Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori Iskola (7.6 Zeneművészet)

A zongora forradalma a XIX. század első felében

Zsigmond Zoltán

Doktori értekezés

2007

Budapest

Tartalom

Bevezetés

1. Az instrumentális tradíció 4

A hangszeres virtuozitás előzményei a középkortól

2. A vokális tradíció 5

Az énekes virtuozitás hatása

3. A billentyűs tradíció 8

Domenico Scarlatti (8), J. S. Bach hatása (9), A fortepiano kora (11), Beethoven (14)

4. A megújulás korszaka 18

Carl Czerny (21)

5. A Paganini-jelenség 24

A misztifikáció (25), A divat(26), A szervezés (27), A siker (27)

6. R. Schumann 28

7. Fr. Chopin 33

Chopin, a pedagógus (35); Az etűdökről (37)

8. Liszt Ferenc 51

Ujjgyakorlatok (53); Liszt etűdjei: Paganini etűdök (58), Transzcendens etűdök (62), Koncertetűdök (71), Népzenei hatások (73), Liszt és az impresszionizmus (74)

9. Befejezés 74

10. Függelék 76

11. Bibliográfia 85

Köszönettel tartozom kollégáimnak Juhász Orsolyának, Kalán Juditnak, Gönczy Lászlónak, feleségemnek Pap Évának és fiamnak Gábornak, amiért segítségükkel és támogatásukkal hozzájárultak e dolgozat megírásához.

Bevezetés

Ritkán adódik, hogy két ember találkozása – ha egyáltalán csakugyan megtörtént, és nem csak legenda – jelképpé válik. Az idősödő, 52 éves, süket Beethoven és az alig 11 éves Liszt Ferenc találkozása – akár képletes, akár valóságos eseményről is van szó – jól jelképez egy korszakhatárt a zene történetében. Szeretjük ilyen helyzetekhez, jól felidézhető párbeszédekhez kötni az utólag sorsfordítónak ítélt pillanatokat. Ilyen forradalmi változások, nagy pillanatok történtek a zongorázásban is a XIX. század első felében. Ezen történéseknek az eredetét és maguknak a változásoknak a lényegét, meghatározó személyiségeinek tevékenységét, konkrét újításaikat – amik végül a mai zongorázásunkhoz vezettek – vizsgálja, foglalja össze ez a dolgozat. Hogy közelebb jussunk ehhez, látnunk kell, hogy abban, ahogyan a zongorázás a mai magas szintjére fejlődött, évszázadok tapasztalata él tovább. Az 1800-as évek elején az új filozófiai eszmékhez, társadalmi változásokhoz új művészi eszményképek és célok társultak, a zongorakészítők pedig ezekhez minden szempontból megfelelőbb hangszereket voltak képesek kifejleszteni. A zongora lett a legdivatosabb hangszer, a zongoristák közül néhányan addig elképelhetetlen népszerűségű sztárokká, valósággal kultikus figurákká váltak. Majd a korszellem tovább változott, eljött a hangrögzítés kora. Kialakult a zenetudomány, megváltozott a közízlés, a zene világában megjelent és egyre meghatározóbb tényező lett az üzlet, önálló „iparággá” vált, de továbbra is léteznek olyan mesterségbeli elvárások, amelyek vajmi keveset változtak az évszázadok során. A hangszeres ügyesség, a virtuozitás igénye kimondva-kimondatlanul, de részévé vált az igényeknek minden színpadra lépő muzsikussal szemben.

Az instrumentális tradíció

A hangszeres virtuozitás előzményei a középkortól

Nem sok jó írható le a középkori hangszeres zenészek sorsáról. Eltekintve *a „musica scientia*”-t művelő, kolostorokban, udvarokban működő kevesektől, az *„usus*” művelői nagyobb számban a társadalom peremén tengődő, megvetett és lenézett vándormuzsikusokból álltak. Az egyház megtagadta tőlük az első áldozást, megszentelt földben nem nyugodhattak, hontalanul kóboroltak, Arezzói Guido szavaival élve: „bestiák” voltak[1]. Különös helyzetükkel – vándordiákokkal, színészekkel, házalókkal, sok kóbor népséggel együtt – a lenéző rosszindulat mellett mégis kivívták az emberek kíváncsiságát, egy-egy városban, faluban a megérkezésük óriási érdeklődést, szenzációt jelentett.

A társadalmi integráció elérése, ami a felemelkedés egyetlen útja lehetett, arra ösztönözte a zenészeket, hogy az iparosok mintájára hozzák létre céhes szervezeteiket, a *collegiumokat.* Ezek szabályai voltak hivatva garantálni a szakmai és erkölcsi minőséget a céh minden tagja számára. Előírták a tisztes polgári viselkedés illemszabályait – az öltözködés és beszéd terén is –, tiltották a tisztességtelen hangszerek, pl. a duda, a tekerőlant, a triangulum használatát[2]. Magas igényeket támasztottak a növendékek kiválasztásánál, vizsgáztatásánál, megkövetelték a szorgalmas gyakorlást, a szakmai engedelmességet.

A vándorzenészek szabadon szárnyaló fantáziája, romantikus függetlensége, ihletettsége – amiért ugyan drága árat fizettek – a letelepedésükkel bizonyára csorbult, de ez a zenei nyelv egységesüléséhez, az iskolák kialakulásához nagyban hozzájárult.

