

TIHANYI ZSUZSANNA

BEETHOVEN-ZONGORASZONÁTÁK CARL CZERNY, IGNAZ  
MOSCHELES ÉS LISZT FERENC KÖZREADÁSAIBAN

DLA DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

2020

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori  
iskola

BEETHOVEN-ZONGORASZONÁTÁK  
CARL CZERNY, IGNAZ MOSCHELES ÉS  
LISZT FERENC KÖZREADÁSAIBAN

TIHANYI ZSUZSANNA

TÉMAVEZETŐ: SCHOLZ ANNA DLA  
DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2020





# TARTALOMJEGYZÉK

RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE .....	ii
BEVEZETÉS .....	iv
<b>1. Az előadói gyakorlat és a kottaközreadás változásai ca. 1780-1850 között</b> .....	1
1.1. A zenei notáció és előadásmód változása Európában 1780 és 1850 között .....	1
1.2. A kottaközreadás alakulása a 18-19. században és a közreadás fogalmának korabeli értelmezése.....	5
1.3. Az urtext jellegű szemlélet kialakulása, út a kritikai kiadások felé .....	8
1.4. Beethoven zongoraszonátáinak 19. századi közreadói.....	9
<b>2. A zongoraszonáták első kiadásai és az elemzésre kerülő közreadások rövid bemutatása</b> 12	
2.1. Az első kiadások.....	13
2.2. A vizsgált, 19. századi közreadások és közreadók, viszonyuk Beethovenhez.....	15
2.2.1. Carl Czerny.....	15
2.2.2. Ignaz Moscheles .....	18
2.2.3. Liszt Ferenc .....	20
2.3. Áttekintő táblázat a három kiválasztott közreadó összes vizsgált közreadásáról.....	25
<b>3. A Beethoven-szonáták kéziratának és első kiadásainak lejegyzési problémái</b> .....	27
3.1. Beethoven kapcsolata kiadóival levelezése tükrében.....	28
3.2. Hibák javítása az első kiadásokban .....	32
3.3. A kéziratok lejegyzésének egyedi vonásai és problémái – ezek utóélete az első kiadásokban és a korabeli közreadásokban .....	35
3.3.1. A módosítójeleket érintő pontatlanságok .....	36
3.3.2. Díszítések lejegyzése .....	44
3.3.2.1. Trillák.....	44
3.3.2.2. Doppelschlag.....	47
3.3.3. Egy recitativo Beethoven műhelyében .....	52
3.3.4. Artikuláció – staccatók .....	56
<b>4. Czerny, Moscheles és Liszt közreadásai – összehasonlító elemzések</b> .....	64
4.1. Tempó .....	64
4.2. Artikuláció, dinamika.....	80
4.3. A hangszerek hangterjedelme .....	93
4.4. Pedálhasználat .....	104
4.5. Esettanulmány .....	128
KONKLÚZIÓ .....	131
BIBLIOGRÁFIA.....	134
FÜGGELÉK.....	145

## RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

- BBG I-VII Beethoven, Ludwig van: *Briefwechsel*. Gesamtausgabe. Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn. Közr.: Brandenburg, Sieghard, 7 kötet. München: G. Henle, 1996-1998.
- Czerny Czerny, Carl: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke. nebst Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“. Közr. és jegyz. ell.: Badura-Skoda, Paul. Bécs: Universal Edition, 1963.
- Lee Lee, Suan Liu: *Czerny's interpretation of Beethoven's piano sonatas*. PhD disszertáció. Bangor: Bangor University, 2003. (Kézirat).
- Newman/Checklist Newman, William S.: A Chronological Checklist of Collected Editions of Beethoven's Solo Piano Sonatas Since His Own Day. *Notes* 33 (1976/77): 503-530.
- Newman/Liszt Newman, William S.: Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas. *The Musical Quarterly* 58/2 (1972): 185-209.
- Nottebohm Nottebohm, Gustav: Zur reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und Fremden Zuthaten. *Allgemeine Musikalische Zeitung* XI/21 (1876. május 24.) – XI/33 (1876. augusztus 16.): 321-516.
- Oppermann Oppermann, Annette: *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs Wohltemperiertem Klavier und Beethovens Klaviersonaten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.
- Rosenblum Rosenblum, Sandra P.: *Performance Practices in Classic Piano Music. Their Principles and Application*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Wu Wu, Wan-Hsuan: *Beethoven Through Liszt. Myth, Performance, Edition*. DMA disszertáció. Austin (Texas): University of Texas at Austin, 2007. (Kézirat).

## KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Disszertációm elkészüléséhez sokan, sokféleképpen járultak hozzá. Mindenekelőtt hálásan köszönöm konzulensem, Scholz Anna támogatását és minden körülmények közötti pozitívását, biztatását, amely nélkül ez a dolgozat nem lenne befejezett. A nagyszámú kottapélda és az autográf források rendelkezésemre bocsátásában nagy segítséget nyújtottak a bonni Beethoven-Archívum munkatársai, külön köszönettel tartozom Stefanie Kubannak hasznos útmutatásaiért. Köszönöm családomnak áldozatos segítségét, türelmét, és a nyugalmat, amelyet biztosítottak nekem munkám befejezéséhez.

Tihanyi Zsuzsanna  
Budapest, 2020. december 1.

## BEVEZETÉS

Beethoven zongoraszonátái megkerülhetetlen alpművek, és a keletkezésük óta eltelt mintegy kétszáz évben rengetegszer kiadták őket, ám hogy valójában milyen hatalmas számú közreadásban jelentek már meg ezek a művek, azt jóval kevesebben tudják. Csupán a 19. században, tehát kevesebb mint hetvenöt évvel a zeneszerző halála utánig hetvenegy többé-kevésbé teljes gyűjteményes közreadás<sup>1</sup> látott napvilágot Európában és Amerikában – számtalan újrakiadással: némelyik közreadás nyolc-tíz kiadást is megért. 1975-ig pedig százharmincnégy különböző Beethoven zongoraszonáta-kiadvány készült, köztük Weiner Leó és Bartók közreadásai.<sup>2</sup> A legfrissebb szonáta-közreadás 2007-ben látott napvilágot Londonban.<sup>3</sup> Joggal merül fel bennünk a kérdés, hogy mi az oka ennek a hatalmas számú kiadásnak, illetve, hogy ezek miben különböznek egymástól.

Amikor 2010-ben, Salzburgban kezembe került Carl Czerny *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*<sup>4</sup> című műve, amely a Beethoven-szonáták előadásával kapcsolatban alapvető írás a zongoristák számára – itthon, valószínűleg a magyar fordítás hiánya miatt, sajnos nagyon kevesen ismerik –, azonnal felkeltette az érdeklődésemet. Később felfedeztem, hogy Czerny közreadást is készített Beethoven zongoraszonátáiból.<sup>5</sup> Czerny alighanem a zenetörténet egyik leginkább kritizált, vitatott személye. Ma általában szinte kizárólag pedagógiai művei révén ismerik: a zongoristák körében nem túl népszerű etüd-szerző. Holott zeneszerzői munkássága több mint 800 publikált opuszt, mintegy százhatvan opusz-szám nélküli művet, több száz átíratot és közreadások sorát öleli fel a polifón műfajoktól kezdve az egyházi zenén át a szalonzenéig, szinte minden műfajban. A művek színvonala ugyan nem egységes, de a saját korukban népszerű, könnyedebb darabok mellett Czerny több, zenei szempontból figyelemreméltó zongoraszonátát és szimfonikus művet is komponált, melyek a mai előadói repertoárban is helyet érdemelnének. Emellett korának egyik számon tartott előadóművésze volt, művelt, sok

---

<sup>1</sup> Esetenként csak hat, tíz, tizenhárom szonáta kiadásáig jutottak el a kiadók – korabeli szokás szerint a szonáták gyakran külön füzetekben jelentek meg – de sok esetben harminckettő, harminchat vagy mind a harmincnyolc szonátát kiadták. Newman/Checklist 509-519.

<sup>2</sup> I.m. 509-525.

<sup>3</sup> Cooper, Barry (szerk.): *Beethoven: Sonatas for pianoforte*. (London: ABRSM, 2007.)

<sup>4</sup> Carl Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke. nebst Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“*. Közreadta és jegyzetekkel ellátta Paul Badura-Skoda. (Bécs: Universal Edition, 1963.)

<sup>5</sup> Először csak egy közreadásról tudtam, Czerny Haslinger-féle közreadásáról.



nyelven beszélő muzsikus, több fontos elméleti írás szerzője.<sup>6</sup> Beethovennel kezdetben mester-tanítványi kapcsolatban állt, mely később közeli, baráti viszonyra alakult. Emiatt a zeneszerző műveire fűzött megjegyzései és zongoraszonáta-közreadásai messze túlmutatnak egy átlagos kottaközreadáson.

Doktoranduszként tanulmányoztam Liszt Beethoven-zongoraszonáta közreadásait, s ezeket összehasonlítva Czerny közreadásával meglepő eltéréseket láttam, ami kérdéseket vetett fel bennem a Beethoven-szonáták olvasásával, értelmezésével kapcsolatban. Felfedeztem, hogy Moscheles – aki ugyancsak baráti és tanítványi kapcsolatban állt Beethovennel – szintén készített közreadásokat a zongoraszonátákból. Érdeklődésem így egyre inkább a Beethoven-szonáták korai közreadásai, illetve a 19. század e három jelentős zongorista-előadója közreadásainak összehasonlítása felé fordult.

Mindhárman Beethoven zongorás műveinek kiemelkedő előadói voltak, és személyesen ismerték a zeneszerzőt, bár ez utóbbi kapcsolat Liszt esetében két említett kortársához képest elenyésző.<sup>7</sup> A három zenész egymással is összeköttetésben állt – ez a több szálból kialakult kapcsolatháló is izgalmassá teszi közreadásaik vizsgálatát. Czerny (1791-1857) és Moscheles (1794-1870) életkorban közel álltak egymáshoz: mindössze három év korkülönbség volt közöttük; feltételeztem tehát, hogy közreadásaik hasonló korízlést tükröznek, és emiatt lényegi dolgokban nem különböznek. Az 1811-ben született Lisztet nagyobb korkülönbség választotta el tőlük. Czernyhez hasonlóan ma Moscheles nevét is talán leginkább a zongoristák ismerik, mint a 19. század egyik nagy előadóművészeit. A szólista Moscheles népszerűsége korában vetekedett Lisztével, pedagógiai jelentősége pedig Czernyével.<sup>8</sup> Moscheles bécsi tartózkodásának éve alatt – 1808-tól az 1820-as évek elejéig – számos alkalommal találkozott Czernyvel; naplójában többször említette őt, és mindig elismeréssel szólt muzsikustársáról.<sup>9</sup> Moschelesnek az 1820-as években, európai koncertkörútjai során alkalma nyílt Párizsban Liszttel találkozni, amiről szintén több naplófeljegyzése tanúskodik. Kettejük között baráti kapcsolat alakult ki, s Beethoven nevének, emlékének ápolása, és művészetének népszerűsítése is közös célként többször

---

<sup>6</sup> Czerny sokoldalúságát remekül foglalja össze két, a közelmúltban megjelent kiadvány: Heinz von Loesch (közr.): *Carl Czerny. Komponist, Pianist, Pädagoge*. (Mainz: Schott, 2009.) és Otto Biba, Ingrid Fuchs: „*Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann*”. *Carl Czerny. Komponist, Pianist und Pädagoge*. Kiállítási katalógus. (Kassel: Bärenreiter, 2009.)

<sup>7</sup> A személyes ismeretség Liszt esetében a legkevésbé jelentős, egyes források szerint kétséges is, erről bővebben dolgozatom második fejezetében írok.

<sup>8</sup> Moscheles életéről, munkásságáról és jelentőségéről bővebben lásd Mark Kroll: *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*. (Woodbridge: The Boydell Press, 2014) könyvét.

<sup>9</sup> Lásd például Charlotte Moscheles (közr.): *Aus Moscheles' Leben: nach Briefen und Tagebüchern*. 2 kötet. Lipcse: Duncker & Humblot, 1872/73. 1. kötet, 25.

összehozta őket.<sup>10</sup> Czerny és Liszt tanár-diák kapcsolata ismert a zenei köztudatban: Liszt még időskorában is szeretettel emlegette mestere nevét.<sup>11</sup> A három közreadó közül természetesen Liszt a legismertebb: ő mind komponistaként, mind zongoravirtuózként, mind tanárként a romantika emblematikus alakja.

A dolgozathoz végzett kutatómunka során kirajzolódott, hogy a közreadások különbségeinek értelmezéséhez vissza kell menni az eredeti forrásokhoz: így kerültek előtérbe a zongoraszonáták kéziratának és első kiadásainak szövegproblémái. Ezek ismerete megkerülhetetlen ahhoz, hogy árnyaltabb képet kapjunk az elemzések során. Beethoven nem volt eléggé precíz kézírataiban, és sok helyen következetlenségekkel, hibás vagy kétértelmű lejegyzésekkel találkozhatunk; az első kiadásokba pedig a kéziratok számos hibája átkerült. Ennek következményeként Beethoven halála után negyven-ötven évig sok műve, műrészlete hibásan terjedt el a köztudatban. Ez magyarázattal szolgál a 19. századi közreadások vizsgálatánál felmerülő bizonyos kérdésekre, illetve a lejegyzési problémák utóélete a közreadásokban sokszor világosan követhető.

#### *A dolgozatban kitűzött célok*

A zongoraszonáták kéziratái, első kiadásai és a három kiválasztott közreadás teljes körű vizsgálata túlmutat egy doktori disszertáció keretein, azonban céлом már kezdetben sem mind a harminckét szonáta teljes körű összehasonlítása volt. Célul tűztem ki, hogy az elemzések során kirajzolódjon egy-egy általános kép a közreadók interpretációs stílusáról. Arra voltam kíváncsi, hogy vajon melyik közreadó elképzelése állhat a legközelebb Beethoven előadói elgondolásaihoz – melyeket leveleiből, a kottakiadásokba bejegyzett korrektúráiból, és kortársai, tanítványai által lejegyzett visszaemlékezésekből ismerünk. Ezt továbbgondolva, arra is kíváncsi voltam, hogy találok-e a közreadásokban olyan további útmutatásokat, támpontokat, amelyeket – a beethoveni gondolkodásmód kirajzolódó szabályszerűségei alapján – további műveinek előadásához is fel lehet használni.

Érdekelt mindemellett az *autentikusság* 19. századi felfogása, fogalmának meghatározása a közreadók szerint. Huszonegyedik századi előadóként a kéziratok és a 19. századi közreadások elemzésének egy-egy pontján felmerült bennem azoknak a mai legmodernebb kiadásokhoz való hasonlósága. Ez nem a disszertáció fő tárgyától eltérő csapás,

---

<sup>10</sup> Lásd például az 1846-os bonni Beethoven-ünnepséggel kapcsolatos feljegyzéseit Moschelesnek. Charlotte Moscheles (közr.): *Aus Moscheles' Leben*. I.m. 2. kötet, 140-143.

<sup>11</sup> Lásd például Liszt levelét 1881-ből, idézi: Newman/Liszt 204.

mindössze egy mai előadó kitekintése. Így a dolgozatban helyenként feltűnik a Bärenreiter vagy Henle Urtext kiadásra való hivatkozás.

Célként tűztem ki továbbá, hogy feltérképezzem a 19. századi billentyűs előadóművészi gyakorlat változásának egy szeletét, amely – úgy reméltem – a közreadások különbözőségei alapján ki fog rajzolódni. Ilyen kutatás tudomásom szerint még nem született. A Beethoven szonáták korai előadói gyakorlatával célzottan foglalkozó munka, valamint az előadási szempontokat részletesen sorra vevő, átfogó elemzés hiányzik a szakirodalomból – disszertációmmal ezt a hiányt kíséreltem meg, legalábbis részben, pótolni.

### *Módszer*

Dolgozatomban az egyes zongoraszonáták autográf kéziratát fogom összehasonlítani a darabok első kiadásaiv, valamint Carl Czerny, Ignaz Moscheles illetve Liszt Ferenc közreadásaival. Az első két fejezet bevezetésként és háttérinformációval szolgál a dolgozat harmadik és negyedik, fő fejezeteihez, amelyek az elemzéseket tartalmazzák.

Az első fejezetben az előadói gyakorlat és a notáció változását, illetve a közreadástörténetet tekintem át röviden a 18. század végétől a 19. század közepéig, tehát a zongoraszonáták keletkezését közvetlenül megelőző időszakban, illetve a vizsgált kiadások megjelenésének idejében. A második fejezetben a felhasznált forrásokat – a kéziratokat, az első kiadásokat és a vizsgált közreadásokat – valamint a közreadók Beethovenhez fűződő kapcsolatát mutatom be. Czerny, Moscheles és Liszt közreadói eljárásainak megismeréséhez kiadásaik előszavait vizsgáltam meg, Beethovenhez fűződő kapcsolatuk megismeréséhez visszaemlékezéseikre, valamint Czerny és Moscheles Beethovennel való levelezésére támaszkodtam.

A harmadik és negyedik fejezet alkotja a disszertáció központi, fő részét. A harmadik fejezet elején Beethoven kiadóival való levelezésének felidézésével néhány példát mutatok be arról, hogy milyen jellegű konfliktusok nehezítették a zeneszerző kiadóival való együttműködését. A kéziratok és az első kiadások lejegyzésmódja által felvetett problémák, a kiadásokban maradt számos hiba a művek utóéletét, így a dolgozatban vizsgálni kívánt közreadásokat is érintik. A harmadik fejezetben ezeket a lejegyzési problémákat vázolom, illetve nyomon követem utóéletüket Czerny, Moscheles és Liszt közreadásaiban. Ennek során a zongoraszonátákból vett számos példa mellett Beethoven más műveiben megjelenő notációival is párhuzamot vonok. Az elemzések a zenei lejegyzésmód kérdéseit – artikuláció, módosító jelek, díszítések – rendszerezve teszik vizsgálat tárgyává. A negyedik fejezet a

három vizsgált közreadás közti különbségekre fókuszál, a kiadásokat ugyancsak a zenei notáció különböző kérdései – tempó, dinamika, pedálhasználat – mentén összehasonlítva. Egy alfejezetben a billentyűs hangszereknek a Beethoven szonáták keletkezése és a legkésőbbi közreadások megszületése közötti időszakbeli változásával foglalkozom. A fejezet egy esettanulmánnyal zárul, amelynek során az op. 27. no. 2-es, cisz-moll szonáta második tételén keresztül az összes rendelkezésemre álló közreadást és korai forrást összehasonlítom.

### *Irodalom*

Szemben Haydn és Mozart billentyűs irodalmával, mellyel kiváló hazai kutatók foglalkoznak (Somfai László, Komlós Katalin), Beethoven billentyűs munkásságával, zongoraszonátaival kapcsolatban átfogó, célzott kutatás eddig nem született magyar nyelven. Így a disszertáció megírása során külföldi, elsősorban angol és német nyelvű szakirodalomra támaszkodtam. Sandra Rosenblum *Performance Practices in Classic Piano Music. Their Principles and Application* című művére számos helyen hivatkozom, a könyv a 18-19. századi zeneszerzők műveinek kortárs és későbbi előadásmódjával foglalkozik. Összefoglaló és hiánypótló a 19-20. század előadói gyakorlatának történetéről a Bärenreiter kiadónál 2019-ben megjelent, négy kötetesre tervezett könyvsorozat első kötete: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19 und 20 Jahrhundert*.<sup>12</sup> A Beethoven-szonáták előadásával kapcsolatos nemzetközi irodalom már szinte áttekinthetetlenül nagy: a munkák legnagyobb részének – például Charles Rosen vagy Donald Tovey könyvének – középpontjában inkább a művek mai hangszereken való előadása, a kortárs előadói gyakorlat áll. Az általam legértékesebbnek és leghasznosabbnak tartott műként szeretném kiemelni William Newman *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*. című könyvét,<sup>13</sup> amelyből a témámra nézve releváns információkat merítettem.

Egy-egy művet lehet találni a nemzetközi irodalomban, amely a három közreadó valamelyikének Beethoven-értelmezésével foglalkozik. Czerny Beethoven-interpretációját például Suan Liu Lee *Czerny's interpretation of Beethoven's piano sonatas* című doktori értekezése (2003, Bangor University) tárgyalja; Moscheles legkorábbi Beethoven-közreadásáról Alan Tyson írt egy rövid tanulmányt *Moscheles and his Complete Edition of Beethoven* címmel;<sup>14</sup> Liszt Beethoven-értelmezéséről pedig William Newman *Liszt's*

---

<sup>12</sup> Ertelt, Thomas; Heinz von Loesch: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19 und 20 Jahrhundert*. Band 1: Ästhetik - Ideen. Kassel: Bärenreiter, 2019.

<sup>13</sup> William S. Newman: *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*. (New York: W. W. Norton, 1991.)

<sup>14</sup> Moscheles and his 'Complete Edition' of Beethoven. *Music Review*, 25, (1964.) 136–141.

*Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas* című tanulmánya<sup>15</sup> valamint Wu *Beethoven Through Liszt. Myth, Performance, Edition.* disszertációja szól.<sup>16</sup> Ezek a művek más-más szemszögből, eltérő alapossggal és terjedelemben foglalkoznak választott témájukkal.

A szakirodalom a Beethoven szonáta-közreadások előadói szempontjai közül egyedül a tempó kérdésével foglalkozott, foglalkozik kimerítően. Czerny és Moscheles metronómszámainak összehasonlításáról tíznél is több publikáció látott napvilágot neves nemzetközi Beethoven kutatóktól, s a diskurzus a mai napig folytatódik. Ezek közül több tanulmányt felhasználtam dolgozatomhoz, például Sandra Rosenblum: *Two Sets of Unexplored Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas*,<sup>17</sup> Marten Noorduyn: *Re-examining Czerny's and Mocheles's Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas*,<sup>18</sup> és Herbert Seifert: *Czernys und Moscheles' Metronomisierungen von Beethovens Werken für Klavier*<sup>19</sup> című tanulmányait. Az előadási szempontokat részletesen sorra vevő, átfogó elemzés hiányzik az irodalomból, ahogyan hiányzik a Beethoven szonáták korai előadói gyakorlatával célzottan foglalkozó munka.

Bár nem kifejezetten Beethovenhez kapcsolódóan, de a notáció általam is vizsgált speciális problémakörével foglalkozik a hazai irodalomban Somfai László több tanulmánya. Dolgozatom elemzéseimhez a *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig.* című kötet írásai nyújtottak segítséget.<sup>20</sup> Komlós Katalin *Fortepianók és zenéjük* című könyvét a negyedik fejezet korabeli hangszerekkel, és a hangterjedelem változásaival foglalkozó alfejezetéhez használtam. Komlós több tanulmánya tárgyalja vagy érinti a 18. század végi, 19. századi előadói gyakorlatot: a *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből* kötet több része bizonyult hasznos útmutatásnak számomra.<sup>21</sup>

A kutatómunkám során felhasznált számos egyéb könyv és tanulmány írásom végén, a bibliográfiában áttekinthető. A fontosabb és leggyakrabban hivatkozott műveket rövidítések

---

<sup>15</sup> William Newman: Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas. *The Musical Quarterly*. 58/2, 1972. 185-209.

<sup>16</sup> Wan-Hsuan Wu: *Beethoven Through Liszt. Myth, Performance, Edition.* DMA disszertáció. (Austin (Texas): University of Texas at Austin, 2007.) (Kézirat).

<sup>17</sup> Sandra Rosenblum: Two Sets of Unexplored Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas. *Early Music* 16/1 (1988. február): 58-71.

<sup>18</sup> Re-examining Czerny's and Mocheles's Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas. *Nineteenth-Century Music Review* 15/2 (2018): 209-235.

<sup>19</sup> Seifert, Herbert: Czernys und Moscheles' Metronomisierungen von Beethovens Werken für Klavier. *Studien zur Musikwissenschaft* 34 (1983): 61-83.

<sup>20</sup> Somfai László: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig.* (szerk. Fazekas Gergely) (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.)

<sup>21</sup> Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800.* (Budapest: Gondolat, 2005.); Komlós Katalin: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.)

jegyzékében is felsorolom. Az idegen nyelvű szövegek fordításait, beleértve Beethoven levelezését – amennyiben a fordító nevét nem tüntettem fel – saját magam készítettem.

### *Források*

A dolgozat témájához bőséges forrásanyag állt rendelkezésemre. Az elemzések elméleti háttéréhez a 18. század második felének, 19. század elejének billentyűs traktátusait használtam fel: C.P.E. Bach *Versuch-ját*,<sup>22</sup> Türk *Klavierschuléjät*,<sup>23</sup> Hummel *Anweisung zum Pianoforte-Spiel*<sup>24</sup> című elméleti iskoláját.

Beethoven hétkötetes levelezése hasznos forrásnak bizonyult közreadóival és kiadóival való kapcsolatának megismeréséhez.<sup>25</sup> A három közreadó tollából szintén számos írásos forrás maradt fenn: levelezések, visszaemlékezések, pedagógiai tárgyú elemzések, közreadásaik előszavai. Moscheles gondolatait Beethovenról és művészetéről, illetve Czernyvel és Liszttel való kapcsolatáról naplójegyzeteiből ismerhetjük meg páratlan módon, melyeket halála után felesége, Charlotte Moscheles adott közre.<sup>26</sup> Czerny visszaemlékezéseit a Bevezetés elején már említett, Paul Badura-Skoda által közreadott „zöld könyv” tartalmazza.<sup>27</sup> Liszt Ferenc levelei szintén érdekes adalékokkal szolgáltak Czernyvel, Beethovennel való kapcsolatáról.<sup>28</sup>

A Beethoven zongoraszonáták kottáival és a közreadásokkal kapcsolatos források is bőségesek. A harminckét opusz-számmal ellátott szonátából a mai ismeretek szerint tizenkét teljes mű eredeti kézírata érhető el, amelyek a következők: op. 26, op. 27 no. 2; op. 28, 53, 57, 78, 79, 90, 101, 109, 110, 111.<sup>29</sup> Ezekon kívül az op. 81a szonáta első tétele maradt fenn kéziratban, illetve fennmaradtak több szonátához tartozó vázlatok, variánsok Beethoven nagyszámú vázlatfüzetében, melyekkel azonban dolgozatomban nem foglalkozom. A kéziratok kivétel nélkül elérhetők a világhálón digitalizálva; dolgozatomban elsődleges forrásom a bonni Beethoven-Archiv digitális gyűjteménye volt. A fent említett kéziratok

<sup>22</sup> C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faksimile-Nachdruck der I. Auflage.* közr.: Hoffmann-Erbrecht, Lothar. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1958, 1992. 7. kiadás.

<sup>23</sup> Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen.* (Lipcse: Schwickert, 1789); jelen dolgozathoz használt kiadás: *Faksimile-Nachdruck der I. Ausgabe 1789.* Basel: Erwin R. Jacobi, 1967) Második kiadás.

<sup>24</sup> Hummel *Anweisung zum Pianoforte-Spiel:* (Bécs: Haslinger, 1827) Faksimile, Reprint. (Wiesenfelden: Katzbichler, 1989.)

<sup>25</sup> Beethoven-Haus Bonn; Brandenburg, Sieghard (közr.): *Beethoven, Ludwig van: Briefwechsel: Gesamtausgabe.* 7 kötet. (München: G. Henle, 1996–1998.)

<sup>26</sup> Charlotte Moscheles (közr.): *Aus Moscheles' Leben: nach Briefen und Tagebüchern.* 2 kötet. Lipcse: Duncker & Humblot, 1872/73.

<sup>27</sup> Lásd a 4. lábjegyzetet.

<sup>28</sup> La Mara: *Franz Liszt's Briefe.* Gesammelt und herausgegeben von La Mara. 8 kötet. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1893.)

<sup>29</sup> Jeffery, Brian (ed.): *Beethoven: The 32 Piano Sonatas.* (London, Tecla, 1989.) Introduction.

mellett a többi szonáta elsődleges, legkorábbi forrásai az első kiadások, amelyek az összes szonátából elérhetők – minden szonáta első kiadása megtalálható például az Osztrák Nemzeti Könyvtárban.<sup>30</sup> 1989-ben Brian Jeffery készített egy reprint kiadást ezekből, amely a londoni Tecla kiadó gondozásában jelent meg.<sup>31</sup> Czerny, Moscheles és Liszt közreadásai közül a korábbiakból – talán mert kevesebb példány készült belőlük – nem volt minden szonáta elérhető számomra. A kor szokása szerint a szonáták nem kötetben, hanem külön füzetekben jelentek meg: Czerny Haslinger-közreadása és Moscheles Craz-közreadása nem minden szonátából állt a rendelkezésemre. Főként ez az oka, hogy összehasonlító elemzéseim alapját Liszt Holle-közreadása, Moscheles Hallbeger-kiadása és Czerny Cocks-kiadása képezte. Utóbbi kiadások adatait a második fejezetben részletesen megadom.

---

<sup>30</sup> Az op. 49. szonáta kivételével mindegyik a könyvtárhoz tartozó Anthony van Hoboken gyűjteményben, az op. 49. első kiadása pedig a könyvtár főgyűjteményében található.

<sup>31</sup> Jeffery, Brian (ed.): *Beethoven: The 32 Piano Sonatas*. (London, Tecla, 1989.)





# 1. Az előadói gyakorlat és a kottaközreadás változásai ca. 1780-1850 között

Dolgozatom elején szeretném a teljesség igénye nélkül, röviden bemutatni azt a környezetet, melyben az általam választott három Beethoven-közreadó kiadásai megjelentek. Ehhez kitérek az előadói gyakorlat és zenei lejegyzésmód alakulására Európában az 1780 és 1850 közötti évtizedekben, a közreadók szemléletének jellegzetességeire és az urtext-szemléletű közreadás kialakulásának kezdeteire.

## 1.1. A zenei notáció és előadásmód változása Európában 1780 és 1850 között

Nagy vonalakban szemlélve a változásokat azt mondhatjuk, hogy míg a 18. század közepéig a komponistáknak a legtöbb esetben kevésbé volt szükségük zeneszerzői szándékaik aprólékos feltüntetésére a kottában, a 18. század végétől, de még inkább a 19. században ez megváltozott, és az előadásra vonatkozó utasítások egyre részletesebbek, aprólékosabbak lettek. Ennek több oka volt.

A 18. században a darabok leginkább kéziratos másolatban terjedtek, ami leszűkítette az előadók körét egy viszonylag belterjes csoportra. Ennek tagjai általában a zeneszerzőhöz közel álltak, ismerték és értették stílusát, még ha a szerző nem is írt le minden előadói utasítást a kottába – sőt, igen sokszor maga a szerző volt az előadó, vagy legalábbis az előadás egyik résztvevője. Ahogy Somfai László leírja:

[A 18. században] a komponista csak akkor ír a hangokhoz artikulációt (...), ha az figyelmeztetés értelmű, tudniillik a kor kottaolvasási konvenciói szerint nem evidens, vagy ha ő maga nem ad szabad kezet muzsikusának, és egy-egy menet előadását megköti.<sup>1</sup>

A 19. század elejétől a megváltozó gazdasági feltételek eredményeként megnőtt az a társadalmi középosztály, melynek körében divat lett családonként legalább egy kis asztali zongorát birtokolni házi zenélés céljából. A billentyűs játék különösen népszerűvé vált a nagyvárosok arisztokrata és polgári köreiben.<sup>2</sup> Megnőtt mind az amatőr mind a hivatásos

<sup>1</sup> Somfai László: „Staccato-vonás”. In: Fazekas Gergely (szerk.): Somfai László: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015) 227-241. 231.

<sup>2</sup> Alexander L. Ringer: „Mozart and the Josephian Era: Some Socio-Economic Notes on Musical Change.” *Current Musicology* 9 (1969): 158-165. Lásd még: Komlós Katalin: A bécsi zongoratrió az 1780-as években:

zenészek által adott nyilvános hangversenyek száma is. Az egyre szélesedő zenei iparban a kiadott kották iránti növekvő kereslet a 19. század elejétől jelentős mértékben fellendítette a kiadóvállalatok számát és a kiadások mennyiségét. A zeneszerzők nem tarthatták többé ellenőrzésük alatt, hogy kik és hogyan játszották műveiket, egyre kevésbé számíthattak arra, hogy az előadók – Pernye András szófordulatát kölcsönvéve – műveiket mintegy társszerzőként interpretálják.<sup>3</sup> Így az aprólékosabb, részletezőbb lejegyzés látszott a legjobb módszernek arra, hogy gondolataikat minél világosabban átadják az előadóknak.

A zeneszerzőkben már a 18. század második felében, a *gáláns stílus* és az *Empfindsamkeit* megjelenésével kialakult az igény az effektusok bővítésére, a szélesebb dinamikai paletta – és ezzel együtt több dinamikai jelzés – használatára.<sup>4</sup> A szerzők igényei folyamatos kölcsönhatásban álltak a hangszerek változásával, fejlődésével is. Az egyre jobban elterjedő új billentyűs hangszerek a kifejezőképesség és dinamika szélesebb és kifinomultabb skálájával rendelkeztek már, ami szintén lehetővé tette a komponistáknak, hogy a kottában egyre pontosabban jelölhessék zenei gondolataikat. A legkorábbi erre vonatkozó írások között találjuk Schulz az 1770-es években megjelent *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*<sup>5</sup> című enciklopédiában írt sorait:

Azt a néhány jelet, melyet a komponista arra használ, hogy hangoknak vagy zenei gondolatoknak a kivitelezését jelezzé, a lehető legpontosabban kell megfigyelnünk, mert bizonyos tételekben ezek legalább annyira létfontosságúak, mint maguk a hangok.<sup>6</sup>

Türk 1789-es zongoraiskolájában a függelék több, általa komponált kis darabot tartalmaz, amelyet pontos ujjrendekkel, dinamikai jelzésekkel és díszítőjelekkel látott el az előadó segítségére.<sup>7</sup> Ezeknek az előadói eszközöknek egy részét már a barokk korban is használták, de olyan természetesnek találták, hogy sokszor nem tartották szükségesnek lejegyezni.

A századforduló után egyre inkább olyan művek jöttek létre, melyek lényegéhez tartozott, hogy csakis úgy szólalhatnak meg, jelentéstartalmuk, hangzasképük abban a formában érvényesül, ahogy szerzőjük azt leírta – az előadási jelek egyre inkább

---

társadalmi háttér és korabeli recepció. In: Komlós Katalin: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.) 237–249. 237.

<sup>3</sup> Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 234.

<sup>4</sup> Rosenblum, 16-18.

<sup>5</sup> Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. (Lipcse: Weidmann, 1771-1774.) 2 kötet.

<sup>6</sup> Schulz: „Vortrag” In: Johann Georg Sulzer (szerk.): *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. (Lipcse: Weidmann, 1771-1774.) II, 1252, 1255.

<sup>7</sup> I.m. 243.

Az előadói gyakorlat és kottaközreadás változásai ca. 1780-1850 között

elválaszthatatlanok lettek a darab lényegétől. Ahogy nőtt a komponista előadójával szembeni bizalmatlansága, a kettejük közti távolság, a lejegyzés egyre alaposabb lett. A zenei lejegyzés azonban soha nem tudott olyan pontosságra fejlődni, hogy egy előadáshoz szükséges összes információt maradéktalanul átadja. A mindenkori előadói gyakorlat hidalta-hidalja át a kottaszöveg és előadás közti hézagot. Az előadások számos felmerülő kérdésére, problémáira nem lehet egyetlen határozott választ adni éppúgy, ahogy nincs egyetlen helyes előadásmódja egy műnek.

Érdeemes itt legalább érintőlegesen megvizsgáljunk az interpretáció és az improvizáció viszonyát is. Általában véve elmondható, hogy a 19. században az interpretáció fent vázolt új útra lépése párhuzamosan ment végbe az improvizáció hanyatlásával és jelentőségvesztésével. C.P.E. Bach zongoraiskolájában leírta, hogy szerinte a kész kompozíció és a rögtönzés között nem szabad jelentős különbségnek lennie,<sup>8</sup> mégis, már ekkor megfigyelhető volt a rögzített és rögzítetlen zenei anyag szétválása. Czerny az improvizációról írt könyvében<sup>9</sup> a fermátás hangok kidíszítéséről, valamint a zongoraversenyek kadenciáinak rögtönzéséről írta, hogy finom ízlés és nagy gyakorlat szükséges hozzá; majd így folytatta:<sup>10</sup>

A mélyen tartalmas és komolyabb karakterű műveknél (mint például Beethoven op. 29-es, d-moll szonátája) igen helytelen lenne alkalmazni [a díszítést].

Hummel 1828-as zongoraiskolájában szintén írt az improvizációról, valamint több Mozart-zongoraversenyt jelentetett meg saját kiadásában, alaposan kidíszítve és minden részletében lejegyezve a zongoraszólamot, különösen a lassú tételekben.<sup>11</sup> Az ehhez hasonló kiírt díszítések és kadenciák gyakorlata valószínűleg válasz volt arra, hogy egyre több volt a Liebhaber – vagy dilettáns – akik nem voltak járatosak az improvizációban. A 19. században az interpretáció kezdte az improvizáció helyét átvenni: az előadók egyre inkább úgy tekintettek az interpretációra, mint a szabad önkifejezés, képességeik megmutatásának eszközére, ami együtt járt az előadott művek szövegének kisebb-nagyobb mértékű megváltoztatásával.

Mindössze néhány írásos forrás maradt fenn arról, hogy a zeneszerzők miként vélekedtek az előadóknak erről a szabadságáról. Ismerjük például Beethovennek azt a levelét, melyet Czernynek írt 1816 februárjában, miután Czerny az Oroszországba távozó

<sup>8</sup> Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 241.

<sup>9</sup> *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte, op. 200*. (Bécs: 1836.)

<sup>10</sup> Idézi Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 388.

<sup>11</sup> I.m. 379.

Schuppanzigh búcsúkoncertjén Beethoven op. 16-os kvartettjének zongoraszólamát játszotta. A koncerten Czerny „ifjúi könnyelműséggel bizonyos változtatásokat engedett meg magának – passzázsok megerősítését, magasabb oktávok használatát”. Beethoven ezért az összes zenész előtt megróta őt. Egy nappal később levélben kért tőle bocsánatot, ígérve, hogy a következő hangversenyen nyilvánosan jóváteszi a dolgot, és hozzáfűzte:

Nagyon sajnáltam, amikor megtörtént, ezt az egyet meg kell bocsátania egy *szelőnek*, aki saját művét szívesebben hallja pontosan úgy, ahogy leírta, bármily nagyszerűen játszotta is egyébként.<sup>12</sup>

Ezzel szemben Thayer Beethoven-életrajzában leírja, hogy a Kreutzer szonáta bemutatóján a zeneszerző nagy örömmel fogadta a hegedűs, Bridgetower improvizációját – ami nem más volt, mint a zongoraszólam egy passzázsának megismétlése –, és ösztönözte, hogy játssza újra azt.<sup>13</sup> Ferdinand Ries<sup>14</sup> beszámolója szerint Beethoven saját művei játékánál „egész ritkán tett hozzá hangokat vagy ornamenseket [a főszöveghez]”<sup>15</sup> – ugyanakkor improvizációjában „azt csinál, ami éppen eszébe jut, és mindent mer. Olykor elképesztő dolgokat művel.”<sup>16</sup> Ezzel ellentétben Czerny visszaemlékezéseiben azt írja, hogy Beethoven, amikor saját műveit játszotta, rendszeresen szabadon bánt a zenei szöveggel és eltért a kottában írtaktól, ugyanis „soha nem vette magának a fáradságot és időt, hogy újra gyakoroljon valamit, így a siker általában a véletlen és a hangulatán múlt.”<sup>17</sup> Czerny megjegyzése a „szabadon bánt” zenei szöveggel kapcsolatban valószínűleg pusztán az elégtelen technikai felkészültségből adódott.

Emellett ismerjük Schumann egy levelét Clarához 1838 decemberéből, melyben a zeneszerző ötleteket adott menyasszonyának művei rugalmas változtatására egy előadáson.<sup>18</sup>

A *Toccatát* játssza módosított befejezéssel. Talán a *Kreislerianából* az első és utolsó darabot [játssza], de akkor a végén a diminuendót változtassa crescendóvá, és néhány erőteljes akkorddal zárja.<sup>19</sup>

<sup>12</sup> BBG III. kötet, 228. 902. levél, 1816. febr. 12.

<sup>13</sup> A. W. Thayer: *The Life of Ludwig van Beethoven*. II. kötet. ford. Henry Edward Krehbiel. (New York: The Beethoven Association, 1921.) 10.

<sup>14</sup> Beethoven tanítványa és barátja (1784-1838).

<sup>15</sup> Idézi Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800*. (Budapest: Gondolat, 2005.) 151.

<sup>16</sup> Camille Pleyel szavait idézi Komlós, i.h.

<sup>17</sup> Idézi: Thomas Ertelt; Heinz von Loesch: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1: Ästhetik – Ideen*. (Kassel-Berlin: Bärenreiter-Metzler, 2018.) 138.

<sup>18</sup> I.m. 137.

Az előadói gyakorlat és kottaközreadás változásai ca. 1780-1850 között

Ez a személyes tanács mindazonáltal ellentétben áll azzal, amit Schumann kilenc évvel később a Zenei házi- és életszabályok című munkájában írt:

Tekintsd undorító dolognak jó szerzők műveiben valamit megváltoztatni, elhagyni, vagy újdívatú díszítésekkel felékesíteni.<sup>20</sup>

A billentyűs muzsikuskok közül Johann Baptist Cramer (1771-1858) volt az egyik első, aki számottevő repertoárral rendelkezett régebbi zeneszerzők, mint Bach és Mozart műveiből is. Ő, aki Mozarttól Lisztig sok muzsikusk előadásának volt fűltanúja, így fogalmazta meg ironikusan az interpretáció és a zenei ízlés változását: „régén a billentyűs muzsikuskok helyesen (»fort bien«) játszottak, ma erőteljesen (»bien fort«)”.<sup>21</sup>

Az mindenesetre bizonyos, hogy előadói kérdésekben ekkor már elválík egymástól a komponista és az előadó álláspontja. Az egyik első elméleti munka pedig, ami ezzel is foglalkozik, nem más, mint Carl Czernynek 1842-ben megjelent könyve, az op. 500 zongoraiskolája kiegészítő, negyedik kötete: *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit* címmel.<sup>22</sup>

### 1.2. A kottaközreadás alakulása a 18-19. században és a közreadás fogalmának korabeli értelmezése

A kiadók, zeneszerzők és fogyasztók közti kapcsolat jelentősen befolyásolta az általános zenei ízlés alakulását.<sup>23</sup> A kottakiadás fenti fejezet részben említett növekvő mennyisége és a korábbi korok zenéi iránti egyre nagyobb érdeklődés a 19. század második felére a régebbi szerzők művei újrynomásának virágkorát, gyűjteményes kiadások sorát eredményezte. Ebben élenjárva Breitkopf & Härtel 1798-ban elindította Mozart összes műveinek kiadását – a sorozatot a zongoraművek 17 füzetével kezdte –, melyet 1799-től Haydn, 1803-tól pedig Clementi műveinek gyűjteményes kiadása követett; előbbiből 12, utóbbiból 13 kötet látott

---

<sup>19</sup> Robert und Clara Schumann: *Schumann Briefedition I/5. Briefwechsel von Clara und Robert Schumann 2: September 1838 bis Juni 1839*. közr.: Anja Mühlenweg. (Köln: Verlag Christoph Dohr, 2013.) 149.

<sup>20</sup> Robert Schumann: „Musikalische Haus- und Lebensregeln. Textanhang zu Robert Schumann’s Album für die Jugend.” *Neue Zeitschrift für Musik* 1850/36: melléklet.

<sup>21</sup> Harold C. Schonberg: *The Great Pianists: From Mozart to the Present*. (New York: Simon & Schuster, 1963/1987.) 70.

<sup>22</sup> Bécs: Diabelli, 1842.

<sup>23</sup> Lásd Komlós Katalin: A bécsi zongoratrió az 1780-as években: társadalmi háttér és korabeli recepció. In: Komlós Katalin: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.) 237–249. 237.

napvilágot.<sup>24</sup> Beethoven, aki kapcsolatban állt a kiadóval, valószínűleg tudott e nagyszabású kiadás-sorozatokról, melyek a zenetörténet első gyűjteményes kiadásai voltak. A zeneszerző levelezéséből tudjuk, hogy 1801-ben előfizetett Hoffmeister Bach-összkiadására,<sup>25</sup> mely elnyerte tetszését, s a kiadóval való levélváltásukban néhány alkalommal előkerült a téma.<sup>26</sup>

Az összkiadások mellett a század hatvanas éveitől különösen divatba jött a közreadás-készítés. Ám a közreadók nem zenetörténészek vagy filológusok, hanem leggyakrabban közreadói ambíciókkal is rendelkező, vagy a közreadást csak pénzkereső foglalkozásnak tekintő előadóművészek voltak. Hans von Bülow például így írt egy levelében 1860-ban Joachim Raff zeneszerzőnek:

Most Ph. Em. Bach billentyűs szonátáinak a kiadásán dolgozom. Igen száraz munka, amely elkedvtelenít. – Pénzkereső foglalatosság.<sup>27</sup>

Komlós Katalin tanulmányában vizsgálat tárgyává teszi Hans von Bülow C. Ph. E. Bach-közreadását, melynek előszavában a következő sorok olvashatók.

---

<sup>24</sup> Reinmar Emans; Ulrich Krämer (közr.): *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*. Band 5. *Bausteine zur Geschichte der Edition*. (Berlin: Walter de Gruyter, 2015.)

<sup>25</sup> BBG I. 54, 60, 61. levél. A kiadónál 1801 és 1804 között *Oeuvres Completttes de Jean Sebastien Bach* címmel 16 füzetben látott napvilágot Bach billentyűs hangszerekre írt műveinek egy része. Bár a sorozat Bach összes műve kiadásának lett tervezve, nem lebecsülendő a billentyűs művek jelentős részének első gyűjteményes formában való megjelenése. Bővebben lásd: Oppermann, 70-82.

<sup>26</sup> Beethovenben élete második felében időről időre szintén felvetődött művei összkiadásának gondolata. Ezekről a terveiről levelezéséből értesülünk – azonban azt is tudjuk, hogy egyetlen ilyen terv sem valósult meg a zeneszerző életében. A kiadók közül elsőként 1803 nyarán Breitkopf & Härtel ajánlotta fel levélben Beethovennek, hogy az összes addig megjelent zongoraművét egy gyűjteményben kiadná, tekintettel a „zenebarátok nagy érdeklődésére”. Beethoven 1810. augusztus 10-i Breitkopf & Härtelnek szóló levele az első, ahol a zeneszerző veti fel addigi művei egy „hiteles” összkiadásának tervét. Persze itt is azért nem sikerülhetett a terv, mert az egyes szonáták kiadásának joga különböző kiadók kezében volt. Az 1810-es évek közepén Beethoven több ízben felhozta a témát: Diabelli és Simrock kiadóknak ír róla,<sup>26</sup> 1816-ban a lipcei Hofmeistert keresi meg – amire válaszul Steiner egy csábító ellenajánlattal hiúsítja meg a tárgyalások eredményességét.<sup>26</sup> Az 1820-as években tovább próbálkozik Beethoven: 1822. június 5-én a lipcei Peters kiadónak írja.

Minden másnál közelebb áll a szívemhez összes műveimnek egy gyűjteményes kiadása, szeretnék erről még életemben gondoskodni (...)<sup>26</sup>

Mindez nem valósult meg. Inspirációforrás, illetve a téma újra- és újra felmerülésének, a terveknek egyik oka valószínűleg Breitkopf folytatásokban megjelenő Mozart-Haydn-Clementi összkiadása volt. A tervek azonban sokszor azon buktak meg, hogy az egyes szonáták sok különböző kiadónál jelentek meg, ugyanis nem volt könnyű egy-egy kiadónak a többitől megvásárolni, elkérni a kiadás jogát – mégha a kiadói jogok akkoriban a maihoz képest gyerekcipőben jártak is; a hozzájárulástól nem lehetett eltekinteni. Bővebben lásd Otto E. Deutsch: *Beethovens Gesammelte Werke*. Des Meisters Plan und Haslingers Ausgabe. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13/2 (1930): 60–79.

<sup>27</sup> Idézi Komlós Katalin: „Hans von Bülow Carl Philipp Emanuel Bach-értelmezése.” In: Komlós Katalin: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2015.) 45–72. 45.

Az előadói gyakorlat és kottaközreadás változásai ca. 1780-1850 között

Egyfajta átdolgozás szükségességéről is meg van győződve a közreadó, ami alatt sem többet, sem kevesebbet nem ért, mint a 18. század billentyűs nyelvéről a 19. századéra, a klavichord-nyelvről a pianoforte nyelvére történő fordítást.<sup>28</sup>

Ahogy Komlós rámutat, a kulcsszó Bülow közreadásában a fordítás:

A 19. században a muzsikuskok többsége szinte kötelezőnek érezte, hogy a régebbi zenét – előadói célokra – saját korának csillogó és virtuóz köntösébe öltöztesse. A közönség elvárta ezt, és az előadók nem gondolták, hogy számukra a kottahűség kötelező lenne.<sup>29</sup>

Növelte egy-egy előadóművész vagy tanár megbecsültségét, ha neve valamely zeneszerző műveinek új, revideált közreadásával kapcsolatban jelent meg egy kiadáson – hasonlóképp, a kiadók presztízsét is növelték az ilyen jellegű kiadványok.<sup>30</sup> A közreadói gyakorlat persze szoros összefüggésben állt az interpretáció korabeli alakulásával. Nem különválasztható a két dolog, hiszen sokszor neves előadók készítették a közreadásokat – az általam vizsgált három billentyűs mester esetében is. Minthogy a 19. században még nem létezett eszköz hangfelvétel-készítésre, ma azt mondhatjuk, a kottaközreadás helyettesítette ezt – így lehetett megőrkíteni egy-egy muzsikusknak az előadói szándékát.<sup>31</sup>

A század második felének közreadói szabadon kezelték a kottaszöveget, belenyúltak, átalakították azt a mindenkori előadói irányvonalak mentén; dinamikai-, tempó-, pedál- és egyéb előadói jelzéseket adtak hozzá, nem figyelve arra, hogy jelzéseik talán összeférhetetlenek a közreadott művek stílusával, korabeli játékmódjával.<sup>32</sup> Ez a divat odáig vezetett, hogy az 1860-as évektől már sokszor szinte fontosabb volt a közreadó személye és mondanivalója, mint a zeneszerzőé. A Beethoven-szonáták ekkori közreadásaira a teljesség igénye nélkül pillantást vetve azt látjuk, hogy a közreadók többsége Beethovenre és a zeneszerző korának előadómódjára hivatkozik, ám tényleges interpretációs javaslataik

---

<sup>28</sup> Idézi Komlós: I.m., 46.

<sup>29</sup> I.m., 49.

<sup>30</sup> Newman/Checklist, 507.

<sup>31</sup> Oppermann szerint ugyanakkor sok korabeli előadóművész-közreadó számára alapvető különbség mutatkozott az interpretációs gyakorlat és a közreadói tevékenység, felfogás között. (lásd: Oppermann, 146–147.) Ezt az állítást például Mendelssohn Bach-közreadása és Bach-játéka közti különbségre alapozva teszi. A pódiumon ugyanis Mendelssohn nem kevés művészi szabadságot engedett meg magának, de kiadásában messzemenően tartózkodott bármilyen közreadói kiegészítéstől.

<sup>32</sup> Rosenblum, 17.

messze túlmutatnak a szerző feltételezett eredeti szándékain, s a közreadások sokkal inkább tükrözik közreadóik zenei stílusát.<sup>33</sup>

### 1.3. Az urtext jellegű szemlélet kialakulása, út a kritikai kiadások felé

A 19. század utolsó harmadában egy – mai szóval – historikusabb, az autentikusságra jobban törekvő hozzáállás is kezdett terjedni, egyidőben az előadók által készített instruktív közreadásokkal. Az első kritikai kiadások a Breitkopf & Härtel kiadónál láttak napvilágot Mozart és Beethoven műveiből, amely fontos lépés volt a kottaközreadás történetében.<sup>34</sup> Gustav Nottebohm Beethoven vázlatokat, kéziratokat és első kiadásokat vizsgálva számos javítást tett közzé az Allgemeine Musikalische Zeitung hasábjain Beethoven műveiről.<sup>35</sup> Hans Bischoff<sup>36</sup> szintén irányító szerepet töltött be az 1880-90-es évek kritikai közreadói között: Händel, J. S. Bach, Clementi, Mozart és Schubert zongoraműveinek kiadásai a mai előadói-urtext kiadások előfutárai voltak.<sup>37</sup> Talán nem alaptalan a feltételezés, hogy ezek az autentikusságra törekvő kiadások az előadók által készített, szabadelvűbb kiadások ellenpontjával is kívántak szolgálni.

