedűiskola*. (Budapest: Mágus kiadó, 1998.) 278.

⁴⁵ Richard Hudson: „Rubato”. [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 21.] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 833.

Amíg a hegedűn a kontrametrikus rubato legtöbbször a hangok értékeinek alterálását jelentette egy dallamon belül a kísérethez képest, a billentyűs hangszereseknél ez leginkább a dallam és kíséret közötti diszlokációként valósult meg. Wolfgang Amadeus Mozart azzal nyűgözte le a közönségét 1777-ben, hogy precíz tempót tudott tartani: „ami ezeknek az embereknek felfoghatatlan, hogy egy Adagióban történő tempo rubatónál a bal kéznek tempóban kell maradnia. Náluk a bal kéz mindig alkalmazkodik”, írja egy augsburgi levelében.⁴⁶ A kontrametrikus rubato használata legalább a 19. század második feléig folytatódott. Henry F. Chorley angol zenekritikus és író 1866-os visszaemlékezéseiben az olasz szoprán, Giuditta Pasta kifinomult érzékét dicsérte „az időzítés mértéke és aránya” szempontjából. Ehhez hozzátartozott a „metronomikus helyesség” és az „elvevés és hozzáadás művészi érzékkel”.⁴⁷ Ennek ellenére a 19. század közepén már leginkább a tempó általában vett rugalmasságával, az agogikával (az összes szólam közös felgyorsulásával, vagy lassításával) azonosították a rubatót.

3.2.1.3. Az agogikus rubato

Ezt a technikát változóképpen használták évszázadok óta a különböző zenei stílusokban.⁴⁸ A legkorábbi forrás, amely egyértelműen összeköti a tempo rubatót a tempó hajlékonyságával, Christian Kalkbrenner 1789-es *Theorie der Tonkunst* című könyve.⁴⁹ Ebben Kalkbrenner megnevez néhány kifejezést, amivel a zeneszerzők lassabb tempót, vagy fokozatosan lassuló tempót írnak elő, ám nem említi az elmaradt idő behozását, vagy a kíséret tempóban maradását. Említi viszont, hogy mértékkel kell használni és hogy túlzott alkalmazása elrontja és érthetetlenné teszi a zenei frázist. Kortársa, Daniel Gottlob Türk zongoraiskolájában olvashatunk tempo rubatóról, mint a kifejezés rendkívüli módjáról. Türk két másik eszközt nevez meg ezen kívül: a szándékosan egyenletes lüktetésen kívüli előadásmódot, valamint a megtervezett gyorsítást és lassítást.⁵⁰ Az első eszközt fantáziákra, cadenzákra, és recitativókra érti, melyeket úgy kellene előadni, mint ahogy egy énekes vagy színész szaval, a fontosabb hangok lassabb és hangosabb kiemelésével. A másodikat – a megtervezett lassítást és gyorsítást – a témák karaktereinek erőteljesebb kihozására

⁴⁶ Sandra P. Rosenblum: „The Uses of Rubato in Music. Eighteenth to Twentieth Centuries.”: *Performance Practice Review* 7 (1994.) 33–53. 37.

⁴⁷ Sandra P. Rosenblum: I.m. 41.

⁴⁸ Egy különösen korai lejegyzése a Sankt galleni kódexben található a kilencedik századból, amiben a c (mint celeriter-gyorsulni), t (mint trahere-elhúzni) és x (mint expertare-megvártni) betűkkel vezérelték a melizmák ritmikus előadását. In: Sandra P. Rosenblum: I.m. 43.

⁴⁹ Richard Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. (New York: Oxford University Press, 1994.) 140.

⁵⁰ Richard Hudson: I.m. 142.

alkalmazza egy egyenletes metrikájú darabban. A zongoraiskolájának 1802-es újranyomatásában Türk egy lábjegyzetben szintén figyelmeztet e zenei eszköz túl gyakori használatának veszélyeire.⁵¹ Az ilyen megjegyzések bizonyítéku­ l szolgálnak, hogy az egyenletes tempókezelés nem volt jellemző a 19. század eleji játékosokra, így vélhetően Beethoven zongorajátékára sem. 1817-es *Nord oder Süd* (WoO 148) című dalának ajánlásában Beethoven azt írja, hogy a metronómjelzés „csak az első ütemekre értendő, mert az érzelmeknek saját tempójuk van”.⁵² Karmesteri tevékenységéről Ignaz von Seyfried zenész, zeneszerző és tanár a 19. század első évtizedében a következőket említi: „a kifejezést követelő pontosság” és „hatásos tempo rubato” jellemzi.⁵³

3.2.1.4. Beethoven rubatója

Carl Czerny az 1800-as évek elején volt Beethoven tanítványa és később műveinek gyakori előadója lett. Czerny beszámolója szerint Beethoven zongorajátékában a cantabile-hangzás elérése volt a legszembe­ tünőbb a legato és a zongorapedál segítségével.⁵⁴ Beethoven rendkívül jól improvizált és ezt a növendékeitől is elvárta, véleménye szerint ugyanis egy kompetens előadónak és zeneszerzőnek jól kell tudnia improvizálni egy koncerten ahelyett, hogy csak azokat a darabokat játssza, amiket sokszor gyakorolt.⁵⁵ Czerny 1839-ben írt *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* című művében két fejezetet szentelt a Beethoven-zongoraművek helyes tolmácsolásának.⁵⁶ Tempóváltozással kapcsolatos javaslatai legtöbb esetben a kottában már beírt jelöléseket fokozzák, növelik, hogy azok még jobban szolgálhassák a művek kifejezését és világosabbá tegyék a struktúráját. Önuralomra viszont gyakran int, és megjegyzi, hogy az érzékelhetően lassabb tempó helyett a dallamokat inkább nagyobb nyugalommal kell előadni, illetve az intenzív kifejezőerőt szerinte inkább billentéssel lehet létrehozni, mint rallentando-használattal.⁵⁷

Anton Schindler 1840-es Beethoven-életrajza bár igazságtartalmát tekintve problematikus, erősen befolyásolta a következő generációk Beethoven-képét. Beethoven előadásmódjáról írva Schindler pillanatnyi vagy rövid kiterjedésű tempóváltozások mellett hosszabbakat is említ, amelyek akár egész egységekre, dallamokra kiterjedő lassabb vagy

⁵¹ Richard Hudson: I.m. 143.

⁵² Sandra P. Rosenblum: „The Uses of Rubato in Music. Eighteenth to Twentieth Centuries.”: *Performance Practice Review* 7 (1994.) 33–53, 45.

⁵³ Sandra P. Rosenblum: I.h.

⁵⁴ Eliana Murphy: „Beethoven the Teacher.” in: *American Music Teacher*, 58/5 (2009.), 17–21, 20.

⁵⁵ Eliana Murphy: I.h.

⁵⁶ Richard Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. (New York: Oxford University Press, 1994.) 159.

⁵⁷ Richard Hudson: I.h.

éppen gyorsabb tempóvételre is utalhattak. Ezenkívül egy adott frázison belül bizonyos hangok és retorikai szünetek meghosszabbításával, valamint cezúrák alkalmazásával új kifejezési lehetőségeket vázolt fel.⁵⁸

Emellett említi, hogy:

Az összes darabra – amelyet magától Beethoventől hallottam játszani – nem volt jellemző az időtartás merevsége, kevés kivételtől eltekintve. A kifejezés megfelelő értelmében vett tempo rubatót alkalmazott, amint azt a téma és a helyzet megkívánta a karikatúra legcsekélyebb mértéke nélkül.⁵⁹

Czerny és Schindler bemutatott lejegyzései Beethoven előadásmódjáról rendkívül meghatározóak a Beethoven-interpretáció későbbi alakulása szempontjából. Mint az később kiderül, az ő és néhány másik kortársuk által leírtak hatottak legerősebben a következő generáció előadói stílusára, különösen Liszt Ferencre és Richard Wagnerre.⁶⁰

Liszt Ferenc rubatohasználatáról Czerny a következőket írja 1839-es zongoraiskolájában:

A tempo rubato minden fajtájának igen gyakori alkalmazása olyan jól irányított Liszt játékában, hogy mint egy kiváló szónok, mindig érthető marad minden hallgató számára és ezért minden alkalommal a legnagyobb hatást gyakorolja közönségének összes rétegére.⁶¹

⁵⁸ Anton Schindler Beethoven tanítványa, barátja és általános segítője volt az 1820-as évektől haláláig. Beethoven életrajza, mint említettem rendkívül problematikus, több az ő tulajdonában lévő beszélgetőfüzetbe hamisított bele, valótlan adatokat közölt, amiket már a 20. század elején sok zenetudós kijavított. Személyes beszámolóit bár nem tudják megcáfolni, mindig szkeptikusan kezelik. Jelen esetben kortörténeti dokumentumként van kezelve, hiszen ezen az életrajzon keresztül lehet megvizsgálni, hogy milyen Beethoven-képet kaptak a romantikus zeneszerzők és előadók. Bővebben: Peter Stadlen: „Schindler’s Beethoven Forgeries.”: *The Musical Times* 118/1613 (1977. 06): 549–552.

⁵⁹ „All of the pieces which I have heard Beethoven himself play were, with few exceptions, given without any constraint as to the rate of the time. He adopted a *tempo rubato* in the proper sense of the term, according as subject and situation might demand, without the slightest approach to caricature.” In: Richard Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. (New York: Oxford University Press, 1994.) 157.

⁶⁰ Schindler Lisztet mint Beethoven-tolmácsolt ki nem állhatta, Beethoven-interpretációit keményen kritizálta, bírálta. E bírálatnak tetőpontja egy 1856-os cikksorozat lett, de már az 1845-i Beethoven-fesztiválon se vett részt, mert Liszt adományozta a legnagyobb összeget a Beethoven Múzeum létrejöttéhez. Liszt – mint sokan abban a korban – Beethoven utódjaként, zsenijének örököseként tekintett magára. In: Erwin Doernberg: „Anton Schindler.” *The Musical Quarterly*, 51/2, (1965), 373–86. 384.

⁶¹ „The very frequent application of each kind of *tempo rubato* is so well directed in Liszt’s playing that, like an excellent declaimer, he always remains intelligible to every hearer, and therefore invariably makes the greatest impression on all classes of the public.” In: Richard Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. (New York: Oxford University Press, 1994.) 257.

3.2.1.5. A liszti és wagneri rubato

Liszt kulcsfigurája volt a tempo rubato történetének, annak változó és sokszínű alkalmazásával rendkívül erős hatást gyakorolt a fiatalabb előadók és zeneszerzők generációira mint zongoraművész, karmester, zeneszerző, kottakiadó, író, átiratkészítő és tanár.

Zongorista pályájának aktív, 1832–1847 közötti periódusában több kritikus is írt arról, hogy hogyan használta a tempo rubatót, de Liszt maga is említi egy nyílt levelében a *Revue et gazette musicale de Paris* lapban 1837-ben:

Megannyiszor játszottam Beethoven, Weber és Hummel műveit, [...] és szégyenemre be kell valljam, hogy a szépséget lassan felismerő közönségtől – a bravók kiváltásáért – gátlástalanul változtattam meg a tempót és a zeneszerző szándékait, utasításait e művekben. Sőt arroganciámban még sok briliáns futamot és cadenzát is iktattam be [...] Nem tudják elképzelni milyen mértékben tulajdonítom ezeket az engedményeket a rossz ízlésnek.⁶²

Ebből arra következtethetünk, hogy karrierje későbbi éveiben Liszt valószínűleg csökkentette a rubato használatának mértékét, de még mindig játékának alapeleme lehetett. Charles Salaman angol zeneszerző és zenekritikus Liszt egy 1840-es londoni koncertjéről így nyilatkozik:

Jóllehet igen káprázatos volt Liszt játéka, mégis olyan szerzők műveiben, mint Beethoven, Weber és Hummel nincs szükség azokra a díszítésekre, amiket a zongorista bevetett. Mindamellett feltételezem, hogy ez a kicsapongó virtuozitás Liszt személyiségéhez, lényéhez tartozott, vérmérséklete, alkata követelte.⁶³

Liszt későbbi éveire a zongorázása még jobban átalakult. Carl Lachmund növendéke egy 1882-ben tartott zongoraóra kapcsán említi a liszti rubatót, amelyet a ritmus váratlan, könnyed megakasztásaként ábrázolt pár jelentős hangon, amivel a frazeálás világosabban,

⁶² „I frequently played the works of Beethoven, Weber and Hummel, ... and I confess to my shame [that] in order to extract bravos from a public ever slow to percieve things of beauty, I had no scruples about changing the tempo and the composer's intentions. I even arrogantly went so far as to add a lot of brilliant passages and cadenzas... You will never believe how much I deplore those concessions to bad taste...” In: Richard Hudson: I.m. 258.

⁶³ „Yet, magnificent as was Liszt's playing, the works of such great masters as Beethoven, Weber, and Hummel needed no such embellishments as the pianist introduced. I suppose, however, that these excesses of virtuosity belonged to Liszt's flamboyant personality; his temperament compelled him.” In: Richard Hudson: I.h.

meggyőzőbben mutatkozott meg. Azt is említi, hogy bár Liszt kevés figyelmet szánt az állandó lüktetés megtartására, sem a darab esztétikai arányát, sem a ritmusát nem zavarta meg.

Liszt az 1840-es években kezdett vezényelni, és 1848-ban telepedett le Weimarban, ahol az udvari zenekar karmestere lett. Beethoven kilencedik szimfóniájának egy 1853-as karlsruhei előadása után az egyik kritikus azt írta, hogy az az egyhangú vélemény, hogy Liszt nem karmesternek való.⁶⁴ Nem az ütemet vezényelte, hanem egyik kezéből a másikba rakta a pálcát, jeleket adott a levegőben egyik, vagy másik kezével és az egyik próbán arra utasította a zenekar zenészeit, hogy „ne játsszanak túlságosan szigorú ütemtartással”.⁶⁵ Liszt válaszát erre és más korabeli kritikákra a levelezésében olvashatjuk, ahol megírja, hogy Wagner, Berlioz és Schumann, valamint a kései Beethoven művei új habitust igényelnek a karmestertől. Úgy érezte, hogy a pontos ütemezés ellenkezik ezeknek a kompozícióknak a kifejezésével és felfogásával, és szerinte a karmesterek „kormányosok”, nem „evezősök”.⁶⁶ Liszt tehát nyilvánvalóan átvitte a zongoristaként használt, kifejező ritmikus szabadságot a zenekari darabok vezénylésére is.

Ennek az új habitusnak a másik, vitathatatlanul még jelentősebb propagátora Richard Wagner volt, akinek az 1869-ben megjelent *A vezénylésről* című esszéje rendkívül nagy hatást gyakorolt a 19. századi és 20. század eleji karmester generációkra. Az írás központi elve, hogy minden témának (akár egy tételen belül) saját személyisége van, ami saját tempót kíván.⁶⁷ Ezen nem a tempó hirtelen megváltoztatását értette Wagner, hanem azt, hogy a megfelelő helyeken, a két tempó közötti átvezetéseknel is szükséges beiktatni ritardandót vagy accelerandót. Továbbá úgy vélte, hogy a gyors tételek gyorsabb, a lassú tételek pedig lassabb tempót igényelnek, mint ahogyan azt közvetlen elődei tolmácsolták.⁶⁸

Wagner 1855-ben, Londonban vezényelt koncertjeit a Mendelssohni, az ütemet pontosan kiütő, tempót tartó vezényléshez hozzászokott kritikusok nem díjazták.⁶⁹ Henry Smart angol orgonista, zeneszerző és zenekritikus ezekről a koncertekről azt írta, hogy a művek fontos pontjait, például a témák megjelenéseit Wagner „eltúlzott ritardando”

⁶⁴ Bár a kritikus csak egy h-betűt írt oda (H.) Alan Walker, az egyik legnevesebb Liszt-kutató szerint általánosan feltételezett, hogy Ferdinand Hiller német zeneszerző, karmester, zongorista, író és zeneigazgató a szerzője.

⁶⁵ Alan Walker, Rácz Judit (ford.): Liszt Ferenc. II. *A weimari évek, 1848-1861*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1994.) 274.

⁶⁶ Alan Walker: I.m. 275.

⁶⁷ Richard Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. (New York: Oxford University Press, 1994.) 312.

⁶⁸ Richard Hudson: I.h.

⁶⁹ Richard Hudson: I.h.

használatával előlegezi meg, főleg a lassú tételekben. A gyors tételek allegróinak sebességét (nyitányokban és első tételekben) ugyanakkor „harmadára csökkenti” a cantabile-frázisok megjelenésekor.⁷⁰ Ugyanebben az évben Hector Berlioz levélben említi, hogy Wagner örömmel várta londoni koncertkörútjának befejezését, amely során a kritikusok haragját újból kivívta, mert olyan „szabad stílusban vezényelt, miként Klindworth zongorázik”.⁷¹

Wagner a fent említett esszéjében figyelmeztet, hogy ezeket az eszközöket csakis tiszta zenei elgondolásból ajánlatos alkalmazni:

Semmi sem olyan káros egy zeneműre, mint az önkényes tempóárnyalatok, [...] amiket vélhetően ilyen vagy olyan önféjű és felfuvalkodott taktusütő iktat be a hatásvadászat kedvéért. Minden bizonnyal ily módon ásható alá klasszikus zenénk létezése is az idők folyamán.⁷²

Wagner elméletei szorosan összekapcsolódtak Liszt zongorázásával, vezénylésével és mindkettőjük egyik fő inspirációi a Schindler, Czerny és kortársaik által ábrázolt Beethoven-előadások voltak.

3.2.1.6. Brahms és Joachim időkezelése

Brahms szövegeit elemezve kifejezetten konzervatív, szigorú és rendkívül enyhe tempóingadozást megengedő muzsikus képét kapjuk: „»Con discrezione«-t kellene hozzáadni ahhoz [a tempóingadozáshoz], mint sok máshoz is” – írja egyik levelében a komponista.⁷³ Fanny Davies angol zongorista beszámolója Brahms op. 101-es zongoratriójának próbájáról a szerző, Joachim és Robert Hausmann csellista előadásában teljesen más képet fest Brahms hozzáállásáról.⁷⁴ A Davies által lejegyzett – és utóbb Joachim

⁷⁰ In: Richard Hudson: I.h.

⁷¹ Karl Klindworth német zongorista, karmester és tanár Liszt Ferenc növendéke és az újnómet iskola jelentős tagja. Berlioz a fent idézett levélben előzőleg említi, hogy zongorázási stílusa olyan szabad volt, hogy egy zenekari versenymű próbája során a zenekar egy hegedűse frusztráltságában felkiabált: „sempre tempo rubato!”. In: Richard Hudson: I.m. 303.

⁷² „nothing can be more detrimental to a piece of music than arbitrary nuances of tempo, [...] such as are likely to be introduced by this or that self-willed and conceited time-beater, for the sake of what he may deem ‘effective’”. In that way, certainly, the very existence of our classical music might, in course of time, be undermined.” In: Richard Hudson: I.m. 313.

⁷³ Robert Pascall, Philip Weller: „Flexible tempo and nuancing in orchestral music: understanding Brahms’s view of interpretation in his Second Piano Concerto and Fourth Symphony”. In: M. Musgrave (szerk.), B. D. Sherman (szerk.): *Performing Brahms, Early Evidence of Performance Style*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 235.

⁷⁴ A próba Baden-Badenben volt 1887. szeptember 21-én. In: George S. Bozarth: „Fanny Davies and Brahms’s late chamber music.” In: Bernard D. Sherman (szerk.), Michael Musgrave (szerk.): *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003.) 170–199. 173.

által megerősített – metronómjelzések azt mutatják, hogy a trióban rengeteg tempóingadozást alkalmazott. Davies azt írja, Brahms tempóérzéke nagyon „rugalmas” volt és „nem egy hangon időzne, hanem egy egész ideán, elképzelésen, mintha nem lenne képes elszakítani magát annak gyönyörétől”.⁷⁵ Egy 1889-es, Brahms első magyar táncából készült viaszhenger-felvétel is tempóingadozást és ritmikai szabadságot mutat⁷⁶, habár a felvétel előkészületei nem voltak zökkenőmentesnek, így akár azok is közrejátszhattak az előadás minőségében (Brahms nagyon türelmetlen és ideges volt, így a helyzet darabválasztására és játékmódjára is kihathatott, ám ezt egy elméletíró sem erősíti meg).⁷⁷ Mind a visszaemlékezés, mind a felvétel alátámasztja, hogy ugyan Brahms fontosnak tartotta a mértékletességet, mégis gyakran élt a tempo rubato használatával.

Joachim és tanársegédje, Johannes Moser hegedűiskolájukban, az agogikus rubato megvitatásánál rendkívüli óvatosságra intik az olvasót, és azt írják, hogy a tempókülönbség csupán „alig észrevehető” lehet.⁷⁸ Természetesen az „alig észrevehető” kifejezésről nem tudhatjuk, mit jelentett egy 19. századi muzsikusként, mindenesetre Joachim 1903-as felvételein, amelyeken Brahms első és második magyar táncának hegedű-zongora átiratát szólaltatja meg, az agogikus rubato világosan megmutatkozik.⁷⁹

3.2.1.7. Bülow és a 20. század eleje

A két rubato felfogást együttesen leginkább Hans von Bülow tudta hitelesen képviselni, aki mind zongoristaként, mind karmesterként az egyik legbefolyásosabb zenésznek számított a maga korában. Liszt Ferenc növendékeként szoros kapcsolatban állt mind Liszttel mind Wagnerrel, de Brahmsszal és Csajkovszkijjal is.⁸⁰ Liszt tanárként a Beethoven-

⁷⁵ „He would linger not on one note alone, but on a whole Idea, as if unable to tear himself away from its beauty.” In: George. S. Bozarth: I.m. 172.

⁷⁶ A felvétel függelékben található fájlneve: 3.2.1.6. b.) *Johannes Brahms plays his Hungarian Dance No.1 1889*

⁷⁷ Stephan Puille: „Johannes Brahms in the Lindström Recording Studio. Expanded paper of a lecture held on May 9th 2010 at the 11th International Conference of Discography.” (Hildesheim: 11. Diskografentag: 2010.05.09.). 12-14. 12.

⁷⁸ Joachim József, Andreas Moser (szerk.): *Violinschule–Violin School*. (Berlin: N. Simrock, G.m.b.H; 1905.) 16-17.

⁷⁹ Az első magyar tánc függelékben található fájl neve: 3.2.1.6. c.) *Joseph Joachim plays Brahms Hungarian Dance no. 1 (Berlin, 1903)*, a második magyar tánc függelék fájl száma: 3.2.1.6. d.) *Joseph Joachim plays Brahms Hungarian Dance no. 2 (Berlin, 1903)*

⁸⁰ Hans von Bülow zenei munkássága lehangzó: egyben zeneszerző, zongorista, zenekritikus és karmester volt. Ő mutatta be Liszt Haláltáncát, h-moll szonátáját, *Faust* szimfóniáját, Wagner Trisztán és Izoldáját, A nürnbergi mesterdalnokokat és Brahms első szimfóniájának revideált változatát, valamint az általa vezetett meningeri zenekart készítette fel a negyedik szimfónia ősbemutatójára a szerző vezényletével (a második előadását a szimfóniának Bülow vezényelte). Emellett nevéhez fűződik Csajkovszkij b-moll zongoraversenyének ősbemutatója és ő volt az első zongorista, aki egy koncert sorozatban játszotta Beethoven 32 zongora szonátáját kívülről. Munkásságáról, életéről a következő könyvet ajánlom: Alan Walker: *Hans von Bülow. A life and times*. (New York: N. Oxford University Press, 2010.)

zongoraszónátákhoz a Bülow által 1871-ben megjelentetett kiadást részesítette előnyben a korban megjelentek közül. Miután Liszt 1847-ben felhagyott az aktív zongoristakarrierrel, Bülow és Anton Rubinstein számítottak a kor legnevesebb zongoristáinak. Sir Alexander Mackenzie skót zeneszerző Bülow skóciai koncertjeit rendszeresen látogatta és emlékirataiban összehasonlította kettejük játéka közötti különbséget:

Rubinstein néha forgószélként tudott hatni az emberre, míg Bülow a briliáns technikájával nyűgözött le, de még inkább ahogyan a zeneszerző szándékait sebészi pontossággal feltárja előttünk.⁸¹

Mackenzie leírása valószínűleg magába foglalja az idő és ritmus manipulációját is. Eduard Hanslick, korának egyik legnagyobb zenekritikusa, Brahms és Joachim József barátja egy 1884-es, Bülow által vezényelt, egészében pozitív koncertkritika kapcsán fenntartásait fejezte ki „bizonyos rubatók” kapcsán, amiket „indokolatlannak és mesterkéltnek” vél, de beismeri, hogy „a tempó metronomikus egyenletességét a mai összes modern karmester elutasította.”⁸² Hanslick szerint Bülow ott alkalmazott tempóváltozást karmesterként, ahol megfelelőnek találta volna zongoristaként. Későbbi éveire Bülow valószínűleg még excentrikusabbá válhatott tolmácsolásaiban. Röviddel halála után Felix Weingartner élesen bírálta őt *A vezénylésről* című könyvében. Írásában arról panaszkodott, hogy Bülow tempóváltozásai indokolatlanok, szeszélyesek és eltúlzottak, amiket egy rakás „kis Bülow” utánoz.⁸³ Róla és a többi hozzá hasonló karmesterről így ír:

A tempo-rubato karmesterek [...] a legvilágosabb passzázsokat is homályossá igyekeznek tenni jelentéktelen részletek kihalászásával. Így egy belső rész, ami kevés jelentőséggel bír, olyan fontosságot kap, ami semmiképpen sem jár neki [...] gyakran az úgynevezett „luftpausa” van beiktatva, főképp abban az esetben, amikor egy crescendót piano követ, mintha a zene fermatákkal lenne teleszórva. Ezek az apró fortélyok ki vannak segítve a tempó folyamatos alterációjával és diszlokációjával. Egy fokozatos elevenség vagy egy gyengéd, érzékeny lassulás helyén – gyakran még ezen ürügyek hiányával – egy erőszakos, görcsös accelerando vagy ritenuto található.⁸⁴

⁸¹ Alan Walker: *Hans von Bülow. A Life and Times*. (New York: N. Oxford University Press, 2010.) 8.

⁸² Richard Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. (New York: Oxford University Press, 1994.) 314.

⁸³ Richard Hudson: I.h.

⁸⁴ „The tempo-rubato conductors [...] sought to make the clearest passages obscure by hunting out insignificant details. Now an inner part of minor importance would be given a significance that by no means belonged to it; [...] often so called 'breath pause' would be inserted, particularly in the case of *crescendo* immediately

Az idő és a ritmus manipulációja a kései 19. század, korai 20. század előadóinak fő kifejezési eszköze volt. Ebben a zenei közegben nevelkedett és tevékenykedett a negyedik fejezetben vizsgált három 20. századi felvétel szereplője – Ignaz Friedman, Bronisław Huberman, Fritz Kreisler, Franz Rupp, Bartók Béla és Szigeti József –, akiknek játékában az általuk bemutatott, legfőbb kifejezési eszközök – tempo rubato, vibrato, portamento, aszinkron játék és ki nem írt arpeggiohasználat – zenélésük természetes részét képezték.

3.2.2. A vibrato esztétikai változása a hegedűn

A vibratohasználat 19-20. századi változatainak megértéséhez elengedhetetlen a különböző terminusok, a vibrato 19. századi zenében betöltött funkciójának, a megszólaltatásához szükséges különböző technikáknak, valamint a mennyiségi használatából adódó vitáknak az ismerete.

A vibratót évszázadokkal korábban többféle elnevezéssel illették, német nyelvterületen például a 19. század közepéig leginkább a *Tremolo* és a *Bebung* szavakat használták a vibratotechnikára.⁸⁵ Leopold Mozart 1756-ban a *tremoló* és *tremolettó* elnevezéseket alkalmazta;⁸⁶ Georg Simon Löhlein 1774-ben az olasz *ondeggiamento* szót említi a *Bebung* mellett,⁸⁷ Louis Spohr pedig 1832-ben a *Tremolo* kifejezést használta.⁸⁸ Pierre Baillot a *L'Art du violon* (1834) című művében az *ondulation* szót alkalmazta a technika jelölésére,⁸⁹ míg Charles de Bériot *Méthode de violon* (1858) című hegedűiskolájában a *sons vibrés* („rezgő hangok”) kifejezést használta.⁹⁰ Hermann Schröder *Die Kunst des Violinspiels* (1887) című könyvében a *Bebung* címszó alatt több más elnevezést is felsorol, köztük a *Tremolando*, *Vibrato* és *Balancement* szavakat.⁹¹

followed by a *piano*, as if the music were sprinkled with *fermate*. These little tricks were helped out by continual alterations and dislocations of the tempo. Where gradual animation or a gentle and delicate slowing-off is required — too often without even that pretext — a violent spasmodic *accelerando* or *ritenuto* was made.” Richard Hudson: I.m. 315.

⁸⁵ Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900*. (New York: Oxford University Press, 1999.) 517.

⁸⁶ Leopold Mozart, Németh Zsuzsanna (szerk.), Székely András (ford.): *Hegedűiskola*. (Budapest: Mágus kiadó, 1998.) 254.

⁸⁷ Georg Simon Löhlein: *Anweisung zum Violinspielen: mit pracktischen [sic!] Beyspielen und zur Uebung mit vier und zwanzig kleinen Duetten erläutert* (Leipzig und Züllichau: 1774.) 51.

⁸⁸ Louis Spohr: *Violinschule*. (Bécs: Tobias Haslinger, 1832.) 175.

⁸⁹ Pierre Baillot: *L'Art du Violon*. (Párizs: Depot Centrale de la Musique, 1834.) 138.

⁹⁰ Charles de Bériot: *Méthode du violon, du style 3e partie*. (Párizs: Schott 1858.) 220.

⁹¹ Hermann Schröder: *Die Kunst Des Violinspiels: Ein Encyklopädisches Handbuch Für Jeden Violinisten, Insbesondere Für Lehrer Und Lernende*. (Köln: Tonger, 1887.) 26.

A 19. században a vibratóra kizárólag díszítőelemként tekintettek, amelynek művészi megközelítése iskolánként, előadónként és hangszerenként eltérő volt. Ennek ellenére vélhetően a korszak zenei tekintélyei között viszonylagos egyetértés alakult ki abban, hogy a vibratót – más díszítőelemekhez hasonlóan – nem állandó kifejezőeszközként, hanem alkalomszerű színezésként, díszítésként érdemes alkalmazni a hangokon.⁹² A vibrato állandó használata – mint a hangképzés szerves része – csak a század végén kezdett elterjedni. Ennek az új szemléletnek a kialakulása elsősorban a francia–belga iskola hatására indult meg, és csak a 20. század első évtizedeiben vált széles körben elfogadottá.

Flesch Károly visszaemlékezéséből világos képet kapunk a 19. századi vibratohasználatról:

[...] még 1880-ban sem használtak tényleges, folyamatos vibratót a nagy hegedűsök. Ahelyett egyfajta *Bebung*-ot [magyarul remegést], azaz ujjvibratót alkalmaztak, amivel a hangmagasság alig észlelhető kilengésnek volt kitéve. A nem kifejező hangokon alkalmazott vibrálást – különösen futamokban – illetlennek és művészetlennek tekintették. Alapvetően egyfajta szárazsággal illet megkülönböztetni a gyorsabb futamokat a hosszabb és expresszívebb hangoktól.⁹³

Siegfried Eberhardt 1910-es *Violin Vibrato* című tanulmánya az egyik első írás, amely részletesen foglalkozik a vibrato mechanikájával.⁹⁴ Ebben egyértelműen hangsúlyozza a német hegedűs, hogy a vibrato fontos eszköz a szép és egyedi hangképzésben a vonós hangszerek esetében.⁹⁵ A messze ható jelentősége és elfogadása ennek a szemléletváltásnak jól látható, ha összevetjük a modern hozzáállást a magyar hegedűs, Auer Lipót által leírtakkal. Auer – aki Jakob Dont és Joachim József növendékeként saját maga a régi esztétika képviselőjének tartotta magát – 1921-es *Violin Playing As I Teach It* című metodikakönyvében erősen bírálja az új hozzáállást:

⁹² Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900*. (New York: Oxford University Press, 1999.) 521.