Amellett, hogy ezek a hangszeres muzsikusok ügyesen verseltek, énekeltek, igen sokféle hangszeren játszottak. Főleg pengetős instrumentumokon, mint a mandolin, gitár, fidula, citera, hárfa; vonósokon, pl.: hegedűn, tekerőlanton, de sípokon, furulyán, sokféle trombita- és harsonaszerű fúvós hangszereken és persze dudán, dobokon vagy a nyakba akasztható kis orgonán, a portatívon[3].

---

[1] Gülke 96. old.
[2] Örök muzsika1135. old.: Németh muzsikus céh alapszabályai 1653-ból
[3] Gülke 118, 119. old

A rendkívül gazdag választékú hangszerek teljes bemutatása és taglalása nem lehet itt cél, de a billentyűsök első megjelenésére érdemes röviden visszatekinteni.
Az ókori víziorgona eltűnt ugyan, de az a levegővel működő orgona, amit V. Konstantin bizánci császár küldött Kis Pipin frank királynak 757-ben, nagy szenzációt keltett; innen honosodott meg Európa-szerte ez a hangszer. 950 táján az angliai Winchester székesegyház orgonájának 400 sípját 70 ember működtette, 20 lemezbillentyűjét ketten nyomkodták. A maga módján igazán nagyszabású esemény lehetett zenét létrehozni egy ilyen hangszeren. A csembaló őséről Machaut is beszámol 1387-ben, mint egy olyan találmányról, ami olyan, mint az orgona, de húrokkal szól. A hangszerkészítés a XVI. századra nagyot lépett előre a billentyűs hangszerek területén. Gazdagodott az orgonák regisztereinek a száma, a házi használatú orgona, a pozitív, az asztali regál megjelenése jelzi ezt a folyamatot. Az érintőlapos klavikord is újdonság ekkor, valamint a virginál, ami a csembaló egyik válfaja. A muzsikusok e században is kizárólag gazdag mecénásaiktól függtek, de a polgári és nemesi családokban rohamosan elterjedt a házimuzsikálás divatja, főleg a hölgyek körében. Megnőtt az igény ezáltal a dalok és kórusművek hangszeres átirataira. A kottanyomtatás feltalálása, amely Ottaviano Petrucci 1501-es gyűjteményének – *Odhecaton* – megjelenéséhez köthető, nagyban segítette a zeneművek elterjedését. Hamarosan megjelentek a már nem csak az énekhangot utánzó, tisztán hangszeres, többszólamú művek is. A mai zongorakottát a XV. századi tabulatúrák alapján az olaszok, franciák és angolok fejlesztették ki az 1500-as évek első felében.

A vokális tradíció

Az énekes virtuozitás hatása

A XVII–XVIII. századi éneklés látszólag igen messze esik a XIX. századi zongorázástól, de ennek kifejlődésében közvetlen szálak mutathatók ki. Ennek megvilágítása érdekében vissza kell tekintenünk az opera kialakulásához és az énekesek képzéséhez.
A XVII. század elején az itáliai városokban kialakult egy új, izgalmas műfaj, az opera. Az énekelt színház a görög színjátszás feltételezett énekbeszédszerű (recitativo) hangadását újjáélesztve néhány évtized alatt népszerűsége csúcsára jutott, hogy utána ott is maradjon meghatározó műfajaként a zene világának. A recitativókból fokozatosan fejlődtek ki és kaptak egyre nagyobb szerepet az áriák, ahogyan a szöveg mellett egyre inkább a

dallammal történt a jellemzés. Az egyéni képességek és ötletek a szövegek szigorú rendjébe merevedett előadásban leginkább az énekesektől kötelező jelleggel elvárt rögtönzésekben nyilvánulhattak meg. Általában a szavak végére, névelőkhöz, ragokhoz, határozószókhoz illesztették a trillákat, fioritúrákat, improvizatív koloratúráikat, de természetesen nemcsak az énekesek díszítettek pillanatnyi hangulatuknak megfelelően, hanem a basso continuót játszó hangszeresek, csembalisták is. Ebben az időben vált nélkülözhetetlen hangszerré a csembaló a zenekarok állandó tagjaként.

Az opera népszerűségével együtt az énekesek legjobbjai hihetetlen hírnévre tettek szert, a közönség ünnepelt sztárjai lettek. Az operák meglehetősen merev rendjét ezek a nagyszerű szólisták a napi hangulatukat, pillanatnyi ötleteiket tükröző rögtönzéseikkel tették napról napra változatossá, egyedivé. A különleges díszítéseket valósággal megkövetelte a publikum, ezek szolgáltak beszédtémául a produkció alatt és után. Az előadások meglehetősen laza légkörben zajlottak, közben a hallgatóság jött-ment, beszélgetett, játszott, mégis az eseményeket jól tudták követni, mivel a jeggyel együtt a librettót is megvásárolták.

A kor leghíresebb énekvirtuózai nemegyszer a kasztráltak közül kerültek ki.