---

<sup>33</sup> Elég itt például Heinrich Schenker vagy Bartók Béla huszadik századi Beethoven-szonáta közreadásaira gondolnunk.

<sup>34</sup> „Kritisch durchgesehene Ausgaben”. Az első – ma már „rég” jelzővel illetett – Beethoven-összkiadás 1862–1865 között jelent meg, 1888-ban egy kiegészítő kötettel; az első Mozart-összkiadás 1876-ban. forrás: Beethoven-Haus Bonn honlapja – utolsó megtekintés: 2017. október 5. <http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php/38803>; Breitkopf & Härtel kiadó honlapja – utolsó megtekintés: 2017. okt. 5. <https://www.breitkopf.com/composer/676>

<sup>35</sup> Gustav Nottebohm (1817–1882): zongorista, tanár, kiadó, zeneszerző és zenetudós. Lipcsei tanulóévei alatt megismerkedett Mendelssohnnal és Schumannnal, majd Bécsbe költözésekor Brahmszal kötött életre szóló barátságot. Számos tanulmányt és elemzést írt Beethoven műveiről, tanulmányozta vázlatait és kéziratait, megírta Beethoven, később Schubert műveinek tematikus műjegyzékét. Tudományos igényű kutatásai már korában is elismerést váltottak ki, legfontosabb munkái: *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen von Gustav Nottebohm*. Lipcse: J. Rieter Biedermann, 1872; *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze von Gustav Nottebohm*. Lipcse: Peters, 1887; *Ein Skizzenbuch von Beethoven. Beschrieben und in Auszügen dargestellt von Gustav Nottebohm*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, s.a. forrás: Johnson, Douglas: „Nottebohm, Gustav”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. (London: Grove, 2001.) 18. kötet, 203-205.

Nottebohm említett javításai itt jelentek meg: Gustav Nottebohm: Zur reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und Fremden Zuthaten. *Allgemeine Musikalische Zeitung* (3. Folge, AMZ Leipzig, 1966–1882) XI/21 (1876. május 24.) – XI/33 (1876. augusztus 16.): 321-516.

<sup>36</sup> 1852–1889, német zongorista, főképp Bach billentyűs műveinek közreadása tette ismertté; később a berlini zeneakadémián elméletet is tanított. forrás: Christopher Fifield: „Bischoff, Hans”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. (London: Grove, 2001.) 3. kötet, 627-628.

<sup>37</sup> Bischoff Bach-kiadásai a mai napig elérhetők – a kiadói javaslatok kottáiban kisebb betűmérettel vannak szedve, hasonlóan a kritikai és az urtext kiadásokhoz. forrás: Rosenblum, 18.



Az előadói gyakorlat és kottaközreadás változásai ca. 1780-1850 között

#### 1.4. Beethoven zongoraszonátáinak 19. századi közreadói

A függelék 1. számú táblázatában látható a Beethoven-zongoraszonáták 19. századi közreadóinak neve, illetve kiadásaik főbb adatai.<sup>38</sup> Newmann tanulmánya alapján 1900-ig összesen hetvenegy különböző Beethoven-szonáta kiadás látott napvilágot;<sup>39</sup> ebből több mint negyven alkalommal van feltüntetve közreadó, összesen huszonnyolc különböző személy. A táblázatban nem tüntettem fel az egyazon kiadó több kiadást megért kottáit – hiszen ezek olyan nagyszámúak, hogy szinte nem is lehet követni őket; valamint azokat a kottakiadásokat sem, amelyeknél nem tudjuk a közreadó személyét. A hetvenegyben benne vannak egyes közreadások több különböző kiadó általi újbóli kiadásai.

Látható, hogy Beethoven zongoraszonátáit Európszerte számos városban kiadták, szinte minden fontosabb kiadóvállalatnál megjelentek: Franciaországban, Németországban, Angliában, Olaszországban és Ausztriában is. Már 1855-ben napvilágot látott az első Beethoven zongoraszonáta-gyűjtemény a tengerentúlon is, a bostoni Oliver Ditson kiadó gondozásában. A hetvenegy kiadásból csak öt valósult meg vagy indult el sorozatként a zeneszerző életében. Az ötvenes évek elejéig tizennégy kiadás látott napvilágot, és a kották több mint hetven százalékát 1860 után adták ki.

A közreadók nevei között találunk ismertebbet és kevésbé ismertet; találunk orgonistát – például Heinrich Wilhelm Stolzét, akit a Holle kiadó a Liszt-féle Beethoven-közreadás revideálására kért fel 1868-ban; zenetanár-zenei közreadót – Karl Klauser személyében; vagy a *Neue Zeitschrift für Musik* első szerkesztőjét, a zongorista Julius Knorr. A 60-as években, Párizsban napvilágot látott Farrenc-kiadás kiadója a zenetudós-fuvolás Aristide Farrenc és felesége, a kiváló zongorista, Louise volt; Aristid Farrenc 1841 után a kiadóvállalatából is kilépett, hogy kizárólag a zenetudományok szentelhesse energiáját.<sup>40</sup> Vállalkozásuk legismertebb kiadásában, a *Trésor des pianistes* című húszkötetes kiadványsorozatban régizentől kezdve – Couperin, Händel, Rameau, Bach csembalódarabjaitól – Haydn, Mozart és Beethoven fortepiano szonátáin át Mendelssohn és Chopin darabjaiig számos művet közreadtak.<sup>41</sup> Zenetudós-közreadó a ma is jól ismert Hugo Riemann – közreadása a berlini Simrock kiadónál jelent meg –, és a kevésbé ismert nevű Eusebius Mandyczevski is, akinek

<sup>38</sup> Newman/Checklist 509-519.

<sup>39</sup> A kiadások némelyike az összes szonátát tartalmazza néhány kötetben vagy külön füzetekben, azonban vannak olyanok, ahol a kiadók csak a népszerűbb szonátákat jelentették meg, vagy ahol a külön füzetekben megjelent művek kiadása végül nem lett teljes, esetleg ahol tudatosan csak néhány művet adtak ki.

<sup>40</sup> Johnson, Douglas: „Nottebohm, Gustav”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. (London: Grove, 2001.) 5. kötet, 580-582.

<sup>41</sup> Marc Honegger: *Dictionnaire de la musique. Tome 1. A-K. Les Hommes et leurs oeuvres* (Párizs: Bordas, 1979.) 332.

közreadását különlegességgé emelném ki: a román komponista-karmester-zenetanár Nottebohm kottapéldányai alapján, „szigorúan Beethoven eredeti kottaszövege nyomán”<sup>42</sup> készítette közreadását, mely először a londoni Augener kiadónál 1888-ban, később a bécsi Josef Eberlénél is napvilágot látott. Ez is mutatja, hogy a század utolsó negyedében már megjelentek a tudatos törekvések az eredetihez minél hűbb kottaszövegek közzétételére. A zenetudós közreadók többet törődtek a szöveghűséggel és a forrásokkal, kevesebbet az előadással, mint előadóművész kollégáik.

A hamburgi Cranz kiadó, amelynél Czerny 1828 és 1843 között közreadta Beethoven szonátáit, húsz évvel később, 1863-ban Louis Winkler zongorista közreműködésével készített kiadást. Winkler több Beethoven-vonósnégyest és -szimfóniát is átírt zongorára, csakúgy, mint a Hofmeister kiadó 1863-as kiadásának közreadója, Robert Wittmann.<sup>43</sup> Említésre méltó a közreadók között Liszt mellett több kiváló zeneszerző-előadóművész: Hans von Bülow, Carl Reinecke és Johannes Brahms – utóbbi zeneszerző ugyan mindössze egyetlen szonáta közreadását készítette a Breitkopf & Härtelnél 1862-ben.

Különös korrajzot olvashatunk Charles Hallé, a párizsi Launer és a londoni Chappell kiadók közreadójának önéletrajzában: a német születésű, később Angliában letelepedett zongorista-dirigens 1848-as londoni hangversenykörútja alkalmával szerette volna egy koncerten Beethoven op. 31-es, Esz-dúr szonátáját megszólaltani – a hangversenyszervezővel történt alábbi esetét jegyezte fel:<sup>44</sup>

Amikor Mr. Ella megkérdezett arról, hogy mit szeretnék játszani, és meghallotta elképzelésemet, miszerint Beethoven egyik zongoraszonátáját [op. 31 no. 3-as, Esz-dúr művet], így kiáltott fel: „Ez lehetetlen!”. Megpróbált meggyőzni arról, hogy ezek a művek nem koncertpódiumra valók; elmondta, hogy emlékei szerint még soha senki nem tűzött műsorra szólószonátát. Nem merészelne ilyen műsort ajánlani közönségének. Jónéhány napi rábeszélésembe telt, mire engedett nekem... én pedig végignéztem a Musical World számaint legalább tizenöt évre visszamenőleg, és valóban egyetlen szonátát sem találtam hangversenyműsoron. Mr. Ellának igaza lehetett, amikor merésznek tartotta vállalkozásomat.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Newmann/Checklist, 518.

<sup>43</sup> Lásd például Beethoven: *Complete String Quartets. Transcribed for Four-Hand Piano*. Transcription by Hugo Ulrich and Robert Wittmann. 2 kötet. (New York: Dover, 1980); *Quatuors de Beethoven. Arrangés pour piano à 2 mains par Louis Winkler*. (Braunschweig: H. Litolf, s.a. [ca. 1880])

<sup>44</sup> Johnson, Douglas: „Nottebohm, Gustav”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. (London: Grove, 2001.) 10. kötet, 704-705.

<sup>45</sup> Idézi Wan-Hsuan Wu: *Beethoven Through Liszt*. (Austin: University of Texas, Austin: 2007.) 21.

Az idézetet olvasva valószínűsíthetjük, hogy Darmstadtban, ahol Hallé tanult, majd Párizsban, ahol 17 éves korától élt – és többek között Liszt és Chopin társágát élvezte –, Beethoven zongoraszonátákat előadni mindennapi, de legalábbis megszokottabb dolognak számított.

A Bülow-Lebert-féle közreadás sokáig az egyik legkeresettebbnek és legközkedveltebbnek számított, New Yorkban, Londonban, Bostonban is kiadták, de Ernst Pauer 1869-es Offenbach-i közreadása, amit a londoni Augener kiadó újra kiadott 1870-ben, szintén legalább nyolc kiadást ért meg, csakúgy, mint Moscheles Hallberger-kiadása.

Több 19. századi közreadás, köztük például a lipcsei Breitkopf & Härtel kiadó Carl Krebs-féle urtext-kiadása (1898), vagy a Peters kiadó Köhler-közreadása (1869) a huszadik század második felében is nyomtatásban volt még.

## 2. A zongoraszonáták első kiadásai és az elemzésre kerülő közreadások rövid bemutatása

A köztudatban harminckét beethoveni zongoraszonátát és két szonatinát<sup>1</sup> tartunk számon. Valójában harminchat szonáta keletkezett: az ismert harminckettőn kívül a fiatal Beethoven komponált három ún. Kurfürsten-szonátát, melyek később a WoO 47 számot kapták, és 1783-ban láttak napvilágot a speieri Bossler kiadónál (hangnemük Esz-dúr, f-moll és D-dúr).<sup>2</sup> Bár ifjúkori művek s terjedelmükben is rövidebbek az opusz-számmal ellátott szonátáknál – épp ezért néhányan inkább szonatinaként könyvelik el őket –, Beethoven a szonáta elnevezést adta nekik.<sup>3</sup> A ma általában szonatinaként ismert G-dúr és F-dúr darabokat – melyek szerzősége mindazonáltal kétséges – szerzőjük „könnyű szonáta”-ként jelölte meg.<sup>4</sup> A WoO 47 sorozat mindhárom darabja három tétéles – szemben a két tétéles „könnyű szonátákkal”. Ezekon kívül keletkezett még egy C-dúr szonáta, WoO 51, mely nem teljes: a ránk maradt kézirat másolata egy Allegro első tételből és egy töredékes Adagio második tételből áll. A mű keletkezését kutatók 1796-1798 közé teszik, Beethoven Eleonore von Breuningnak komponálta ajándékba feltehetőleg egy orphica nevű korabeli hangszerre.<sup>5</sup> Ezt csak a zeneszerző halála után, 1831-ben jelentette meg a frankfurti Dunst kiadó, miután Ferdinand Ries, Beethoven közeli barátja és tanítványa tizenegy ütemmel kiegészítve befejezte a második tételt.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Általában a két rövid, kéttétéles G-dúr és F-dúr darabot ismerjük szonatina elnevezéssel.

<sup>2</sup> Newman/Checklist, 505. [Kurfürst = választófejedelem] Az utókor elnevezése abból ered, hogy Beethoven a szonátákat Frigyes Maximilián kölni érsek-választófejedelemnek ajánlotta. Speier ma Speyer, felső-rajnai járási jogú város Heidelberg közelében.

<sup>3</sup> Terjedelmük körülbelül harmada az opusz számmal ellátott szonátáknak, az első kiadásban nyolc illetve tizenkét oldal hosszúak.

<sup>4</sup> A két mű katalógusszáma a Beethoven tematikus jegyzékben Kinsky-Halm Anh. 5., első megjelenési idejük valószínűleg 1833, a bonni F.J. Mompour kiadónál „két könnyű és kényelmes szonáta” elnevezéssel. Történetükről bővebben lásd: Kinsky, Georg; Halm, Hans: *Thematisches-Bibliographisches Verzeichnis*. (München: Henle, 2014.) 2. kötet, 680-682. A kiadók az említett öt mű műfaját hol szonatinaként hol szonátaként jelölték meg, kevés következetességgel. Breitkopf&Härtel 19. századi összkiadásában „két könnyű szonátaként” nevezte meg a G-dúr és F-dúr darabot, s szonátaként a három Kurfürsten-darabot. Különböző kiadók későbbi elnevezései között találunk „könnyű szonatina” és „szonatina” műfajjelölést is. Ma a G-dúr és F-dúr mű leginkább szonatinaként van a köztudatban.

<sup>5</sup> Carl Leopold Röllig által 1795-ben készített kisméretű, hordozható kalapácsmechanikás hangszer körülbelül négy oktáv hangterjedelemmel. forrás: Edwin M. Ripin: „Orphica”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. (London: Grove, 2001). 18. kötet, 754. A bonni Beethoven-Haus honlapján az archívum kutatóinak mai álláspontját tükrözve a mű digitalizált kézírata nem egy két tétéles szonatinaként, hanem „két darab zongorára (orphicára)” illetve „két darab Eleonorának” címmel érhető el. forrás: [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template=dokseite\\_digiales\\_archiv\\_en&dokid=wm148&seite=1-1](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template=dokseite_digiales_archiv_en&dokid=wm148&seite=1-1)

utolsó megtekintés: 2020. március 6.

<sup>6</sup> Newman/Checklist, 505. Alexander Thayer Beethoven-életrajzában megjegyzi, hogy a szonátát Breuning kisasszony megkapta ajándékba, így valószínű, hogy Beethoven befejezte a második tételét, sőt feltételezhető, hogy komponált hozzá egy harmadik tételt is – amelynek hollétéről azonban ma nem tudunk semmit. forrás: Alexander Wheelock Thayer: *The life of Beethoven*. (New York: G. Schirmer, 1921.) 121.

Függetlenül attól, hogy – mint látjuk – Beethoven több mint harminckét zongoraszonátát komponált, az egyértelműség kedvéért a dolgozatban a továbbiak során a „Beethoven-zongoraszonáták” kifejezés alatt én is a köztudatban forgó harminckét műre fogok utalni, s ezek fogják vizsgáldásaim alapját képezni.

### 2.1. Az első kiadások

A Beethoven életében megjelent harminckét szonáta tíz különböző kiadónál látott napvilágot. Így az első kiadások mind külsejükben – például kottakép, elrendezés, papír- és tintaminőség – mind beltartalmában nagyon változatos képet mutatnak a minőségüket, pontosságukat tekintve. Nehéz tehát ezeket a korai kiadásokat összefoglalóan jellemezni, inkább csak külön-külön lehetséges az egyes szonáták kiadását leírni. Hogy Beethovennek pályafutása során miért ilyen sok különböző kiadónál jelentek meg a művei, ennek okaira dolgozatom harmadik fejezetében térek majd ki. A zeneszerző Bécsbe költözésekor, 1792 végén, természetesen az ott működő kiadóknál kezdte publikálni a műveit.<sup>7</sup> Más városokhoz képest Bécsben viszonylag későn, az 1780-as években indult meg a zeneműnyomtatás és -kiadás, ami alapvető változást hozott a város zenei életébe.<sup>8</sup> A később legsikeresebbnek bizonyuló kiadói cég, az Artaria 1778-ban létesült; Beethoven kiadóival való korrespondenciájának legkorábbi fennmaradt levelei – 1793-tól – ehhez a kiadóhoz, valamint 1794-től a még Bonnban megismert Simrock kiadóhoz íródtak.<sup>9</sup> Artarián kívül Beethoven a korai bécsi években kapcsolatban állt számos kisebb kiadóval, kereskedővel, kopistával: ezek sokszor a nagyobb kiadókkal egyidőben, vagy az ő kiadásaik után néhány hónap, vagy egy év eltéréssel adták ki ugyanazokat a műveket.<sup>10</sup> Ilyen kisebb kiadó volt például a Traeg,<sup>11</sup> Cappi,<sup>12</sup> Eder,<sup>13</sup> Mollo,<sup>14</sup>

<sup>7</sup> Beethoven-Haus Bonn (közr.): *Ludwig van Beethoven. Der Briefwechsel mit dem Verlag Schott.* (München: G. Henle, 1985.) VIII-IX.

<sup>8</sup> Komlós Katalin: A bécsi zongoratrió az 1780-as években: társadalmi háttér és korabeli recepció. In: Komlós Katalin: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.) 237-249. 237.

<sup>9</sup> BBG VII, 3, 10. és 15. levél. Artariának, amely a legnagyobb Bécsben működő kiadó volt, valószínűleg Haydn mutatta be a fiatal és Bécsben még teljesen ismeretlen Beethoven. A századfordulói itt jelent meg legtöbb műve, bár Haydnhoz hasonlóan ő is sokszor panaszkodott a kiadások minőségére. forrás: David Wyn Jones: *The Life of Beethoven.* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 2002.) Harmadik kiadás. 31-33.

<sup>10</sup> Ez volt az úgynevezett utánnyomás vagy utánmetszés, amiről részletesen írok a következő fejezetben.

<sup>11</sup> Johann Traeg 1782-ben alapított Bécsben kottamásoló műhelyt, mely a 90-es évekre a legnagyobb számú városban, 1793-ra kiadóvá nőtte ki magát. Apja halála után ifj. Johann Traeg vitte tovább az üzletet 1820-ig, amikor a vállalkozás feloszlott. A kiadói jogokat Traeg a Steiner kiadóvállalatnak adta el, Traeg könyvelőként dolgozott ezután. Beethoven Bécsbe költözése után ő volt az első, aki a Wiener Zeitung hasábjain közölte, hogy Beethoven egy zongoravariáció sorozata (WoO. 65) kéziratos másolatokban elérhető nála. forrás: David Wyn Jones: *The Life of Beethoven.* I.m. 31-33.; Alexander Weinmann: „Traeg, Johann”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2. kiadás. London: Grove, 2001. 25. kötet, 678-679.

<sup>12</sup> Az olasz származású Giovanni Cappi sógora, Cesare Artaria kiadójánál dolgozott 1773-1801 között, kezdetben kereskedősegédként, majd üzlettársként. 1801-ben unokaöccsével, Pietro Cappival megalapította saját

vagy a Bureau d'Arts et d'Industrie.<sup>15</sup> Miután Beethoven neve kezdett ismertebbé válni, 1801-ben került munkakapcsolatba a legtöbb művét publikáló Breitkopf & Härtel,<sup>16</sup> illetve Hoffmeister<sup>17</sup> kiadókkal, melyek az Artariával való szakítása – egy kellemetlen, peres ügy – után legfőbb kiadói lettek.<sup>18</sup> 1815-től Haslingernél és Anton Steinernél jelentek meg művei, Diabellivel 1816-tól, Schlesingerrel pedig 1820-tól működött együtt.<sup>19</sup> Az utolsó, még nem posztumusz zongoraszonáta-kiadás –, az op. 111-es szonáta első kiadása – itt látott napvilágot 1823-ban. A 2. függelékben táblázatba foglaltam a szonáták első kiadásainak legfontosabb adatait, illetve a kéziratok elérhetőségét.

---

kiadóját, melyet 1815-ös halála után fia vitt tovább. Pietro 1826-ban kilépett a vállalkozásból, részét Joseph Czerný vette át, aki 1828-ra egyedüli tulajdonos lett (a kiadó neve Cappi & Czerný, majd Joseph Czerný-re változott). Bár szintén zongorapedagógus volt, Czerný nem állt rokonságban Carl Czernyvel. Czerný kiadója volt később az első Haslingeré mellett, ami Schubert hagyatékából műveket posztumusz kiadott. forrás: Weinmann, Alexander: „Cappi”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Grove, 2001. 5. kötet, 98-99.

Beethovennek a Cappi kiadóval való rövid kapcsolata gyümölcseként 1802-ben itt jelent meg az op. 26, Asz-dúr szonáta, majd a két op. 27-es mű. forrás: Newman/Checklist, 504.

<sup>13</sup> A három op. 10-es szonáta jelent itt meg 1798-ban. forrás: Newman/Checklist, 504.

<sup>14</sup> Tranquillo Mollo alkalmazottja, majd 1793-tól résztulajdonosa volt az Artaria & Co. kiadónak. 1798-ban saját kereskedést és kiadót alapított, amelyet 1818-ban fiának adott át. A kiadó az 1840-es évektől más néven működött tovább. Beethoven két op. 14-es szonátája első kiadása látott napvilágot a Mollo kiadónál 1799-ben, illetve más művei – például az op. 18-as vonósnygyesek. forrás: Alexander Weinmann: „Mollo, Tranquillo”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Grove, 2001. 16. kötet, 906-907.

<sup>15</sup> I.h.

<sup>16</sup> BBG VII, 5, 49., 62. levél.

<sup>17</sup> Franz Anton Hoffmeister és kiadója nem összekeverendő Friedrich Hofmeisterével. A komponista és jogász Hoffmeister 1785-ben az Artaria & Co. után másodikként alapított kiadóvállalatot Bécsben. Saját művei mellett Haydn, Mozart, Beethoven, Albrechtsberger és más ismertebb szerzők műveit adta ki; a szerzők közül sokan személyes barátai is voltak. Azonban nem lévén túl jó üzletember, az 1790-es évek végén több időt fordított komponálásra, így a vállalkozás hanyatlásnak indult. 1799-ben Lipcsében, megismerkedve Ambrosius Kühnel orgonistával hamarosan megalapították a „Bureau de musique” kiadót (egy átmeneti ideig Hoffmeister&Kühnel néven futott vállalkozásuk), amelyből később a Peters kiadó lett. 1805-ig Hoffmeister párhuzamosan működtette a bécsi és lipcsei vállalatot, amikor a bécsi érdekltségét eladta. Beethoven op. 13 c-moll és op. 22 B-dúr szonátája Hoffmeister bécsi kiadójánál látott először napvilágot 1799-ben illetve 1802-ben. A lipcsei Bureau de Musique kiadásai közt volt Bach billentyűs műveinek első gyűjteményes kiadása (1802) Forkel Bach-életrajzával. Beethoven első szimfóniája, második zongoraversenye és további kamara- és zongoraművei jelentek meg itt. 1806-ban Hoffmeister kilépett a kiadóból, vállalkozó társa, Kühnel korai halálát követően 1814-ben pedig a szervezetet Carl Friedrich Peters vette át. forrás: Alexander Weinmann: „Hoffmeister, Franz Anton”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Grove, 2001. 13. kötet, 598-600.

Friedrich Hofmeister 1807-ben alapított Lipcsében zeneműboltot, -kölcsonzót és -kiadót. Előzőleg a Breitkopf & Härtel illetve a Bureau de Musique kiadónál tanonckodott. A kiadó ma is működik Lipcsében. forrás: <http://www.hofmeister-musikverlag.com/history.html> utolsó meglekintés: 2020. november 5.

<sup>18</sup> Az Artaria kiadóval Beethoven op. 29-es vonóskvintette kiadási jogai miatt 1803-1805 között majdnem két évig tartó csúnya vitába keveredett, s kevés híja volt a pereskedésnek. Ebben a Breitkopf kiadó is érintett volt. Az ügyről bővebben írok dolgozatom harmadik fejezetében. Ezután a zeneszerző hosszabb időre szakított Artariával, bár később, 1819-ben nála jelent meg az op. 106-os Hammerklavier szonáta, illetve Beethoven halála után, 1927-ben még a Nagy fuga (op. 133) is. forrás: Donald W. MacArdle: Beethoven, Artaria, and the C Major Quintet. *The Musical Quarterly*, 34/4 (1948. október): 567-574; Alexander Witeschnik: „Artaria, Matthias.” *Neue Deutsche Biographie*. 1. (1953.) 401.

<sup>19</sup> BBG VII, 37. levél.

A zongoraszonáták első kiadásai és az elemzésre kerülő közreadások rövid bemutatása

## 2.2. A vizsgált, 19. századi közreadások és közreadók, viszonyuk Beethovenhez

### 2.2.1. Carl Czerny

A három kiválasztott közreadó közül Carl Czerny (1791-1857) volt a leghosszabb ideig és talán a legközelebbi kapcsolatban Beethovennel. Tíz évesen lett a tanítványa, s kisebb megszakításokkal mintegy négy évig tanult nála.<sup>20</sup> Később szakmai és baráti kapcsolat alakult ki köztük, mely Beethoven élete végéig fennmaradt – erről időről-időre felbukkanó levélváltásaik is tanúskodnak. Czerny számos alkalommal mutatta be a zeneszerző műveit; több szimfonikus művéből zongoraátíratot készített. Ez utóbbiak listája érdekességként a 3. függelékben megtekinthető.<sup>21</sup> Bár Beethoven néhány ízben kifejezte nemtetszését azzal kapcsolatban, ahogyan Czerny a műveit játszotta, mégis újra és újra felkérte azok előadására.<sup>22</sup> 1816-ban Czernyt kérte meg gyámsága alatt lévő unokaöccse, Karl zongoratanítására is.<sup>23</sup> Ötkötetes zongoraiskolája negyedik kötetében Czerny megkísérelte Beethoven összes zongorás művének helyes előadásmódját leírni, kommentárokat fűzött és metronómjelzéseket adott minden egyes darabhoz. Paul Badura-Skoda 1996-ban közreadta ezt a művet Czerny Beethovennel kapcsolatos visszaemlékezéseivel együtt.<sup>24</sup> Erre a két műre dolgozatomban számos alkalommal hivatkozom, az egyszerűség kedvéért *Czerny: Richtigen Vortrag* illetve *Czerny: Erinnerungen* megnevezéssel.

Czerny legalább három különböző közreadást készített a teljes Beethoven-zongoraszonáták sorozatból. Az első a bécsi Haslinger kiadónál 1828-1832 között látott napvilágot. Nem sokkal a kiadás indulása után Haslinger rögtön egy javított kiadást is készített a füzetekből, melyek 1828 és hozzávetőleg 1840 között jelentek meg. A javított sorozathoz az első közreadás során készített nyomó-lemezeket használták, azokat további közreadói bejegyzésekkel ellátva. Ugyanakkor a borítólapon nem tüntették már fel Czernyt mint közreadót. Lee megvizsgálva a közreadásokat arra jutott, hogy a második Haslinger-sorozat közreadója is szinte biztosan Czerny volt.<sup>25</sup> Czerny következő közreadása 1835-1880 között a londoni Cocks kiadónál jelent meg. Élete végéhez közeledve Czerny figyelme ismét

<sup>20</sup> Megismerkedésük egy közös barát, Wenzel Krumpholz (1750-1817) közreműködésével történt. forrás: Czerny/Erinnerungen, 10-12.

<sup>21</sup> Négykezes átíratait Beethoven is látta, többször maga kérte fel Czernyt átírat készítésére, s a végeredmény megelégedésére szolgált. Lásd például: Czerny, 12.

<sup>22</sup> Lásd 4. oldal, és vö. William Newman: *Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas*. 191.

<sup>23</sup> Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*. (Lipscse: Breitkopf & Härtel, ) 4. kötet, 46-47.

<sup>24</sup> A két művet Paul Badura-Skoda adta közre egy kiadványban 1996-ban: Carl Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke: Nebst Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“*. Badura-Skoda, Paul (közr.). Bécs: Universal Edition, 1996. Az „*Erinnerungen an Beethoven*” tartalmazza Czerny Beethovenhez kapcsolódó, *Anekdoten und Notizen über Beethoven* címmel 1852-ben lejegyzett emlékeit, valamint *Erinnerungen aus meinem Leben* címmel 1842-ben írt visszaemlékezéseinek a zeneszerzővel kapcsolatos részleteit.

<sup>25</sup> Lee, 74.

a szonáták felé fordult, és harmadik, teljes közreadása a bonni Simrocknál 1856-1868 között látott napvilágot. Ez a közreadás sok lényeges részletben eltér Haslingerétől. A közreadás borítólapján Czerny „metronómjelzések és ujjrendek hozzáadójaként” van feltüntetve. Ez félrevezető, ugyanis ahogyan látni fogjuk, Czerny dinamikai-, artikulációs- és pedáljelzésekkel is ellátta, kiegészítette a kottaszöveget. Már 1870-ben megjelentek a tengerentúlon is Czerny neve alatt futó közreadások: Bostonban, majd Philadelphiában. Ez utóbbi például valószínűleg a bonni Simrock közreadáson alapul.<sup>26</sup> A teljes szonátasorozat-közreadások mellett Czerny neve felbukkan több, különálló füzetben, Európában és a tengerentúlon kiadott Beethoven-zongoraszonáta borítóján is – legtöbbször ugyan csak mint „metronómjelzések és ujjrendek hozzáadója”. Ezek egy része valószínű egyszerű utánnomás – közülük több viseli a következő feliratot: „az új bécsi kiadás átdolgozása” vagy „az eredeti bécsi közreadás körültekintően javított kiadása”<sup>27</sup> – ilyen módon elismerve a Haslinger-kiadással való rokonságát. Néhány másik esetben viszont Czerny egészen biztosan közreműködött a közreadásban – így a nem dokumentálható esetekben is elképzelhető ugyanez.<sup>28</sup> Készült egy negyedik szonáta-gyűjtemény is a hamburgi Craz kiadó gondozásában, melynek mindössze 8 szonátájánál van feltüntetve a közreadó neve, felváltva Moschelesé és Czernyé.<sup>29</sup> A közreadásokat áttekintve elmondható, hogy mindegyikben Czerny más-más közreadói elgondolásai jelennek meg a szonátákról; egyikben sem jelenik meg az összes kiegészítése – de együttesen egy meglehetősen teljes képet adnak Czerny Beethoven-szonátákról alkotott előadói felfogásáról.

Nem áll rendelkezésre adat arra nézve, hogy Czerny írt volna előszót, bevezetést a közreadásokhoz. Ehhez kapcsolódóan azonban érdemes megjegyezni, hogy 1837-ben Czerny a Peters kiadó felkérésére közreadta Bach *Wohltemperiertes Klavier*-ját,<sup>30</sup> továbbá 1838-1840 között Haslingernél Scarlatti kétszáz szonátáját.<sup>31</sup> Mindkét közreadáshoz egészoldalas,

---

<sup>26</sup> Newman/Checklist, 515.

<sup>27</sup> „Revised from the New Vienna Edition” illetve „carefully revised from the Original Vienna Edition”.

<sup>28</sup> Lee, 74. Az összes, külön füzetben megjelent, Czernyre hivatkozó zongoraszonáta-közreadást lásd Newman/Checklist, 510-516.

<sup>29</sup> Newman/Checklist 510.

<sup>30</sup> E közreadás sikerén fellelkesülve pedig két évvel később Bach billentyűs műveinek nagyrészt a kiadó Bach-összkiadásának keretében. *Oeuvres Complètes* címmel 1837-1843 között 9 kötet zongoramű jelent meg, azt követően pedig orgonaművek a Peters kiadónál. A közreadást a zenei köztudat „a Bach-kiadás” jelzővel illette a 20. század közepéig. forrás: Oppermann, 82-93.

<sup>31</sup> Hans Joachim Hinrichsen: *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 46. (Stuttgart: Steiner, 1999.) 176.



A zongoraszonáták első kiadásai és az elemzésre kerülő közreadások rövid bemutatása

kétnyelvű előszót írt, melyben közreadói eljárásáról szolt.<sup>32</sup> A Bach-összkiadás előszavában Czerny kiemeli, hogy a korai kiadásokat és néhány kéziratot összevetve a legnagyobb teljességre és helyes olvasatra törekedett, mai szemmel azonban megállapíthatjuk, hogy Czernyt kevésbé érdekelték a filológiai kérdések, vagyis az eredeti kottaszöveghez való hűség. Leírja, hogy ujjrendjavaslataival szélesebb közönség hasznára kíván lenni; az ujjrendek kialakításában a kezek nyugodt tartása és a jól elkülöníthető szólamvezetés ideája vezette. Figyelmeztet a művek különböző billentyűs hangszereken való előadásának tempóbeli különbségeire; említi, hogy az általa adott tempókat – metronómszámokat – és egyéb kiegészítéseket egyrészt a darabok karaktere, másrészt Beethoven előadásainak emléke befolyásolta, valamint a művek több mint harminc éves tanulmányozása eredményezte. Kiemeli, hogy az *Allegro* jelzés ezekben a darabokban jóval nyugodtabb, mint a korabeliekben. A 4. számú függelékben közlöm a Bach Wohltemperiertes Klavier Czerny-közreadásának teljes német nyelvű előszavát.

Módszere a Wohltemperiertes Klavier közreadásának megjelenésekor elismerő kritikát kapott, két évvel később azonban, amikor Bach-közreadása első kötetei láttak napvilágot, ugyanez a módszer már ellentmondásos fogadtatásra talált.<sup>33</sup> A kifogások a kottaszöveghez való indokolatlanul sok hozzáadást, kiegészítést érték: ezek közé metronómszámok, olasz karakter-kifejezések, artikulációs és dinamikai jelek, ujjrendek tartoztak. A közreadásokban tetten érhető Czerny pedagógus vénája: ez az elsősorban zongoratechnikai jellegű kiegészítésekben – például ujjrendekben – tükröződik. Emellett azt is megállapíthatjuk, hogy Czernyt kevésbé érdekelték a filológiai kérdések, vagyis az eredeti kottaszöveghez való hűség; ehelyett a saját és kortárs – elsősorban Beethoven-tól hallott – előadói tapasztalatok, előadásmód megörökítését tartotta fontosnak. A fogadtatástól függetlenül a Bach- és Scarlatti-kiadványok fontos állomásai a közreadástörténetnek. Velük megszülettek az egyik legkorábbi előadói közreadások: azaz már nem kortárs zeneművek utókor általi értelmezései.

A Bach- és Scarlatti-kiadásokban megismerhető közreadói eljárása hasznos kiindulópontot ad Czerny Beethoven-közreadásaihoz is – szem előtt tartva a közreadás tárgyának különbségét, vagyis azt, hogy Beethoven kortársa volt, és személyesen ismerték egymást. Ezért az ő szonátáinak közreadásakor Czerny sokkal közelebb tudott maradni a

---

<sup>32</sup> Bach, J. S.: *Le Clavecin bien tempéré ou Préludes et Fugues dans tous les tons et demi-tons sur les Modes majeurs et mineurs. [BWV 846-893]. Edition nouvelle... par Charles Czerny.* Lipcse: C. F. Peters (Platten Nr. 2635), 1837.

<sup>33</sup> Több korabeli kritikus megkérdőjelezte és kritizálta – köztük Mendelssohn is. Ezzel szemben mind Schumann *Neue Zeitschrift für Musik*-jának, mind az *Allgemeine Musikalische Zeitung*nak hasábjain egyöntetűen elismerő, pozitív megítélésre került; emellett a zongoristák körében sokáig nagy népszerűségnek örvendett és hosszú éveken át hatalmas kereslet volt rá. lásd: Oppermann, 82-93.

kottaszöveghez – azaz kevesebb kiegészítést adott hozzá –, hiszen azt sokkal közelebről ismerte. A *Richtigen Vortrag*-ban Czerny kiemeli, hogy az előadó semmiféle változást, hozzátoldást vagy rövidítést nem engedhet meg magának; akár Beethoven, akár más szerző műveinek előadásakor.<sup>34</sup> Robert Winter túlzónak tartja az utókor Czerny-tiszteletét Beethoven műveinek előadásában. Azzal érvel, hogy Czerny mindössze három évig volt Beethoven tanítványa, ám a zeneszerző ezidő alatt is számos alkalommal hagyta el óráit. A tanár-tanítványi viszony kezdetekor Czerny igen fiatal volt, mindössze tíz éves, tehát – Winter szerint – Czerny az op. 31-nél későbbi műveket nem tanulhatott együtt Beethovennel.<sup>35</sup> Czerny azonban Nottebohm-mal megosztotta azoknak a műveknek a listáját, melyeket Beethovennel együtt tanulmányozott – nemcsak abban az időszakban, amíg a mester tanítványa volt, hanem később is, amikor egy-egy mű betanulásának apropóján találkozott a zeneszerzővel.<sup>36</sup> Ebből a felsorolásból látható, hogy Czernynek jelentős Beethoven-repertoárja volt, aminek az érett kori és kései szonáták ugyanúgy részét képezték, mint a koraiak.

### 2.2.2. Ignaz Moscheles

Moscheles (1794-1870) 1814-ben került szorosabb kapcsolatba példaképével,<sup>37</sup> Beethovennel, amikor a mester a már igen jó hírnévnek örvendő zongorista-zeneszerző Moschelest felkérte, hogy készítsen zongorakivonatot *Fidelio* című operájából.<sup>38</sup> Beethoven meg volt elégedve Moscheles elvégzett munkájával, képességeit általában is nagyra becsülte.<sup>39</sup> Kapcsolatuk ezután Beethoven haláláig rendszeres és baráti volt. Beethoven utolsó hónapjaiban anyagi gondokkal küzdve s nagybetegen a szoros angliai kapcsolatokkal rendelkező Moscheleshez fordult segítségért, aki levélben ajánlotta őt a londoni Királyi Filharmóniai Társaság figyelmébe, mely azonnal jelentős pénzüsszeget küldött a mesternek. Beethoven utolsó levelét forró köszönettel Moschelesnek írta, s halálos ágyán a londoni Filharmóniai Társaság támogatásáért cserébe felajánlotta nekik tizedik szimfóniáját, mely sosem készült el.<sup>40</sup>

---

<sup>34</sup> Czerny, 26.

<sup>35</sup> Robert Winter: Second Thoughts on the Performance of Beethoven's Trills. *The Musical Quarterly*. 63/4 (1977. október): 483-504. 486.

<sup>36</sup> Bővebben lásd a 4. fejezet 22. lábjegyzetét.

<sup>37</sup> Moscheles, Charlotte (közr.): *Aus Moscheles' Leben: nach Briefen und Tagebüchern*. 2 kötet. (Lipscse: Duncker & Humblot, 1872/73.) I. 11.

<sup>38</sup> I.m. I. 17.

<sup>39</sup> I.h.

<sup>40</sup> I.m. I. 139-155; 174-175.

Moscheles két különböző közreadást készített Beethoven szonátáiból: a korábbi 1834-1839 között a londoni Cramer & Co-nál jelent meg; a későbbi 1858-1867 között a stuttgarti Hallberger kiadónál látott napvilágot.<sup>41</sup> Az utóbbi közreadás legalább nyolc kiadást megért.<sup>42</sup> Moscheles a Hallberger-közreadáshoz egészoldalas előszót írt, melyet az 5. függelékben közlök az eredeti, német nyelven. Ebben szót ejt Beethovennel kötött, és bécsi tartózkodása alatt – vagyis 1808-1820 között – kölcsönösen ápolt kapcsolatukról, valamint arról, hogy közelről követhette számos Beethoven-mű megszületésének folyamatát, és élőben hallhatta a szerző saját előadásait. Mint Moscheles fogalmaz, a fentiek, valamint Beethoven műveinek negyven éven át tartó tanulmányozása arra sarkallták, hogy a szonáták kottaszövegét kiegészítse olyan előadói bejegyzésekkel, amelyeket a zeneszerző ugyan nem írt bele kottáiba, előadásai során maga mégis alkalmazott, és amelyek minden képzett muzsikus számára bizonyára nyilvánvalók, a műkedvelőknek (*Liebhaber*) azonban világossá fogják tenni a művek apró finomságait. Éppen az utóbbi célközönség miatt még a könnyebb passzázsokat is ellátta újrend kiegészítésekkel. Leírja, hogy korábbi, londoni közreadásában (Cramer & Co) ugyan már alaposan foglalkozott Beethoven műveivel, revíziója azonban megmutatta, hogy abban a közreadásban több előadói jelzés – főként pedálbejegyzés – hiányzott, amit ebben a közreadásban pótol. Megemlíti azt a nagyon fontos tény is, hogy az első közreadása óta eltelt időszakban a hangszerek kifejezőképessége konstrukciójuk változásai miatt bővült, s ő előadói bejegyzéseivel egy határt igyekszik meghúzni, ameddig még jó ízléssel elmehet az előadó: „eddig és ne tovább” – írja az előszóban. Vagyis: amit nem ír bele a kottába, az már nem megengedhető előadói kiegészítés.

Moscheles szavaiból több fontos információ kiviláglik számunkra. Egyfelől az, hogy utal saját korábbi közreadására, iránymutatást adhat nekünk annak értelmezésében és a két közreadás közti különbségek értékelésében. Másfelől azt sugallja, hogy ami a kottájában le van írva, az teljes mértékben Beethoven szándéka – hiszen ő hallotta a mestert –, a kiegészítéseknek csak egyértelműsítő funkciójuk van. Valamint megnevezi a közreadás célközönségét: a műkedvelőket.

A Hallberger-féle közreadás 1876-ban megjelent, hetedik kiadásának különlegessége, hogy minden szonátához egészoldalas kommentár tartozik, mely három főbb részből áll: a szonáta karakterének rövid leírásából, a harmóniai és formai felépítés táblázatszerű felosztásából, és egy „instruktív megjegyzések” című részből, amelyben játéktechnikai kérdések, díszítések kivitelezése és egyéb előadói javaslatok kerülnek kifejtésre, illetve az olasz előadói utasítások

---

<sup>41</sup> Newman/Checklist 510-512.

<sup>42</sup> Oppermann 322.

német fordításait olvashatjuk. E kiadás egyik lapját a 6. számú függelékben közlöm. Mivel a kiadás Moscheles halála után hat évvel jelent meg, felmerül a kérdés, hogy mekkora szerepe volt a létrehozásában. Sajnos nem sikerült részletes betekintést nyernem e hetedik kiadás gyűjteményes kötetébe, így ebben a kérdésben nem tudok állást foglalni. Az előző, hatodik kiadás tizenegy évvel korábban, 1867-ben látott napvilágot.

Moscheles és Czerny ismerték egymás közreadásait, és véleményük valószínűleg kölcsönösen befolyásolta a másikat – erről például közreadásaik tempójában (metronómszámaiban) megfigyelhető pontos, számszerű egyezések árulkodnak.<sup>43</sup> Moscheles egy ízben, reagálva Schindler kritikájára a szonáták Cramer-közreadását illetően – Schindler Moscheles közreadásának tempójelzéseit támadta –, válaszul többek között Czernyre is hivatkozott, mint a kérdésben kompetens tekintélyre, akinek tempói Moscheles szerint „nagyon kevésbé” térnek el az általa adott tempóktól.<sup>44</sup>

### 2.2.3. Liszt Ferenc

A hétéves Lisztet (1811-1886) apja kérésére 1819 nyarán hallgatta meg először a bécsi zongorapedagógus, Czerny, aki fel is jegyezte e találkozást.<sup>45</sup> 1822 tavaszától tizennégy hónapon keresztül tanította Czerny Lisztet Bécsben. Ez alatt az idő alatt, Czerny közbenjárásával történt Liszt emlékezetes találkozója a már idős Beethovennel, ahol Liszt a legendás homlokcsókot kapta. Ezt ötven évvel később, 1875-ben a romantikus zeneszerző zenei hivatása egyik legmeghatározóbb eseményeként említette, mely nagy büszkeséggel töltötte el.<sup>46</sup>

Liszt életében és művészetében Beethoven különleges helyet foglalt el; neve már egész korán összekapcsolódott a zeneszerzőével. Forradalmian bátor dolognak számított, hogy 1836-ban – amikor Beethoven zenéje kevésbé szerepelt hangversenyműsorokon – nyilvánosan eljátszotta a Hammerklavier-szonátát.<sup>47</sup> Különböző fesztiválokon, zenekarok élén és saját

---

<sup>43</sup> Rosenblum, 330, 336-337. Bővebben dolgozatom negyedik fejezetében írok erről, illetve lásd még: Herbert Seifert: Czerny und Moscheles' Metronomisierungen von Beethovens Werken für Klavier. *Studien zur Musikwissenschaft* 34 (1983): 61–83.

<sup>44</sup> A témáról bővebben írok a 73. oldalon.

<sup>45</sup> Walker, Alan: Liszt Ferenc. 3 kötet. ford.: Rác Judit. (Budapest: EMB, 2003.) Második, javított kiadás. 1. kötet, 90. (A továbbiakban: Walker 1-3)

<sup>46</sup> Alan Walker Liszt-monográfiájának első kötetében tisztázza a homlokcsók eseményének körülményeit, amely nem a később kialakult legendák szerint történt, de valóban megtörtént. forrás: Walker 1, 106-107. Liszt 1875-ben Ilka Horowitz-Barnaynak számolt be szóban a történetről, melyet tanítványa lejegyzett. I. Horowitz idézi Lisztet: „Dieses Ereignis aus meinem Leben ist mein größter Stolz geblieben – das Palladium für meine ganze Künstlerlaufbahn. Ich erzähle es nur äußerst selten und nur – guten Freunden.” forrás: s.n.: „Im Aufsätze der Frau Ilka Horowitz-Barnay” *Neue Freie Presse* 1898. júl. 7, 7. bibliográfiába!

<sup>47</sup> Walker 1, 200.

A zongoraszonáták első kiadásai és az elemzésre kerülő közreadások rövid bemutatása

koncertturnéi alkalmával zongorahangversenyein sokszor és szívesen tűzte műsorra műveit.<sup>48</sup> Századának egyik legkiemelkedőbb Beethoven-előadója lett, kortársai – mások mellett Berlioz, Glinka, Chopin és Wagner – szerint utólérhetetlenül játszotta szonátáit<sup>49</sup> és nagyon sokat tett azért, hogy a zeneszerző neve és zenéje méltóképp maradjon fenn a 19. század második felében. Moscheles is több ízben elismerően nyilatkozott Liszt Beethoven-interpretációiról.<sup>50</sup> Az 1840-es évektől Liszt karmesterként számos alkalommal előadta Beethoven szimfóniáit – nem mellékesen elkészítette az összes szimfónia négykezes átíratát – s Alan Walkertől azt is tudjuk, hogy 1856-ban elismerten Liszt volt a kilencedik szimfónia legnagyobb élő tolmácsolója.<sup>51</sup> Az 1845-ös bonni Beethoven-ünnepség szervezésének és finanszírozásának oroszlánrészét – látva a rendezők inkompetenciáját – magára vállalta: egymaga adományozta a külön erre az alkalomra építendő Festhalle megépítésének összegét, pénzgyűjtő hangversenykörutat szervezett a Beethoven-mellszobor megvalósulásáért – mely ma is áll Bonnban –, s mind erre, mind az 1870-ben rendezett nagyszabású weimari Beethoven-fesztiválra ünnepi kantátákat komponált. Tanítványait is ösztönözte Beethoven műveinek tanulmányozására. Hans von Bülow Liszt hatására lett a század második felének egyik legjelesebb Beethoven-szonáta tolmácsolója, s szonáta-közreadását Lisztnek dedikálta.<sup>52</sup> Liszt birtokában volt néhány igen becses Beethovenhez kapcsolódó tárgy: a zeneszerző halotti maszkja és Broadwood zongorája,<sup>53</sup> sőt, rövid ideig még végakarata is.<sup>54</sup> A Broadwood zongorát 1873 novemberében Liszt más személyes ereklyéivel együtt a Magyar Nemzeti Múzeumra hagyományozta.<sup>55</sup>

Tudjuk, hogy Liszt fiatalkori interpretációi szabadosságokról és virtuozitásokról voltak ismertek, és több liszti közreadás áldozatul esett ennek.<sup>56</sup> Azonban azt is tudjuk, hogy Liszt előadói stílusa és felfogása a szöveghű játékmóddal kapcsolatban a harmincas évek végén

---

<sup>48</sup> Hogy mennyire szívén viselte a romantika talán legnagyobb zongoristája az egyik legnagyobb klasszikus szerző műveinek megfelelő előadását, annak érzékeltetésére álljon itt egy kedves történet: egy 1853 októberében Karlsruhéban tartott koncerten a kilencedik szimfónia mellett egy áriát és az Athén romjai című Beethoven műre komponált saját fantáziáját adta elő. A szimfónia fináléjában a zenekar szétment, mire Liszt leállította az előadást és újakezdte a tételt. (Walker 2, 143, 265, 273) 1858. december 17-i, Beethoven születésének évfordulójára adott koncertet pedig teljes egészében a mester műveinek szentelte, itt előadásra került a 7. szimfónia, az 5. Esz-dúr zongoraverseny, egy nyitány, egy kantáta és az F-dúr románc hegedűre és zongorára. (Walker 2, 472)

<sup>49</sup> Walker 1, 108; Newman/Liszt, 188.

<sup>50</sup> Lásd például: Charlotte Moscheles (közr.): *Aus Moscheles' Leben: nach Briefen und Tagebüchern*. 2 kötet. (Lipscse: Duncker & Humblot, 1872/73.) II. 143.

<sup>51</sup> Walker 2, 387.

<sup>52</sup> I.m., 177.

<sup>53</sup> I.m., 90.

<sup>54</sup> Walker 1, 108.

<sup>55</sup> Az ajándékozó levél 1874. május 3-án kelt. Walker 3, 269., 512.

<sup>56</sup> Lásd például: Walker 1, 328-329. és Newman/Liszt, 189.

gyökeresen megváltozott. 1837-ben a *Gazette Musicale* hasábjain egy írásában ezt olvashatjuk:

Gyakran játszottam közönség előtt is, szalonokban is... Beethoven, Weber és Hummel műveit, s szégyenszemre bevallom, hogy ki akarván kényszeríteni a közönség éljenseit, amely mindig oly lassan fogja föl a szép dolgokat a maguk fejedelmi egyszerűségében, bizony nem átalítottam megváltoztatni a szerzők tempóját és szándékát, sőt néha odáig mentem, hogy szemtelenül egy csomó futamot és orgonapontot tettem hozzá, s mivel ezekért a tudatlanok tapsa jutalmazott, csaknem végzetes tévútra kerültem... Ma már nem tudnék elválasztani egy szerzeményt a korától, s azt az elbizakodottságot, hogy a muzsikusz „feldíszítse” vagy „megfiatalítsa” a régebbi iskolák alkotásait, ma már éppoly képtelennek érzem, mint hogyha az építész korinthusi oszlopfőt rakna egy egyiptomi templom oszlopaira.<sup>57</sup>

Lina Ramann<sup>58</sup> szerint Liszt Beethoven-közreadásai „ritkán és megfontoltan alkalmaznak előadási jeleket”,<sup>59</sup> ezt a kijelentést azonban a korabeli közreadói szokások és a körülmények tükrében kell értelmeznünk.