⁹³ „even in 1880 the great violinists did not yet make use of a proper vibrato but employed a kind of *Bebung*, i.e. a finger vibrato in which the pitch was subjected to only quite imperceptible oscillations. To vibrate on relatively unexpressive notes, not to speak of runs, was regarded as unseemly and inartistic. Basically, quicker passages had to be distinguished by a certain dryness from longer and more expressive notes.” In: Flesch Károly, Hans Keller (ford.): *The Memoirs of Carl Flesch* (London: Rockliff Publishing Corporation, 1957.) 120.

⁹⁴ Clive Brown: „Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing.” *Journal of the Royal Musical Association* 113/1, (1988): 97–128. 111.

⁹⁵ Siegfried Eberhardt, Melzar Chaffee (ford.): *Violin Vibrato: Its Mastery And Artistic Uses* (New York: Carl Fischer, 1911.) 2.

Ahogy a portamentónak, úgy a vibratónak is elsődleges célja a kifejezés fokozása, hogy kidíszítsen és megszépítsen egy éneklő frázist vagy hangot. Sajnos mind az énekesek, mind a vonós előadók gyakran visszaélnek ezzel az effektussal, ahogy a portamentóval is, és elterjesztenek egy teljesen művészietlen járványt, amelynek százból kilencven énekes és hangszeres szólista áldozatul esik.⁹⁶

Továbbá kritizálja azokat a játékosokat, akik a vibratót menedékként használják: „a struccokhoz hasonlóan homokba dugják a fejüket, hogy elfedjék, elrejtsek rossz hangképzésüket és intonációjukat”, majd megjegyzi, hogy azok az előadók, akik ugyanolyan módon használják ezt az eszközt, monotonná teszik játékukat és erősen csökkentik a különbséget a művek között, amiket mind leöntenek egy „tabasco szósz-szerű folyamatos vibratóval”.⁹⁷ Ezután kifejti a technika 19. századi esszenciáját:

Nem, a vibrato egy effektus, egy díszítés. Egy isteni pátoszt tud kölcsönözni a frázis tetőpontjának, vagy egy futam folyamatának, de csak akkor, ha az előadó arányérzéke kiművelt annak használatában.⁹⁸

Végül az alábbiakkal összegzi a fejezetet:

Mindenesetre sose felejtjük, hogy a vibrato legkíméletesebb alkalmazása kívánatos, túl bőséges használata pedig annak célját, szándékát veszíti. A túlzott vibrato egy olyan szokás, amit nem tolerálok és mindig harcolok ellene, amikor növendékeimnél észreveszem, igaz be kell ismernem, gyakran sikertelenül.⁹⁹

⁹⁶ „Like the portamento, the vibrato is primarily a means used to heighten effect, to embellish and beautify a singing passage or tone. Unfortunately, both singers and players of string instruments frequently abuse this effect just as they do the portamento, and by so doing they have called into being a plague of the most inartistic nature, one to which ninety out of every hundred vocal and instrumental soloists fall victim.” In: Auer Lipót: *Violin Playing As I Teach It*. (New York: Frederick Stokes Company, 1921). 59.

⁹⁷ „Resorting to the vibrato in an ostrich-like endeavour to conceal bad tone production and intonation from oneself and from others”, „peppering them all with the tabasco of a continuous vibrato.” In: Auer Lipót: I.m. 59-60.

⁹⁸ „No, the vibrato is an effect, an embellishment; it can lend a touch of divine pathos to the climax of a phrase or the course of a passage, but only if the player has cultivated a delicate sense of proportion in the use of it.” In Auer Lipót: I.m. 60-61.

⁹⁹ „In any case, remember that only the most sparing use of the *vibrato* is desirable; the too generous employment of the device defeats the purpose for which you use it. The excessive *vibrato* is a habit for which I have no tolerance, and I always fight against it when I observe it in my pupils — though often, I must admit, without success.” In: Auer Lipót: I.m. 55.

Auer olyannyira sikertelenül harcolt ez ellen, hogy pont saját növendékei voltak a legbefolyásosabb képviselői a technika új alkalmazásának. Ennek ellenére elismerte őket, főként egyéniségüket és változatos zenei stílusukat értékelte:

Még mindig büszke vagyok arra, hogy az egyik fő elvemet mindig betartottam, miszerint a növendékeim *önmagukat* fejezzék ki és ne az én elvárásaimnak feleljenek meg. Elman, Zimbalist, Heifetz, Seidel, [...] nem különbözik teljesen egyik a másiktól? [...] Sosem próbáltam szűk esztétikai elméleteim szerint faragni őket, csak az ízlés széles, általános szabályait tanítottam meg nekik, amitől a saját egyéni stílusuk kifejlődik. Ami az interpretációt illeti, mindig arra bátorítottam őket, hogy megtalálják önmagukat, mindig minden szabadságot meghagytam nekik, kivéve, ha megpróbáltak a művészet esztétikája ellen vétkezni.¹⁰⁰

A 19. században az általánosan elfogadott esztétikai norma Auer nézőpontja volt, amely jól dokumentálható. Fritz Kreisler, bécsi születésű hegedűs, a folyamatos vibrato egyik első nagy képviselője felismerte, hogy ennek az eszköznek az általa használt módja – ami a hang folyamatos színezését eredményezte – viszonylag új eredetű:

Ha visszaemlékszünk, Wieniawsky [sic!] volt az, aki felfokozta a vibrato intenzitását és soha nem látott magasságokba emelte – ez vált ismertté »francia vibrato« néven. Vieuxtemps szintén átvette, majd utána Eugène Ysaÿe és jómagam lettünk a legnagyobb képviselői. Joachim József például megvetette.¹⁰¹

Robert Philip zenetudós szerint a folyamatos vibrato Kreisler által felvázolt vonala nem ilyen egyenes, mivel Kreisler sem Wieniawskit, sem Vieuxtemps-ot nem hallotta élőben.¹⁰²

Ebben az időszakban kezdték a vibratóval előállított élénk, rezgő (remegő) hangot a hangzás szépségével és nemességével társítani szemben a korábbi, jobb kéz és vonó által

¹⁰⁰ I still take pride in the fact that I have always insisted on the one great principle — that my pupils express *themselves*, and that they must not try to express me. Elman, Zimbalist, Heifetz, Seidel [...] is not each and every one of them distinctly different from every other? [...] I have never tried to mould my pupils to any narrow aesthetic theories of my own, but only to teach them the broad general principles of taste out of which individual style develops. As regards interpretation, I have always encouraged them to find themselves. I have always allowed them all freedom except when they have tried to sin against the aesthetic principles of art.” In: Auer Lipót: *Violin Playing As I Teach It*. (New York: Frederick Stokes Company, 1921). 189.

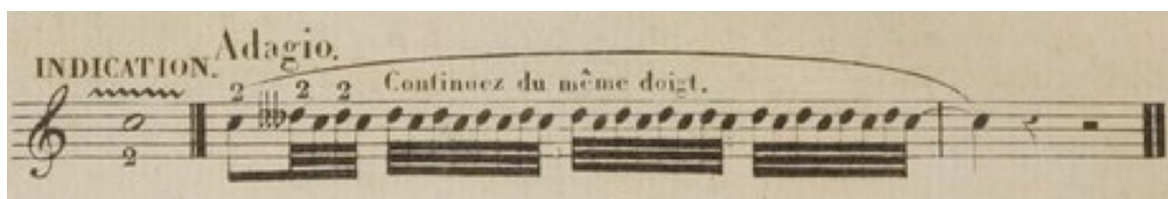
¹⁰¹ „If you recall Wieniawsky intensified the vibrato and brought it to heights never before achieved, so that it became known as the ‘French vibrato’. Vieuxtemps also took it up, and after him Eugene Ysaÿe, who became its greatest exponent, and I. Joseph Joachim, for instance, disdained it.” Louis P. Lochner: *Fritz Kreisler* (New York, New York: The Macmillan Company, 1950.) 21.

¹⁰² Robert Philip: *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950.* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992.) 210.

képzett egyenletes és tiszta hanggal. Flesch Károly így írta le hegedűs kortársa és barátja, Kreisler befolyását:

Kreisler vitte a legmesszebbre a vibrato e fajta átértelmezését; nem csupán szélesebb és intenzívebb vibratót használt, hanem még a gyors futamokat is megpróbálta olyan vibratóval gazdagítani, amely, bevallása szerint, inkább volt átgondolt szándék, mintsem valós fizikai megvalósítás.¹⁰³

A vibrato technikai és művészi megvalósításáról mind a francia, mind a német hegedűiskolák képviselőitől fennmaradtak írások a 19. századból. Baillot, Kreutzer és Rode az 1803-as *Méthode de violon*ban ugyan még csak a vonó által létrehozott változatról tesznek említést, Baillot 1834-ben megjelent *L'Art du violon*jában viszont már balkéz vibratóval foglalkozik, amit egy enyhe remegésnek ír le és nem említ kar-, csupán ujjmozgást (23. kottapélda).



23. kottapélda: Baillot vibratoábrázolása¹⁰⁴

Baillot *L'Art*-jában részletesen is ír a technikáról, amit egy különleges szóval illet:

Ez a *hullámozás*, amit többé-kevésbé az ujj lassú mozgása vált ki, élénk, gyengéd és néha patetikus kifejezést ölt. Sajnos az ujj lengése pillanatnyilag megváltoztatja a hang intonációjának a tisztaságát. Annak érdekében, hogy ez ne bántsa a fület és azt azonnal megvigasztalhassuk, hallhatóvá kell tennünk a pontos, tiszta hangot a kezdésnél és a befejezésnél. A *hullámozás* – diszkréten kezelve – a hangszer hangját hasonlóvá teszi az érzellemmel átitatott emberi hanghoz. Ez a fajta kifejezés nagyon erőteljes, de ha sokat használjuk, azzal a veszélyes hátránnyal járhat, hogy a dallam természetellenessé válik

¹⁰³ „Kreisler drew the extreme consequences from this revaluation of vibrato activity; he not only resorted to a still broader and more intensive vibrato, but even tried to ennoble faster passages by means of a vibrato which, admittedly, was more thought than actually executed.” In: Flesch Károly, Hans Keller (ford.): *The Memoirs of Carl Flesch* (London: Rockliff Publishing Corporation, 1957.) 120.

¹⁰⁴ Pierre Baillot: *L'Art du Violon*. (Párizs: Depot Centrale de la Musique, 1834.) 138.

és megfosztja a stílust attól a becses naivitástól, ami a művészet legnagyobb sármja, és felidézi annak primitív egyszerűségét.¹⁰⁵

Miután a vibratohasználat további különleges lehetőségeit megvitatja, Baillot figyelmezteti az olvasót, hogy mértékkel szabad használni.

Louis Spohr német hegedűs, karmester és zeneszerző a két évvel korábbi, 1832-es *Violinschuléjában* – amiben egyébként tremolónak nevezi a vibratót – némileg másképp vélekedik Baillot-hoz képest a megszólaltatásról: nem követeli meg a tiszta hangzást a vibrált hang elején és végén. Ezenkívül négyféle sebességet különböztet meg a vibratojátékban: gyors, lassú, gyorsuló és lassuló (24. kottapélda), amelyeket különböző zenei példákon mutat be hullámzó vonalakkal (25. kottapélda). Spohr e típusokat a következőképpen különböztette meg:

1. a gyors [vibrato] a szenvedélyes kifejezés fokozására és a hangsúlyos hangok intenzitásának növelésére szolgál; 2. a lassú [vibrato] a tartós, patetikus dallamok gyengédségének és érzelmi finomságának kifejezését segíti; 3. és 4. a fokozatos [vibrato] pedig a crescendo és diminuendo dinamikai folyamatainak árnyalt megvalósításában kap szerepet.¹⁰⁶

The quick *tremolo* is marked ~~~~~, the slow ~~~~~, the accelerating ~~~~~, and the slackening ~~~~~.

24. kottapélda: Spohr által tanácsolt négyféle vibratosebesség ábrázolása a hegedűiskolájában¹⁰⁷

¹⁰⁵ „Cette *ondulation*, produite avec plus ou moins de lentuer, par le doigt est d’une expression animée, tendre et quelquefois pathétique; mais le balancement du doigt eltère momentanément la justesse du ton. Pour que l’oreille n’en souffre point et en soit aussitôt consolée il faut commencer et finir par faire entendre le ton juste et pur. L’*ondulation* placée avec discrétion donne au son de l’instrument beacoup d’analogie avec la voix lorsqu’elle est fortement émue. Ce moyen d’émouvoir et n’aurait plus que le dangereux inconvénient de dénaturer la mélodie, et de faire perdre au style cette précieuse naïveté qui fait plus grand charme de l’arten ce qu’elle tend toujours á le rappeler á sas implicité primitive” In: Pierre Baillot: *L’Art du Violon*. (Párizs: Depot Centrale de la Musique, 1834.) 138.

¹⁰⁶ „1.) in die schnelle, zu stark herausgehobenen Tönen, 2.) in die langsamere, zu getragenen Tönen leidenschaftlicher Gesangstellen, 3.) in die langsam beginnende und schneller werdende zum Anwachsen und 4.) in die schnell beginnende und langsam werdende zum Abnehmen lang ausgehaltener Töne.” In: Louis Spohr: *Violinschule*. (Bécs: Tobias Haslinger, 1832.) 175.

¹⁰⁷ A két ábrát az eredeti 1832-es bécsi kiadás helyett egy későbbi 1878-as londoni kiadásból vettem esztétikai okokból. In: Louis Spohr, Henry Holmes (szerk.), Florence A. Marshall (ford.): *Spohr’s Violin School*. (London: Boosey and Co., 1878). 157.



25. kottapélda: Spohr által felvázolt zenei példa a különböző sebességű vibratohasználatra¹⁰⁸

Baillot-hoz hasonlóan Spohr is leszögezi, hogy a tiszta hangmagasságtól való eltérésnek alig észrevehetőnek kell lennie, és szintúgy óvja az olvasót a technika túlzott használatától:

Az előadónak ügyelnie kell, hogy ne használja túl gyakran és helytelen részeknél. [...] Kizárólag akkor, amikor énekeseknél figyel meg ezt a rezgést, használhatja a hegedűs is, ennek megfelelően csak szenvedélyes játéktílusnál és *fz* vagy *>*-vel jelzett, erősen akcentuált hangoknál alkalmazható. A hosszan tartott hangok élénkítésére és újraerősítésére is használható.¹⁰⁹

Ferdinand David, Spohr növendéke is arra int 1864-es *Violinschulé*-jában, hogy: „A vibratót lassan és gyorsan is kell tudni kivitelezni, ugyanakkor óvakodjon a túl gyakori és indokolatlan használatától.”¹¹⁰

A francia–belga iskola alapítója, Charles de Bériot 1858-as *Méthode de violon* című könyvében sokkal komolyabban inti az olvasót az önmegtartóztatásra a vibratohasználat tekintetében. Szerinte túlzott használata „ideges remegéssé,” „rossz rázkódássá,” valamint „görcsös rángatózássá” fajul.¹¹¹

¹⁰⁸ Louis Spohr, Henry Holmes (szerk.), Florence A. Marshall (ford.): *Spohr's Violin School*. (London: Boosey and Co., 1878). 158.

¹⁰⁹ „Er hütte sich aber, sie nicht zu oft und am unrechten Ort anzubringen. [...] Die obenbezeichneten Momente, wo die Bebung beim [sic!] Sänger bemerkbar wird, deuten auch dem Geiger ihre Anwendung an. Er verwende sie also [sic!] nur zum leidenschaftlichen Vortrage und zum kräftigen Herausheben aller mit *fz* oder *>* bezeichneten Töne. Auch lang ausgehaltene Töne können durch sie belebt und verstärkt werden.” In: Louis Spohr: *Violinschule*. (Bécs: Tobias Haslinger, 1832.) 175.

¹¹⁰ „One must execute the vibrato slowly and quickly; however, one must guard against too frequent and unmotivated use” In: Clive Brown: „Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing.” *Journal of the Royal Musical Association* 113/1, (1988): 97–128. 114.

¹¹¹ Clive Brown: I.h.

Az 1905-ös Joachim–Moser-féle *Violinschule*ban hasonló önmegtartóztató tanácsokat lehet találni. Miután szó szerint leírja Spohr utasításainak nagy részét, a két szerző az alábbi következtetésre jut:

A vibrato Spohr által javallott kifejezési eszközének tökéletességéhez eljutni csak idő és gyakorlás kérdése. De a növendéket nem lehet óvni annak állandó alkalmazásától, különösen a nem megfelelő helyeken. Egy hegedűs, akinek ízlése kifinomult és egészséges, mindig fel fogja ismerni az egyenletes hangot mint uralkodó irányt és csak ott fogja használni a vibratót, ahol a kifejezés azt megköveteli.¹¹²

Mire a Joachim József és Andreas Moser által írt kötet megjelent, az általuk képviselt hegedűtechnikai megoldások többsége már nem tükrözte a korabeli előadói gyakorlatot. Feltehetően Joachim József státusza – a 19. századi német hegedülés legbefolyásosabb alakjaként – hozzájárult ahhoz, hogy az ellentétes véleményt nyíltan elfogadja a hegedűs társadalom. Flesch Károly szerint Joachim régi típusú hegedülési stílusa annyira nagy hatással volt saját korában, hogy a fiatal hegedűs generáció által képviselt új stílus lassan tudott csak teret hódítani. Flesch a nagy előd dominanciájának tulajdonította Kreisler korai sikertelenségeit is. Joachim 1907-es halála távolította el az utolsó akadályt az új ideál elől, ezután a régi eszme harcosai már csak szélmalomharcot vívtak, de nem adták meg könnyen magukat. Megjelent ugyanis az angol *The Strad* zenei folyóiratban egy cikk, amely a régi nézőpontot védte; Clive Brown szerint nem véletlen, hogy az írást éppen Joachim halálának évében publikálták.¹¹³ A cikk Spohr intelmeit idézte, valamint a cikk szerzője úgy találta, többségben vannak azok a művek, amelyek „tisztá, világos és határozott játékot igényelnek mindenféle vibrato nélkül”.¹¹⁴ Tíz évvel később ugyanaz a zenei folyóirat már olyan cikkeket közölt, amelyekkel egy változóban lévő légkört tárt az olvasók elé.

A leírtak ellenére Joachim és növendékei – Auer Lipót, Hubay Jenő, Willy Burmester, valamint Marie Soldat-Roeger – ránk maradt felvételei, továbbá Robin Wilson ausztrál zenetudós doktori disszertációja¹¹⁵ alapján megállapítható, hogy a Spohr által

¹¹² To arrive at perfection in this means of expression in the sense indicated by Spohr is merely a question of time and practice. But the pupil cannot be sufficiently warned against its habitual use, especially in the wrong place. A violinist whose taste is refined and healthy will always recognize the steady tone as the ruling one and will use the vibrato only where the expression seems to demand it. In: Clive Brown: I.h.

¹¹³ Clive Brown: I.h. 116.

¹¹⁴ Clive Brown: I.h.

¹¹⁵ Robin Wilson: *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School With Particular Reference to the Three Sonatas for Piano and Violin by Johannes Brahms*. PhD disszertáció. Sydney: Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney; 2014.

ábrázolt négyféle vibrato nagyon is jelen volt a 20. században, többek közt olyan együttesek előadásaiban, mint a Rosé vonósnégyes, a Cseh vonósnégyes vagy az Elly Ney zongorás trió. Ugyanakkor a felsorolt előadók vibratohasználata nem mérhető az Ysaÿe és Kreisler által képviselt új stílushoz, amely leginkább a kilengésben, a folyamatosságban és gyakoribb használatban mutatkozik meg.

3.2.3. A portamento esztétikai változása a hegedűn

Amíg a 19. században a vibratót kevesebbet, addig a portamentót napjainkhoz képest többet és szabadabban használták kifejezési eszközként. Dolgozatomban a portamento szakkifejezést – aminek a 19. század folyamán sok jelentése volt – két különböző magasságú hang között hallható csúszás megnevezésére alkalmazom. Bár a portamento vonós hangszeren a fekvésváltás elkerülhetetlen következményeként jelen volt a 19. század előtt is, a század elején sokkal nagyobb figyelmet kapott a metodikai könyvekben. Johann Friedrich Reichardt német zeneszerző és zenekritikus 1776-os *Ueber die Pflichten des Ripien-violinisten* című tanulmányában megtiltja a zenekari zenészeknek a csúszást két hang között, de a szólistáknak időnként megengedi a használatát.¹¹⁶ Ugyanabban az évben az angol zeneszerző Charles Burney *A General History of Music* című könyvében hivatkozik a portamento kifejező hatására.¹¹⁷ E két tanulmány ellenére a 18. századi hegedűmetodika-könyvek általánosságban nem taglalják részletesen a technikát. A korábban már idézett 1803-as Baillot–Kreutzer–Rode-féle *Méthode* említi röviden a portamentót, mivel a három hegedűs kétséggkívül gyakran élt vele, ahogy mentoruk, Viotti is (valószínűleg kisebb mértékben).¹¹⁸ A technika használata egyértelműen megfigyelhető műveik kézírataiban és első kiadásaikban, amelyekbe művészi, kifejezési ujjrendeket írtak, és ugyanez látható Baillot későbbi *L'Art du Violon*jában is. Louis Spohr valószínűleg Rode-tól vette át a portamento alkalmazását, Reichardt pedig mindkét hegedűst hallotta 1805-ben, és arról írt a *Berlinische musikalische Zeitung* hasábjain, hogy Spohr portamentója Rode eltűzött kópiája.¹¹⁹ Reichardt kritikája ugyanúgy, mint számos forrás a 19. század első két évtizedéből, arról tanúskodik, hogy a portamentojáték gyakorisága és intenzitása feltűnően

¹¹⁶ Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900*. (New York: Oxford University Press, 1999.) 561.

¹¹⁷ Clive Brown: I.m. 520-521.

¹¹⁸ Clive Brown: „Bowling Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing.” *Journal of the Royal Musical Association* 113/1, (1988): 97–128. 122.

¹¹⁹ Spohr életrajzában maga is arról számol be, hogy bár német zenei nevelésben részesült, 19 éves korától, 1803-tól teljes mértékben a francia hegedűiskola és -stílus – különösen Pierre Rode – hatása alá került, és a fiatal hegedűsök között annak leghitelesebb utánzójává vált. In: Louis Spohr, névtelen fordító: *Louis Spohr's Autobiography*. (London: Longman, 1865). 62.

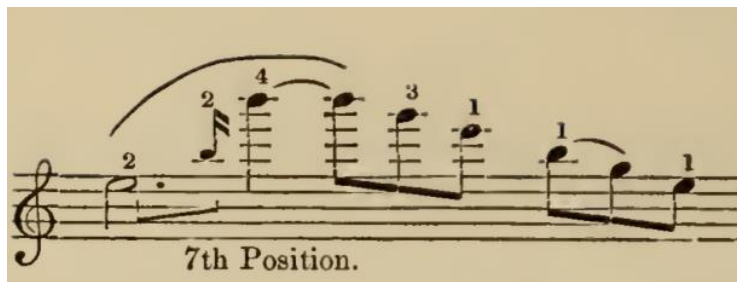
megnőtt. Három évvel később Spohr egyik prágai koncertje kapcsán az Allgemeine musikalische Zeitung kritikusa szintén panaszkodott a portamento használatának általa vélt szokatlan gyakoriságáról és megemlítette, hogy a hegedűs gyors tételben szintúgy alkalmazta, mint lassúban. Bécsben annyira népszerűvé válhatott a technika, hogy maga Antonio Salieri írt 1811-ben nyílt levelet, melyben a portamento túlzott használatáról panaszkodik és Antonio Lolli olasz hegedűshöz köti az „elfajulást”.¹²⁰ Bécs vonósaira azonban valószínűleg nemcsak az itáliai, hanem a francia iskola művészei is hatást gyakorolhattak, mivel Kreutzer 1798-ban, Rode 1812-1813-ban adott koncerteket a városban, Spohr pedig 1812–1815 között ott is élt. Mindhárom hegedűs – hosszabb vagy rövidebb ideig – jó kapcsolatban volt Beethovennel, és Clive Brown kutatásai alapján feltételezhető, hogy mindhárman gyakran alkalmazták a technikát és megismertették Beethovennel saját portamentohasználatukat. Erről tanúskodik többek közt az op. 96-os G-dúr szonáta, amit történetesen egyikük, Pierre Rode mutatott be. Beethoven Rudolf főhercegnek 1813 január–februárjában írt levelében megemlíti, hogy nehézséget okozott neki megírni az op. 96-os szonáta utolsó tételének kódáját, mivel igyekezett a hegedűszólamot Rode játékához igazítani.¹²¹ A szerző más hegedűszonátaiban soha nem jelölt ujjrendeket; egyedül e szonáta utolsó tételében tett kivételt.¹²²

A portamento új használata fokozatosan biztosította a helyét Beethoven korában mint nélkülözhetetlen kifejezőeszköz. Fontossága a hegedűn kimutatható abból, milyen sok helyet foglal el a 19. század második felének módszertankönyveiben, ahol a legtöbb esetben a vibratónál sokkal részletesebben van taglalva annak mechanikai megvalósítása és művészi alkalmazása. Spohr világos és érthető ábrázolása a felfelé irányban történő fekvésváltásról megegyezik a többi 19. századi beszámolóval (26. kottapélda). Általában azt javasolták, hogy a kezdőhang ujjával tanácsos csúszni, majd amikor az a megfelelő pozícióba került, akkor az érkező hang ujját sebes mozdulattal kell a húrra ráejteni, odabillenteni.

¹²⁰ A Spohr-kritikához hasonlóan Salieri levele is a lipcsei Allgemeine musikalische Zeitungban jelent meg. Salieri szerint az elfajulást az eredményezte, hogy Lolli aggyastyánkorára nem volt oly nagy mestere a hangszerének, mint fiatalon és annak érdekében, hogy turnéi során megmaradjon a közönség kegyeiben, a hegedűversenyei zárótételében papagáj-, kutya- és macskahangokat kezdett el utánózni a hangszerén. Ezt a „macskaversenyt” más hegedűsök elkezdtek utánózni és a viccből divat, a divatból módszer lett, amit a gyengébb és kevésbé jó ízlésű tanárok és előadók propagálni kezdtek. Ami különös, hogy Salieri szerint az énekesek is ezáltal kezdtek el használni a technikát. Nyílt levele nem hatott a korízlésre, így 1815-ben kiáltványt fogalmazott meg eredménytelenül. In: Clive Brown: „The Orchestra in Beethoven’s Vienna.” *Early Music* (1988. február): 4-20. 18.

¹²¹ Sieghard Brandenburg (szerk.): Beethoven-Briefwechsel. Band 2, 1808-1813. (München: G. Henle Verlag, 1996.) 302.

¹²² Az ujjrendek a kézirat 43. oldalán, a 11–12. ütemben találhatók. A kézirat forrása: <https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/04/IMSLP740044-PMLP10444-114205.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 08. 21.)



26. kottapélda: Spohr felfelé irányban történő fekvésváltás ábrázolása¹²³

Nem tartották tanácsosnak az érkező hang ujjával felcsúszni, hogy elkerülhető legyen az eltúlzott csúszás. A különböző csúszások, portamentók használata és a vibrato stílusa egyértelműen elárulta, hogy az adott hegedűs milyen iskolából, milyen hagyományokból jött. A 19. század végi, nemzetközivé váló zenei életben sok fiatal zenész fordított egyre nagyobb figyelmet a preconcepciók nélküli notációértelmezésre, szemben a korábbi gyakorlattal, amely szerint inkább egy-egy előadói tradícióhoz csatlakoztak – az újfajta felfogás főleg a régebbi korok zenéinek interpretációjára volt jellemző. Vieuxtemps játékaról – aki elődeivel szemben már nem az előadói hagyományokra támaszkodott – például Joachim úgy nyilatkozott, hogy „mint a francia–belga hegedűsök legtöbbje, túlságosan ragaszkodik az élettelen hangjegyekhez a klasszikusok előadásánál, nem érti, hogyan kell a sorok között olvasni.”¹²⁴

3.2.4. Az aszinkron játék zongorán

Az aszinkron játék két szólam egymástól függetlenül, időben elcsúsztatott megszólaltatását jelenti, és billentyűs zenében fordul elő, amikor a játékos bal és jobb kezének ideiglenes különmozgatásával ér el különleges hatást. Leggyakrabban ez azt jelenti, hogy a jobb kéz dallamhangját késleltetve, a bal kéz megfelelő kísérethangja vagy -akkordja után közvetlenül kell elhelyezni, ritkább esetben pedig a jobb kéz előlegezi meg a balt. A technika hasonlóságot mutat a kontrametrikus rubato bizonyos elemeivel, valamint a ki nem írt arpeggiojátékkal is, azonban előbbi esetében az egy vagy több hangszer közötti játékban előfordul a szólamok együtt- és különmozgása is, míg utóbbit kizárólag akkordok rendhagyó megszólaltatására alkalmazzák az előadók. Az aszinkron játék jellegzetesen az ütemek,

¹²³ Az ábrát az első 1832-es bécsi kiadás helyett egy későbbi 1878-as londoni kiadásból vettem esztétikai okokból. In: Louis Spohr, Henry Holmes (szerk.), Florence A. Marshall (ford.): *Spohr's Violin School*. (London: Boosey and Co., 1878). 110.

¹²⁴ Clive Brown: „Foreword”. In: Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*. (New York: Oxford University Press, 2012.) IX–XIII. XII.

frázisok elején, harmóniailag erős vagy diszsonáns pillanatoknál hallható. A technikából adódóan a kíséret olykor a pulzussal vagy ütéssel összehangoltan szól, a melodikus hang pedig késve szólal meg. Máskor a dallam szól összehangolva a pulzussal, amíg a kíséret korábban megszólal – ezt basszushang-előlegezésnek is nevezik. Ez a technika, amely a kifejezőerőt fokozza, nem kizárólagosan, de kiváltképpen a 20. század eleji zongoristák hangfelvételeinél észlelhető.

Az aszinkron játék régóta jelen volt a billentyűsök világában: főleg csembalisták és klavikordosok alkalmazták, majd az 1800-as évektől a zongoristák folytatták a technika használatát. Sigismond Thalberg (Liszt kortársa) 1853-as rendkívül újító és befolyásos *L'Art du chant appliqué au piano* című művében zenekari- és operaátiratai mellett tizenegy szabályt nevez meg, amik segítenek éneklő érzetet kelteni a zongorán. Az ötödikben foglalkozik az aszinkron játék előnyeivel és hátrányaival:

Az előadás során fontos elkerülni azt a rossz szokást, hogy a dallamot indokolatlanul késleltetjük a basszushoz képest. Ez azt jelenti, hogy a dallam hangjai csak jóval azután szólalnak meg, miután a basszus hangjai már elhangzottak. Ha ezt a túlzott késleltetést végigvisszük egy egész darabon, az olyan hatást kelt, mintha folyamatosan szinkópákat hallanánk, ami nevetséges és ízléstelen lehet. Azonban van egy kivétel: lassú, hosszan kitartott hangokból álló dallamban megengedett, sőt, jó is lehet a dallamot kicsivel a basszus után indítani. Ezt főleg az ütemek elején vagy zenei szakaszok, frázisok kezdetén alkalmazhatjuk. De nagyon fontos, hogy ez a késleltetés alig legyen észrevehető, szinte csak egy pillanatnyi eltolódásról van szó, nem egy hosszas visszatartásról.¹²⁵

A kései 19. századi pedagógiai írásokban ritkán tesznek említést az aszinkron játékról, ennek ellenére gyakran hallható a ránk maradt, korai hangfelvételeken. Mathis Lussy és Ernest David *Histoire de la notation musicale* című 1882-es írásukban felvetik, hogy szeretnének visszahozni egy François Couperin által használt jelet, ami egy hang késleltetését, elhalasztását fejezi ki a megfelelő basszus hang után.¹²⁶ Adolphe Christiani

¹²⁵ „Il sera indispensable d'éviter, dans l'exécution, cette manière ridicule et de mauvais goût de retarder avec exagération le frappement des notes de chant longtemps après celles de la basse, et de produire ainsi, d'un bout à l'autre d'un morceau, des effets de syncopes continues. Dans une mélodie lente écrite en notes de longues durée, il est d'un bon effet, surtout au premier temps de chaque mesure ou en commençant chaque période de phrase, d'attaquer le chant après la basse, mais seulement avec un retard presque imperceptible.” In: Sigismond Thalberg: *L'Art du chant appliqué au piano*, op. 70, 1. kötet (Párizs: Heugel, 1853.), 2. számozatlan oldal.