Mivel a templomi szolgálatban nők nem vehettek részt, a női szólamokat gyerekekkel vagy falzettistákkal – kontratenorokkal – énekeltették. A gyerekek nem voltak igazán megbízhatóak, mutálni kezdtek, a falzettisták pedig sokszor disztonáltak, kellemetlen hangokat adtak ki. Ennek a problémának a megoldására alakult ki a kasztráció szokása. A kasztrációs műtét – az orchiectomia – során elkötötték, vagy eltávolították a herevezetéket, így ennek eredményeképpen megszűnt a tesztoszteronhormon kiválasztása. A kamaszkori oktávmélyülés a hangban nem következett be, csillogó, átható tónusa maradt az énekesnek. A napi 3-4 órányi éneklés és ugyanennyi szolfézs-, zeneelmélet-, zeneszerzés- és csembalóóra hatására óriási állóképességgel, különlegesen lágy tónussal, rendkívüli mozgékonysággal és könnyedséggel igen tudatos hangadásra lettek képesek[4].

/l. I. melléklet/

Minden idők talán leghíresebb énekese a szintén kasztrált Carlo Broschi, művésznevén Farinelli volt. Kivételes képességeiről, legendás versenyéről egy trombitással Burney is beszámolt[5]. Amellett, hogy rendkívüli vokális képességekkel rendelkezett (3 oktávos

[4] Adorján: 59-70. old

[5] Lise–Rescigno 10. old: „Miután mindkettő külön-külön megkísérelte, hogy a lehető legnagyobb hangerőig érkezzen el egyetlen hangot tartva, s ezzel bemutassa tüdejének tágasságát, együttesen kellett crescendót és terctrillát előadniok, s ezt oly soká húzták, hogy úgy látszott, egészen kimerültek bele; és valóban a trombitás, szinte félholtan, abba is hagyta; Farinelli azonban, mosollyal az ajkán, váratlanul újult erővel nekikezdett, s

hangterjedelmű alt-szoprán), igen művelt volt, több hangszeren játszott, zenét is szerzett. Egyenes jellemű, barátságos és bőkezű ember volt, akit óriási népszerűség övezett. Politikusi babérokat is aratott V. Fülöp és VI. Ferdinánd spanyol király udvarában, ahol királyi magántanácsadó lett. Farinelli is Nicola Porpora híres nápolyi énekiskolájában tanult, akárcsak a szoprán Caterina Gabrielli (Coghetta), aki a közönség rajongását egyrészt hangjának mozgékonyságával és terjedelmével, másrészt botrányos és szabados viselkedésével szerezte meg. Velencéből, Nápolyból és Milánóból is kitiltották, a palermói alkirály, Fogliani többrendbeli inzultálásáért háromszor is megjárta a börtönt. Mozartot azonban – mint egy mannheimi leveléből kiderül – nem győzte meg muzikalitásával.[6]

Alessandro Scarlatti, az opera egyik legnagyobb megújítója – a vígopera, a da capo ária, a zenekaros recitativo megteremtője – már a hangszerszerű virtuozitás mintájára bánt az énekhanggal. Nemcsak a szavak értelmének hangsúlyozására, kiteljesítésére alkalmazta a díszítéseket, hanem önmagáért, sajátos, egyéni közlendőként. Egyre táguló motívumokból építkező könnyed dallamformálása az elterjedő új hangszeres írásmódot követi, főleg Corelli hatására. Az énekes és hangszeres virtuóz képességeinek összevetése, versenyeztetése a concerto típusú virtuóz áriákban csúcsosodott ki. Amíg a hangszeresekéhez hasonló könnyed virtuozitás csak különleges adottságú énekeseknek adatott meg, addig hangszeresek számára az éneklő játék mindig is alapvető cél volt. A kifejező erő fokozása, gazdagítása – a kezelhetőség és megbízhatóság mellett - a billentyűs hangszerek fejlesztésének kulcskérdése volt. A zenekari hangzás teltségének és az éneklés hajlékonyságának, érzelemgazdagságának, virtuozitásának egyaránt olyan vonzereje volt, amit nem tudtak, és nem is akartak figyelmen kívül hagyni a billentyűs hangszerek gyártói, fejlesztői és a szerzők sem. Ez a tartós igény vezetett majd a XIX. század elejére oda, hogy a népszerűségre áhítozó zongoristák magától értetődő módon vették majd birtokukba a legnépszerűbb operarészleteket parafrázisaikban, reminiszcenciáikban. Mindez szinte egy időben történt azzal, hogy a hangszereik éppen csak alkalmasak lettek az ilyenfajta művek megszólaltatására.

---

nemcsak, hogy újra felerősítette és trillákkal ékesítette a tartott hangot, hanem a leggyorsabb és legnehezebb ékítmények akrobatikus sorozatába kezdett s csak a hallgatóság ujjongása hallgattatta el."

[6] U.o. 11. old.: „nem volt más, mint passzázs- és roulád-készítő. Az ének mesterségét ismerte, értelmét nem."