Liszt az 1857-ben a wolfenbütteli Holle kiadónál napvilágot látott „első teljes Beethoven-zongoraszonáta gyűjtemény” közreadója, mely harmincöt szonátát és két szonatinát tartalmazott – a fiatalkori WoO. 51 kivételével Beethoven e műfajban komponált minden művét.<sup>60</sup> A kiadáshoz Ludwig Holle írt bevezetést, melyben Holle a harminc éve elhunyt Beethoven zenei nagysága és az összkiadás jelentősége mellett Liszt Ferenc Beethovenhez fűződő kapcsolatáról, a liszti Beethoven-interpretáció autentikusságáról ír, valamint felvázolja az összkiadás tervezett részeit, köteteit. William Newman a közreadással kapcsolatban megjegyzi: a szonáták olyan kevés hozzáadást tartalmaznak, hogy úgy tűnik, Liszt a művek nagy részénél egyszerűen az eredeti [első] kiadást továbbította Hollénak, hogy az az ő közreadásaként jelenjen meg.<sup>61</sup> Newman szerint a Beethoven-szonáták közreadásának

---

<sup>57</sup> Idézi Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 387; Hankiss János (közr.): *Liszt Ferenc válogatott írásai*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1959.) I. kötet, 24-25.

<sup>58</sup> Liszt ismerőse és tanítványa volt, több művet, életrajzot írt Lisztről, író, tanár, zenetanár. forrás: Alan Walker: „Ramann, Lina”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Grove, 2001. 20. kötet, 777-778.

<sup>59</sup> Oppermann, 146.

<sup>60</sup> Oppermann, 315-316.

<sup>61</sup> Newman/Liszt, 202.

A zongoraszonáták első kiadásai és az elemzésre kerülő közreadások rövid bemutatása

visszafogottsága hasonlít a harmadik, negyedik és ötödik Beethoven-zongoraverseny Liszt-közreadására, aminek apropóján 1879-ben ezt írta Liszt Sigmund Lebertnek:<sup>62</sup>

Magától értetődően egyetlen hangot sem változtattam meg Beethoven eredeti verzióján... és csak elviselhető mennyiségű pedál- és ujjrendjavaslatot adtam hozzá, növendékek és tanárok kényelmére.<sup>63</sup>

A három utolsó Beethoven-szonáta közreadása mai szemmel nézve valójában rengeteg hozzáadást tartalmaz, ezektől eltekintve azonban a többi műben Liszt valóban szinte már túl óvatos közreadónak bizonyult, s kevesebb módosítást tett bennük, mint akár Czerny akár Moscheles. Holle valószínűleg a korban elérhető legautentikusabb forrást, azaz az első kiadásokat biztosította Lisztnek közreadói munkájához.<sup>64</sup> Elgondolkodtató tény, hogy Liszt többre értékelte Hans von Bülow Beethoven-szonáta közreadását, mint a sajátját, és idősebb korában az előbbiből tanított.<sup>65</sup>

Liszt ehhez a közreadáshoz nem írt előszót. Írt azonban Schubert és Weber műveinek 1890-es közreadásához, ami iránymutatást adhat a Beethoven-kiadás értelmezéséhez is, habár szem előtt kell tartanunk, hogy a Schubert- és Weber-művek kiadásában Liszt sokkal több önkényes változtatást, kiegészítést tett, szabadabban kezelte a kottaszövegeket. Ezek nem egyszerű közreadások (*Edition*), hanem átdolgozások (*Bearbeitung*) voltak. A 19. században ez a két dolog nem vált el olyan élesen egymástól, mint ma.<sup>66</sup> Weber-közreadása előszavában

<sup>62</sup> Sigmund Lebert: német zongorista és zenetanár, együttműködött Hans von Bülow-val az 1883-as Cotta-féle Beethoven-szonáta közreadás kapcsán.

<sup>63</sup> La Mara (közr.): *Franz Liszt's Briefe. II. Von Rom bis an's Ende*. Gesammelt und herausgegeben von La Mara. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1893.) 288.

<sup>64</sup> Newman/Liszt 200-201.

<sup>65</sup> Lásd Newman/Liszt, 204. Liszt 1881-ben így írt a Gazette de Hongrie szerkesztőjének küldött levelében: (forrás: i.h.)

Bülow was my student twenty-five years ago, as I was twenty-five years earlier the student of Czerny, my very honored and dear master. But Bülow has the stuff necessary to fight and last better than I. His *admirable* Beethoven edition is dedicated to me as „the fruit of my teaching.” In it, the professor can only learn from his pupil, and Bulow goes on to teach the world – as much by his prodigious virtuosity at the piano as by his immense musical knowledge.

Egy évvel később, 1882. szeptember 20-án Otto Lessmannak pedig így: (forrás: La Mara (szerk.): *Letters of Franz Liszt.. Vol. II. From Rome to the End*. ford.: Constance Bache. (New York: Charles Scribner's Sons, 1894. 411.)

If one wants to be just, he must see that he speaks only with high respect of Hans von Bulow. His knowledge, ability, experience are astounding, and border on the fabulous. Especially has he, by long years of study, so thoroughly steeped himself in the understanding of Beethoven, that it seems scarcely possible for any one else to approach near him in that respect. One must read his commentary on the pianoforte works of Beethoven (Cotta's edition), and hear his interpretations of them--(what other virtuoso could have ventured to play the 5 last Sonatas of Beethoven before the public in one evening?)

<sup>66</sup> Lásd Komlós: Hans von Bülow Carl Philipp Emanuel Bach-értelmezése. In: Komlós Katalin: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.) 45–72. 68.

leírja, hogy az eredeti kottaszöveg szedéséhez képest minden közreadói kiegészítés kisebb kotta- és betűmérettel, illetve kiegészítő ötvonalas rendszeren szerepel. Beethoven-közreadásában ez nem így van: Liszt kiegészítései belesimulnak a kottaszövegbe, így azokat csak alaposabb összehasonlító tanulmányozás után lehet kiszűrni. Beethoven-közreadásába azonban nem ír kiegészítő ötvonalas rendszeren *ossia* változatokat. Liszt Weber-közreadásának német nyelvű előszava a 7. számú függelékben olvasható.

Az 1857-es közreadásnak készült egy második kiadása 1868-ban, amelyhez Moscheles írt metronómszámokat; illetve 1898-ban Arthur Edwin Bosworth lipcsei-londoni kiadója újra megjelentette a kötetet, ezúttal azonban Conrad Kühnel revíziójával. Ez utóbbi kötet is megért két újabb kiadást a 20. század első felében.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Newman/Cheklist, 519.



2.3. *Áttekintő táblázat a három kiválasztott közreadó összes vizsgált közreadásáról*

<b>közreadó</b>	<b>Carl Czerny</b> (1791-1857)	<b>Ignaz Moscheles</b> (1794-1870)	<b>Liszt Ferenc</b> (1811-1886)
1820-	Haslinger (Bécs), (1. kiadás) 1828-1832		
1830-	Haslinger (Bécs), (2. kiadás) kb. 1828-1840	Cramer & Co (London), 1834-1839	
1830-40	Cranz (Hamburg), kb. 1828-1843 (Czerny és Moscheles mint közreadók neve csak 8 szonáta borítóján jelenik meg)	Cranz (Hamburg), kb. 1828-1843 (Czerny és Moscheles mint közreadók neve csak 8 szonáta borítóján jelenik meg)	
1840-	<b><u>Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein. (Bécs: Diabelli, 1842.)</u></b>		
1850-60-	Simrock (Bonn), 1856- 1868	<b><u>Hallberger (Stuttgart), 1858-1867</u></b> (legalább 7 kiadást <u>megért</u> )	<b><u>Holle (Wolfenbüttel), 1857</u></b>
1860-	<b><u>Cocks (London)1864</u></b> <b><u>„Beethoven's Masterpieces” címmel</u></b>	Holle (Wolfenbüttel), 1868 ( <i>csak metronómjelzések a Liszt- féle közreadás második kiadásába</i> )	Holle (Wolfenbüttel), 1868 ( <i>második kiadás</i> )

1. táblázat: A vizsgált közreadások áttekintő táblázata

Az 1. táblázatban áttekintem a disszertáció során vizsgált közreadásokat. Nagy számuk és korlátozott elérhetőségük miatt dolgozatomban elemzéseimhez a vastaggal kiemelt kiadásokat – Czerny, Moscheles és Liszt közreadásában is egy-egy teljes szonátasorozatot, valamint Czerny 1842-ben kiadott elméleti munkáját – tanulmányoztam részletesebben. A többi

közreadást – Czerny Haslinger- és Simrock-kiadásait, valamint Moscheles Cramer-közreadását bizonyos szonáták elemzésénél, és bizonyos előadói jelzések tanulmányozásánál vontam be a vizsgálatba. A londoni Cocks-közreadásnak, csakúgy, mint Moscheles Hallberger-közreadásának teljes szonátasorozata több Beethoven-gyűjteményben elérhető, így a Bajor Állami Könyvtár müncheni digitális könyvtárában vagy a japán Kunitachi College digitális zenei könyvtárában is.<sup>68</sup> Dolgozatomhoz ezeket a forrásokat használtam. A Czerny és Moscheles nevéhez egyaránt fűződő Cranz-féle közreadás néhány szonátája volt számomra hozzáférhető – többek között az esettanulmányként elemzett op. 27 no 2-es, cisz-moll mű.

Liszt kétkötetes, 1857-es Holle-közreadásának példányai szintén több európai és tengerentúli könyvtárban, digitális gyűjteményben megtalálhatók, és az interneten is hozzáférhetők.<sup>69</sup> A szonáták a kor szokása szerint külön füzetekben is megjelentek. Elemzéseimhez csak ezt a Liszt-kiadást használtam, az 1868-as, második kiadást nem.

---

<sup>68</sup> megtekinthető: <https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=suchen&ab=Ludwig%20van%20Beethoven%20Moscheles&kl=&l=de> és <http://www.ri.kunitachi.ac.jp/lvb/cat/cat.html> utolsó megtekintés: 2020. október 10.

<sup>69</sup> Például az USA-beli Indiana és Illinois államok által közösen létrehozott és működtetett Hathi Trust Research Center digitális gyűjteményében. Dolgozatomhoz is ezt a forrást használtam. (<https://catalog.hathitrust.org/Record/000080082?type%5B%5D=all&lookfor%5B%5D=liszt%20beethoven&ft=>) utolsó megtekintés: 2018. március.

### 3. A Beethoven-szonáták kéziratainak és első kiadásainak lejegyzési problémái

A vizsgált, 19. századi közreadók kiadásaik elkészítésekor leginkább a darabok első kiadására és az egyéb korai kiadásokra támaszkodhattak, hiszen az autográf kéziratok – illetve a szerző közreműködésével vagy jóváhagyásával készült másolói- és korrektúrapéldányok, próbanyomatok – nem valószínű, hogy elérhetőek voltak számukra. Például Liszt számára kiadója, Holle minden bizonnyal a korban elérhető legautentikusabb forrást, azaz az első kiadásokat biztosította közreadói munkájához,<sup>1</sup> és szinte biztos, hogy sem Czerny sem Moscheles nem tudott hozzájutni kéziratokhoz, így valószínű ők is korai kiadások alapján készítették közreadásukat. Sokan azt gondoljuk, hogy ha a szonátáknak azt a formáját keressük, amely Beethoven eredeti szándékait a leginkább tükrözi, akkor a kéziratokat vagy a legrégebbi kiadásokat kell kézbe vennünk. Ez a feltevés sok esetben helytálló lehet, mégis, óvatossá kell lennünk, hogy általános érvényűnek fogadjuk el.

Beethoven nem volt eléggé precíz kézírataiban, és számos helyen következetlenségekkel, hibás vagy kétértelmű lejegyzésekkel találkozhatunk – ezekkel a korabeli kiadók munkatársai is szembesülhettek. Autográfjai – már amelyek egyáltalán fennmaradtak – nem pontosak, gondosak.<sup>2</sup> Az első kiadások vizsgálatánál pedig fontos felismerni, hogy a kéziratok számos hibája átkerült azokba. Talán azért, mert a kiadók korrektorai – ha voltak ilyenek egyáltalán – nem bírálták felül a zeneszerző által figyelmetlenségből vagy tévedésből helytelenül leírtakat, Beethoven pedig egy esetleges korrektúra során átsiklott olyan pontokon, amiket ő maga egyértelműnek vélt. Emellett műveinek kalózmásolatai révén sokszor újabb hibák kerültek a kottákba, s terjedtek el széles körben. Például Steiner kiadónak az op. 90, e-moll szonáta első kiadásához használt 1815-ös lemezét a Breitkopf és Simrock kiadók is használták kiadásaikhoz még ugyanabban az évben. Steiner később készített egy második kiadást apróbb változtatásokkal a zenei szövegben – például eltérő artikulációkkal. A második kiadás változtatásai Beethoven engedélye és tudomása nélkül készültek, s ez a lemez lett később Clementi 1823-as londoni közreadásának kiindulópontja.<sup>3</sup> Nem ez volt az egyetlen eset, hogy a zenei szövegben változtatásokat eszközöltek Beethoven hozzájárulása nélkül. Nägeli kiadó az op. 31 no. 1-es szonáta

---

<sup>1</sup> Newman/Liszt, 200-201.

<sup>2</sup> Nottebohm, 322.

<sup>3</sup> Beethoven, Ludwig van: *Klaviersonate e-Moll op. 90. Faksimile des Autographs*. Szerk.: Michael Ladenburger. (Bonn: Beethoven-Haus, 1993.) 35-46, Kommentar.

kiadásakor – más változtatások mellett – kibővítette az első tétel végét négy ütemmel.<sup>4</sup> Erről az esetről a fejezetben később még lesz szó.

A *Fassung letzter Hand* alak – azaz a szerző kezétől származó legutolsó forma, mely általában egy nyomtatott kiadás szerző által korrigált példánya – használata sem ad egyetlen hiteles műalakot Beethovennél, egyrészt mert kevés Beethoven által átnézett kiadást találunk, s ezek legtöbbje a kézírathoz képest is szövegromlásokat tartalmaz; másrészt esetenként több, Beethoven által átnézett variáns is fennmaradt egy-egy műből.<sup>5</sup> A mai urtext kiadások szerkesztői – akik az összes fennmaradt forrást összehasonlítva, a kor előadói és zeneszerzői gyakorlatát is figyelembe véve készítik elő a kottaszöveget,<sup>6</sup> – a legszélesebb háttérismeretek birtokában sem tudják sok esetben a művek egyetlen, hiteles verzióját megállapítani – legtöbbször csak következtetni lehet egy leginkább valószínű változatra – és sokszor nehéz kihívások előtt állnak, melyeket esetenként csak kompromisszumok megkötésével tudnak legyőzni.

A kiadásokban maradt számos hiba a művek utóéletét, így a dolgozatban vizsgálni kívánt közreadásokat is érinti. Az alábbi fejezetben ezeket a lejegyzési problémákat vázolom, számba veszem azokat a hibákat, tévedéseket, félreértéseket, amelyek a zeneszerző kézírataiból vagy korrektúráiból származnak, majd azokat is, amelyeket kiadói tevékenység okozott, valamint ezek utóéletét követem nyomon Czerny, Moscheles és Liszt közreadásaiban. A hibák néhány esetben a mai napig fennmaradtak – úgy a művek kottájában, mint az előadóművészi gyakorlatban is –, bizonyos kétértelműségek pedig elegendő forrás híján talán soha nem fogunk választ kapni. Beethoven kiadóival való levelezésének felidézésével néhány példát mutatok be alább arról, hogy milyen jellegű konfliktusok nehezítették a zeneszerző kiadóival való együttműködését.

### 3.1. Beethoven kapcsolata kiadóival levelezése tükrében

Beethoven nagyszámú ránk maradt levelének majdnem fele kiadóhoz címzett írás.<sup>7</sup> A levelekből kirajzolódik a zeneszerző viszonya a különböző kiadókhoz, mely részben üzleti természetű, részben munkakapcsolat volt, s a hűvös, tartózkodótól a meleg barátiig többféle

<sup>4</sup> Lásd Lee, 73.

<sup>5</sup> Nottebohm, 321, 324.

<sup>6</sup> Vö. Beethoven. *Klaviersonaten. Band I. Urtext.* Wallner, Bertha Antonia (közr.). (München: Henle, 1980.) iv

<sup>7</sup> A levelezés összkiadása hét kötetes, több mint kétezer-kétszáz levéllel – ebből körülbelül ezerhét száz Beethoven által írt, kisebb része pedig neki szóló írás. A kiadókkal való korrespondanciából fennmaradt dokumentumok nagy száma annak köszönhető, hogy mind a zeneszerző mind a kiadók részben hivatalos iratként tekintettek rá, adott esetben hivatkozási alapként, így kölcsönösen megőrizték egymás írásait. A levelek így segítenek az utókor számára betekintést nyerni a zeneszerző és kiadói közötti viszonyba.

alakot öltött, illetve gyakran változott is. Ezekben a dokumentumokban követhető egy-egy mű kiadásának folyamata és a megjelenés utáni fogadtatás is. A levelezés értékes információkkal szolgál arra nézve, hogy Beethoven mennyire volt – vagy inkább nem volt – elégedett az első kiadásokkal, milyen jellegű változtatásokat tett a műveken megjelenés után, illetve megismerjük a kiadók álláspontját, véleményét egy-egy vitás kérdésben. Beethoven kiadókkal folytatott levelezéséből számos alkalommal kiviláglik, hogy a szerző milyen sokat mérgelődött műveinek nem megfelelő minőségű kiadásai miatt, s hogy műveit sokszor azelőtt nyilvánosságra bocsátották, mielőtt a zeneszerző megbizonyosodhatott volna arról, hogy korrektúráit bevezették a kottákba.<sup>8</sup> Néha a kiadók publikálással való sietsége, néha a szedést végző alkalmazottak szakszerűtlensége vagy pontatlansága okozta, hogy hibák maradtak az első kiadásokban. Máskor azonban az is előfordult, hogy Beethoven az utolsó korrektúra elküldése után egyszerűen további hibákat fedezett fel a kottában. Egyik tanulmányában Alan Tyson megfogalmazta, hogy Beethoven nem volt igazán jó, figyelmes korrektor, sok hibát hagyott műveiben – melyekért rendszeresen a kiadókat vontta felelősségre.<sup>9</sup> Azt se felejtjük el, hogy a komponista többnyire csak levelekben értekezett a kiadókkal – néhánytól jelentős földrajzi távolság választotta el – így nem mindig tudta a teljes kiadói procedúrát a korrektúraolvasástól kezdve kezében tartani és ellenőrizni. Mindenesetre a zeneszerző egész életében nagy erőfeszítéseket tett a hibásan megjelent kottapéldányok javítására.

Beethoven mintegy tíz évvel Bécsbe költözése után, 1802 végén egy kisebb botrányt keltő eset miatt végleg szakított és pereskedni kezdett legelső bécsi kiadójával, Artariával – a Beethoven számára rendkívül kínos ügy, melynek során Breitkopf & Härtel bizalma is megrendült a komponistában, egészen 1805-ig elhúzódott.<sup>10</sup> Az Artaria kiadó ugyanis kiadás céljából Beethoven tudtán kívül megszerzett egy kézirati példányt a zeneszerző op. 29-es

---

<sup>8</sup> Alan Tyson: Beethoven in Steiner's Shop. *Music Review*, XXIII. (1962): 119-27.

<sup>9</sup> I.m., 119.

<sup>10</sup> Az ügy lényege, hogy 1802-ben Beethoven op. 29-es kvintettje már nyomdában volt Breitkopf & Härtel kiadónál, miközben Artaria – talán abban a hiszemben, vagy egyszerűen arra hivatkozva, hogy Breitkopf & Härtel már kiadta azt – elkérte a mű kéziratát Fries gróftól, akinek a darabot a zeneszerző ajánlotta, s aki így a kéziratot birtokolta, miután Breitkopf & Härtel, kiadásuk előkészítése után visszaadta az autográfot jogos tulajdonosának. Artaria azt állította, hogy Breitkopf & Härtel kiadása hibákat tartalmaz, s ő újra akarja nyomtatni a művet. Beethoven az utolsó pillanatban lett figyelmes erre a dologra és akadályozta meg Artariát a kiadási szándékában, miközben nem kis port vert az ügy körül. Többek között a Breitkopf & Härtel kiadót is hibáztatta, amiért az meggondolatlanul, egy harmadik személy közbenjárásával visszaküldte a kéziratot Fries grófnak. Artaria biztosította a zeneszerzőt, hogy a műnek csak azután fogja megjelentetni utányomását, miután azt Breitkopf & Härtel kiadta – ami azonban sem a komponista, sem az utóbbi kiadó számára nem volt megnyugtató válasz. Miután Breitkopf vásárolta meg hivatalosan, követelte is a kizárólagos kiadási jogot, hiszen szüksége volt erre, hogy befektetett pénze megtérüljön. Artariának azonban eszében sem volt lemondani egy ilyen jó „fogásról”. A Beethoven számára rendkívül kínos ügy során Breitkopf & Härtel bizalma is megrendült a komponistában, de Beethoven is több ízben megsértve érezte magát, és ezt kifejezésre juttatta leveleiben. Az Artariával való vita mintegy 3 évig elhúzódott. Lásd BBG, 110-123. levelek, valamint 224. levél, I. kötet, 258.

kvintettjéből, amelynek kiadási jogait a Breitkopf & Härtel kiadó már megvette, s a mű épp megjelenés előtt állt. Beethoven nyilvános levélben határozta el magát Artaria kiadásától a Wiener Zeitung hasábjain 1803 januárjában.<sup>11</sup>

A Zenekedvelőkhöz-

Melyben tájékoztatom a közönséget, hogy az általam már régebben bejelentett C-dúr kvintett a lipcei B&H.-nél napvilágot látott; tudomásul adom ugyanakkor, hogy e darabnak az ugyanezidőben Bécsben megjelent, Artaria és Mollo urak által közölt kiadásában semmilyen részem nincs. Erre a kijelentésre főleg azért vagyok kénytelen, mert az utóbbi kiadás igen hibás, pontatlan és a játékos számára teljesen használhatatlan; ezzel szemben B&H. urak, a mű valódi jogtulajdonosai mindent megtettek a mű minél szebb kivitelű közlése érdekében.<sup>12</sup>

Ugyanez év októberéből származik az alábbi, egy francia kiadó jogtalan kiadására reagáló nyílt levél:

Figyelem!

Carl Zulehner úr, egy mainzi utánmetsző [Nachstecher] egy kiadást közölt zongorára és hegedűre komponált összes műveimmel. Kötelességemnek tartok ezúton nyíltan tájékoztatni minden zenebarátot, hogy ebben a kiadásban a legkisebb részem sincsen. [...] Ezen felül megjegyzem, hogy műveimnek fenti jogtalan kiadása soha nem lesz teljes, minthogy rövidesen különböző új műveim fognak napvilágot látni Párizsban, melyeket Zulehner úr francia vállalkozásának nem áll majd jogában utánmetszenie.<sup>13</sup>

A kor nagy divatja, és az utánnyomást készítő kiadók számára jó üzlet volt az utánmetszés gyakorlata. A kiadó ilyenkor nem vette meg újra a zeneszerzőtől a kiadás jogát, hanem a már kiadott kották alapján készített rézlemez, s nyomtatta ki újból a művet. Az eljárás persze általában a zeneszerzőnek sem volt kedvező – ugyanis az újrametszéseket legtöbbször kisebb kiadók készítették, akik így spóroltak, s akik mind a kulcsín mind a beltartalom tekintetében általában igénytelenebb kivitelű munkákat dobtak piacra, sok esetben nem jártak el körültekintően és nem végeztek gondos munkát. Az újrametszés azonban a

<sup>11</sup> Hogy Artaria végül kiadta-e a művet, arról nincsen bizonyíték. Beethoven az udvarnál egy határozatot harcolt ki, mely szerint csak olyasmit adhat ki Artaria – és a vele akkoriban együttműködő Mollo –, amit Beethoven írásban engedélyezett. BBG I. kötet 127. levél, 153.

<sup>12</sup> BBG, 127. levél. I. kötet 153-154.

<sup>13</sup> BBG, 166. levél. I. kötet, 193.

kéziratot megvásárló, első kiadást készítő vállalat számára volt igazán kedvezőtlen, hiszen példányait nem tudta olyan drágán eladni, hogy abból az összes költsége visszajöjjön és azon felül még haszna is legyen, mert az újrametsző olcsóbban árulta a kottákat. Sok újrametsző már néhány hónappal egy-egy mű megjelenése után piacra dobta saját példányait, így az első kiadást készítő kiadónak a valóságban mindössze néhány hónapig lehetett csak kizárólagos tulajdona az adott mű.

Beethoven sokat harcolt a rossz minőségű újrametszések ellen – néhány esetben azonban kapóra jött neki egy-egy újrakiadás. Például az op. 31-es sorozat első és második darabja a zürichi Nägelinél látott napvilágot először, 1803-ban – a kisebb vállalatnak, amely sem azelőtt sem azután nem adott ki több művet a szerzőtől, ez jelentős esemény volt. Beethoven leírása szerint a szonátákat „tévedésből korrektúra nélkül küldték el”<sup>14</sup> A bakit valószínűleg Beethovenék követték el – öccsével, Karllal együtt, aki ekkortájt segített neki ügyeinek intézésében – amikor úgy postázták a művet a kiadónak, hogy a másoló leiratát Beethoven még nem nézte át. Így a kiadás hemzsegett a hibáktól. Beethoven nagyon bántotta az eset, ezért Bécs egyik zenei lapjában, melyet a Breitkopf & Härtel kiadó működtetett, azonnal közölte a teljes hibajegyzéket, és felindultan tájékoztatta egy levélben Simrock kiadót az esetről: megírta, hálás lenne, ha Simrock újra kiadná a művet. Ezután elküldte neki a mintegy nyolcvan hibából álló listát, és megüzente – Karl Beethoven szavait idézve: „nagyon boldog lesz, ha végre láthat egy jó kiadást ezekből a művekből. Írja rá a kiadására: »egyedüli korrekt kiadás« [einzige korrekte Edition]”. Simrock végül ezt írta kiadására: „Édition très correcte”.<sup>15</sup>

1805-ben Beethoven rövid időre megszakította a kapcsolatot Breitkopf & Härtel kiadóval is, miután megelégedte annak állandó alkudozását az általa megadott áraból.<sup>16</sup> A konfliktust követően mintegy egyéves szünet következett be a kettejük közti levelezésben.

<sup>14</sup> BBG I. köt. 163-164, 138. levél Breitkopf & Härtel kiadónak, 1803. május 21.

<sup>15</sup> BBG 139-145. levelek. I. kötet, 165-170.

<sup>16</sup> A konfliktus többrétű. Beethoven 1804 augusztusában ajánlott fel a kiadónak hat művet – a *Krisztus az olajfák hegyén* oratóriumot (op. 85), az *Eroica* szimfóniát (op. 55), a *Hármasversenyt* (op. 56) és három zongoraszonátát (op. 53, 54, 57) – utóbbiak még nem készültek el – határozott feltételekkel, ami a kiadási határidőt és az anyagiakat illeti. Rövid alkudozás után kölcsönösen elfogadták egymás feltételeit, Beethoven vállalta, hogy egy-két hetes időközökkel küldi a műveket, a kiadó pedig folyamatosan – de legfeljebb két-három hónapon belül – kiadja őket. Beethoven azonban 1805 áprilisáig a szimfónia mellett csak két szonátát küldött a kiadónak különböző okokra hivatkozva. Breitkopf több ízben elégedetlenkedett tavasszal, azt gondolta, hogy a késlekedésnek oka Karl Beethoven is, aki, mint köztes harmadik személy, megnehezítette a kommunikációt a zeneszerzővel. Azt akarta, hogy Beethoven olcsóbban adja oda műveit a késlekedésre való tekintettel. Beethoven leveleiben többször sürgette a kiadót, hogy a már elküldött kéziratok mielőbb kezdjen el dolgozni, méltatlankodott a „harmadik személyt” ért vádakkal kapcsolatban, majd Breitkopf utolsó levelében megfogalmazott alkudozásán felháborodva visszakövetelte az összes kéziratát. Végül 1805 júniusában a kiadó visszaküldte a kéziratokat, hangot adva sajnálatának, amiért nem tudnak jól együttműködni a zeneszerzővel. forrás: BBG 194, 198, 204, 205, 209-213, 226 stb. levelek. I. kötet, 225-260.

Későbbi leveleiben aztán Breitkopf & Härtelnek is sokszor panaszkodott arról, hogy a korrektúrapéldányokban sok a hiba – vagy épp hogy nem is kapott korrektúrapéldányt, hanem rögtön kiadásban látta viszont művét. Hírhedt 1811. május 6-i levelében a Breitkopf & Härtel kiadónak önmagából kikelve és metsző gúnnal így írt – megszólítás nélkül, s az összes személyes névmást kisbetűvel szedve:

Hiba – mindenhol hiba – az ön egész valója egyetlen hiba – egyszer a másolómat kell elküldenem, másszor magamnak kell odamennem, ha azt szeretném, hogy műveim – ne pusztá hibákként jelenjenek meg – úgy tűnik, hogy a lipcei zenei ítélőszék egyetlen épkezláb korrektort sem képes előteremteni, ehhez képest maguk azelőtt elküldik nekem a kész művet, hogy megkapnák a korrektúrát. – legalább a nagyobb, többszólamú műveknél megszámolhatnák az ütemeket – így történik – mint látják az Egmont zongorakivonatában egy egész ütemet kihagytak – itt a hibalistát [Beethoven 2 oldalas hibalistát mellékelte a levélhez] – legforróbb köszönetem, hogy egy számomra ily izgalmas ügy érdekében ennyire felindítanak –

– nagyrebecsüléssel –

hiszen hibázzon, amennyit akar, hagyjon meg annyi hibát, amennyit akar – akkor is, látja, nagyra becsülöm, minthogy ez a szokás az emberek körében, amiért nem csináltak még nagyobb hibát –

őszinte szolgája

Beethoven.<sup>17</sup>

Számos további levelet találunk Beethoven levelezésében a műveiben megjelenő hibákkal kapcsolatban, hibalista mellékletekkel. Ilyenek például Ferdinand Riesnek 1819 márciusában, vagy a Schlesinger kiadónak 1821 novemberében írt levelei, utóbbi egy korrektúralistát is tartalmaz az op. 109-es szonátával kapcsolatban.<sup>18</sup>

### 3.2. Hibák javítása az első kiadásokban

Ha egy mű kiadott példányai hibákat tartalmaztak, több lehetőség állt rendelkezésre ezek javítására. Először is a kiadó egyszerűen kidobhatta a hibás példányokat, ami általában – a példányszámtól függően – viszonylag nagy anyagi kárt okozott, így ezt az eljárást kevésbé alkalmazták. A kiigazítások közlésének háromféle módja volt: a kiadó mellékelhetett egy hibajegyzék-lapot minden példányhoz; a még nála lévő példányokban egyesével kijavíthatta

<sup>17</sup> BBG, 496. levél. II. kötet, 187-188.

<sup>18</sup> BBG, 1294., 1446., 1447. levél, IV. kötet.



A Beethoven-szonáták kéziratának és első kiadásainak lejegyzési problémái

tintával a hibákat; vagy pedig a metszett lemezen korrigálhatta azokat, s így az összes későbbi nyomásnál már helyes példányok születhettek. Ezeknek köszönhetően egy mű adott kiadásában is előfordulhattak egymástól eltérő példányok: Alan Tyson 1962-ben hat példányt vizsgált meg Beethoven op. 95 vonósnégyesének Steiner kiadó által kiadott kópiáiból, és nem talált két egyformát. A példányokon jól lehet követni, hogyan változhatott a mű rézlemezének metszése, illetve milyen tintás javításokat végeztek a papírokon.<sup>19</sup>

Mivel a rézmetszetek előállítása volt a kiadói eljárás legköltségesebb mozzanata, általában hosszú évekig használtak egy rézlemez egy adott mű újrakiadásaihoz – akkor is, ha az közben többször gazdát (kiadót) cserélt –, amíg a lemez teljesen tönkre nem ment.<sup>20</sup> A különböző kiadók a kottát változatlanul hagyták, de lecserélték a borítólemezt: ezen tüntették fel az új kiadó nevét és az új árat. Tehát látszólag különböző kiadók kottái megegyezhettek, ha ugyanarról a lemezről készültek.<sup>21</sup>

Az alábbi kottapéldákon az Artaria kiadó egy Beethoven által átnézett, tintával és barnaszénnel írt javításokat tartalmazó próbanyomatát (1.,3.,5.,7.,9. kottapélda) és első kiadását (2.,4.,6.,8.,10. kottapélda) hasonlítom össze.<sup>22</sup> A kézi javítások egy részét – az öt hibából kettőt – az első kiadásban már bevezették a kottába a nyomtatásban, másik részét azonban továbbra is megtaláljuk a művekben. Az op. 2 sorozat második és harmadik szonátájából láthatók részletek; a következő javítások és eltérések találhatóak a két kottában:



1. kottapélda: op. 2/3, I. tétel, 244-247. ütem, próbanyomat      2. kottapélda, első kiadás

Beethoven a 245. ütem első balkéz hangját *gisz*-ről *e*-re javította.

<sup>19</sup> Tyson, Alan: Beethoven in Steiner's Shop. *Music Review* XXIII. (1962): 119-127.

<sup>20</sup> I.m. 119.

<sup>21</sup> I.m. 119.

<sup>22</sup> Mindkét példány az Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies, San José State University digitális gyűjteményében található. A kottapéldák innen származnak.

Első kiadás: [digitalcollections.sjlibrary.org/cdm/compoundobject/collection/sjsuLVBfeds/id/1463/rec/44](https://digitalcollections.sjlibrary.org/cdm/compoundobject/collection/sjsuLVBfeds/id/1463/rec/44)

Próbanyomat: [digitalcollections.sjlibrary.org/cdm/compoundobject/collection/sjsuLVBfeds/id/369/rec/46](https://digitalcollections.sjlibrary.org/cdm/compoundobject/collection/sjsuLVBfeds/id/369/rec/46)

Utolsó megtekintés: 2019. május.



3. kottapélda: op. 2/2, I. tétel, 294-295. ütem, próbanyomat

4. kottapélda, első kiadás.

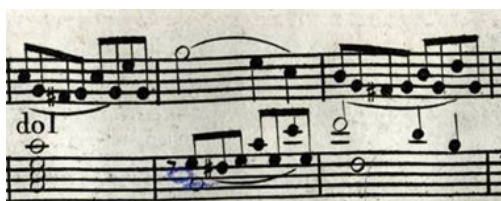
A 295. ütem balkéz szólamában Beethoven lehúzta a módosítójelet az *a* hang elől, hogy a balkéz kíséret ütemenként fél hanggal emelkedjen. Az első kiadásban nincs javítva a hiba. Későbbi kottaközreadásokban hibásan és javítva is megtaláljuk az említett ütemet. Moscheles Cramer-közreadásában (ca. 1830) egy helyen helyesen, egyszer helytelenül szerepel az ütem, Hallberger közreadásában azonban minden alkalommal helyesen.



5. kottapélda: op. 2/2, Rondó, 59-60. ütem, próbanyomat.

6. kottapélda, első kiadás.

Az 59. ütem jobb kezének zenei anyagában a negyedik triola első két hangjának *staccato* artikulációját javította Beethoven kötőívre, illetve egy ütemmel később az utolsó, *g* hangot felemelte. A kötőívet nem javították, a módosítójel azonban megjelenik az első kiadásban.



7. kottapélda: op. 2/3, I. tétel, 181-183. ütem.

8. kottapélda, első kiadás.

Beethoven a 182. ütemben, balkézben leírt *c*-t javította *e*-re. A javítás az első kiadásban nem jelenik meg. Moscheles Holle-közreadásában helyesen szerepel a hang.



9. kottapélda: op. 2/3, IV. tétel, 201-202. ütem, próbanyomat.

10. kottapélda, első kiadás

A Beethoven-szonáták kéziratának és első kiadásainak lejegyzési problémái

Beethoven a 201. ütemben megjelenő *h'* hangot javította *g'*-re, a javítás itt sem került át az első kiadásba. Azonban egy fel nem tüntetett hibát – ki tudja, milyen oknál fogva – kérés nélkül kijavítottak az első kiadásban: a második ütem elejének balkezeében a próbanyomat *g-a-fisz* harmóniájából az első kiadásban *g-c-fisz* lett.

### *3.3. A kéziratok lejegyzésének egyedi vonásai és problémái – ezek utóélete az első kiadásokban és a korabeli közreadásokban*

A következőkben számba veszem az első kiadásoknak azokat a tipikus hibáit, tévedéseit, félreértéseit, amelyek a zeneszerző kézírataiból vagy korrektúráiból származnak, majd azokat is, amelyeket kiadói tevékenység okozott. A kétértelműen vagy hibásan lejegyzett részletek értelmezését megkönnyítené, ha az összes primer forrás – például kézirat, másolói-, korrektúra- vagy metszőpéldány és első kiadás is – rendelkezésünkre állna, azonban ezek nagy része a legtöbb zongoraszonáta esetében sajnos elveszett. Látni fogjuk, hogy a korai kiadások körüli bonyodalmak miatt már a Beethoven halála után eltelt negyven-negyvenöt év során műveinek számos részlete hibásan terjedt el.

Rengeteg módon kerülhettek hibák a kiadásokba – a leggyakoribb esetek ezek lehetnek:

1. Beethoven kijavította ugyan a hibás kiadást, de az eredeti, rossz példányokat nem semmisítették meg, azok megmaradtak, s egy-egy nem eléggé körültekintő utánmetsző kiadó e rossz példányokat újabb kiadáshoz alapul vette – így megtartva és tovább terjesztve a téves részleteket. Egyes műveknél így nemritkán két- vagy háromféle lejegyzés is elterjedt.<sup>23</sup>
2. Ahol Beethoven maga nem javította ki az első kiadást, de egy-egy körültekintőbb, igényesebb kiadó vagy korrektor azt észrevette és átírta, ott szintén több változat kezdett terjedni, s az előadó muzsikusok sokszor mindegyik változatot életben tartották.
3. Előfordult az is, hogy a kiadók egyes, Beethoven által kétértelműen vagy pontatlanul lejegyzett részt helytelenül értelmeztek és „javítottak”, így maguk írták bele a műbe a hibát.
4. Előfordultak nyomdahibák a kiadó részéről.

A Beethoven kézírataiban fellelhető pontatlan lejegyzések és hibák a következők lehetnek: módosítójelek nem pontos használata, díszítések többféle, nem egyértelmű lejegyzése, elírások.

---

<sup>23</sup> Nottebohm, 324.

Érdeemes megvizsgálni, hogy mi történt ezekkel a lejegyzési kérdésekkel a Beethoven halála utáni évtizedekben. Tanítványai, zenész barátai és a műveit játszó előadók közül sokan már az első években nagy hangsúlyt fektettek a nagyszámú hibás részlet javítására. Czerny, Moscheles és Liszt közreadásai átfogó képet nyújtanak a lejegyzési problémák korai utóéletéről. 1876-ban Gustav Nottebohm<sup>24</sup> a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitung tizenhárom egymást követő számában publikált cikketek *Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten* címmel.<sup>25</sup> A következő elemzések megírásánál ezekre az írásokra is támaszkodtam.

### 3.3.1. A módosítójeleket érintő pontatlanságok

Az ütemvonalig érvényes módosítójel gyakorlata fokozatosan alakult ki a 18. század folyamán, a század közepén már általános volt. Azt megelőzően a sorközi előjegyzés egy-egy hangcsoportra, motívumra, rövidebb szakaszra volt érvényes – ütemvonalától függetlenül –, amelyen belül a zeneszerző egyértelműnek gondolta a módosítójel használatát. Egyes komponisták életben tartották a régebbi lejegyzési módot, s az új notáció csak a 19. század elején szorította ki azt.<sup>26</sup>

Beethoven sokszor nem az „új szabály” szerint alkalmazta kézírataiban a módosítójeleket. Számos alkalommal elfelejtette kiírni, más esetekben főlegesen írta ki őket. A pontatlan kéziratok miatt az első kiadások is bővelkednek a módosítójelek pontatlan használatában. A zeneértő közönség és az újabb kiadások sok ilyen hibát kijavítottak, a többértelmű helyeknél azonban nem könnyű rájönni a jó megoldásra – vagyis Beethoven eredeti szándékára. Ezt csak úgy tehetjük meg, ha megpróbáljuk megérteni a zeneszerző komponálás közbeni gondolkodásmódját, azt, hogy mikor, miért tért el a szabályoktól. Ezt vázлатаiban érhetjük legjobban tetten, hiszen ott csak magának írt, s nem volt szabályokhoz kötve.

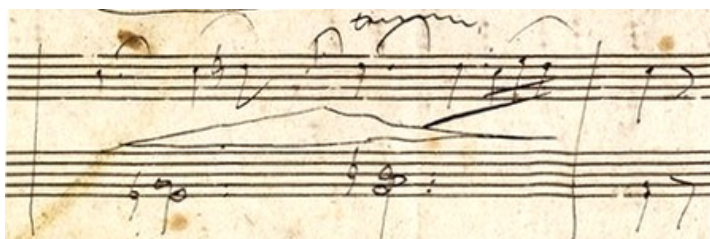
<sup>24</sup> Gustav Nottebohm (1817-1882): zongorista, tanár, kiadó, zeneszerző és zenetudós. Lipcsei tanulóévei alatt megismerkedett Mendelssohnnal és Schumannnal, majd Bécsbe költözésekor Brahmszal kötött életre szóló barátságot. Számos tanulmányt és elemzést írt Beethoven műveiről, tanulmányozta vázлатаit és kézíratait, megírta Beethoven, később Schubert műveinek tematikus műjegyzékét. Tudományos igényű kutatásai már korábban is elismerést váltottak ki, legfontosabb munkái: *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen von Gustav Nottebohm*. Lipcse: J. Rieter Biedermann, 1872; *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze von Gustav Nottebohm*. Lipcse: Peters, 1887; *Ein Skizzenbuch von Beethoven. Beschrieben und in Auszügen dargestellt von Gustav Nottebohm*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, s.a. forrás: Johnson, Douglas: „Nottebohm, Gustav”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Grove, 2001. 18. kötet, 203-205.

<sup>25</sup> Nottebohm, Gustav: *Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten*. *Allgemeine Musikalische Zeitung* Nr. 21-33. (1876. május 24-aug. 16.): 321-516.

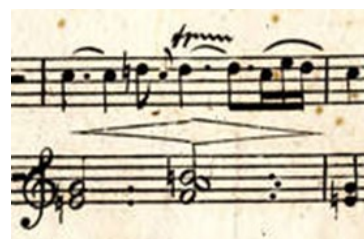
<sup>26</sup> Pryer, Anthony: „Accidental”. In: *The Harvard Dictionary of Music*. Negyedik kiadás. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.)

Vázlataiban Beethoven nagyon kevés módosítójelet használt. A művek alaphangneme nyilvánvalóan a fejében volt, így ezeket legtöbbször nem írta ki a sor elejére.<sup>27</sup> Egy-egy mű alaphangnemét a vázlatokban legtöbbször akkor lehet megállapítani, ha moduláció következik – itt ugyanis a zeneszerző soha nem felejt el kiírni az első, csak az új hangnemre jellemző, azt az előzőtől megkülönböztető módosítójelet. Ha például egy dúr hangnem után az azonos nevű moll következik, az új hangsor első alkalommal felhangzó harmadik fokát a szerző leszállítja (feloldja), vagy ha a hatodik fokú hang hangzik el előbb, akkor azt. Ez visszamenőleg azt jelenti számunkra, hogy az összes, azt megelőző hang fel volt emelve. Azonban Beethoven figyelme sokszor csak az új hangnem legelső jelzésére terjedt ki – vázlataiban ez érthető, hiszen ő maga onnantól kezdve tudatában volt az új hangnemnek, azonban ugyanez a lejegyzésmód sokszor kézirat tisztázataiban is megjelent. Tehát, ha egy dúr hangnem után az azonos nevű moll következik, és a hatodik fokú hang később hangzik el, mint a harmadik fokú, úgy Beethoven csak a harmadik fokot szállította le (oldotta fel), a hatodik fokot már nem. Számára nyilvánvaló volt a moduláció, így nem fáradt az összes hang módosításával. Ám ha egy esetleg zeneileg kevésbé művelt, de pontos metsző a kézirathoz hűen készítette a metszést, és a korrektúránál Beethoven átsiklott ezen a – számára megszokott – írásmódon, máris megjelent nyomtatásban egy hibás, vagy legalábbis félreérthető lejegyzés.

Az op. 57-es szonáta I. tételének 9. ütemében a kéziratban Beethoven elfelejti feloldani az *esz*-t a jobb kézben, holott a balban feloldja (11. kottapélda). Az első kiadás metszője pontosan utánozta a hibát (12. kottapélda), sőt Czerny sem javította azt közreadásában (13. kottapélda). Moschelesnél, Lisztnél és a későbbi kiadásokban azonban már látjuk a feloldójelet (14. kottapélda).



11. kottapélda: kézirat<sup>28</sup>



12. kottapélda: első kiadás (Bureau d'Arts et d'Industrie, 1807, Bécs).

<sup>27</sup> Nottebohm, 323-325.

<sup>28</sup> A disszertációban, a kottapéldákban közölt kéziratok és első kiadások forrásai a Bibliográfiában, a Kották jegyzékében láthatók.



13. kottapélda: Czerny közreadása.<sup>29</sup>



14. kottapélda: Moscheles közreadása.<sup>30</sup>

Az op. 106-os szonáta harmadik tételének 165-167. ütemeiben ötször megismételt *h* hang közül az első kiadásban csak az elsónél van kiírva a feloldójel (15. kottapélda), a többinél nem (az előjegyzés két bé) – az előző példához hasonlóan valószínűleg ez a pontatlan lejegyzés is a kéziratból került át, amely azonban nem maradt fenn. Moscheles és Liszt közreadásai már javítják a nyilvánvaló hibát (16. kottapélda).



15. kottapélda: op. 106, III. tétel, 165-167. ütem, első kiadás.



16. kottapélda: Liszt közreadása<sup>31</sup>

Az op. 102 no. 2, D-dúr cselló-zongora szonáta első tételének kidolgozási részében hasonló problémával találkozunk. A 70. ütem második felétől kezdve a cselló négy *cisz* hangot játszik, ami megfelelően jelölve van az első kiadásban, ütemenként kiírt kereszttel. A 78. ütemben az analóg helyen *fisz*-nek kellene állnia, ám hiányzik a kereszts, pedig a zongoraszólamban láthatjuk a feloldójelet az *f-esz* mordentnél, aminek csak akkor van harmóniai értelme, ha a csellóban *fisz* áll (17. kottapélda).

<sup>29</sup> Czerny közreadásának kottapéldái a disszertációban, amennyiben másként nem jelzem, az alábbi kiadásból származnak: *Beethoven's Masterpieces. Edited by his friend and pupil Carl Czerny.* (London: R. Cocks, s.a. [ca. 1864].)

<sup>30</sup> Moscheles közreadásának kottapéldái a disszertációban, amennyiben másként nem jelzem, a következő kiadásból származnak: *L. v. Beethoven's sämtliche Sonaten für Pianoforte. Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes von I. Moscheles.* sorozat: Hallberger's Prachtausgabe der Classiker. (Stuttgart: Hallberger, [1858-1867].)

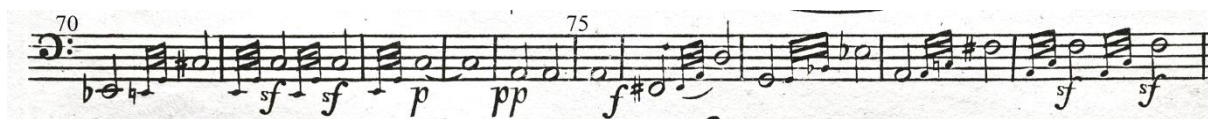
<sup>31</sup> A Liszt-közreadás kottapéldáinak forrása: *Sonaten für das Pianoforte Solo von Ludwig van Beethoven. Erste vollständige Gesamtausgabe unter Revision von Franz Liszt.* (Wolfenbüttel: L. Holle, s.a. [ca. 1857].)

## A Beethoven-sonáták kéziratának és első kiadásainak lejegyzési problémái



17. kottapélda: op. 102 no. 2, D-dúr cselló-zongora szonáta, I. tétel, 70-79. ütem, első kiadás (Bonn, Simrock, 1816).

A második kiadás cselló szólamában a 70. ütemben *cisz* áll, a másik három *c* azonban nincs felemelve, s ugyanez ismétlődik az analóg helyen a *fisz-f*-el. Ez pontatlan, de következetes notáció, amely javítja az első kiadás téves *f*-jét (18. kottapélda).



18. kottapélda: op. 102 no. 2, I. tétel, cselló szólam, második kiadás (Bécs, Artaria, 1819).

Breitkopf összkiadásában, mely a 20. század közepéig mérvadó forrásként szolgált az előadóművészeknek, visszatér az első kiadás megoldásához – négy *cisz*-t és négy *f*-et látunk, a zongora bal kéz szólamában a feloldójelek megjelennek (19. kottapélda). A mai kiadások cselló szólamában már kizárólag *fisz*-t olvashatunk, s ez a ma szokásos előadói gyakorlat is.



19. kottapélda: op. 102 no. 2, I. tétel, Breitkopf összkiadás [1864].

Visszatérve az op. 106-os szonátához, annak utolsó tételében, a 261-262. ütemnél találunk egy sokkal kérdésesebb helyet: Beethoven a 261. ütemben feloldójellel *c*-t ír a bal- és a jobb kézbe is. A következő ütemben nem ír ki módosítójelet, így, ha azt a notáció szabályai szerint olvassuk, *cisz*-t kell játszaniuk (20. kottapélda).

The image shows a page of handwritten musical notation for the 4th movement of Beethoven's Op. 106 Sonata. The score is in C major, 3/4 time, and includes markings like "U:C: Sempre dolce cantabile" and "Sempre legato". The measures are numbered 250, 255, 260, and 265. A red box highlights a specific passage in measures 261-262, where Beethoven writes a *c* in both hands, which is noted as a question in the text.

20. kottapélda: op. 106-os szonáta, IV. tétel, 250-270. ütem, első kiadás.

Beethoven azonban talán nem így gondolkodott, s erre bizonyíték a mellékelt tételrészlet (250-270. ütemig) több taktusa is. A 252. ütemben írt feloldójelet például az utána következő ütemvonal mindenképp semmissé tenné, ő azonban mégis kiír a 253. ütemben egy keresztet a *c* elé. Ugyanilyen példát látunk a 255-256. ütemben a *disz* és *d* hangokkal, illetve 258-259.-ben az *aisz* és *a*-val. A 268. ütemben zeneelméleti szempontból teljesen felesleges módon kétszer kiírja a keresztet a bal kéz *a* hangjai elé és feloldójelet tesz a *d* elé – holott a legutóbbi *disz* két ütemmel korábban a jobb kézben található. Jelzése saját(os) gondolkodásmódját tükrözi: azt, hogy mindig hangnemben, és nem különálló előjegyzésekben gondolkodott. A modulációkban nagyon gazdag résznel ugyanis az előző ütemben megjelenő *aisz* egy Fisz-dúr hangnemi kitérést jelez, ezért fontos utána Beethovennek, hogy a *d* előtti feloldójellel mutassa: már nem Fisz-dúrban vagyunk (ahol a *disz* magától értődő lenne). A második *aisz*



pedig valószínűleg a *d* és *gisz* miatti A-dúr asszociációt akarja megelőzni – itt h-moll következik, melodikus zárlattal. Ha a fenti ütemek példája és az előbb végigvezetett gondolatsor után újra ránézünk a 261-262. ütem kérdésére és megpróbáljuk azt Beethoven gondolkodásmódja szerint értelmezni, feltűnő, hogy ha a zeneszerző *cisz*-t akart volna a 262. ütemben, kiírta volna a keresztet, hiszen a 261. ütem G-dúr kitérésétől a *cisz* idegen, így azt külön jelezte volna. Beethoven tehát mind a jobb-, mind a bal kézben talán inkább *c*-re gondolt.