¹²⁶ Ernest David, Mathis Lussy: *Histoire de la notation musicale depuis ses origines* (Párizs: L'Imprimerie Nationale, 1882), 171.

korának befolyásos pedagógusa valószínűleg erre a technikára is utal többek között az 1885-ös *The Principles of Expression in Pianoforte Playing* című könyvének rubato fejezetében.¹²⁷

Az aszinkron játék egyik legismertebb képviselője a századfordulón Theodor Leschetizky volt, akinek hosszú tanári karrierje alatt körülbelül 1500 zongorista gyarapította tudását és vitte tovább ezt a játékmódot.¹²⁸ Amíg technikai hiányossággal rendelkező növendékeivel leginkább számtalan tanársegédjének egyike, legjobb növendékeivel egyedül ő foglalkozott.¹²⁹ Különösen nagy kihívást jelentettek kéthetente tartott félig nyilvános közös órái, ahol korának éppen Bécsben játszó vagy átutazó legnagyobb zenészei – nem ritkán Leschetizky régi növendékei – előtt fiatal feltörekvő tehetségek és nemzetközi karrierjük elején tartó művészek léptek fel egymás után.

Az aszinkron játék technikájáról egyik tanársegédje, Malwine Brée 1902-es *Der Grundlage der Methode Leschetizky* munkájában írt, amit maga Leschetizky is nagyon dicsért, mivel szóról-szóra sikerült leírnia személyes meglátásait, ars poeticáját.¹³⁰ Az aszinkron játékról az alábbi írja Brée:

Nem illő a basszus- és dallamhangot mindig pontosan egyszerre venni, hanem a dallamhangot közvetlenül a basszus után is le lehet ütni – ez könnyedséget és lágyabb hatást eredményez. Alkalmazása azonban csak a frázisok elején, többnyire fontos hangoknál és erős ütéseknel ajánlott (gyenge ütésekben a kezeket érdemes pontosan egyszerre leütni). A dallamhangnak olyan gördülékenyen kell követnie [a basszust], hogy alig észlelhető legyen a kevésbé avatottak számára.¹³¹

¹²⁷ Adolphe Christiani: *The Principles of Expression in Pianoforte Playing* (New York: Harper, 1885.), 299–303.

¹²⁸ Leschetizky állítása szerint tanárának, Carl Czernynek a pedagógiai tanait, elveit őrizte meg és adta tovább tanítványainak. 1862 és 1878 között az Anton Rubinstein által alapított és vezetett Szentpétervári Konzervatórium zongora tanszékének vezetője volt, majd 1878-ban visszaköltözött Bécsbe, fiatalok helyszínére. Egyik alapítója volt a Wiener Tonkünstlerverein zenei társulatnak 1881-ben, amelynek estéin többek között Schönberg *Megdicsőült éj* című vonós szextettje és első vonósnygyese hangzott el először. Leghíresebb növendékei voltak többek közt Ignacy Jan Paderewski, Ossip Gabrilovich, Benno Moiseiwitsch, Ignaz Friedman és Arthur Schnabel. In: James Methuen-Campbell: „Leschetizky, Theodor.” [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 14] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 585.

¹²⁹ Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*. (New York: Oxford University Press, 2012.) 51.

¹³⁰ Neal Peres Da Costa: I.m. 52.

¹³¹ „Neither should bass tone and melody-note always be taken precisely together, but the melody-note may be struck an instant after the bass, which gives it more relief and a softer effect. However, this can be done only at the beginning of a phrase, and usually only on important notes and strong beats. (It is better for the hands to coincide precisely on weak beats.) The melody-note must follow so swiftly as to make the pause hardly noticeable for the uninitiated.” In: Malwine Brée, Thomas Baker (ford.): *The Groundwork of the Leschetizky Method*. (New York: G. Schirmer, 1905.) 73.

Theodor Leschetizky Chopin op. 27 No. 2-es Desz-dúr noktürnjének felvételén – egy 1906-os Welte-Mignon gépzongoratekercsen – jól hallható az aszinkron játék technika, amely megegyezik a fent idézett Brée-féle megfogalmazással. Ugyanakkor más előadónál ellentmondásokba lehet ütközni: zavarba ejtő például Raoul Pugno és Camille Saint-Saëns írásait összevetni az aszinkron játékról a ránk maradt gépzongoratekercsek és korai gramofonfelvételek ismeretében.¹³² Írásban mindkét zenész aggályait fejezi ki a technika ésszerűtlen, a fantázia hiányát leplező használata miatt. Pugno 1910-es *Les leçons écrites de Raoul Pugno* pedagógiai művében több szemszögből taglalja a korabeli előadói stílust, különös tekintettel Chopin műveiben, megemlítve az op. 15 No. 2-es fisz-moll noktürn általa vélt helyes tolmácsolását. A karakter- és festői ábrázolások mellett a noktürn elejének technikai megvalósításához azt írja: „Újfént ismétlem és ismételni is fogom: *Tartsd a két kezet jól együtt*. A balkézben a ciszekkel és fiszekkel megelőzni a jobb kézben lévő hangokat olyan dolog, ami teljesen zeneietlen és amitől az ember haja égnek áll.”¹³³ Szerencsénkre ebből a noktürnből mindkét francia művésznek maradt fenn felvétele, amelyeken erőteljesen használják az aszinkron játékot.¹³⁴ Különösen a noktürn elején, ami ellen Pugno, mint írásban olvashattuk, erőteljesen tiltakozik. E paradoxon magyarázataként szolgálhat Neal Peres Da Costa *Off the Record* című könyve: az ausztrál billentyűs művész szerint a használat túlbujánzott mértékével lehetett leginkább gondja a korabeli zongoristáknak. Erről a túlzott használatról tanúskodik például Carl Reinecke játéka, amely gépzongoratekercseken maradt fenn. Reinecke – akinek születésekor, 1824-ben Schubert és Beethoven még életben voltak – a legkorábban született zongorista, akinek tekercseit ma is hallhatjuk. Olyan zenészek méltatását vívta ki magának, mint Mendelssohn, Liszt – utóbbi megbízta egyik lányának zongoratanításával – és Schumann (aki levélben megjegyezte, hogy kevesen értik meg úgy, mint Reinecke).¹³⁵ A nagy presztízsű lipcei konzervatórium tanára volt 1860-tól, majd igazgatója 1897-től, ezalatt olyan zenészek kerültek ki az intézményből, mint Edvard Grieg vagy Felix Weingartner. Reinecke saját szerepét a

¹³² Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*. (New York: Oxford University Press, 2012.). 77.

¹³³ „I repeat, and shall repeat again and again: *Keep the two hands well together*. To hear the C sharps and F sharps of each bar in the left hand preceding the note in the right hand is a thing to make the hair stand on end, and it is wholly anti-musical.” In: Neal Peres Da Costa: I.m. 80.

¹³⁴ Saint-Saëns tolmácsolását egy 1905-ös Welte gépzongora-tekercsen hallhatjuk (a felvétel függelékben található fájlneve: 3.2.4. e.) *Saint-Saëns plays Chopin Nocturne - Op. 15, No. 2 (Welte piano roll 1905)*), amíg Pugnoét egy 1903-as akusztikus felvételen (a felvétel függelékben található fájlneve: 3.2.4. f.) *Raoul Pugno plays Chopin Nocturne - Op. 15, No. 2 (1903)*).

¹³⁵ Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*. (New York: Oxford University Press, 2012.). 83.

klasszikus szerzők értékeinek fenntartójaként, a klasszikus tradíció őrzőjeként és nagyköveteként látta.¹³⁶ Sokan a Mendelssohn–Schumann-korszak utolsó jelentős képviselőjének tartották. Többek között Fritz von Bose is, aki 1910-es *Carl Reinecke: An Appreciation* (Carl Reinecke: egy méltatás) című cikkében az akkoriban havonta megjelenő *The Musical Times* folyóiratban úgy ír róla, mint egy „igazán előkelő és kifinomult érzékű művész”, aki a saját személyiségét alárendeli a kompozíció előadásának.¹³⁷ A ránk maradt zongoratekercsein – főleg a lassú darabok és lassú tételek bizonyos részeinél – az aszinkron játék mennyisége olyan gyakori, hogy azt az érzetet kelti, mintha a két kéz külön tempóban játszana. Külön figyelmet érdemelnek és sok kérdést vetnek fel Mozart zongoraversenyeinek Reinecke által készített szólószószingora-átiratai, amelyek közül a K. 537-es D-dúr zongoraverseny Larghetto tétele gépzongoratekercsen is elérhető saját előadásában.¹³⁸ Jelentős eltérés tapasztalható a kotta és megszólaltatás között: az átíratban az arpeggiók specifikus helyekre vannak írva, feltételezhetően azért, mert kifejezetten azokon a helyeken szabad őket használni. Ehhez képest a zongoratekercs szabadon alkalmazott arpeggiojátékról és erős aszinkron játékról árulkodik. 21. századi mértékkel rendkívül furcsának, szokatlannak tűnhet Reinecke tolmácsolása és játékstílusa, ám az ő korában sokkal gyakoribb volt ez a jelenség.¹³⁹ Az aszinkron játék olyan művészek felvételein és gépzongoratekercsein található kisebb vagy nagyobb mértékben a fent említetteken kívül, mint Johannes Brahms, Clara Schumann növendékei (Fanny Davies, Carl Friedberg, Eibenschütz Ilona, valamint Freund Etelka), Ignacy Jan Paderewski, Vladimir de Pachmann, Moriz Rosenthal, Joseph Hofmann, Bartók Béla, Walter Gieseking és Ferruccio Busoni.¹⁴⁰

Busoni – bár alkalmazta a technikát – kulcsszereplő az aszinkron játék hanyatlásának történetében. Tanítványa, Egon Petri szerint Busoni volt az egyedüli zongorista a 19-20. század fordulóján, aki módszeresen csökkenteni próbálta játékában a ki nem írt arpeggio- és aszinkron játékot.¹⁴¹ Kenneth Hamilton *Az aranykor után* című könyvében leírja, hogy Busoni ezen technikák tudatos kiírtása ellenére a szubjektív tolmácsolást proponálta: a zenei benyomást az írott kotta fölé helyezte és a számára megfelelőnek vélt helyeken ezeket a

¹³⁶ Reinhold Sietz: „Carl Reinecke” [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 21.] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 158.

¹³⁷ A *The Musical Times* folyóirat máig fennmaradt annyi különbséggel, hogy negyedévente jelenik meg.

¹³⁸ Reinecke tolmácsolását egy 1905-ös Welte gépzongora-tekercsen hallhatjuk (a felvétel függelékben található fájlneve: 3.2.4. g.) *Carl Reinecke performs Mozart Larghetto KV 537 (rec. 1905)*.

¹³⁹ Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*. (New York: Oxford University Press, 2012.) 47.

¹⁴⁰ Neal Peres Da Costa: I.m.163.

¹⁴¹ Neal Peres Da Costa: I.m. 90.

technikákat is használta.¹⁴² Ezt az előadói hozzáállást Busoni fennmaradt gramofonfelvételei is alátámasztják.

3.2.5. A ki nem írt arpeggiojáték

A ki nem írt arpeggiojáték gyakorlata a 20. század hajnalán ugyanolyan lényeges billentyűs kifejező eszköz volt, mint az aszinkron játék technikája. Az arpeggiojáték akkordok felbontását, „szétterítését” jelenti. Az arpeggiót többféleképpen lehet jelölni a kottában, de a 19. században elterjedt az a szemlélet, hogy külön jelölés nélküli, egyszerű akkordokat is arpeggióként szólaltassanak meg.¹⁴³ Az arpeggiók sebessége a zenei szöveg funkciójához, hangulatához és tartalmához képest változhatott, így a technikát különböző hatások eléréséhez lehetett használni, többek közt az alábbiakhoz:

- dallamhangok kiemeléséhez, azok késleltetésével és különválasztásával a harmóniakísérettől¹⁴⁴
- hangzás dúsításához
- disszonáns akkordok fokozásához
- különleges akcentusok kiemeléséhez, mint a sforzato

A technika említését már 1615-ben megtalálhatjuk Frescobaldi toccátáinak előszavában, ahol megjegyzi, hogy ezen műveinek elejét érdemes lassan, arpeggiókkal játszani¹⁴⁵, de az évszázadok folyamán a technika túlzott használatáról is sokszor esik szó. Czerny *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* 1846-os kiegészítésében ezt írja:

A modern stílus jellemzője, hogy sok zenei részletben a többszólamú hangzásokat kivétel nélkül *arpeggióban* szólaltatják meg, és ez a jelenség annyira elterjedt, hogy sok zongorista elfelejtette, hogyan kell egyszerre leütni az akkordokat.¹⁴⁶

¹⁴² A Busoni előtti generációból Edvard Grieg alig használta ezeket a technikákat, ami 1903-as hangfelvételein hallható. Érdekes, hogy Grieg Lipcsében Reinecke igazgatósága alatt tanult és Neal Peres da Costa szerint mindkét tanára, Ernst Ferdinand Wenzel és Ignaz Moscheles nagy valószínűséggel alkalmazta az aszinkron játékot előadásaikban. A témáról többet a már idézett könyvben. In: Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*. (New York: Oxford University Press, 2012.)

¹⁴³ Neal Peres Da Costa: I.m. 106.

¹⁴⁴ A harmóniakíséret alatt ebben az összefüggésben akkordfelbontásos balkézjáték értendő, nem tömbakkordos kíséret.

¹⁴⁵ Luigi Ferdinando Tagliavini: „The Art of ‘Not Leaving the Instrument Empty: Comments on Early Italian Harpsichord Playing.” *Early Music* 11/3, (1983.) 97–128. 300.

¹⁴⁶ „In the modern style, all passages in many parts are now invariably played in *arpeggio*; and so greatly is this the case, that many pianists have almost forgotten how to strike chords firmly.” In: Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*. (New York: Oxford University Press, 2012.) 113.

Érdekesség, hogy ötven évvel Czerny halála után is ugyanezt az állandó arpeggiózást, azaz a technika folyamatos használatát tartották elfogadottnak.¹⁴⁷

A fennmaradt korai hangfelvételeken előfordul, hogy a ki nem írt arpeggiojátékot az aszinkron játékkal vagy tempóváltoztatással egyszerre használja egy-egy zongorista. Ilyenkor nehéz kikövetkeztetni, meghallani, hogy a kiírt hangok hol helyezkednek el a pulzushoz képest, így egy ambivalens érzetet kelt a játékmód, amely fellazítja a zenei szövetet és a ritmust. Nem lehet biztosan megállapítani, hogy Beethoven idejében milyen mértékben és mennyiségben alkalmaztak aszinkron játékot vagy arpeggiojátékot, az viszont bizonyos, hogy ezek a technikák a kifejezés elősegítését szolgálták és az előadói stílus részét képezték.

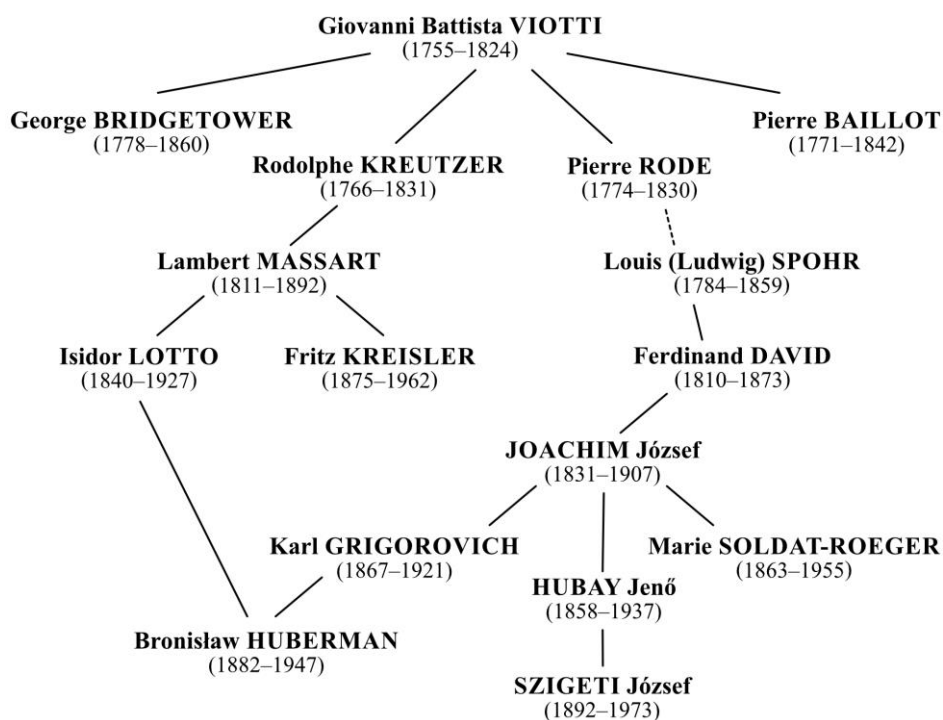
A 19. századi előadói gyakorlat technikái – mint a tempo rubato, sajátos vibrato, portamento, aszinkron játék és ki nem írt arpeggio – tehát tetten érhetők a fennmaradt 20. század eleji felvételeken, ám nem egyeznek meg teljes mértékben a Beethoven-korabeli előadói gyakorlattal. Egyértelmű azonban, hogy Beethoventől és kortársaitól nem volt idegen e technikák alkalmazása, számoltak velük műveik megszólaltatásakor.

¹⁴⁷Neal Peres Da Costa: I.m. 106.

4. A Kreutzer szonáta három jelentős hangfelvétele a 20. század első felében

A 20. század első negyven évében husz felvétel keletkezett a Kreutzer-szonátából,¹ ezek közül a fejezetben vizsgált három felvétel (az 1930-as Ignaz Friedman–Bronisław Huberman-, az 1936-os Fritz Kreisler–Franz Rupp- és az 1940-es Bartók Béla–Szigeti József) a legjelentősebb. Emellett a művészek közötti kapcsolati hálót feltérképezve megmutatkozik, hogy ezen felvételek mindhárom hegedűse Giovanni Battista Viottihoz, a francia hegedűiskola alapítójához, a három zongorista pedig Beethovenhez kötődik (4. és 5. ábra).

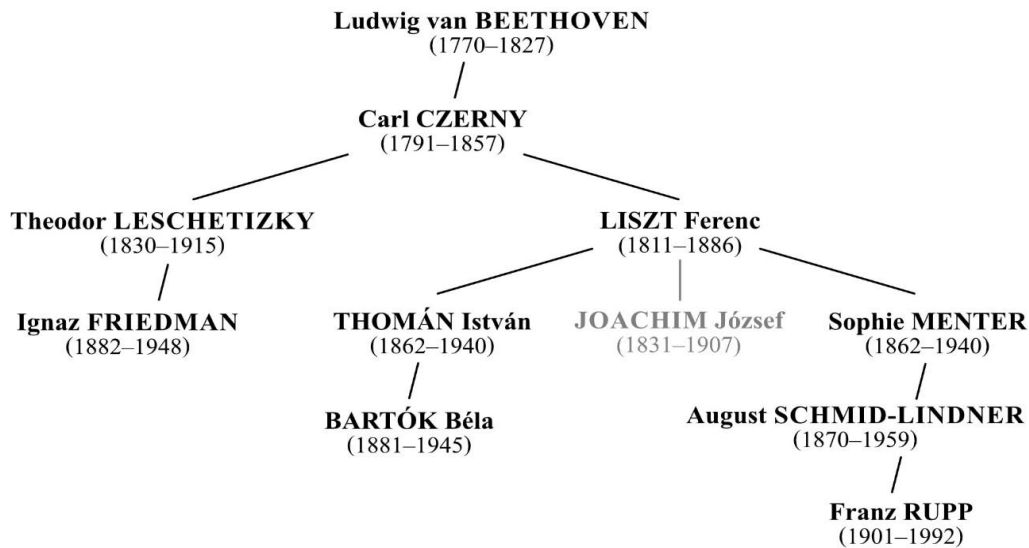
A vizsgált felvételek szereplőinek bemutatásával, valamint a harmadik fejezetben elemzett 19. századi „szép” előadásmód és kifejezőeszközök – a tempo rubato, a vibrato, a portamento, továbbá az aszinkron játék és a ki nem írt arpeggiók – hangzó példáinak elemzésével feltárom, hogy a három szonátapáros milyen történeti kapcsolatokkal és viszonyulásokkal rendelkezett a 19. századi előadói hagyományok tekintetében.



4. ábra: a megvizsgált hegedűsök előadói hagyományának eredete²

¹ A felvételek listája megtalálható az 1. függelékben.

² Az 4. és 5. ábrák általam készített szakmai családfák, céljuk a tanár-diák kapcsolatok bemutatása. Az 5. ábrában Joachim Józsefet azért jelöltem szürke színnel, mert Liszt és az ő esetében nem zongorista tanár-diák párosról van szó.



5. ábra: a megvizsgált zongoristák előadói hagyományának eredete

E felvételek közös zenei öröksége azt jelzi, hogy az előadók megoldásai a 19. századi előadói gyakorlat folytatásának tekinthetők.

Ábrák és kottapéldák segítségével azonosítom a hegedű- és zongoratechnikák sokféle előfordulását, a „szép” előadásmód továbbélését, valamint a tempo rubato és a tempó alakítására szolgáló technikák változatos alkalmazását.

4.1. A három kiválasztott felvétel helye a Kreutzer-szonáta gramofontörténelmében

A Kreutzer-szonáta első gramofonfelvétele 1911-ben készült és a második, variációs tételt tartalmazta. A tételt az akkor tizenkilenc éves, még Jóska Szigetiként ismert Szigeti József, valamint Henry Richard Bird vette fel a His Masters Voice (röviden HMV) lemezcégnek – a korban készült összes felvétel listája az 1. függelékben található.³ Egy hanglemezzre ekkor kicsivel több, mint négy percnyi időtartamot lehetett rögzíteni, ezért a tételben egyes variációkat teljesen ki kellett hagyniuk, míg más variációkat kénytelenek voltak lerövidíteni. Bronisław Huberman már 1925-ben felvette a Kreutzer-szonátát Siegfried Schultzéval, ez volt a szonáta első vágások nélküli, teljes felvétele. Schultze ugyan kiváló zongorista – Robert Cowan *Bronislaw Huberman: The Complete Brunswick Recordings* című CD

³ Ezeket az adatokat a következő, a disszertációm írásakor még meg nem jelent, de a szerző által engedélyezett tanulmányból idéztem: Frithjof Vollmer: *„Kreutzer“ und die Zwischenkriegszeit. Bruchlinien streicherspezifischer Vortragsästhetik im Spiegel früherer Tondokumente zu Beethovens Violinsonate A-Dur op. 47, 1. Satz (1934–1936)*. Bonn, 2020. (kézirat 2022, megjelenés előtt: Proceedings of the International Congress „Beethoven-Perspektiven” / Schriften zur Beethoven-Forschung, hrsg. v. Beethoven-Haus Bonn.) 14.

kisfüzetében amellet érvel, hogy Huberman 1925-ös Kreutzer-szonátája „konvencionálisabb”, mint a későbbi, Friedmannal felvett lemez –, mégsem a legnevesebb képviselője valamelyik iskolának vagy előadói kornak.⁴ 1929-ben a francia Thibaud–Cortot-páros is felvette a Kreutzer-szonátát a HMV francia leányvállalatának, és habár mindketten koruk legkeresettebb művészei, a 20. század eleji koncertélet aktív, ikonikus résztvevői voltak, zenei neveltetésük nehezebben köthető a dolgozatban elemzett 19. századi előadói hagyományokhoz, mint Hubermané és Friedmané.⁵ Utóbbi páros Kreutzer-szonáta felvétele egy rendkívül individuális tolmácsolást tár elénk sok olyan esztétikai megoldással, amelynek gyökerei a 19. század szépségideáljából erednek.

Kreisler adta ki Franz Ruppel az első teljes lemezfelvétel-sorozatot Beethoven hegedű-zongora szonátaiból. Bár Ruppel játékát nem lehet Rahmanyinov – Kreisler korábbi kamarapartnere –, Friedman vagy Bartók előadásaival mérni, a maga eszközeivel igényes, átgondolt előadást nyújtott, melyet kidolgozott koncepció, rubatohasználat és tempóingadozások jellemeznek.

Bartók már tizenkét éves korától játszotta Beethoven Kreutzer-szonátáját és életében számtalan hegedűssel adott kamarahangversenyt, de az 1940-ben, a washingtoni Kongresszusi Könyvtárban Szigetivel megtartott koncert az egyedüli ránk maradt teljes szonátaest-felvétele.⁶ Természetesen a koncert vitathatatlanul legértékesebb részei Bartók saját művei, a Szigetinek ajánlott Első rapszódia és a Második szonáta előadása, a Kreutzer-szonáta mindazonáltal betekintést enged Bartók Beethoven-tolmácsolásának 19. századi zongoratechnikai megoldásaiba. Szigeti a már említett 19 éves kori felvételén és a Bartókkal közös koncertjén kívül szintén a Kongresszusi Könyvtárban vette fel a teljes ciklust 1944-ben Claudio Arraival.⁷ Karrierjét tudatosan „modernista” hegedűsként építette, viszont hegedülési technikája – mint például portamento- és ujjrendhasználat, valamint ugyan folyamatos, de széles, nagy amplitúdójú vibratója –, esztétikai megoldásai sok tekintetben archaikusak. A harmadik fejezetben tárgyalt kifejezési eszközök – mint a tempo rubato és más, a tempót rugalmasan alakító technikák, a notáció szabadabb értelmezése, valamint a vibrato, a portamento, az aszinkron játék és a ki nem írt arpeggiojáték – alkalmazása a

⁴ Robert Cowan: *Bronislaw Huberman: The Complete Brunswick Recordings* (London: Biddulph Recordings, 1993.) LAB 077-078. 5.

⁵ Egy 1926-ban készült filmfelvétel is fennmaradt a Kreutzer-szonáta második tételéről Efrem Zimbalist és Harold Bauer tolmácsolásában, amely szintén nehezen köthető a 19. századi előadói hagyományokhoz.

⁶ Pozsonyban játszotta 12 éves korában először a szonátát. In: Stachó László: *A zongoraművész Bartók. Modellek és ideálok*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2022.) 45.

⁷ Arrau, bár korának jelentős művészegyénisége, Kreutzer-szonáta felvételén az aszinkron játék, a ki nem írt arpeggiálás, valamint a rubato és a különféle tempóingadozási technikák alkalmazása csak korlátozottan, vagy egyáltalán nem figyelhető meg.

negyedik fejezetben bemutatott előadásokban nem egyformán és egyszerre érvényesült. Valószínű, hogy többségük ezeket nem is elkülönült technikákként fogta fel, hanem inkább művészi mondanivalójuk és technikai megoldásaik szerves részeként.

4.2. Az előadók bemutatása

4.2.1. Ignaz Friedman és Bronisław Huberman pályájának bemutatása, Kreutzer-szonáta felvételük körülményei

Friedman korának egyik legnagyobb és legvirtuózabb zongoristája, akinek technikája rendkívül mély és színes képzelőerővel párosult.⁸ Zenetörténeti jelentősége zongoristaként a legnagyobb, de kottakiadóként, valamint zeneszerzőként és tanárként is aktívan tevékenykedett. Claude Debussy kiemelte Friedman Chopin-kiadását, mint a legjobb Franciaországon kívüli verziót, és a saját kiadását is erre alapozta. Kottakiadójának, Jacques Durand-nak 1915-ben kelt levelében azt írta:

A Chopin-kéziratokat ijesztőnek találom [...] Hogy várhatják el, hogy három kézirat, ami kétségtelenül nem mind Chopin kézírása, egyforma legyen? Természetesen csak egy lehet helyes [...] és itt kezdődik a történet. Amilyen fogékony és érzékeny lehetett Chopin, biztosan korrektúrázta a kottáit – amikor a szegény embernek volt ideje! Ezért van nagyfokú bizalmam „Friedman” [sic!] kiadásában. Figyelembe veszi az összes eddigi publikált kiadást és tanúbizonyságot tesz a mester stílusának alapos ismeretéről.⁹

Friedman repertoárját leginkább Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt és Brahms művei tették ki, de új művek, többek között Kodály kompozíciói is részét képezték. Bár nagyrészt zongora- és zenekari estek töltötték meg a koncertkalendáriumát, ritkán, de előszeretettel kamarazenélt. Partnerei többek között Auer Lipót, Hubay Jenő, Bronisław Huberman, Pablo Casals és Emanuel Feuermann voltak. Paula Kessler Hondius, Friedman unokatestvére és tanítványa 1906-ban zongorajátékáról így ír:

⁸ Vladimir Horowitz úgy nyilatkozott, hogy Friedman technikája meghaladja a sajátját. In: Allan Evans: „Friedman, Ignacy” [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 9. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 271.

⁹ „décidément, les manuscrits de Chopin me font peur [...] Comment voulez-vous que trois manuscrits qui, certainement, ne sont pas tous de la main de Chopin, soient exacts? Soyez bien persuadé qu’il n’y en a qu’un [...] et c’est là que le drame commence. Chopin, impressionnable et nerveux, devait corriger ses épreuves, — quand il avait le temps, le pòvre! — C’est pourquoi, j’ai assez confiance dans l’édition »Friedmann«. Elle est faite avec la connaissance de toutes les éditions antérieures et témoigne d’un goût assez vif pour l’art du Maître.” In: François Lesure: *Claude Debussy: Lettres. 1884-1918*. (Párizs: Hermann, 1980.) 259.

Elbűvölő zongorahang birtokában volt, amit egy felvétel sem tud visszaadni. A növendéke voltam 11 éves koromtól. Annak ellenére, hogy rokonok voltunk, először nem akart tanítani. „Túl fiatal” mondta. [...] „Hébe-hóba meghallgatom”. A „hébe-hóba” heti két alkalom lett és néhány hónap múlva úgy döntött, tanítani fog.

A legtöbb idő a gondos, alapos frazeálással telt és minden frázist ékkővé változtatott, amit sosem fogok elfelejteni. Sokszor mire órára jöttem, megváltoztak az ötletei és rá kellett éreznem egy másik elképzelésre, mert a játéka nagyon ösztönös és spontán volt. [...] Zongorahangját nem tudtam utánozni. Senki sem tudta. Egy cseppnyi érzékiség volt benne. [...] A játéka [...] amilyen rögtönzött volt, olyan szervezett is. [...] A zongora mindig énekelt, amikor Friedman játszott. Olyan volt, mint egy szerelmi viszony a kezei, a billentyűk és zene között.¹⁰

Friedman 1882-ben született Podgórzében, az akkoriban Krakkótól különálló városban. Első tanára Flora Grzywińska volt Krakkóban, majd Hugo Riemann Lipcsében. Utóbbtól zeneszerzést és zongorát is tanult. Riemann tanácsára 1901-ben Bécsbe ment Theodor Leschetizkyhez, akinek négy évig tanítványa, majd asszisztense volt. 1904-es bécsi debütálása és 1943-as visszavonulása között hozzávetőlegesen 2800 koncertet adott szerte a világban. 1917-ig Berlinben élt, majd 1919–1939 között Koppenhágában és az olaszországi Siusiban. A második világháború miatt Sydney-be, Ausztráliába költözött, ahol 1948-ban hunyt el.¹¹

Billentéstechnikája magán hordozta a Leschetizky-iskola sajátosságát: a nagyon igényes, kiművelt hangzást. Az iskola billentéskultúrája mindig a hangszer éneklő megszólaltatását részesítette előnyben, maga a billentés bármilyen gyors volt, sosem volt perkusszív jellegű. Bécsi mesterével ellentétben – akinek játékmódjáról már korábban szó esett – Friedman saját felvételein szinte alig alkalmaz aszinkron játékmódot és ki nem írt arpeggiojátékokat. Viszont Alan Evans Friedmanról szóló könyvében erősen érvel amellett,

¹⁰ „He possessed a ravishing tone, such as no recording can reproduce. I was his pupil from the age of eleven. At first he did not wish to teach me, although we were related. »Too young!« he said. [...] »I will listen to her off and on«. »Off and on« became twice a week, and after a few months he said he would teach me. [...] He spent most of the time on careful phrasing, and each phrase turned into a jewel which I never forgot. Often when I came for a lesson he had already changed some of his ideas and I had to feel my way towards a different conception, for his playing was very spontaneous. [...] His playing [...] As much as it was very spontaneous, it was organized. [...] I could not match his tone. No one can, It had a touch of sensuousness in it. [...] When Friedman played, the piano always sang. It was like a love affair between his hands, the keyboard, and the music.” In: Allan Evans: *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2009.) 55-56.