A billentyűs tradíció

Domenico Scarlatti (1685–1757)

Scarlatti eleinte operaszerzőként és karmesterként dolgozott Nápolyban, Rómában, Londonban, Lisszabonban, majd Madridban telepedett le. Míg Itáliában apja, Alessandro hatására főleg operákat (7) és egyházi műveket írt, a portugál király udvarában már inkább csembalóoktatással foglalkozott. Szonátáit Lisszabonban kezdte el írni, majd Madridban is folytatta komponálásukat. *„… ne keresd e kompozíciókban a mély szándékot, hanem inkább a művészet szellemes tréfáját, hogy ez vezessen téged a csembalón való friss, ügyes játékra.” „Fogadd emberként, és ne bírálóként, annál több örömöt lelsz majd benne”* – írja az 1738-ban megjelent *Esercizi per il gravicembalo* címet viselő, 30 szonátát tartalmazó kiadványa előszavában[7]. Ezek az egytételes művek végtelen változatossággal, eredetiséggel íródtak, kimondható, hogy az 555 szonáta között nincs egyetlen rossz, selejtes darab sem. A tudós szerkesztésmód helyett – bár annak is tökéletesen birtokában volt – a sziporkázóan szellemes, ötletekben és humorban bővelkedő, virtuóz, főleg az előadó számára izgalmas műveket alkotott. A hangszer lehetőségeinek végletes kiaknázásában, a virtuóz hatás maximális kihasználásában a romantikus virtuózok elődjét láthatjuk benne. Az akrobatikus kombinációkban előforduló kézkeresztezések, terc, szekszt, oktávmenetek, a játszhatóság határát súroló gyors és hatalmas ugrások, a prestissimo – sia possibile tempóbeírás mind-mind inspirálólag hatottak a billentyűs technika továbbfejlődésére. */l. II. melléklet/* A XIX. században Karl Czerny fedezte fel, és adott közre 200 szonátát. Chopin és Liszt etűdjeiben is felfedezhető hatása. Liszt több szonátáját is játszotta hangversenyein, a különlegesen modern hangzású „*Macskafúgát*” egészen biztosan előadta 1842-ben, a nagysikerű berlini koncertjein[8]. Scarlatti szonátáinak igazi reneszánsza mégis a XX. században jött el, többek között Bartók is sokat tett értük remek felvételeivel.

[7] Pándi: 21. old.
[8] Walker I. kötet 382. oldalon közli Liszt 1841-42-es berlini repertoárját

J. S. Bach (1685–1750) hatása

Liszt, Chopin és a többi nagy romantikus zongorista-alkotó addig szokatlan nyíltsággal vállalta fel, hogy a legnagyobb, szinte közvetlen példaképnek tekintse, és terjessze műveit egy rég letűnt stíluskorszak, a barokk kor legnagyobb mesterének. Számukra, minden reformtörekvésük mellett, már megkerülhetetlenek voltak az elmúlt évszázad kiemelkedő alkotói. Bach zenei hagyatéka – ahogyan Haydn, Mozart vagy Beethoven esetében is – kibogozhatatlanul sok szálon ivódott bele a későbbi korok alkotóinak munkásságába. Kora zenéjének teljes spektrumában tájékozott, annak zenei nyelvét a legmagasabb szinten ismerő és alkalmazó zeneszerző, aki kivételes előadói kvalitásának birtokában lenyűgözi hallgatóit[9] – ez a lelkesítő példa volt Bach, akinek műveit, alakját már gyermekkorukban maguk előtt láthatták követői. Ahogyan a fiatal Haydnt Porpora, Mozartot apja, Leopold, Beethovent Neefe, úgy Lisztet már apja, Ádám, majd később Czerny, Chopint Zywny és Elsner, Schumannt Wieck is beavatja az ellenpont művészetébe – Bach művein keresztül. A Wohltemperiertes Klavier szinte kötelező tananyaggá vált. A bachi örökség forrásából azonban mindenki mást merített, hiszen ahogyan az életkor előrehaladtával, az egyéniség érlelődésével mindig új és új nézőpontból látszik az életműve, így a belőle nyerhető példa, tapasztalat is folyton változik. Arról nem is beszélve, hogy a korszellem, a divat, vagy éppen a zeneszerzők egyénisége mennyire és milyen vonásaiban áll közel Bachéhoz.
A bachi hagyomány táptalajt nyújtott minden olyan szándéknak, amikor a legmagasabb rendű szakmaiság példát keresett. A XVIII. század közepétől felhíguló, egyre felszínesebbé váló zenei stílus mellett a zenélést igazi élethivatásnak tekintő professzionalisták, a *„Kennerek*” számára Bach biztos pont maradt.
A polifon szerkesztésmód a XIX. századra újra divatba jön, talán túlzás lenne a reneszánszáról beszélni, az viszont tény, hogy minden jelentős szerző alkalmazta – nem is ritkán – műveiben.
Chopinnél még a legegyszerűbb táncaiban is számtalan helyen megjelenik az ellenpontozás, ez már-már a zenei arisztokratizmusának egyik védjegyét jelenti. Számára még a legszebben éneklő dallamokat is érdemes különleges ellenpontozó motívumokkal körülvenni, díszíteni. Minél impozánsabb, elmélyültebb művet írt, annál gyakoribbak nála az összetett kontrapunktikus szerkesztések – a h-moll szonáta I. tételében, az f-moll