Moscheles, Liszt és a későbbi kiadások *cisz*-ként értelmezik a hangot, még a Breitkopf 1862-es összkiadásában, mely sokáig a legmegalapozottabb, mérvadó forrás volt a Beethoven-játékban, sem találunk utalást vagy megjegyzést arra nézve, hogy ezt a helyet a legrégebb fennmaradt forrás alapján másképp is lehetne értelmezni (21. kottapélda). Nottebohm szerint Beethoven egyértelműen *c*-re gondolt,<sup>32</sup> de az előadóművészetben egészen napjainkig a legnagyobb zongoristák is mind *cisz*-t játszanak. Az 1976-ban megjelent Henle Urtext kiadásban merül fel először a részlet kétségesége, a kiadó kérdőjellel, zárójelben jelzi a feloldójelet (22. kottapélda).

250 *una corda*  
*sempre dolce e cantabile*  
*sempre legato*

260

270 *a tempo*  
*pp tre corde*

21. kottapélda: op. 106-os szonáta, IV. tétel, 250-279. ütem, Moscheles közreadása.

<sup>32</sup> Nottebohm, 326.



22. kottapélda: op. 106-os szonáta, IV. tétel, 261-264. ütem, Henle Urtext kiadás.

Módosított átmenőhangokat, amik csak egy-egy harmóniára érvényesek, Beethoven gyakran elfelejtett feloldani. Ilyenkor is minden esetben a környező hangnemi vonzás segít megtalálni a helyes megoldást. Például az op. 10 no. 3, D-dúr szonáta d-moll lassú tételében a 70. ütem jobb kezében ezt látjuk az első kiadásban (23. kottapélda):



23. kottapélda: op. 10 no. 3, II. tétel, 70. ütem, első kiadás (Eder, 1798, Bécs).

Az utolsó nyolcadon lévő harmónia minden kétséget kizáróan d-moll, ám a harmadik nyolcadon egy szűkített harmónia miatt az *f* hang fel van emelve, így a hatodik nyolcadnál hiányzik a feloldójel mind a jobb, mind a bal kézben. Ez az írásmód is minden bizonnyal a fenn nem maradt kéziratból került át hibásan az első kiadásba, és azt sugallja, hogy Beethoven a szűkített harmóniáról teljesen megfeledkezve egyértelműen az alaphangnemben gondolkozott. Czerny közreadásában nem javítja a részt, mint más helyeken sem. Felmerül a kérdés: miért? Talán ő is egyértelműnek vélte ezeket a részeket? Talán nem nézte át a szonátákat ütemről-ütemre, s így több kétértelmű lejegyzés elkerülte figyelmét? Ennek némileg ellentmond az a sok helyen megfigyelhető precíz kritikai hozzáállása, mely az első kiadások hibáira mutat rá.<sup>33</sup> Moscheles, Liszt és a későbbi kiadások hozzáadják a feloldójelet az utolsó harmóniához, s ma természetesen mindenki így játssza azt.

Az op. 2 no. 1, f-moll zongoraszonáta első tételének kidolgozásában szintén felfigyelhetünk hiányzó módosítójelekre az első kiadásban (24. kottapélda).

<sup>33</sup> Erre számos példát találunk Czerny alábbi művében: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke: Nebst Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“*. Badura-Skoda, Paul (közr.). (Wien: Universal Edition, 1996.)



24. kottapélda: op. 2 no. 1, I. tétel, 57-72. ütem, első kiadás.



25. kottapélda: op. 2 no. 1, I. tétel, 66-68. ütem, Czerny-közreadás.



26. kottapélda: op. 2 no. 1, I. tétel, 64-68. ütem, Liszt-közreadás.

A 62. ütemben a jobb kézben megjelenő *h* hanggal és a 63. ütem bal kéz *g* domináns orgonapontjával *c*-mollba modulálunk. Így a 64. ütemben nem állhatna *desz*, csak *d* – de a 62. ütemben még *desz*-nek kell hangzania, hiszen ott még nem érkeztünk meg *c*-mollba. Beethoven minden bizonnyal ismét elfeledkezett a kiírt előjegyzésről, *c*-mollra gondolt, és ezért nem írt ki feloldójelet az ereszkedő motívum elhangzásakor sem a 64., sem a 66., sem a 68. ütemben. A 68. ütem jobb kezében kiírja ugyan a feloldójelet, a bal kézre azonban továbbra sem figyel.

Czerny kiadásában újfent hangról-hangra ismétli a mestert, Moscheles, Liszt és a későbbi kiadások minden hiányzó feloldójelet pótolnak. Egy apró részlet azonban arról árulkodik, hogy közreadásában Czerny is körültekintően megvizsgálta az első kiadásokat és nem mechanikusan másolta le azokat. Az 55. ütem elején a jobb kézben felhangzó pontozott ritmusos háromhangú motívum fölött az első kiadásban egy összekötő ívet látunk, amely az elsőtől a harmadik hangig tart, utóbbi fölött pont áll. A motívum első ismétlésénél ugyanezt látjuk; a 65. és 67. ütembeli ismétlésnél már kevésbé egyértelmű, de talán még mindig három hangot összekötő az ív; a 69. és 71. ütemben, a bal kézben hallható motívumnál azonban az ív

csak két hangot köt össze. Ki tudja, hogy Beethoven kéziratában hogyan volt lejegyezve ez a hely? A zeneszerző kapkodó és általában nem kifejezetten jól olvasható és átlátható írásából kiindulva, az a valószínű, hogy ezeket a hasonló, háromhangos zenei motívumokat a szerző hasonló artikulációval képzelte el és jegyezte le, azonban a kiadás folyamatában valamilyen oknál fogva különböző artikulációs megoldások születtek.

### 3.3.2. Díszítések lejegyzése

#### 3.3.2.1. Trillák

A trillák játéka Beethovennél kényes kérdés. Bonni évei alatt, amikor Neefétől tanult zeneszerzést és elméletet, C.P.E. Bach billentyűs iskoláját tanulmányozta, ugyanakkor Vogler *Tonschule* című elméleti iskoláját is ismerte, ami díszítések tekintetében újabb szellemű, mint Bach szigorú szabályai.<sup>34</sup> Így, bár Bach könyvéből a hagyományos, felső váltóhangról való trillázást tanulta, a főhangról való trillázással, sőt az alsó váltóhangról trillázás lehetőségével ugyanúgy megismerkedett. Műveiben mindhárom trillamódot használta – s ez nem könnyíti meg a mai előadó dolgát.

Támponként szolgál néhány ujjrenddel ellátott és kiírt trilla a művekben. Az 1793-ban keletkezett, Mozart *Se vuol ballare* témájára komponált hegedű-zongora variációiban (WoO 40) találjuk az alábbi ujjrendezett trillákat (27. kottapélda).

---

<sup>34</sup> Rosenblum, 250.



27. kottapélda: WoO. 40, Coda, 24-62. ütem, első kiadás.

A rendkívül kényelmetlen, négy hosszú trilla és trillasor közül az első három felső váltóhangról, az utolsó a főhangról indul. Megfigyelhetjük, hogy a négy trilla közül háromhoz utókat is ír Beethoven, a harmadikhoz talán csak azért nem, mert azt azonnal egy újabb trilla követi.

A szintén korai, op. 5 no 1-es cselló-zongora szonáta első tételében is felső váltóhangról kezdődő kiírt trillával találkozunk (28. kottapélda):



28. kottapélda: op. 5 no. 1, I. tétel, 31. ütem, Bärenreiter Urtext kiadás.

Az op. 27 no. 1, Esz-dúr szonáta harmadik tételében hangról indítva írja ki Beethoven a trillát. Ez a példa azért is különleges, mert a zeneszerző kétszer ismétli a g hangot annak érdekében, hogy hangról indítsa a trillát – ez tehát itt fontos szempont lehetett számára. A hangról indítás

oka valószínűleg az, hogy a 25. ütemben lévő *g*, majd az egy ütemmel későbbi *a* főhang a jobb kézben melodikus lépést rajzolhasson meg. Az első kiadást láthatjuk (29. kottapélda).



29. kottapélda: op. 27 no. 1, III. tétel, 21-26. ütem, első kiadás.

Váltóhanggal kiírt trillát találunk – újfent utókéval – az op. 10 no. 2 szonáta 1. tételének 58. ütemében. Beethoven nyilvánvalóan a disszonanciát akarta kiemelni ezzel a megoldással (30. kottapélda):



30. kottapélda: op. 10 no. 2, I. tétel, 57-64. ütem, első kiadás.

Zongoraiskolájában Hummel 1828-ban leírja: minden trillának arról a hangról kell indulnia, amely fölött a jelzés áll, és nem a fölötté lévő hangról, hacsak ez nincs külön jelezve.<sup>35</sup> Az előadói gyakorlat tehát 30-40 év alatt ebben a tekintetben sokat változott.

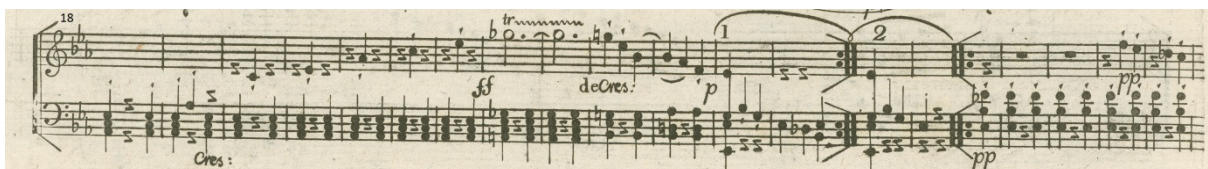
A nem kiírt és ujjrendezett trillák előadásával kapcsolatban tehát összefoglalva a következő dolgok adhatnak támpontot. Ha a trillának van valamilyen melodikus vagy motivikus összefüggése, hátere, legtöbbször hangról indul. A főhangról indított trilla megtartja a világos dallami rajzolatot, akkor is, ha disszonanciával jár együtt. Beethoven

<sup>35</sup> Johann Nepomuk Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-spiel*. 3 kötet. (Bécs, Haslinger, 1828.) 3. kötet, 3.

A Beethoven-sonáták kéziratának és első kiadásainak lejegyzési problémái

kevés ujrendezett trillája közül hét harmoniai összefüggésben csendül fel, s ezek közül hat a diszsonáns hangon indul.<sup>36</sup> A diszsonancia előnyben részesítése a kiírt trillák között még inkább megmutatkozik: hátról három trilla diszsonáns indulású.

Tehát a beethoveni gondolkodásmód kirajzolódó szabályszerűségei alapján, véleményem szerint valószínűleg a főhangról indítandó – a diszsonancia kiemelése miatt – például az op. 27 no. 1-es mű Scherzójának 25. ütemében szereplő trilla (31. kottapélda):



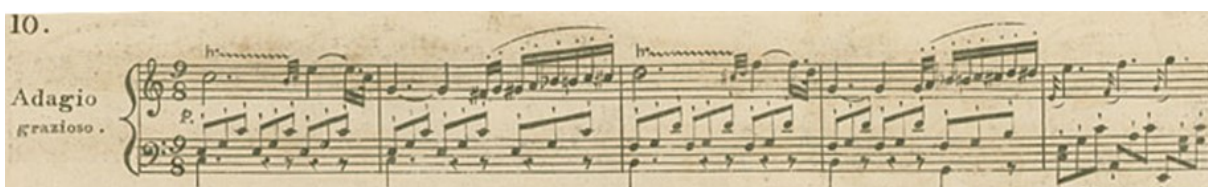
31. kottapélda: op. 27 no. 1, Scherzo, 18-32. ütem, első kiadás.

Egy skálamotívum hangjára esnek például az op. 31 no. 3-as szonáta első tételében a következő trillák – melyeket épp ezért, a dallam kiemelése miatt szintén a főhangról célszerű indítani (32. kottapélda).



32. kottapélda: op. 31. no. 3, Allegro, 67-73. ütem, első kiadás.

Ugyancsak főhangról indítandó a dallam kiemelése érdekében az op. 31 no. 1-es szonáta második tételének alábbi két trillája (33. kottapélda):



33. kottapélda: op. 31, no 1, I. tétel, 1-5. ütem, első kiadás.

### 3.3.2.2. Doppelschlag

Korai Beethoven-művekben gyakran jelenik meg díszítésként Doppelschlag, későbbi művekben már kevésbé alkalmazza a szerző;<sup>37</sup> egymástól eltérő lejegyzésmódjai azonban kérdéseket vetnek fel az előadásukkal kapcsolatban. Alább különböző művekben előforduló Doppelschlag-lejegyzések láthatók (34-36. kottapélda).

<sup>36</sup> Rosenblum, 251.

<sup>37</sup> Nottebohm, 353-354.



34. és 35. kottapélda: op. 2 no. 1, Adagio , 29-30. és 59-60. ütem, első kiadás.



36. kottapélda: op. 22, Adagio, 20. ütem, első kiadás.

A három részletben közös vonás, hogy lassú – Adagio – tételekben megjelenő lejegyzésekről van szó, melyek mindegyike hangfejhez van írva, mégpedig egy hosszabb hang után következő rövidebb és kevésbé súlyos ütemrészben lévő hanghoz. Korabeli előadási gyakorlat szerint – C.P.E. Bach Versuchjára hivatkozva – a díszítést az adott hangon kell elkezdni játszani.<sup>38</sup> A fenti esetekben ez a lassú tételbe egy szükségtelen, gyors, kissé nyugtalan mozgást eredményez. Tényleg ezt akarta Beethoven? Az op. 2 no. 1 szonátában számos példát találunk arra, hogy a szerző a díszítést hangok közé jegyzi le – tehát a Doppelschlag egészen pontos elhelyezésének nem volt nyomdai akadályja (37a,b kottapélda).



37a,b kottapélda: op. 2 no. 1, Adagio, 11-13. és 16-17. ütem, első kiadás.

Az op. 9 no. 3 vonóstrió Adagio tételében találunk egy díszített dallamot, ami különböző hangszereken való elhangzásainál különböző módon van jelölve a kottában. Vajon miért tett így Beethoven? Lehet és érdemes vajon ebben tudatosságot keresni? A 14. ütem

<sup>38</sup> Bach, C.P.E.: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faksimile-Nachdruck der I. Auflage.* közz.: Hoffmann-Erbrecht, Lothar. (Lipscse: Breitkopf & Härtel, 1958, 1992.) 7. kiadás. 72.



A Beethoven-sonáták kéziratainak és első kiadásainak lejegyzési problémái

harmadik negyedén a hegedű Doppelschlagja a pontozott ritmus két hangja közé van írva. A következő ütemben ugyanezt a dallamot díszítve játssza a hegedű, a Doppelschlag a pontozott ritmusképlet első hangja fölött áll. Eközben a brácsán is elhangzik a dallam, kiírt díszítéssel (38. kottapélda).



38. kottapélda: vonóstrió op. 9 no. 3, Adagio, 13-17. ütem, Breitkopf & Härtel kiadás.<sup>39</sup>

Hogy miért írta így Beethoven ezen a helyen a díszítéseket, azt valószínűleg nem tudjuk meg, azonban az egyértelmű, hogy egyféle kivitelezést akart hallani az összes szólamban. Tehát ez a három jelzés számára itt pontosan ugyanazt jelenthette.

Hasonlóan, az op. 5 no. 2 cselló-zongora szonátában találunk olyan Doppelschlagot a rondó tétel zongoraszólamában, amit néhány ütemmel később a cselló szólamának kiírt Beethoven (39a,b kottapélda):



39a,b kottapélda: op. 5 no. 2, Rondó, 103-104. és 111-112. ütem, első kiadás.

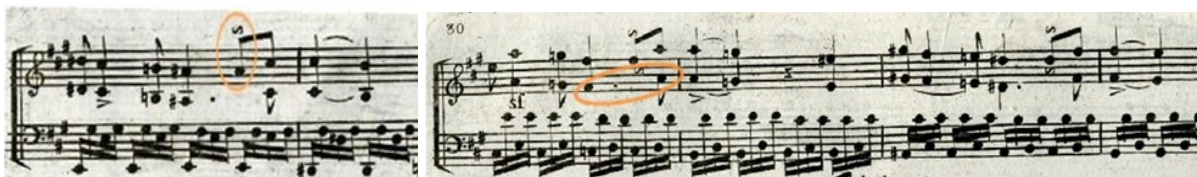
A Breitkopf & Härtel összkiadásában már egységesítették a szólamokat, és a zongorának is kiírták a díszítést kiskottával (40a,b kottapélda).

<sup>39</sup> Beethoven: Trios für Violine, Bratsche und Violoncell. In: *Beethoven Gesamtausgabe*. Bd. 57, Serie 7. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1862-1865.)



40a,b kottapélda: op. 5 no. 2, Rondó, 103-104. és 112. ütem, Breitkopf & Härtel kiadás.

Az op. 2 no. 2-es szonáta rondó tételében Beethoven az egyik Doppelschlag-lejegyzés játékmódját mintegy megmagyarázza egy másikkal. A 34. ütemben csak egy szólamban, míg a 131. és 133. ütemekben a jobb kézben oktávban hangzik fel a díszítés. A lejegyzés azonban az alsó szólamban pontozott negyeddel, a felsőben nyolcad fölé kiírt Doppelschlaggal történik – úgy látszik, Beethoven a kétfajta notációnak ugyanolyan kivitelezést képzelt el (41a,b kottapélda).



41a,b kottapélda: op. 2 no. 2, Rondo, 34-35. és 131-134. ütem, első kiadás.

Az op. 22 szonáta rondójában egy helyen az alábbi módon jelzi Beethoven a díszítést (42. kottapélda). Ezt a lejegyzést egyes későbbi kiadásokban – Liszt és Moscheles közreadásaikban is – módosították: a Doppelschlagot a ritmusképlet első és második hangja közé jegyezték le (43. kottapélda).



42. kottapélda: op. 22, Rondó, 21. ütem, első kiadás.



43. kottapélda: Liszt-közreadás.

A Beethoven-sonáták kéziratának és első kiadásainak lejegyzési problémái

A második lejegyzés azért helytelen, mert szigorúan véve a szabályokat, így kellene azt játszani (44. kottapélda):



44. kottapélda<sup>40</sup>

Jó érzésű zenész azonban nem ismételné meg kétszer a *c* és *b* hangokat. Ezeket a részleteket helyesebb lenne kiírni kiskottával – ahogyan a vonóstrióban láttuk –, vagy a nyolcadot és a ritmusképlet első hangját ívvel összekötni, ahogyan az op. 31 no. 2-es sonátában látjuk (45. kottapélda).



45. kottapélda: op. 31 no. 2, II. tétel, 10-14. ütem, első kiadás.

Felmerülhet bennünk, hogy talán Beethoven nem írta egyértelműen vagy kellően olvashatóan kézírataiban ezeket a Doppelschlagokat – ami, ismerve a zeneszerző lendületes kézírását, előfordulhatott –, s a kiadók hozzájárultak a sok helyen sokféleképp megjelent, következetlenül notált díszítések nagy számához. Talán Beethoven nem tartotta kulcskérdésnek a díszítéseket, vagy egy bizonyos szabadsággal kezelte őket, így lejegyzésüknél sem követett szigorú szabályokat. Talán számára egyértelmű volt a díszítések kivitelezése, és megbízott annyira kora muzsikusaiban, hogy elégnek gondolta a jelzésértékű díszítés-notációt. Érdekes párhuzam Mozart K. 498, *Kegelstatt-trió*jának első tételére, melyben a szerző hatvanhatszor írta ki a Doppelschlagot hatvannegyedekben azért, hogy az biztosan úgy szólaljon meg, ahogyan ő elképzelte (46. kottapélda).

---

<sup>40</sup> Gustav Nottebohm leírása. Nottebohm, 356.

Componirt am 5. August 1786 in Wien.

46. kottapélda: Mozart: K. 498, Esz-dúr trió, I. tétel eleje.<sup>41</sup>

### 3.3.3. Egy recitativo Beethoven műhelyében

Zongoristák közül ki ne gondolkozott volna már el az op. 110-es zongoraszonátát játszva annak harmadik tételének *recitativo*jában található következő részen (47. kottapélda):

47. kottapélda: op. 110, III. tétel, *recitativo*, első kiadás.

Valószínűleg a hegedűjátékosoktól ismert *Bebung* jelenség inspirálhatta ezt a részt, ahol a jobbkez szólamában felhangzó *a* hangot először lassan, majd gyorsulva, végül ismét lelassulva kell két ujj cserélgetésével egymás után megütni. Különleges gondot fordított Beethoven ennek a résznek a lejegyzésére. Kéziratának első változatában így olvashatjuk a fenti ütemet (48. kottapélda):

<sup>41</sup> Mozart: Pianoforte-Quintett, -quartette und -trios. II. kötet, no. 7. 2-19. In: *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke Serie XVII.* (Lipscse: Breitkopf & Härtel, 1879.)



48. kottapélda: kézirat leirata.<sup>42</sup>

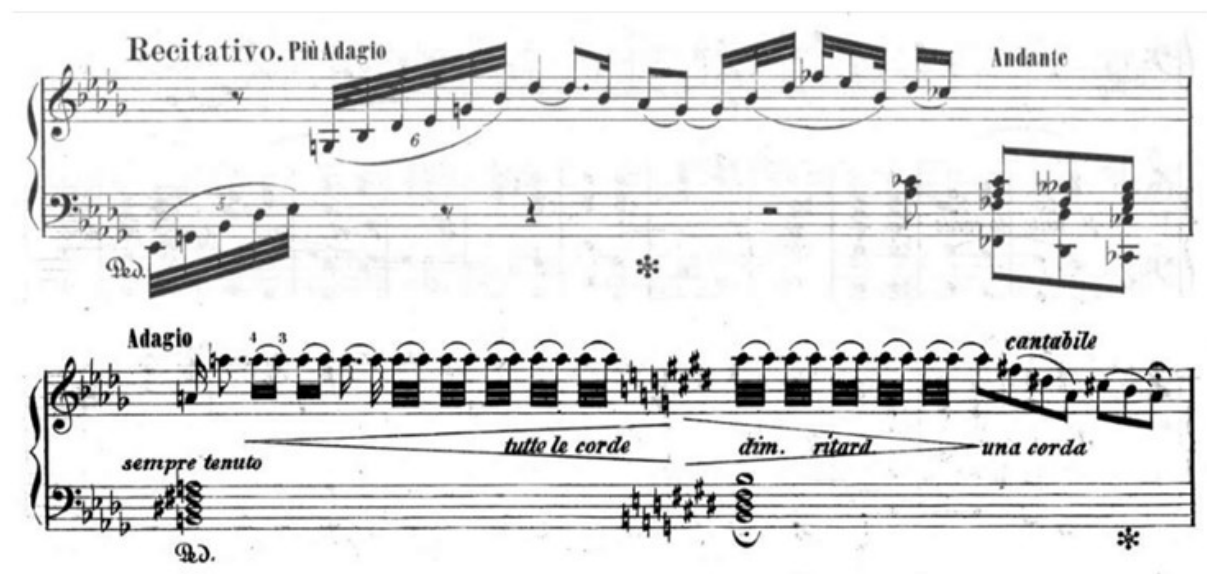
Látjuk, hogy a korai változatban még nem szerepel a 6-7. hang pontozott ritmusa, három harmincketteddel kevesebbet írt Beethoven, és a megismételt *a* hangok közül az utolsó előtti hatvanegyed. A következő kottarészleten a kézirat látható a tintás notációval, valamint a nyilvánvalóan később készült ceruzás korrigálásokkal és hozzáadásokkal. Hangi és artikulációs változtatás az adagio szakasz 7-8. harminckettede közötti átkötés – amely nem szerepel egyetlen későbbi kiadásban sem –, illetve az alsó sorban egy hozzáadott harmincketted hang és két, szomszédos kötőív (nyilakkal jelölve). (49. kottapélda.)



49. kottapélda: kézirat, ceruzás változtatásokkal.

<sup>42</sup> Nottebohm, 356.

Bárhogy korrigálta is Beethoven az eredeti írást, úgy tűnik, hogy nem volt megelégedve a harminckettedek mennyiségével, s előadóként is nehéz természetességgel játszani a látszólag önkényes számú ismételt *a* hangot (50. kottapélda).



50. kottapélda: Moscheles közreadása.

Moscheles közreadásában megfigyelhetjük, hogy kiírja a pedáljelzést, amit az első kiadás és Czerny kiadása mellőz, illetve az utolsó hang fölé fermatát tesz. Ha a kéziratot nézzük az előző kottapéldán, Beethoven talán valóban fermatát írt – az utolsó három hangra. Kicsit hasonlóan a *Fidelio* operából Marcellina egyik áriájához, melynek végét két másolatban kétféleképpen találjuk meg, s Beethoven mindkettő előadását jóváhagyta, sőt mindkét másolatot maga nézte át: alább, baloldalon az első változatot, mellette a későbbit látjuk, melyben a koronát „kitágította”, és négy hang fölé terjesztette ki (51. kottapélda).



51. kottapélda.<sup>43</sup>

Talán ehhez hasonló állna az op. 110 szonáta fenti kéziratában is? Elképzelhető. Fermatának azonban a későbbi kiadásokban nyoma sincs.

<sup>43</sup> Nottebohm, 359.

A Beethoven-sonáták kéziratának és első kiadásainak lejegyzési problémái

Az idézett rész ujjcserés lejegyzésmódját Beethoven egy másik műben használta először: az op. 69 cselló-zongora szonáta harmadik tételének nyitótaktusaiban, melynek előadása sokak számára a mai napig kérdéses (52. kottapélda).

12 (76) **SCHERZO.**  
Allegro molto.



52. kottapélda: op. 69, Scherzo eleje, Breitkopf & Härtel kiadás [1863].

A zongora szólamban leírt manír előadásához Nottebohm a következőket fűzi:

Ismeretes, hogy a két hang felett látható ív nem kötést, hanem csúszást jelent.<sup>44</sup> [...] Elképzelhető, hogy Beethoven, aki számára a Bebung és a Tremolo már korábban, C.P.E. Bach révén ismert volt, ennek a játékmódnak a motivikai felhasználását – két azonos magasságú, összekötött hang különböző hangsúlyozását – Haydntól látta először, mégpedig annak vonósnégyeseiben.<sup>45</sup>

Nottebohm például az op. 76 no. 2-es vonósnégyesre gondolhatott, melynek első tételében található az alábbi részlet (53. kottapélda):



53. kottapélda: Haydn: d-moll vonósnégyes Hob. III:76, I. tétel, 29-31. ütem.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Németül: „kein Binde- sondern ein Schleifbogen ist” forrás: i.h.

<sup>45</sup> Nottebohm, 356.

<sup>46</sup> Beethoven: *11 Late String Quartets, Opp.74, 76, 77.* (New York: Dover, 1979.)

Ennél a lejegyzésnél a második hang mindig erősebb, hangsúlyosabb. Az A-dúr csellószonáta scherzójában is az összekötött két hang közül mindig a második van súlyos ütemrészen, tehát lehetséges, hogy Beethoven egy erősödő gesztust akart hallani. Czerny Nottebohmhoz hasonló állásponton van a manír előadását illetően.<sup>47</sup>

#### 3.3.4. Artikuláció – staccatók

Több szonáta első kiadásában találkozhatunk a staccato pontok és vonalak váltakozó használatával. Ezek korabeli leírások szerint különböző játékmódot kívánnak, és más zenei kifejezéstartalommal bírnak. Azonban a korban a staccato lejegyzések használata szerzőnként különbözött, nem volt általános, mindenki által elfogadott szabálya. Hummel zongoraiskolájában nem tett különbséget pont és vonás között, míg Cramer és Clementi igen.<sup>48</sup> Clementi 1801-ben megjelent zongoraiskolájában például a következőket írja:

A hangok játékhosszának legjobb általános szabálya, ha a hangokat a játékos azok *teljes értékéig* letartja. Ennek az ellenkezője kívánatos vonalstaccatóval jelölt hangok esetén – amikor a hang megszólalása után azonnal fel kell emelni az ujjat a billentyűről, és ponttal jelölt hangok esetén is – amely azonban már *kevésbé* staccato az előbbihez képest. Még kevésbé rövid a ponttal és kötőívvel egyaránt jelölt hang (portato). A hosszúság és rövidség finom fokozatai mind a *karaktertől* és a darab *szenvedélyességétől* [érmelmességétől] függenek, ennek stílusát az előadónak alaposan meg kell figyelnie.<sup>49</sup>

Türk elméleti munkájában Hummel nézetét osztotta, ám megjegyezte és elfogadta, hogy vannak szerzők, akik különbséget tulajdonítanak a két jelzésnek.






Több dokumentum fennmaradt, amely azt tükrözi, hogy Beethoven számára fontos volt a két jelzés közti különbség. Egy 1825-ben keletkezett levelében, melyet a hegedűs Karl Holznak írt az op. 132 vonósnégyes előadásának apropóján, többek között a staccatók és kötőívek notációjáról is szót ejt. Emellett a kottákban hibásan, pontatlanul megjelenő előadói jelzésekről, e jelzések fontosságáról és a kottamásolókat pontatlanságáról ír:

<sup>47</sup> Rosenblum, 210.

<sup>48</sup> Lee, 45.

<sup>49</sup> Az angol szöveg utolsó mondata így hangzik: „The nice degrees [...] depend on the character and passion of the piece.” Clementi, Muzio: *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte*. London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 1801. Facsimile kiadás, szerk.: Rosenblum, Sandra P. (New York: Da Capo, 1974.) 8.



Kötelezően! *A p* < > ijesztően el vannak hanyagolva és sokszor, nagyon sokszor rossz helyre írják őket, ami a sietség számlájára írható. Az Isten szerelmére megkérem Rampelt<sup>50</sup> vesse az eszébe, hogy mindent úgy másoljon le, ahogyan lát. Ahol [pont] áll egy hang fölött, nem szabad helyette ' [vonalstaccatót] írni és fordítva – ezek nem egyformák:  A < jelek néhol szándékosan egy-egy hang után állnak, pl.:  A kötéseket is éppúgy [másolja], ahogy látható, nem mindegy, hogy  vagy  Adagióban inkább  51

A 7, A-dúr szimfónia a bécsi Zenebarátok körének tulajdonában lévő, Beethoven által átnézett és korrigált szövegegyesében a zeneszerző sok javítást tett, melyek a játékmódot, a vonásokat, az artikulációt és más részleteket érintették.<sup>52</sup> A vonós szövegek staccatóinál több helyen vonalra javította a pontokat.

Ugyanígy vonalra javított pontlejegyzéseket láthatunk az op. 2 no. 3 zongoraszónáta harmadik tétele próbanyomatának egyik lapján (54. kottapélda). Beethoven piros tintás korrektúrái az Artaria kiadó kottájában a lapszámon és a sorok között is megjelennek, s a jobbkez staccatóira vonatkoznak (73-74., 77-78., 81-82., 83-84. és 89-90. ütem). Megfigyelhető, hogy a zeneszerző a 48-53. vagy 61-63. ütemekben megjelenő staccatókat nem korrigálta. Közös vonása a tintával javított artikulációjú hangoknak, hogy *sforzato* jelzés társul hozzájuk. Ez nem hagy kétséget afelől, hogy Beethoven egyértelműen más gesztusként tekintett a vonalstaccatóra: egy markáns, élesebb, hangsúlyosabb gesztusként. A zeneszerző sokszor valamilyen metrikus súlyadásra is használja – lásd az előző mellett az op. 27 no. 2 szónáta harmadik tételének példáját alább (57, 59, 60. kottapélda), illetve beszédes példa az op. 53-as szónáta *Rondójának* alábbi szakasza, ahol a vonalstaccatókat aligha lehet másként értelmezni, mint metrikus hangsúlynak (55. kottapélda).

<sup>50</sup> Beethoven egyik kottamásolója.

<sup>51</sup> BBG, 2032. levél, VI. kötet, 137.

<sup>52</sup> Nottebohm: *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen von Gustav Nottebohm.* (Lipcse: J. Rieter Biedermann, 1872.) 107-109.



54. kottapélda: op. 2 no. 3, Scherzo, 46-90. ütem, próbanyomat.

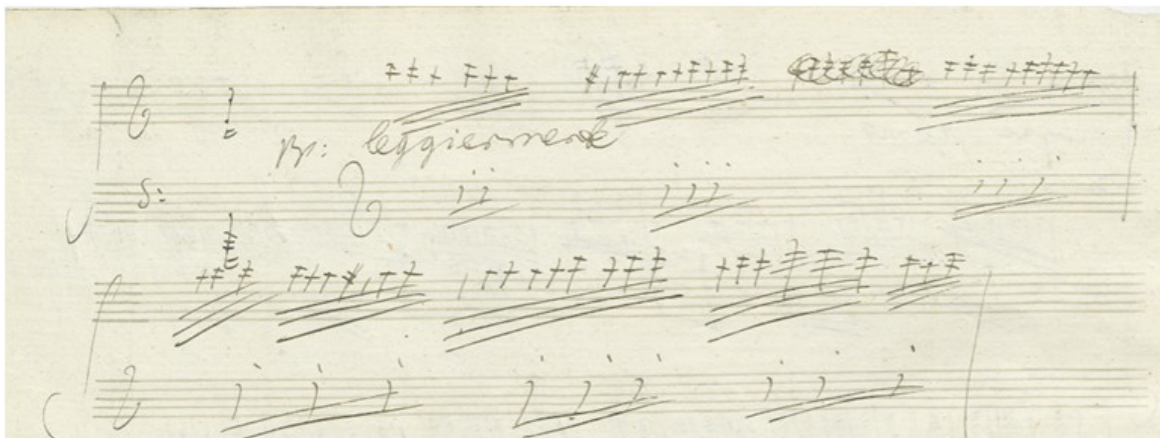


55. kottapélda: op. 53, Rondó, 329-343. ütem, első kiadás.

Amikor a komponisták sietve vagy puhább tollal jegyezték le egy-egy tételt, a pontok sokszor kisebb vonásnak, a vonások nagyobb pontnak látszottak. Beethovenre a kapkodó, siető, elnagyolt írásmód igen jellemző, nála e két jel az összes létező variációban (kinézetben, vastagságban, hosszúságban) megjelenik, és sokszor teljesen lehetetlen megkülönböztetni őket egymástól. Alábbiakban néhány példa látható a különféle staccatók megjelenésére Beethovennél, majd azt is illusztrálom, hogy a későbbiekben a kiadók és közreadók hogyan interpretálták a zeneszerző jeleit.

## A Beethoven-sonáták kéziratának és első kiadásainak lejegyzési problémái

Az op. 111-es c-moll szonáta második tétele 89-90. ütemének balkezeiben például a pontozott hangok meglepő változatosságát látjuk. Úgy tűnik, mintha pontokkal kezdené Beethoven a lejegyzést, majd vonallal folytatná (56. kottapélda).



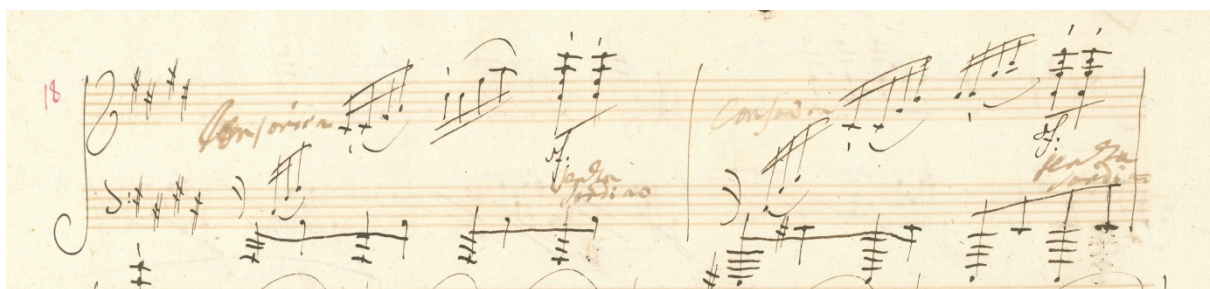
56. kottapélda, kézirat.

Hasonlóan, az op. 26-os Asz-dúr szonáta I. tételének 2. variációjában (1-16. ütem) pontokat és vonalakat egyaránt, felváltva látunk a hangok fölött, néha eldönthetetlen egy-egy jelről, hogy inkább pont-e vagy vonal (57a,b. kottapélda).



57a,b. kottapélda: op. 26, I. tétel, kézirat.

Az op. 27 no. 2, cisz-moll szonáta harmadik tételének főtémájában megfigyelhetjük, hogy Beethoven mindvégig következetesen vonallal jelezte a rövid akkordokat,<sup>53</sup> ám a mű első kiadásában, mely a bécsi Cappinál látott napvilágot (1802) a metsző a tizenhét témafej-megjelenésből kilenc helyen ponttal és kilenc helyen vonalstaccatóval jelezte a motívumot, minden látható logikát nélkülözve. A közreadások különböző változatait mutatják be ennek az artikulációnak. Érdekes azonban, hogy Simrock korai reprint kiadásában következetesen vonallal vannak jelölve az akkordok, ami feltételezi, hogy Beethoven látta az első kiadást és korigálta azt valamilyen módon (58. kottapélda).<sup>54</sup>



58. kottapélda: op. 27 no 2, III. tétel, kézirat; vonalstaccatók az akkordok fölött.

Összehasonlításképp, alább láthatunk pontokat a portato-lejegyzéseknél; ezek lényegesen kisebb kiterjedésűek (59. kottapélda):



59. kottapélda: op. 27 no 2, III. tétel, kézirat.

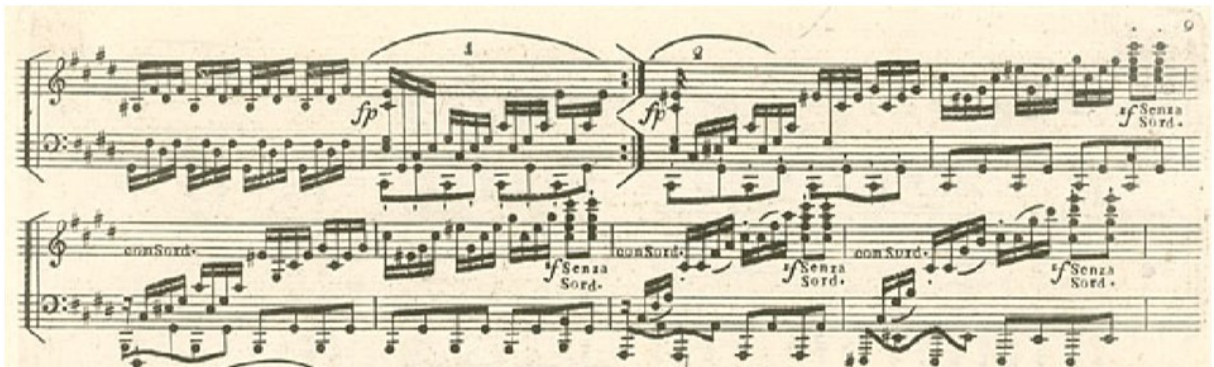
Az első példánál látható az is, hogy Beethoven minden negyed első tizenhatod hangja fölé vonalat írt. Ezek metrikus hangsúlyok, azt jelzik, hogy minden negyedek kissé hangsúlyozni

<sup>53</sup> A motívum néhány előfordulásánál ugyan a nyolcadok önmagukban állnak, artikulációs utasítást nem találunk, ám ahol van staccato jelzés, ott az mindig vonalstaccato.

<sup>54</sup> Vö. Rosenblum, 186.

A Beethoven-sonáták kéziratának és első kiadásainak lejegyzési problémái

kell<sup>55</sup> – ami nem azonos egy egyszerű staccatóval; s ahol ezeket a vonalakat pontokká egységesítették a kiadók, közreadók, a lejegyzésnek ez a többletjelentése elvész (60. kottapélda).



60. kottapélda: op. 27 no. 2, III. tétel, első kiadás.

Czerny és Moscheles is a portatóknál megjelenő pontokat leszámítva csak vonalakat használ ebben a tételben (61. kottapélda).



61. kottapélda: op. 27 no. 2, III. tétel, 99-106. ütem, Moscheles közreadása.

Liszt Beethoven-közreadásában sehol nem használ vonalstaccatót, kizárólag ponttal jelzi a rövid hangokat. Moscheles és Czerny felváltva használja a két jelzést, ám Czerny op. 500-as zongoraiskolájából kiderül, hogy a két jelzés között ő sem tett különbséget.<sup>56</sup> Ettől függetlenül érdekes vizsgálódáshoz az a néhány szonáta, amelyben mindkét jelet használja –

<sup>55</sup> Rosenblum, 97.

<sup>56</sup> Czerny, Carl: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule in 4 Theilen*. Op. 500. (Bécs: Diabelli, 1839.) I. kötet, 142.

ilyen az op. 27 no. 2, az op. 31-es három szonáta vagy az op. 90 darab<sup>57</sup> –, mert ezek a jelzések mind az első kiadásokból kerültek át közreadásába.

Alább az op. 31 no. 1, G-dúr szonáta Adagio tétele látható, Czerny közreadásában. A tétel rendkívül sok artikulációs jelzést tartalmaz – az összes jelzés megtalálható Simrock első kiadásában is. Helyenként egyszerre látunk staccato pontot és vonalat a két kézben. A bal kéz háromféle kísérőfigurája közül az első csak vonalstaccatóval jelzett. Ha feltesszük, hogy ez az artikuláció a kéziratból származik, itt egy szárazabb hangzás, élesebb kíséret lehetett Beethoven elképzelése, míg a 35. ütemtől kezdődő kíséret staccatói egy lágyabb és – a regiszterből is adódóan – puhább hangszínt eredményeznek (62a,b kottapélda).

Még amikor szépen és tisztán megkülönböztethetők is a jelek, sok esetben előfordul, hogy a komponista nem következetesen használja őket, a témavisszatérésnél felcseréli a pontot vonallal vagy fordítva. Ezt nehezítendő, az első kiadásokban sokszor ennél is nagyobb a következetlenség, a metszők rendszeresen figyelmetlenül és véletlenszerűen alkalmazták a staccato jeleket és kötőíveket. A kérdés nyitva maradt, a vélemények ellentmondásosak.

The image displays a page of musical notation for the Adagio movement of Beethoven's Sonata Op. 31 No. 1. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a prominent staccato marking over a melodic line in the right hand. The second system continues with similar staccato markings and includes a *tr* (trill) marking. The third system shows a crescendo (*cres.*) leading to a fortissimo (*sf*) dynamic. The notation includes various articulation marks such as dots and lines above notes, and fingerings are indicated with numbers 1-5. The page number '6853' is visible at the bottom center.

<sup>57</sup> Sok műben ugyanis csak egyféle notációt alkalmaz, vagy pontot (például az op. 53, 78 vagy 81 szonátában), vagy pedig vonalstaccatót (például az op. 28 műben).



62a,b kottapélda: op. 31. no. 1, II. tétel, Adagio, 26-41. ütem, Czerny közreadása.

A jelölések kérdésében a döntő, leghitelesebb forrás jellemzően az autográf, azonban komoly gondot okoz, hogy a művek nagyobb részéből nem maradt fenn szerzői kézirat. Így sok kiadó döntött emellett 20. századi (össz)kiadásában, hogy egyféleképpen jelöli Beethoven staccatóit<sup>58</sup> – ami durva leegyszerűsítésnek tűnhet. A Henle összkiadásban és a Bärenreiter Urtext kiadásban is csak pontokat használnak a lejegyzéshez.

<sup>58</sup> Vö. Beethoven: *Klaviersonaten, Bd. I. Urtext.* (München: G. Henle Verlag, 1980.) 285, Bemerkungen.

## 4. Czerny, Moscheles és Liszt közreadásai – összehasonlító elemzések

Az alábbiakban a három kiválasztott és fent bemutatott közreadó Beethoven-közreadásait veszem közelről szemügyre. Ahol nem jelzem másként, ott a Czerny-közreadás alatt Czerny 1864-es, londoni Cocks közreadását, Moscheles közreadása alatt az 1858-1867 között, a stuttgarti Hallberger kiadónál megjelent közreadást értem. Elemzéseimhez azért ezt a két közreadást választottam Liszt kiadása mellé, mert időben e három kiadvány van a legközelebb egymáshoz, így különbségeiket kevésbé lehet például az eltérő korizálásával magyarázni. A több száz oldalnyi anyag összehasonlításának összes részletét természetesen itt nincs lehetőség bemutatni, ezért a következő főbb témák köré rendeztem azokat a megfigyeléseimet, melyeket előadóként is a legtanulságosabbnak találtam: részletesen foglalkozom a tempó, a pedálhasználat és a hangszerek változásának kérdésével, illetve rövidebben a dinamikával és az artikulációval – ezt a legutóbbit már a dolgozat harmadik fejezetében is tárgyaltam. Érintőlegesen kitérek egyéb előadói jelzésekre és speciális problémákra is.

### 4.1. Tempó

C.P.E. Bach *Versuch*-jában – melyet Beethoven Czerny tanításakor is használt<sup>1</sup> – az előadásmódról szóló részben az alábbi bekezdés olvasható:

Egy kompozíció sebessége a mű általános tartalmától [Inhalte des Stückes] – melyet rendszerint számos jól ismert olasz kifejezés jelez – és a legkisebb hangjegyértékeitől, leggyorsabb passzázsaitól függ. E tényezők kellő meggondolása segít megóvni az előadót attól, hogy az *allegro* elsietett, az *adagio* túl vontatott legyen.<sup>2</sup>

C.P.E. Bach a folytatásban rámutat, hogy az olasz kifejezéseket különböző földrajzi helyeken eltérően interpretálják,<sup>3</sup> illetve megjegyzi: Berlinben az „*adagio* jóval lassabb és az *allegro* jóval gyorsabb, mint ahogy máshol szokás”.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Czerny, 11.

<sup>2</sup> C.P.E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faksimile-Nachdruck der I. Auflage.* közr.: Lothar Hoffmann-Erbrecht. (Lipscse: Breitkopf & Härtel, 1958, 1992.) 7. kiadás. 121.

<sup>3</sup> Marten A. Noorduyn: *Beethoven's Tempo Indications.* PhD disszertáció. (Manchester: School of Arts, Languages and Cultures, 2016.) (kézirat). 55.

<sup>4</sup> Clive Brown: *Classical & Romantic Performing Practice 1750–1900.* Oxford: Oxford University Press, 2002 369.



Ebben az alfejezetben a közreadóknak a Beethoven-zongoraszonátákhoz írt tempójelzéseit és -kiegészítéseit fogom vizsgálni. Érdeemesnek tartom összefoglalni, hogy Beethoven miként viszonyult a metronómszámokhoz, ennek milyen jelentősége volt az ő korában, műveiben. A metronóm elterjedése után, a 20. században sokáig ellentmondásos eszköz volt, „művészietlennek” tartották, a metronómszámok jelentőségét alábecsülték.<sup>5</sup> C.P.E. Bach megjegyzése rámutat, hogy egy-egy tempó és karakter korántsem volt egyezményesen egyforma. A metronómszámok hasznosak, ha össze akarjuk hasonlítani két muzsikusi előadói elképzelését egy adott tételről, műről, azonban véleményem szerint az egyes tételek metronómszám jelzéseiben megfigyelhető különbségeknek csak akkor van jelentőségük, ha számottevők. Számomra elgondolkodtató, hogy egy közreadónak miért volt fontos négy-öt számnyi különbség: a Czerny különböző közreadásaiban megjelenő metronómszámok között például néha csak néhány számnyi az eltérés. A fejezetrészen azt a néhány szonátát és szonátatételt vizsgálom meg, amelyben a közreadók metronómszámjai közötti eltérés szignifikáns, illetve ahol az eltérés nem értelmezhető egy „tempó kategórián belül”.

Gustav Nottebohm 1872-ben megjelent *Beethoveniana* című kötetének két fejezetében is a zeneszerző tempóival foglalkozott – a zenetudósok és analitikusok között elsőként. Az egyik részben Beethoven metronómjelzéseit tette vizsgálat tárgyává. A két fejezet több tévhitet eloszlatott – melyek nagy része Schindlertől eredt –; például azt az állítást, hogy Beethoven több, különböző tempóban működő metronómot használt volna kompozíciói tempómeghatározásához.<sup>6</sup>

Johann Nepomuk Mälzel, a metronóm feltalálóját Beethoven már az 1810-es évek elején megismerte; a metronóm tökéletesített változata 1817-re készült el.<sup>7</sup> Beethoven a találmányt nagy örömmel fogadta, és már abban az évben a bécsi Steiner kiadónál megjelentetett egy kiadványt, mely tartalmazta összes addig komponált szimfóniájának, valamint szeptettjének részletes metronómjelzéseit.<sup>8</sup> Rövidesen egy második kiadvány is napvilágot látott, melyben az 1817-ig komponált vonósnégyeseinek metronómszámait közölte. Zongoraszonáták közül

---

<sup>5</sup> Rudolf Kolisch: *Tempo and Character in Beethoven's Music*. ford.: Thomas Y. Levin, David Satz. *The Musical Quarterly* 77/1 (1993 tavasz). 90-131. 98.

<sup>6</sup> Noorduyn: *Beethoven's Tempo Indications*. I.m., 23.

<sup>7</sup> Mälzel ismert volt mechanikai találmányairól – nem melleleg jól zongorázott, és több mechanikus úton megszólaló hangszer, például a panharmonikon vagy a mechanikus trombita későbbi feltalálója volt. Beethoven remélte, hogy Mälzel tud számára készíteni egy jó hallókészüléket. Ez a reménye csak részben vált valóra, ugyanis Mälzel négy hallókészüléket tervezett neki – ezek közül a zeneszerző egyet biztosan használt néhány évig. Rudolf Kolisch: *Tempo and Character in Beethoven's Music*. I.m. 91.

<sup>8</sup> *Bestimmung des Musikalischen Zeitmaßes nach Mälzel's Metronom. Erste Lieferung. Beethoven Sinfonien Nr. 1-8 und Septett etc.* Bécs: S. A. Steiner u. Comp. 1817.

sajnos csak egyet, az op. 106-os művet látta el metronómszámokkal (1819). 1818-ban Beethoven Salierivel közösen írt a bécsi Allgemeine Musikalische Zeitungnak egy, a metronómot ismertető és magasztaló – viszonylag terjedelmes – írást. Egy 1817-ben, Hofrath Moselhez írt levelében megmutatkozik, hogy Beethoven számára a tempó mennyire része egy zenei gondolatnak, egy adott karakternek; és az is, hogy a régi tempójelzéseket miért nem találta már alkalmasnak a zenei szándék jelölésére.

Nagyon örvendek, hogy Ön is osztja nézetemet, ami még a *barbár zene* korszakából származó tempójelöléseket illeti. Hiszen mi sem ellentmondásosabb, mint az *Allegro*, ami egyszer s mindenkor *vidámat* jelent; mi pedig sokszor oly távol vagyunk ettől a jelentésétől, s a mű ennek a kifejezésnek teljesen ellentmond. Ami a 4 alapmozgás kifejezését illeti (...), ezektől boldogan eltekinthetnénk. Más a helyzet a darabok karakterét jelző szavakkal: ezeket nem adhatjuk fel. A mozgás, a tempó tulajdonképp inkább a *teste* a műnek, míg ezek a [karakter-]kifejezések a darab *szelleméhez* tartoznak.