¹¹ Allan Evans. I.m. 212.

hogy a lengyel zongorista a kései romantikát képviselte stílusban és kivitelezésben.¹² Így felvételei inkább csak kismértékű betekintést nyújtanak zongorázásába mintsem, hogy teljesen bemutatnák azt. Friedman olyan zongoristák inspirációs forrása volt, mint Szvjatoszlav Richter vagy Clara Haskil.¹³

Bronisław Huberman a 20. századi nagy hegedűsök egyik legmegosztóbb személyisége. Olyan nagyszerű karmesterek csodálták játékát és szeretettel hívták szólólistának, mint Wilhelm Furtwängler vagy Arturo Toscanini, miközben hegedűs kortársai általában mostohán nyilatkoztak személyéről.

Csodagyerekként olyan zenei nagyságok méltatták játékát, mint Joachim vagy Brahms, akik híresen fenntartásokkal kezelték a gyermekelőadókat.¹⁴ Karrierje során a legtöbb csodálója a kontinentális Európa és a mai Izrael területén volt.¹⁵ Amerikában az akkoriban legkedveltebb hegedűsök, Kreisler és Heifetz hegedüléséhez képest olyannyira mást képviselt, hogy sosem fogadták el olyan szinten, mint Párizsban vagy Berlinben. Ezen európai városokban ugyanis a legkifinomultabb közönséget is megigézte, rajongói Beethoven- és Brahms-tolmácsolásait revelációként fogadták.¹⁶ Boris Schwarz hegedűszenetörténész így emlékszik vissza:

Nagyon elevenek a saját emlékeim játékaról. [...] transzcendens intenzitással játszott. Mestere volt a legéteribb, leglégiesebb *pianissimónak*, egy bámulatosan puha hangnak, amit úgy képzett, hogy alig érintette a húrt, mégis a nagy termek legmesszibb szegmenseit is betöltötte hegedűhangja. Lassú tételeinek volt egy látnoki tulajdonságuk, helyenként eksztatikusak, máshol introvertáltak voltak. [...] Balkéztechnikája hibátlan volt, vibratója intenzív, [...] Kétség nem férhet hozzá, hogy Huberman saját korának egyik legérzékenyebb, legmarkánsabb zenésze volt.¹⁷

¹² Allan Evans. I. m. 61.

¹³ Richter: Allan Evans: I.m. 151., Haskil: Allan Evans: I.m. 52.

¹⁴ Többek között Boris Schwarz könyvében is olvashatjuk Joachim szuperlatív ajánlólevelét a kilenc éves Hubermanhoz. Max Kalbeck Brahms jóbarátja és nyolckötetes életrajzírója pedig arról írt, hogy amikor a 12 éves hegedűs Brahms hegedűversenyét játszotta a zeneszerző jelenlétében, Brahms megkönnyezett a lassú tételben és szó esett, hogy ír számára egy fantáziát, de a következő évben elhunyt. In: Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. (New York, New York: Simon and Schuster Inc., 1983.) 310-311.

¹⁵ Boris Schwarz: I.m. 310.

¹⁶ Boris Schwarz: I.h.

¹⁷ „My own recollections of his playing are quite vivid [...] he played with transcendental intensity. He was a master of the most ethereal *pianissimo*, an incredibly soft tone produced by barely touching the strings with his bow, yet this tone carried into the farthest corners of a large hall. His slow movements had a visionary quality, at times ecstatic, at times introverted [...] His left-hand intonation was faultless, his vibrato intense [...] There can be no doubt that Huberman was one of the most sensitive and probing musicians of his day.” In: Boris Schwarz: I.h.

Huberman egy provinciális lengyel városban, az akkori Osztrák–Magyar Monarchia területén található Czeszochowában született 1882-ben. Igazi csodagyerek volt, első fellépésére ugyanis hétévesen került sor. Varsóban első tanárai között volt Isidor Lotto, a párizsi Lambert Massart tanítványa. Kilencévesen, 1892-ben meghallgatásra vitték Joachimhoz, aki elismerően nyilatkozott játékaról, de végül egyik tanársegédjéhez ajánlotta. Ez nem volt a fiú ínyére, így titokban Joachim egy másik növendékénél, Karl Grigorovich-nál tanult magánúton berlini tanulmányai alatt. Huberman úgy emlékezett vissza, hogy Grigorovich-tól mindent megtanult, amit egy tanártól meg lehet tanulni. A berlini akadémia légköre bénítóan hatott rá, ezért nyolc hónap múlva távozott. Ezután további órákat vett Frankfurtban Hugo Heermanntól és Párizsban Martin Pierre Marsicktól. Koncertkarrierje már 1893-ban, tizenegy éves korában beindult Európa-szerte, majd 1896-ban debütált a New York-i Carnegie Hallban. Egészen a náci hatalomra jutásig, 1933-ig híve volt a nemzetközi páneurópai mozgalomnak, ami az egyik első 20. századi politikai mozgalom volt az egységes Európáért. 1936-ban nyílt levele jelent meg a nácizmus ellen a *The Manchester Guardian* című napilapban. Miután megtapasztalta a nagyhatalmak némaságát és érdektelenségét a nácizmus áldozatai iránt, mentőakcióba kezdett: megalapította a Palesztin Szimfonikus Zenekart, a későbbi Izraeli Filharmonikusok elődjét. Emberi nagyságát mutatja, hogy két évig nem szerepelt velük, helyette a zenekar jövőjét diszkréten, távol a rivaldafénytől szervezte. Közben majdnem végzetes repülőszerencsétlenséget szenvedett Szumátra szigetén 1937-ben, a balesetből lassan gyógyult. A második világháborút leginkább az Egyesült Államokban töltötte, a háború befejeztével pedig rögtön folytatta európai koncertkörútját, ám Palesztinába már nem tudott visszatérni romló egészségi állapota miatt. 1947-ben hunyt el Svájcban, könyvtárát, leveleit a tel-avivi központi könyvtárban helyezték el, a városban utcát is elneveztek róla.¹⁸ Viszonylag kevés felvételt készített, amik nem térképezik fel teljesen a művészetét.

Habár ma már pozitív Huberman megítélése, nem volt ez mindig így. Halála után többen is negatív véleményt formáltak meg róla, és sokáig ez alapján ítélték meg művészetét. A már említett Flesch Károly például memoárjában rossz fényben tüntette fel, nézeteit viszont valószínűleg Huberman pályája korai szakaszának ismeretében formálta meg. Huberman hegedűtechnikája ugyanis – a művész állandó önkritikája miatt – jelentősen változott a karrierje során.¹⁹ Ez megmagyarázza, hogy Flesch emlékiratainak kiadásához angol fordítója, Hans Keller miért fűzött cáfolatokat – ő ugyanis Fleschhez képest később

¹⁸ Boris Schwarz: I.m. 314.

¹⁹ Boris Schwartz: I.h.

hallotta Huberman hegedűjátékát.²⁰ Flesch például azt írta Hubermanról, hogy vonófogása Joachim-stílusú volt, amit Keller saját koncertélményei által cáfolt.²¹ Mindkettőnek igaza lehetett. Flesch is érett művész korában változtatott vonófogást és valószínűleg ugyanígy tett Huberman is.²² Ezenkívül Flesch szerint Huberman német stílusú ujjvibratót használt (amikor csak az ujjpercet mozgatja a hegedűs), de több kutató, így például Boris Schwartz is arról ír, hogy a lengyel hegedűst idősebb korára az Ysaÿe- és Kreisler-féle francia vibratotechnika befolyásolta, és megváltoztatta saját vibratóját.²³ Flesch negatív véleménye ellenére is elismerte Huberman „művészi meggyőződésének felülmúlhatatlan erejét”, Keller pedig függelékében kétségtelenül állítja, hogy „Huberman az egyik legnagyobb zenész, akivel valaha találkoztam”.²⁴

A két muzsikusz először Bécsben lépett színpadra együtt 1927-ben, a Beethoven halálának századik évfordulóján tartott hatnapos fesztiválon.²⁵ Beethoven op. 96, tizedik hegedű-zongora szonátáját, valamint az op. 97-es B-dúr Hercegérsek-triót játszották Pablo Casalszal a bécsi Musikvereinben.²⁶ Pár kivétellel a kritikusok lelkesedéssel írtak a koncertről, a *Der Abend* kritikusa azt írta: „Mindig nehéz erős egyéniségeket összeereszteni kamarazenében, de amikor olyan alázattal vannak a nagy mesterek előtt [...], mint jelen esetben, az ember egyedüli hátralevő kívánsága, hogy újra és újra hallhassa őket.”²⁷

²⁰ Flesch Károly eredetileg németül írt, *Erinnerungen eines Geigers* című, kiadatlan emlékiratát a kéziratból fordította angolra (Flesch fiának jóváhagyásával, segítségével) Hans Keller, amit a fordításon kívül kiegészített dátumokkal, kottaképekkel, lábjegyzetekkel, és az ellentmondásos kijelentésekhez kritikai megjegyzést fűzött. Három évvel korábban jelent meg, mint 1960-as német eredetije. In: Flesch Károly, Hans Keller (ford.): *The Memoirs of Carl Flesch* (London: Rockliff Publishing Corporation, 1957.) ix.

²¹ Az alacsony, testhez tapadt jobb felkar érvényességét már a Joachim-Moser-hegedűiskola szerzői is megkérdőjelezték, viszont leírták, hogy Leopold Mozart óta a német iskola sajátjának tekinthető. In: Joseph Joachim, Andreas Moser: *Violinschule*. 3 kötet. (Berlin: N. Simrock, 1905.) 1. kötet. 13.

²² Fényképek alapján egyértelműen látszik, hogy fiatalkorában Joachim-stílusú vonófogást alkalmazott, míg idősebb kori fényképein a francia iskola befolyásával magas könyökű és gömbölyű kerek ujjú vonófogást használt.

²³ Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. (New York, New York: Simon and Schuster Inc., 1983.) 315.

²⁴ Flesch Károly, Hans Keller (ford.): *The Memoirs of Carl Flesch* (London: Rockliff Publishing Corporation, 1957.) 367.

²⁵ Allan Evans: *Ignaz Friedman. Romantic Master Pianist* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2009.) 122.

²⁶ Ezek mellett még Casals és Friedman eljátszották Beethoven-tól az op. 105-ös két cselló-zongora szonátát játszották a hangversenyen. In: Allan Evans: I.m. 123.

²⁷ Nem minden kritika volt lelkes, pár kritikus csalódottságát fejezte ki az estében három ilyen nagyságú művész találkozásánál. A legérdekesebb talán Pietro Mascagni Mussolinihoz intézett levele az egész fesztiválról, amiben Casalsot és általában mindenkit inkompetensnek talált bármilyen Beethoven-tolmácsoláshoz. Egyedül Pergolesi egy intermezzóját emelte ki, mint jól előadott mű. In: Allan Evans: I.m. 124–128.

1930-ban a Columbia lemezcég megkereste Friedmant és Hubermant a Kreutzer-szonáta felvételének ötletével²⁸. A rivális His Master's Voice lemezcég már a mű két felvételével büszkélkedett (Alfred Cortot és Jacques Thibaud, valamint Isolde Menges és Arthur de Greef tolmácsolásaiban), míg a Columbia eggyel sem.²⁹ A felvétel próbáit 1930 nyarára, a felvételt magát pedig szeptember 11-12-ére tervezték a cég londoni stúdiójában. Huberman júliusi levelében aggodalmát fejezte ki Friedmannak:

Hogyan állunk a próbákkal? Muszáj mesterművet csinálnunk ebből az egészből. Ez csakis úgy jöhet létre, ha két olyan különböző személyiség, mint amilyenek mi vagyunk – még a te zenei érzékenységeddel is, nemcsak az emberiességgel, hiszen utóbbi mindig ott lakik benned – összeszokik. Ez nem tud megtörténni egyszer rögzített felvételekkel. A folyamatot muszáj több estén keresztül spirituálisan megemésztünk. A felvétel harmadik napját szeptember 16-ára foglalták számunkra. Számítok rá, hogy bizonyosan elég sokáig maradsz Londonban, hogy a lemezeket átellenőrizzük és ha kell, a részeket újrátsszuk.³⁰

Augusztusban próbáltak és a felvétel napjaiban Huberman aggodalmai ellenére kevés újrajátszásra volt szükség. A zongora távolra volt helyezve a hegedűtől, távolabbra a mikrofontól, hogy Huberman hangja dominálhasson. Friedman felesége, Maria egy montreali kritikusnak így mesélt a felvétel körülményeiről: „Lehet, hogy apokrif maga a történet, de úgy hallottam, hogy a stúdióban tomboltak a temperamentumok. Huberman ragaszkodott ahhoz, hogy a zongora túl hangos. Ennek hatására Friedman engedelmével a zongorát kicsire csukták és csupán kissé hangosabban játszott. Egészen világos, hogy a két művész teljes szívvel és lélekkel játszott az egész felvétel alatt.”³¹ Ez volt kettejük utolsó nyilvános zenei fellépése. Ennek ellenére életük végéig baráti viszonyt ápoltak. 1939-ben Friedman egy palesztin turné alkalmával tartott sajtótájékoztatót régi, életre szóló barátjának nevezte Hubermant. Növendéke, Patricia Rovik egy 1946-os sydney-i interjút

²⁸ Nincsen arról adat, hogy 1927 és a felvétel elkészülte, 1930 között találkoztak-e és játszottak-e együtt, de Friedman egy 1938-ban készült interjútól egész életén át tartó barátságnak nevezte kapcsolatukat. In: Allan Evans: I.m. 167.

²⁹ Allan Evans: I.m. 138.

³⁰ „How does it stand with rehearsals? We have to make the thing into a masterpiece. This can only come about, even with two or so different personalities as we are, with your musical feelings (and not only the human ones – those are always there), which should grow together. This cannot happen with single records. The process must be spiritually digested through several nights.

A third day of recording is reserved for us on the 16th of September. I count on it that you will surely remain in London long enough to control the hard gum discs and play it over again if necessary.” In: Allan Evans: I.m. 139.

³¹ Allan Evans: I.h.

pedig arról mesélt, hogy ausztrál tartózkodása alatt alig várta bolzanói, olaszországi útját, ahol privát kamarazenei estéken többek között Hubermannel és Schnabellel játszott.³²

4.2.2. Fritz Kreisler és Franz Rupp pályájának bemutatása, Kreutzer-szonáta felvételük körülményei

Kreisler hegedűs genealógiája szokatlan, úgy is jellemezhető, mint egy elfranciásodott bécsi előadó. 1875-ben született, és édesapjától – aki orvos és lelkes amatőr zenész volt – kapta első hegedűleckéit. Már hétéves korában felvételt nyert a bécsi konzervatóriumba (a minimális korhatár tíz év volt). Tanára az ifjabb Joseph Hellmesberger, a bécsi iskola jellegzetes képviselője. Kreisler játékanak bécsi vonásai minden bizonnyal a Hellmesberger felügyelete alatt töltött korai évekre vezethetők vissza.³³ 1885-ben, tízévesen már diplomázott és elnyerte a Musikverein Conservatorium házi versenyének arany medálját.³⁴ További tanulmányok céljából apja Párizsba vitte, ahol Lambert Massart osztályába kerül a Conservatoire-ban.

Párizsi éveiről és Massart-ról Kreisler így nyilatkozott: „Azt hiszem, Massart azért kedvelt engem, mert Wieniawski stílusában játszottam,”³⁵ valamint tanítási módszerére pedig úgy emlékezett, hogy „Massart az érzelmekre helyezte a hangsúlyt, nem a technikára. [...] A hegedű iránti elkötelezettsége és szenvedélye példátlan mértékű volt...”³⁶ Csupán két évet volt a tanítványa, mégis képes volt azalatt elsajátítani a hangszertudást olyan szinten, hogy tanulmányai befejeztével, 1887-ben, mindössze tizenkét évesen – majdnem kétszer olyan idős hegedűsökkel versengve – elnyerte a *Conservatoire Grand Prix*-jét.³⁷ Massart-tól az alapos technika mellett néhány szokatlan játékmódot is elsajátított, többek közt szokatlan vonóskezelést, amivel mellőzte az akkoriban hagyományos *son filé* vonótechnikát, az egész- vagy félvonó hosszúságú, lassú vonókat, amelyeket akkoriban a hegedűtechnika

³² Allan Evans: I.h.

³³ Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. (New York, New York: Simon and Schuster Inc., 1983.) 295.

³⁴ Louis P. Lochner: *Fritz Kreisler* (New York, New York: The Macmillan Company, 1950.) 16.

³⁵ „Massart liked me, because I played in the style of Wieniawski” In: Louis P. Lochner: *Fritz Kreisler* (New York, New York: The Macmillan Company, 1950.) 21.

³⁶ „Massart laid stress on emotion, on feeling, and not on technique [...] He was passionately devoted to the violin In: Louis P. Lochner: I.h.

³⁷ Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. (New York, New York: Simon and Schuster Inc., 1983.) 296.

fontos eszközének tekintettek. Helyette a rövid, intenzív vonásokat preferálta, sok vonóváltással.³⁸ A vonót is a megszokottnál feszesebbre húzta fel.³⁹

Párizsi tanulmányai után egy amerikai koncertturnén vett részt, ahol a vélemények megoszlottak a kritikusok körében a tehetségét illetően. A *New York Tribune* szerint intonációja tökéletes, de a hangja kicsi volt.⁴⁰ Nem aratott sikert a kritikusok körében, egyedül a bostoni Daily Advertiser zenekritikusának, Louis Elsonnak volt pozitívabb véleménye: „Úgy vélem, arra hivatott, hogy nagyon nagy művész legyen, ha nem veti meg a további tanulást”.⁴¹ A turné után Bécsbe tért vissza és Lochner életrajza szerint pár évig nem nyúlt hangszeréhez, ekkor sebésznek tanult és teljesítette a kötelező katonai szolgálatot.⁴² A szolgálat elvégzésével megpályázta a bécsi opera koncertmester-asszisztensi állást, próbajátéka azonban sikertelen volt. A koncertmester, Arnold Rosé – aki Mahler sógora volt és a Rosé-Quartett primáriusa – szerint Kreisler lapról olvasása nem volt elég gördülékeny és ez okozta a sikertelen próbajátékot.⁴³ Ismerve későbbi pályafutását, akármennyire is abszurdnak tűnik ez a helyzet, Kreisler a maga egyéni stílusával, időkezelésével és vibratohasználataival valószínűleg kárba veszett volna zenekari zenészként.

Két évvel később, Hans Richter meghívására ugyanazzal a bécsi zenekarral lépett fel szólistaként. Eközben találkozott Brahmsszal és Joachimmal is, és élénk emlékeket őrzött a Brahmsszal való alkalmi kamarazenei blattolásokról.⁴⁴ Flesch Károly gyerekkorában ismerkedett meg a nála két évvel fiatalabb Kreislerrel, majd egy későbbi találkozásukat – amikor egymás után játszottak egy impresszáriónak – életre szóló élményként jellemezte.⁴⁵ A következőképpen nyilatkozott a húszéves Kreisler előadásáról:

A bűnösen csábító hangok féktelen orgiája volt, züllötten lebilincselő, amelynek egyetlen mozgatórugója az örületig fokozódó érzékiség volt. Művészete csak annyiban

³⁸ Flesch Károly, Hans Keller (ford.): *The Memoirs of Carl Flesch* (London: Rockliff Publishing Corporation, 1957.) 121.

³⁹ Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. (New York, New York: Simon and Schuster Inc., 1983.) 296.

⁴⁰ Boris Schwarz: I.h.

⁴¹ „He is, I think, destined to become a very great artist, if he does not disdain further study.” In: Louis P. Lochner: *Fritz Kreisler* (New York, New York: The Macmillan Company, 1950.) 28.

⁴² Louis P. Lochner: I.m. 35.

⁴³ Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. (New York, New York: Simon and Schuster Inc., 1983.) 297.

⁴⁴ Louis P. Lochner: *Fritz Kreisler* (New York, New York: The Macmillan Company, 1950.) 53.

⁴⁵ Flesch Károly, Hans Keller (ford.): *The Memoirs of Carl Flesch* (London: Rockliff Publishing Corporation, 1957.) 118.

tűnt értékesnek saját maga számára, amennyiben lehetővé tette, hogy a korlátlan ösztönös önkifejezés egy újabb formájaként használja.⁴⁶

Bármennyire is régóta ismerte Flesch Károly Kreislert, és jó véleménnyel volt róla, kritikus is tudott vele szemben lenni, intonációjáról például ekképpen vélekedett:

Ami a bal kezét illeti, a vibratótól eltekintve, meg kell jegyeznünk bizonyos intonációs problémákat. Kreisler soha nem „gyakorolt” a szó hétköznapi értelmében. Nem tartotta szükségesnek, hogy „bemelegítsen” egy előadás előtt; mindig készen állt. Ezért a felkészüléshez való hozzáállása kissé komolytalan volt és kétszeresen is feltűnő egy olyan korban, amikor egyes hegedűművészek technikája a tévedhetetlenség határát súrolta.⁴⁷

Bécsi sikerei után karrierje nem mozdult, amíg Berlinbe nem ment 1899-ben, ahol Nikisch Artúr karmester hallotta egy koncertjét és meghívta még abban az évben egy bérletes koncertre a Berlini Filharmonikusokkal. Onnantól már lassan elkezdett felfelé ívelni a karrierje és néhány éven belül olyan keresett lett Európában és Amerikában, hogy évente mintegy 260 koncertet adott. Pályafutásának gyakorlati szempontjaihoz jelentősen hozzájárult, hogy 1902-ben házasságot kötött a New York-i születésű Harriet Liesszel, aki irányította a karrierjét, rendbe tette züllött életmódját és rákényszerítette egy fegyelmezettebb mindennapos gyakorlásra, amit – mint több megnyilvánulásából tudjuk – nagyon nem szeretett.⁴⁸

Ugyan szólistaként vált ismertté, élete során számos olyan neves muzsikussal játszott kamarazenét, mint például Pablo Casals, Josef Hofmann, Harold Bauer, Ferruccio Busoni vagy Szergej Rahmanyinov. Népszerűségének egyik nagy tényezője gramofonfelvételeinek mennyisége és minősége volt: 1910 és 1950 között több mint kétszáz felvételt készített az

⁴⁶ „It was an unrestrained orgy of sinfully seductive sounds, depravedly fascinating, whose sole driving force appeared to be a sensuality intensified to the point of frenzy. His art seemed of value to him only in so far as it allowed him to use it as just another form of unlimited instinctual expression” In: Flesch Károly, Hans Keller (ford.): I.h.

⁴⁷ „As for his left hand, and vibrato apart we have to note certain defects in his intonation. Kreisler never »practiced« in the ordinary sense of the word. He did not find it necessary to »warm up« before a performance; he was always ready. Hence his attitude towards preparation was a little frivolous — and doubly striking at a time when the technique of some violinists bordered on infallibility.” In: Flesch Károly, Hans Keller (ford.): I.m. 122.

⁴⁸ „Soha nem gyakorolok, a kifejezés mindennapi értelmében, a szó hivatalos használatában, soha életemben nem gyakoroltam. Csak akkor gyakorlok, amikor szükségét érzem. Hiszem, hogy minden az agyban van. [...] tompítja az agyat, csökkenti a képzelőerőt, és elhalványítja az éberséget.”, In: Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. (New York, New York: Simon and Schuster Inc., 1983.) 304.

RCA Victor lemezcégnek és európai leányvállalatainak. Emellett számtalan darabot írt vagy átírt, amik mai napig a hegedűrepertoár részét képezik. Ezeket a Schott kiadó régi, elfeledett szerzők rövid hegedűdarabjaiként publikálta 1905-ben és Kreislert nevezte meg a darabok felfedezőjeként és az átíratok készítőjeként, aki azonban utólag bevallotta – 1935-ben nyilvánosan is –, hogy mindegyik a saját szerzeménye.⁴⁹ Az 1920-as évektől a következő két évtizedben korának legkedveltebb hegedűművésze volt rengeteg világkörű turnéval. A kor közönsége számára fellépései nem koncertek voltak, hanem zenei ünnepek. A közönség rajongása mellett olyan fiatalabb kollégái csodálták és imitálták, mint David Ojsztrah⁵⁰, Jacques Thibaud⁵¹ vagy Yehudi Menuhin⁵².

A náci hatalomátvétel alatt Berlinben tartózkodott. Toleranciáját a nácizmussal szemben Huberman „árulásnak” nevezte a humanizmus nevében, ugyanakkor Kreisler visszautasította Furtwängler felkérését, hogy a Berlini Filharmonikusok szólistájaként fellépjen (Schnabel, Huberman és mások nyomán) az 1933/34-es évadban.⁵³ A második világháború előtt New Yorkba költözött, ahol később, 80. születésnapján a WQXR rádió egy teljes adást szentelt neki, amelynek kezdetén a fiatalabb hegedűs kollégái tisztelegtek előtte. Abraham Chasens, a rádió zenei vezetője interjút is készített vele.⁵⁴

Flesch Károly emlékirataiban a következőképpen jellemzi hegedűtörténeti helyét:

Mindent összevetve, Kreisler a legfontosabb személyiség a hegedűművészek számára Ysaÿe visszavonulása óta. Úgy befolyásolta művészetünk fejlődését, mint korának egyetlen más hegedűse sem. A hegedülés történetében nemcsak úgy fog élni, mint olyan művész, akinek zsenialitása ösztönözte és kiterjesztette a művészetet, hanem mint egy egész korszak legértékesebb szimbóluma is. Végezetül emberként, hallatlan sikerei ellenére mindig egyszerű és jólelkű maradt.⁵⁵

⁴⁹ Louis P. Lochner: *Fritz Kreisler* (New York, New York: The Macmillan Company, 1950.) 297.

⁵⁰ Igor Ojsztrah, Viktor Juzefovics. Aczél Ferenc (ford.): *David Ojsztrah. Beszélgetések Igor Ojsztrahhal.* (Budapest: Gondolat kiadó, 1980.) 179.

⁵¹ José María Corredor, Friss Antal, Simor Stein Márton (ford.): *Beszélgetések Pablo Casalsszal. Egy művész emlékei és gondolatai.* (Budapest: Gondolat kiadó, 1960.) 359.

⁵² Bruno Monsaingeon, Rácz Judit (ford.): *Menuhin-varázs.* (Budapest, Holnap kiadó 2014.) 45.

⁵³ Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman.* (New York, New York: Simon and Schuster Inc., 1983.) 301.

⁵⁴ Az interjú – ami Kreisler beszédhangjának egyik ritka felvétele – és a hegedűsök köszöntései meghallgathatók a Youtube-on két részletben, az első rész:

<https://www.youtube.com/watch?v=ydJC8IhFAA0&t=183s> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 11. 03.), a második rész: <https://www.youtube.com/watch?v=aL26Psruj4k> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 11. 03.).

⁵⁵ „When all is said and done, Kreisler has been the most important figure for us violinists since Ysaÿe’s decline; he has fundamentally influenced the development of our art as no other violinist of his time has done. In the history of violin playing he will live not only as an artist whose genius stimulated and expanded the art, but also as a most valuable symbol of a whole epoch. As a man, inally, despite his unheard-of success, he has

Franz Rupp zenei pályafutását hegedűsként kezdte, majd viszonylag későn, tizennégy évesen zongorára váltott.⁵⁶ August Schmidt-Lindnernél tanult a müncheni Akademie der Tonkunstban. Az 1920-as évektől, tizenkilenc évesen kezdett el kísérőként dolgozni. 1921-ben Willy Burmester német hegedűssel Amerikában turnézott, és elnyerte olyan baritonénekesek tetszését, mint Heinrich Schlusnus, aki később beajánlotta Kreislernek.⁵⁷ A bécsi hegedűssel való legfontosabb közös tevékenységét a Beethoven-hegedűszonáták felvétele és az utána következő dél-amerikai turné jelentette. A zongorakísérői közreműködések mellett szólóesteket is adott, és különböző német zenekarokkal lépett fel olyan karmesterek vezényletével, mint Wilhelm Furtwängler.⁵⁸ 1938-ban az Egyesült Államokba emigrált, ahol többek között Emanuel Feuerman csellistával dolgozott és készített lemezfelvételeket. Különleges zenei kapcsolatot alakított ki Marian Anderson kontraalténekesssel, akivel 25 éven át koncerteztek és készítettek lemezfelvételeket. 1965 és 1972 között a philadelphiai Curtis Institute of Musicban tanított. New Yorkban hunyt el 1992-ben. Élete során más vonós művészekkel is dolgozott együtt, például William Primrose-zal, Erica Morinivel és Georg Kulenkampffal, de a hegedűsök közt mindig Kreisler-t tartotta a legnagyobb szerűbbnek, akit valaha hallott.⁵⁹

A 19. századi koncertéletben ritkán szólaltatták meg egy-egy szerző összes művét egy adott műfajból sorozatos formában. Így a hegedűsökre sem volt ez jellemző a Beethoven-hegedűszonátákkal kapcsolatban: műsoraikon inkább a kontrasztot és a változatosságot részesítették előnyben, és Beethoven-tól gyakran csak egy művet, jellemzően a Kreutzer-szonátát játszották. A 20. század elején néhány zenész – mint például Artur Schnabel zongorista Flesch Károly és Bronisław Huberman hegedűsökkal, vagy Adolf Busch német hegedűs először testvérével Fritz-cel, majd később Rudolf Serkinnel – kezdett először különböző zeneszerzőktől teljes szonátaciklusokat játszani.⁶⁰ Addigra született néhány jelentős Beethoven-szonátafelvétel is, mint például az op. 30 no. 3-as G-dúr szonáta a

always remained simple and kind-hearted.” In: Flesch Károly, Hans Keller (ford.): *The Memoirs of Carl Flesch* (London: Rockliff Publishing Corporation, 1957.) 125.

⁵⁶ Tully Potter: *Great Violinists, Fritz Kreisler, Beethoven: Complete Violin Sonatas*. (Hong Kong: Naxos Historical, HNH International Ltd, 2003.) LC 05537 3.

⁵⁷ Tully Potter: I.m. 4.

⁵⁸ Philip L. Miller: „Rupp, Franz” [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 21.] (London: Macmillan Publishers Limited 2001.) 892.

⁵⁹ Tully Potter: *Great Violinists, Fritz Kreisler, Beethoven: Complete Violin Sonatas*. (Hong Kong: Naxos Historical, HNH International Ltd, 2003.) LC 05537. 3.

⁵⁹ Tully Potter: I.m. 4.

⁶⁰ Tully Potter: I.m. 2.

Kreisler–Rahmanyinov sztárpárossal, valamint a Kreutzer-szonáta a francia Jacques Thibaud-val és Alfred Cortot-val, továbbá a lengyel Huberman–Friedman párossal.

Az ötlet, hogy Kreisler a teljes Beethoven-szonátaciklust rögzítse, Fred Gaisbergtól, a His Master's Voice úttörő lemezproducerétől származik.⁶¹ A Londonban élő Gaisberg rajongott Kreislerért, és minden alkamat megragadott, hogy a stúdióba hívhassa. 1934-re a HMV elkezdett úgynevezett *Society*-kiadványokat kreálni és használni nagy projektekhez, amelyekben az előfizetők egy, az adott projektre létrehozott társaság tagjai lettek. Gaisberg azt tervezte, hogy a Beethoven-hegedűszonátákat négy kötetben, 78 rpm-es lemezként, dekoratív albumokban adja ki, de aggódott, hogy zongoristát nehezen fog tudni rá találni. Biztos volt, hogy Rahmanyinov túl drága nekik, még ha nagyon sűrű koncertkalendáriuma ellenére is meg tudta volna csinálni a kellő számú lemezfelvételt.⁶² Franz Rupp személyét Kreisler vetette fel, akivel 1930 óta koncertezett Németország-szerte. „A felvételek 1935-ben kezdődtek és Kreisler engem ajánlott zongorapartnerének. A londoniak nem hitték, hogy elég nagy név vagyok, de ő ragaszkodott ahhoz, hogy esélyt kapjak”,⁶³ írja Rupp a szonátaprojekt keletkezéséről, majd folytatja:

Ezért egy próbafelvételt csináltunk Berlinben a „Tavaszi-szonátáról”, amit jóváhagytak.