[9] Geiringer idézi fel a legendát, amit a falusi templomokba ismeretlenül betoppanó Bach virtuóz orgonálásáról emlegettek: „Ez csak az ördög lehet, vagy maga Bach.” Gei.32. old

balladában, Barcarollában stb. Az etűdök komplikált, többrétegű faktúrái is hasonló elveken alapulnak, de ezek részletes taglalására később kerül sor.
Liszt korának egyik legnagyobb Bach-előadója, -terjesztője volt. Műveit repertoárja természetes részének tartotta és játszotta, ami még ritkaságszámba ment ebben a korban. Mindennél többet mond azonban az, hogy lánya, Blandine halála felett érzett gyászában, 1862-ben, Bach „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" című kantátájának témájára írt variációjában keresett enyhülést fájdalmára. Prelúdiumok és fúgák, a Goldberg-variációk, a Kromatikus fantázia és fúga, a B-dúr capriccio előadása mellett orgonaművek megszólaltatása és zongorára való átírása jelzi, hogy a nagy elődök közül – Beethoven után –Bach újrafelfedezéséért Liszt tett a legtöbbet. A Bach nevének betűiből képzett motívumot sokan – köztük ő maga is – felhasználták, mégis a legismertebb, legtöbbet játszott B-A-C-H darab Liszt prelúdium és fúgája. Ez a szellemi viszony élénk és bensőséges lehetett, de tudjuk, Liszt páratlanul nyitott zenei világában Bach csak egyike volt a meghatározó jelentőségű szerzőknek.
Schumann is megírja tisztelgésül 6 orgonafúgáját a B-A-C-H témára (op. 60), de egyéb műveiben is az alapvetően polifonikus szerkesztésmód sokkal általánosabban elterjedt, mint Liszt szimfonikusabb jellegű szemléletében. Erre kitűnő példát találunk majd a későbbiekben kettejük Paganini-átdolgozásainak vizsgálatakor.
Ugyancsak iskolát teremtett Bach a Wohltemperiertes Klavier hangnemenként kromatikusan lépkedő ciklikus szervezésével, amely Liszt transzcendens etűdjeiben, vagy Chopin etűdjeiben, de még prelűdjeiben is (bár nem következetes módon) szintén megtalálható.
Bach francia és angol szvitjei, partitái erősen stilizált táncok, ezek sokszor virtuózok (gigue, courante), polifonok (allemande), nagy lélegzetű tételek, mély tartalommal (sarabande). A rokokó és klasszikus táncok lényegesen egyszerűbb, akár táncolhatóbb alakban íródtak, messze nem a legfontosabb, legreprezentatívabb műfaj a tánctétel. A romantika korában újra népszerűbbé vált a tánczene, már Schumann is vonzódik a táncokhoz (Davidsbündlertänze), de Chopin művészetének az egyik legkedveltebb műfaja – a keringők, polonézek, a krakowiak, a mazurkák világa csodásan változatos. Liszt impozáns keringői (Mefisztó, Faust) is fajsúlyos módon jelzik a tánczenék népszerűsödését.
Bach íróasztalnál komponált, majd sokszor fél éjszaka keresgélte, hogy lejátszható-e, amit írt. Miután rendkívül virtuóz képességekkel rendelkezett, a játszhatóság határait olyan messze tolta ki bizonyos műveiben, amennyire saját képességei engedték – „magára

szabta” gyakran ezeket –, nem feltétlenül igyekezett mások számára is lejátszható és megtanulható darabot alkotni. Később Mozart a csillogó zongoraversenyeinek csak egy részét adta ki, a többit megtartotta magának, Beethovent szintén vajmi kevéssé érdekelték az előadók nehézségei, amit azok művei előadása közben kiálltak. Legeredetibb újításait Paganini és Liszt – mint a többi virtuóz – sem adták ki könnyen. Bach például eredeti ujjrendi ötleteiről szintén nem túl sokat árult el követőinek, kivétel kis az *Applicatio (BWV 994*) című darab a Klavierbüchleinből, és amit fiának, Friedemannak írt. */l. III. melléklet/*

A fortepiano kora

Bartolomeo Cristofori /1655–1731/ a padovai születésű, a firenzei udvarban dolgozó zseniális hangszerépítő mester alig több mint 300 éves találmánya az újkori hangszertörténet minden bizonnyal egyik legnagyobb jelentőségű felfedezése volt. Az első kísérletek egy a húrokat ütéssel megszólaltató billentyűs hangszer létrehozására a XV. századtól már biztosan folytak, de az első működőképes mechanikát 1700-ban sikerült megalkotni. Ekkor kezdődött az a nagyjából 250 éves folyamat, amelynek során a mai zongora kialakult. Közben páratlanul népszerű lett, óriásira duzzadt az irodalma, készítőinek, a gyáraknak hatalmas gazdasági hasznot hozott, legjobb specialistái az előadó-művészet meghatározó alakjai lettek. A XIX. századi óriási divathullámig azonban hosszú út vezetett.