Ami engem illet, már sokszor gondolkoztam azon, hogy e négy ellentmondásos kifejezés – *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto* – használatával felhagyjak. Mälzel metronómja hozta a legjobb alkalmat erre – ezennel szavamat adom Önnek, hogy új kompozícióimban többé nem használom e kifejezéseket. Más kérdés persze, hogy ezáltal vajon a metronóm mindenhol oly szükséges általánosságát, egyetemességét célozzuk-e? Nehezen hiszem. Nem kételkedem ugyanakkor benne, hogy *önkényeskedőknek* fognak bennünket kikiáltani. Ám ha ezzel a jó ügyet szolgáljuk, még mindig szívesebben veszem, mintha *feudalizmussal* vádolódnának. Azt gondolom, hogy államainknak, ahol a zene nemzeti szükségletté vált, javára tehetnénk azzal, hogy minden városi iskolamesternek lehetővé tesszük egy Mälzl-féle metronóm beszerzését, hogy biztosan általánosan, és a legszélesebb körben elterjedjen e találmány.<sup>9</sup>

Könnyen megérthetjük Beethoven panaszkodását a levélrészletben az *allegro* ellentmondásosságáról, ha például az op. 57-es zongoraszonáta első tételére gondolunk, melynek tempójelzése *allegro assai*, ami szó szerint *nagyon vidámat* jelent, miközben a tételt hallgatva nem kifejezetten ez a szó jut eszünkbe, s a szonátának *appassionata* mellékneve – melyet az utókor ragasztott rá – sem a vidámságról tanúskodik. A komponista a levélben elválasztja egymástól a tempó és karakter kategóriáját, úgy érzi, hogy a régi olasz kifejezések, tempókategóriák nem működnek az új karakterekkel, feloldhatatlan ellentét van köztük. A

---

<sup>9</sup> BBG, 1196. levél, IV. kötet, 130-133.

metronóm megjelenésével külön kifejezhető a gyorsaság, és megfelelő utasításokkal külön kifejezhetők a karakterek is. A zeneszerző vívódása, hogy az általa elképzelt tempót minél pontosabban kifejező utasításokat adjon műveiben, tetten érhető már 1807-ben is, amikor Czerny miséje *Kyrie* tételének elejére a következő feliratot írta: *Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo*.<sup>10</sup>

Beethoven sosem hagyta el teljesen az olasz kifejezéseket, de egy időben ezek helyett megpróbált műveinek csak metronómszámot és külön egy karakter-kifejezést adni. Példa erre sok vokális műve, többek között a WoO 147, *So oder so* című dal. Más műveknél az olasz kifejezések mellett odaírta a kottába a német értelmezésüket, további német előadói utasításokkal kiegészítve – ilyen például az op. 98-as *An die ferne Geliebte* dal, vagy az op. 101-es zongoraszonáta.<sup>11</sup> Utóbbi első tételéhez például a következő utasításokat olvashatjuk: *Allegretto, ma non troppo. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*. Czerny Cocks-féle angol közreadásában elhagyta a német utasításokat, helyettük olaszul írta: *Allegretto ma non troppo. Con gran sentimento*. Moscheles a Hallberger kiadásban megtartja a kétnyelvű kifejezéseket, a németet zárójelbe téve.

Rudolf Kolisch volt az első, aki nagyobb terjedelmű szakmai munkában foglalkozott Beethoven tempóival: kétrészes tanulmánya 1943-ban jelent meg Angliában.<sup>12</sup> Kolisch megállapította, hogy önmagában a tempó aligha értelmezhető, csak a karakterrel együtt. Elemzéseiben rámutat: azt, hogy Beethovennél a karakter mennyire összefüggött a tempóval, az is bizonyítja, hogy a hasonló karakterű daraboknak mindig ugyanolyan tempót adott. Ezekről a tempóktól bármelyik irányba való eltérésnél elsősorban a mérték a kérdés, hiszen mondhatjuk, hogy egy-egy tempónak megvan a „tempókatóriája”: keretek, amin belül még annak a tempónak értelmezhető. Csak az ezeken a kategóriákon kívüli eltérés zavaró, amikor a hozzátartozó karakter már nem tud érvényesülni. Egy mű interpretációinak eltérő tempói – például Czerny beszámolója arról, hogy Beethoven az általa adott metronómszámoktól eltérő tempóban játszott egy-egy szonátatételt; csakúgy, ahogy Bartók is élt ilyen szabadsággal saját

---

<sup>10</sup> Sandra P. Rosenblum: Two sets of unexplored metronome marks for Beethoven's piano sonatas. *Early Music* 16/1 (1988. február): 58-71. 59.

<sup>11</sup> Noorduin: *Beethoven's Tempo Indications*. I.m. 66-68, 70.

<sup>12</sup> Rudolf Kolisch: Tempo and Character in Beethoven's Music. ford. Arthur Mendel, *The Musical Quarterly* 29 (1943. április): 169-187; (1943. július): 291-312. Rudolf Kolisch (1896-1978) osztrák hegedűművész, leginkább kamarazenei tevékenysége miatt ismert, a Kolisch-kvartett névadója, később a Pro Arte kvartett vezetője. Bécsben Schönbergnél tanult zeneszerzést, majd a második világháború elején Amerikában ragadt, ezután ott tanított, koncertezett. Beethoven tempóiról szóló elemzése eredetileg előadásnak hangzott el az *American Musicological Society* rendezvényén 1942. december 29-én. forrás: Rudolf Kolisch: Tempo and Character in Beethoven's Music. I.m. 130. és Bernard Jacobson: „Kolisch, Rudolf”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. London: Grove, 2001. 13. kötet, 755-756.

műveinél – nem cáfolják az elképzelés határozottságát.<sup>13</sup> Utólagos változtatások, árnyalások a tempókban – *assai, non troppo, molto, meno, poco* stb. – inkább azt mutatják, hogy valami a gyakorlatban, az interpretáció során kevésbé működik.

Egy 1825-ben, a Schott kiadóhoz írt leveléből kiderül, hogy Beethovennek szándékában állt szinte az összes 1818 után komponált művéhez metronómszámot írni.<sup>14</sup> Ez mégsem valósult meg. A komponista leveleiből arra lehet következtetni, hogy metronómja talán meghibásodott, megsérült ebben az időben, s a művek nagy részének metronómszámmal való ellátása ezért maradt el. A zeneszerző mintegy százötven opusz számmal rendelkező műve közül csak huszonnégynek adott metronómszámjelzést. Ezek tempójából azonban R. Kolisch megkísérelte kikövetkeztetni a metronómszámokkal el nem látott művek tempóját, azok karaktere alapján. Ehhez először is az alaptempókat vette figyelembe: *adagio, andante, allegretto, allegro, presto*, valamint, hogy a lassabb tempókhoz a *largetto, largo, lento* kifejezéseket használja Beethoven. A tempókat módosítja a *molto, poco, ma non troppo* vagy *assai* kifejezésekkel, és karakterük kifejezéséhez jelzőket használ, mint a *serioso, mesto, scherzoso, grazioso*. Kolisch táblázatokat készített ehhez kapcsolódóan. Tanulmányait több kritika is érte túlzottan analitikus és kevésbé életszerű elemzése miatt, azonban tény, hogy a tempó és a karakter egységére sikerült felhívnia a figyelmet, és számos, továbbgondolásra érdemes gondolatot írt le.<sup>15</sup>

Több, 20. és 21. századi tanulmány foglalkozik a Czerny- és Moscheles-közreadások tempóinak, metronómszámainak összevetésével. Czerny legalább három, de talán négy, míg Moscheles három teljes, egymástól különböző metronómszám-sorozatot készített Beethoven szonátáihoz a különböző közreadások számára.<sup>16</sup> Czerny a *Kézügyesség iskolája* második és harmadik fejezetében végig hangsúlyozza a beethoveni tempók, dinamikák és artikulációs jelek megfigyelésének fontosságát, ami azért zavarba ejtő, mert nem tudjuk, mire gondolt pontosan Czerny, milyen forrás, kottaszöveg helyes tanulmányozására, megfigyelésére? Hiszen amikor ezt írta, még csak a félreírásokkal teli első- és korai kiadások voltak elérhetőek. Czerny kétségkívül tisztában volt metronómjelzéseinek fontosságával. A Beethoven-szonáták előadásáról szóló művében három elemét határozta meg a jó interpretáció elengedhetetlenül

<sup>13</sup> Lásd Somfai László: Tempó, metronóm, időtartam Bartók notációjában. *Muzsika*. 42/7 (1999. július): 9-14. 9.; Kolisch: Tempo and Character in Beethoven's Music. I.m. 99.

<sup>14</sup> Vö. Marten Noorduin: Re-examining Czerny's and Mocheles's Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas. *Nineteenth-Century Music Review*. 15/2 (2018): 209-235. 210.

<sup>15</sup> Vö. Noorduin: *Beethoven's Tempo Indications*. I.m, 24-26.

<sup>16</sup> Vö. a legfrissebb és legátfogóbb tanulmány ebben a témában a következő munka: Marten Noorduin: Re-examining Czerny's and Mocheles's Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas. *Nineteenth-Century Music Review*. 15/2 (2018): 209-235.

szükséges feltételeinek; a „helyes tempót” – a zeneszerzőhöz hasonlóan – ezek közül a legfontosabbnak tartotta, mint az összes többi előadói részlet alapkövét. „A mű karaktere teljesen eltorzul egy rosszul megválasztott tempótól” – írja.<sup>17</sup> Nottebohm Czerny tempóválasztásáról a következőket írta.

Bár nem autentikus érvényűek, Czerny jelzései mégis hitelt érdemlők. Különösen azok, amelyeket a Beethoven iránymutatása alatt tanult, vagy a tőle hallott művekhez írt. [...] Aki ismeri Czernyt személyesen, [...] elhiszi, hogy képes bizonyossággal megőrizni emlékezetében egy tempót, melyet egyszer hallott, és más, hasonló, mérhető zenei értékeket is.<sup>18</sup>

Beszédes az a néhány hasonló, tempókérdésbeli megnyilatkozás, amit Beethoven és Czerny egymástól függetlenül tett egyazon műről. Például az op. 70 no. 2 zongoratrió negyedik tételével kapcsolatban mind a zeneszerző – a Breitkopf&Härtel kiadónak írt egyik levelében – mind Czerny – elemző munkájában – leírta: a teljes tételen belül sehol ne legyen lassítás.<sup>19</sup>

Mindezek tudtában érdekes megfigyelni, hogy hogyan alakultak a tempók Czerny közreadásaiban. Első közreadása a Haslinger-féle összkiadás volt az 1830-as évek elején, melynek később, a harmincas évek végétől újranyomtatott példányaiban a metronómszámok körülbelül hatvan százalékat megváltoztatták, és emellett új dinamikai jelzések és kötőívek is kerültek a kottaszövegbe.<sup>20</sup> Bár e későbbi kiadás borítóján nem szerepel sem Czerny, sem más közreadó neve, mégis, több mint valószínű, hogy a kiegészítéseket is Czerny tette.<sup>21</sup> Felmerül a kérdés, hogy vajon miért volt szükség a változtatásokra? Elmondható, hogy az eltérések az első és a második Haslinger-sorozat tempói között számottevők: a későbbi közreadásai jóval lassabbak. Sőt, 1842-ben napvilágot látott, Beethoven zongoraműveinek helyes előadásáról szóló munkájában Czerny számos szonátatétel tempóját még tovább csökkentette. Például az op. 13-as szonáta *Grave* tételét ♩=58-ról ♩=92-re (♩=46) lassította – ezt összehasonlítva Liszt ♩=69 metronómszámával a különbség már igen nagy, és egyáltalán nem mellékes egy előadás során. Az op. 14 no. 2 *Andanté*ját ♩=66-ról ♩=116-ra, az op.78-as *Allegro ma non troppo* tételét ♩=132-ről 116-ra lassította Czerny. Nagy különbség van például az op. 31 no. 3-as

---

<sup>17</sup> Czerny, 112.

<sup>18</sup> Idézi Rosenblum, 329.

<sup>19</sup> Vö: Rosenblum, 330.

<sup>20</sup> Rosenblum, 330.

<sup>21</sup> Lásd Lee, 75-78.

szonáta nyitótételének első Haslinger-közreadása, és a *Richtigen Vortrag* javaslata között: előbbiben  $\text{♩}=180$ , utóbbiban 144 a háromnegyedes Allegro javasolt tempója.

Nottebohm valószínűleg megalapozottan tartotta megbízhatónak Czerny memóriáját tempóbeli kérdésekben is, mégis érdekes megfigyelni, hogy Czerny a Beethovennel tanult és tőle hallott szonáták metronómjelzéseit ugyanolyan arányban változtatta meg közreadásai során, mint más szonáták tempóját.<sup>22</sup> Mindössze négy szonátatétel tempóját nem változtatta meg Czerny egyáltalán a közreadásai során: az op. 53-as első tételének, az op. 109-es *Adagio*jának, az op. 49-es első tételének és az op. 79-es *Andanté*jának tempóját. Nottebohm figyelemmel követte Czerny metronómjelzéseit a különböző közreadásokban. Kottatárában fennmaradt mindkét Haslinger-közreadás és a Beethoven zongoraműveinek helyes előadásáról szóló Czerny-kiadvány. Az op. 13-as szonáta második Haslinger-féle közreadásában, melyben az *Adagio* jelentősen gyorsabb, a záró *Allegro* tétel pedig lassabb metronómjelzést kapott, Nottebohm saját kottájában kézzel átjavította ezeket a tempókat az első Haslinger-közreadás tempóira. Talán jobban kedvelte, talán hitelesebbnek, Beethovenhez közelállóbbnak tartotta azokat a tempókat. Vajon miért kerültek lassabb tempók a későbbi Haslinger-kiadványokba? Csak találgatni tudunk, de elképzelhető, hogy talán a második Haslinger-kiadás közreadója a változó billentyűs hangszerek mélyebb billentése és nehezkesebb mechanikája miatt választott lassabb tempókat. Vagy – amennyiben Czerny volt a közreadó – esetleg tanítási tapasztalatai nyomán vette lassabbra a tempókat, látva, hogy az amatőr zongoristák nagy része nem képes olyan gyors tempókat eljátszani.

Két-három évtizeddel később, Czerny 1850-60-as évekbéli Simrock-közreadásában a legtöbb tempóbeli eltérés a gyorsabb alaptempók irányába található. Ez felveti a kérdést, hogy vajon voltak-e, és ha igen, miféle tempó-tendenciák Európában a 19. század közepén? Vajon Czerny közreadásainak metronómszám-változásai mennyire tükröznék egy általánosabb előadói irányvonalat? A gyors tételek tempóinak gyorsulása a Beethoven halála utáni években megfigyelhető volt mint tendencia. Már Quantz, 1752-ben megjelent fuvolaiskolájában hasonló trendről számol be:

---

<sup>22</sup> Lásd Rosenblum: 336, 475. Legnagyobb valószínűséggel Czerny az alábbi szonátákat tanulta Beethoven tanítványaként, illetve felügyeletében: az op. 13-as, op. 14 no. 1 és 2-es, op. 31 no. 2-es, op. 53-as és 57-es, op. 106-os műveket, illetve az op. 28-as szonáta *Andanté*ját; továbbá több mint valószínű, hogy ismerte a zeneszerző előadói elképzeléseit az op. 26-os és 27 no. 2-es, az op. 31 no. 3-as és az op. 81a szonátával kapcsolatban. forrás: Czerny, 9.

Amit korábban meglehetősen gyorsnak tartottak, azt majdnem kétszer olyan lassan játszották, mint ma. Amit régen *allegro assai*-nak, *presto*-nak, *furioso*-nak stb. jelöltek, azt alig játszották gyorsabban, mint ma eg *allegretto*-t.<sup>23</sup>

Korabeli beszámolók szerint Liszt az 1840-es évek elején szembement ezzel a gyorsuló tempó-tendenciával, és „a bécsi, lassabb tempókat követte előadásaiban”.<sup>24</sup> Weimari előadásait 1844. március 6-án az Allgemeine Musikalische Zeitung kritikusa nagyra értékelte, megjegyezvén:

Liszt összességében lassabb tempókat vett a Beethoven-szimfóniákoz, mint amelyeket korábban hallhattunk, s ez meglepő módon a művek előnyére vált.<sup>25</sup>

Fischhof írja, hogy az 1820-as évektől kezdve a német zenekaroknál megfigyelhető az a tendencia, hogy Beethoven műveit gyorsabban játsszák, mint Bécsben.<sup>26</sup> Liszt lassú tempókat kedvelő zenei hozzáállása Beethoven műveihez részben Wagner hatása, aki, miután karmesteri pályafutása elején a gyors tempók híve volt, a negyvenes évektől kezdve, amikor Párizsban a Beethoven-interpretációiról híres François Habeneck mellett volt másodkarmester – akinek munkásságáról még Schindler is elismerően nyilatkozott –, dirigensként hajlamos lett a túlzóan lassú tempóválasztásra.<sup>27</sup>

Liszt az 1857-ben napvilágot látott közreadásban mindössze három szonátához írt metronómszám-jelzést: az op. 90-es és az op. 101-es mű valamennyi tételéhez, valamint az op. 14 no. 1-es szonáta nyitótételéhez. Ezenkívül megtartotta, illetve árnyalta az op. 106-os szonáta beethoveni metronómszámait. Ezeket a szonátákat és szonátatégeket alább sorra veszem, és rajtuk keresztül összehasonlítom a különböző közreadások tempóit.

A század közepi európai tempótrendekről Moscheles negatív felhanggal írt 1861-ben:

Hiányolom a helyes tempókat, és ifjúságom tradícióit manapság. A szeles sebesség sok kis hangot elsodor, az *andantét* *adagio*vá nyújtják el [a mai előadók], az *andante con*

---

<sup>23</sup> Rosenblum, 319.

<sup>24</sup> Ottmar Schreiber: *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850*. (Berlin: Tritsch C Huther, 1938.) 289.

<sup>25</sup> Idézi Rosenblum, 334.

<sup>26</sup> Joseph Fischhof: Auffassung von Instrumentalkompositionen in Hinsicht des Zeitmasses, namentlich bei Beethoven'schen Werken. *Caecilia* 26 (1847.): 87.

<sup>27</sup> Rosenblum, 334.

*moto*-ban az égvilágon semmi mozgás nincs, az *allegro comodo* pedig minden, csak nem kényelmes.<sup>28</sup>

Moscheles panasza az *andante* általános lelassításáról akkor nyer igazán értelmet, ha tudjuk, hogy e tételtípus tempója a 19. század közepére alakult ilyen irányba; az *andante* általános lassulásához azonban a fent említett, Wagner hatására erősödő, az 1840-es években kialakuló új tempó-divat is hozzájárult. Már Mozart 1784-ben nem kis iróniával így ír apjának:

Kérlek, mondd meg nővéremnek, hogy egyik versenyműben sincs *adagio* [t.i. K. 449, 450, 451, 453] – csak *andante*.<sup>29</sup>

Moscheles tehát nem követte a gyors tételek gyorsuló, lassú tételek lassuló tempódivatját – ezt egyébként közreadásai is alátámasztják. A metronómjelzéseket úgy tekintette, mint „finom útmutatás előadók és karmesterek részére. Feladatuk, hogy egy tétel általános, átlagos időmértékét, főképp annak kezdetén, meghatározzák”.<sup>30</sup>

Moscheles két közreadásának (kb. 1834-39; 1858-67) tempói közelebb állnak egymáshoz, mint Czerny négy közreadásának bármely két metronómszám-sorozata. Moscheles második, metronómszámokkal ellátott közreadásában, a Hallbergerben az első, Cramer-közreadáshoz képest a tételek alig negyedének változtatta meg tempóit, és egyforma arányban van a változtatások között gyorsítás és lassítás. Czerny késői, Simrock-féle közreadásában és Moscheles Hallberger közreadásában a tételek majdnem hatvan százalékának metronómszámjai megegyeznek. Az eltérések vizsgálatánál feltűnik, hogy a tempók Moschelesnél valamivel gyorsabbak, mint Czernynél. Például a tizenhat *andante* tételből, tételrészről tíz tempója megegyezik, négy *andante* Moschelesnél, kettő Czernynél gyorsabb. Moscheles számottevően gyorsabbra veszi az op. 57-es szonáta első, *Allegro assai* tételének tempóját: a tizenkét nyolcad ütemmutatójú tételhez ♩=138 tempót ír, míg Czerny 108-at, Liszt pedig 126-ot. Jelentős különbség tapasztalható bizonyos tételek leglassabb és leggyorsabb tempói között: az op. 27 no. 1-es szonáta zárótételénél Czerny legkorábbi és Moscheles későbbi közreadásai például ♩=160 illetve 120 metronómjelzésűek, az op. 26-os

<sup>28</sup> Idézi Rosenblum, 335.

<sup>29</sup> Mozart levele apjához, 1784. 06. 09-én, levélszám: Bauer / Deutsch No. 797. forrás: Stiftung Mozarteum Salzburg: Mozart Briefe und Dokumente – Online Edition.

<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1366&cat> = utolsó megtekintés: 2020. szeptember 29.

<sup>30</sup> Anton Schindler: *The life of Beethoven*. Szerk. és ford.: Ignaz Moscheles. (Cambridge: Cambridge University Press, 2014.) II, 111.



szonáta záró *Allegrója* pedig  $\text{♩}=152$  és 108. Czerny szinte másfélszer gyorsabb tempójára nehéz magyarázatot találni.

Schindler élesen bírálta és támadta Moscheles metronómjelzéseit. A zongorista-zeneszerző védekezésül a következőket írta:

Cramer & Co. új közreadásának felülvizsgálatánál, és valamennyi mű metronomizálásánál nem pusztán a saját zenei megérzéseimre támaszkodtam, hanem emlékeimre, amikor Beethovent hallottam játszani, illetve Ertmann kisasszonyt a mester jelenlétében és legnagyobb meglepetésére. [...] Néhány gyors tételben tudatosan tartózkodtam attól, hogy teret adjak a ma olyan divatos nagy sebességeknek. Melegedéseimre szolgál, hogy az általam adni merészelt tempók alig különböznek a bécsi Haslinger kiadás tempóitól, melyek szerzője Carl Czerny, akit ebben a kérdésben hozzáértő tekintélyként tisztetek.<sup>31</sup>

Később Schindler Czerny metronómszámait is negatív kritikával illette.<sup>32</sup>

Gondolatébresztő adat, hogy Beethoven saját metronómjelzését a kilencedik szimfónia elején miként változtatta meg. Kéziratában a „ $\text{♩}=108$  vagy 120” ceruzás beírás szerepel, ami már önmagában elég nagy teret enged a különböző interpretációknak, nyomtatásban azonban egy harmadik tempóérték,  $\text{♩}=88$  jelent meg.<sup>33</sup> Ebből a megvilágításból arra a következtetésre juthatunk, hogy Czerny és Moscheles különböző metronómszám-sorozatai nem bírnak különös vagy mély jelentéssel – mindössze különböző időpillanatok különböző interpretációit tükrözik, s mint ilyen, akár Beethovenéi is lehetnének – bármelyik közülük.

Az op. 106-os, Hammerklavier szonáta az egyetlen mű, amelyhez Beethoven, valamint mindhárom tárgyalt közreadónk is megadott metronómszámot, így összehasonlításhoz ideális (lásd alább a 2. táblázatot). Czerny, aki saját elmondása szerint a darabot többször tanulta Beethovennel, megtartotta a zeneszerző metronómjelzéseit, bár megjegyezte, hogy az első tétel „fő nehézsége a szokatlanul gyors és féktelen tempója”, ám hozzátette, gyakorlással el lehet játszani.<sup>34</sup> Nem tudjuk, ő maga hogyan játszotta a szonátát, de a bécsi fortepianók könnyű, felszínes billentése bizonyára megkönnyítette ennek a tempónak a megközelítését. Moscheles ezzel szemben problematikusnak nevezte a Beethoven által adott  $\text{♩}=138$  tempót, és  $\text{♩}=138$ -at javasolt, hozzátéve, hogy egyik sem igazán jó megoldás, mert egyik sem illik igazán

<sup>31</sup> Herbert Seifert: Czernys und Moscheles' Metronomisierungen von Beethovens Werken für Klavier. *Studien zur Musikwissenschaft* 34 (1983.): 61–83. 62, 63.

<sup>32</sup> I.h.

<sup>33</sup> Czerny, 9.

<sup>34</sup> I.m. 66.

jól a mű karakteréhez. Szerinte Beethoven bizonyára nem akart ilyen eszeveszetten gyors tempót, ezért is törölte a kezdeti *allegro assai* tételfeliratból az *assait*, ám önkritikusan hozzátette, hogy az ő metronómjelzése túlzottan lelassítja a mozgást. Talán azért felezte meg a tempót, mert felmerült benne, hogy az első kiadásban esetleg téves hangjegyértéket írtak a metronómszám elé, illetve leszögezte, hogy a 138-as értéket azért tartotta meg, mert ez Beethoven eredeti számjavaslata a tételhez. Később áthidaló megoldásként  $\text{♩}=116$ -ot javasolt.<sup>35</sup> Véleményéhez hozzájárulhat az angol fortepianók nehezebb, mélyebb billentésének körülménye. Nem zárható ki, hogy azokon a hangszeren a beethoveni tempó irreális volt. Liszt a szerző metronómszámainak csak egy részét tartotta meg: az első tételhez  $\text{♩}=112$ -t írt, ami hasonló Moscheles csökkentett tempójához; a lassú tétel tempóját  $\text{♩}=92$ -ről 84-re lassította, a finálé lassú bevezetését (*Largo*) pedig  $\text{♩}=76$ -ról  $\text{♩}=76$ -ra írta át – ez utóbbit talán tévedésből.<sup>36</sup>

Az op. 14. no. 1-es szonáta első tételének, illetve az op. 90-es és az op. 101-es művek metronómszámait a három közreadó kiadásaiban összehasonlítottam – hiszen Liszt csak ezekhez a darabokhoz írt metronómjelzést – és azt a megfigyelést tettem, hogy Liszt metronómszámait teljesen megegyeznek Czerny Haslinger-közreadásának második kiadásában található metronómszámokkal. Az alábbi, 2. táblázatban összefoglalom az op. 106-os szonáta első tételének, az op. 54-es szonáta két tételének, és az itt említett szonátáknak a metronómszámait a különböző közreadók kiadásaiban.<sup>37</sup> Nem tudni, hogy Liszt ismerte-e a Czerny-féle Haslinger közreadást, a budapesti Liszt-múzeumban őrzött kottatárában csak a Bülow-féle Beethoven zongoraszonáta-közreadás egy példánya található meg. Így nincs értelme a három közreadó metronómszámait tételenként összehasonlítani. Néhány feltűnő különbséget emelnék csupán ki Czerny és Moscheles tempói között. Az op. 14. no. 1-es szonáta első, *Allegro* (C) tételének leglassabb – Czerny által adott  $\text{♩}=132$  – és leggyorsabb – Moscheles  $\text{♩}=152$ -es – tempója között lévő különbség számottevő, ahogyan jelentős az eltérés ugyanennek a műnek a harmadik tételéhez írt  $\text{♩}=100$  (Czerny) és  $\text{♩}=160$  (Moscheles) számok között is. Ha visszagondolunk Moscheles fentebb idézett, az *allegro comodo*-val kapcsolatos megjegyzésére,<sup>38</sup> nem kell csodálkoznunk az utóbbi közreadó lassabb tempóján. Két tételnél láthatunk még számottevő tempóbeli eltérést: az op. 90-es szonáta nyitótételénél, és az op.

<sup>35</sup> Idézi Rosenblum, 328.

<sup>36</sup> Newman/Liszt, 203.

<sup>37</sup> Az op. 106-os szonátánál csak a nyitótétel metronómszámaiban mutatkozik eltérés a különböző közreadások között, a többi tételben a közreadók Beethoven számait vették át – egyedül Lisztnél található apróbb eltérés ettől, amiről fentebb már írtam. Így a táblázatban a további tételeket szükségtelen összehasonlítani.

<sup>38</sup> Lásd a 72. oldalon.

101-es szonáta II. tételében. Az előbbiben Moscheles ad meg jelentősen gyorsabb tempót (♩=198, illetve ♩=180), utóbbiban Czerny (♩=84, míg Moschelesé ♩=132), aki ♩ értékben írja ki a metronómjelzést – holott a tétel metrumba C.

Czernynek két tételhez kapcsolódó megjegyzésére szeretnék kitérni. Az op. 27. no 2-es, cisz-moll szonáta *Adagio* nyitótételének tempójához *Richtigen Vortrag* című művében ezt írja: „Az előírt *alla breve* taktusban az egész tétel egy mérsékelt *andante* tempóban játszandó.” A megjegyzés mellé Czerny ♩=63 metronómjelzést ír. Tehát Czerny leírása szerint az *adagio* az *alla brevére*, az *andante* a negyed értékekre vonatkozik. Húsz évvel későbbi Simrock-közreadásában Czerny csak ♩=54-es metronómjelzést ad, ami jelentős lassulás egy *andante* tempónál. Az op. 13-as, c-moll szonáta első tételének *Gravéjához* pedig ezt írja a *Richtigen Vortrag*-ban: „a bevezetést olyan lassan és patetikusán kell előadni, hogy a metronómszámot csak tizenhatodban lehet megadni.” Az ide vonatkozó metronómszám ♩=92. Ehhez képest Simrock-közreadásában ♩=63 tempójelzést ír. Moscheles mindegyik közreadásában ♩=60-as számot ad meg. A fenti két példa azt mutatja, hogy Czerny közreadásain nem mindig lehet a következetességet tapasztalni, az évek során többször jelentősen megváltoztatta véleményét.

Még egy szonátánál szeretném összehasonlítani Czerny és Moscheles metronómjelzéseit: az op. 54-es műben. Ennek első tételének (*In tempo d'un Menuetto*) tempója Czerny második Haslinger-közreadásában ♩=120, Moscheles közreadásaiban 126, majd 120. Ezek meglepően gyors tempók ehhez a tételhez. Le kell szögezni, hogy Beethoven előszeretettel használt korában szokatlanul gyors tempókat,<sup>39</sup> így a gyorsaság önmagában akár Beethoven szándéka is lehetne. Czerny azonban a Beethoven szonáták előadói gyakorlatáról szóló könyvében a tételhez ♩=108 tempójajánlást ír, kiegészítve a következő megjegyzéssel: „a tétel meglehetősen komoly karaktere határozott, erőteljes előadásban kell kifejeződjön.”<sup>40</sup> A könyv közreadója, Paul Badura-Skoda előszavában ♩=96-100-at javasol, míg Arthur Schnabel, akinek előadása Rosenblum szerint az egyik leggyorsabb a 20. század eleji előadók között,<sup>41</sup> ♩=100 tempóban kezdi a művet, de előadása ♩=96-112 értékek közötti tempóban mozog.

---

<sup>39</sup> Lásd például Rosenblum, 335.

<sup>40</sup> Czerny, 52.

<sup>41</sup> Rosenblum, 347.

		B	Cz1	Cz2	Cz3	Cz4	M1	M2	L
<b>op. 14 no. 1</b> I. Allegro	$\text{♩}=\text{}$	-	144	132	132	144	152	152	132
II. Allegretto	$\text{♩}=\text{}$	-	72	72	69	72	72	72	-
III. Allegro comodo	$\text{♩}=\text{}$	-	100	100	-	96	$\text{♩}=160$	$\text{♩}=160$	-
<b>op. 90</b> I. Mit Lebhaftigkeit	$\text{♩}=\text{}$	-	160	160	160	$\text{♩}=66$ ( $\text{♩}=198$ )	$\text{♩}=60$ ( $\text{♩}=180$ )	$\text{♩}=66$ ( $\text{♩}=198$ )	160
II. Nicht zu geschwind...	$\text{♩}=\text{}$	-	92	92	88	96	96	96	92
<b>op. 101</b> I. Allegretto, ma non troppo	$\text{♩}=\text{}$	-	80	80	72	72	66	72	80
II. Vivace alla marcia	$\text{♩}=\text{}$	-	$\text{♩}=84$	$\text{♩}=72$	$\text{♩}=76$	132	132	132	$d=72$
III. Adagio, ma non troppo, con affetto	$\text{♩}=\text{}$	-	54	58	60	60	60	60	58
IV. Allegro	$\text{♩}=\text{}$	-	132	120	132	132	132	132	120
<b>op. 54</b> I. In tempo di Menuetto	$\text{♩}=\text{}$	-		120	108	$108^{42}$	126	120	(104)
II. Allegretto	$\text{♩}=\text{}$	-	$\text{♩}=76$ (152)	$\text{♩}=76$ (152)	144	$120^{43}$	108	108	(138)
<b>op. 106</b> I. Allegro	$\text{♩}=\text{}$	138	138	138	138	138	138	$\text{♩}=138$ (116)	112

2. táblázat: B=Beethoven; Cz1=Czerny Haslinger, 1. közreadás; Cz2= Czerny Haslinger, 2. közreadás; Cz3=Czerny: Valamennyi Beethoven zongorás mű helyes előadásáról; Cz4=Czerny Simrock-közreadás; M1=Moscheles Cramer-közreadás; M2=Moscheles Hallberger-közreadás; L=Liszt közreadása.

Liszt közreadásának 1898-as újrakiadásban ennél is lassabb,  $\text{♩}=104$ -es tempójelzés található – azonban nem sikerült kiderítenem, hogy ez vajon Moscheles 1868-as

<sup>42</sup> A Simrock közreadásban az első tétel  $\text{♩}=120$ , míg a második  $\text{♩}=108$ , ám Rosenblum szerint a két értéket a kottametszők valószínűleg felcserélhették, ami időnként előfordult. Nem valószínű, hogy Czerny ilyen drasztikusan megváltoztatta volna elgondolását, főként a második tétel tempójáról. Lásd: Rosenblum: Two Sets of Unexplored Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas. *Early Music* 16/1 (1988. február): 58-71. 68, 69.

<sup>43</sup> Lásd a 42. számú lábjegyzetet.

metronómjelzése, vagy Conrad Kühner által beírt szám.<sup>44</sup> Ha megnézzük az op. 54 mű első és második tételének tempórelációit, láthatjuk, hogy Czerny a második, *perpetuum mobile*-szerű *Allegretto* tételt képzeletben gyorsabbnak. Czerny összes közreadása ezt tükrözi, bár az arányokon változtatott, a második tétel ♩=76-ból az 1842-es tempómeghatározás szerint ♩=144, majd a Simrock-közreadásban 120 lett. Moscheles ezzel szemben a *Menüettet* gondolta gyorsabbnak, és az *Allegretto*-hoz adott meg ♩=108-as tempót. A mai előadók szinte minden esetben a második tételt jelentősen gyorsabban játsszák, így számomra izgalmas gondolat Moscheles tempórelációja.

A metronómszámokon kívül a modern szakirodalom nem foglalkozik a közreadók tempófelfogásának egyéb elemeivel: az egyes tételeken belüli tempóbeli szabadság és a tempóárnyalatok kifejezésével. Más zeneszerzőkhöz hasonlóan Beethoven is gyakran használt árnyaló tempó-kifejezéseket. Metronómszámok révén világossá válik, hogy számára az *allegro vivace* gyorsabb volt az *allegro*-nál, de nem olyan gyors, mint az *allegro con brio*.<sup>45</sup> Beethoven az op. 59 no. 1-es vonósnégyes harmadik, *Adagio molto e mesto* tételének elején kiírja a metronómszámot: ♩ = 88. Amikor a tétel egy pontján *molto cantabile* előadói utasítást ír elő, megegyezően kiírja ugyanezt a metronómszámot. Láthatólag gyanította, hogy egyes zenészek esetleg a *cantabile* utasítást tempóbeli változtatásnak értelmezhetik. 1840-ben Schindler ezt írja: „mondanom sem kell, hogy zenekarban általában nem praktikus olyan gyakran tempót váltani, mint kamarazenében.”<sup>46</sup> Leírja, hogy a Beethoven korabeli Bécsben elterjedt *in tempo* játékmód – melyet Schindler nem kedvelt – mindössze a dominánsan jelenlévő zenekari kultúrának volt köszönhető. Ha Beethovennek lett volna saját zenekara korlátlan próbalehetőséggel, bizonyára szívesen hallotta volna szimfóniáit szabadabb tempójú előadásban. Ennek bizonyítéka többek között egy kottarészlet, melyben Schindler jelzi, hogy Beethoven második szimfóniájának *Larghetto* tételében mennyi tempóbeli szabadságot engedjen meg ideális esetben az előadó (63. kottapélda).<sup>47</sup> Ferdinand Ries így ír Beethoven játékaról:

---

<sup>44</sup> Azt biztosan tudhatjuk, hogy nem Liszt adta a metronómszámokat. A Liszt-közreadás 1868-as újrakiadásának metronómszámait Moscheles adta, de az 1898-as reprint revízióját Conrad Kühnel készítette. Sajnos nem állt rendelkezésemre elég adat ahhoz, hogy kiderítsem, az op. 106-os szonátát ki egészítette ki metronómszámokkal.

<sup>45</sup> Clive Brown: *Classical & Romantic Performing Practice 1750–1900*. I.m. 368, 369.

<sup>46</sup> I.m. 392.

<sup>47</sup> Forrás: i.m. 393.

Saját kompozícióit általában szeszélyesen játszotta, de többnyire stabil tempóban; csak ritkán növelte valamelyest a tempót. Néha egy-egy *crescendó*ban visszatartotta a tempót *ritartandó*val, ami gyönyörű és szívbemarkoló hatást tett.<sup>48</sup>

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system is marked 'poco accelerando' and 'poco Lento', with dynamics 'cresc.', 'f', and 'p'. The second system is marked 'Tempo I' and 'poco accelerando', with dynamics 'f' and 'sf'. The third system is marked 'Lento' and 'Tempo I', with dynamics 'f' and 'p'. The fourth system is marked 'accelerando' and 'poco Allegretto', with dynamics 'cresc.', 'f', 'ff', and 'p'. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks.

63. kottapélda. In: Performing Practice, 393.

A tempóárnyalatokhoz kapcsolódóan Czerny *Richtigen Vortrag* című munkájában számos megjegyzést olvashatunk; ezek közül szeretnék néhány példát hozni. Czerny részletes leírást ad az op. 10 no. 3-as szonáta *Largo* tételében alkalmazandó lassításról-gyorsításról:

Jól kimért *ritartando* és *accelerando* kell hogy fokozza ennek a *Largónak* a hatását. Így például a 23. ütem második felét, valamint a 27. ütem második felét és a 28. ütemet

<sup>48</sup> Idézi Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800.* (Budapest: Gondolat, 2005.) 151.

valamivel gyorsabban kell játszani. Ugyanígy a 71-75. taktusig egyre növekvő élénkséggel és erővel kell játszani, hogy aztán a 76. ütemben mind a tempó mind a dinamika a korábbi nyugalomhoz visszatérhessen.<sup>49</sup>

Variációs tétellel kapcsolatos tempókra is kitér Czerny: az op. 26-os szonáta első tételének variációinál végig jelzi, hogy melyiket milyen tempóban kell előadni. A tétel alaptempójának, vagyis a témának, csakúgy, mint az első, a harmadik és az ötödik variációnak  $\text{♩}=76$ -ot ad meg; majd a második és negyedik variációt gyorsabbra kéri – „kissé élénkebben, körülbelül  $\text{♩}=92$ ” értékkel. Az op. 27. no 2-es, cisz-moll szonáta első tételének nagy fokozásánál a 32-35. ütemig a *crescendó*hoz *accelerandó*t kér, majd a 36-39. ütemig történő visszahalkulásnál a tétel eredeti tempójához való visszatérést. Ugyanígy *accelerando* utasítást ad az op. 31. no. 2-es, d-moll szonáta *Adagio*jának 55-58. ütemében lévő fokozáshoz, majd *rallentandó*t az 58. ütemben való visszahalkuláshoz. A szonáták közül több tétel végéhez ír *ritartandó*t vagy *rallentandó*t, bizonyos tételeknél azonban kifejezetten kéri a tempóban maradást. Emellett az op. 31 no. 3-as szonátában figyelhető meg különlegesebb, tempóhoz kapcsolódó megjegyzés:

A tétel eleje egy kérdésre hasonlít, amire a hetedik ütemben válasz következik; ezért tempóban és kifejezésben is egyfajta határozatlanság, bizonytalanság kell, hogy addig jellemezze a zenét. Először a megállás [15. ütem], illetve a 16. ütem és annak folytatása után indul meg az előadás egy határozott tempóval, onnantól kezdve lehet a tételnek metronómjelzését érzékelni.<sup>50</sup>

A dolgozatomban vizsgált közreadók munkássága után néhány évvel, 1878-ban Brahms egy Clara Schumannhoz írt levelében a következőt olvashatjuk. A levél apropója, hogy Clara és Brahms együtt dolgoztak Robert Schumann műveinek összkiadásán.

Az, hogy hirtelen metronómjelzést adjunk művek sokaságának, ahogy Ön kívánja, számomra képtelenségnek tűnik. Mindenféleképp legalább egy évig hagyni kell egy darabot, félretenni, pihentetni, és közben időnként megvizsgálni. Minden alkalommal új számot fog beírni, és végül meglesz a legjobb [tempó]megoldás.

Az idézetben Brahms jól rávilágít a metronómjelzések nehézségére, és arra a kérdésre, ami a különböző tempójú Czerny-közreadások láttán felmerülhet bennünk. Előadóként tudjuk, hogy

---

<sup>49</sup> Czerny, 36.

<sup>50</sup> I.m., 49.

lehetetlenség egyetlen, abszolút tempóban játszani minden alkalommal egy művet, így a metronómszámoknak leginkább tájékoztató szerepük van. A tempóalakítás szorosan összefügg az interpretáció egyéb körülményeivel, ezek közül is legfőképp az adott terem akusztikájával és a használt hangszerrel. Mint a 3. alfejezetben látni fogjuk, a billentyűs hangszerek a vizsgált időszakban nagyobb mechanikai változáson mentek keresztül.

#### 4.2. Artikuláció, dinamika

Mint a korai Beethoven-közreadásokban általában tapasztalható, a vizsgált közreadások készítői is számos dinamikai és artikulációs jelet, legato íveket és frazeálást adtak hozzá a kottaszöveghez. Megállapítható, hogy Liszt kiadásában ezek a legfeltűnőbb és legnagyobb számban jelenlévő közreadói kiegészítések – Wu szerint ezek Liszt drámaiságra hajló személyiségét tükrözik.<sup>51</sup> Az artikuláció bizonyos elemeivel – például a staccato játékmóddal – dolgozatom harmadik fejezetében már részletesen foglalkoztam, ezért ezt a témát itt rövidebben tárgyalom, néhány példára szorítkozva. Elmondható, hogy mindhárom közreadásban nagy számban fordulnak elő a beethoveni kottaszöveghez hozzáadott dinamikai jelzések és kötőívek.

Megállapíthatjuk, hogy Beethoven a dinamikai jelzések lehető legszélesebb skáláját használta. A billentyűs irodalomban ő írt elsőként *ppp* jelzést, mégpeig az op. 7-es szonáta III., *Allegro* tételében – majd később az op. 53-as zárótételében<sup>52</sup> és az op.106-os műben is többször megjelenik a *pianississimo*. Vajon Beethovent 1804-ben, az op. 53-as mű komponálásakor nemrég érkezett Erard hangszerre, s annak *una corda* pedálja inspirálhatta erre a lejegyzésre? Jellegzetes dinamikai vonás Beethoven szonátaiban a halk tételkezdés. Ez eltér a korabeli gyakorlattól: művek, tételek kezdésére – főként gyors tempó esetén – általában inkább a középhang, *mf* vagy *f* volt jellemző. Ahol nem írták ki a dinamikát egy darab elején, ott a gyakorlat egy egészségesen nyílt, vagy közepesen hangos hangerejű kezdés volt.<sup>53</sup> Beethovennél azonban az op. 79-es műig végignézve szonátáit, csak az op. 10 no. 1-es darab nyitótétele indul *forte*, illetve az op. 13-as szonáta egy *fp* akkorddal. Az összes többi tétel kezdő dinamikája *piano* vagy *pianissimo*, illetve néhány tételnél nincs dinamika kiírva: ilyen például az op. 2 no. 2-es mű II., *Largo appassionato* tétele, az op. 13-as szonáta lassú tétele vagy az op. 14. no. 2 -es szonáta eleje – azonban mindhárom említett tételnél, a főtéma későbbi visszatérésénél kiírt *piano*, vagy a zenei anyag karaktere alapján halk indítás

<sup>51</sup> Wu, 46.

<sup>52</sup> Vö. Rosenblum, 59.

<sup>53</sup> Vö. Türk: Klavierschule 349.



feltételezhető. Ezekon kívül még az op. 10. no. 2-es szonáta *presto* fináléjának elején nem találunk dinamikai jelzést – itt elképzelhető egy közepesen nyílt hangú tételindítás, illetve az op. 49. no. 2-es, G-dúr szonáta első tételének elején megszólaló akkord az op. 10. no. 1-es szonátaéhoz hasonlóan *forte* képzelhető el. Ez utóbbi szonáta első kiadásából két *pp*-t leszámítva teljesen hiányoznak a dinamikai jelzések; mindkettő a mű második tételében található. Az op. 31. no. 3-as szonáta *presto con fuoco* zárótételének eleje az angol első kiadásban *forte*,<sup>54</sup> azonban az általam vizsgált mindhárom közreadó *piano* dinamikát ír ki. Az op. 31 no. 1-es, G-dúr szonáta első tételének eleje hasonló: Liszt közreadásában a *p* jelzés után csillaggal külön megjegyzést ír: „Sok kiadás első két ütemében, csakúgy, mint a visszatérésben *forte* jelzés látható”. A harmadik ütemben Liszt újra kiírja a *pianót*. E tétel elejére Moscheles *ff* jelzést ír, Czerny, Liszthez hasonlóan *pianót*. A 11. ütemben újra felhangzó, f'-ről induló témafeje azonban mindhárom kiadásban *forte*. Moschelesnél és Czerny közreadásában is a 193. és a 279. ütemben induló főtéma-fej is *ff*; Liszt a 193. ütembeli visszatéréshez nem ír ki dinamikát, ám a 279. taktusnál ő is *ff*-t kér. Bár Czerny közreadása a legkövetkezetlenebb, mindkét általam ismert első kiadásban – a zürichi Nägeli számos hibával teli első kiadásában, és a bonni Simrock valamivel későbbi, Beethoven kérésére megjelent újrányomásában is – ugyanazok a dinamikák találhatók, mint nála.

Beethoven bizonyos dinamikai jelzéseinek láttán azt kell gondolnunk, hogy a szerző elképzeléseiben bizonyosan énekhanggal vagy más hangszerrel megvalósítható effektusok szerepeltek, ugyanis billentyűs hangszereken lehetetlenség ezeket kivitelezni. Az op. 7-es szonáta több részlete ilyen – például két hang között találunk *crescendo-decrescendo* villát a második tétel 9., 11., 59., 61. ütemében, vagy *p* – *crescendo* utasítást a 39. ütemben egy hangon (64a,b kottapélda); de az op. 14. no 1-es szonáta második tételében is láthatunk kivitelezhetetlen dinamikai utasítást: *crescendo* jelzést tartott hang alatt (65. kottapélda).



64a. kottapélda: op. 7-es szonáta, II. tétel, 59-62. ütem, első kiadás.

<sup>54</sup> Erre a Henle közreadásban csillaggal a *piano* kezdő dinamika mellett lapalji megjegyzésben hívják fel a figyelmet a közreadók.



64b. kottapélda: op. 7-es szonáta, II. tétel, 37-40. ütem, első kiadás.



65. kottapélda: op. 14 no. 1-es szonáta, Allegretto vége, Czerny közreadása.

Nézzük most meg, hogy a Beethoven halála után tíz-húsz-harminc évvel megjelent közreadások közreadói mit kezdenek ezekkel a jelzésekkel, amelyek az ő hangszereiken nyilvánvalóan nem voltak értelmezhetők. Az op. 7-es szonáta II. tételének 39. ütemében lévő *p-crescendo-sf* jelzés-együttesből Moscheles például értelemszerűen elhagyja a *crescendót*, ugyanakkor az op. 14 no. 1-es szonáta  $e^3$  hangjánál kiírja azt. Czerny és Liszt meghagyják Beethoven jelzéseit. Különleges hatást keltő dinamikai jelzések Beethovennél a nagyon rövid – néhány, vagy csak egy-egy hangra vonatkozó – *crescendo-decrescendo* villák (<>). Például az op. 2. no 1-es szonáta első tételében figyelhetjük ezt meg (66a. kottapélda), de találunk ilyet az op. 106-os szonátában is, tehát ez nemcsak a korai művekben jelenik meg.



66a. kottapélda: op. 2 no. 1-es szonáta, I. tétel, 28-32. ütem, Czerny közreadása.



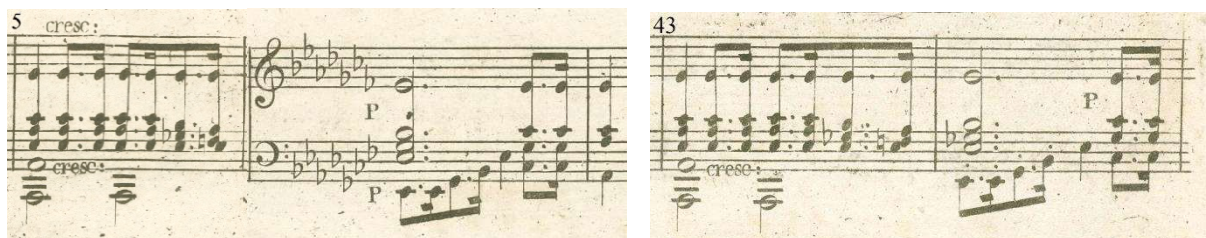
66b. kottapélda: op. 2 no. 1-es szonáta, I. tétel, 38-48. ütem, Czerny közreadása.

A fenti, 66b kottapéldában láthatjuk, hogy Czerny három, az első kiadásban nem szereplő dinamikai jelzést adott hozzá Beethoven kottaszövegéhez. Az első hozzáadás egy piano beírás a 41. ütemben, amely nyilvánvalóan a *con espressione* kifejezés miatt jelent meg: Czerny azt gondolhatta, hogy az előadók a kifejezést látva nagyobb hangerővel játsszák a zárótémát – ez tanítási tapasztalata lehetett, ahogy Beethoven azt gondolta, hogy a *cantabile* kifejezést az előadók lassításként is értelmezik.<sup>55</sup> Czernynél ezenkívül megjelenik két, a zenei szöveg által indokolt *crescendo* jelzés – betűvel és jellel –; Beethoven csak az utolsó előtti ütem akkordja alá írt *ff*-t, de több mint valószínű, hogy nem *subito* effektusra gondolt, mindössze neki teljesen magától értődő volt a *crescendo*, kiírás nélkül is. Láthatóan Czerny itt is gondolt a zeneileg kevésbé művelt előadóokra. Az utolsó előtti ütem akkordja alatt megjelenő *diminuendót* Czerny megtartotta közreadásában – ezt ugyan nyilvánvalóan csak előadói gesztussal lehetett visszaadni.

Néhány helyen Beethoven következtlenül jelezte a kottában a dinamikai jelzéseket.<sup>56</sup> A következő példa az op. 26-os szonáta *Gyászinduló* tételéből való: Beethoven hasonló zenei helyeken eltérően jelölte ugyanazt a dinamikát – a 6. ütemben az első ütésre, míg az analóg helyen, a 44. ütemben a 3. ütésre írta a *pianót* (67a kottapélda). Liszt egy lehetséges előadói javaslatot tesz ezek egységesítésére (67b kottapélda).

<sup>55</sup> Lásd a 77. oldalt.

<sup>56</sup> Wu, 47.



67a. kottapélda: op. 26, *Marche funebre*, 5-6. és 43-44. ütem, első kiadás.