A mennyben voltam. Micsoda megtiszteltetés volt Kreislerrel egy lemezen szerepelni!

A következő pár évben, amikor hosszabban tartózkodott Londonban, én is csatlakoztam, hogy a lemezeken dolgozhassunk. Nagyon gondosan vettük fel a darabokat.⁶⁴

A szonátákat két év alatt tudták felvenni sorjában, a londoni Abbey Road Studios 3-as stúdiójában. A Kreutzer-szonátát 1936. június 17-e és 19-e között játszották fel, majd az egész ciklust június 20-án fejezték be.⁶⁵ Kreisler utána elismerően nyilatkozott partneréről: „Rupp született zongorista, ilyen képességgel születni kell. A Beethoven-szonáták felvételei,

⁶¹ Tully Potter: I.h.

⁶² Tully Potter: I.h.

⁶³ „The recordings were begun in 1935. Fritz Kreisler generously suggested me as his piano partner. The Londoners didn't think I was big enough, but Kreisler insisted that I be given an opportunity.” In: Louis P. Lochner: *Fritz Kreisler* (New York, New York: The Macmillan Company, 1950.) 269.

⁶⁴ „A sample recording of the »Frühlingssonate« was therefore made in Berlin. It found favor. I was in heaven. What an honour to be associated with Fritz Kreisler! Whenever, in the years following, Kreisler went over to London for an extended period, I would join him to work on the recordings. These were done very carefully.” In: Louis P. Lochner: I.h.

⁶⁵ Tully Potter: *Great Violinists, Fritz Kreisler, Beethoven: Complete Violin Sonatas*. (Hong Kong: Naxos Historical, HNH International Ltd, 2003.) LC 05537. 6.

amiket vele csináltam, igazán figyelemre méltóak”.⁶⁶ A lemezek jelentőségét mutatja, hogy megjelenésük óta, azaz lassan 90 éve forgalomban vannak.

4.2.3. Bartók Béla és Szigeti József hangszeres pályájának bemutatása, Kreutzer-sonáta koncertjük körülményei

Bartók Béla zeneszerzőként a 20. századi modernizmus úttörői közé tartozott, hangszeresként azonban a 19. századi, Liszt Ferenc nevéhez köthető előadói tradíció egyik legjelentősebb képviselője volt. Szülei amatőr zenészek, hivatásukat tekintve pedig tanárok voltak Nagyszentmiklóson születése idején. Édesanyja – akitől első zongoraleckéit vette – a következőképpen ábrázolta a gyermek Bartók tudásszomját:

Ekkor már nem volt nyugta és megkért, tanítsam zongorázni, nem igen akartam, mert gyenge szervezetű gyerek volt, de annyira kért, hogy mégis elkezdtem az oktatást, de mindig csak 1/4 v. 1/2 órát adtam neki. Március 25-én (épen [sic!] 5-dik születése napján) kezdtük a tanulást és ápr. 23-án Béla napkor egy kis négykezzel lepte meg az apját. A tanulás sok megszakítással folytatódott, mert hol az ő, hol az apja betegsége miatt kellett szünetet tartani.⁶⁷

Hétéves korában elvesztette édesapját, ami gyakori költözésekhez vezetett az édesanya munkahelyi körülményei miatt, végül 1894-ben Pozsonyban telepedtek le. Már pozsonyi éveit megelőzően is rendkívüli tehetségként tartották számon, ugyanakkor repertoárismerete és technikai felkészültsége még meglehetősen rendszertelen volt. Pozsonyi tanára, Erkel László – Erkel Ferenc fia – járult hozzá ahhoz, hogy ezek fokozatosan módszeresebbé és átgondoltabbá váljanak.⁶⁸ Pozsonyban hallotta először Dohnányi Ernőt, aki nagy hatással volt rá, és tanácsára megfontolta, hogy Budapesten Thomán Istvánnál tanuljon.⁶⁹ 1927-es interjújában Zeneakadémiai éveiről a következőképpen emlékszik vissza:

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”

⁶⁶ „Rupp is the born pianist. You just have to be born to it or you haven't got it. The Beethoven Sonata recordings I did with him are indeed worthwhile.” In: Louis P. Lochner: *Fritz Kreisler* (New York, New York: The Macmillan Company, 1950.) 269.

⁶⁷ Bónis Ferenc: *Élet-képek. Bartók Béla*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2006.) 7.

⁶⁸ Stachó László: *A zongoraművész Bartók. Modellek és ideálok*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2022.) 49.

⁶⁹ Tallián Tibor: *Bartók Béla*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016.) 39.

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.⁷⁰

Első hazai és nemzetközi sikerei két mű előadásához fűződnek: 1901. október 21-én mutatkozott be Liszt h-moll szonátájával a Zeneakadémia nyilvános hangversenyén, amelyről a Budapesti Napló kritikusa megjegyezte, hogy „úgy mennydörög a zongorán, akár egy kis Jupiter”, Richard Strauss *Hősi élet* című szimfonikus költeményének saját zongoraátíratát pedig 1902 végén mutatta be először szűk körben, majd 1903 januárjában nagy sikerrel adta elő a bécsi Musikverein Tonkünstlerverein-hangversenyén.⁷¹ Ekkoriban rendszeresen fellépett Hubay Jenővel is.⁷² 1903. december 14-én tartott berlini debütálása jelentős közönségsikert aratott: a hallgatóság soraiban Ferruccio Busoni, a próbán pedig Nikisch Artúr is jelen volt – mindez nagyrészt Leopold Godowsky lelkes ajánlásainak volt köszönhető. Bartók 1904 februárjában a manchesteri Hallé Zenekarral, Hans Richter vezényletével mutatkozott be először Angliában zongoraművészként.⁷³ Ugyanebben az évben ismét Bécsben lépett fel, ezúttal Beethoven op. 73-as, ötödik (Esz-dúr) zongoraversenyének szólistájaként.⁷⁴ Bár 1906-ban két hónapos spanyol–portugál turnén vett részt a csodagyermekként számon tartott Vecsey Ferencel, Bartók nemzetközi előadói pályája ekkorra megtorpant, így szerencsés fordulatnak bizonyult, hogy még ugyanabban az évben meghívták a budapesti Zeneakadémia zongoratanárává, ahol 1909-ben rendes tanári kinevezést kapott és 1934-ig oktatott.⁷⁵

1912-ben visszavonult a nyilvános szereplésektől, mivel a magyar zenei élet konzervatív körei – élükön egykori kamaratársával, Hubay Jenővel – elutasították műveinek bemutatását.⁷⁶ Az első világháború alatt gyenge egészségi állapota miatt mentesült a katonai szolgálat alól, és Kodály Zoltánnal közösen népdalgyűjtéssel bízták meg a hadsereg köreiben.⁷⁷ A háborút követően a rendszeressé váló hangversenykörutak és a növekvő nemzetközi érdeklődés határozták meg Bartók zongorista pályáját: ekkoriban került

⁷⁰ Wilhelm András (szerk.): *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945.* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2000.) 81.

⁷¹ Demény János: *Bartók Béla a zongoraművész.* Budapest: Zeneműkiadó, 1968.) 17-18.

⁷² Bónis Ferenc: *Élet-képek. Bartók Béla.* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006.) 73.

⁷³ Bónis Ferenc: I.m. 76.

⁷⁴ Bónis Ferenc: I.m. 78.

⁷⁵ Bónis Ferenc: I.m. 104.

⁷⁶ Bónis Ferenc: I.m. 151.

⁷⁷ Malcolm Gillies: „Bartók, Béla” [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2.] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 795.

közvetlen kapcsolatba fiatal tehetségekkel, köztük Székely Zoltánnal és Zathureczky Edével, valamint a nemzetközi élet prominens hegedűseivel, Szigeti Józseffel és Arányi Jellyvel.⁷⁸ 1919-től megújuló koncertezői karrierjében gyakran saját műveit adta elő, és 1925-re már Európa legtöbb országában ismét rendszeresen fellépett.⁷⁹

Ezek az évei jelentették zongorista karrierjének csúcspontját a legtöbb lemezfelvétellel, rádiós szerepléssel és koncertezési lehetőséggel.⁸⁰ Előadói pályájának megkoronázásként 1928-ban két hónapos amerikai koncertkörúton vett részt, ahol kizárólag Szigeti Józseffel és egykori növendékével, Reiner Frigyessel lépett fel. 1929-ben koncertkarrierje tovább folytatódott Európa több országában: az év első négy hónapjában a Szovjetunióban, Nyugat-Európa számos országában és Magyarországon turnézott. Az 1930-as évek végéig több rangos kitüntetést is elnyert, köztük a francia Légion d'Honneur-t és a magyar Corvin-láncot.⁸¹ 1937-től végleg elhatározta, hogy nem lép fel többé a náci Németországban, s ettől kezdve elsősorban Magyarországon, Svájcban, a Benelux-államokban és Olaszországban koncertezett.⁸² Ekkor vált felesége állandó duópartnerévé, akivel utolsó európai fellépését 1940. október 8-án tartotta a budapesti Zeneakadémia Nagytermében.⁸³ Sok más zenészhez és zeneszerzőhöz hasonlóan a második világháború elől az Egyesült Államokba emigrált. Pásztory Dittával közös kézzongorás koncertjeik azonban nem arattak különösebb sikert sem a kritika, sem a közönség körében, így fokozatosan egyre kevesebb meghívást kaptak. Utolsó fellépésük – egyben Bartók utolsó nyilvános koncertje – 1943-ban volt Reiner Frigyes vezényletével, amikor a kézzongorás és ütőhangszeres szonáta zenekari változatát adták elő.⁸⁴

Bartók sokat gyakorló, a darabokkal számtalan órát foglalkozó zongorista hírében állt. Lajtha László a következőképpen jellemezte:

Hangversenyeire férfikora delén, a világhír csúcsán, 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

⁷⁸ Szabó Balázs: *Forma és jelentés Bartók hegedűszonátaiban*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015. 8.

⁷⁹ Malcolm Gillies: „Bartók, Béla” [=Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.] (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 797.

⁸⁰ Malcolm Gillies: I.h.

⁸¹ Malcolm Gillies: I.m. 800.

⁸² Malcolm Gillies: I.m. 802.

⁸³ Bónis Ferenc: *Élet-képek. Bartók Béla*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2006.) 20.

⁸⁴ Bónis Ferenc: I.h.

közönség a mű minden hangját jól ismerve, még a legkisebb hibát is észrevette volna. Semmit sem könnyelműsködött el, semmit sem bízott a véletlenre.⁸⁵

Kamarapartnerei iránti viselkedéséről Székely Zoltán kései interjújából világos képet kapunk:

Ami azonban a magyar zenét illeti, azzal összefüggésben ő nem adott nekem tanácsokat. Nem volt arra semmi ok.

A leírt kotta alapján is jól meg lehetett csinálni?

Igen, és ha volt valami észrevétele, megjegyezte. De Bartók nem szeretett „megjegyezni”. [...]

Szóval Bartók nem szeretett instrukciókat adni?

Nem, 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 elkezdi gyakorolni, együtt játszani. Ezt ő nem csinálta.⁸⁶

Annak ellenére, hogy a fenti visszaemlékezések alapján egy olyan előadóművész képe rajzolódik ki, aki elmélyült, a kottahűsége törekvő zongorista, Szigeti visszaemlékezéseiből és a hangfelvételből sokkal inkább egy impulzív személyiség mutatkozik meg, aki sokat improvizál és bátran használja a kottaképtől eltérő előadói kifejezőeszközöket.

Szigeti József egy 1968-as, Bónis Ferencsel folytatott interjúban így emlékezett vissza első élményeire Bartókról:

Bartókot egy hangversenyen láttam és hallottam először, mely a budapesti Royal-teremben zajlott le. Tanulóéveim kezdetén volt: fiatalkori Hegedű-zongora szonátáját játszotta mesteremmel, Hubay Jenővel. A fiatal Bartók akkoriban vitézkötéses, zsinóros kabát-periódusát élte. Ez volt a „tulipán-korszak”, az újra feléledt nemzeti szellem időszaka. Én magam rövidnadrágos kisfiú voltam, a szonáta előadása után nem mertem bemenni a művészszozába. Hubay csak a leckén kérdezett meg, hogy mi volt a benyomásom erről a szonátáról. Amire én dadogtam valamilyen, semmire nem kötelező

⁸⁵ 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. 276.

⁸⁶ Sebő Ferenc (szerk.): „Bartók nem szeretett „megjegyezni”... Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal.” *Muzsika* 38/11 szám (1995. november): 34–37. 35.

választ. Precíz képet a jó emberismerő Hubay aligha várt elsőosztályos kis növendékétől.⁸⁷

Bár egyszerre tevékenykedtek a Zeneakadémián, Szigeti nagyon fiatalon, mindössze 13 évesen fejezte be Hubay Jenőnél formális tanulmányait – utána intézményi kereteken kívül is folytatta vele a közös munkát –, majd külföldre költözött. Visszaemlékezéseiben két benyomást említett, ami művészi tevékenységére nagy hatással volt a tízes éveiben. Az egyik a berlini tartózkodása, ahol egyrészt Hubay egykori tanárának, Joachimnak játszott, másrészt itt hallotta először többek között Ysaÿe és Kreisler játékát, akikről a következőket írta:

Ezek az élmények nagyrészt megdöntötték mindazt, amit az iskolában belémverték. Ysaÿe, Kreisler [...] valósággal lenyűgöztek. [...] Pontosan éreztem a különbséget az otthon hallott hegedűjáték és az itt fellobbanó benyomások között. Az egyiket múltnak, a másikat jövőnek tekintettem.⁸⁸

A másik pedig angliai tartózkodása alatti megismerkedése Busonival 15 éves korában, akinek művészi integritása, modernista hozzáállása a zenéhez megváltoztatták ars poeticáját:

Micsoda távlatokat nyitott meg számomra Busoni! Mennyit is jelentett, hogy majdnem naponta beszélhettem vele és hetenként négyszer-ötször hallhattam! [...] Azok a hetek, amelyeket ama vidéki körúton egy olyan embernek és muzsikusnak hatása alatt éltem át, mint amilyen Busoni volt, egyszer s mindenkorra felráztak ifjonti tunyaságomból.⁸⁹

A fenti idézetek azt mutatják, hogy Szigeti már ekkor sok szempontból – mint például a folyamatos vibrato használata és kevésbé jelentős portamentók alkalmazása, valamint műsor-összeállításai révén – igazi 20. századi előadóvá vált, ám technikájának bizonyos elemei mégis archaikusak maradtak. A modern zene úttörőjeként állította be magát karrierje folyamán, viszont a vonókezelése tekintetében részben egy korábbi korszak utolsó képviselője volt. Flesch Károly a következőképpen jellemezte:

Szigeti korunk egyetlen olyan jelentős hegedűművésze, aki megőrizte az ötven évvel ezelőtt megszokott alacsony jobb felső kart és a csukló és az alsó kar négyszögletes

⁸⁷ Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. (Budapest: Püski kiadó, 2003.) 318.

⁸⁸ Szigeti József, Stella Adorján (ford.): *Beszélő húrok* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.) 77.

⁸⁹ Szigeti József, Stella Adorján (ford.): I.m. 73.

kapcsolatát [...] Balkezes technikája kiváló, bár néha kissé nehézkes – ha nincs jó formában akár a megbízhatóság határáig. Intonációjának tisztasága viszont példaértékű. Hangja pianókban szemérmes szépségű, különösen, ha gépi reprodukcióban halljuk. [...] technikai képességei leginkább kimagaslóak.⁹⁰

Szigeti egyes, ma már elfogadottnak számító műsortervezési elképzelései az 1920-as és 1930-as években merésznek tunk. A kamarazene bevonása, a klasszikus repertoár kompromisszumok nélküli összeválogatása és a zeneszerzők saját műveikben való aktív részvétele által szakított a koncertprogram hagyományos formájával.⁹¹ Műsortervezéseiről a következőket mondta:

Műsora összeállításánál a szólista hasonló munkát végez, mint a szerkesztő: olyan műveket kell kiválogatnia, melyeket értékesnek tart és melyek – bármennyire különbözőek is – a szerkesztő egyéniségét és meggyőződését tükrözik. A művész ezenfelül nemcsak kiválogatja a darabokat, hanem játék közben harcol is érettük.⁹²

1926-ra nemzetközileg elismert művész lett, és karrierjének egy részét az új zene megismertetésének szentelte. Többek között elsőként vette fel Milhaud *Le Printemps* című darabját 1926-ban, és Ravellel játszotta a szerző második hegedűszonátáját 1928-ban.⁹³ Prokofjev első hegedűversenyének népszerűsítője volt, valamint 1945-ben lemezre játszotta Stravinskyval *Duo concertant*-ját, *Pastorale* című szöveg nélküli dalának 1933-as szóló hegedűre és fúvósokra átírt verzióját és a *Chanson Russe*-t, egy áriaátíratot a *Mavra* című operájából.⁹⁴ Somfai László *Bartók and Szigeti* című tanulmányában azt feltételezi, hogy Szigeti egy 1922. áprilisi 4-i magánhangverseny hírére kezdett érdeklődni komolyabban Bartók mint zeneszerző iránt. Ennek a párizsi koncertnek a híre – ahol Bartók Arányi Jellyvel adta elő első hegedű-zongora szonátáját olyan neves zeneszerzők jelenlétében, mint

⁹⁰ „Szigeti is our times only distinguished violinist who has retained the low right upper arm and the rectangular relation of wrist and lower arm that were usual fifty year ago [...] His left hand technique is distinguished, though at times it is a little heavy — to the point of unreliability when he is not in good form. The purity of his intonation, on the other hand, is exemplary. His tone has a chaste beauty at the piano level, especially when heard in mechanical reproduction. [...] in the main his technical ability is most distinguished.” In: Flesch Károly, Hans Keller (ford.): *The Memoirs of Carl Flesch* (London: Rockliff Publishing Corporation, 1957.) 330.

⁹¹ Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. (New York, New York: Simon and Schuster Inc., 1983.) 389.

⁹² Szigeti József, Stella Adorján (ford.): *Beszélő húrok* (Budapest: Zeneműkiadó, 1965) 182.

⁹³ Szigeti József, Stella Adorján (ford.): I.m. 118.

⁹⁴ A Stravinsky felvételek meghallgathatók a következő CD-n: *Joseph Szigeti. Prokofiev, Stravinsky*. (London: Biddulph Recordings, 2003.) 80204-2.

Stravinsky, Schönberg, Milhaud, Ravel, Poulenc és Honegger – valószínűleg eljutott Szigetihez is, és nagy elismerést válthatott ki belőle.⁹⁵ Somfai azt is feltételezi, hogy Szigeti különleges kihívóként gondolhatott Arányi Jellyre, akinek addigra Bartók két hegedű-zongora szonátát ajánlott. Úgy döntött, hogy nem közvetlen módon fog kapcsolatba kerülni Bartókkal, hanem egy, a Gyermeknek zongoraciklusból készült pár tételes átirattal (amit később fel is vettek közösen).⁹⁶ A kiadó elküldte az átiratot Bartóknak, akinek nagyon kevés megjegyzése volt hozzá, de az átirat gondosságát, igényességét imponálónak találta. Ezután Szigeti nagyon tapintatosan nem a mű eljátszását, hanem egy budapesti szonátaest ötletét vetette fel Bach, Mozart, Schubert és Beethoven szonátaival. Feiks Jenő Pesti Naplóban megjelent cikke szerint a két zenész jó hangulatban töltötte az 1927. áprilisi koncertjük előtti napokat. Nem kérdés, hogy ez a találkozás sokkal többet adott mindkettőjük számára, mint gondolták volna.⁹⁷

Bartóknak nagyon tetszett Szigeti virtuozitása és személyisége. Addigra számtalan találkozása volt a Hubay-iskola más képviselőivel: a 15 éves Arányi Adilával, valamint a 19 éves Geyer Stefivel, fiatal korában pedig magával Hubayval is játszott.⁹⁸ A gyermek-tinédzser Vecsey Ferencsel turnézott és Waldbauer Imre mindössze 18 éves volt, amikor elköteleződött Bartók és Kodály zenéje iránt. Székely Zoltánnal 1920-ban játszott először koruk zenéjét, aki akkor mindössze 17 éves volt és akinek tehetségét rögtön felismerte, Zathureczky Ede pedig 20 éves volt, amikor a második szonátát adta elő a szerzővel.⁹⁹ Hubaytól eltekintve mind sokkal fiatalabbak voltak Bartóknál és megtisztelőnek érezték a vele való együttműködést. A közös muzsikálások meghatározták, megformálták zenei jellemüket és természetes módon karrierjük előmenetelére is használták az alkalmakat. Velük ellentétben Szigeti 35 éves volt, amikor először játszottak együtt, egy igazi nemzetközi sztár, Bartókkal egyenrangú partner. Olyan zenész, aki igényes átiratokat tudott készíteni Bartók számára, sajtóhibákat talált a második szonátájában, amikről értekeztek a szerzővel.¹⁰⁰

Két év alatt levelezésük a formális *Igen tisztelt Szigeti Úrból, Kedves Kolléga Úrrá,* majd *Kedves Barátommá* változott.¹⁰¹ Bartók észrevette az előnyös hatást, amit zongoraműveinek két első hegedű-zongora átirata, a Székely Zoltán-féle Román népi táncok

⁹⁵ Somfai László: „Bartók and Szigeti.” *The New Hungarian Quarterly* XXXIII/128 (1992. tél): 157-163. 158.

⁹⁶ Somfai László: I.h.

⁹⁷ Somfai László: I.m. 160.

⁹⁸ Somfai László: I.h.

⁹⁹ Somfai László: I.h.

¹⁰⁰ Somfai László: I.h.

¹⁰¹ Somfai László: I.h.

(Universal Edition, 1916) és a már említett Szigeti József-féle Gyermekeknek darabjai (*Ungarische Volksweisen* címen, Universal Edition 1926) keltettek zenéje népszerűsítésében. Hálája és elismerése jeléül kettejüknek ajánlotta, valamint személyiségükre és hegedűtechnikájukra szabta két népzenei alapuló rapszódiaját 1928-ban.¹⁰² Szigeti ugyan nem írt róla soha, de valószínűleg zavarta, hogy egy pályakezdő hegedűssel párosította Bartók 1928-1929 táján. Létezik egy indirekt utalás erre az 1937/1938-as második Hegedűverseny kapcsán, amit Székely rendelt meg és mutatott be Európában.¹⁰³ Egy 1944. január 30-i levélben Bartók elküldte a még kiadatlan hegedűverseny zongorakivonatát Szigetinek abban a reményben, hogy majd Szigeti bemutatja és népszerűsíti Amerikában.¹⁰⁴ Ezt nem tette meg, annak ellenére, hogy nagyon jól tudott Bartók romló egészségügyi állapotáról és kiábrándultságáról Amerikával, valamint zeneszerzői sikerének szükségességéről. Valójában sosem játszotta sem a hegedűversenyt, sem a szólószonátát, amit Bartók Yehudi Menuhinnek írt. Ellenben kései éveiben tanulmányozta, valamint tanította azokat Svájcban, sőt még példázta is mindkettőt 1964-es *A Violinist's Notebook* című könyvében. Szintúgy Szigeti vette rá és győzte meg Serge Koussevitzkyt, hogy rendeljen új darabot Bartóktól (*Concerto*, 1943), a hegedűs eme cselekedetéről Bartók soha nem szerzett tudomást, pedig ez lendítette fel újra zeneszerzői tevékenységét.

Bartók 1940. áprilisi amerikai koncertkörútjának fő oka a 15. évfordulóját ünneplő Coolidge kamarazene-fesztiválon Szigetivel tartott szonátaestje volt a washingtoni Library of Congressben. Ezek mellett az ügynöke más fellépéseket is biztosított, valamint a Columbia Recordsszal lemezfelvételi szerződést kötött. Bartók a koncertkörútból befolyó honoráriumából szerette volna kiadni román népdalgyűjteményét (a Coolidge-koncertért bruttó 1250 dollárt kapott, ami 2025-ben körülbelül 28179 dollár értékű honorárium lenne), de fő célja a bizonytalan világháborús helyzetben vállalt utazásnak az volt, hogy tájékozódjon egy lehetséges hosszabb ott-tartózkodás lehetőségéről.¹⁰⁵ Harold Spivacke-nek – a washingtoni könyvtár titkárának – írt levelének következő mondata (amikor Bartók átmenetileg lemondta az áprilisi turnét) is valószínűleg erre utal: „Oly sok, számomra nagyon fontos tervem kapcsolódott az amerikai utazáshoz”.¹⁰⁶ Szigeti Spivacke-kel

¹⁰² Somfai László: I.h.

¹⁰³ Somfai László: I.m. 61.

¹⁰⁴ Somfai László: I.h.

¹⁰⁵ Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában 1940-1945*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988.) 12.

Az 1940-es honorárium átváltását a következő honlap segítségével készítettem:

<https://www.in2013dollars.com/us/inflation/1940?amount=1250> (utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.23.)

¹⁰⁶ Tallián Tibor: I.h.

folytatott levelezése alapján tudjuk, hogy nem járult hozzá, hogy a koncertet felvegyék, leginkább a második szonáta miatt: tudta, hogy nehéz mű és nagyon keveset fognak tudni próbálni, azon kívül ismerte, milyen bonyodalmakhoz vezethet Bartókkal játszani, aki rengeteget improvizált a színpadon.¹⁰⁷ Szerencsére a kérése ellenére felvették, de 1965-ig nem publikálták a koncertfelvételt, ami történetesen Bartók egyedüli élőben rögzített szonátaestje az életében adott 130 közül.¹⁰⁸ Több kritikustól tudjuk, hogy a szonátaest értő közönség és teltház előtt zajlott, állótapssal fogadták a zenészeket. A kritikusok leginkább Bartókról írtak, és a koncerten elhangzott második szonátája és első rapszódijája alkotják a kritika legnagyobb részét, de Debussy szonátája és a Kreutzer-szonáta is kapott pár mondatot. Zongorázását ugyan elismerték, de általában negatív felhangja volt. Francis D. Perkins a New York Tribune-től azt írta: „Bartók [...] bravúrosan, noha eléggé mereven játszotta a Kreutzer-szonáta zongoraszólamát.”¹⁰⁹ Glenn Dillard Gunn, a Washington Times-Herald kritikusa szerint „Produkciójukban a Kreutzer-szonáta száraz és édes bor keverékének hatott”.¹¹⁰ A pozitív kritikák közül Ellen Scanlonét érdemes kiemelni:

...nyomban kiderült, hogy a két magyar művész tökéletesen érti egymást, tökéletes összhangban van. [...] magakelletésnek nyoma sem mutatkozott. A zene tökéletes egyensúlyban, arányosan bontakozott ki. Egyik előadó sem tolakodott a zeneszerző és hallgatói közé. Emlékezetes Beethoven-tolmácsolás volt, egy zeneszerző nagyszerű tisztelgése a másik előtt.¹¹¹

Szigeti 1965-ben németül, majd 1968-ban magyarul megjelent *Beethoven hegedűművei* című könyvében a Beethoven-szonáták technikai és esztétikai megvalósításához adott tanácsai mellett kitér a washingtoni koncert felvételére, ami akkor került a nyilvánosság elé. Úgy emlékszik vissza, hogy Bartók „egyedülálló egyensúlyt teremtett, ért el játékaival a szubjektivitás és tárgyilagosság között.”¹¹² Ezenkívül ugyan a második tétellel kapcsolatban említi, de az első tételre is teljes egészében jellemző, hogy „a tempónak árnyalatnyi változtatásával biztosítja a variációs tétel folyamatosságát és mellőz mindent, ami

¹⁰⁷ Somfai László: „Bartók and Szigeti.” *The New Hungarian Quarterly* XXXIII/128 (1992. tél): 157-163. 163.

¹⁰⁸ Szabó Balázs: *Forma és jelentés Bartók hegedűszonátaiban*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015. 361-370.

¹⁰⁹ A kritika idézetét Tallián Tibor fordításában közlöm. In: Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában 1940-1945*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1988.) 61.

¹¹⁰ A kritika idézetét Tallián Tibor fordításában közlöm. In: Tallián Tibor: I.m. 60.

¹¹¹ A kritika idézetét Tallián Tibor fordításában közlöm. In: Tallián Tibor: I.m. 63.

¹¹² Szigeti József, Ormay Imre (ford.): *Beethoven hegedűművei. Tanácsok előadóknak és hallgatóknak*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1968.) 51.

statikus.”¹¹³ Szigeti szavai mindhárom, e fejezetben vizsgált felvételre érvényesek, amelyeken a tempó és idő manipulációjával az előadók a zenei anyag folyamatosságát biztosították interpretációikban.

4.3. A zenei kifejezőeszközök bemutatása és elemzése a három hangfelvételen

4.3.1. Első tétel: Bevezetés, Adagio

Beethoven hegedűművei közül az op. 40-es G-dúr románc, az op. 47-es Kreutzer-szonáta és a legkésőbbi, op. 96-os G-dúr szonáta rendhagyó módon szólóhegedűvel indul. Ezek a nyitószakaszok ikonikus helyet foglalnak el a hegedűirodalomban, különösen a Románc és a Kreutzer-szonáta kezdése a kifinomult, összetett akkordjátékkal és szólamvezetéssel. Az A-dúr szonáta írásmódja – főként a kezdőszakasz 10–11. ütemei között, ahol a négyeshangzatot hármashangzat követi – egyedülálló Beethoven hegedűművei között. Clive Brown szerint elképzelhető, hogy Bridgetower ösztönözte erre a sajátos akkordkezelésre, aki a feljegyzések szerint kiválóan játszotta Bach szólóhegedűre írt szonátáit és partitáit.¹¹⁴ A Beethoven korában Bécsben megjelent jelentősebb hegedűiskolák egyike sem nyújtott útmutatást a hármashangzatok megszólaltatására. A 18. század végi és a 19. század eleji, Bécsen kívüli német nyelvterületek hegedűiskoláiban azonban általánosan követett előadói gyakorlat volt, hogy az akkordokat lefelé vonóval kellett megszólaltatni, hacsak az ellenkezőjét nem jelezték.

Friedrich Reichardt 1776-ban általános szabályként rögzítette a hármashangzatok és négyeshangzatok megszólaltatásának irányát: „Minden akkordot lefelé kell megszólaltatni, különben túlságosan élesen szólna, mintha ki lenne tépve. Felütés esetén is lefelé kell játszani, a vonót azonban el kell emelni, és az ütem első hangját ismét lefelé kell indítani.”¹¹⁵ Georg Simon Löhlein a vonó felfelé való használatát is elfogadhatónak tartotta, még négyhangú akkordok esetében is. *Anweisung zum Violinspielen* című művének egyik lábjegyzetében így magyarázta el a vonóhasználatot, miután egy felfelé játszott háromhangú, majd egy lefelé játszott négyhangú akkordot illusztrált: „Ezeknél a harmóniai akkordoknál a vonót teljesen, közel a kápához kell letenni, és erőteljesen, rövid, kerek mozdulattal kell húzni, hogy a hangok kereken és tisztán szólaljanak meg. Lehet felfelé és lefelé is játszani,

¹¹³ Szigeti József, Ormay Imre (ford.): I.h.

¹¹⁴ Clive Brown, Neal Peres da Costa: *Beethoven Sonatas for Pianoforte and Violin. Performing Practice Commentary*. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2021.) 99.