Az első fortepianók kezdetleges, kísérleti jellegű szerkezetek voltak, alig hasonlítva egy mai koncertzongorára. Az 1720 és 1750 között Európa-szerte elterjedő hangszer a népszerűségét masszívan őrző csembalóval szemben ekkor még ritkaságszámba ment, csak a század második felében érte el használhatósága azt a szintet, amellyel népszerűségben felvehette a versenyt, fokozatosan kiszorítva a csembalót a piacról. A fortepiano fejlődése két úton zajlott: az egyik az angol lökőnyelves mechanika – ez a Cristofori-elv –, a másik a bécsi csapónyelves – Johann Andreas Stein /1728–1792/ „*Prellzungenmechanik”* szisztémája. A korai hangszerek valódi hangját nehéz pontosan elképzelni, de a hangzásuk szépségéről folytatott viták sokat elárulnak. A csillogó, pergő, erőteljes, „ezüstös” bécsi hang és a tompább, orgonaszerűbb, az éneklő legatóra alkalmasabb angol tónus hosszú ideig rivalizált. A mechanikai fejlődés legfontosabb célkitűzése minden gyártó számára a könnyebb, érzékenyebb kezelhetőség volt. Ennek

következtében a billentyűk mérete és a billentés mélysége megnőtt, a billentés súlyosabb, a tompítás sokkal precízebb lett[10].

Ahogyan 1700 körül megjelenik a költészetben, majd később a zenében is a gáláns stílus, úgy veszíti el népszerűségét a barokk, és vele együtt a nagy Bach is. Divatba jön az egyszerű, tiszta érzésvilágot kedvelő, könnyed, dallamos, érzelmeskedő rokokó (*empfindsamer Stil*), ezzel együtt egy ideig elavultnak tűnik Bach egyetemes, tudós, összetett, bonyolult világa. Couperin, Telemann, Pergolesi, Galuppi, vagy C. Ph. Bach zenéjében az előadó kellemesen, könnyen érthetően, tetszetős bájjal „társalog" közönségével, nem önmaga és hangszere, a zenei kifejezés végső lehetőségeit kutatja elmélyülten. Mégis a fortepiano fejlődése és elterjedése új lehetőségek feltárására ösztökélte azt a generációt, amely a XVIII. század második felében tevékenykedett. Ennek a korszaknak a szereplőiről és hangszereiről Somfai László[11] és Komlós Katalin könyveiből[12] bőséges, részletes és mélyreható elemzéseket kaphatunk, ezért ezeket itt csak olyan szempontból vizsgálnám, hogy milyen utak vezettek rajtuk keresztül a zongorázás XIX. századi forradalmi változásaihoz.

A fortepiano szélesebb körű elterjedésének kezdete 1750 köré tehető, legalábbis az első hirdetések egy új hangszerről ez idő tájt jelentek meg. Az 1760-70-es évektől a zongorakészítő műhelyek tömegtermelésre kezdek lassan átállni, 1784 és 1785 között pl. a Broadwood már 200 asztalzongorát adott el saját szabadalmaztatott angol mechanikájával, Erard 1777-től, Walter 1780-től készít zongorát. Ha e korszak legjelentősebb billentyűs szerzőinek élettartamát áttekintjük, látható, hogy az új hangszerrel való találkozás melyik korszakukban érte őket:

C. Ph. E. Bach: 1714–1788

J. Haydn: 1732–1809

M. Clementi: 1752–1832

W. A. Mozart: 1756–1791

I. Pleyel: 1757–1831

J. L. Dussek: 1760–1812

L. van Beethoven: 1770–1827

J. B. Cramer: 1771–1858

J. N. Hummel: 1778–1837

[10] Fontana Gát Eszter tanulmányában részletesebben
[11] Somfai László: Haydn zongoraszonátái
[12] Komlós Katalin: Fortepianók és zenéjük

A csembaló, klavikord-fortepiano korszakváltás átmenetének alkotói különböző módon reagáltak ezekre a változásokra. Az idősebbek (Ph. E. Bach, Haydn, Clementi), még a régi hangszereken nevelkedtek, majd némileg a divatnak és a korszellemnek hódolva, nem mindig örömmel, de „átképezték" magukat. A fiatalabbak már az új lehetőségeket és eszközöket természetesen vetté birtokba.

Haydn 1788-tól utolsó 5 szonátáját és az utolsó 12 trióját biztosan az új, Londonban megismert Broadwood-rendszerű, hatoktávos fortepianóra írta. Bár maga nem volt virtuóz játékos, az 1790-es évektől voltak már olyan fortepianisták Bécsben, akikre igazán igényes – az átlagos műkedvelők technikai szintjét messze meghaladó – műveket rá lehetett bízni (Auenbrugger nővérek vagy Genzingerné). Hallotta Londonban Clementit, Dusseket, a csodagyerek Hummelt, John Fieldet. Ezek az élmények azonban nem változtatták meg igazán a stílusát, csak annyiban, hogy figyelembe vette az új lehetőségeket, a tágabb hangterjedelmet (6 oktáv), a lábpedál használatát *(„open pedal"),* az *una corda* effektust, illetve némileg feldúsult, teltebb lett az akkordhasználata, és bátran alkalmazta a terc- és szeksztmeneteket. A Therese Jansennek ajánlott „londoni szonáták" megdöbbentő dinamikai kontrasztjai, szimfonikus hatású effektusai, valamint a C-dúr és az Esz-dúr szonáták lassútételeinek személyes, de mégis hihetetlenül drámai gesztusai már a mai értelemben vett virtuóz pódiumzongorázás első megnyilatkozásainak tekinthetők

Az ízlés, érzés és briliáns játék – Mozart így foglalta össze stílusának lényegét[13]. Liszt egy 1856-os tanulmányában Mozartot kora zseniális virtuózának tartotta, és azt a hatást, amelyet virtuozitásával kortársaira és utódaira – többek között Beethovenre, Weberre, Meyerberre, Mendelssohnra – gyakorolt, kiemelkedőnek találta.