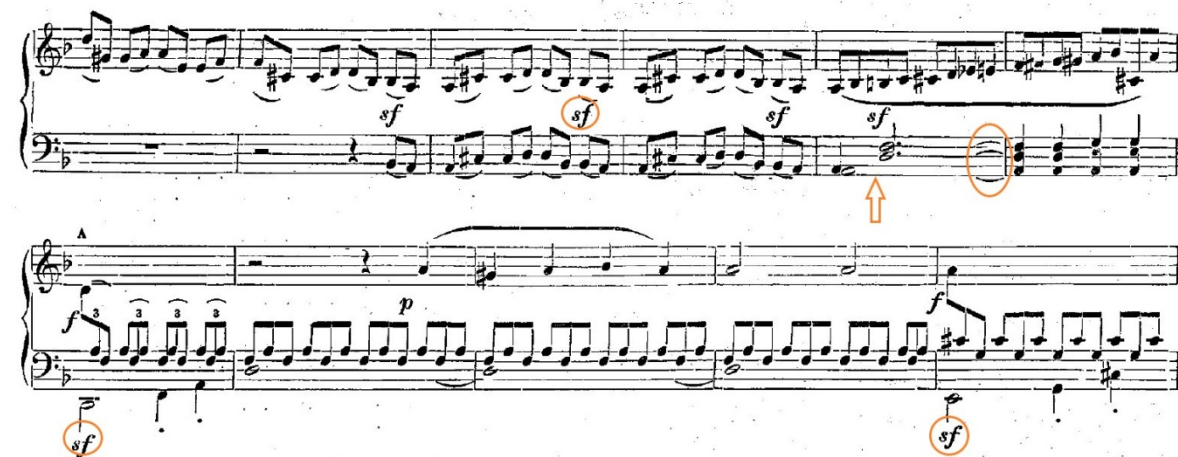
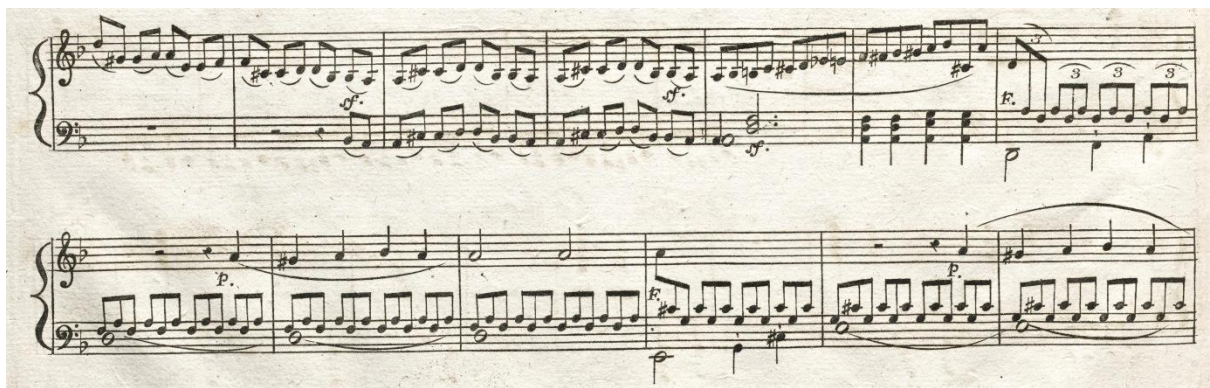
67b. kottapélda: op. 26, *Marche funebre*, 5-6. és 43-44. ütem Liszt közreadása.

Ugyanennek a szonátának az első tételében, a 92. ütemnél hangvi változtatásra figyelhetünk fel Liszt közreadásában: a jobbkez második harminckettedén *g-f-g* disszonancia jelenik meg, amit Liszt csak a következő akkordban old *g-esz-g*-re. Ez a hangvi változtatás azonban megfigyelhető az összes általam vizsgált közreadásban – Czernyében és Moscheles közreadásaiban is. A kéziratban és az első kiadásban azonban egyértelműen *g-esz-g* harmónia áll, így rejtély, hogy hogyan került a közreadók kottaszövegébe a *g-f-g* változat. Ebben a második variációban további dinamikai változtatások figyelhetők meg (68. kottapélda). A többszöri *piano* és *diminuendo* bejegyzéseknek a célja értelmezésem szerint a halk dinamika fenntartása. Beethoven a teljes variáció során csak kétszer ír ki dinamikát: az első (69.) ütemben *pianót*, majd a 87. ütemben, az azt megelőző balkéz-beli *rinforzando* után szintén *pianót*. Liszt dinamikai kiírásai tehát összhangban vannak a szerző szándékával, de Liszt talán kevésbé bízott az előadókban, ezért minden *rfz* után nyomatékosította az alapidinamikát, illetve a variáció legvégére közreadásában *pianissimo* került.

68. kottapélda: op. 26, I. tétel, II. variáció, 88-99. ütem, Liszt közreadása.

Liszt számos dinamikai és artikulációs kiegészítésére az op. 31 no. 2-es, d-moll szonátából szeretnék még példákat bemutatni. Az első tételben, a főtéma-fej minden egyes megjelenésénél Liszt *sforzatót* ír az első basszus hangra (69b. kottapélda). Ez a lejegyzés Moschelesnél is megfigyelhető, bár kevésbé következetesen: ő nem ír az összes főtémafej-megjelenésre *sforzatót*. A 6. ütem első akkordjára Liszt azonban a beethoveni *sf* helyett csak *fortét* ír, így a *crescendo* fokozás végének kissé elveszi az élet, a harapósságát. A továbbiakban megfigyelhető, hogy Liszt a 17. ütemben is kiírja a *sforzatót* az utolsó ütésre – ez a lejegyzés több korai kiadásban is látható, és a mai Henle urtext kiadásban is található zárójelben egy *sf* jelzés itt. A 19. ütem *sforzatóját* Liszt nem a balkéz alá írja, hanem a két sor közé – ezzel egy általános, mindkét kézben megjelenő hangsúlyt sugall a balkéz tercének kiemelő impulzusa helyett. Ezt a tercet aztán a basszus *A* hanggal együtt átköti a következő ütem első ütéséhez; az átkötés megtalálható mind Moscheles mind Czerny közreadásaiban is – elgondolkodtató tehát, hogy nem ez-e a Beethoven-féle játékmód, a manapság is elterjedt akkordmegütés helyett?<sup>57</sup> Elképzelhető, hogy az első kiadásból kimaradt az átkötő ív.

<sup>57</sup> A legújabb Henle Urtext kiadásban nincs átkötés.



69a,b kottapélda: op. 31. no. 2-es szonáta, I. tétel, 15. ütemtől, első kiadás (fent) és Liszt közreadása.

A 41. ütemben, a főtéma terület lezárásánál, a melléktéma indulásánál Liszt ütem elejére írja a *pianót*. A zárótéma területen a *crescendót* az első kiadáshoz képest két ütemmel korábbra, a 71. ütembe írja. *Sforzatók* kerülnek a 77. és 81. ütem első hangjaira is. A kidolgozásban a főtéma fej dinamikai jelzésében igen következtelen Liszt. A 99. ütem *fortissimója*, majd a 103. ütem *fortéja* után a 107. és 109. ütemben hangsúly (> jelet) tesz a motívumindító basszushangra, majd a 111, 113, 115. és 117. ütemben *sforzatót* ír alá. Az első kiadásban sem a hangsúlyok, sem a *sforzato* nem szerepel (69a kottapélda). Czerny tartja magát az első kiadás hangsúlyok és *sforzatók* nélküli notációjához, míg Moscheles minden témafej kezdő basszushangjára *sforzatót* ír a kidolgozásban. A második tételben artikulációs hozzáadásokat figyelhetünk meg a kottaszövegben. Az 56-58. ütem balkéz harmincketted hangzatfelbontásait Liszt az alábbi módon frazeálja (70. kottapélda).



70. kottapélda: op. 31. no 2-es szonáta, II. tétel 56-58. ütem, Liszt közreadása (fent) és az első kiadás.

A szonáta utolsó tételében Beethoven mintegy negyven ütemen keresztül – a 107-148. ütem között – egyetlen *forte* dinamikai jelzést ír ki. Liszt közreadásában „kitölti” ezt a negyven ütemet *diminuendóval*, *pianóval*, *crescendo* és *forte* beírásokkal.

Az artikulációval kapcsolatosan az éneklő és *legato* játékmóddal szeretnék foglalkozni röviden. Tudjuk, hogy Beethoven számára ez kulcsfontosságú volt: számos alkalommal olvashatunk róla leveleiben, kortársai visszaemlékezéseiben.<sup>58</sup> Czerny például így emlékszik Beethovennel való óráira:

Figyelmemet különösen ráirányította a legatóra, aminek ő olyan páratlan mestere volt, és amit abban az időben minden billentyűs lehetetlennek tartott a fortepianón.<sup>59</sup>

Beethoven fiatalkori hegedű- és orgona tanulmányai minden bizonnyal hozzájárultak a *legato* játékmód ilyen mértékű igényéhez.<sup>60</sup> A szonáták közreadásaiban néhány helyen megfigyelhetők a kottaszöveghez hozzáadott, a *legato* játékmódhoz kapcsolódó előadói utasítások. Legtöbbjüket Lisztnél és Czernynél fedeztem fel. Czerny erre vonatkozó előadói preferenciáit a *Richtigen Vortragban* rögzítette, a kottába nem írta őket bele. Általánosságban elmondható, hogy Czernynél a Beethoven zenei szövegéhez hozzáadott előadói kifejezések közül a legtöbb az éneklő játékmódra vonatkozik. Például az op. 28-as, D-dúr szonáta

<sup>58</sup> Lásd többek közt például Streichernek 1796 novemberében írt sorait – idézi Rosenblum, 152, illetve vö. Komlós: Mozart után: billentyűs helyzetkép Bécsből a 18. század utolsó évtizedéből. In: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.): 207-218. 146-147.

<sup>59</sup> Czerny, 11.

<sup>60</sup> Vö. Komlós: Mozart után. I.m. 213, 217.; Rosenblum, 152.

második tételének jobbkez témájához „nagyon *legato* és éneklően” [„sehr *legato* und *singbar*”] utasítást, a D-dúr középrészhez a „gyengéd finomsággal” [„mit zarter *Delicatesse*”] kifejezést írja. Az op. 31 no. 1-es szonáta zárótételének témájához szintén a „möglichst *cantabile*” előadói utasítást adja Czerny. Az op. 57-es szonáta első tételének 35. ütemétől, ahol a jobb kéz oktávban játssza a második témát, ezt írja:

olyan *legato*n kell játszani, mintha két kézzel játszanánk, a következőképpen:



miközben a basszus *legatissimo* és *dolce* kísér.<sup>61</sup>

A második tétel második variációjához szintén a „nagyon *legato*, *cantabile*, és nagyon kifejezően” [„sehr *legato*, *cantabile* und mit vielem Ausdruck”] jelzőket írja Czerny.

A *legato* játékhoz kapcsolódóan egy kitérőt szeretnék tenni: mai zongoristák számára talán kevésbé ismert, hogy Beethoven jegyzetekkel látta el Cramer huszonegy etűdje Haslinger-kiadásának egyik példányát.<sup>62</sup> Ebben Beethoven számos olyan megjegyzését olvashatjuk, melyek fontos kulcsok saját műveinek interpretációjához is, és közelebb visznek gondolkodásmódjához; ezért fontosnak tartom – ha csak röviden is – itt foglalkozni vele. A megjegyzések jelentős része a *legato* játékhoz, illetve az egyszólamú figurációk polifon értelmezéséhez kapcsolódik. Cramer maga is mestere volt a *legato* játéknak: Moscheles naplójában azt írja, Cramer „úgy énekel a zongorán, hogy egy Mozart Andantéból szinte vokális darabot varázsol.”<sup>63</sup> Schindler visszaemlékezése szerint Beethoven

kifejezte, hogy Cramer etűdjei a legjobb kiindulási alapok a kifinomult játékhoz. Ha valaha írna zongorametódust, ezek az etűdök képeznék a magját a gyakorlati résznek. A

<sup>61</sup> Czerny, 53.

<sup>62</sup> Az eredeti példány ugyan nem maradt fenn, csak Anton Schindler másolata. A témában bővebben lásd: Dimitris Karydis: *Beethoven's Annotations to Cramer's Twenty-one Piano Studies: Context and Analysis of Performance*. DMA disszertáció. (London: City University, 2006.) (Kézirat); William S. Newman: Yet Another Major Beethoven Forgery by Schindler? *The Journal of Musicology* 3/4 (1984. ősz): 397-422, 397. és Hans Kann (közr.): *J. B. Cramer 21 Etüden für Klavier, nach dem Handexemplar Ludwig van Beethovens, nebst Fingerübungen von Beethoven*. (Bécs: Universal Edition, 1974.)

<sup>63</sup> Komlós: Fortepianók és zenéjük, i.m. 149.



legtöbbjükben dominánsan megjelenő polifóniát a legjobb iskolának tartotta saját műveihez.<sup>64</sup>

Három etűdöt szeretnék példának hozni, amelyekben Beethoven a rejtett polifóniára, illetve az ujjpedál jelenségére irányítja a figyelmet. Cramer 5. darabja az 71a. kottapéldában látható mozgásra épül. Beethoven javaslata az etűd előadásáról:

A melódia a felső szólamban van, amint a lejegyzés mutatja. Ha a lejegyzés ilyen [71b kottapélda] lenne, hasonló módon lenne hangsúlyozva és letartva minden csoport első hangja. A középső szólam *e-c-f-c-g-c* stb. hangjait nem szabad olyan erősen megütni, mint a felsőéit. Trochaikus verslábakat hallunk.

The image contains two musical examples. Example 'a.' is a piano exercise in 3/4 time, marked 'Allegro mod. (♩ = 132)'. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes in the right hand, and a simpler accompaniment in the left hand. Example 'b.' is a single melodic line in 3/4 time, showing a sequence of notes with accents and slurs, illustrating the trochaic rhythm mentioned in the text.

71a,b kottapélda: Cramer: V. etűd, 1-2. ütem, első kiadás; illetve b: Beethoven leírása a művön átvonuló ritmusról.<sup>65</sup>

Azt, hogy ez a jelenség Beethoven számára fordítva is igaz volt: a 71b kottapéldához hasonló motívumokat a zeneszerző az 71a kottapélda szerint játszhatta, illetve akarta hallani saját műveiben, Cramer 1. etűdje bizonyítja. Ehhez ugyanis Beethoven a következő előadói utasítást adta (72a,b kottapélda):

<sup>64</sup> Anton Schindler: *Beethoven As I knew Him*. Constance S. Jolly (ford.) (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966) 182. Czerny szerint az op. 26-os, Asz-dúr szonáta „fináléja a Clementi és Cramer-féle mechanikus-virtuóz [„*passagework*”] zárótétel típusát képviseli. Az F-dúr szonáta [op 54] ugyanabból a korszakból való [1800 körül], fináléja ugyanilyen stílusú.” forrás: Dimitris Karydis: *Beethoven's Annotations to Cramer's Twenty-one Piano Studies*. I.m. 116.

<sup>65</sup> forrás: Rosenblum, 156.



72a,b kottapélda: Cramer 1. etűdjének 1-2. üteme (fent), és ugyanaz a részlet Beethoven beírásával

A fentiek által máris közelebb kerülhettünk Beethoven egyes figurációinak a szerző szándékát feltételezhetően tükröző előadásmódjához. Az op. 31. no 2-es, d-moll szonáta első tételében például találunk olyan figurációt, amelynek kivitelezését Beethoven valószínűleg hangletartással képzelte el (73. kottapélda).



73. kottapélda: op. 31 no. 2, I. tétel, 75-82. ütem

Czerny tanácsa zongoraiskolájában, miszerint „csak azok a hangok letartandók, amelyek konzonzáns és a fülnek kellemes hangzatokhoz tartoznak”<sup>66</sup> szinte szó szerint egybevág Beethovennek a 15. Cramer-etűd albertyi-basszusához fűzött javaslatával:

A fő akcentus minden csoport első hangján van, az ujjal ezt határozottan tartjuk le, kivéve azoknál a csoportoknál, ahol szekundlépés van, például a második ütem basszusában.<sup>67</sup>

A 24. etűdhez, amelyben a jobb kéz zenei anyaga triolafüzérekből épül fel (74. kottapélda), a következő megjegyzést fűzte Beethoven:

A kezdő öt ütemben az első triola első hangját lehetőség szerint hozzá kell kötni a második triola utolsó hangjához úgy, hogy a következő melódia jöjjön elő [xyb. kottapélda]. Ezért az ujjat nem szabad felemelni a hosszú hangról. Minden más vonatkozásban a triolajáték szabályai érvényesek, de a második triola kevésbé hangsúlyos.

The image shows a musical score for Czerny's 24th exercise. The main score is in 2/4 time, marked 'Con moto' with a tempo of quarter note = 92. It features a right-hand part with a series of eighth-note triplets and a left-hand part with a steady bass line. The first two measures are shown, with fingering numbers (1, 2, 3) and accents. To the right, a detail labeled 'b.' shows a single eighth note with a sharp sign, illustrating the connection between the first and second triplets.

74. kottapélda: Cramer 24. etűdjének első két üteme, valamint Beethoven előadási javaslat.

Ha Beethoven saját műveiben keresünk példát hasonló helyekre, ahol alkalmazhatjuk ezeket a interpretációs elemeket, megemlíthető az op. 57-es szonáta első tételének számos részlete: az 51-60. ütemig, de a 81-92. ütemig tartó tizenhatod figurációk is (75. kottapélda), az op. 53-as szonáta I. tételének részletei (például a 114-115; 118-119. ütem) vagy az op. 14 no. 1-es szonáta I. tételének 7-8. üteme is. Az op. 54-es szonáta második tétele szinte végig elemezhető lenne ilyen rejtett polifóniákat keresve, hiszen a toccata-szerű tétel Cramer etűdjeinek stílusához hasonló figurációkra épül. Czerny meg is jegyzi: az op. 26-os, Asz-dúr szonáta

<sup>66</sup> Carl Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, op. 500. Hamilton, J.A. (ford.) London: Cocks, 1839. III. 19.

<sup>67</sup> Idézi Dimitris Karydis: *Beethoven's Annotations to Cramer's Twenty-one Piano Studies*. i.m. 140 (függelék).

Fináléja a [...] Cramer-féle mechanikus-virtuóz („*passagework*”) zárótétel típust képviseli. Az F-dúr szonáta [op 54] ugyanabból a korszakból való [1800 körül], fináléja ugyanilyen stílusú.<sup>68</sup>



75. kottapélda: op. 57-es szonáta, I. tétel, 55-61. ütem, Moscheles közreadása.

A letartani kívánt hangokat Beethoven esetenként jelezte is – ezt figyelhetjük meg az op. 14 no. 1-es szonáta III. tételének számos részében –, ám nem *tenuto*val, ahogy azt várhatnánk, hanem *staccato*val. Mivel a kézirat ebből a szonátából nem maradt fenn, így nem tudjuk, ehelyütt a *staccato* vonal vagy pont volt eredetileg – ha hiszünk az első kiadásnak, talán pont a jelzés. A kiemelés szándéka azonban világos (76. kottapélda).



76. kottapélda: op. 14 no. 1, III. tétel, 48-54. ütem.

A Cramer-etűdökhöz fűzött beethoveni interpretációs javaslatok egyedülálló lenyomatai annak, hogy ő előadóként mire helyezett hangsúlyt, hogyan „fordította” kortársa lejegyzését. Ezeket kulcsként használhatjuk a szonáták egyes részeinek értelmezéséhez is.

<sup>68</sup> Idézi Dimitris Karydis: *Beethoven's Annotations to Cramer's Twenty-one Piano Studies*. i.m. 116.

#### 4.3. A hangszerek hangterjedelme

Dolgozatom következő részében a fortepianók változását fogom megvizsgálni a vonatkozó időszakban. Megállapíthatjuk, hogy a billentyűs hangszerek ebben az időszakban – a 18. század utolsó negyedétől a 19. század közepéig – történetük talán legnagyobb átalakulásán mentek keresztül, ami a hangterjedelmet, dinamikát, hangszínt illeti. Jelen fejezetben én a hangterjedelem változásaival foglalkozom, azzal, hogy ez hogyan befolyásolta Beethoven műveit, illetve évekkel később a közreadók munkáját. Komlós Katalin könyve részletesen tárgyalja, hogy a 18. század második felében és végén hogyan alakult a billentyűs hangszerek hangterjedelme.<sup>69</sup> Tudjuk, hogy a kiadások során, főként a 19. század utolsó negyedében a közreadók nem fogták vissza magukat abban, hogy a régebbi mesterek műveit saját koruk hangszereinek technikai adottságaihoz, hangterjedelméhez igazítsák. Azt gondolhatnánk, hogy az általam vizsgált közreadások közül ez a kritika leginkább Liszt kiadását érhetné – azonban mint látni fogjuk, meglepő visszafogottság figyelhető meg a romantikus szerzőnél ebben a tekintetben is. Liszt néhány – a Beethoven-szonátákban eszközölt – hangváltoztatását a következő alfejezetben mutatom be, ezek azonban nem a hangszer hangterjedelméhez kapcsolódnak.

Szeretném röviden bemutatni Beethoven korának hangszereit, melyekre művei készültek, néhány kiegészítő megjegyzéssel – amennyire ez a fejezet rész értelmezéséhez releváns és szükséges.<sup>70</sup> Az 1800-as évek elején a korabeli bécsi hangszerek átlagos hangterjedelme  $F_1 - f^3$  volt.<sup>71</sup> Az 1804 előtti szonátákban – beleértve az op. 53-as szonátát, amely 1805-ben került kiadásra, Beethoven ezt a hangterjedelmet használta. Bár ismerte a nagyobb ambitusú hangszereket is, üzleti okokból általában az öt oktávos terjedelemben szorított.<sup>72</sup> Kivétel ez alól az 1798-as op. 14 no. 1-es szonáta, ahol  $fisz^3$ -t is használt. A mai ismeretek szerint sem lehetünk teljesen biztosak abban, hogy Beethovennek milyen hangszerei lehettek. A korai bécsi években egy Stein és egy Walter hangszere volt, mindkettő térdpedálos és valószínűleg öt oktáv hangterjedelmű, bár a Walter hangszert 1803 körül talán

---

<sup>69</sup> Lásd Komlós: *Fortepianók és zenéjük*. I.m.

<sup>70</sup> A hangterjedelem jelölése az alábbiak szerint történik:  $C_1-H_1$ =kontra oktáv; C-H=nagy oktáv; c-h=kis oktáv;  $c^1-h^1$ =egyvonalas oktáv;  $c^2-h^2$ =kétvonalas oktáv;  $c^3-h^3$ =háromvonalas oktáv;  $c^4-h^4$ =négyvonalas oktáv.

<sup>71</sup> Az angliai hangszerek terjedelme már ekkor öt és fél-hat oktávos volt,  $C_1-c^4$ -ig, míg Streicher hangszerkészítő 1803-ban épített első bécsi hat oktávos hangszere  $F_1-f^4$ -ig terjedt. Amikor Beethoven 1809-ben zongoraátíratot készített op. 61-es hegedűversenyéből, a kadenciában olyan hangterjedelmet használt – például  $f^4$ -et –, ami a bécsi zongorákon játszható volt, az angolokon viszont nem. forrás: Rosenblum, 33-35.

<sup>72</sup> Rosenblum, 33-35.

kibővítették két félhanggal,  $g^3$ -ig.<sup>73</sup> 1803-ban készítettett egy  $F_1-c^4$ , hat oktáv terjedelmű, pedálos Erard fortepianót.<sup>74</sup> Az 1809-1810-ben komponált op. 81a szonáta azonban már hat oktávot használ  $F_1-f^4$ -ig, így felmerült a gondolat, hogy Beethovennek ebben az időszakban lehetett egy – vagy több – további, saját vagy kölcsönzött hangszere, esetleg hat oktávos hangterjedelemmel.<sup>75</sup> Az 1816-ban komponált op. 101-es szonátában már  $E_1$  basszust használ, a Hammerklavier szonátában pedig  $C_1$ -ig bővíti a basszust. A zeneszerző 1818-ban kapott ajándékba egy Broadwood zongorát,<sup>76</sup> melynek ambitusa az akkor már szinte általános  $C_1-c^4$ , majd 1826-ban, miután összes zongoraműve elkészült, kapott egy Graf hangszert ajándékba, melynek hangterjedelme  $C_1-f^4$ -ig terjedt.<sup>77</sup> A hét oktávos hangterjedelem csak az 1830-as években vált általánossá.

Elmondható, hogy Beethoven teljesen kihasználta a számára éppen adott hangkészletet műveiben, sőt, minden szempontból feszegette a hangszer határait – hangerőben, tempóban és regiszter-kihasználásban is. Sokszor felmerült a kérdés a halála óta eltelt majdnem kétszáz évben, hogy ha Beethovennek nagyobb hangterjedelmű hangszerek álltak volna rendelkezésére, vajon másképp komponálta volna bizonyos műveit? Ez valószínű. Tudjuk például, hogy 1816-ban többek között azért vette fontolóra zongoraműveinek egy új kiadását, hogy kihasználja az időközben kibővült billentyűzet adta lehetőségeket.<sup>78</sup> Fennmaradt egy levél 1824-ből Andreas Streicher zongorakészítőtől, amikor sokadjára felmerült Beethoven műveinek összkiadása. Ebben a zongorakészítő azt javasolja a zeneszerzőnek, hogy modernizálja műveit az akkori hangszerek képességeihez, egy ilyen kiadásnak üzletileg is sikere lenne.<sup>79</sup>

---

<sup>73</sup> Nincs bizonyíték rá, hogy Beethoven valaha is kifejezetten kért volna hangszerkészítőitől kiegészítő hangokat hangszereire. Azt tudjuk, hogy volt olyan műve, melyhez otthoni hangszerein biztosan nem állt rendelkezésére megfelelő ambitus. forrás: i.h.

<sup>74</sup> A hangszer Erard ajándéka volt Beethovennek. forrás: BBG, I. kötet, 191, 5. lábjegyzet.

<sup>75</sup> Beethoven 1810-ben aktívan levelezett Streicher hangszerkészítővel egy, az addiginál jobb hangszert kérve. A hangszer elkészültéről azonban nincs hír a forrásokban. Beethoven tulajdonában volt az 1810-es években egy S. A. Vogel zongora pesti készítőtől, 1815-ben egy Schanz, később pedig talán egy Kirschbaum által épített hangszer, melyekről azonban nevükön kívül mást nem tudunk. forrás: Rosenblum, 35, 417.

<sup>76</sup> Ez a hangszer ma a budapesti Liszt Múzeumban található.

<sup>77</sup> Rosenblum, 33-35.

<sup>78</sup> Rosenblum, 37.

<sup>79</sup> Itt idézném Streicher két levelét. Beethovenhez 1824. szept. 5-én az alábbiakat írta. forrás: BBG V. kötet, 358. 1870. levél.

Der zweite Vorschlag, welcher in der Ausführung ganz von Ihnen abhängt, und welcher, wenn Sie ihn ausführen, wenigstens 10000 CF [Conventions Forint] oder 25000j W.W. einbringen muß, ist – die Herausgabe Ihrer sämtlichen Werke, wie solche von *Mozart*, *Haydn* und *Clementi* veranstaltet worden. Diese Herausgabe würde ein halb Jahr vorher, in ganz Europa angekündigt und zwar gegen *Subscription* oder *Praenumeration*, und nach dem Maasstab der Anzahl von *Praenumeranten* mit dem Verleger, der die Vorteilhaftesten Bedingungen macht, ein *Contract*

Czerny Beethoven műveinek előadásáról írt munkájában leszögezi:

Még az 5 oktávós hangszerekre készült korai műveknél is előnytelen minden olyan próbálkozás, mely kiegészítésekkel a 6. oktávot használatba veszi. Hasonlóképp feleslegesek azok a trillák, mordentek és díszítések, melyeket nem a szerző maga írt be. Hiszen célunk, hogy a műalkotást az eredeti formájában hallhassuk, ahogy a mester azt kitalálta és leírta.<sup>80</sup>

Ez a bekezdés rávilágít arra, hogy az ilyen változtatások általánosak lehetnek.

A hangkészlet közreadói kiegészítésének megszokott fajtája az egyes hangok oktávval való kettőzése, melynek példáival találkozhatunk az op. 2 no. 3-as szonáta második (77. kottapélda), az op. 90-es és az op. 10 no. 3-as szonáta első (78a,b kottapélda), vagy az op. 10 no. 1-es szonáta nyitótételében.

---

abgeschlossen. Wenn Sie in der Ankündigung bemerken, dass Sie 1) alle *Clavier*-Stücke, welche vor Einführung der *Pianoforte* von 5 ½ oder 6 *octaven*, geschrieben worden, hie und da umändern und nach den jetzigen Instrumenten einrichten wollen, wenn Sie 2) den ClavierSachen auch einige Neue, ungedruckte Stücke beifügen, so ist diese Herausgabe wie ein ganz frisches, neu *componirtes* Werk zu betrachten, und muß auch von demjenigen gekauft werden, der Ihre früheren Werke schon besitzt. Die Sache selbst kann Ihnen unmöglich so viele Mühe machen, daß Sie solche nicht unternehmen könnten. Sie sind dieses nicht selbst, Ihrem Neffen, für den Sie dann leichter etwas thun können, und der Nachwelt schuldig.

Illetve Streicher Peters kiadóhoz 1824. szeptember 25-én írt levelében ez áll. forrás: BBG V. kötet, 371. 1883. levél.

Würden Sie wohl sich auf die Herausgabe der sämtlichen Werke eines der größten jetzt lebenden Musiker einlassen? Diese Werke bestehen in *Compositionen* für das *Pianoforte*, für *Orchester*, für *Quartetten* und für den Gesang, und sie könnten eben so viel wie die Werke von *Mozart*, *Haydn*, *Clementi*, welche *Br. et H.* geliefert, eingetheilt werden. Diese Werke würden aber nicht nur so, wie solche schon öffentlich erschienen, herausgegeben, sondern verändert, den jetzigen *Pianoforte* angepaßt, und fast zu jedem Hefte, ein neues Stück gegeben werden.

Der Autor (den Sie wohl ahnden werden) ist schon vor 3 Jahren von Härtel in Leipzig darum angegangen worden; eben so hat man ihm hier die schönsten Vorschläge dazu gemacht, allein er ist bis jetzt noch immer unbestimmt geblieben. Nun scheint er doch ernstlich an die Sache zu denken, und da es möglich wäre, daß Sie sich auf ein solches Unternehmen einlassen würde, was, wenn es recht ausgeführt wird, fast bedeutender als die drei genannten zusammen werden könnte, so wollte ich vorher Sie darüber befragen. Schreiben Sie mir Ja! so werde ich ernstlich darauf treiben, und ein vollständiges Verzeichnis aller seiner Werke begehren. Schreiben Sie aber Nein! so muß ich ihn seinen eigenen Weg gehen lassen, und mich mit dem Bewusstsein begnügen, alles das für ihn gethan zu haben was ich konnte.

<sup>80</sup> Czerny, 26.

77. kottapélda: op. 2 no. 3, második tétel, első kiadás. A 26. ütem  $E_1$ -je nincs oktávban kiírva, Beethovennek ez a hang még nem állt rendelkezésére hangszerén.

A fenti példa esetében mindhárom közreadó természetesen az  $e$  hanghoz is hozzátette az alsó oktávot. Hasonló helyzettel találkozunk az op. 10 no. 3-as szonáta első tételében. A 268. ütemben kezdődő balkéz oktávmenet a 271-272. ütemben egyszólamúvá vékonyul a bécsi fortepianoikon még hiányzó  $E_1$  és  $D_1$  basszushangok miatt (78a kottapélda, első kiadás). Liszt és Moscheles itt is természetesnek vette az oktávval való kiegészítést (78b kottapélda), míg Czerny megmaradt a Beethoven által leírt egyszólamú balkéznél. Felmerül a kérdés, hogy Czerny miért nem egészítette ki azt az oktávval, holott az op. 2 no. 3-as műben ezt megtette, és ezek a hangok rendelkezésére álltak hangszerén. Schindler Czernyhez hasonlóan állást foglalt amellett, hogy a kiegészítés semmiképp sem szerencsés; amit azzal indokolt, hogy a fortepianoónak minden oktávban egyedi, karakterisztikus hangszíne, hangzása van, és minden hozzáadással felborul a Beethoven által megkomponált hangzásegyensúly. Arthur Schnabel közreadásában hasonló okokra hivatkozva kiemelte, hogy az op. 90-es szonáta első tételében nem szabad kiegészíteni a balkéz  $E$  hangját oktávra a 214. ütemben.<sup>81</sup>

<sup>81</sup> Rosenblum, 36-37.



259

261

78a,b kottapélda: op. 10 no. 3 szonáta első tételének első kiadása (fent) és Liszt-közreadása.

Az effajta kiegészítés a fentieknél némiképp problematikusabb, ha az a téma újraformálásával jár. Az előző két példától eltérő funkciójú „oktávhiányt” találunk az op. 10 no. 1-es szonáta első tételének kidolgozási részében, a melléktéma zenei anyagából továbbfejlesztett téma megjelenésénél. A 128. ütemben a jobb kéz *gesz'* hangja Beethoven hangszerein még nem volt elérhető, így a szerző a témamegjelenést tudatosan egy „hiányzó” dallamhanggal alkotta meg (79a kottapélda). Liszt közreadásában ismét természetesnek érezte, hogy pótolja ezt a számára hangszerein már elérhető hangot (79b kottapélda). Ezt ő valószínűleg nem tekintette a beethoveni kottaszöveg elleni vétésnek. Ebben az esetben szükségszerűnek is gondolhatjuk a kiegészítést a dallami ürt elkerülendő – Czerny és Moscheles közreadásaiban is megjelenik az oktáv, sőt, Haslinger még Beethoven életében, 1816-ban készített egy kiadást a műből, amiben kiegészítette oktávra a *gesz* hangot. Nincs róla fennmaradt dokumentum, hogy a zeneszerző tiltakozott volna ez ellen.

115

115

79a,b kottapélda: op. 10 no. 1-es szonáta első tételének első kiadása (fent), és Liszt közreadása. Szembetűnők a liszti kiadás első kiadáshoz képest eltérő dinamikai jelzései is.

Az op. 101, A-dúr szonáta kézírata különleges tanúbizonysága annak, hogy Beethoven számára esetenként furcsa változás volt a hangszerek bővülő hangterjedelme. A kézirat borítólapján, valamint az első és az utolsó tételben is néhány lapszélien feltűnnek ceruzás „gyakorlások” a *kontra E* hang lejegyzésére. Ebben a műben használta a zeneszerző először a zongora e mély hangját, és úgy tűnik, számára is szokatlan volt a sok kiírandó pótvonal (80. kottapélda).



80. kottapélda: az op. 101, A-dúr szonáta utolsó tételének részlete, kézirat. A 223. ütemben Beethoven betűvel írta ki: *Contra E.*

Szintén izgalmas gondolatokat vetnek fel a következő példák, ahol Beethoven talán másképp formálta volna a zenei anyagot, ha további hangok rendelkezésére állnak a klaviatúrán. Ilyen példa az op. 14 no. 1-es szonáta első tételének melléktémája (81a,b kottapélda). A 39. ütemtől kezdődően kétszer halljuk ugyanabban az oktávban, *fisz''*-ről indulni a jobb kéz dallamát, majd a 44-45. ütemben a motívumot a szerző egy skálarészletet követő, lekanyarodó *aisz-h* lépéssel zárja. A repríz analóg helyén azonban a 135. ütemben az *a-gisz* oktávkötés után a dallam felugorva a kisterc távolságra lévő *h'''*-n folytatódik, oktávval feljebb ismételve a nyújtott hangos motívumot. Ennek köszönhetően a melléktéma 136-137. ütembeli lezárásánál az alt-szólamban jelenik meg a 44-45. ütem dallamvezetése, ugyanis *gisz''''* és *a''''* hangok híján Beethoven nem tudta pontosan megismételni az expozíció melléktéma-záró motívumát. Persze, ha Beethoven ugyanazt a záró motívumot szerette volna megkomponálni a reprízben, nem írta volna oktávval feljebb a *h*-ről induló dallamot második elhangzásakor. Illetve ha Beethoven fortepianóján elérhető lett volna a teljes négyvonalas oktáv, talán a 42. ütemben is oktávval feljebb ismételte volna a melléktéma dallamát.



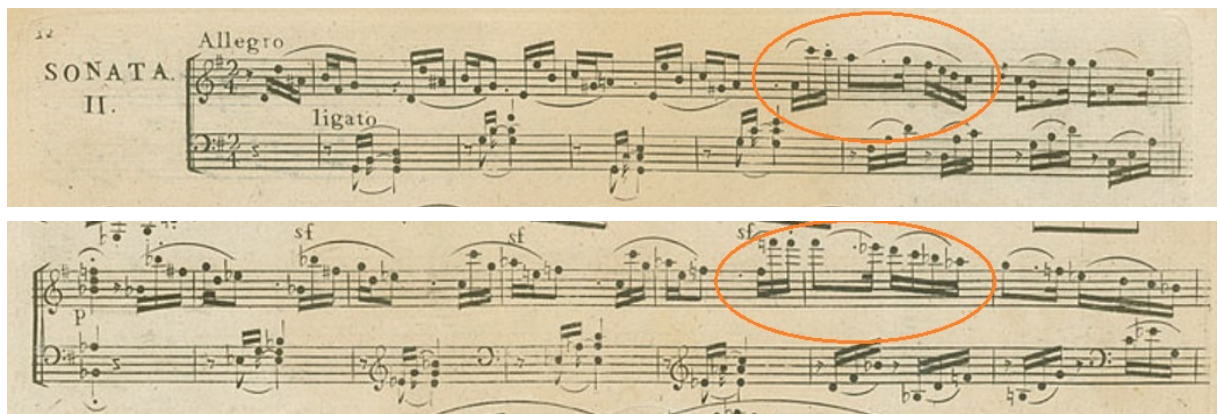
81a,b kottapélda: az op. 14 no. 1-es szonáta, I. tétel 35-50. és 129-144. üteme, első kiadás.

Vajon az op. 14 no. 2-es szonáta első tételének 43. ütemében a visszatérés 170. üteméhez hasonló motívumot komponált volna Beethoven, ha a *fisz''''* rendelkezésére áll (82a,b kottapélda)?



82a,b kottapélda: op. 14 no. 2, első tétel, 42-44. és 169-170. ütem, első kiadás.

Néhány esetben Beethoven a hangszeren nem elérhető hangok helyett hangismétléssel formált újra egy-egy figurációt, ezzel új kifejezést adva egy motívumnak. A 83a,b kottapéldán az op. 14 no. 2-es szonáta első tétele fő témájának expozícióbeli megjelenése, és 102. ütemben való visszatérése közti különbséget láthatjuk. A 84. kottapélda azt mutatja, ahogy az op. 31 no. 2-es szonáta zárótételének 77. ütembeli, oktávban mozgó motívumát Beethovennek a 305. ütemtől meg kellett változtatnia, mert a tonika hangnemében jónéhány hang nem állt rendelkezésére a klaviatúrán.



83a,b kottapélda: op. 14 no. 2-es szonáta, I. tétel eleje, és 98-104. ütem, első kiadás.



84. kottapélda: op. 31 no. 2 szonáta, III. tétel, 300-322. ütem, első kiadás.

Láthatjuk, hogy a szerző mind az op. 14-es mind az op. 31-es szonátában a téma eredeti alakban való megjelenítése helyett – amit nem tudott megtenni az adott hangnemben – a hangismétlésekkel egy különleges, a tételek karakterébe illő többlethatást ért el; egyfajta sürgető gesztust közvetít mindkét részlet. Az első esetben a várt, vágyakozó decima lépés helyett egy sürgető repetálást, a másodikon pedig a hangzásba belesimulóbb felső oktávhang helyett egy makacsul ismétlődő *d'* orgonapontot hallunk. Ezeket a dallamokat önkényesen megváltoztatni a tételbeli más elhangzásuk alapján nem helyénvaló, hiszen akkor ezek a Beethoven kreativitásával létrejött effektusok elvesznének. Ezt a vizsgált közreadók is így gondolták: semelyik közreadásban nem található ilyen változtatások, „visszaalakítások” olyan helyeken, ahol Beethoven valószínűleg hangszerre korlátozott hangterjedelme miatt komponálta eltérően a különböző regiszterekben megismételt motívumokat. Ez számomra azért is meglepő, mert Liszt – miközben más zeneszerzők műveinek közreadásában gyakran ajánlott *ossia* felirattal komolyabb szövegváltoztatásokat<sup>82</sup> – Beethoven-közreadásaiban még a díszítésekhez vagy nehezebb technikai részekhez sem írt előadói javaslatokat.

<sup>82</sup> Lásd például Schubert- és Weber-*Bearbeitung*jait, közreadásait.

Liszt közreadásában mégis megfigyelhető néhány hangváltoztatás, melyeket azonban nem lehet a bővülő hangkészlettel magyarázni; leginkább talán zeneileg indokolhatók.<sup>83</sup> Czerny és Moscheles közredásaiban nem találhatóak a kottaszöveghez önkényesen hozzáadott hangok. Ebben a rövid részben, amely az alfejezet gondolatmenetéhez lazán kapcsolódik, Liszt közreadásának három példáját szeretném bemutatni: egyet-egyét az utolsó három Beethoven-szonátából.

Az op. 109-es, A-dúr szonáta utolsó tételében, tizenhét ütemmel a mű vége előtt feltűnő, ahogyan Liszt továbbviszi az alt szólamot (85a,b. kottapélda).

The image displays two musical staves side-by-side, comparing the original manuscript (top) with Liszt's edition (bottom). Both staves are in G major and 3/4 time. The top staff shows the original manuscript with a trill (tr) in the right hand and a piano (*pp*) dynamic. The bottom staff shows Liszt's edition, which includes a trill (tr) in the right hand and a piano (*pp*) dynamic. The bottom staff also features a *piu diminuendo* marking in the left hand. The right hand of the bottom staff is marked *cantabile*. The bottom staff shows a more detailed and sustained melodic line in the right hand compared to the original manuscript.

85a,b kottapélda: op. 109. szonáta, utolsó tétel, 186. ütemtől, első kiadás (fent) és Liszt közreadása.

Nem tudni, hogy Beethoven miért nem folytatta az előző ütemek mintájára ezt a szólamot, ám azzal, hogy Liszt ezt megtette, azt érzékelteti: ő jobbat tud.

Az alábbi példa az op. 110-es szonáta első tételének egy részletét mutatja, ahol a jobb kéz harmincketted figurációjában találunk jelentős eltéréseket Beethoven és Liszt kottaszövege között (86a,b kottapélda).

<sup>83</sup> Egy példát már mutattam az op. 26-os szonátában, lásd a 85. oldalon, a 68. kottapéldát.

The image displays two musical staves side-by-side, comparing Liszt's and Czerny's editions of the first movement of the Op. 110 sonata. The top staff, representing Liszt's edition, features a complex, uniform texture with a 'cresc.' marking. The bottom staff, representing Czerny's edition, shows a simpler texture with a 'Cres.' marking. Both staves are in a key signature of three flats and a 3/4 time signature.

86a,b kottapéllda: az op. 110-es szonáta első tételének 109-110. üteme Liszt közreadásában (fent) és az első kiadásban.

Liszt egyszerűsítette, uniformizálta Beethoven kreatív figurációit, amire a könnyebb játszhatóság mellett valószínűleg hangzásbeli okai voltak: az egyforma hangzás talán egyenletesebb *crescendót*, fokozást eredményez. Ha visszagondolunk azonban Cramer etűdjei figurációinak prozódiai értelmezésére, azt gondolom, Beethoven szándékosan komponált ennyire beszédszerű, egyedi figurációkat. Feltűnő emellett a harmincketted hangok nyolcas egység helyetti négyes csoportokra bontása Lisztnél, ami sok helyen jellemző közreadására – de ugyanígy Czernyére is. Moscheles nagyobb arányban tartja meg a nagyobb hangcsoportokat. Véleményem szerint a nyolcas egység jobban segíti a  $\frac{3}{4}$ -es metrum vizuális érzékelését.

Az op. 111-es szonáta második tételében két helyen változtatja meg Liszt a kottaszöveget: a második tétel 64-65. ütemében a jobb kézben jelenik meg négy alkalommal hozzáadott *c'* hang; valamint a 77. ütem basszus szólama első három tizenhatodának vonalát változtatja Liszt *e-e-e*-ről *e-e-d*-re (87a,b kottapéllda).

87a kottapélda: op. 111, II. tétel, 63-66. ütem, Liszt közreadása.

87b. kottapélda: op. 111, II. tétel, 76-77. ütem, Liszt közreadása.

Az első példában látható *c'* hangok hozzáadásával Liszt megkettőzi a harmónia basszusban már hallható hangját, illetve tovább folytatja a jobbkéz *d-f* tercét, ami szólamvezetés szempontjából előnyös. A második példában harmóniai indoka lehetett arra, hogy az *e* hangot *d*-re cserélje.

#### 4.4. Pedálhasználat

Bár a billentyűs hangszereken már az 1790-es évektől elérhetőek voltak a pedálok, ezek használata a századforduló után terjedt el jobban, s az 1810-es évektől vált általánossá a kottákban bejegyzett pedáljelzés.<sup>84</sup> Így Türk zongoraiskolájában (1789) még nem tartotta szükségesnek, hogy külön kitérjen a pedálozásra, de Clementi, Cramer és Hummel elméleti iskoláikban már foglalkoztak a kérdéssel. A prolongációs pedál ízléses használatáról ezek a zongoraiskolák mindössze néhány alapvető szabályt említenek meg: a pedál kiváltását

<sup>84</sup> Lee, 56-57.



harmóniaváltozással, a pedál használatát a basszus hangok meghosszabbítása érdekében, vagy az arpeggio-szerű hangzatfelbontásokra való pedálozást.<sup>85</sup> Ezeken kívül korabeli műveket tanulmányozva láthatjuk, hogy a pedált használták még a *forte* dinamikájú részek kiemelésére és zengőbbé tételére, a *forte* és *piano* közti különbség felnagyítására, és hangsúlyok létrehozására vagy kiemelésére.<sup>86</sup> Emellett fontosabb dallamhangok meghosszabbítására, és magas regiszterben lévő dallamok hallhatóbbá tételére is alkalmazták. Ezekről az alapvető szabályoktól kivételes esetekben tértek el a zeneszerzők: akkor, amikor különleges hatást akartak elérni. Ilyen rendhagyó pedálhasználatra Beethoven műveiben számos példát találunk; közülük néhányat alább be fogok mutatni.

Az *una corda* pedált a vizsgált időszakban még nagyon ritkán használták, így ebben a fejezet részben csak a prolongációs pedállal foglalkozom részletesen. A halkító pedálról 1823 szeptemberében az angol *Harmonicon* folyóirat hasábjain ezeket a sorokat olvashatták a zenekedvelők, zeneértők:

A halkító pedált nagyon ritkán ajánlatos használni. Gyakorlott pianisták szerint ennek a pedálnak helye [...] az ujjak végében van.<sup>87</sup>

Az *una corda* pedál használatára mindössze néhány érett kori és kései művében ad utasítást Beethoven: például az op. 58, G-dúr zongoraverseny lassú tételében, vagy zongoraszonáták közül az op. 106-os mű harmadik tételének végén.

Beethoven szonátaiban a pedál fontos szerepet kap. Kiváló zongoristaként a zeneszerző pontosan tudta, hogy milyen hatást akar elérni, így bejegyzései igen pontosak, és izgalmas összehasonlítani őket a közreadók olvasatával, interpretációjával. A zeneszerző már ifjú komponistaként felfedezte a pedálozásban rejlő lehetőségeket: egy az 1790-es évek elején született vázlatában szerepel utasítás a hangfogók térdpedállal való felemelésére.<sup>88</sup> Legkorábbi nyomtatásban megjelent pedálbejegyzései 1801-ből származnak.<sup>89</sup> Kezdetben műveiben a pedál használatát *con sordino* és *senza sordino* kifejezésekkel jelölte;<sup>90</sup> ezek a jelzések a térdpedálra vonatkoztak.<sup>91</sup> Zongoraszonátái közül az op. 26-os műben írja elő

---

<sup>85</sup> I.m. 57-60.

<sup>86</sup> Rosenblum, 113.

<sup>87</sup> Az idézett cikk szerzője ismeretlen. Idézi: Rosenblum, 142.

<sup>88</sup> Newman, William S.: *Beethoven on Beethoven. Playing His Piano Music His Way*. New York: W. W. Norton & Co, 1988. 66.

<sup>89</sup> Az op. 15, 16 és 19. művekben. Rosenblum, 121.

<sup>90</sup> *con sordino*=pedál nélkül, *senza sordino*=pedállal

<sup>91</sup> Lee, 255.

először a pedál használatát a *con* és *senza sordino* kifejezésekkel.<sup>92</sup> A *Ped.* és *O* jelölések az op. 47-es, Kreutzer szonáta kéziratában jelentek meg először, habár az op. 31 no. 2 zongoraszonáta első kiadásában is található ilyen jelzések, de kézirat híján nem lehet tudni, hogy ezek valóban Beethoventől származtak-e, és nem pedig a svájci Nägeli kiadótól.<sup>93</sup>

Beethoven pedáljelzéseinek többsége olyan effektust jelez, mely ha nem is példa nélküli, de az általános gyakorlatban szokatlan. Például staccatók összepedálózásával vagy szünetek átpedálózásával különleges hangzást hoz létre – előbbi többek között az op. 27 no. 2 szonáta harmadik tételében jelenik meg (88. kottapélda), utóbbira jó példa az op. 53-as szonáta *Rondójának* vége (lásd 109a kottapélda).



88. kottapélda: op. 27 no. 2, III. tétel, első kiadás.

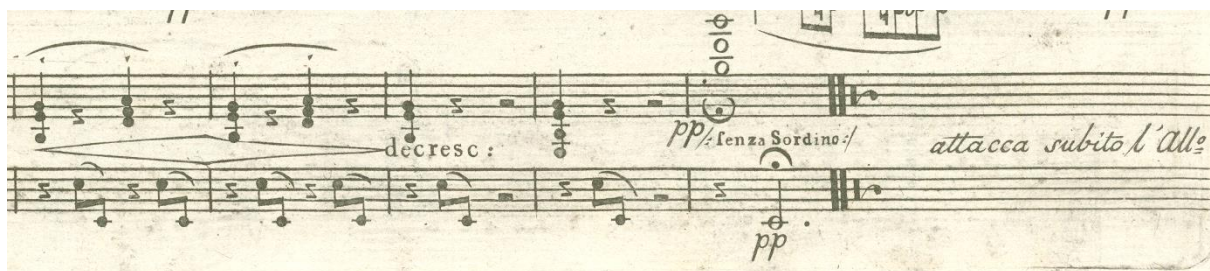
Hasonlóan szokatlan, és a szerző által kedvelt gyakorlat, hogy tételek végén – egy korábbi pedáljelzés után – nincs jelölve a pedálózás vége, a kioldás. Az op. 26-os szonáta utolsó, vagy az op. 27 no. 1-es szonáta első tételének végén lágy, elhalkuló hangzatok alatt találunk ilyen jelzést (89a,b kottapélda), más tételvégeknél, például az op. 53-as szonáta utolsó tétele zárásánál (109a. kottapélda, 124. oldal) dús hangzás kicsengését engedi a zeneszerző ilyen módon. Cramer vagy Hummel műveiben is látunk erre példát, tehát a gyakorlat nem példa nélküli.<sup>94</sup>



<sup>92</sup> Lee, 265.

<sup>93</sup> Rosenblum, 118. Itt is felfedezhető Clementi hatása Beethovenre. Clementi 1802 novemberében, az op. 31/2 szonáta befejezésének évében járt Bécsben, s akkor mutatta be op. 40. szonátáit, melyekben a *Ped* és *O* jeleket használta. Beethoven nagyra értékelte ezeket a szonátákat, és kottatárában megvolt a kötetnek egy példánya. Rosenblum, 118.

<sup>94</sup> Lee, 258.



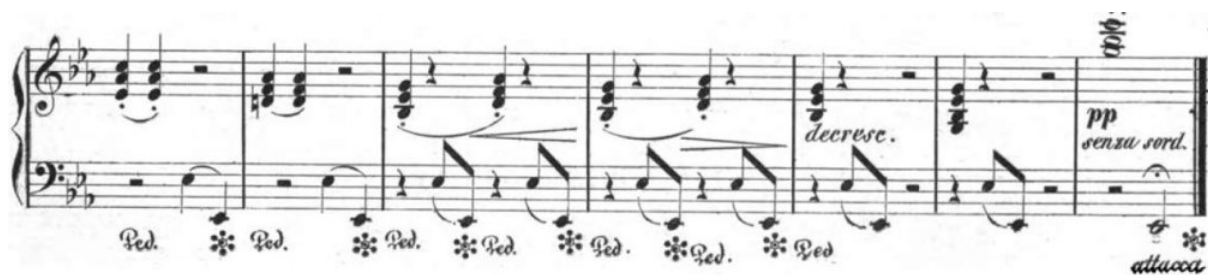
89a kottapélda (fent): op. 26, negyedik tétel (Allegro) vége és 89b: op. 27 no. 1, első tétel vége, első kiadás.

Moscheles különböző közreadásaiban az op. 26-os szonáta végének pedálozása eltérő. Korai, Cramer közreadásában csak a Beethoven által is jelzett *senza sordino* felirat jelenik meg (90. kottapélda), későbbi, Hallberger közreadásában azonban – bár a sorok között megtartja a *senza sordino* kifejezést – a balkéz sora alatt megjelenik egy második pedáljelzés *ped.* és \* jelekkel (91a kottapélda). Az op. 27-es szonáta fenti részletének Hallberger-közreadásánál hasonló jelenséget figyelhetünk meg (91b. kottapélda).