¹¹⁵ Johann Friedrich Reichardt: *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten* (Berlin–Lipscse: Decker, 1776.) 12–13.

de az utóbbi előnyösebbnek bizonyul, mert a lefelé irányuló vonóerő erőteljesebbé teszi a hangzást, és a felső hang, mint a dallam főhangja, tovább hallatszik.”¹¹⁶ Spohr *Violinschuléjában* kifejtette saját kettős- és többszólamú akkordjáték-felfogását, miszerint az akkord alsó hangját (négyeshangzatnál alsó két hangját) egyszerre kell megszólaltatni, aztán pedig a felső kettőt egyszerre meghúzni. (27. kottapélda) Bizonyos esetekben a váltakozó vonóirányok alkalmazását is javasolta, de csak hosszabban kitartott akkordok, azon belül is főként hármashangatok esetében (egymást követő négyeshangzatokra nem közölt példát).¹¹⁷ Ferdinand David tanítványa, Friedrich Hermann viszont az akkordok lentről felfelé történő arpeggioszerű szétbontását írta elő, ahelyett hogy azokat külön hangközökre bontotta volna (28. kottapélda).¹¹⁸



27. kottapélda: Spohr által felvázolt zenei példa három- és négyhangos akkordjáték megoldására.¹¹⁹



28. kottapélda: Hermann által felvázolt zenei példa négyhangú akkordjáték megoldására.¹²⁰

¹¹⁶ „Bey diesen harmonischen Accorden muß man den Bogen voll, nämlich nahe beym Frösche ansetzen, und ihn stark, mit einer kurzen, runden Bewegung ausziehen, damit die Töne rund und deutlich ausfallen. Man kann sie mit dem Aufstriche sowohl als mit dem Niederstriche machen; doch hat bey dem letzten der Niederstrich den Vorzug, weil er dadurch kräftiger, und die oberste, als die Hauptnote der Melodie, am längsten gehöret wird.” In: Georg Simon Löhlein: *Anweisung zum Violinspielen*. (Lipcse: Frommannischen Buchhandlung, 1781.) 56.

¹¹⁷ Louis Spohr: *Violinschule*. (Bécs: Tobias Haslinger, 1832.) 147.

¹¹⁸ Friedrich Hermann: *Violinschule* (Lipcse: Carl Friedrich Peters, 1879.) 100.

¹¹⁹ Az ábrát az első 1832-es bécsi kiadás helyett egy későbbi 1878-as londoni kiadásból vettem esztétikai okokból. In: Louis Spohr, Henry Holmes (szerk.), Florence A. Marshall (ford.): *Spohr's Violin School*. (London: Boosey and Co., 1878). 134.

¹²⁰ Friedrich Hermann: *Violinschule* (Lipcse: Carl Friedrich Peters, 1879.) 100.

A felvételeken mindhárom hegedűs alapvetően Spohr és Hermann hegedűiskolájának akkordfelbontás-utasításait használja. Kreisler az egész bevezetőben végig a Spohr hegedűiskolájában ábrázolt négyhangos akkordjáték-megoldást veszi alapul. Az első négy ütemre végig jellemző a két-két húrra bontott, két egyenrangú hangközből született akkordok sorozata. Huberman az első akkordot Kreislerhez hasonlóan Spohr *Violinschuléjában* leírtak szerint játssza, viszont eltérő a megoldása a Kreisler-féle felvételen tapasztalhatóhoz: Hubermannál az a-e' hangok a cisz'-a'' felütéseként hatnak és egyben az alsó hangokról felgyorsul az előadó játéka a felső kettőre, amivel ostorszerű hangzást képez. A harmadik és negyedik ütemben viszont inkább a Hermann által megfogalmazott megoldást alkalmazza: a hármashangzatok görgetve, szinte már arpeggiálva hangoznak. Szigeti megoldásai Hubermannal ellentétesek: az első akkordhoz a Hermann-féle, a harmadik és negyedik ütemében pedig a Spohr-féle játékmódot használja.

Szigeti az első ütem második és harmadik negyedén, valamint a harmadik ütem első negyedén és annak nyolcad felütésén található hangközlépéseket bontottan, nem egyszerre szólaltatja meg, amivel egy dolce, improvizatív jelleget kölcsönöz a bevezetőnek. A második ütem e'-e'' oktávhangjai a kevés hangközők egyike, amit egyszerre szólaltat meg. Kreisler és Huberman vele ellentétesen pont az e'-e'' oktávhangokat játsszák külön, ezen a ponton Huberman megvalósítása Kreislernél finomabb, alig észrevehető. Az efféle megszólaltatási nűanszok – hasonlóan a billentyűs hangszereknek az aszinkron játék technikájához – gazdagítják az előadók akkord- és hangköztolmácsolását. Mindhárom hegedűs akkordjátéka, valamint vonó- és dallamvezetése a Spohr-hegedűiskolában meghatározott szép („schön”) előadásmód első technikai elvének – amely a vonóvezetés árnyalataival foglalkozik – hangzó, egymástól eltérő értelmezéseként is felfogható.¹²¹

Már a bevezetőben feltűnő a három előadó különböző vibratohasználata. Szigeti az egész részben folyamatos vibratót használ, nem túl nagy kilengéssel. Kreisler szintén, de Szigetihez képest nagyobb kilengéssel és gyorsabban vibrál. Huberman vibratója nem folyamatos, inkább késleltetve, utólag vibrálja meg a megszólaltatott hangokat és a legkisebb kilengést használja a három hegedűs közül. A hegedűsök vibratohasználata, amely az egyenletesség, a kilengés és sebesség sajátos arányát mutatja, már aligha tekinthető a 19. századi előadói hagyományok folytatásának – sokkal inkább a technika 20. századi újraértelmezését képviseli.

¹²¹ A szép előadásmód négy technikai eleméről a 3.1. *Előadói hagyományok a 19. században* című alfejezetben írok.

A bevezetőben a két hangszer dialógusán belül leginkább a tempo rubato különböző alkalmazásai, valamint a zenei notációértelmezés rugalmas, változó alakjai a legszembetűnőbbek. Malwine Brée 20. század eleji, 1902-es *Der Grundlage der Methode Leschetizky* című metodikai könyvében megjegyzi, hogy a tempó semmiképpen nem egy monoton, metronomikus mozgást jelent, valamint, hogy olyan kompozíció nem létezik, amelyet egységes tempóban játszanak az elejétől a végéig.¹²² Ez megegyezik az Anton Schindler által leírtakkal Beethovenről, miszerint nem volt rá jellemző az időtartás merevsége.¹²³

Az elemzett felvételek zenészei más módon és más mennyiségben használnak tempókilengést. A legnagyobb mértékű kilengés a Kreisler–Rupp-felvételen hallható. Kreisler improvizatív, fantáziaszerű bevezetője – agogikus rubatóval kiegészítve – szokatlanul gyors a másik két felvételhez képest, míg Rupp válasza tizenhét metronómszámmal lassabb, notációértelmezésben simább és egyenletesebb. A Huberman–Friedman-duó esetében Huberman nyugodt karakterű bevezetése majdnem tíz metronómszámmal lassabb, mint Friedman válasza (6. ábra).

Felvétel	Huberman–Friedman	Kreisler–Rupp	Szigeti–Bartók
1–4. ütem	♩=69	♩=105	♩=60
5–8. ütem	♩=78	♩=87	♩=60
13–17. ütem	♩=87	♩=87	♩=60

6. ábra: az I. tétel bevezetőjének metronómjelzései

A Szigeti–Bartók-koncertfelvételen leginkább megtalálható egy ♩=60-as, állandó pulzus, viszont az 5–8. ütemek között Bartók első zongoraválaszára egy – a 9. ábrában hullámvonalakkal jelölt – sajátos aszinkronitás és ki nem írt arpeggiózás keveréke jellemző, amivel erősen improvizatívnak, beszédesnek és költőinek hat játéka. Improvizatív, beszédes jellegét elősegíti, hogy a bevezetőben először a 6–8. ütemekben megjelenő nyolcadokat rugalmasabban, kis mértékben accelerandóval játssza, egyszerre kontrametrikus és agogikus rubato használatával. A háromütemes egységben a 8. ütem késleltetésére érkezik, rálassít az accelerandóból és ezzel egyidejűleg kontrametrikus rubatót használ az ütemeken belül egy

¹²² Malwine Brée, Th. Baker (ford.): *The Groundwork of the Leschetizky Method*. (New York: G. Schirmer, 1905.) 69.

¹²³ Richard Hudson.: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. (New York: Oxford University Press, 1994.) 157.

olyan rendszerben, amiben az ütemek első felére több időt vesz, míg a második felekre enyhén, hajlékonyan rágyorsít a következő ütemegyekre (29. kottapélda).

29. kottapélda: Bartók (hullámvonallal jelölt) aszinkron és arpeggiojátéka, valamint különböző rubatoalkalmazásai a Kreutzer-szonáta I. tételének bevezetőjében (1–13. ütem).

Friedman bár Leschetizky-növendék volt, az aszinkron játék alkalmazása jóval kevésbé jellemezte zongorázását. Ennek oka feltehetően a Ferruccio Busoninál vett mesterkurzusokra vezethető vissza pályája kezdetén, amelyeken főként Beethoven-kompozíciókkal foglalkoztak.¹²⁴ Ezzel szemben Bartók, aki a liszti hagyományokból jött, a ránk maradt Beethoven-felvételein gyakran használja mind az aszinkron játékot, mind a ki nem írt arpeggiojátékot.¹²⁵ Friedman más módon, ugyanakkor Bartókhoz hasonlóan agogikus tempo rubatót használ első zongorabevezetőjében, melyeket négyütemes egységekre tagol, és a legtöbbször crescendónál gyorsul, diminuendónál pedig lassul. A két zongorista rubatohasználata a 19. századi hagyományok tovább élésének példájaként értelmezhető.

Huberman előadásában az 5. és 7. ütem között lévő nyolcadmozgás szintén Bartók előadásmódjához áll közel: beszédes, ámbar szélsőséesebb egyenlőtlenséget mutat, a 7.

¹²⁴ Mint az a 3.2.4. *Az aszinkron játék zongorán* című fejezetben olvasható, Busoni alkalmazta ugyan az aszinkron játékot a zongorán, de korlátozott mértékben és erősen kétségbe vonta a 20. század elejére hagyománnyá vált használatának érvényességét, amelyet tanítványainál igyekezett felszámolni. In: Allan Evans: *Ignaz Friedman, Romantic Master Pianist* (Bloomington: Indiana University Press, 2009.) 59.

¹²⁵ Busoni egy 1908-as levelében említi, hogy Bartók, Busoni és Friedman egyszerre tartózkodott egy mesterkurzuson. Bartók Busonival együtt tanárként, míg Friedman Busoni növendékeként. In: Allan Evans: I.h.

ütemben található pontozott nyolcadot pedig túlpontozott formában játssza. Robert Philip, az 1992-es *Early Recordings and Musical Style* című könyv szerzője szerint a korai felvételek tanulmányozásával megállapítható, hogy a túlpontozás gyakorlata még a huszadik század elején is népszerű volt.¹²⁶ Stachó László *Structural Communication and Predictability in the Performance Style of Bartók and Dohnányi* című tanulmányában a túlpontozást az érzékelési különbségtétel egyik alfajaként azonosítja.¹²⁷ Jelen esetben a túlpontozás váratlan, improvizatív és figyelemfelkeltő módon hathat a közönségre, valamint segítheti a késleltetés sóhajszzerű, kifejezést fokozó hatását.

A váratlanság hatásáról Stachó László 2015-ös tanulmányában írt, azon belül is a váratlan fordulatok pszichológiájáról:

Leonard B. Meyer 1956-ban megjelent úttörő, a művészetpszichológiában mára klasszikussá nemesült művétől, az *Emotion and Meaning in Music*-től kezdve vált jól ismertté az a tény, hogy a zenei alkotások élvezetének jelentős forrása a meglepetés.¹²⁸

A meglepetés és a váratlanság hatása a Huberman–Friedman-felvétel 13–18. ütem közötti átvezetésében a legfeltűnőbb. Egész bevezetőjük során – tizenhét ütemen belül – három különböző tempót alkalmaznak az agogikus tempo rubato mellett. Az utolsó tempóváltás a 13. ütemben következik be, ahol az előzményhez képest frissebb, kilenc metronómszámmal gyorsabb tempót vesznek, ami önmagában is erősíti a rész retorikai kérdésjellegét. Tovább fokozza ezt a hatást, hogy Huberman a három hegedűs közül egyedülként az A-húron játssza a 12. ütem a"-hangját és lefelé irányuló portamentóval vezeti át a c"-hangra. A többi hegedűs ugyanezt a hangot E-húron szólaltatja meg, ez esetben vékonyabb a húr és nagyobb a rezgő húr hossz, azonban a vastagabb és sötétebb tónusú A-húron Huberman erőteljesebb és intenzívebb dinamikai feszültséget hoz létre, valamint növeli a crescendo kifejező erejét. Egyben a Spohr által leírt gyorsuló vibratót alkalmazza az a"-hangon, ami tovább növeli a hang érzelmi intenzitását és a zenei gesztus fokozó jellegét. Véleményem szerint a 12. ütemben Huberman vonóvezetésének árnyalatai, portamento- és vibratohasználatának gyökerei egyértelműen a 19. századi előadói hagyományokból erednek, előadása pedig a korábban tárgyalt „szép” előadásmód egyik kiváló hangzó megvalósulásának tekinthető.

¹²⁶ Robert Philip: *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950.* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992.) 70.

¹²⁷ Stachó László „Structural Communication and Predictability in the Performance Style of Bartók and Dohnányi” *Studia Musicologica* 53, no. 1/3 (2012): 171–85. 180.

¹²⁸ Stachó László: Bartók előadói zsenialitásának kulcsa <https://ng.24.hu/kultura/2015/04/28/bartok-eloadoi-zsenialitasanak-kulcsa/> (utolsó megtekintés dátuma 2025. 10. 04.)

A 13–18. ütem között azoknak a kötőíveknek a második hangját, amelyek ütemegyre esnek és tizenhatod helyett nyolcad értékűek, mindhárom hegedűs aszerint artikulálja, hogy az adott nyolcad retorikailag és harmóniailag milyen szerepet tölt be – így egy kérdés–válasz-érzetet keltenek az előadók (30. kottapélda). A felvételeken megfigyelhető, hogy amikor a „válasz” egy kisszekund-lépéssel felfelé tart, a második hang időtartama és feszültsége megnövekszik, amivel tovább erősíti a retorikai kérdés karakterét. A három hegedűs közül Kreisler szólaltatja meg a kötőíveket a legegyszerűsebben, mégis megőrzi az artikuláció váltakozásából fakadó kérdés–válasz-karaktert. Hubermannál figyelhető meg a legnagyobb különbség a kötőívek megformálásában: a 13. ütemben a cisz"-d" kötőív második hangja csupán a kiírt érték felét teszi ki, míg a „válasz” második hangja hosszabb az előírt értéknél. További válaszlépéseinek időtartama a harmóniai környezettől függően változik.

30. kottapélda: A Kreutzer-szonáta I. tételének 13–18. ütem közötti szakasza

Hubermanhoz hasonló meglepetésszerű hatást kelt a 17-18. ütemben Bartók az oktavlépések időzítésével és az oktav hangköz fokozatos feszítésével: azt éri el, hogy az utána következő főtéma megjelenése meglepetésszerű hatást keltsen.

A főtéma kisszekund-motívumának jelentőségét mindhárom felvétel hegedűse hasonlóképpen, egy rövid fermata segítségével emeli ki az azt megelőző ütemek kisszekundlépéseiben (16–18. ütem). Ezzel megelőlegezik és egyben megerősítik a főtéma fontosságát: a kisszekund-lépés ugyanis megtalálható mindegyik tétel fő motívumában, így Beethoven egy tematikailag összefüggő rendszert alkotott meg.

A Kreutzer-szonáta bevezetőjében a vizsgált felvételek szereplőinek zenei és technikai megoldásaiban a 19. századi előadói hagyományok áttételes, helyenként pedig közvetlenebb nyomai is felismerhetők. Ilyen jellegzetességek figyelhetők meg például az 1–4. ütemek közötti hegedűs vonó- és dallamvezetésben, valamint az akkordtörések megoldásaiban, Bartók és Friedman rubatohasználatában a 4–8. ütemek között, illetve Huberman technikai megoldásaiban a 12. ütemben, különösen vonó- és portamentohasználatában, illetve vibratójának alkalmazásában.

4.3.2. Első tétel: Expozíció

Az expozícióban mindhárom felvétel jelentős, de különböző mennyiségű és módú tempóingadozást használ, mely megegyezik a többiek közt Liszt, Brahms és Wagner által alkalmazott és propagált formai gondolkodással. A notációértelmezés rugalmassága a presto tempójelzésű főtéma bemutatásánál is tetten érhető.

Szigeti a főtémában, a 19–27. ütemek között agogikus tempo rubatót használ, amely az egész főtéma zilált drámaiságát fokozza. Huberman Szigetihez hasonlóan külön hangsúlyt fektet arra, hogy a 20–24. közötti ütemek első és utolsó hangjai – a kottapéldában bekarikázott gisz, a, h és c (31. kottapélda) – növekvő dinamikai skálán, az ütemek második és harmadik hangjai pedig egy kisebb, statikusabb dinamikai skálán mozogjanak. Ez jelentősen elősegíti az egyszólamú témában rejlő többszólamúság kidomborítását.



31. kottapélda: Huberman főtémája a 19–35. ütem között

A főtéma staccato-pontokkal jelölt hangjai sokféleképpen kivitelezhetőek, amelyek közül mindhárom hegedűs a martelé vonást választotta.¹²⁹ Clive Brown szerint feltételezhető, hogy a 19. századi francia hegedűiskolában tanult vagy az általa befolyásolt hegedűsök, mint Bridgetower és kortársai, így játszhatták a szonátát megjelenése óta.¹³⁰ A két legkorábbi fennmaradt kiadás, a már említett 1868-as Ferdinand David-, valamint az ugyanabban az évben, Párizsban megjelent Jean-Delphin Alard-féle kotta is martelé vonást jelöl.¹³¹ Maga a vonásnem a Tourte-vonó megjelenésének köszönhetően alakult ki és a Kreutzer-szonáta legkorábbi fennmaradt lemezein – például Albert Sammons és William Murdoch 1917-es vagy Marjorie Hayward és Una Bourne 1918-as felvételén – is ezzel a vonással játsszák a főtemát.¹³²

A 19. századi előadói hagyományok lehetőséget adnak a zongora cadenzafutamát kirajzolni. Bartók a 36. ütemben a futamszerű akkordfelbontás alsó és felső hangjait kiemelte és azokat enyhén hosszabban játszotta – ezt a markírozást a három zongorista közül egyedül ő alkalmazta (32. kottapélda). Friedman a zongorafutam kezdetét lassabban indítja, majd accelerandóval érkezik el a kadenciát záró basszushangig. Rupp a 36. ütemben saját futamának első hangját megelőlegezi, amelyre Kreisler az ütemegyen lévő hármashangzatot a zongorafutam második hangjával együtt, kvázi késleltetve játssza. Kreisler a 35-36. ütem hármashangzatainál mindhárom hűrt egyszerre szólaltatja meg, Huberman és Szigeti ezzel szemben megtörik az akkordot két-két hangközre és az alsó két hangot a zongorafutam megszólalása elé illesztik. Az akkordtörésben mindkettejükénél a felső két hang kap hangsúlyt, ám míg Szigetinéél az alsó hangok, addig Hubermannál a felső hangok szólalnak meg gyorsabban.

¹²⁹ Megannyi megoldás közül a helyet meg lehet szólaltatni a spiccato (dobott) és a staccato vonások változatos formáival a vonó különböző helyein. A martelé vonás jellegzetessége, hogy kivitelezésének többnyire egységes helye van a vonón – legtöbbször a csúcsa és közepe között.

¹³⁰ Clive Brown, Neal Peres da Costa: *Beethoven Sonatas for Pianoforte and Violin. Performing Practice Commentary*. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2021.) 113.

¹³¹ Clive Brown, Neal Peres da Costa: *Beethoven Sonatas for Pianoforte and Violin. Performing Practice Commentary*. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2021.) 113.

¹³² A szonáta első tételének legkorábbi felvételei az 1917-es Sammons–Murdoch-féle Columbia-felvétel (75488/91-1), valamint az 1918-as Hayward–Bourne-páros Gramophone-HMV-felvétele (HO 3092 af). In: Frithjof Vollmer: *„Kreutzer“ und die Zwischenkriegszeit. Bruchlinien streicherspezifischer Vortragsästhetik im Spiegel früher Tondokumente zu Beethovens Violinsonate A-Dur op. 47, I. Satz (1934–1936)*. Bonn, 2020. (kézirat 2022, megjelenés előtt: *Proceedings of the International Congress „Beethoven-Perspektiven“ / Schriften zur Beethoven-Forschung*, hrsg. v. Beethoven-Haus Bonn.) 14.



32. kottapélda: Bartók hangkiemelései a zongoracadenzában, vízszintes vonalakkal jelölve (36. ütem)

A 45–91. ütem közötti, két részre osztható átvezetés első felében – a 45–60. ütem között – a Szigeti–Bartók-koncertfelvételen a főtémához képest majdnem 20 metronómszámmal ($\text{♩}=168$) gyorsabb tempó hallható. Hasonló, három metronómszámmal lassabb tempót alkalmaz ugyanerre a szakaszra a Huberman–Friedman-páros. Ezenkívül a hegedű-zongora dialógusát a 47–48. és 51–52. ütemekben Friedman az agogikus rubato-használatával teszi sajátossá. A Kreisler–Rupp-duó esetében Rupp válaszai a 47–48., 51–52. és 57–58. ütemekben következetesen 10 metronómszámmal gyorsabbak Kreislerénél, aki minden alkalommal újból $\text{♩} = \text{ca.} 140$ metronómszámmal kezdi a nyolcadait.

Az átvezetés második részében mindhárom szonátapáros tempóingadozást használ. A 61. ütemtől mindhárom felvételen accelerando hallható, majd a melléktéma előtti ütemekben ritardando. A ritardando kezdete viszont háromféle, mindhárom zeneileg ugyanúgy logikus megoldás. Kreisler és Rupp felvételén a 85. ütemben a nyolc hangból álló hegedűmotívum megtörésénél, a motívum első négy hangjának ismétlésénél hallható a lassítás beiktatása. Hasonló logika szerint járt el Huberman és Friedman, akiknél két ütemmel később kezdődik a ritardando – ahol zongora csatlakozik a hegedűmotívum-töredékhez –, a rövidebb idő alatt elvégzett, ám hasonló mértékű lassításuk ennél fogva sokkal szembetűnőbb. Dramaturgiailag azonban talán a leghatásosabb Szigeti és Bartók megoldása, akik a legrövidebb, két ütem alatti lassítást választották a 89. ütemtől (33. kottapélda).

Az átvezetés időmértékének rugalmas kezelése mindhárom előadóra jellemző – a szakasz karaktereinek kiemelése érdekében –, és véleményem szerint a Spohr által meghatározott „szép” előadásmód rubatokezelésének hangzó példájának tekinthető.

4. A Kreutzer szonáta három jelentős hangfelvétele a 20. század első felében

33. kottapélda: A melléktéma előtti ritardandók különböző helyei a három felvételen (83–101. ütem)

A melléktéma megszólaltatásaiban megmutatkozik a hegedűsök különböző vibratohasználata. Mint azt a 3.2.2. fejezetben kifejtettem, ez a technika bírt a legnagyobb esztétikai eltéréssel a 19. századi és 20. század eleji vonósjátékban.

A felvételek tanúsága szerint a vibrato egyes helyeken szűk kilengésű, gyors és sűrű volt, a dallamosabb szakaszok „kiéneklésekör” – különösen a lassú témákban – viszont szélesebb kilengésű, lassabb, illetve gyorsuló és lassuló formában is jelen volt még bizonyos előadók játékában az 1930-as és 1940-es években. Ez megegyezik a Spohr hegedűiskolájában leírt vibratohasználattal, miszerint a vibratót lassan és gyorsan is tudni kell kivitelezni.¹³³ Egyúttal a hasonlóság is egyértelműen megmutatkozik a felvételeken játszó művészek közül Kreisler és a vele egyidős Ysaÿe, valamint az általuk befolyásolt fiatalabb generáció vibratohasználata között. Ysaÿe és Kreisler gyakrabban használt, folyamatosabb és szélesebb kilengésű vibratója a kifejező játékmód alappillérvé vált a 20. század első felében. Mindhárom elemzett felvétel hegedűse az új stílusú és esztétikájú vibratohasználatot képviselő előadók közé tartozott, Kreisler egyenesen zászlóvivőként. Ugyanakkor a Spohr által leírt négyféle vibratohasználat bizonyos mértékben mindhárom hegedűs játékán megfigyelhető, leginkább Szigeti és Huberman felvételein szembetűnő. Huberman vibratohasználata változott az évek során: korai felvételein jól hallhatóan még a német nevelés szerinti játéktípust követte, viszont az esztétikai váltással nemcsak

¹³³ Clive Brown: „Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing.” *Journal of the Royal Musical Association* vol. 113/1, (1988) 97–128. 114.

vonófogását, de vibratoesztétikáját is képes volt megváltoztatni. Szigeti először tizenhárom éves korában, Berlinben találkozott az új esztétikával Kreisler, Ysaÿe és a fiatal Mischa Elman koncertjein. Mind Huberman, mind Szigeti megőrizte – ugyanakkor a 20. századi előadói elvárásokhoz igazította – Spohr lassú témákhoz kapcsolódó, „kiénekelt” és széles kilengésű vibratójának használatát. Ezt Szigeti leginkább Hubay által sajátíthatta el, mivel Hubay Joachim Józsefnél tanult 1873-tól három évig.¹³⁴ Szigeti játékában hallható a legnagyobb váltás a főtéma és melléktéma vibratohasználatuk között: a főtéma első négy ütemében egy francia–belgának is nevezhető feszes, a hegedű fényességét, felhangjait elősegítő vibratót használt, ellenben a melléktéma bemutatásánál a szélesebb kilengésű, lassabb és fesztelenebb vibratóval játszott, amely kifejezésfokozó, hangulatkeltő eszközzé vált, és amely ezáltal elősegítette a téma cantabile-karakterét. A francia–belga iskola és az általa befolyásolt hegedűs nemzedék vibratoalkalmazására nem jellemző ilyen nagyságú különbség a vibrálás kilengése, intenzitása és gyorsasága tekintetében. Amint az Kreisler felvételén hallatszik, a kilengés és sebesség változása a fő- és melléktéma között kis mennyiségben tapasztalható, de a vibrato feszessége ugyanolyan marad.

A főtéma után a melléktémát két egészhang (h'-a') vezeti be a 89-90. ütemben. A három hegedűs közül egyedül Szigeti élt portamentóval ebben a kéthangos lépésben, amelytől a melléktéma megszólalása nála sajátosan vokális hatást és líraibb hangnemet kapott. Az ilyen típusú portamento alkalmazása hegedű-metodikai szempontból nem a kéz kényelmét, hanem elsősorban a kifejezés és a hangszín formálását szolgálja. Szigeti megoldása nem található meg egyetlen 19. századi kiadásban sem, így feltételezhető, hogy saját interpretációs elképzelését tükrözi, ugyanakkor kivitelezése véleményem szerint több ütemben rokonságot mutat a 19. századi kiadások megoldásaival.

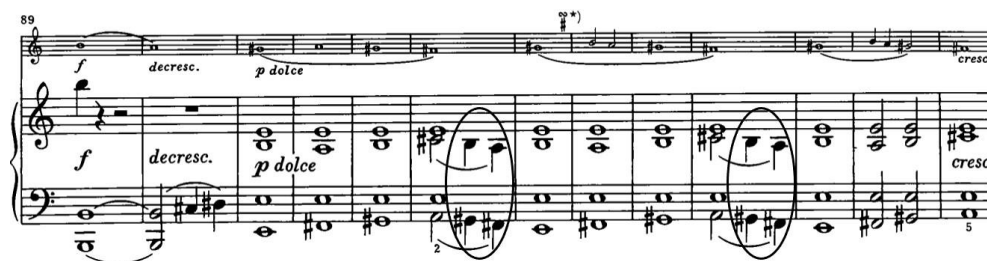
A melléktéma karakterének, jellegének erőteljesebb, karakteresebb megformálása érdekében a lassabb tempó mellett mind Kreisler, mind Huberman kétféle tempo rubatót használt. Kreisler a tizenhat ütemes téma négyszer négy ütemes szerkezetének, sorainak variációit emelte ki kontrametrikus rubato segítségével, a legszembetűnőbb példa erre a 96. ütem h-hangjának előrehozott megszólaltatása (34. kottapélda). Az ő melléktémájában a kontrametrikus rubato még Hubermanénál is nagyobb mértékben érvényesül, és következetesen végigvonul a teljes, négy zenei sorból álló témaszakaszon. A leggyorsabb szakasz a már említett 96. ütem környékén figyelhető meg, amely fokozatosan lassul a 105.

¹³⁴ Hubay széles kilengésű, lassú vibrátója többek között saját *Scènes de la Csárda No. 5 – Hullámzó Balaton*, Op. 33 – című darabjának felvételén is hallható (a felvétel függelékben található fájlneve: 4.3.2. i.) *Jenő Hubay plays Hubay op. 33 Scènes de la Csárda No. 5 Hullámzó Balaton*).

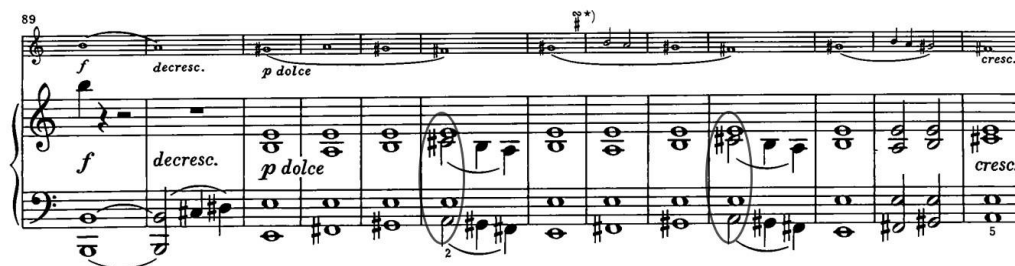
ütemig. Kreisler Hubermanhoz hasonlóan a zenei sorok záróhangjait súlytalanul játssza, ám nála is gyorsabban, ami Rupp számára a sorvégi negyedhangokban alig hagy mozgásteret, így kénytelen szorosan követni a hegedűs dallamformálását. Rupp egyenletes játéka ugyanakkor elősegíti Kreisler sokszínű melléktéma-interpretációját. Huberman – a tizenhat ütemen belül – a négyütemes sorok között a harmadikra alkalmazott agogikus tempo rubatót enyhe gyorsítás formájában, és azon kívül a sorok négy ütemein belül az első két-két ütemben accelerandót, míg a másik kettőben ritardandót használt kis mennyiségben. A 94. és 98. ütemekben a zongoristáknak lehetősége nyílik a kontrametrikus rubato különböző használatával másképp értelmezni a melléktémát, amivel ketten élnek is. Friedman a két ütem – különösen a 94. ütem – negyedmozgásait azért szólaltatja meg egy árnyalattal korábban, mert Huberman a 93. és 97. ütemben már egy kissé rövidebbre játssza a gisz hangokat (35. kottapélda). Bartók az ütemegyen lévő akkordokat arpeggióval szólaltatja meg, majd hosszabban kitartja azokat, az utánuk következő két negyedetet pedig lényegesen rövidebbre játssza, ezáltal Szigeti 95. és 99. ütemben lévő belépései úgy hatnak, mintha korábban szólaltatná meg azokat (36. kottapélda).



34. kottapélda: Kreisler kiadásában a 96. ütem előrehozott h-hangja (nyíllal jelölve) és a 102. ütemben található G-húros hangváltás (bekarikázva, ld. a szövegben később). 91–105. ütem¹³⁵



35. kottapélda: Friedman kontrametrikus rubatója a 94. és 98. ütemben (89–101. ütem)



36. kottapélda: Bartók kontrametrikus rubatója a 94. és 98. ütemben (89–101. ütem)

¹³⁵ Fritz Kreisler (szerk.): *Beethoven Violin-Sonatas*. (London: Schott kiadó, 1911.) 61.