Mozart, aki nagyjából 25 éves korára már tökéletesen képzett fortepiano-játékos lett, saját bevallása szerint, sokat tett azért, hogy bravúrosan kezelje hangszerét[14].

Az üres, sekélyes ügyességet mélyen lenézte, ennek tanújele a Clementivel közös, II. József császár előtt adott koncertjükről szóló rendkívül száraz, tárgyilagos, és Clementire nézve igen lesújtó hangvételű beszámolója[15]. Haydnhoz hasonlóan Mozart is jól elkülönítette a műkedvelők, a gyakorlott előadók és az elsősorban saját maga számára írt

[13] Mozart levelei 186. old 1783 „… láthatja, hogy inkább ízlésre, érzésre és briliáns technikára kell súlyt helyezni…"

[14] Mozart levei 233. old. 1784 április 28 „ …nekem is sokat kellett fáradnom, amíg annyira vittem, hogy most már ne okozzon fáradságot"(a zongorázás)

[15] Mozart levelei 120. old. 1782 január 16 „ …Elég jó pianista, és ezzel mindent megmondtam. Jobbkéz-technikája nagyon fejlett. Főleg terc-futamokban. Egy krajcár ára ízlés és érzés nincs benne. Tisztára mesterember." Később 1783-ból: „Clementi sarlatán, mint minden olasz."

műveket. Ez utóbbiakat nem is mindig igyekeztek kinyomtatni, nehogy előadásuk különleges vonásait, eredeti ötleteiket terjesszék mások. Pontosabban, ne lopkodják el ezeket, saját ötletként továbbadva, dicsőséget, elismertséget (pénzt) keresve ezeken. (Ezen a gyakorlaton Beethoven fordított, aki épp azért írta le rögtönzéseit, hogy ezáltal „védje le" újításait.)
Az 1773–91 között írt 23 zongoraversenye közül csak 6 könnyebbet jelentett meg Mozart, a nehéz koncerteket csak 1792 és 1802 között, Mozart halála után adták ki[16]. Ez érdekes és fontos jelzés az egységes zenei köznyelv egyéni dialektusainak az értékességéről, jelentőségéről. A legreprezentatívabb, leginkább önmagának fenntartott zongoraművei nyilván a versenyművei. Ezek eredeti kadenciáit megvizsgálva jól látszik, hogy ezekben is a mértéktartó csillogást, eleganciát, arányosságot, a legszabadabb pillanatokban is saját ízlésbeli fegyelmét, belső törvényeit követte. Improvizációiról a variációi sokat elárulnak, és ezekben igencsak nehéz helyek vannak, ugrások, passzázsok, trillasorozatok, amelyeket hibátlanul csak tökéletesre csiszolt előadásmóddal rendelkező, képzett játékos tud ízléssel-érzelemmel megtölteni. A szonáták némelyike szintén tartogat még ma is technikai kellemetlenségeket a kidolgozási részekben vagy a zárótételekben*./l. V. melléklet/*

Beethoven

Beethoven egyedi stílusa, „ördögi" zongorázása, hihetetlen, váratlan ötletei, művészi formátuma révén a XVIII. század végén, a megszaporodó számú zongoristák között is, megkerülhetetlen jelentőségű előadó lett. Játékának érdekes kétarcúsága volt: egyfelől a nyerseséget, durvaságig menő keménységet, piszkosságot, túlzott pedálhasználatot rótták fel hallgatói, másfelől páratlan zsenialitású rögtönzéseiről, csodálatosan éneklő zongorahangjáról, teljesen eredeti technikai és zenei ötleteiről, instrumentális merészségéről számolnak be. Érdemes újításait, eredeti fakturális ötleteit, újszerű hangszerkezelésének bizonyítékait részletesebben megvizsgálni.
A húszéves Beethoven pianisztikus ambícióit, sokoldalú technikai érdeklődését jelzi a WoO 65-ös 24 variáció Righini Venni amore c. ariettájának témájára. Az itt már felvetett fakturális elemek a későbbiekben is gyakran megjelennek, az V. variáció oktáv triolái pl. az op. 2-es A-dúr szonáta I. tétel zárótémájában. A VII. pontozott képletei majd a Diabelli-variációk XIV. tételében, a IX. tercei az op. 2-es C-dúr szonátában jelentkeznek.

[16] Somfai 137. old.