90. kottapélda: op. 26-os szonáta, IV. tétel vége Moscheles Cramer-közreadásában.





91a,b. kottapélda: op. 26 negyedik tételének vége és op. 27 no. 1. szonáta első tételének záró ütemei, Moscheles közreadása

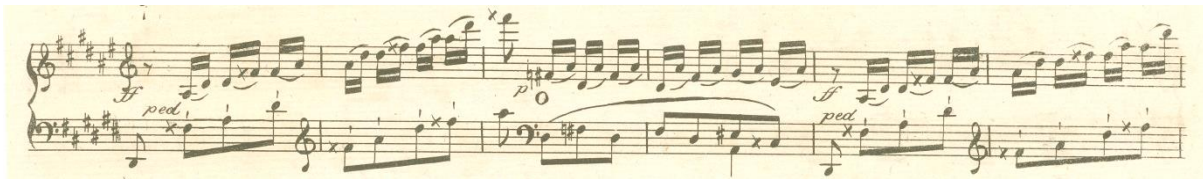
A dupla pedáljelzés nyilvánvalóan a korábbi közreadásból megtartott *senza sordino* kifejezés miatt jött létre, és például az op. 27 no. 2, cisz-moll szonáta zárótételében – ahol Beethoven még mindig a *senza sordino* kifejezést használja a pedál jelzésére – már nem figyelhető meg: Moscheles ott már csak a *ped.* és \* jeleket használja. A fenti mindkét példában látható, hogy beírja a tompítók leengedését a tételek végén, s az op. 27 no. 1-es szonáta utolsó ütemeiben harmóniánként pedált vesz. Liszt és Czerny közreadásaikban mindkét szonáta említett részlein követik Beethoven pedáljelzését: *senza sordino* kiírással jelzik a tompítók felemelését, és nem jelzik a pedál végét a kettősvonalnál (92a,b kottapélda).



92a,b kottapélda: op. 26, záró *Allegro* tétel vége (fent) és op. 27 no. 1, I. tétel vége, Czerny közreadása.

Czerny, aki jól ismerte Beethoven hangszereit, tudhatta, amit mi csak sejthetünk: a korabeli fortepianók lecsengése talán elég rövid volt ahhoz, hogy a zeneszerző ezt az effektust egy harmóniagazdag, természetes tételbefejezésként preferálhatta.

Beethoven gyakran használta a pedált halk és hangos menetek, hangzatok megkülönböztetéséhez – például az op. 78-as szonáta második tételének 57-63. üteme látható alább (93. kottapélda).



93. kottapélda: op. 78, második tétel, első kiadás.

Moscheles közreadásában hasonlóan pedálozza az op. 57-es szonáta első tételében a *piano* főtémáját szabdaló *ff* akkordmeneteket: a *ff*-ra pedált ír, a közbenső *piano* ütemekre nem (94. kottapélda). Sem Beethoven kéziratában sem az első kiadásban nem látunk ezeken a helyeken pedáljelzést – bár gyakorlatban Beethoven akár maga is pedálozhatott ezekre a részekre.

94. kottapélda: op. 57-es szonáta, I.tétel, 17-25. ütem, Moscheles közreadása.

Ugyanakkor Moscheles az op. 31 no 2-es, d-moll szonáta első tétele főtémájának nagyon hasonló *forte* és *piano* váltakozó dinamikáira négy ütemen át tartó pedálokat ír (95. kottapélda) – nemcsak a tétel elején, de a kidolgozási részben is, ahol később kétütemes jelzéseket ad. Valószínűleg Moscheles szándéka a harmóniánként való pedálozás. Az összezúgatott hatás nem lenne idegen Beethoventől, ugyanakkor meglepő, hogy ezzel szemben más szonátákban Moscheles esetenként rövidíti vagy több pedálra bontja Beethoven hosszabb pedáljelzéseit.



95. kottapélda: op. 31 no. 2-es szonáta, I. tétel, 17-25. ütem, Moscheles közreadása.

Beethoven a pedált erőteljes dinamikájú hangok, akkordok kiemeléséhez is használja. Czerny ilyen helyre hívja fel a figyelmet az op. 7-es szonáta harmadik tételének triójában (minore), noha Beethoven ennél a szonátánál még nem használta a pedáljelzést, s közreadásainak kottájában Czerny sem jelzi, azonban a *Richtigen Vortrag*-ban külön kitér rá (96. kottapélda).<sup>95</sup>



96. kottapélda: op. 7 szonáta, harmadik tétel, trio, Czerny-közreadás.

Az op. 7-es szonátában két másik pedáljavaslat is van Czernynek: a negyedik, Rondó tétel 155. ütemében, ahol utolsó megjelenésekor a rondótéma az Esz-dúr alaphangnemtől távoli E-dúrban bontakozik ki, az ismételtetett *h* hangokhoz írja ezt a megjegyzést: „az első *h*-val

<sup>95</sup> Czerny, 32.

pontosan egyidejűleg kell lenyomni a pedált, majd két és fél taktusig tartani.”<sup>96</sup> A megjegyzés a *Richtigen Vortrag*ban olvasható, az alábbi pedál-előírás pedig – ahol ugyanezen a helyen csak két ütemre írja a pedáljelzést – Czerny londoni Cocks-közreadásában látható (97a. kottapélda).



97a kottapélda: op. 7, negyedik tétel, 151-159. ütem, Czerny közreadása.

Emellett a tétel utolsó négy ütemére kér Czerny pedált (97b kottapélda).



97b. kottapélda: op. 7, negyedik tétel vége, Czerny közreadása.

Azokban az op. 26-os előtti szonátákban, ahol Beethoven még nem használt pedáljelzést, a közreadók pedál-lejegyzési gyakorlata változó. Czerny az op. 7-es szonátához ír három javaslatot (lásd fent); az op. 10 no. 1-es szonáta második tételéhez, és az op. 13-as

<sup>96</sup> Czerny, 33.

mű első és harmadik tételéhez néhány bejegyzést. Az op. 10 no. 1-es szonáta *Adagio*jának végén, az utolsó huszonnégy ütemre javasolja Czerny az *una corda* pedált, ami különleges effektusnak számított 1799-ben, a szonáta kiadásának évében. Illetve a tétel végéhez – talán az utolsó, vagy az utolsó néhány ütemhez – mindkét pedál használatát tanácsolja. Ez a jelenség a tétel végén zengeni hagyott hangzatokhoz hasonló alkalmazása lehet a pedálnak, hiszen itt a fenti példákhoz hasonlóan halkul, elhal a zene. Az op. 13-as szonáta első tételének *Allegro di molto e con brio* részében a melléktéma után néhány helyen (98a,b), illetve a Rondó tételben három helyen találunk pedálbejegyzést (98c. kottapélda).

The image displays three systems of musical notation for piano, likely from a score by Carl Czerny. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a piece of music in a key with two flats (B-flat and E-flat), with dynamics *pp* and *p* and a 'Ped.' marking. The second system includes a 'cresc.' marking and two asterisked 'Ped.' markings. The third system features a 'Ped: f' marking, an asterisked 'Ped.' marking, and another asterisked 'Ped.' marking. The year '1859' is printed at the bottom of the third system.

98a kottapélda: op. 13-as szonáta, első tétel, 247-265. ütem, Czerny közreadása.



The image displays two pages of a musical score, likely a piano sonata by Franz Liszt. The top page contains measures 285-310, and the bottom page contains measures 200-210. The score is written for piano and includes various dynamics such as *f*, *p*, *pp*, *ff*, *cresc.*, and *decresc.*. Pedal markings are present throughout, including *Ped: f* and *Ped: \**. The bottom page is marked with the number 1349 and ends with *Fine*.

98b (fent) és c kottapélda: op. 13-as szonáta, első tétel, 285-310. ütem; és harmadik tétel, 200-210. ütem, Czerny közreadása.

Liszt az op. 26-os szonáta előtt sehol nem írja elő a pedálok használatát. Ez felfogásának a forrásokhoz ragaszkodó, puritán szellemiségét tükrözi: kizárólag azokhoz a szonátákhoz írt pedáljelzést, ahol az a közreadása forrásának használt korai Beethoven-kiadásban is megjelent. Moscheles ezzel szemben az op. 2-es szonátáktól kezdve végig használ pedáljelzéseket, ami arról árulkodik, hogy az ő közreadása inkább saját kora pedálhasználati gyakorlatát követi, s nem helyez olyan nagy hangsúlyt arra, hogy csak a beethoveni bejegyzéseket jelezze. Pedálhasználatát mindazonáltal mértékletes, főként lassú tételekben, illetve gyors tételekben a balkéz támogatására jelenik meg. Van néhány szonátatétel, amit

Moscheles nagyon gazdagon, sok pedáljelzéssel lát el – ilyen a már példának hozott op. 31. no. 2-es, d-moll szonáta első tétele, vagy az op. 57-es mű nyitótétele. Ezek azonban véleményem szerint éppen azok a művek a szonáták között, amelyek adott esetben elbírják a vastagabb, pedálosabb hangzást; amelyek előadásakor talán Beethoven maga is sok pedállal „zavaros” hangzásokat idézett elő, és amelyek textúráját Beethoven sokkal inkább effektusnak szánta.<sup>97</sup> Az op. 7-es, 10-es és 13-as szonátákban, azokon a helyeken, ahol Czerny pedált javasolt, ő a következőképpen interpretál: az op. 7-es szonáta harmadik tételének triójában csak ott ír kétütemnyi pedált, ahol a két taktus egy harmónia; ahol kromatikus hangok vannak, már pedálkiváltást javasol (99. kottapélda).

99. kottapélda: op. 7, harmadik tétel, trio, Moscheles közreadása.

A negyedik tétel 154. üteménél lévő *h* hangtól indulva Moscheles a Czerny által is javasolt két és fél ütemes pedálozást kér, holott ebben is kissé összezúg az E-dúr skála néhány hangja, kis és nagy szekundok is. A tétel végén Moscheles is kér pedált, de Czernytől eltérő módon. Különös, hogy az utolsó akkord előtt kioldja a pedált, így az elég rövid kicsengéssel zárja a tételt (100a,b kottapélda).

<sup>97</sup> Lásd Komlós: *Fortepianók és zenéjük*. I.m. 151.

The image shows a musical score for Liszt's Op. 7, No. 4, measures 153-160. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with various melodic and harmonic figures. Dynamics include *f*, *pp*, and *sf*. Pedal markings (*ped.*) are present throughout. The score is divided into two systems, with the second system ending with a double bar line.

100a,b kottapélda: op. 7, negyedik tétel, 153-160. ütem (fent) és a tétel vége, Moscheles közreadása.

Az op. 10 no. 1-es szonáta második tételében Moscheles számos helyen használ pedáljelzést, a tétel utolsó négy ütemét is pedálba veszi. *Una corda* pedáljel nem látható. Az op. 13-as mű első tételében szintén használ pedáljelzést, bár csak a 253-256. ütemben (és ennek exozícióbéli megfelelőjénél); ezenkívül a második tételben számos helyen (101a,b. kottapélda), a zárótételben ellenben nem jelez pedálhasználatot.

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked 'cresc.' and features a dense texture of chords and arpeggios. The second system is marked 'decresc.' and shows a similar texture. The third system continues the texture. The fourth system features a more melodic line in the right hand with a 'cresc.' marking. The fifth system continues the melodic line in the right hand. Pedal markings ('Ped.') and asterisks are used throughout to indicate specific pedal effects and phrasing. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

101a,b. kottapélda: op. 13-as szonáta, második tétel, 41-49. és 54-61. ütem, Moscheles közreadása.

Beethoven a pedált strukturális, formai határok megajzolására is használta – összekötött, vagy szétválasztott formarészeket, tételrészeket, tételeket vele –, ami a korban szintén egy szokatlan alkalmazása volt. Az op. 57-es, f-moll szonáta első tételének végén például, az *adagio* és *più allegro* határán Beethoven egyértelműen jelzi a kéziratban, hogy a két rész pedállal összekötendő (102a kottapélda). A notáció az első kiadásban is egyértelmű.



102a kottapélda: op. 57, első tétel, 235-242. ütem, kézirat.

Czerny pedáljelzései általában egybevágóak a beethoveni kéziratokéval, azonban nem mindenhol. Ebben az esetben a kései Simrock-közreadása követi ezt a pedáljelzést, de a korai Haslinger közreadás nem (sem az első, sem a második Haslinger-közreadás), és a pedál felengedését a gyors rész előttre írja (102b kottapélda). Vajon miért változtatta meg elképzelését Czerny az 1850-es évek után? Moscheles a szóban forgó részhez egyáltalán nem ír pedáljelzést, míg Liszt, miután a fermátás *pp* akkord lecsengett, a fortissimo akkordok előtt feloldja a pedált közvetlenül az ütemvonalra írt felengedéssel.



102b kottapélda: op. 57-es szonáta, I. tétel, 237-239. ütem, Czerny Haslinger-közreadása.

Hasonló zenei pillanatot keresve Beethoven szonátaiban, két rész pedállal való összekapcsolására máshol is találunk példát: az op. 109-es mű esetében az első tétel végét pedállal fűzi a másodikhoz a szerző. Ráadásul egy hasonlóan lágy hangzat kicsengését segíti a pedál, ami után meglepetésszerűen, *fortissimo* indul a következő, *prestissimo* tétel (103. kottapélda).



103. kottapélda: op. 109, *Adagio espressivo* vége, 93. ütemtől, második tétel eleje, első kiadás.

Nemcsak tételrészek összekapcsolására használta Beethoven a fent látott módon a pedált. Az op. 31. no 2-es, d-moll szonáta 1. és 7. ütemeinek lassú hangzatfelbontásaira vett pedál felengedését a zeneszerző csak a *Largót* követő *Allegro* rész első harmóniájára írja. Az első kiadás notációján szépen látszik a pedálkioldás jele (104. kottapélda).



104. kottapélda: op. 31 no. 2-es szonáta, I. tétel eleje, első kiadás.

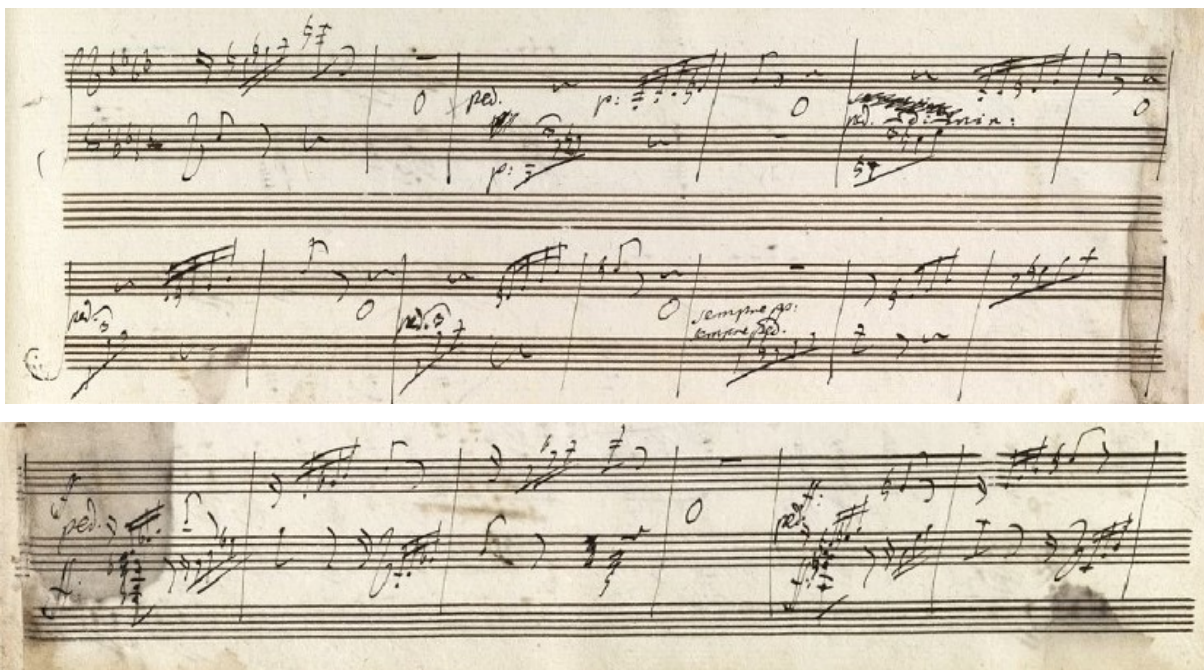
Ezt a lejegyzést Czerny megtartja közreadásaiban, Liszt és Moscheles azonban az *Allegro* előtt jelzi a tompítók felemelését (105a,b kottapélda).



105a,b kottapélda: op. 31 no. 2-es szonáta, I. tétel eleje, Liszt és Moscheles közreadásában.

Beethoven sok esetben még azt is megjelölte, hogy szünet alatt hol kell kiváltani, felengedni a pedált. Az op. 57-es szonáta harmadik tételének kéziratában a 176-183. ütem közötti hangzatfelbontások alatt világos a jelzés, hogy a pedál a generálpauzás ütemek (179. és 183.) elején, illetve a pianóra halkuló hangzatfelbontásokat követő ütemek (185., 187., 189., 191.) második negyedén emelendő fel (106a kottapélda). Így a pedál a metrum világos

jelzője lesz. A részlet már az első kiadásban is kissé pontatlanul jelent meg, s később Moscheles és Czerny közreadásaiban többféle változattal terjedt (106b,c,d kottapélda).



106a kottapélda: op. 57-es szonáta, harmadik tétel, 176-194. ütem, kézirat.



106b kottapélda: első kiadás.

Látható az 106c kottapéldában, hogy Moscheles a pedál felengedését az első két helyen (178. és 182. ütem) a taktus végére írja, az ezt követő pedálkiváltást pedig mindig az utolsó hangra – ezzel sokkal élesebb kontúrokat ad a motívumoknak, hetyke gesztust, nem úgy, mint a Beethoven által eredetileg kért pedál, amely sokkal zengőbbé, lekerékítettebbé teszi a passzázsok végét. Emellett Moscheles a 204-205. ütem tartott basszus g-hez kapcsolódó

pedált sem pontosan, Beethoven utasítását követve kéri: vagyis a pedált egy ütemmel korábban, már a *bé* hanggal hagyja felengedni, ezt követően a *g*-re egy külön pedált ír, majd hat ütemmel később a basszus *c*-re szintén Beethovenétől eltérő pedálkiváltást javasol.

The image shows a musical score for piano, measures 172 to 187. The score is written in G major, 3/4 time. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and more rhythmic accompaniment in the left hand. Pedal markings are indicated by asterisks (\*) and the word 'Ped.' with a downward arrow. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *sempre pp*. The score is labeled 'B. XXIII' at the bottom.

106c kottapéllda: Moscheles közreadása.

Az 106d kottapélldában Czerny közreadását látjuk, melyben kevés következetesség van a pedálkezelést illetően.

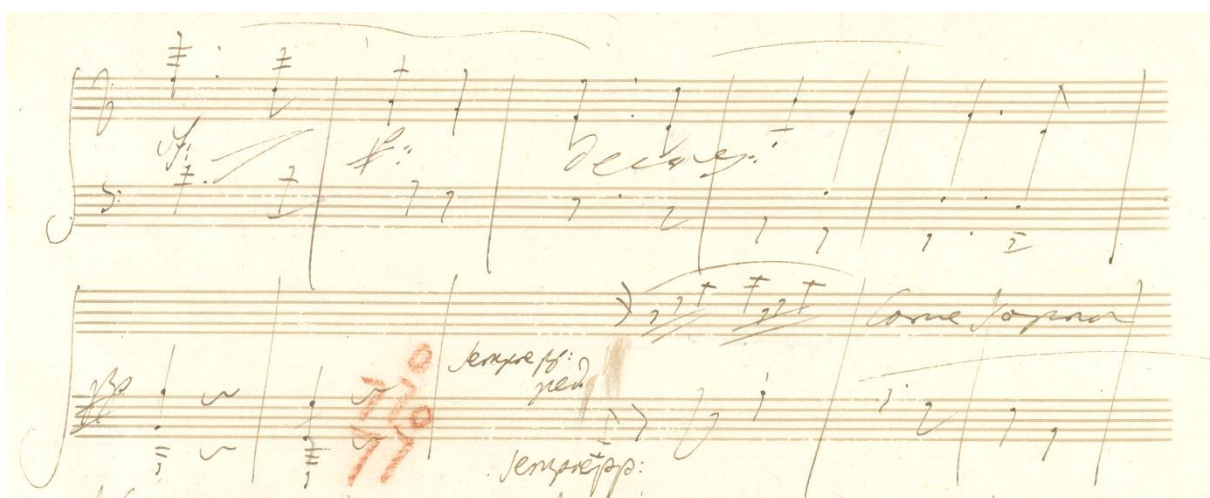
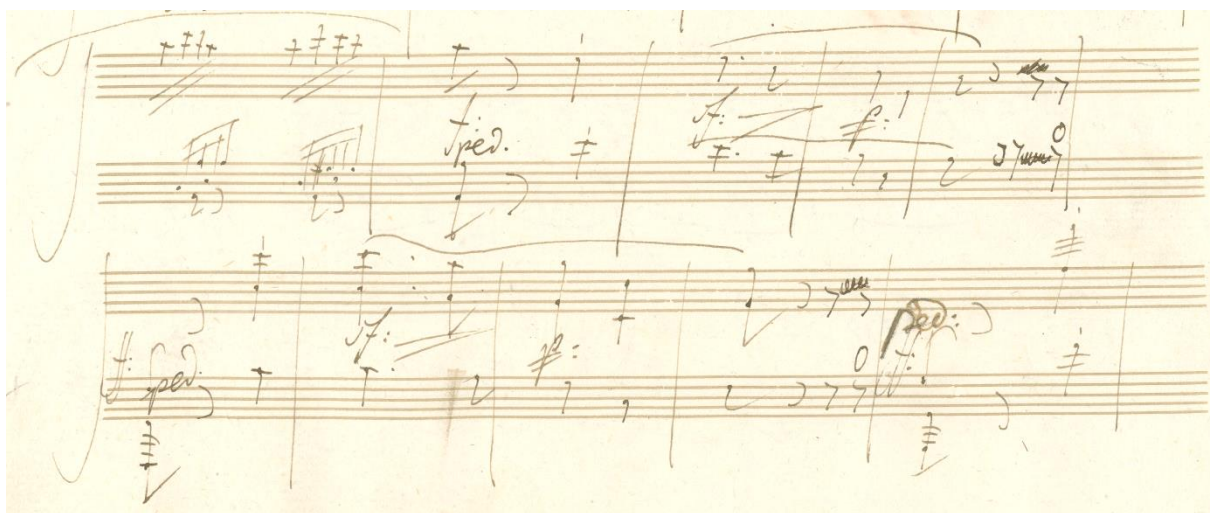


The image displays a musical score for a piano piece, likely a sonata movement, in a key with two flats (B-flat and E-flat). The score is presented in six systems, each consisting of a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The notation includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs and chords. Performance markings are extensive, including 'loco' at the top right, 'Ped.' (pedal) markings with numbers 1, 2, and 3, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo), 'p' (piano), and 'pp' (pianissimo). A 'dimin.' (diminuendo) marking is also present. The score concludes with the number '3105' at the bottom center.

106d kottapélda: Czerny közreadása.

További példa Beethoven precizítására az op. 53-as szonáta harmadik tételének 101., 105. és 113. üteme, ahol Beethoven az eredetileg bejegyzett negyed értékű szüneteket nyolcadra cserélte, hogy pontosabban tudja jelezni a pedál felemelésének helyét – az ütemek utolsó nyolcadán (107a. kottapélda).<sup>98</sup> A részlet azon kevés példák egyike, melyet a mű első kiadója tökéletesen prezentált (107b kottapélda).

<sup>98</sup> Kenneth Drake: *The Sonatas of Beethoven as he played and taught them*. Bloomington: Indiana University Press, 1981. 151. Ehhez hasonló a G-dúr, op. 58-as zongoraverseny lassú tételében található részlet, amelyben a szerző tizenhatod szüneteket ír ki annak érdekében, hogy egyértelművé tegye az előadónak: a pedált az ütem legvégéig le kell tartani (108. kottapélda).



107a kottapélda: op. 53-as szonáta, harmadik tétel, 97-116. ütem, kézirat.

A vizsgált közreadásokban többféleképp jelent meg a részlet. Egyik közreadó sem írta ki nyolcad értékben a szüneteket. Talán a kiadók túlzott vagy felesleges részletezésnek tartották volna az ilyen kottaszedést; de valószínűbb – és talán ezeket a részleteket megfigyelve vonhatjuk le azt a következtetést – hogy a közreadóknak nem, vagy legalábbis nem minden szonátánál álltak rendelkezésére az első kiadások. Czerny és Liszt a pedál felengedését az ütem második értékére írt negyed szünet alá írja (107c kottapélda) – bár Liszt közreadásában



108. kottapélda: G-dúr zongoraverseny, Andante con moto, 61-64. ütem.

ügyel, hogy a pedálkioldás jele az ütem legvégére kerüljön; Moscheles az egész részhez nem ír pedáljelzést.

107b, c kottapélda: op. 53-as szonáta, harmadik tétel, első kiadás (fent) és Liszt közreadása, 99-114. és 94-118. ütem.

Az op. 53-as szonáta harmadik tételének végén Beethoven egy pedálba vesz szélsőségesen különböző dinamikájú – fortissimo és pianissimo – ütemeket (109a kottapélda); tizenöt ütemet foglal egyetlen pedálba. Ezt a különleges effektust már Clementi is alkalmazta az op. 37-es szonátájában, és nem kizárt, hogy Beethoven innen merített ötletet, hiszen ezt a művet ismerte.<sup>99</sup> A kottapéldában feltűnő a szünetek átpedálózása is, amit Beethoven különleges hatásként előszeretettel alkalmazott. A teljes tétel kéziratát végignézve feltűnik, hogy Beethoven milyen nehezen, sok javítás árán tudta a pedáljelzéseket véglegesíteni. Pedálózás szempontjából az op. 53-as szonáta harmadik tétele rendhagyó, ugyanis kevés szonátatétel van Beethoven oeuvre-jében, amit ilyen gazdagon pedáljelzett: hosszú – kettő, négy, hét és tíz ütemen keresztül tartó pedálbejegyzések jelennek meg ebben az *Allegretto moderato* rondóban. A szerző szándéka már a tétel kezdetén egy dúsan zengetett főtéma, tudatosan

<sup>99</sup> Schindler leírja: A zeneszerző könyvtárában Clementi majdnem összes szonátája megvolt. Rosenblum, 152.

összemosott tonika- és dominánshangzatokkal, illetve azonos alapú dúr- és mollhangzatokkal (109b kottapélda, rondótéma).

18 *Allegretto moderato.*

(♩=100)

RONDO.

109a, b. kottapélda: az op. 53-as szonáta Rondó tételének záró 17 üteme és eleje, Czerny közreadása.

Gyors tételekben szokatlan az ilyen összezúgatott hangzás használata; gyakrabban jelenik meg lassú tételekben vagy részekben, hogy Beethoven a pedált különböző harmóniák, diszszonanciák összemosására alkalmazza. Ilyen például az op. 27 no. 2, cisz-moll szonáta nyitótétele, melyben megfigyelhetjük, hogy Liszt változatlanul hagyta Beethoven egész tételen át tartó, egyetlen pedáljelzését, míg Czerny, az újabb hangszerek dúsabb hangzására hivatkozva gyakoribb, minden basszus hangra kiváltandó pedált javasolt.<sup>100</sup> Ugyanakkor Liszt az op. 31, d-moll szonáta első tételének recitativo részeiben ugyancsak megrövidítette a

<sup>100</sup> Czerny, 43, 101.

szerzőnek a recitativók végéig tartó pedáljelzéseit úgy, hogy a játékos csak az akkordok alatt emelje fel a tompítókat (110. kottapélda).

110. kottapélda: op. 31 no. 2-es szonáta, első tétel, 137-158. ütem, Liszt közreadása.

Kérdés, hogy ha Liszt számára – a saját zongoráján – néhány hosszabb pedálhasználat már túl soknak tűnt, a hangzás túl vastag lett – ami pedálrövidítéseiből valószínűsíthető – vajon az op. 27 no. 2-es szonáta első tételében nem merült fel hasonló probléma? Ez több okból is nehezen hihető. Czerny a *Richtigen Vortrag*ban a következőket írja Beethoven c-moll zongoraversenye lassú tételének előadásához.

Beethoven (aki ezt a zongoraversenyt 1803-ban játszotta nyilvánosan), a pedált a teljes főtéma alatt lenyomva tartotta, ami a korabeli, csekély zengésű hangszereken nagyon jól szólt, különösen, ha az *una corda* pedállal [Verschiebungspedal] együtt használták. Manapság azonban a hangszerek hangereje sokkal erőteljesebb, így a pedálváltást minden jelentősebb, új harmóniára javasoljuk. Azonban úgy kell pedálozni, hogy semmilyen hézag ne legyen észrevehető.<sup>101</sup>

Czernynek ezt a megjegyzését véleményem szerint mérvadónak tekinthetjük az op. 27 no. 2-es szonáta nyitótételével kapcsolatban is, hiszen Beethoven ott is – a zongoraverseny lassú tételéhez hasonlóan – mindkét pedál egyidejű alkalmazását kéri. Ha Czerny már 1842-ben túl

<sup>101</sup> Czerny, 101.

erőteljesnek vélte az akkori hangszerek hangját különböző harmóniák, harmóniaváltások összehadalmazásához, akkor valószínű, hogy 1857-ben, Liszt közreadásának elkészülése idején sem lehetett jól kivitelezni a teljes tételen át tartó pedált az akkori hangszereken. Másfelől Franz Eibner jegyzi meg egy tanulmányában: ez a pedálhasználat már Beethoven idejében is szokatlan, összezúgatott hangzást eredményezett.<sup>102</sup> Azonban ha a mai hangszerek zengőbb, felhangdúsabb tulajdonságára hivatkozva kerüljük ezeknek a szokatlan jelzéseknek a valamilyen módon való betartását, pont a lényegét hagyjuk figyelmen kívül, a különleges hatást, amit Beethoven el akart érni.

Az op. 27 no. 2-es szonáta zárótételének 163-165. ütemében rendhagyó pedáljelzést figyelhetünk meg. Itt Beethoven két, egyforma szűkített hangzatsfelbontásból csak a másodikra ír pedált (111. kottapélda).<sup>103</sup> Célja talán a lágyabbá váló hangzás lehetett. Ez az eset alátámasztja azt, hogy a szonáták előadásakor és közreadásakor nem szabad Beethoven általános pedálhasználati gyakorlatát automatikusan mindenhová kiterjeszteni, helyet kell adni a különlegességeknek, szabálytalanságoknak. Míg az első kiadásban és Czerny közreadásaiban nem szerepel pedáljelzés egyik hangzatsfelbontás alatt sem, Moscheles és Liszt mindkettőre kiírja a tompítók felemelését.



111. kottapélda: op. 27 no. 2-es szonáta, harmadik tétel, 163-166. ütem, kézirat. A pedáljelzést utólag írta be a szerző – *con sordino* illetve *senza sordino* ceruzás feliratokat láthatunk a sorok között.

<sup>102</sup> Franz Eibner: Registerpedalisierung bei Haydn und Beethoven. *Österreichische Musikzeitschrift* 20/4 (1965. április): 190–196. 190.

<sup>103</sup> *Con sordino* = pedállal.

A fenti példákon kívül az op. 106-os szonáta harmadik, *Adagio sostenuto* tételében figyelhetünk meg összezúgatott kromatikus menetet (112a kottapélda). Meglepő ugyanakkor, hogy a 129. ütemben lévő analóg helyen Beethoven nem a teljes ütemre írja a pedáljelzést (112b kottapélda).<sup>104</sup> Itt nem egyértelmű, hogy – talán a variáción kívül – vajon mi lehet az oka a kétféle pedáljelzésnek?



112a,b kottapélda: op. 106-os szonáta, *Adagio sostenuto*, 43-44. és 128-130. ütem, Henle Urtext kiadás.

Végül két fontos kérdés, melyeket Lee is feltesz disszertációjában.<sup>105</sup> Az egyik, hogy vajon Beethoven csak azokon a helyeken jelezte-e a pedálhasználatot, ahol az az általános pedálhasználati gyakorlattól, vagy az ő általános gyakorlatától eltért? A másik, hogy vajon csak ott szabad pedált használni, ahol Beethoven azt jelzi szonátaiban? Az első kérdésre a válasz egyértelmű nem, ugyanis sok fent leírt, Beethoven által kért hangzást más zeneszerzők is használtak. A második kérdésre mások mellett Czerny is választ ad, akinek visszaemlékezése szerint Beethoven saját műveinek előadásakor nem csak a jelölt helyeken használta a pedált.<sup>106</sup> Charles Rosen humoros-ironikusan jegyzi meg: „az előadók be nem vallott dilemmája a Beethoven műveiben való pedálozással kapcsolatban nem az, hogy hol szabad, hanem az, hogy hol ne használják.”<sup>107</sup> Ez inkább mai előadói problémát fogalmaz meg, de Moscheles közreadásaiban jól tükröződik, hogy a későbbi kiadásaiban a korábbiakhoz képest egyre több pedáljelzést találunk, a tendencia tehát már a vizsgált időszakban megkezdődött. Czerny korai Beethoven szonátákhoz írt néhány pedáljavaslatát látva némi betekintést kaphatunk abba, ahogyan Beethoven ezeket a műveket játszhatta.

<sup>104</sup> Vö. Lee, 270.

<sup>105</sup> Lee, 257.

<sup>106</sup> Komlós is kiemeli, hogy Beethoven „játékának a nagymértékű pedálhasználat volt az egyik fő jellemzője.” forrás: Komlós Katalin: *Mozart után: billentyűs helyzetkép Bécsből a 18. század utolsó évtizedéből*. In: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.): 207-218. 213. Hummel hívei szerint „Beethoven [...] játéka nélkülözötte a tisztaságot, pedálhasználatával csak zavaros hangzásokat produkált.” Idézi Komlós: *Fortepianók és zenéjük*. I.m. 150.

<sup>107</sup> Charles Rosen: *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. (London: Yale University Press, 2002.) 107.

4.5. *Esettanulmány. A kézirat, az első kiadás és a közreadások összehasonlító elemzése az op. 27 no. 2, cisz-moll szonáta második tételében.*

Összehasonlító elemzés készítéséhez választásom azért erre a szonátatételre esett, mert ebből volt számomra hozzáférhető a legtöbb különböző közreadás, és a műnek fennmaradt a kézírata is. Ezenkívül a tétel hossza miatt sem mutat túl az összehasonlítás a dolgozat terjedelmi korlátain. Az op. 27 no. 2-es, cisz-moll szonáta második tételében a beethoveni kéziratot, az első kiadást, illetve Czerny Haslinger-közreadását és Cocks-közreadását; Moscheles Cramer-közreadását és Hallberger-közreadását, valamint Liszt közreadását fogom összehasonlítani. A kották a 8. számú függelékben találhatók.

Elsőként a tétel elé írt tempójelzéseket, metronómszámokat vizsgálom. Czerny a tételhez  $\downarrow=84$ -es metronómszámot adott Haslinger-közreadásában – ez jóval gyorsabb Moscheles mindkét közreadásában egységes  $\downarrow=76$ -os tempójánál. A tételt Rosenblum az op. 18-as, c-moll vonósnégyes menüettjéhez hasonlítja – a két tétel valóban nagyon hasonlít a gerincüket adó trocheus ritmusban, a  $\frac{3}{4}$ -es tempójelzésben, az átkötött értékekben és zenei anyagukban is.<sup>108</sup> Míg Beethoven a vonóskvartett tételéhez  $\downarrow=84$ -es tempót adott – szinte bámulatos, hogy Czerny pontosan ugyanezt a számot adta a tételhez – addig a cisz-moll zongoraszonáta *Allegretto*-ját ma jelentősen lassabban szokták játszani.

Ha elkezdjük vizsgálni a menüett főrészt kottaszövegét, a kéziratban láthatjuk, hogy Beethoven egyértelműen jelzi a kezdő kötőív hosszát mindkét kézben a negyedik hangig, s végig így artikulálja a motívumot az egész tétel során. Staccato-vonást használ, a tétel néhány dinamikai utasítást tartalmaz – az alapidinamika *piano*. Most nézzük meg a kiadásokat egymás után. Az első kiadás hű az autográfhoz a kötőívvel, a dinamikát is betartja, hozzáadott előadói utasítást nem tartalmaz. A staccato-ívknél viszont megállapíthatjuk, hogy a kiadó ponttal jelzi, amit Beethoven vonallal – ennek, mint a harmadik fejezetben már láthattuk, a zeneszerző számára nem elhanyagolható jelentősége volt.

Moscheles korai kiadásában hűen követi a beethoveni staccato-jelzéseket, és kezdetben a legato-ívet is, a második ívnél azonban már elválasztja az utolsó hangot. A harmadik sorban ismét összeköti, a negyedikben újra elválasztja a jobb kézben a Beethoven által következetesen kötött motívumot. A balkéz artikulációját teljesen átalakítja: először meghagyja a négy hangos kötést, majd egy hangot leválaszt – a második sorban ezt kétszer ismét megteszi, majd a harmadik sorban kétszer is – nem törődve azzal, hogy a két kéznek

---

<sup>108</sup> Rosenblum, 348.



azonos gesztust kellene játszania, jobb kézben négy hangot, balban csak hármat köt. Az utolsó sorban pedig ugyanazt a zenei anyagot kétféleképpen artikulálja. Szemügyre véve a későbbi, 1860-as években megjelent közreadását, Moscheles itt a kötőívek egy részét visszaállította eredeti, négy hangot összekötő formájukba, más részét azonban meghagyta háromhangosan. Feltűnik azonban más, kevésbé stílusos változtatás. Az ismétlőjel után megjelenik egy *piano* és egy romantikus *crescendo-diminuendo* jelzés kétszer egymás után, illetve egy további *crescendo* a negyedik sorban, melyeknek a kéziratban nyoma sincs.

Czerny a korai kiadásában Moscheleshez hasonlóan következetlenül artikulálja a négyhangos beethoveni motívumot: A staccatókat vonalakkal jelzi és nem ír be semmilyen kiegészítő dinamikát. Későbbi közreadása majdnem teljesen megegyezik a koraival. Talán csak egy feltűnőbb különbség vehető észre: a menüett-főréssz végén, a 4. sor 6. ütemének utolsó negyedén a korai közreadásban hiányzik a *sf* beírás, holott ez az összes többi közreadásban és a kéziratban is látható. A hangsúly a lezárás előtti *bé* oktáv-fellépés kiemelésére szolgál, így elmaradása a menüett-rész csúcspontját. Liszt közreadásában végig pontokkal jelzi a staccatókat, és ugyancsak következetlen a legato-ívet tekintve.

A trió rész összehasonlítását kezdjük ismét a kézirat megfigyelésével. Dinamikai különlegessége a résznek, hogy Beethoven a bal kéz kezdő *desz-asz* kvintjének kifejezetten a felső hangjához – ha úgy tetszik, a tenor szólamhoz –, az *asz* mellé írja ki a *fp* jelzést. A trió során még háromszor alkalmazza ezt a lejegyzést: az 5., a 13. és a 17. ütemben szintén a középszólam mellett áll a kéziratban a *fp* bejegyzés. Az első kiadásban talán nyomdatechnikai okokból kifolyólag kissé pontatlanul lett jelölve ez a lejegyzési különlegesség. A *sf* jelzés inkább a balkéz harmóniai mellett-alatt állnak; és olvasóként csak a harmadik *sf* jelzést lehet egyértelműen a tenor szólamhoz kapcsolni. Talán ez az oka annak, hogy az összes közreadásban rossz helyre kerültek a hangsúly-jelzések: a basszushang mellé, vagy a harmónia alá. További furcsaságként megfigyelhető Czerny mindét közreadásában, és Moscheles korábbi kiadásában, hogy a balkéz felső szólama a trió 5-6.ütemében is át van kötve – így a *fp*-jelzés elmarad ezekben a közreadásokban. Ennek köszönhetően a kétszer négy ütemes egység kevésbé érzékelhető, a balkéz *asz* hangja pedig valószínűleg a 6. ütemben már alig hallható. Czerny Haslinger-közreadásában az *asz* hang a 7. ütemig van átkötve, a 7. ütem utolsó negyedét meg kell szólaltatni, s az a 8. ütemre van rákötve. Későbbi, Cocks közreadásában az ismétlőjelig végig le kell tartani az *asz* hangot. Moscheles Hallberger-közreadásában és Liszt kiadásában hűen követik a 4+4 ütemes átkötést. A trió első felét illetően még a *sforzató*kkal kapcsolatban láthatunk különbségeket. A kéziratban a jobbkezes

átkötött *esz* oktávja alatt nem találunk *sforzato*t. Moscheles korábbi közreadásában két-két, későbbiben három-három *sf* jelzést láthatunk.

Az ismétlőjel után a balkéz szólama mellett is láthatunk egy *pp* dinamikai jelzést, mely azonban az első kiadáson kívül semelyik közreadásban nem jelenik meg. Moscheles mindkét közreadásában láthatunk a trióban egy-egy hozzáadott *crescend*ót: a Cramer-közreadásban a trio első felében, a Hallberger-kiadásban pedig az ismétlőjel utáni 7-8. ütemben jelenik meg a jelzés.

Összefoglalásként megállapíthatjuk tehát, hogy a kézirat eredeti előadói utasításait egyik vizsgált közreadás sem adja vissza maradéktalanul. Az első kiadásbn is látunk pontatlanságot a kézirathoz képest. Már e rövid tétel összehasonlítása során is jól látszik, hogy a közreadásokban milyen sokféle hozzáadás történt – dinamikában, artikulációban, hangsúlyban – a kézirathoz és az első kiadáshoz képest. A vizsgált szonátatétel elemzése során megállapítottam, hogy jelen esetben Liszt közreadása bizonyult a legvisszafogottabbnak, ami a változtatások mennyiségét illeti a kézirathoz képest. Megjegyzendő, hogy a közreadók szinte biztosan nem ismerték a tétel kéziratát, tehát az első kiadás, vagy más korai kiadások, és saját zenei műveltségük, Beethoventól szerzett tapasztalataik alapján készítették el közreadásaikat.

## KONKLÚZIÓ

Összességében elmondható, hogy a Bevezetésben megfogalmazott kérdéseim közül kutatásom során a legtöbbre választ kaptam, célkitűzéseimet legnagyobb részben sikerült megvalósítani.

Kutatómunkám során meglepő problémaként szembesültem a közreadások összehasonlításához kiindulópontként használt első kiadások és kéziratok számos notációs problémájával. Nem tudtam megkerülni, hogy foglalkozzam velük: a harmadik fejezet elemzése így születtek. Ezekből láthatjuk, milyen nagy szerepe volt a kotta kritikai olvasásának a Beethoven halála utáni években. Rengeteg hibás részlet terjedt a művek első kiadásaiban, amit az utánuk következő újabb kiadások, közreadások átvehettek. Láthattuk, hogy sok esetben a legszélesebb háttérismeretek birtokában sem lehet a művek egyetlen, hiteles verzióját megállapítani, legtöbbször csak következtetni lehet egy leginkább valószínű változatra. A harmadik fejezetben kirajzolódott, hogy a hibák néhány esetben a mai napig fennmaradtak – úgy a művek kottájában, mint az előadóművészi gyakorlatban is –, bizonyos kétértelműségekre pedig elegendő forrás híján talán soha nem fogunk választ kapni.

Charles Rosen találóan jegyzi meg, hogy Beethoven időnként bizonyos, számára fontos lejegyzési kérdésekben kifejezetten aprólékos, gondos és figyelmes volt – például láthattuk, hogy a pedálhosszúság kérdésénél tizenhatodszünet pontossággal írta ki utasításait – máskor azonban nagyon felületes és pontatlan. Ez a kettősség egyaránt adódhatott Beethoven személyiségéből, vagy abból, hogy számára egyértelmű volt valamilyen notáció. Az előjegyzések lejegyzésénél például Nottebohm segítségével beleláthattunk Beethoven kompozíciós gondolkodásmódjába: a szerzőnek nyilvánvalóan nem volt szüksége komponáláskor vázlataiban az összes előjegyzés kiírására, és – mint láttuk – ezt a fajta notációt alkalmazta önkéntelenül a tisztázatok készítésekor is. A díszítéseknél pedig azt tapasztalhattuk például, hogy Beethoven mintha egy bizonyos szabadsággal kezelte volna lejegyzésüket: nem követett szigorú szabályokat; a sok helyen sokféleképp megjelent, következtelenül notált díszítések nagy száma pedig nem könnyíti meg az előadó dolgát – ahogyan a kottaközreadókét sem könnyítette meg. Talán megbízott annyira kora muzikusaiban, hogy elégnek gondolta a jelzésértékű díszítés-lejegyzést. Azonban – mint bemutattam – lehet támpontokat találni a művekben: ilyenek például az ujjrenddel ellátott és kiírt trillák.

Dolgozatomban nem törekedtem eldönteni a kétséges, kétértelmű részleteknél, hogy melyik a helyes változat, hogy hogyan „kell” játszani a művet. Azonban talán sikerült rámutatni munkámban, hogy még ma is vannak olyan részletek a Beethoven-irodalomban, amelyek előadásakor kritikusan kell szemlélnünk a kottákat – a legújabbakat is –, s nem pusztán elfogadni a lejegyzéseket. A harmadik fejezetben bemutatott primer források: a kéziratok és az első kiadások információi sokat tudnak hozzátenni háttértudásként Beethoven gondolkodásmódjáról való ismereteinkhez.

Nem meglepő, hogy a dolgozatban összehasonlításra és elemzésre kerülő három közreadás, Carl Czerny, Ignaz Moscheles és Liszt Ferenc munkái nagyon különbözőek. Összefoglalóan, a három közreadó kiadásait egymás mellé téve a következő megállapítások tehetők. A megvizsgált közreadásokban Beethoven kottaszövegén felül metronóm-, pedál- és ujjrendjelzések, dinamikai és agogikai kiegészítések találhatók. A három közreadó munkáiból Liszté és Czernyé a legvisszafogottabb, ami a hozzáadások mennyiségét illeti. A legszámottevőbb eltérés a beethoveni kottaszövegtől a közreadásokban a dinamikai jelzéseket és az artikulációt illetően figyelhető meg, illetve Moscheles későbbi, Hallberger-közreadása esetében a pedálozásban is. A dinamikai és artikulációs jelek azonban nagyon szubjektív közreadói kiegészítések, nehéz összehasonlítani ezek alapján a közreadásokat. Mennyiségükben, illetve egy-egy konkrét példában lehet jól egymáshoz viszonyítani őket.

Czerny összességében igyekezett megőrizni Beethoven kottaszövegét, mind dinamikai-, mind pedál-kiegészítései minimálisak. Az artikulációs eltérések a beethoveni kéziratoktól valószínűleg inkább annak köszönhetők, hogy nem a legautentikusabb forrásokból – talán az első kiadásokból – dolgozott közreadása készítésénél. Tempói, metronómszámok az egyes műveknél nagy változatosságot mutatnak a különböző közreadásaiban, és ebben a tekintetben közreadásain nem mindig lehet a következetességet tapasztalni, hiszen az évek során többször jelentősen megváltoztatta véleményét. Azt is elmondhatjuk, hogy közreadása bizonyos tekintetben eltér Beethoven kottaszövegeitől. Azonban közreadásai tanúi annak is, hogy olyan elvek mentén tette közreadói kiegészítéseit, amelyek Beethoven számára is fontosak voltak: többek között a negyedik fejezetben is láthattunk erre utaló példákat, melyek a legato, éneklő játékmódra vonatkoztak. Czerny különböző közreadásai, a megjelenésük között eltelt néhány évtized dacára meglepően hasonlóak, egységes felfogást tükröznek. A későbbi, Simrock- és Cocks- közreadásban – a metronómszámokat leszámítva – általánosságban nem találhatók jelentős eltérések az előadói jelzésekben a korai, Haslinger-féle közreadásokhoz képest.

Amíg Czerny Beethoven-interpretációjának és így közreadásainak alapja legnagyobb részben a zeneszerzővel kapcsolatos számos személyes emléke és élménye volt, addig Liszt maga kellett hogy felfedezze a szonáták formai-tartalmi jelentését – erről tanúskodnak a közreadásának minden egyes szonátatételében megjelenő, a formarészeket jelző betűk is. Liszt közreadása kevesebbet mond számunkra Beethovenról, sokat mond azonban Lisztről: arról, hogy ő mit tartott fontosnak, hogy számára mit jelentett hűnek maradni Beethoven kottaszövegeihez, illetve hogy mi volt az előadói célja egy-egy szonátával kapcsolatban. Bár Liszt a másik két közreadóhoz képest mintegy húsz évvel fiatalabb volt, s már egyértelműen a romantika korszakához tartozott, általánosságban mégis kevesebbet változtatott a beethoveni kottaszövegeken, mint Moscheles késői, Hallberger kiadásában. Liszt a pedáljelzésekkel is takarékosabban bánt. Nagyobb változtatásokat – dinamikában, artikulációban, és a zenei szövegben – néhány szonátánál figyelhetünk meg nála.

Moscheles esetében – bár közreadásai Czerny kiadásaival szinte egyidőben készültek – kevésbé érzékelhető Czerny autentikusságra való törekvése. Tempói józanabbak, mint Czernynél, de ez talán az egyetlen terület, amit pozitívumként ki lehet emelni. Czerny közreadásaihoz hasonlítva több bennük az előadói kiegészítés és sok helyen találkozunk következtelen artikulációval. Czerny különböző közreadásainak hasonlóságával, egységességével szemben Moscheles korai, Cramer-közreadása nagyobb mértékben különbözik a későbbi, Hallberger-kiadástól. Az előbbi Beethoven szövegéhez kevesebb előadói jelzést ad hozzá, ebben hasonlít Liszt kiadásához és Czerny korai közreadásához. Ezzel szemben a Hallberger-közreadás jóval több pedáljelzést, illetve dinamikai utasítást és artikulációs kiegészítést tartalmaz. Pedáljelzései a század második felének romantikus előadásmódját közvetítik: mennyiségük szinte már az ízig-vérig 19. századi szerzők műveire hasonlít. Moscheles közreadásaiban jól tükröződik az előadói gyakorlat változása az 1830-as és az 1860-as évek közötti időszakban. Kiadásai kora zenélő közönségének és előadói kíváncsainak megfelelni akaró, átlagosnak mondható szonáta-közreadások, melyek legnagyobb értéke – és valószínűleg korabeli vásárló-vonzereje is ez lehetett – az általa megadott metronómszámok, melyeket minden közreadása előlapján gondosan feltüntettek.

## BIBLIOGRÁFIA

### SZAKIRODALOM

**Bach, C. P. E.:** *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faksimile-Nachdruck der I. Auflage.* közr.: Hoffmann-Erbrecht, Lothar. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1958, 1992. 7. kiadás.

**Beck, Hermann:** Bemerkungen zu Beethovens Tempi. In: Mies, Paul; Schmidt-Görg, Joseph (szerk.) *Beethoven-Jahrbuch 2.* (1955/56): 24-54.

—————: Die Proportionen der Beethoven'schen Tempi. In: Dadelsen, Georg von (szerk.): *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag.* Wolfenbüttel: Mösel, 1964.

**Beethoven-Haus Bonn** (közr.): *Ludwig van Beethoven. Der Briefwechsel mit dem Verlag Schott.* München: G. Henle, 1985.

—————/**Brandenburg, Sieghard** (közr.): *Beethoven, Ludwig van: Briefwechsel: Gesamtausgabe.* 7 kötet. München: G. Henle, 1996–1998.

**Beethoven, Ludwig van:** *Klaviersonate e-Moll op. 90. Faksimile des Autographs.* Szerk.: Ladenburger, Michael. Bonn: Beethoven-Haus, 1993. Kommentár.

**Brown, Clive:** *Classical & Romantic Performin Practice 1750–1900.* Oxford: Oxford University Press, 2002.

**Czerny, Carl (közr.):** *Le Clavecin bien tempéré par J. Seb. Bach.* Edition nouvelle, revue et corrigée critiquement, doigtée, métronomisée et enrichie de notes sur l'exécution par Charles Czerny. Lipcse: Peters, s.a. [1837] Vorwort.