A három hegedűs közül Szigeti és Huberman alkalmaz énekszerű portamentót a melléktéma vokális karakterének erősítésére. Szigeti a h'-a' lefelé hajló szekundlépésen használ portamentót a 89–90., 96. és 100. ütemekben, míg Huberman a zenei sorok utolsó szekundlépésein, a 92–93. és 97. ütemekben. Emellett Huberman a 94. ütemről a következő ütem h'-hangjára is portamentót alkalmaz, amely megoldás már Ferdinand David 1868-as kiadásában is megfigyelhető.¹³⁶ Kreisler is alkalmaz portamentót a 99. és 100. ütemben, de ezek inkább a fekvésváltásból adódnak, nem pedig tudatos kifejezőeszközök, mint a 101–105. ütem közötti szakaszban. Saját kiadása szerint a 102. ütemben G-húron való előadás javasol – amit a felvételén be is tart –, és énekes jellegű portamentóval egészíti ki erősítve ezzel az akkordváltás hatását (34. kottapélda). Vibratója szűkebb és intenzívebb, mint két kollégájáé, ugyanakkor mindhárom hegedűsre jellemző, hogy a 101–105. ütemek között fokozatos hangerőnövekedést alkalmaznak a vibratóval együtt, majd a 105. ütem végére visszavesznek a dinamikából. Hármójuk közül Hubermannál a legerőteljesebb ez a fokozás.

Kreisler nagy vonalakban az esztétikailag más jellegű, 20. századi hegedűlést képviselte, viszont sok megoldásában a 19. századihoz hasonló portamentohasználatot képviselt, mint például az első tétel 109–111. ütemeiben, a melléktéma oktavugrásainál, ahol egyhúros portamentót használt. Ez a glissando saját, 1911-es kiadásában – sok más általa használt portamentóhoz és rubatóhoz hasonlóan – nem szerepel és David kiadásában sem található. Kreisler helyett a 107. ütemtől negyedik fekvést jelöl, ami saját felvételén nem hallható (37. kottapélda). A 109–111. ütemekre Joachim kiadásában is csak a flageolet-hangok vannak jelölve, viszont Carl Halir – a Joachim Kvartett második hegedűsének – 1905-ös kiadásában megtalálható az archaikus portamento lehetősége. Brown szerint az általa kiadott változat esztétikai, artikulációs és dinamikai kiegészítőként szolgált Joachim kiadásához, így azt feltételezhetően Joachim és kortársai széles körben használták (38., 39. és 40. kottapélda).¹³⁷



37. kottapélda: Kreisler kiadásának ujjrendje a 109–111. ütemekre (107–117. ütem)¹³⁸

¹³⁶ Ferdinand David (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine*. (Lipcse: Peters kiadó, 1868.) 54–55.

¹³⁷ Clive Brown, Neal Peres da Costa: *Beethoven Sonatas for Pianoforte and Violin. Performing Practice Commentary*. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2021.) 115.

¹³⁸ Fritz Kreisler (szerk.): *Beethoven Violin-Sonatas*. (London: Schott kiadó, 1911.) 61.

4. A Kreutzer szonáta három jelentős hangfelvétele a 20. század első felében



38. kottapélda: David kiadásának ujjrendje a 109–111. ütemekre (107–117. ütem)¹³⁹



39. kottapélda: Joachim kiadásának ujjrendje a 109–111. ütemekre (107–117. ütem)¹⁴⁰



40. kottapélda: Halir kiadásának ujjrendje a 109–111. ütemekre (104–114. ütem)¹⁴¹

A melléktéma és a zárótéma közötti, 117–143. ütemekre eső átvezetésben különböző módokon figyelhető meg a tempo rubato alkalmazása. Mindegyik szonátapáros tempókilengéssel emelte ki az átvezetés első felében a forte–piano-dialógus drámaiságát, míg a második szakaszban különböző lassításokkal készítette elő a zárótémát. Az átvezetési szakasz első felének dinamikai különbségei között Szigeti és Bartók felvételén hallható a legnagyobb kilengés (a piano $\text{♩}=146$, a forte pedig $\text{♩}=165$ metronómszámú), míg Kreisler és Rupp interpretációjában a legkisebb (a piano $\text{♩}=133$ és a forte $\text{♩}=145$). Huberman és Friedman tolmácsolásában a 125. ütemtől, az átvezetés második felétől kezdődő gyorsítás a 143. ütemig tart, majd egy ütem alatt lassítanak a zárótéma – $\text{♩}=135$ – tempójára. Bartók és Szigeti felvételén az egyenletes tempó megtörését a 137. ütem zongoraszólamának sforzandói idézik elő – kontrametrikus rubato alkalmazásával, a hangsúlyok enyhe előrehelyezésével –, amelyek egyben előkészítik a zárótémát. Kreisler és Rupp a 140. ütemtől taktusonként $\text{♩}=\text{ca. } 150$ metronómszámról $\text{♩}=125$ tempójú zárótémára lassítanak.

A 144. ütemben kezdődő zárótéma szenvedélyes karakterének kiemeléséhez Friedman és Bartók tempo rubatót használt, azon belül leginkább a tizenkét ütemes téma első felében. Friedman a 148. ütemnek adott nyomatékot egy fokozatosan gyorsuló agogikus rubatóval. Bartók is hasonló módon kezelte a tempót: a 148. ütemre vezetve egyszerre

¹³⁹ Ferdinand David (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine*. (Lipscse: Peters kiadó, 1868.) 55.

¹⁴⁰ Joachim József (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine. Op. 47 Sonata*. (Lipscse: Peters kiadó, 1901.) 2.

¹⁴¹ Carl Halir (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine*. (Braunschweig: Litolf-Verlag, 1905.) 63.

használt a 144–147. ütemen belül egy hosszabb agogikus rubatót és az egyes ütemeken belül kontrametrikus rubatót. A téma első három ütemének első felét ritardandóval, második felét accelerandóval látta el, amivel egyúttal a sforzatós oktávokat is kiemelte. Hasonlóképpen játszotta a 152. ütemben lévő sforzatót, ami által a zárótémából egy struktúrában világos hangzóképet kreált (41. kottapéllda). Rupp nem élt a tempo rubato lehetőségével a zárótéma bemutatásánál.

Az előadók mind az átvezetés, mind a zárótéma megszólaltatásakor jellemzően tempo rubatót alkalmaztak a formai tagoltság érzékeltetése és a szakaszok karakterkülönbségeinek kiemelése érdekében, amely meglátásom szerint a 19. századi előadói hagyományokban gyökerezik.

41. kottapéllda: Bartók különböző rubatohasználata a zárótémában (143–156. ütem)

A fő-, mellék- és zárótéma metronómszámainak összehasonlításával egyértelműen kimutatható a 19. századi előadók formai gondolkodásából eredő tempómanipuláció sokszínű alkalmazása a három felvételen (7. ábra).

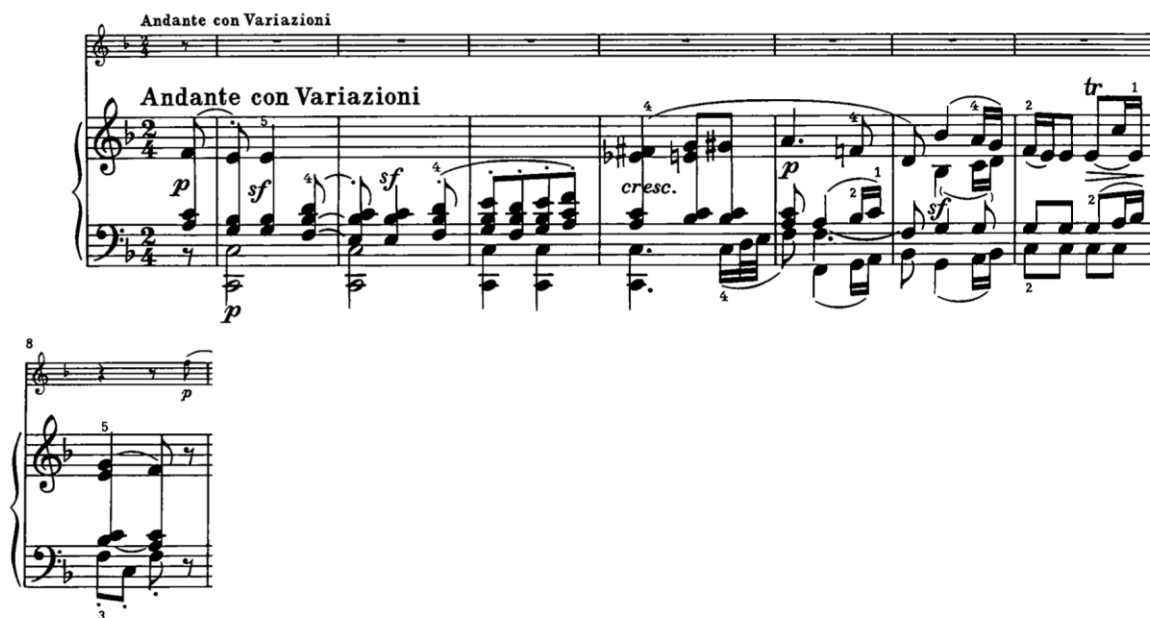
	Huberman–Friedman	Kreisler–Rupp	Szigeti–Bartók
Főtéma	♩=153	♩=140	♩=ca.150
Melléktéma	♩=109	♩=120	♩=120
Zárótéma	♩=135	♩=125	♩=133

7. ábra: A fő-, mellék- és zárótéma tempója a három felvételen

A Kreutzer-szonáta első tételének expozíciójában a három felvétel szereplőinek technikai és zenei megoldásaiban a 19. századi kottakiadások és metodikai iskolák hatása egyértelműen kimutatható. Ilyen jellegzetességek figyelhetők meg elsősorban a 19–27. ütemek közötti hegedűs főtémában, amelyet mindhárom előadó martelé vonással szólaltatott meg. A 45–91. és 117–143. ütemek közötti átvezetésekben, valamint a 19–27., 91–115. és 144–175. ütemek témabemutatójaiban pedig szintén mindegyik páros játékára jellemző a tempóingadozás és a tempo rubato következetes alkalmazása. Emellett a 91–115. ütemek közötti melléktémában a három hegedűs eltérő, de a 19. századi kiadásokban dokumentált vagy azok által inspirált portamentohasználata is megfigyelhető.

4.3.3. Második tétel: Andante con Variazioni

A második tétel Bartók-féle témabemutatóját Szigeti 1968-as Beethoven-könyvében „énekmondókra emlékeztető, elbeszélő” karakterként jellemezte (42. kottapélda).¹⁴² Természetesen amire Szigeti utal, az leginkább a témában lévő zenei sorok tagolásának, időzítésének mértékében tapasztalható, de az aszinkron játék és a ki nem írt arpeggiojáték még nagyobb lehetőséget nyújt egy spontán, beszédszerű hangulat megteremtésére.



42. kottapélda: A II. tétel zongora témabemutatója 1–8. ütem

¹⁴² Szigeti József, Ormay Imre (ford.): *Beethoven hegedűművei. Tanácsok előadóknek és hallgatóknak.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968.) 51.

Ezeket a technikákat a második tétel témabemutatásánál Bartókon kívül Friedman alkalmazza (utóbbi tanára, Leschetizky metodikakönyvében különös hangsúlyt fektetett erre a két kifejezőeszköze). Bartók általánosságban az ütemegyeken és a főbb, disszonáns, valamint sforzatós akkordokon használja a fenti technikák elegyét. Nála ez a keverék a zenei szövet megpuhításával egyben az intim, introvertált hangulat megvalósulását segíti elő. Hasonló bensőséges karakter található drámai formában a harmadik – moll variáció – elején is, ahol Friedman és Bartók szintén alkalmazzák a két technika keverékét. Bartók játékában a moll variáció első négy ütemének elején hallható, ahogy a kifejezőeszközök segítségével külön kiemelte a sforzatós akkordot a variáció negyedik ütemében. Míg Friedman és Bartók mindkét technikát kifejezésfokozó eszközként alkalmazták, Rupp egyik vizsgált szakaszban sem élt velük. Előbbi két zongorista az aszinkron játék és a ki nem írt arpeggiotechnikák 19. századi, szokványos alkalmazása révén nagyobb szabadsággal és változatosabb, beszédesebb játékmóddal volt képes megszólaltatni az említett részeket.

A hegedű témabemutatása – a 9–16. ütemek között – betekintést nyújt a portamento használatának esztétikai különbségeibe, mennyiségi változásaiba, valamint a technika különböző alkalmazási módjaiba (43. kottapélda).



43. kottapélda: a II. tétel hegedű témabemutatója 9–16. ütem között

Spohr hegedűiskolájában világosan kifejtette, hogy felfelé irányuló portamento esetén a kezdőhang ujjával tanácsos csúszni, majd a kívánt pozíció elérését követően az érkező hang ujját gyorsan, határozottan kell billenteni. Helytelennek tartotta viszont, ha a csúszást az érkező hang ujjával hajtják végre. Ennek ellenére, a második tétel 12. ütemének gisz" hangjára mindhárom hegedűs érkező ujjas portamentót alkalmaz. Az érkező ujjas portamento használata könnyen vezethet túlzásba és akusztikailag is feltűnő hatást kelt, mivel gyakran együtt jár dinamikai növekedéssel. Ugyanakkor – amint azt a Joachim–Moser-féle hegedűiskola is hangsúlyozza – helyes és helyénvaló alkalmazása erősíti a dallam kifejezőerejét és hangszínbeli árnyalatait, így jelen esetben is, amikor az előadók az

ütem és a téma legdrámaibb akkordját emelik ki.¹⁴³ Ez a fajta portamento Kreisler felvételén hallható a legerősebben, aki Szigetihez hasonlóan a 14. ütem sforzatós b"-hangját A-húron játssza, az egyenletes hangszín és a kifejezés intenzitása érdekében. Így dinamikai növekedés nélkül képes markáns hangsúlyt létrehozni. Ugyanez a hang az E-húron – mint ahogy Huberman szólaltatja meg – más körülmények között jön létre: ugyan vékonyabb húron, de hosszabb húrhosszal. Ezek a fizikai tényezők mind befolyásolják a hangszínt, így a húr sokkal kevésbé feszül, rugalmasabb, lazább és világosabb hangszínnel szólal meg a hang. A-húron megszólaltatni az említett hangot nehezebb és kényelmetlenebb, mint E-húron, amit véleményem szerint Kreisler és Szigeti kifejezetten a „szép” előadásmód érdekében tesz. Az elemzett hegedűsök közül Huberman – aki életkor tekintetében középen áll – képviseli leginkább a 19. század végi és a 20. századi eleji különböző portamentoesztétikák érdekes ötvözetét. Ennek okát Huberman csodagyermek-karrierjében lehet megtalálni, mivel pályája kezdetét még a régi század stílusjegyeiben töltötte. A tétel második variációjában érzékelhető leginkább a két évszázad portamentohasználatának különbsége. Huberman a variáció egyes szakaszait a kifejezőbb vokalitás érdekében A-húron játszotta, valamint nagyobb hangközlépések között, gyorsabb tempóban is használt portamentót. Utóbbi megoldás Ferdinand David 1868-as Kreutzer-sonáta kiadásában már megtalálható, Joachiméban 33 évvel később viszont nem. Clive Brown szerint a portamento hiánya nem azt jelenti, hogy Joachim és zenész kortársai ne alkalmazták volna előadásaikban. Példának hozza fel a már említett Halir-kiadást, amiben Davidéhoz hasonlóan szintén megtalálható a futam közbeni portamento (44., 45. és 46. kottapélda).



44. kottapélda: A David-kiadás a hangközlépések közötti portamentóval (II. variáció 1–3. ütem)¹⁴⁴



45. kottapélda: A Joachim-kiadás a hangközlépések közötti portamento nélkül (II. variáció 1–3. ütem)¹⁴⁵

¹⁴³ Joachim József, Andreas Moser (szerk.): *Violinschule – Violin School*. 3. kötet. (Berlin: N. Simrock, G.m.b.H., 1905.) 9.

¹⁴⁴ Ferdinand David (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine*. (Lipcse: Peters kiadó, 1868.) 60.

¹⁴⁵ Joachim József (szerk.): *Beethoven Sonaten für Pianoforte und Violine. Op. 47 Sonata*. (Lipcse: Peters kiadó, 1901.) 7.



46. kottapéllda: A Halir-kiadás a hangközlépések közötti közbeni portamentóval (II. variáció 1–2. ütem)¹⁴⁶

Szigeti egy 1911-es, a Kreutzer szonáta második tételét tartalmazó felvételen – ami sok hasonlóságot mutat Huberman felvételének portamentohasználatával – valószínűleg szintén a David-kiadásból játszott, viszont az 1940-es koncerten már Joachim kottáját használta.¹⁴⁷ Szigeti már korábban megjegyzett esztétikai váltása új és régi között a két felvétel összehasonlításánál egyértelműen megfigyelhető: 1940-re Kreislernél is szűkebben bánt a portamentóval. A hegedűsök portamentohasználatának különböző árnyalatai a második tétel 9–16. ütemei közötti hegedűtéma-bemutatásban és a második variációban számomra egyértelműen a 19. századi kiadások és hegedűiskolák hangzó példáinak tekinthetők.

A második tétel témájának és a különböző variációk eltérő karakterét mindhárom felvétel tempóváltoztatással emelte ki (8. ábra).

	Huberman–Friedman	Kreisler–Rupp	Szigeti–Bartók
téma	♩=85	♩=96	♩=74
I. variáció	♩=125	♩=101	♩=103
II. variáció	♩=ca. 132	♩=112	♩=ca. 123
III. variáció	♩=88	♩= 100	♩=ca. 80
IV. variáció	♩=ca. 110	♩= ca. 80	♩=ca. 82

8. ábra: A II. tétel téma és az első variáció tempói a felvételeken

A táblázatból jól látható, hogy a tételen belül a legnagyobb tempókülönbséget Friedman és Huberman felvétele mutatja: az első variációt – nyolcadokban mérve – 40

¹⁴⁶ Carl Halir (szerk.): *Beethoven Sonaten für Piano forte und Violine*. (Braunschweig: Litolf-Verlag, 1905.) 69.

¹⁴⁷ A Zeneakadémia kutatókönyvtárában megtalálható Szigeti kottahagyatéka, amelyben három Kreutzer-szonáta-kotta található: kettő Joachim- és egy Ferdinand David-kiadás. A Ferdinand David-féle kotta még az első világháború előtt használt Jóska Szigeti névvel van lepecsételve, ezért valószínűsíthető, hogy ebből játszhatott az 1911-es felvételen.

metronómszámmal gyorsabb tempóban tolmácsolták a téma tempójához képest. Az első variáció könnyedebb karakteréhez mindhárom felvételen gyorsabb tempót választottak az előadók. A Kreisler–Rupp-felvétel esetében figyelhető meg viszont a téma és a variációk között a legkisebb tempókülönbség. A tempóváltások révén a négy variáció különböző karaktere és árnyalatai érzékletesen bontakoznak ki mindegyik előadásban. Úgy vélem, hogy a tempókülönbségek mértéke és változatossága a 19. századi előadói hagyományokban gyökerezik.

Mindhárom vizsgált felvétel második tételében a 19. századi értelemben vett „szép” előadásmód változatos, sokféle megoldásai hallhatók. Ilyenek például Bartóknál és Friedmannál az aszinkron és ki nem írt arpeggiojáték sokrétű használata leginkább az 1–8. ütem és a harmadik variáció témabemutatójaiban, a hegedűsök változatos portamentoalkalmazása a 9–16. ütemek között, valamint Kreisler és Szigeti hangszín- és húrhasználata a 14. ütemben, ahol a kifejezés fokozásáért nehezebb ujjrendet és megszólaltatási módot használtak. Huberman a második variáció 1–3. ütemek között is Spohr-féle portamentomegoldást alkalmaz, ami már az 1868-as David-kiadásban is megtalálható leírt formában. Az előadók a tétel témáját és a négy variáció karaktereinek különböző árnyalatait a 19. századi előadói hagyományokra visszavezethető tempóváltoztatással emelték ki.

4.3.4. Harmadik tétel: Finale, Presto

Az utolsó tételben a zenei anyag és a ritmika homogén jellege miatt az előadóknak az első két tételnél kevesebb lehetőségük van a 19. századi előadói technikákat használni; közülük leginkább a tempó manipulációjával tudnak élni a formarészek és tagoltság érdekében.

A főtéma kezdőtempója mindhárom felvételen lassabb, mint az átvezetés megjelenésénél a 28. ütemben. Mindhárom felvételre jellemző, hogy az előadók a 18–28. ütem között – az átvezetés megjelenése előtt – alkalmaznak először accelerandót. Kreisler és Rupp accelerandója a legszélsőségesebb: pontozott negyedben mérve 25 metronómszámmal térnek el a kezdő tempótól (47. kottapélda).

The image shows a musical score for the first 28 measures of the Kreutzer Sonata by Beethoven. The score is in G major, 6/8 time, and marked 'Presto'. It features a violin part and a piano part. The piano part includes dynamic markings like 'ff', 'p', and 'sf', and articulation like 'acc. = 160'. The violin part includes dynamic markings like 'p' and 'sf'. The score is divided into four systems, with measure numbers 8, 16, and 23 indicated. A large black arrow at the bottom indicates an acceleration from measure 23 to the end of the system.

47. kottapéllda: Kreisler és Rupp tempó manipulációja (1–28. ütem)

A Huberman–Friedman-páros előadásában hallható a legtöbb tempóingadozás a formarészekben belül, ami által improvizatív hatást keltenek. Az 52–60. ütemekben accelerandót alkalmaznak – minden ütem harmadik nyolcadát előbb szólaltatják meg –, majd a 61. ütemben ritardandóval érkeznek a melléktémára. Hasonlóképpen négyütemes accelerandókkal manipulálják a tempót a 104–126. ütemek között. A három felvétel közül Kreisler és Rupp előadásában figyelhető meg a legnagyobb tempókülönbség a 127. ütemben

– a 6/8-adból 2/4-be való ütemmutató-váltásnál –, ahol ♩=185-ről ♩=150-re lassulnak (48. kottapéllda).



48. kottapéllda: Kreisler és Rupp tempókülönbsége az ütemmutató-váltásnál (124–133. ütem)

Huberman a 251–254. ütemek futamaiban agogikus tempo rubatót alkalmaz, az első két ütemben accelerando, majd ritardando használatával. Bartóknál hasonló rubato hallható a 78. ütem zongoratémájában nyolc ütemig, amelyben négyütemes gyorsítást, majd lassítást alkalmaz, utána pedig a kezdő ütem eredeti tempójánál lassabban folytatja a témát másik hangnemben. Ez a fajta tempóingadozással alkalmazott rubatojátékmód erősen megsegíti a formai tagolásokat és a tétel beszédszerűségét (49. kottapéllda). Bartók és Szigeti a 206. ütemtől egy lassabb tempóval tagol nyolc ütemet – ennél a szakasznál a zongora és a hegedű kérdés–válasz jellegű párbeszéde érthetőbbé válik ezzel a gesztussal –, amivel jobban rámutat e rész és a 489. ütemben található Adagio-motívum hasonlóságaira. Álláspontom szerint nem mutatkoznának ilyen nagy mértékű karakterkülönbségek a harmadik tételben, ha a három felvétel szereplői nem a 19. századi előadói hagyományok szellemében nevelkedtek volna.

The image shows a musical score for the Kreutzer Sonata, measures 74-88. The score is written for piano and features a complex rhythmic structure with many accidentals and dynamic markings. A large arrow points from the text 'agogikus rubato tempo ingadozással' to the score, indicating the tempo change. The score is divided into two systems, with measures 74-80 in the first system and measures 81-88 in the second system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

49. kottapélda: Bartók tempóingadozással alkalmazott agogikus rubatója (74–88. ütem)

4.3.5. A vizsgált felvételek konklúziója

A Kreutzer-szonáta vizsgált felvételein az előadók játéka különböző módokon és eltérő mértékben, de a 19. századi előadói hagyományok és kottakiadások hatását mutatja, ami sokrétűen érvényesül: egyes zenei és technikai megoldásokban áttételesen, másutt pedig közvetlenül felismerhetők azok a megoldások és játékbeli sajátosságok, amelyek e korszak előadásmódját meghatározták, és részben Beethoven koráig visszavezethetők.

Ignaz Friedman, bár Leschetizky-növendék volt, az aszinkron és a ki nem írt arpeggiojáték-technikákat elsősorban a második tételben a témabemutatásnál és a harmadik variációban alkalmazta. Ezzel szemben a tempo rubato használata az első tételben különösen nagy arányban figyelhető meg: a 4–8. ütemek közötti bevezetőben, az expozíció átvezető szakaszaiban, a melléktéma 94–98. ütemeiben, valamint a 144–155. ütemek közötti zárótéma megszólaltatásánál. Tempóingadozásai Hubermannal együtt a második tétel témája és variációi között a legnagyobbak a három felvétel közül, és jellegzetesen egyedivé teszik a harmadik tételt, különösen az 52–62. és a 104–126. ütemek között. Véleményem szerint a fentebb felsorolt és egyéb megoldások közül az expozíció első átvezetési szakaszának kontrametrikus rubato-használata (az első tétel 47–48. és 51–52. ütemében), a zárótéma megszólaltatása, valamint a második és harmadik tétel tempóingadozásai tekinthetők nála leginkább a 19. századi előadói hagyományok hangzó példáinak.

Bronisław Huberman alkalmazza leggyakrabban a három vizsgált hegedűs közül a Spohr által leírt „szép” előadásmód elemeit. Ennek okai valószínűleg abban kereshetők,

hogy csodagyermekként kezdte pályafutását és 12 éves korában találkozott Brahmsszal és Joachimmal. Vonóvezetése az első tétel 1–4. ütemének akkordjátékaiban a Spohr- és Hermann-féle hegedűiskolákban leírt hármas- és négyeshangzat-megoldások egyéni változatait mutatja; a 12. ütemben a Spohr által említett vonóvezetési árnyalatok ékes példája hallható, míg a 19–35. ütem közötti főtéma bemutatásában a martelé vonás egyéni alkalmazása figyelhető meg. A három hegedűs közül nála figyelhető meg a vibrato használatának legnagyobb változatossága: a Spohr által leírt négy vibratotípus közül három – a gyors, kis amplitúdójú; a lassú, nagy amplitúdójú; valamint a gyorsuló, csökkenő amplitúdójú – egyaránt hallható a Kreutzer-szonáta-előadásában. Ezenkívül vibrato- és portamentohasználata különösen figyelemre méltó az első tétel már említett 12. ütemében, ahol az a"-c" hangköz énekhangszerű megformálása, valamint az a" hangon a Spohr által leírt gyorsuló vibrato alkalmazása hallható. A 91–115. ütemek közötti melléktéma-szakaszban a 19. századi kottakiadásokból eredeztethető portamentohasználat érvényesül, míg a második tétel második variációjában a korabeli kiadásokban is megjelenő, vokális jellegű portamentomegoldások érvényesülnek.

Fritz Kreisler a 20. századi hegedűjáték egyik zászlóvivője volt, amit többek között a vibrato akkoriban újszerű, folyamatos alkalmazásával vívott ki. A vibratohasználatával ellentétben vonóvezetési, portamento- és rubatomegoldásai a 19. századi előadói hagyományok, illetve a korabeli kottakiadások sajátos megszólaltatásainak tekinthetők. Ilyenek például az első tétel 1–4. ütemei közötti akkordjátéka, a 19–35. ütemek martelé vonása, valamint az átvezető szakaszok tempóingadozása. A 91–115. ütemek közötti melléktéma-bemutatásban a rubato és a portamento használata különösen jellemző, utóbbira a legszembetűnőbb példa a 105. ütemben hallható vokális jellegű portamento, amelyet húr- és hangszínváltás kísér. Emellett Kreisler saját kottakiadásában nem fellelhető, de más 19. századi kiadásokban megtalálható portamentomegoldást alkalmaz a 109–111. ütemekben. Tempóingadozásai a három felvétel közül a legmérsékeltebbek; Kreisler és Rupp játékában figyelhetők meg a legkiegyenlítettebb tempóváltások, kivéve az első tétel 1–9. ütemeit, a harmadik tétel 18–28. ütemeit, valamint a 127. ütemben található ütemmutató-váltást, ahol a legnagyobb mértékű eltérések tapasztalhatók.

Franz Rupp csak igen kis mértékben, vagy egyáltalán nem alkalmazza az aszinkron játék- és ki nem írt arpeggiotechnikákat. Emellett a tempo rubato különböző formáival is ritkán él. A 19. századi előadói hagyomány nyomai játékában leginkább a már említett tempóingadozásokban kereshetők.

A három zongorista közül Bartók Béla tolmácsolásában jelennek meg a leggyakrabban és a legváltozatosabban a 19. századi előadói hagyományokban gyökerező technikák. Az aszinkron játék és a ki nem írt arpeggio sokszínű alkalmazása az egész előadására jellemző, legkarakteresebb példái az első tétel 4–8. ütemei közötti bevezetőben, a második tétel témabemutatásánál, valamint a harmadik variáció sforzato-akkordjainál figyelhetők meg. Bartók tempo rubato-használata az egész szonátafelvételen tetten érhető, legjellegzetesebb formában az első tétel expozíciójának átvezető szakaszaiban, a melléktéma 94–98. ütemei között – ahol dallamkíséretként jelenik meg –, valamint a 144–155. ütemek közötti zárótéma megszólaltatásánál, ahol a kontrametrikus és agogikus tempo rubato különleges, rendkívül egyéni ötvözete hallható. Ezenkívül a harmadik tétel 78–95. ütemei közötti zongoradallamban is alkalmazza e technikát. Szigeti Józseffel készült koncertfelvételen a tempókilengések mértéke az első tétel 45–91., valamint 117–143. ütemei közötti átvezető szakaszokban a három felvétel közül a legnagyobb.

Szigeti tudatosan modern hegedűsként és a 20. századi zene képviselőjeként építette karrierjét. Eredetileg tanult 19. századi technikáját már ifjú korától, Kreisler és a fiatal Mischa Elman játékának hatása alatt korszerűsítette. Technikájának bizonyos elemei azonban továbbra is a 19. századi előadói hagyományokhoz köthetők, leginkább a lassú, nagy kilengésű vibrato, a portamento vokális jellegű használata és a tempo rubato alkalmazása. Ezeknek a technikáknak a hangzó formái megfigyelhetők a felvétel első tételében – különösen az 1–4. ütemek akkordjátékának megvalósításában és hangszínárnyalataiban, valamint a 19–35. ütemek főtémájában, ahol martelé vonást használ. A 19. századi kottakiadásokból merítő portamentohasználatára a 89–90. és a 91–115. ütemek közötti melléktéma-bemutatásban hallhatók jellegzetes példák – a lassú, nagy kilengésű vibratóval, a sajátos rubato- és portamentomegoldásokkal együtt –, a második tétel 9–16. ütemei között pedig a 19. században ritkán alkalmazott, érkező ujjal kivitelezett portamento sajátos megvalósítása figyelhető meg.

Összegzés

Amint azt a bevezetőben is hangsúlyoztam, egy-egy mű előadásához elengedhetetlen, hogy az előadó ismerje a megfelelő szakirodalmat, melyek sora az utóbbi évtizedekben kibővült az előadói hagyományokról és a kora 20. századi felvételekről szóló cikkekkkel és tanulmányokkal. Dolgozatomban ez utóbbi témakört feldolgozva kíséreltem meg átfogó képet adni Ludwig van Beethoven 1803-as A-dúr „Kreutzer” hegedű-zongora szonátájáról.

A dolgozat első fejezetében a Kreutzer-szonáta nem mindannapi keletkezésének körülményeit, dedikációjának változásait, valamint Beethovennek a műhöz kapcsolódó két hegedűssel – George Bridgetowerrel és Rodolphe Kreutzerrel – való kapcsolatát mutattam be. Ismertettem a mű 1803-as bemutatóját, ellentmondásos kritikai fogadtatását, valamint azt a folyamatot, amelynek során a darab a 19. század második felére a romantikus kifejezés egyik szimbólumává vált.