**Czerny, Carl:** *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke. nebst Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“.* (közr. és jegyz. ell.: Badura-Skoda, Paul). Bécs: Universal Edition, 1963.

—————: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule in 4 Theilen. Op. 500.* Bécs: Diabelli, 1839. 1. kötet.

**Cooper, Barry:** *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas.* [=Ashgate Historical Keyboard Series.] New York: Routledge, 2017, első kiadás.

**Deutsch, Otto E.:** Beethovens Gesammelte Werke. Des Meisters Plan und Haslingers Ausgabe. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13/2 (1930): 60–79.

**Douglas, Johnson:** „Nottebohm, Gustav”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2. kiadás. London: Grove, 2001. 18. kötet, 203-205.

- Drake, Kenneth:** *The Sonatas of Beethoven: as He Played and Taught Them.* Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Eibner, Franz:** Registerpedalisierung bei Haydn und Beethoven. *Österreichische Musikzeitschrift* 20/4 (1965. április): 190–196.
- Emans, Reinmar; Krämer, Ulrich** (közr.): *Musikeditionen im Wandel der Geschichte.* Band 5. *Bausteine zur Geschichte der Edition.* Berlin: Walter de Gruyter, 2015.
- Ertelt, Thomas; Loesch, Heinz von:** *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1: Ästhetik – Ideen.* Kassel-Berlin: Bärenreiter-Metzler, 2018.
- Fifield, Christopher:** „Bischoff, Hans”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2. kiadás. (London: Grove, 2001.) 3. kötet, 627-628.
- Gramit, David** (szerk.): *Beyond the Art of Finger Dexterity: Reassessing Carl Czerny.* [=Locke, Ralph P (szerk.): *Eastman Studies in Music.* 53.] Rochester NY: Boydell & Brewer, 2008.
- Hankiss János** (közr.): *Liszt Ferenc válogatott írásai.* 1. kötet. Budapest: Zeneműkiadó, 1959.
- Hinrichsen, Hans-Joachim:** *Beethoven. Die Klaviersonaten.* Kassel: Bärenreiter, 2013.
- : *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow.* [=Riethmüller, Albrecht (szerk.): *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft.* 46.] Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1999.
- Hummel, Johann Nepomuk:** *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-spiel.* 3. kötet. Bécs: Haslinger, 1828.
- Jacobson, Bernard:** „Kolisch, Rudolf”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2. kiadás. London: Grove, 2001. 13. kötet, 755-756.
- Jarecki, Gerschon:** *Die Ausführung der Pedalvorschriften Beethovens auf dem modernen Klavier.* [=Riethmüller, Albrecht (szerk.): *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft.* 46.] Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1999.
- Jeffery, Brian** (közr.): *Beethoven: The 32 Piano Sonatas. Introduction.* London: Tecla, 1989.
- Jones, David Wyn:** *The Life of Beethoven.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 2002. Harmadik kiadás.
- Karydis Dimitris:** *Beethoven's Annotations to Cramer's Twenty-one Piano Studies: Context and Analysis of Performance.* DMA disszertáció. London: City University, 2006. (Kézirat.)
- Kolisch, Rudolf:** *Tempo und Charakter in Beethovens Musik.* [=Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (szerk.): *Musik-Konzepte* 76/77.] München: Edition Text + Kritik, 1992.

**Komlós Katalin:** *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800.* Budapest: Gondolat, 2005.

—————: Hans von Bülow Carl Philipp Emanuel Bach-értelmezése. In: Komlós Katalin: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015. 45–72.

—————: Mozart után: billentyűs helyzetkép Bécsből a 18. század utolsó évtizedéből. In: Komlós Katalin: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015. 207–218.

**Köhler, Karl-Heinz; Herre, Grita; Beck, Dagmar** (közr.): *Ludwig van Beethovens Konversationshefte.* 1. kötet. Lipcse: Deutscher Verlag für Musik, 1968.

**La Mara** (közr.): *Franz Liszt's Briefe. II. Von Rom bis an's Ende.* Gesammelt und herausgegeben von La Mara. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1893.

————— (közr.): *Letters of Franz Liszt. II. From Rome to the End.* ford.: Constance Bache. New York: Charles Scribner's Sons, 1894.

**Lee, Suan Liu:** *Czerny's interpretation of Beethoven's piano sonatas.* PhD disszertáció. Bangor: Bangor University, 2003. (Kézirat).

**Loesch, Heinz von:** *Carl Czerny. Komponist, Pianist, Pädagoge.* Mainz: Schott, 2009.

**MacArdle, Donald W.:** Beethoven, Artaria, and the C Major Quintet. *The Musical Quarterly* 34/4 (1948. október): 567–574.

**Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer:** *Beethoven. Das Problem der Interpretation.* [=Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (szerk.): *Musik-Konzepte* 8.] München: Edition Text + Kritik, 1979.

**Mies, Paul:** *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven.* Bonn: Beethoven-Haus, 1957.

**Moscheles, Charlotte** (közr.): *Aus Moscheles' Leben: nach Briefen und Tagebüchern.* 2 kötet. Lipcse: Duncker & Humblot, 1872/73.

**Newman, William S.:** A Chronological Checklist of Collected Editions of Beethoven's Solo Piano Sonatas Since His Own Day. *Notes* 33 (1976/77): 503–530.

—————: *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way.* (New York: W. W. Norton, 1991.)

—————: Beethoven's Fingerings as Interpretive Clues. *The Journal of Musicology* 1/2 (1982. április): 171–179.

—————: Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas. *The Musical Quarterly* 58/2 (1972): 185–209.



—————: On the Problem of Determining Beethoven's Most Authoritative Lifetime Editions. In: Dorf Müller, Kurt (szerk.): *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie*. München: Henle, 1978.

**Nottebohm, Gustav:** *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen von Gustav Nottebohm*. Lipcse: J. Rieter Biedermann, 1872.

—————: *Beethoveniana II*. Lipcse: Peters, 1887.

—————: *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803*. Lipcse: Peters, 1880. Neuausg. von Paul Mies, 1924.

—————: Zur reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und Fremden Zuthaten. *Allgemeine Musikalische Zeitung* XI/21 (1876. május 24.) – XI/33 (1876. augusztus 16.): 321-516.

**Noorduyn, Marten A.:** *Beethoven's Tempo Indications*. PhD disszertáció. Manchester: School of Arts, Languages and Cultures, 2016. (Kézirat).

—————: Re-examining Czerny's and Mocheles's Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas. *Nineteenth-Century Music Review* 15/2 (2018): 209-235.

**Pernye András:** *Előadóművészet és zenei köznyelv*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

**Pryer, Anthony:** „Accidental”. In: *The Harvard Dictionary of Music*. Negyedik kiadás. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.)

**R. Appel, Bernhard:** „Zur Editions-geschichte der Werke Ludwig van Beethovens. Ein Überblick.” In: Emans, Reiner; Krämer, Ulrich. (szerk.): *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*. Berlin: Walter de Gruyter, 2015. 369–399.

**Ringer, Alexander L.:** „Mozart and the Josephian Era: Some Socio-Economic Notes on Musical Change.” *Current Musicology* 9 (1969): 158-165.

**Rosen, Charles:** *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. (London: Yale University Press, 2002.) 107.

**Rosenblum, Sandra P.:** *Performance Practices in Classic Piano Music. Their Principles and Application*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

—————: Two Sets of Unexplored Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas. *Early Music* 16/1 (1988. február): 58-71.

**Sandberger, Adolf** (közr.): *Neues Beethoven-Jahrbuch*. Bd. 9. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, 1939.

**Schindler, Anton:** *Beethoven As I knew Him*. ford.: Jolly, Constance S. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966.

—————: *The life of Beethoven*. Szerk. és ford.: Ignaz Moscheles. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

**Schonberg, Harold C.:** *The Great Pianists: From Mozart to the Present*. New York: Simon & Schuster, 1963/1987. 70.

**Schumann, Robert:** Musikalische Haus- und Lebensregeln. Textanhang zu Robert Schumann's Album für die Jugend. *Neue Zeitschrift für Musik* 32/36 (1850. május) Melléklet.

**Schumann, Robert und Clara:** *Schumann-Briefedition I/5. Briefwechsel von Clara und Robert Schumann II: September 1838 bis Juni 1839*. közr.: Mühlenweg, Anja. Köln: Verlag Christoph Dohr, 2013.

**Seifert, Herbert:** Czernys und Moscheles' Metronomisierungen von Beethovens Werken für Klavier. *Studien zur Musikwissenschaft* 34 (1983): 61–83.

[S.n.]: „Im Aufsätze der Frau Ilka Horowitz-Barnay” Theater- und Kunstnachrichten. *Neue Freie Presse*. 1898. júl. 7. 7.

**Somfai László:** „Staccato-vonás”. *Kottakép és jelentése. Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.

—————: Tempó, metronóm, időtartam Bartók notációjában. *Muzsika* 42/7 (1999. július): 9-14.

**Stadlen, Peter:** Beethoven und das Metronom. [=Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (szerk.): *Musik-Konzepte* 8] München: Edition Text + Kritik, 1979.

**Sulzer, Johann Georg:** *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Lipcse: Weidmann, 1771-1774. 2. kötet. „Vortrag”.

**Ringer, Alexander L.:** „Mozart and the Josephian Era: Some Socio-Economic Notes on Musical Change.” *Current Musicology* 9 (1969): 158-165.

**Thayer, Alexander Wh.:** *Ludwig van Beethovens Leben*. közr. Dieters, Hermann; Riemann, Hugo. 5 kötet. Lipcse: Breitkopf & Härtel [1917–1923] 3. kiadás.

—————: *The Life of Ludwig van Beethoven*. 2. kötet. ford. Henry Edward Krehbiel. Második kiadás. New York: The Beethoven Association, 1921.

**Tyson, Alan:** Beethoven in Steiner's Shop. *The Music Review* 23 (1962): 119–127.

—————: Moscheles and his 'Complete Edition' of Beethoven. *The Music Review* 25 (1964): 136–141.

—————: *The Authentic English Editions of Beethoven*. London: Faber and Faber, 1963.

**Oppermann, Annette:** *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs Wohltemperiertem Klavier und Beethovens Klaviersonaten.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 2001.

**Unger, Max** (közr.): *Ludwig van Beethoven und seine Verleger: S. A. Steiner und Tobias Haslinger in Wien, Ad. Mart. Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel. Eine Erinnerungsgabe zum 150. Geburtstage des Meisters bearbeitet von Max Unger.* Berlin: Schlesingersche Buch- & Musikhandlung, 1921.

**Walker, Alan:** *Liszt Ferenc.* 3 kötet. ford.: Rácz Judit. Második, javított kiadás. Budapest: EMB, 2003.

—————: „Ramann, Lina”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2. kiadás. London: Grove, 2001. 20. kötet, 777-778.

**Wegerer, Kurt:** Beethovens Hammerflügel und ihre Pedale. *Österreichische Musikzeitschrift* 20/4 (1965. április): 201-211.

**Weinmann, Alexander:** „Cappi”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2. kiadás. London: Grove, 2001. 5. kötet, 98-99.

—————: „Hoffmeister, Franz Anton”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2. kiadás. London: Grove, 2001. 13. kötet, 598-600.

—————: „Mollo, Tranquillo”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2. kiadás. London: Grove, 2001. 16. kötet, 906-907.

—————: „Traeg, Johann”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2. kiadás. London: Grove, 2001. 25. kötet, 678-679.

**Witeschnik, Alexander:** Artaria, Matthias. In: Stolberg-Wernigerode, Otto zu (szerk.): *Neue Deutsche Biographie* 1. kötet. Berlin: Duncker & Humblot, 1953. 401.

**Wolff, Konrad:** *The Teaching of Arthur Schnabel. A Guide to Interpretation.* London: Faber and Faber, 1972.

**Wu, Wan-Hsuan:** *Beethoven Through Liszt. Myth, Performance, Edition.* DMA disszertáció. Austin (Texas): University of Texas at Austin, 2007. (Kézirat).

## ONLINE FORRÁSOK

<https://www.breitkopf.com/composer/676>

<http://www.editionpeters.com/history.php>

<http://www.hofmeister-musikverlag.com/history.html>

<http://www.musiklexikon.ac.at/ml> Österreichisches Musiklexikon online – Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1366&cat> Stiftung Mozarteum Salzburg: Mozart Briefe und Dokumente – Online Edition.

[www.beethoven-haus-bonn.de](http://www.beethoven-haus-bonn.de) Beethoven-Haus Bonn, Digitales Archiv

<http://www.bu.edu/beethovencenter> Boston University Center for Beethoven Research

<https://www.loc.gov/> Library of Congress [Washington]

<https://www.digitale-sammlungen.de/> Bayerische Staatsbibliothek, Münchener Digitalisierungszentrum, Digitale Bibliothek

<http://digitalcollections.sjlibrary.org/> San Jose State University, King Library Special Collections, Digital Collections, Beethoven Collection

<http://catalogue.bnf.fr/index.do> Bibliothèque nationale de France, Gallica Collection

**KOTTÁK JEGYZÉKE**

## FELHASZNÁLT BEETHOVEN-ZONGORASZONÁTA KÖZREADÁSOK

**Beethoven, Ludwig van:** *Klaviersonaten*. I-II. kötet. Urtext. Wallner, Bertha Antonia (közr.). München: Henle, 1980.

**Beethoven, Ludwig van:** *Ludwig van Beethoven's Werke. Vollständige kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. Serie 16: Sonaten für das Pianoforte*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1864-67.

**Bülow, Hans von** (közr.): *Instructive Ausgabe Klassischer Klavierwerke. Unter mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt*. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Sigmund Lebert Professor am Konservatorium in Stuttgart. [...] Dritte Abteilung. Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven; daraus Band 4 und band 5: Beethoven's Werke für Pianoforte solo von op. 53 an in kritischer und instructiver Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen für Lehrende und Lernende von Dr. Hans von Bülow. Stuttgart: Cotta, VN 23 & 35, 1872.

**Czerny, Carl** (közr.): *Beethoven Sonaten. Neue Ausgabe*. Bécs: Haslinger, 1828-1832.

**Czerny, Carl** (közr.): *Beethoven's Masterpieces. Edited by his friend and pupil Carl Czerny*. London: R. Cocks, s.a. [ca. 1864].

**Czerny, Carl** (közr.): *Sonates pour le Piano. édition revue, corrigée, metronomisée et doigtée par [Carl] Czerny*. Bonn: Simrock, [1862-1868].

**Liszt, Franz** (közr.): Ludwig van Beethoven: *Sonaten für das Pianoforte Solo von Ludwig van Beethoven. Erste vollständige Gesamtausgabe unter Revision von Franz Liszt*. Wolfenbüttel: L. Holle, s.a. [ca. 1857].

**Moscheles, Ignaz** (közr.): *Beethoven's Sonatas for the Piano Forte: In Three Volumes*. London: Cramer & Co., 1834-1840.

**Moscheles, Ignaz** (közr.): *L. v. Beethoven's sämtliche Sonaten für Pianoforte. Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes von I. Moscheles*. sorozat: Hallberger's Prachtausgabe der Classiker. Stuttgart: Hallberger, [1858-1867].

**Moscheles, Ignaz** (közr.): *Sonates pour le pianoforte seul composées par Louis van Beethoven. Nouvelle édition très correcte. Métronomisée par I. Moscheles*. Hamburg: A. Cranz, s.a. [ca. 1828-1843]. Külön füzetekben.

## A ZONGORASZONÁTÁK FORRÁSAI

A helyszínek után zárójelben a könyvtárak Sigla kódja található (mely a RISM – Répertoire International des Sources Musicales – könyvtárának kódrendszere). A kis- és nagybetűs rövidítések a könyvtárak katalógusjelzései, melyek alatt az egyes művek megtalálhatók.

**Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin**, Preussischer Kulturbesitz. Musikabteilung (Bsb), mikrofilmen publikálva: *Musikhandschriften der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz* (München, Saur, 2002-5)

Artaria 196 (op. 110 kézirat)

Artaria 198 (op. 111 második kézirat)

Autograph 23 (op. 22 javított másolat)

N. Mus. ms. 304 (op. 2 javított kefelevonat)

**Bonn, Beethoven-Haus** (BNba)

### **Beethoven-Haus Bonn**

J. Van der Spek C op. 14 (op. 14 első kiadás): 76, 81, 82, 83. *kottapéllda*

J. Van der Spek C op. 27 [a] (op. 27 no. 2 első kiadás): 29, 88. *kottapéllda*

J. Van der Spek C op. 31 [b] (op. 31 első kiadás): 32, 33, 45, 69a, 70, 73, 84, 104. *kottapl.*

J. Van der Spek C op. 57 (op. 57 első kiadás): 106b *kottapéllda*

J. Van der Spek C op. 78 (op. 78 első kiadás): 93. *kottapéllda*

J. Van der Spek C op. 109 (op. 109 első kiadás): 85. *kottapéllda*

C 22 / 12 (op. 22 első kiadás): 42. *kottapéllda*

C 27 / 58 (op. 27 no. 1 első kiadás): 31, 60, 89b *kottapéllda*

C 27 / 64 (op. 27 no. 1 Czerny Haslinger-közreadása): 8. *függelék (3)*

C 102 / 9 (op. 102 második kiadás, Artaria): 18. *kottapéllda*

C 102 / 15 (op. 102 első kiadás, Simrock): 17. *kottapéllda*

C 106 / 1 (op. 106 első kiadás): 15, 20. *kottapéllda*

C WoO 40 / 1 (WoO 40 első kiadás, Artaria)

NE 219 (op. 101 kézirat): 80. *kottapéllda*

BH 60 (op. 27 no. 2 kézirat): 58, 59, 111. *kottapéllda*, 8. *függelék (1)*

**Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer**

HCB C op. 2 (op. 2 első kiadás): 24, 77. *kottapéllda*

## BIBLIOGRÁFIA

HCB C op. 10 (op. 10 első kiadás): 30, 78a, 79a kottapélda

HCB C WoO 40 (WoO 40 Simrock kiadás): 27. kottapélda

HCB C op. 26 [a] (op. 26 első kiadás): 67a, 89a kottapélda

HCB Mh 7 (op. 53 kézirat): 107a kottapélda

HCB Mh 57 (op. 57 kézirat): 102a, 106a kottapélda

**Krakkó, Biblioteka Jagiellońska (Kj)**, mikrofilmen publikálva: *Musikhandschriften der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz* (München, Saur, 2002-5)

Grasnick 12 (op. 26 kézirat)

**London, British Library (Lbl)**

Add. 41631 (WoO 47, első kiadás Beethoven saját, jegyzetekkel ellátott példánya)

**Párizs, Bibliothèque Nationale de France (Pn)**, online közreadva, elérhető a Catalogue générale-on keresztül: <http://catalogue.bnf.fr/index.do>

Ms 20 (op. 57 kézirat)

Ms 29 (WoO 56 kézirat)

**Bécs, Gesellschaft der Musikfreunde (Wgm)**

A 1 (op. 81a I. tétel kézirat)

A 60a (op. 109 Rudolf főherceg másolata)

Brahms Nachlass VII.45363 (op. 57. javított kefelevonat)

**Bécs, Österreichische Nationalbibliothek (Wn)**

Mus. Hs. 16.570 (op. 90 Rudolf főherceg másolata)

Mus. Hs. 42.072 (op. 111, Cappi&Diabelli első kiadása, javított kefelevonat)

**Washington, Library of Congress (Wc)**

Wittall Foundation ML 30.8b. B4 op. 109 1820 Case (op. 109 kézirat)

## TOVÁBBI FELHASZNÁLT KOTTÁK

**Beethoven, Ludwig van:** Trios für Violine, Bratsche und Violoncell. In: *Beethoven Gesamtausgabe*. Bd. 57, Serie 7. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1862-1865.

**Beethoven, Ludwig van:** *11 Late String Quartets, Opp. 74, 76, 77*. New York: Dover, 1979.

**Beethoven, Ludwig van:** *Klavierkonzert Nr. 4, G-dur, Opus 58*. Urtext. Studien Edition. Küthen, Hans-Werner (közr.) München: Henle, 1984. (NGA III/2)

**Beethoven Ludwig van:** *Sonaten für Klavier und Violoncello. Sonatas for Pianoforte and Violoncello*. Bärenreiter Urtext. Jonathan del Mar (közr.) Kassel: Bärenreiter, 2004.

**Beethoven Ludwig van:** *11 Late String Quartets, Opp. 74, 76, 77.* (New York: Dover, 1979.)

**Cramer, J. B.:** *21 Etüden für Klavier, nach dem Handexemplar Ludwig van Beethovens, nebst Fingerübungen von Beethoven.* Szerk.: Kann, Hans. Bécs: Universal Edition, 1974.

**Mozart, W.A.:** Pianoforte-Quintett, -quartette und –trios. II. kötet. In: *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke Serie XVII.* Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1879.



## FÜGGELÉK

### 1. függelék

<b>közreadó</b>	<b><u>1. közreadás</u></b> <b>kiadó, dátum</b>	<b><u>2. közreadás</u></b> <b>kiadó, dátum</b>	<b><u>3. közreadás</u></b> <b>kiadó, dátum</b>
<b>Carl Czerny</b> (1791-1857)	Haslinger, Bécs 1. közreadás: 1828-1832 2. közreadás ca. 1828-1840	Cocks, London 1835-1880	Simrock, Bonn 1856- 1868
<b>Julius Knorr</b> (1807-1861)	Johann A. André, Offenbach am Main, 1832-1836		
<b>Ignaz Moscheles</b> (1794-1870)	Cramer & Co, London 1834-1839	Hallberger, Stuttgart 1858-1867	(Holle, Wolfenbüttel 1868 – <i>csak</i> <i>metronómjelzések</i> )
<b>Charles Hallé</b>	Launer, Párizs 1843 (?)	Chappell, London, 1865	
<b>Karl Klauser</b>	Schuberth, Lipcse 1848 (?) - 1876		
<b>Liszt Ferenc</b> (1811-1886)	Holle, Wolfenbüttel 1857 (2. közreadás: 1868, Moscheles metronómjelzéseivel)		
<b>Heinrich Wilhelm Stolze</b> (1801-1868)	Holle, Wolfenbüttel, 1868 <i>4 szonáta</i>		
<b>Johannes Brahms</b> (1833-1897)	Breitkopf & Härtel, Bécs 1862 <i>1 szonáta (op. 110); B 154</i> <i>lemezszám</i>		
<b>Louis Winkler</b> (1820-1886)	Cranz, Hamburg 1863		
<b>Aristide &amp; Louise Farrenc</b>	Farrenc, Paris 1863-1868		
<b>Robert Wittmann</b>	Hofmeister, Lipcse 1864		
<b>Friedrich F(erdinand) Brissler</b>	Bote & Bock, Berlin 1868		
<b>Luca Fumagalli</b>	Giovanni Ricordi, Milánó 1868		

<b>Franz Kroll</b>	Fürstner, Berlin ca. 1868-1875		
<b>Louis Köhler</b>	Peters, Lipcse, 1869		
<b>E. Pauer</b>	André, Offenbach am Main 1869 (?)	Augener, London 1870	
<b>Ferdinand Hiller</b>	F. E. C. Leuckart, Wrocław / Lipcse 1870		
<b>Hans von Bülow</b> (1830-1894)	J. G. Cotta, Stuttgart 1871	G. Schirmer, New York 1894	
<b>Sigmund Lebert</b> (1822-1884)	J. G. Cotta, Stuttgart 1871 (részből Bülow-val közös közreadás)		
<b>Immanuel Faisst</b> (1823- 1894)	J. G. Cotta, Stuttgart 1871		
<b>Carl Reinecke</b>	Breitkopf & Härtel, Lipcse 1878		
<b>Carl Klindworth</b>	Fürstner, Berlin 1882-1884 (?)		
<b>Hugo Riemann</b>	Simrock, Berlin 1886		
<b>Eusebius Mandyczewski</b>	Augener, London 1888 (?)		
<b>Walter Macfarren</b>	Ashdown & Parry, London 1890		
<b>Heinrich Germer</b>	Henry Litolff, Braunschweig 1891		
<b>Carl Krebs</b>	Breitkopf & Härtel, Lipcse 1898		
<b>Hermann Kipper</b>	Peter Joseph Tonger, Köln 1899		

1. táblázat: összefoglaló táblázat Beethoven zongoraszonátáinak 19. századi közreadásairól.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Newman/Checklist. 509-519. alapján.

## 2. függelék

	op/no. vagy WoO	hangnem	első megjelenés	autográf kézirat fellelhetősége	online megtekin- hető
1.	2/1	f	Bécs, Artaria, 1796	-	-
2.	2/2	A	Bécs, Artaria, 1796	-	-
3.	2/3	C	Bécs, Artaria, 1796	-	-
4.	7	Esz	Bécs, Artaria, 1797	-	-
5.	10/1	c	Bécs, Eder, 1798	-	-
6.	10/2	F	Bécs, Eder, 1798	-	-
7.	10/3	D	Bécs, Eder, 1798	-	-
8.	13	c	Bécs, Hoffmeister, 1799	-	
9.	14/1	E	Bécs, Mollo, 1799	-	-
10.	14/2	G	Bécs, Mollo, 1799	-	-
11.	22	B	Bécs, Hoffmeister, 1802	Párizs (vázlatok) Berlin	
12.	26	Asz	Bécs, Cappi, 1802	Jagellonian University Library, Krakkó	igen
13.	27/1	Esz	Bécs, Cappi, 1802	-	
14.	27/2	cisz	Bécs, Cappi, 1802	Beethoven-Haus, Bonn	igen
15.	28	D	Bécs, Bureau d'Arts et d'Industrie, 1802	Beethoven-Haus, Bonn	igen
16.	31/1	G	Zürich, Nägeli, 1803	Bécs	-
17.	31/2	d	Zürich, Nägeli, 1803	Bécs	-
18.	31/3	Esz	Bonn, Simrock, 1803	Bécs	-
19.	49/1	g	Bécs, Bureau d'Arts et d'Industrie, 1805	-	
20.	49/2	G	Bécs, Bureau d'Arts et d'Industrie, 1805	-	-
21.	53	C	Bécs, Bureau d'Arts et d'Industrie, 1805	Beethoven-Haus, Bonn	igen
22.	54	F	Bécs, Bureau d'Arts et d'Industrie, 1806	Berlin	
23.	57	f	Bécs, Bureau d'Arts et d'Industrie, 1807	Bibliothèque du Conservatoire, Párizs	igen
24.	78	Fisz	Breitkopf & Härtel, 1810	Beethoven-Haus, Bonn	igen
25.	79	G	Breitkopf & Härtel, 1810	Beethoven-Haus, Bonn	igen
26.	81a	Esz	Breitkopf & Härtel, 1811	Gesellschaft der Musikfreunde, Archiv, Bécs (töredék: csak 1. tétel)	
27.	90	e	Bécs, Steiner, 1815	Beethoven-Haus, Bonn	igen
28.	101	A	Bécs, Steiner, 1817	Beethoven-Haus, Bonn	igen
29.	106	B	Bécs, Artaria, 1819	-	
30.	109	E	Berlin, Schlesinger, 1821	The Library of Congress, Music Division (The Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection), Washington. Gesellschaft der Musikfreunde, Archiv,	igen

				Bécs (töredék: 3. tétel részlete)	
31.	110	Asz	Párizs, Schlesinger, 1822	Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung, Berlin. Beethoven-Haus, Bonn (töredék: 3. tétel)	igen
32.	111	c	Párizs, Schlesinger, 1823	Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung, Berlin. Beethoven-Haus, Bonn (töredék: 1. tétel)	igen
33.	WoO 47	Esz	Speier, Bossler, 1783	-	-
34.	WoO 47	f	Speier, Bossler, 1783	-	-
35.	WoO 47	D	Speier, Bossler, 1783	-	-
36.	WoO 51	C	Frankfurt, Dunst, 1830 (posth.) [1831? – (Beethoven-Archiv)]	-	-
37.	-	G	?	-	-
38.	-	F	?	-	-

2. táblázat: A Beethoven-zongoraszonáták első kiadásai és a kéziratok elérhetősége.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Newman/Checklist, 504-505; Czerny, 62-63; Digital Library IRA F. Rilliant Centre of Beethoven Studies, San Jose State University; Bibliothèque du Conservatoire, Párizs; Gesellschaft der Musikfreunde, Archiv.

## 3. függelék

Az átdolgozott Beethoven-mű	opusz-szám	letét	az átdolgozás ideje
Esz-dúr szepített	op. 20	zongorára, két kézre/ négy kézre	1923 (négykezes változat)
1. szimfónia	op. 21	négykezes átírat	1829
2. szimfónia	op. 36	négykezes átírat	1827
Adelaide (dal)	op. 46	négykezes átírat	-
A-dúr („Kreutzer”) szonáta hegedűre és zongorára	op. 47	zongorára, két kézre/ cselló-zongorára	1923 (zongora változat)
3. szimfónia	op. 55	négykezes átírat	(1827?)
4. szimfónia	op. 60	négykezes átírat	1827
5. szimfónia	op. 67	négykezes átírat	1827
6. szimfónia	op. 68	négykezes átírat	ca. 1836 (1829?)
Fidelio	op. 72	zongorakivonat	1805
C-dúr mise	op. 86	zongorára, két kézre/ négy kézre	1928
7. szimfónia	op. 92	négykezes átírat	1833 (1829?)
8. szimfónia	op. 93	négykezes átírat	1827
B-dúr trio	op. 97	négykezes átírat	1838?
C-dúr nyitány	op. 115	négykezes átírat	-
Házavatás nyitány	op. 124	négykezes átírat	-
9. szimfónia	op. 125	négykezes átírat	1829
I. Leonora-nyitány	op. 138	négykezes átírat	1833

3. táblázat: Beethoven művei, melyből Czerny feldolgozást, átíratot készített.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Lásd: Dorfmüller, Kurt (átdolg.): *Ludwig van Beethoven: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. München: Henle, 2014. 2. kötet. 701.

#### 4. függelék<sup>4</sup>

### Vorwort

Bei dieser neuen Ausgabe von J. S. Bach's wohltemperiertem Clavier hat man vor Allem gesrtebt, durch Vergleichung aller früheren Ausgaben so wie einiger älteren Handschriften, die möglichste Correctheit und Vollständigkeit zu erlangen. In der Angabe des Fingersatzes, wodurch dieses Werk eine weit grössere Gemeinnützlichkeit erhält, wurde stets der zweifache Gesichtspunkt beachtet:

*Erstens, die Hände auch in den verwickeltesten Fällen möglichst ruhig zu halten;*

*Zweitens, jede einzelne Stimme von den Andern unabhängig, streng gebunden und folgerecht ausführen zu können.*

Der Spieler wird die daran zu verwendende Mühe sowohl auf dem Pianoforte wie auf der Orgel, durch die gehaltreiche Wirkung belohnt finden, die mit einem vollstimmigen und fliessenden Spiele hervorgebracht wird.

Das Zeitmaas und den Vortrag habe ich

*1. nach dem unzweifelhaften Character eines jeden Satzes;*

*2. nach der wohlbewahrten Erinnerung wie ich eine grosse Anzahl dieser Fugen einst von Beethoven vortragen hörte;*

*3. endlich nach den Ideen aufzuzeichnen und zu bewahren gesucht, welche ich selbst durch ein mehr als dreissigjähriges Studium dieses Werkes in mir festsetzte.*

Wo ein bedeutend schnelles Zeitmaas vorgeschrieben wurde, ist es natürlicher Weise nur für das Pianoforte berechnet.

Wollte man jedoch die so bezeichneten Sätze auch auf der Orgel vortragen, dann müsste allerdings das Tempo bedeutend langsamer genommen werden.

Für diejenigen, denen kein Mälzel'scher Metronom zu Gebote steht, wird noch erinnert, dass das Allegro bei diesen älteren Compositionen in der Regel viel ruhiger und langsamer zu nehmen ist, als bei modernen Tonstücken.

Carl Czerny

---

<sup>4</sup> Carl Czerny: *Le Clavecin bien tempéré par J. Seb. Bach*. Edition nouvelle, revue et corrigée critiquement, doigtée, métronomisée et enrichie de notes sur l'exécution par Charles Czerny. Lipcse: Peters, s.a. [1837] 3. A német szöveget az eredeti, régi írásmód és szedés szerint közlöm.

5. függelék<sup>5</sup>*Vorbericht*

Von dem Verleger dieser Ausgabe mit dem Antrage beehrt, die Redaction derselben zu übernehmen, möchte ich meine Befügness zu diesem Amte dem Publikum gegenüber dadurch bekunden, dass ich mich auf meine, im Jahr 1806 begonnene Bekanntschaft mit *Beethovens Werken* berufe, und auf meine in Wien verlebten Jahre – von 1808 bis 1820 – hinweise, in denen ich seinen persönlichen Umgang genoss, unter seinen Augen den ersten Klavierauszug des *Fidelio* machen durfte, die Entstehung seiner Werke, seine eigenen Vorträge bewunderte, – und wo mir das Studium aller dieser Schätze, dass ich zugleich mit der ganzen Liebhaber- und Künstlerwelt Wiens unternahm, ein reicher Born der Freunde und des Nutzens ward.

Habe ich nun in den letztverflossenen vierzig Jahren nie aufgehört, Beethovens Schöpfungen in mich aufzunehmen, und als Tradition aus frischester Jugendzeit wiederzugeben, so hoffe ich in dieser neuen Auflage, mit eben der traditionellen Richtigkeit, so manche Lücken in den Vortragszeichen ergänzen zu dürfen, die Beethoven spielte, aber nicht niederschrieb, die auch jeder verständige Musiker selbst hinzufügen kann, die aber dem Liebhaber die feinsten Nüancirungen klar machen sollen. Ebenso habe ich bei schwer in der Hand liegenden Passagen solchen Fingersatz beigefügt, wie er mir am geeignetsten zur Erleichterung der Ausführung erschien. Da jedoch Beethovens Werke eine solche Popularität geniessen, dass mit dem Studium derselben auch Spieler von geringer technischer Ausbildung sich befassen wollen, so habe ich als Leitfaden für diese selbst bei den einfachsten Passagen Fingersetzungen vorgeschrieben.

Wenn ich zuweilen (wie in meiner Etüden) mehrfachen Fingersatz vorzeichne, so geschieht diess erstens: im Hinblick auf den verschiedenen Bau der Hände und die ungleiche Kraft der Finger in gewissen Lagen, zweitens: um den verschiedenen Systemen zu genügen. Die Wahl bleibt dem verständigen Schüler oder Lehrer überlassen. – Zwar habe ich meiner, bei Cramer & Comp. in London erschienenen Ausgabe der Beethoven'schen Werke schon vorgearbeitet, doch hat eine neue Revision mir gezeigt, dass (besonders an Pedalzeichen) dort noch Manches hier Angegebene fehlt. --- Beethoven hat allerdings einige dieser Effecte zuweilen selbst angegeben, wie z.B. in der cis-moll Sonata quasi Fantasia, op. 27, no. 2, das „senza Sordino“ (welches für das Pedalzeichen zu verstehen ist) und „una corda“, „due

---

<sup>5</sup> L. v. *Beethoven's sämtliche Sonaten für Pianoforte. Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes von I. Moscheles.* sorozat: Hallberger's Prachtausgabe der Classiker. Stuttgart: Hallberger, [1858-1867] Vorbericht. A német szöveget az eredeti, régi írásmód és szedés szerint közlöm.

corde”, „e poi tutte le corde” (als Verschiebungs-Pedal) im Adagio der B-dur Sonate, op. 106, hinlänglich beweisen; doch lässt die verbesserte Construction der Instrumente auch erhöhte Effecte zu, und den Liebhaber diese durch bestimmende Zeichen hervorbringen zu lehren, ehrt den dahingeschiedenen Meister, statt seinem Andenken die schuldige Pietät zu rauben. Bei jedem erlaubten Effecte möchte ich mit unsichtbarer Hand an die Mauer des so oft durch Effecthascherei geschändeten Kunsttempels schreiben: „Bis hierher und nicht weiter!” Diesen Pedaleffect, diese Vortragszeichen gestattet die Tradition, jene anderen verbietet sie streng.

Möchte meine Absicht verstanden, ihre Ausführung von meinen Kunstbrüdern sowie von den Verehrern Beethovens gebilligt werden!

**Leipzig**, Januar 1858.

*I. Moscheles*



6. fűggelék: Moscheles Hallberger-közreadása hetedik kiadásának (1876) egy oldala.

## Sonate von Beethoven in C moll, op. 13.

„Sonate pathétique“ genannt.

Componirt und veröffentlicht 1799; dem Fürsten Lichnowsky (dem werktätigen Protektor des grossen Componisten) gewidmet.

O. Mühlbrecht äussert sich über diese formkräftige Idylle: „Welche rhythmische Kraft gleich beim Einsatze, welche Innigkeit und weich' genialer Ausdruck dabei in dem *Adagio cantabile*; wie flüssig ist das melodioreiche Thema des *Rondos*!“ Er warnt, diese Sonate für leichtspielbar zu halten, wie sie von Dilettanten oft „geritten zu werden“ püege, da sie bei richtigem ausdrucksvollem Vortrag immerhin eine grosse technische Fertigkeit und ein feines Verständnis erfordert.

Uebüschiff nennt diese Sonate eine der schönsten Beethoven's, von Anfang bis zu Ende ein Meisterstück von Geschmack, Melodie und Ausdruck. Sie verdient den Namen der pathetischen, wie ein Klavierwerk ihn nur verdienen kann.

### Zergliederung.

**Erster Satz:** *Einleitung: Grave* T. 1–10. *Allegro molto*.

- I. Theil: 1. Hauptsatz T. 1–40.  
2. Seitensatz T. 41–78.  
3. Schlussatz T. 79–122.
- II. Theil: 1. Ueberleitung Tempo 1<sup>o</sup> T. II, 1–4.  
2. Durchführungssatz T. 5–62.  
3. Hauptsatz T. 63–88.  
4. Seitensatz T. 89–120.  
5. Schlussatz T. 121–162.

Coda: *Grave. Allegro molto e con brio*.

**Zweiter Satz:** *Adagio cantabile*.

1. Hauptsatz T. 1–16.  
2. Seitensatz I. T. 17–28.  
3. Hauptsatz (ohne Wiederholung) T. 29–36.

4. Seitensatz II. T. 37–50.  
5. Hauptsatz varirt T. 51–66.  
Coda T. 66–73.

**Dritter Satz:** *Rondo. Allegro*.

1. Hauptsatz T. 1–17.  
Uebergang T. 18–25.  
2. Seitensatz I. T. 25–43.  
3. Schlussatz T. 43–61.  
4. Hauptsatz T. 61–78.  
5. Seitensatz II. T. 78–107.  
Uebergang T. 107–120.  
6. Hauptsatz T. 120–153.  
7. Schlussatz (mit eingeschaltetem Hauptsatz T. 171–192) T. 153–202.  
Coda T. 202 bis Ende.

### Instruktive Bemerkungen.

**Einleitung:** *Grave* == schwer; sehr langsames Zeitmass.  
*subito Allegro* == schnell auf das folgende *Allegro* übergelien.

**Allegro molto:**

T. II, 43, 50 etc.

Teil I. Takt 43, 44 etc. T. I, 47, 48 etc.

*Allegro di molto e con brio* == sehr schnell und mit Geräusch (doch ja nicht über-treiben!)

*decrescendo* == nach und nach abnehmend.

**Adagio:**

T. 29. T. 31. T. 33. T. 35.

*cantabile* == sangbar; *cantando* == als Gesang hervortretende Stimme; *con molto espressione* == mit viel Ausdruck.

Anm. Man beachte auch Ausdruck in die Begleitung zu legen!

**Rondo:**

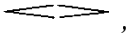
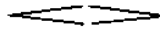
T. 3, 5 etc. T. 16 etc.

NB. Die Vorschläge in T. 2, 3 etc. sind kurz anzuführen.

*dolce* == sanft; *agitato* == bewegt; *calando* == abnehmend in Beziehung auf das Zeitmass und die Tonstärke; *a tempo* == im früheren Zeitmass.


NB. Die Taktzahlen verstehen sich als von jedem Theil oder Hauptabschnitt an von vornem gezählt. Das Eintragen der Zergliederung in den Notentext, sowie der Verzerrungsausführungen auf den Rand desselben (insbesondere wenn Transponirung gleichartiger Figuren auf andere Stufen nöthig ist) dürfte eine sehr zweckmässige Vorbereitung des Schülers auf die Unterrichtsstunde bilden.

## 7. függelék<sup>6</sup>

Der Original-Text ist in dieser Ausgabe durchgehend vollständig beibehalten und durch grosse Schrift als solcher kenntlich gemacht. Alle hinzugefügten Bezeichnungen, *f, p, crescendo*, , *decresc.* etc. etc. sind in besonderer kleinerer und schwächerer Schrift (in der gleichen, in welcher sie soeben hier verzeichnet worden sind) angemerkt, um dieselben von den *f, p, crescendo*, , *decresc.* etc. etc. der früheren Ausgaben sichtlich zu unterscheiden.

Die von Weber vorgeschriebenen *marcato*'s und *staccato*'s sind mit >> und langen Punkten """" bezeichnet, die übrigen mit >> oder ^^ und runden Punkten """"

Anderlei vortrags-Andeutungen, Zusätze und Varianten stehen in kleineren Noten theils im Original-Texte selbst, theils auf besonderen Systemen über oder unter demselben.

Ebenso sind, gegenüber den wenigen vom Componisten selbst vorgeschriebenen Pedalzeichen und Fingersätzen, welche mit *Ped.* und , beziehungsweise mit grossen Ziffern ausgedrückt sind, diejenigen Pedale und Fingersätze, welche als Hilfsmittel zu richtig wirksamer Ausführung von dem Herausgeber unmassgeblich vorgeschlagen werden, durch *ped.* und \*, beziehungsweise durch kleine Ziffern bezeichnet.

**Franz Liszt**

---

<sup>6</sup> Beethoven, Ludwig van: *Sonaten für das Pianoforte Solo von Ludwig van Beethoven. Erste vollständige Gesamtausgabe unter Revision von Franz Liszt.* Wolfenbüttel: L. Holle, s.a. [ca. 1857]. A német szöveget az eredeti, régi írásmód és szedés szerint közlöm.

FÜGGELÉK

8. függelék

ESETTANULMÁNY – KOTTÁK

op. 27 no. 2, II.tétel

(1) Kézirat

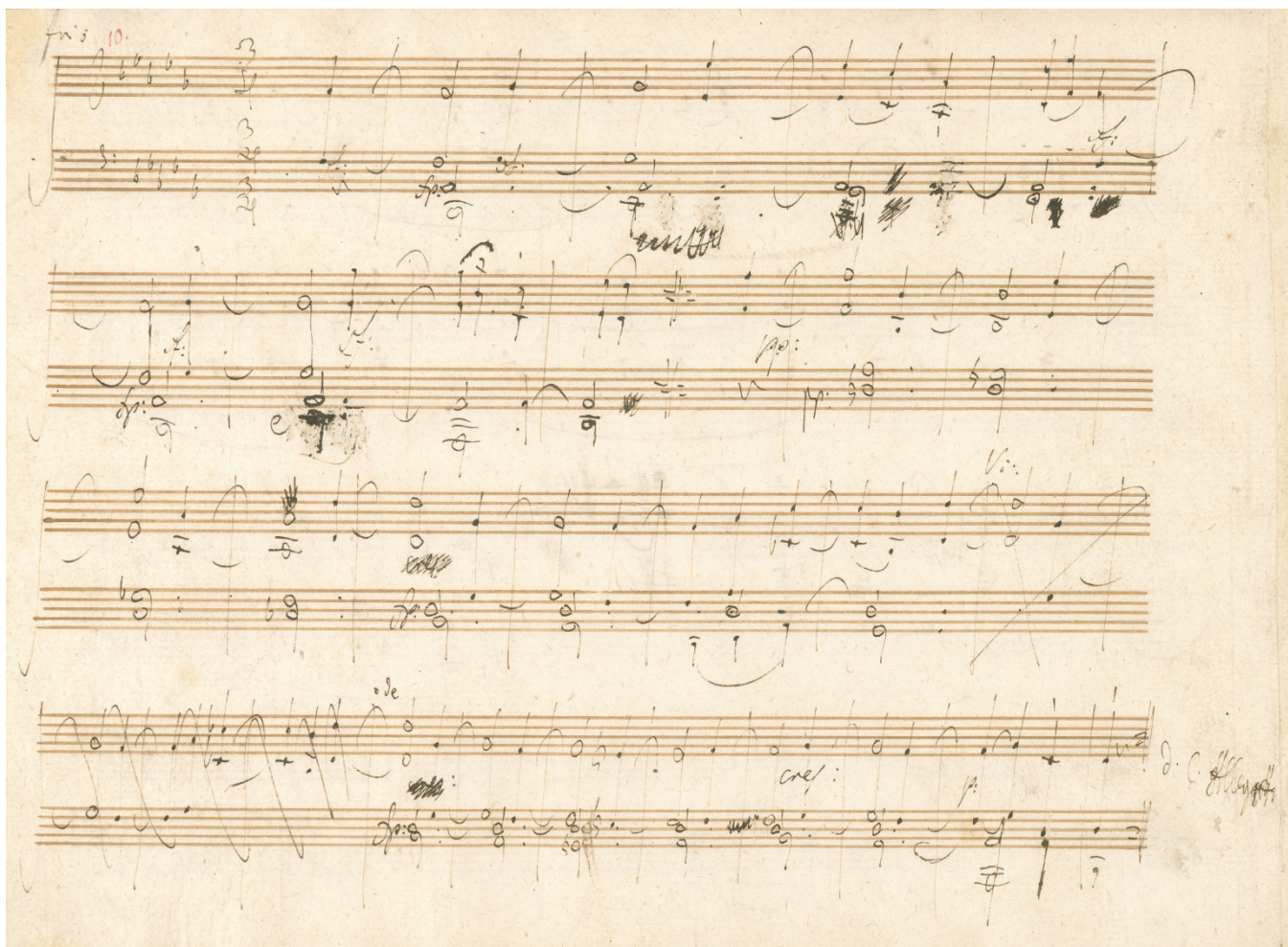
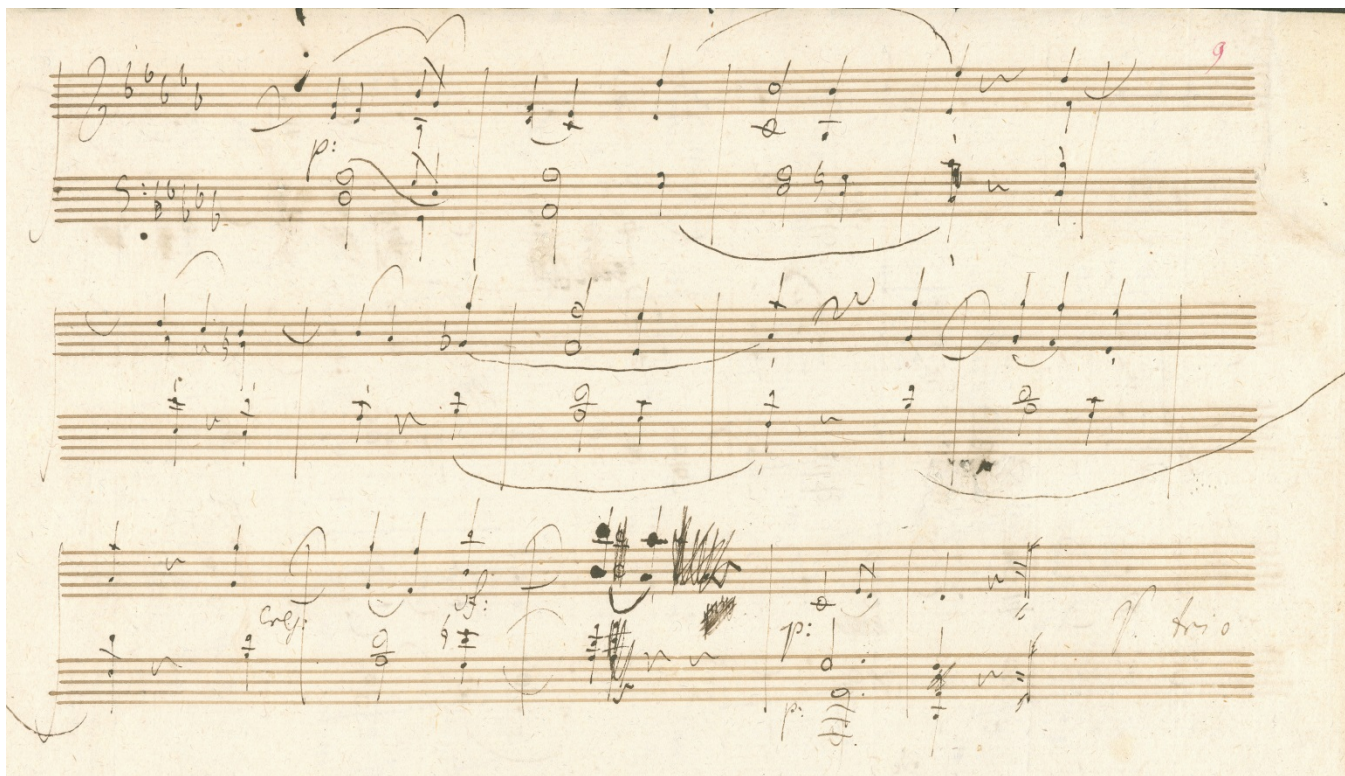
Allegretto

le premier monde une volte

p.

Cre.

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. It consists of four systems of staves. The top system has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment with some markings like 'Cre.' and 'x.'. The fourth system also shows the piano accompaniment. The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



(2) Első kiadás

Allegretto.

la prima parte senza repetizione

Trio.

All. D.C.

879

(3) Czerny: Haslinger-közreadás

ALLEGRETTO.  
♩. = 84.

*p*

*cres: sf*

*p*

*cres: sf*

*p*

TRIO.  
*sf*

*fp*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*fp*

*cres: p*

BEETHOVEN, I. N° 16.

All<sup>mo</sup> D: C:

The image shows a handwritten musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata No. 16, Op. 31, No. 1. The score is written in G major, 3/4 time, and is marked 'ALLEGRETTO' with a tempo of quarter note = 84. The first system includes the tempo marking and a dynamic of *p*. The second system features a crescendo leading to *sf* and then *p*. The third system continues with a crescendo to *sf* and *p*. The fourth system is the beginning of the 'TRIO' section, marked with *sf* and *fp*. The fifth system shows a crescendo to *p*. The score concludes with the publisher's information: 'BEETHOVEN, I. N° 16.' and 'All<sup>mo</sup> D: C:'.

(4) Czerny: Cocks-közreadás

5

*Allegretto.*  
Op. 84.

*cres:* *sf* *p*

*cres:* *p*

*Trio.* *sf* *pp*

*All<sup>to</sup> Da Capo.* *cres* *p*

*fp* *fp*

3110

(5) Moscheles: Cranz-közreadás

Handwritten musical score for piano, page 5. The score is in G major, 3/4 time, and consists of six systems of music. The first system is marked *Allegretto* and *p*. The second system contains a repeat sign. The third system includes a *cresc.* marking. The fourth system also includes a *cresc.* marking. The fifth system is labeled **TRIO.** and includes *f*, *fp*, and *cresc.* markings. The sixth system includes a *cresc.* marking and ends with the signature *All. D.C.* in the bottom right corner. The page number '5.' is written in the top right corner.



(6) Moscheles: Hallberger-közreadás

**ALLEGRETTO**

(♩. = 76)

The score is written for piano in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat major/C minor). It begins with a tempo marking of **ALLEGRETTO** and a quarter note equal to 76 beats per minute. The first system includes a dynamic marking of *p*. The second system features a *p* dynamic and a repeat sign. The third system includes *cresc.*, *sf*, and *p* dynamics. The fourth system also includes *cresc.*, *sf*, and *p* dynamics. The fifth system is marked **Trio** and includes *sf* and *pp* dynamics. The sixth system includes *sp* and *sp* dynamics. The piece concludes with the tempo marking **Allegretto D.C.**

(7) Liszt-közreadás

5

*La prima parte senza ripetizione.*

**ALLEGRETTO.**

**TRIO.**

*Allegretto D. C.*

(24)