A második fejezetben Beethoven korai hegedűszonátainak fejlődését és a „francia hegedűiskola” hatását vizsgáltam az op. 12-es sorozattól a Kreutzer-szonátaig. Bemutattam, miként inspirálták Mozart művei Beethoven korai kompozícióit. Ezt követően ismertettem, milyen duók előzték meg az op. 12-es szonáták komponálását, valamint feltártam e szonáták keletkezésének körülményeit és Rodolphe Kreutzer szerepét. A fejezetben kitértem a francia iskola meghatározó alakjainak – Giovanni Battista Viotti, Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode és Pierre Baillot – munkásságára. A négy hegedűs mind szerepet játszott az 1800 előtt készült hegedűk fogólapjainak, a híd magasságának és a hangszerek basszusgerendáinak átalakításában a fényesebb és dúsabb hangzás elérése érdekében, utóbbi három pedig metodikai írásaival is tartós hatást gyakorolt a hegedűjáték fejlődésére. A Tourte-vonó megjelenése új vonástechnikák – így a martelé és a détaché – kialakulását tette lehetővé, valamint elősegítette a tartott hangok egyenletesebb megszólaltatását, a legatojátékmód kifinomultabb kivitelezését és a vonó csúcsánál alkalmazható erőteljesebb játékmódot. Végül az op. 12 no. 1-es D-dúr szonáta és az op. 47-es A-dúr szonáta összehasonlításával rávilágítottam arra, miként hatottak a francia iskola hegedűtechnikai újításai Beethoven írásmódjára: a hegedű szerepe fajsúlyosabbá vált, a Kreutzer-szonátában pedig változatosabb karakterek, szélsőségesebb dinamikák, nagyobb hangterjedelem és magasabb fokú virtuozitás jellemzik a hangszer szólamát.

A harmadik fejezet első részében a 19. századi kottakiadások, a Spohr-féle „szép” előadás, valamint a 19. században leggyakrabban használt előadói technikákat és ezek történeti összefüggéseit ismertettem. Ferdinand David 1868-as Beethoven hegedűszonáta-kiadása az

első olyan forrás, amely ujjrendekkel és vonásokkal ellátva lehetőséget ad bizonyos 19. századi előadói hagyományok vizsgálatára. Megoldásai legtöbbje megegyezik tanára, Louis Spohr hegedűiskolájának és saját hegedűversenyeinek jelöléseivel. David kottájából növendéke, Joachim József számos előadói utasítást tartott meg 1901-es kiadásában. Joachim növendékeinek – például Marie Soldat-Roegernek – felvételein számos esetben felismerhető a Spohr hegedűiskolájában felvázolt „szép” játékmód, ahogy annak változatai megtalálhatóak a disszertációban vizsgált három felvételen is.

A harmadik fejezet második részében a 19. századi legfőbb kifejezőeszközöket és azok változásait mutattam be Beethoventől a 20. századig. Középpontban a tempo rubato különböző típusainak elemzése állt, amely a korszak előadói gyakorlatának egyik legmeghatározóbb kifejezőeszköze volt. A fejezetben továbbá bemutattam a technika 19. századi értelmezését, változatait, valamint a Liszt–Wagner- és a Joachim–Brahms-féle rubato-felfogásokat, amelyek a század végére meghatározták az európai előadói stílus különböző irányzatait. A hegedűs technikák közül részletesen tárgyaltam a vibrato és a portamento használatát: a vibrato díszítő, alkalomszerű funkcióját a század első felében, valamint annak átalakulását a század végén a francia–belga iskola hatására. A portamento esetében bemutattam annak gyakori és szabad alkalmazását, továbbá különböző változatait, ahogy a korabeli metodikai forrásokban és kottakiadásokban – például Spohr hegedűiskolájában és David közreadásaiban – megjelenik. Külön részben foglalkoztam a zongoristákra jellemző aszinkron játék és a ki nem írt arpeggiotechnika vizsgálatával. Ezek a megoldások a dallam és kíséret időbeli eltolásán, illetve az akkordok rugalmas felbontásán alapultak, és a 19. századi billentyűs stílus szerves részét alkották.

A negyedik fejezetben a Kreutzer-szonáta három, a 20. század első feléből származó hangfelvételét ismertettem: az Ignaz Friedman–Bronisław Huberman-, a Fritz Kreisler–Franz Rupp-, valamint a Bartók Béla–Szigeti József-duó által készített felvételeket. Ezek a lemezek mind a 20. század első felében keletkeztek, előadók pedig – tanáraik és művészi szemléletük révén – szorosan kötődtek a 19. századi előadói hagyományokhoz. A fejezetben bemutattam a felvételek keletkezésének körülményeit, valamint a művészek pályáját és előadói háttérét, amelyek gyökerei leginkább Louis Spohr, Ferdinand David, Joachim József, Carl Czerny, Liszt Ferenc és Theodor Leschetizky személyéhez köthetők. Részletesen tárgyaltam az Ignaz Friedman–Bronisław Huberman-duó együttműködését, a felvétel létrejöttének dokumentumait, valamint a két művész elfeledett helyét a 20. század eleji zenei világban. A Fritz Kreisler–Franz Rupp-felvétel a Beethoven-hegedűszonáták első teljes lemezsorozatának

része; a róluk szóló részben ismertettem Kreisler neveltetését, művészi jelentőségét és befolyását, valamint Rupp zenei tanulmányait és zongorista karrierjét. A Bartók Béla–Szigeti József alfejezet a két előadó pályájának sajátosságait, barátságukat és washingtoni koncertjük körülményeit mutatja be. A három felvétel vizsgálata során feltártam a 19. századi előadói kifejezőeszközök megjelenéseit az egyes előadók játékában. A hegedűsök közül Bronisław Huberman alkalmazza leggyakrabban a Spohr által leírt „szép” előadásmód elemeit – három vibratotípust a négyből –, és portamentója is elsősorban a régebbi tradíciókra vezethető vissza. Szigeti József előadásában lassú, nagy kilengésű vibrato, vokális jellegű portamento és tempo rubato figyelhető meg a 3. fejezetben bemutatott kifejezőeszközök közül. Bár Fritz Kreisler újszerű vibratót használt, vonóvezetési, portamento- és rubatomegoldásai szintén a Beethoven-korabeli gyakorlatból erednek. A zongoristák esetében Bartók Béla a legnagyobb változatosságban alkalmazza a különféle kifejezőeszközöket, így az aszinkron játékot, a ki nem írt arpeggiót, a tempo rubatót és a kontrametrikus rubatót. Ezek a technikák jellemzőek Ignaz Friedman interpretációjára is, míg Franz Rupp csupán kevéssé él az aszinkron játékkal és a ki nem írt arpeggióval, nála a 19. századi hagyományok főként a különböző tempóingadozásokban jelennek meg. A zenészek utókor számára fennmaradt játéka ily módon Beethoven korának közvetett lenyomata a száz évvel későbbi zenei életben.

1. függelék. A Kreutzer-sonáta disszertációban vizsgált kottakiadásai és a 20. század első negyven évében keletkezett felvételei

Az alábbi két táblázat közül az elsőben felsorolom a Kreutzer-sonáta azon kottakiadásainak adatait, amelyeket a disszertációban használtam és vizsgáltam, és amelyek a CD-n/pendrive-on is megtalálhatók.¹ A második táblázatban közlöm az 1911–1940 között keletkezett felvételek listáját², amelyek a jelen kutatások szerint ismert lemez- és rádiófelvételek – végső évszámként az utolsóként keletkezett, Szigeti József és Bartók Béla által készített koncertfelvétel évét választottam.

A disszertációban vizsgált és a függelékhez tartozó Kreutzer-sonáta kottakiadások adatai:

Szerkesztő:	Kiadó:	Város:	Évszám:	Fájlnév:
Sieghard Brandenburg	Henle	München	1974	Beethoven op. 47 Kreutzer-sonata Henle.pdf
Ferdinand David	Peters	Lipce	1868	Ferdinand David ed. Beethoven Sonatas für Piano forte und Violine hegedűszólam.pdf
Joachim József	Peters	Lipce	1901	Joachim ed. Beethoven-Sonaten für Piano forte und Violine hegedűszólam.pdf
Carl Halir	Litolff	Braunschweig	1905	Carl Halir ed. Beethoven-Sonaten für Piano forte und Violin op. 47 hegedűszólam.pdf
Fritz Kreisler	Schott	London	1911	Fritz Kreisler ed. Beethoven Violin-Sonatas op. 47 hegedűszólam.pdf

¹ A kapcsolódó anyagok a következő Google Drive mappában is elérhetők:

https://drive.google.com/drive/folders/1oPcG7hMkreK-Nd_hd1MP8ond5BXv3i2Y?usp=drive_link

² A 20. századból az első ismert felvétel 1911-ben készült, ezért kezdődik az első negyven év felvételeinek felsorolása ezzel az évszámmal.

A Kreutzer-szonáta felvételeinek listája 1911–1940 között:³

Felvétel dátuma:	Hegedűs:	Zongorista:	Kiadó/város/ kiadás éve:	Katalógus-szám:	Megjegyzés:
1911. 01. 04.	Szigeti József „Jóska Szigeti” (1892–1973)	Henry Richard Bird (1842–1915)	Gramophone (HMV) / London / 1911	ac 4736 f	Részlet a 2. tételből, az eddig ismert első felvétel
1917. 03–04.	Albert E. Sammons (1886–1957)	William Murdoch (1888–1942)	Columbia / London / 1917	75488/91-1	Részletek mindhárom tételből
1918. 02. 20.	Marjorie Hayward (1885–1953)	Una Bourne (1882–1974)	Gramophone (HMV) / London /	HO 3094 af, HO 3096/7 af	Részletek mindhárom tételből
1923. 03.	Robert Zeiler (1879–?)	Bruno Seidler- Winkler (1880–1960)	Deutsche Grammophon / Berlin / 1923	900/6 av, 907 ½ av	Teljes szonáta (1. és 3. tétel részletei)
1923. 06. 07.	Arthur Catterall (1883–1943)	William Murdoch (1873–1912)	Columbia / London / 1923	AX 71/4-1	Részletek mindhárom tételből
1925. 02. 17. – 03. 02.	Bronisław Huberman (1882–1947)	Siegfried Schultze (1897–1989)	Brunswick / New York	X14932/3, X15063/8, X15071	Első ismert teljes felvétel

³ A lista kutatási alapját Frithjof Vollmer munkája képezi, amelyet a szerző engedélyével közlök. A lista kiegészítései saját kutatásból származnak, ezeket dőlt betűvel jelzem.
In: Frithjof Vollmer: *„Kreutzer” und die Zwischenkriegszeit. Bruchlinien streicherspezifischer Vortragsgeschichte im Spiegel früherer Tondokumente zu Beethovens Violinsonate A-Dur op. 47, I. Satz (1934–1936)*. Bonn, 2020. (kézirat 2022, megjelenés előtt: Proceedings of the International Congress „Beethoven-Perspektiven” / Schriften zur Beethoven-Forschung, hrsg. v. Beethoven-Haus Bonn.)

1925. 11. 10.	Isolde Menges (1893–1976)	Arthur de Greef (1862–1940)	HMV / London (Hayes) / 1925	Cc 6780 VIII Δ Cc 6781 IV Δ Cc 6782 IV Δ Cc 6783 VI Δ Cc 7086 III Δ Cc 7087 V Δ Cc 7088 V Δ Cc 7089 II Δ	Teljes szonáta, első ismert elektromos felvétel
1926. 12. 15.	Albert E. Sammons (1886–1957)	William Murdoch (1888–1942)	Columbia / London / 1926	RAX 2288-1, RAX 2289/95-2, RAX 2296/7-1	Teljes szonáta
1929. 05. 27.	Jaques Thibaud (1880–1953)	Alfred Cortot (1877–1962)	Voix de son maître (frz. HMV) / Párizs (Salle Chopin) / 1929	CS 3716–3723 II Δ	Teljes szonáta
1929. 07. 22. – 10. 03.	Margaret Brooke (1849–1936)	William Henry Reed (1875–1942)	HMV / London (A Studio, Hayes) / 1929	Cc 17484/97 II Δ	Teljes szonáta
1930. 09. 11– 12.	Bronisław Huberman (1882–1947)	Ignaz Friedman (1882–1948)	Columbia / London / 1930	AX 5730/3, AX 5736/9	Teljes szonáta
1934. 11. 28.	Yehudi Menuhin (1916–1999)	Hephzibah Menuhin (1920–1981)	HMV / London (Abbey Road) / 1934	<i>D.B.2409, D.B.2410, D.B.2411, D.B.2412</i>	Teljes szonáta

1935. 05. 27. – 06. 03.	Georg Kulenkampff (1898–1948)	Wilhelm Kempff (1895–1991)	DG / Berlin / 1935	17153 LPE	Teljes szonáta
1936. 06. 17– 19.	Fritz Kreisler (1875–1962)	Franz Rupp (1901–1992)	HMV / London (Abbey Road) / 1936	—	Teljes szonáta (része első teljes Beethoven hegedű-zongora szonáták lemezfelvétel- sorozatnak)
1936. 12. 04– 05., 07.	Szymon Goldberg (1909–1993)	Lili Kraus (1905–1986) ⁴	Parlophone (EMI) / London / 1936	XE 7977-1 – XE 7978/9-3	Teljes szonáta
1937. 07. 14.	Hans Garvens (1906–1960)	Hans Richter-Haaser (1912–1980)	RRG / Lipcse / 1937	37682/89	Teljes szonáta (rádiófelvétel)
1938–1939	Myron (Miron) Polyakin (1895– 1941)	Abram Dyakov (1904–1941)	Aprelevski Zavod / Szovjetunió / 1938-1939	6527/30, 8286/90, 8350/1	Teljes szonáta
1940. 04. 13.	Szigeti József (1892–1973)	Bartók Béla (1881–1945)	Vanguard Recording Society, Inc / New York / 1965	VRS – 1130	Teljes szonáta (A művészek hozzájárulása nélkül felvett koncertfelvétel)

⁴ A kutatási listában szereplő dátummal ellentétben több adat 1903-at jelöli meg születési évként. Mivel erre vonatkozóan nem találtam hiteles szakirodalmi hivatkozást, a Frithjof Vollmer által használt, 1905-ös évszámot alkalmazom.

1940. 06. 14.	Georg Kulenkampff (1898–1948)	Siegfried Schultze (1897–1989)	Telefunken / Hamburg / 1965	HT 15	Teljes szonáta (része a Historische Aufnahmen kiadásnak)
---------------	----------------------------------	-----------------------------------	--------------------------------	-------	--

2. függelék. A disszertációban vizsgált egyéb hanglemezek diszkográfiája

Az alábbi táblázatban felsorolom a függelékhez tartozó CD-n/pendrive-on található hangfelvételek adatait.

Felvétel dátuma:	Előadó:	Kompozíció:	Katalógusszá m:	Felvétel típusa:	Felvétel digitalizált változatának adatai:	Fájlnév:
1889	Johannes Brahms (1833–1897)	Brahms: 1. g-moll magyar tánc, WoO 1	nem ismert	Edison viaszhenger	Historische Stimmen aus Wien Vol. 5. Brahms spielt Klavier – Aufgenommen im Hause Fellinger 1889. Bécs: Casino Austria Classic. 1997. 978-3- 7001-2689-8	3.2.1.6. b.) Johannes Brahms plays his Hungarian Dance No.1 1889
1903	Joachim József (1831–1907)	Brahms: 1. g-moll magyar tánc, WoO 1	nem ismert	Viaszhenger	Joseph Joachim – The Complete Recordings. Pablo de Sarasate – The Complete Recordings. Eugène Ysaÿe – A Selection Of His Recordings. London: Opal. 1992. CD 9851	3.2.1.6. c.) Joseph Joachim plays Brahms Hungarian Dance no. 1 (Berlin, 1903)
1903	Joachim József (1831–1907)	Brahms: 2. d-moll magyar tánc, WoO 1	Deutsche Grammophon / 047985	Viaszhenger	Joseph Joachim – The Complete Recordings. Pablo de Sarasate – The Complete Recordings. Eugène Ysaÿe –	3.2.1.6. d.) Joseph Joachim plays Brahms Hungarian

1903	Raoul Pugno (1852–1914)	Chopin: fisz-moll noktürn, op. 15, no. 2	G & T / 2511	Viaszhenger	<i>A Selection Of His Recordings.</i> London: Opal. 1992. CD 9851	Dance no. 2 (Berlin, 1903)
1905	Camille Saint-Saëns (1835–1921)	Chopin: fisz-moll noktürn, op. 15, no. 2	Welte- Mignon / 807	Welte-Mignon gépzongora- tekercs	<i>Raoul Pugno. His Complete Published Piano Solos.</i> London: Opal. 1989. CD 9836	3.2.4. f.) Raoul Pugno plays Chopin Nocturne - Op. 15, No. 2 (1903)
1905	Carl Reinecke (1824–1910)	Mozart: D-dúr zongoraverseny, KV 537 – Larghetto	Welte- Mignon / 237	Welte-Mignon gépzongora- tekercs	<i>Camille Saint-Saëns, Carl Reinecke, Theodor Leschetizky. 19th Century Pianists.</i> Kehl: Archiphon. 1992. ARC-106	3.2.4. e.) Saint- Saëns plays Chopin Nocturne - Op. 15, No. 2 (Welte piano roll 1905)
kb. 1920	Marie Soldat- Roeger (1863–1955)	Spohr: d-moll hegedűverseny, op. 55 – Adagio	Union A / 3000-3009	Gramofonlemez	<i>Camille Saint-Saëns, Carl Reinecke, Theodor Leschetizky. 19th Century Pianists.</i> Kehl: Archiphon. 1992. ARC-106	3.2.4. g.) Carl Reinecke performs Mozart Larghetto KV 537 (rec. 1905)
1928	Hubay Jenő (1858–1937)	Hubay: Scènes de la Csárda no. 5, op. 33 (Hullámozó Balaton)	HMV AN217	Gramofonlemez	<i>Adila Fachiri – Marie Soldat.</i> Devon: Biddulph Recordings. 2024. 7 44718 50442	3.1.a.) Marie Soldat-Roeger (1863-1955) Spohr Violin Concerto No. 9 Adagio (R. circa 1920)
					<i>Jenő Hubay, Carl Flesch. The HMV Recordings.</i> Devon: Biddulph Recordings. 1991. LAB 045	4.3.2. i.) Jenő Hubay plays Hubay op. 33 Scènes de la Csárda No. 5 Hullámozó Balaton

1930	Bronislaw Huberman (1882–1947), Ignaz Friedman (1882–1948)	Beethoven: A-dúr (Kreutzer) szonáta, op. 47	Columbia / London AX 5730/3, AX 5736/9 AX 5730/3, AX 5736/9	Gramofonlemez	<i>Beethoven – Bronislaw Huberman, Wiener Philharmoniker, George Szell, Ignaz Friedman. Violin Concerto – Kreutzer Sonata.</i> Párizs: Warner Classics. 2017. 0190295895167	I. tétel: Huberman- Friedman_Beethoven _op_47_Kreutzer- sonata_I._mov II. tétel: Huberman- Friedman_Beethoven _op_47_Kreutzer- sonata_II._mov III. tétel: Huberman- Friedman_Beethoven _op_47_Kreutzer- sonata_III._mov
1936	Fritz Kreisler (1875–1962), Franz Rupp (1901–1992)	Beethoven: A-dúr (Kreutzer) szonáta, op. 47	HMV / London	Gramofonlemez	<i>Beethoven – Fritz Kreisler, Franz Rupp – Complete Violin Sonatas.</i> Hongkong: Naxos Historical. 2003 8.110969-71	I. tétel: Kreisler- Rupp_Beethoven_op. _47_Kreutzer- sonata_I._mov II. tétel: Kreisler- Rupp_Beethoven_op. _47_Kreutzer- sonata_II._mov III. tétel: Kreisler- Rupp_Beethoven_op. _47_Kreutzer- sonata_III._mov

1940	Szigeti József (1892–1973), Bartók Béla (1881–1945)	Beethoven: A-dúr (Kreutzer) szonáta, op. 47	Vanguard Recording Society, Inc / New York	Gramofonlemez	<i>Béla Bartók, Joseph Szigeti. A Sonata Recital By Béla Bartók And Joseph Szigeti. Pennsylvania: Vanguard. 1987. VCD-72025</i>	I. tétel: Bartók- Szigeti_Beethoven_o p._47_Kreutzer- sonata_I._mov II. tétel: Bartók- Szigeti_Beethoven_o p._47_Kreutzer- sonata_II._mov III: tétel: Bartók- Szigeti_Beethoven_o p._47_Kreutzer- sonata_III._mov
------	--	---	---	---------------	---	---

Bibliográfia

- Auer Lipót: *Violin Playing as I Teach it*. New York: Frederick Stokes Company, 1921.
- Baillot, Pierre: *L'Art du Violon*. Párizs: Depot Centrale de la Musique, 1834.
- Bériot, Charles de: *Méthode du violon, du style. 3e partie*. Párizs: Schott, 1858.
- Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. Budapest: Püski kiadó, 2003.
- : *Élet-képek. Bartók Béla*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.
- Bozarth, George S.: „Fanny Davies and Brahms's Late Chamber Music.” In: Bernard D. Sherman és Michael Musgrave (szerk.): *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 170–199.
- Brandenburg, Sieghard (szerk.): *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe. Band 1. 1783–1807*. München: G. Henle Verlag, 1996.
- Brandenburg, Sieghard: „Beethoven's Op. 12 Violin Sonatas: On the Path to his Personal Style”. In: Lewis Lockwood és Mark Kroll (szerk.): *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*. Urbana és Chicago: University of Illinois Press, 2004. 5–23.
- Brée, Malwine: *The Groundwork of the Leschetizky Method*. Ford.: Thomas Baker. New York: G. Schirmer, 1905.
- Brown, Clive: „Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing.” *Journal of the Royal Musical Association* 113/1, (1988.): 97–128.
- : „The Orchestra in Beethoven's Vienna.” *Early Music* (1988. február): 4–20.
- : „Ferdinand David's Editions of Beethoven.” In: Robin Stowell (szerk.): *Performing Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 117–149.
- : *Classical and Romantic Performance Practice 1750–1900*. New York: Oxford University Press, 1999.
- : „Spohr, Louis.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 24. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- : „Performing Classical Repertoire. The Unbridgeable Gulf Between Contemporary Practice and Historical Reality.” *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis: eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel* 30/1 (2006): 31–43.
- : „Foreword”. In: Neal Peres Da Costa: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Brown, Clive és Peres Da Costa, Neal: *Beethoven Sonatas for Pianoforte and Violin. Performing Practice Commentary*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2021.

- Charlton, David (2001): „Kreutzer family.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 13. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Childs, Paul: „Tourte family.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 25. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Christiani, Adolphe: *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*. New York: Harper, 1885.
- Corredor, Josep M.: *Beszélgetések Pablo Caslasszal. Egy művész emlékei és gondolatai*. Ford.: Friss Antal és Simor Stein Márton. Budapest: Gondolat kiadó, 1960.
- Cowan, Robert: *Bronislaw Huberman: The Complete Brunswick Recordings*. London: Biddulph Recordings, 1993. LAB 077-078.
- David, Ernest és Lussy, Mathis: *Histoire de la notation musicale depuis ses origines*. Párizs: L’Imprimerie Nationale, 1882.
- Demény János: *Bartók Béla a zongoraművész*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.
- Doernberg, Erwin: „Anton Schindler.” *The Musical Quarterly*, 51/2, (1965.), 373–386.
- Eberhardt, Siegfried: *Violin Vibrato: Its Mastery and Artistic Uses*. Ford.: Chaffee, Melzar. New York: Carl Fischer, 1911.
- Evans, Allan: „Friedman, Ignacy.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 9. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- : *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2009.
- Flesch Károly: *The Memoirs of Carl Flesch*. Ford.: Hans Keller. London: Rockliff Publishing Corporation, 1957.
- : *Die Kunst des Violinspiels. II. kötet*. Berlin: Verlag Ries und Erler, 1928.
- Gillies, Malcolm: „Bartók, Béla.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Gingerich, John M.: „Ignaz Schuppanzigh and Beethoven’s Late Quartets” *The Musical Quarterly* 93/3-4 (2010.): 450–513.
- Hallé, Charles; Hallé, Marie és Kennedy, Michael (szerk.): *The Autobiography of Charles Hallé: With correspondence and diaries*. London: Paul Elek Books Ltd, 1972.
- Hermann, Friedrich: *Violinschule*. Lipcse: Carl Friedrich Peters, 1879.
- Hudson, Richard: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. New York: Oxford University Press, 1994.
- : „Rubato.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 21. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

- Jander, Owen: „The »Kreutzer« Sonata as Dialogue.” *Early Music* 16/1 (1988.): 34–49.
- Joachim József és Moser, Andreas: *Violinschule*. 1. kötet. Berlin: N. Simrock, 1905.
- Johnson, Douglas; Burnham, Scott G.; Drabkin, William; Kerman, Joseph és Tyson, Alan: „Beethoven, Ludwig van.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 3. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Juzefovics, Viktor: *David Ojsztrah. Beszélgetések Igor Ojsztrahhal*. Ford.: Aczél Ferenc. Budapest: Gondolat, 1980.
- Kalischer, Alfred Christlieb (szerk.): *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Wegeler und Ries*. Berlin: Schuster und Loeffler, 1909.
- Köpp, Kai: „German Bows: From ‘Cramer Bow’ to ‘Biedermeier Bow’.” In: Jérôme Akoka (szerk.): *L’Archet Révolutionnaire. Tome II*. Katalog. London, 2015. 9–12.
- : „French or German bows for Beethoven.” <https://tarisio.com/archet-revolutionnaire/kai-koepp-french-or-german-bows-for-beethoven/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.07.14.)
- Lajtha László: *Megemlékezés Bartók Béláról* (1947). [Rádióelőadás Bartók halálának 2. évfordulója alkalmából.] In: Berlász Melinda (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai I*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992. 275–278. oldal.
- Lesure, François: *Claude Debussy: Lettres. 1884-1918*. Párizs: Hermann, 1980.
- Lochner, Louis P.: *Fritz Kreisler*. New York, New York: The Macmillan Company, 1950.
- Löhlein, Georg Simon: *Anweisung zum Violinspielen: mit practischen [sic!] Beyspielen und zur Uebung mit vier und zwanzig kleinen Duetten erläutert*. Leipzig und Züllichau, 1774.
- McVeigh, Simon: „Bridgetower, George (Augustus) Polgreen.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Methuen-Campbell, James: In: „Leschetizky, Theodor.” Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 14 London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Miller, Philip L.: „Rupp, Franz.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 21. London: Macmillan Publishers Limited 2001.
- Monsaingeon, Bruno: *Menuhin-varázs*. Ford: Rácz Judit. Budapest, Holnap kiadó 2014.
- Mozart, Leopold; Németh Zsuzsanna (szerk.): *Hegedűiskola*. Ford: Székely András. Budapest: Mágus kiadó, 1998.
- Murphy, Eliana: „Beethoven the Teacher.” in: *American Music Teacher*, 58/5 (2009.), 17–21.

- Musgrave, Michael; Sherman, Bernard D. (szerk.): *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Névtelen: „Rezension über Beethoven’s op. 38, op. 47 und op. 52 Stücke.” *Allgemeine musikalische Zeitung* 7 (1805): 769–773.
- Pascall, Robert és Weller, Philip: „Flexible tempo and nuancing in orchestral music: understanding Brahms’s view of interpretation in his Second Piano Concerto and Fourth Symphony”. In: Musgrave, Michael (szerk.), Sherman, Bernard D. (szerk.): *Performing Brahms, Early Evidence of Performance Style*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 220–243.
- Peres Da Costa, Neal: *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Philip, Robert: *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Potter, Tully: *Great Violinists, Fritz Kreisler, Beethoven: Complete Violin Sonatas*. Hong Kong: Naxos Historical, HNH International Ltd, 2003. LC 05537
- Puille, Stephan: „Johannes Brahms in the Lindström Recording Studio. Expanded Paper of a Lecture Held on May 9th 2010 at the 11th International Conference of Discography.” Hildesheim: 11. Diskografentag, 2010. 12–14.
- Reichardt, Johann Friedrich: *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Berlin–Lipscse: Decker, 1776.
- Rosenblum, Sandra P.: „The Uses of Rubato in Music. Eighteenth to Twentieth Centuries.” *Performance Practice Review*, 7 (1994.), 33–53.
- Salinas, Edgardo: „The Form of Paradox as the Paradox of Form: Beethoven’s »Tempest«, Schlegel’s Critique, and the Production of Absence.” *The Journal of Musicology* 33/4 (2016.): 483–521.
- Schwarz, Boris: „Beethoven and the French Violin School.” *The Musical Quarterly* 44/4 (1958.): 431–47.
- : *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. New York, New York: Simon and Schuster Inc., 1983.
- Schröder, Hermann: *Die Kunst des Violinspiels: ein enzyklopädisches Handbuch für jeden Violinisten, insbesondere für Lehrer und Lernende*. Köln: Tonger, 1887.
- Sebő Ferenc (szerk.): „Bartók nem szeretett ‘megjegyezni’... Kanadai beszélgetés Székely Zoltánnal.” *Muzsika* 38/11 (1995. november): 34–37.

Sietz, Reinhold: Carl Reinecke. Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 21. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Somfai László: „Bartók rubato játéktílusáról” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973. 225–235.

—————: „Bartók and Szigeti.” *The New Hungarian Quarterly* XXXIII/128 (1992. tél): 157–163.

Spohr, Louis: *Violinschule*. Bécs: Tobias Haslinger, 1832.

—————: *Louis Spohr's Autobiography*. Ford.: ismeretlen. London: Longman, 1865.

Stachó László: „Bartók előadói zsenialitásának kulcsa”

<https://ng.24.hu/kultura/2015/04/28/bartok-eloadoi-zsenialitasanak-kulcsa/> (utolsó megtekintés dátuma 2023.02.04.).

—————: *A zongoraművész Bartók. Modellek és ideálok*. Budapest: Balassi Kiadó, 2022.

Stadlen, Peter: „Schindler's Beethoven Forgeries.” *The Musical Times* 118/1613 (1977. június): 549–552.

Szabó Balázs: *Forma és jelentés Bartók hegedűszonátaiban*. PhD disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015.

Szigeti József: *Beszélő húrok* Ford.: Stella Adorján Budapest: Zeneműkiadó, 1965.

—————: *Beethoven hegedűművei. Tanácsok előadóknak és hallgatóknak*. Ford.: Ormay Imre. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.

Tagliavini, Luigi Ferdinando: „The Art of ‘Not Leaving the Instrument Empty’: Comments on Early Italian Harpsichord Playing.” *Early Music* 11/3 (1983): 97–128.

Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában 1940-1945*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.

—————: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016.

Thalberg, Sigismond: *L'Art du chant appliqué au piano*, op. 70. 1. kötet. Párizs: Heugel, 1853.

Thayer, Alexander Wheelock, Forbes, Eliot (szerk.): *Thayer's Life of Beethoven. Part I*. Princeton: Princeton University Press, 1967.

Vollmer, Frithjof: „Kreutzer“ und die Zwischenkriegszeit. *Bruchlinien streicherspezifischer Vortragästhetik im Spiegel früher Tondokumente zu Beethovens Violinsonate A-Dur op. 47, I. Satz (1934–1936)*. Bonn, 2020. (Kézirat, 2022. Megjelenés előtt: *Proceedings of the International Congress „Beethoven-Perspektiven” / Schriften zur Beethoven-Forschung*, hrsg. v. Beethoven-Haus Bonn.)

Wagner, Hans (szerk.): *Wien von Maria Theresia bis zur Franzosenzeit: aus den Tagebüchern des Grafen Karl von Zinzendorf*. Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, 1972.

Walker, Alan: *Hans von Bülow. A Life and Times*. New York: N. Oxford University Press, 2010.

—————: *Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek, 1811–1847*. Ford.: Rác Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.

—————: *Liszt Ferenc. II. A weimari évek, 1848–1861*. Ford.: Rác Judit. Budapest: Editio Musica Budapest, 1994.

—————: *Liszt Ferenc. III. Az utolsó évek, 1861–1886*. Ford.: Fejérvári Boldizsár. Budapest: Editio Musica Budapest, 2006.

Wilson, Robin: *Style and Interpretation in the Nineteenth-Century German Violin School With Particular Reference to the Three Sonatas for Pianoforte and Violin by Johannes Brahms*. PhD disszertáció. Sidney: Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney; 2014.

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