A XII. felrakása: orgonapont – telt belső kísérőanyag – éneklő dallam, az op. 90-es e-moll szonáta II. tételét, a XV. triolái a Waldstein szonáta III. tételének meghatározó anyagát jelzik. A XIX.-ben a kétkezes oktáv triolák (6/8 – 3/4 átalakulással), imitációs szerkesztéssel az op. 54-es F-dúr szonáta I. tételében, a XX.-as lefelé lépő, piano, kürtszerű témája a Les Adieux szonáta bevezetőjében lelhető fel. A XXI. tématorlasztása az op. 2. A-dúr kidolgozási részében, a XXII. az op. 90 sajátos balkéz-felbontása öröklődik tovább. A XXIII-as Adagio sostenuto már előrevetíti a legnagyobb, legelmélyültebb lassútételek világát, az op. 10 Mesto-ját, vagy akár a kései 110., 111-es szonáták adagióit. Talán már ekkor kereste azt a hatást, amit majd a Klagender gesanggal fejezett ki tökéletesen a 110-es Asz-dúr szonátában. A XXIV. variáció kettős kötései úgy 12 év múlva a d-moll szonátában bukkannak fel, míg a befejezés a jó két évtizeddel később keletkezett, a már említett Les Adieux – op. 81/a – hangulatát jósolja meg. Beethoven zongoraszonátáit számos alkalommal és sok szempontból elemezték már, mégsem lehet megkerülni egy rövid áttekintést abból a szempontból, hogy milyen, vélhetően eredeti és újító jellegű technikai elemeket tartalmaznak. Azt, hogy mit kísérletezett ki, vagy egy adott pillanat hevében mit rögtönzött, illetve másoktól milyen ötleteket vett át Beethoven, ma már tényszerűen nem lehet kideríteni. Az a hatás viszont, amit egyedi effektusaival elért, az egészen sajátos, beethoveni szellemiséggel sugárzott át a kortársakra, és öröklődött tovább a követőkre, köztük mindenekelőtt Lisztre, aki a legtöbbet tette a kortársai közül Beethoven szonátáinak megismertetéséért. Tekintsük át az újdonságoknak, az eredeti pianisztikus ötleteknek néhány jellegzetes beethoveni példáját!.

Op. 2, f-moll szonáta III. tétel: Prestissimo triolák – szélsőséges indulatokkal.

Op. 2, A-dúr szonáta I. tétel: rendkívül gyors triolák (bal kézzel is!) Kidolgozási rész: tág ugrások az imitációban.

III. tétel: gyors futamok, a bal kéz hihetetlen távolságokra ugrik el.

Op. 2, C-dúr szonáta I. tétel: az indító tercek, a tört oktávok. A kidolgozási rész akkordfelbontásait lefelé haladva eljátszani igazi bravúr!

III. tétel: mixtúrák, balkéz-tremolók + ugrások, tercmenetek + ugrások

Op. 10 D-dúr szonáta I.–IV. tétel: a tört szeksztmenetek

Op. 13 c-moll szonáta I. tétel: tremoló kíséret, jobbkéz-átnyúlások

Op. 14 G-dúr szonáta I. tétel: 17 ütemen át triola-duola ütközés

Op. 22 B-dúr szonáta I. tétel: negyed + tizenhatod figuráció

III. tétel: oktávba befogott hangos tremoló

Op. 26 Asz-dúr szonáta I. tétel: a téma szokatlanul tág, partitúraszerű felrakása

2. var. váltott kezes ritmusvariáció

5. var. trilla + dallam, de középen (!) van a dallam

III. tétel: tremolószerűen bontott kettősfogások

(Chopin a-moll etűdjében hasonló a feladat)

Op. 27 Esz-dúr szonáta III. tétel: az 5. ujjra visszalépő tág mozgás

zenekarszerű felrakás, váratlan ugrásokkal

Op. 28 D-dúr szonáta: „háromkezes" játék, Schumannra is erősen hatott,

Sokan tévesen Thalbergnek tulajdonították ezt a hangzást

Op. 31 G-dúr szonáta I. tétel: a melléktéma végén az imitáció olyan tág, hogy egy kézzel lehetetlen eljátszani, a bal kéz egyenrangú nehézségű, sőt helyenként nehezebb is

III. tétel: a bal kéz szinte chopini tágságú és teltségű anyag

Op. 31 d-moll szonáta III. tétel: egybefüggő anyaga eredeti ötlet, a dallam magában foglalja önnön kíséretét is.

Op. 31 Esz-dúr szonáta II. tétel: a balkéz staccato kettősfogásai

III. tétel: tarantella karakterű, etűdszerű, új faktúra, Schubert a c-moll szonátájának. III. tételének közvetlen előzménye

Op. 53 C-dúr szonáta „Waldstein": kevés az igazán új elem, de a léptékei új dimenziókat nyitnak

III. tétel: a trillák új, dramaturgiai szerepben. Oktáv-glissando mindkét kézben

Op. 57 f-moll szonáta I. tétel: a repetíció használata új szerepben. Önmagában alkot kíséretet, a trilla mellett a másik lehetőség a kitartott hang problémájának megoldására a zongorán. Csembalón ez nem lehetséges, ott ennek a gyors hangismétlésnek inkább toccataszerű hatása volt. Tétel végén az akkordok „tremolója" tomboló hatást kelt.

III. tétel: a bal kéz kettősfogásai az op. 22-ben még csak a jobb kézben voltak

Op. 78 Fisz-dúr szonáta: Már a hangnem is egzotikus, a fekete billentyűkre „költöztette" a darabot, nagy merészség volt abban az időben, amikor ezt a hangnemet alig használták. A II. tétel hangpárokból való figurációi majd Liszt Gnomenreigen koncertetűdjében hasonló módon visszatérnek.

Op. 81/a Esz-dúr szonáta I tétel: a kettősfogások akkordmenetté válnak

Op. 90 e-moll szonáta I. tétel: a bal kéz decima tágságú felrakása még úgy is figyelemre méltó, hogy jóval kisebb menzúrájú és merülésű billentyűzetre íródott.

II. tétel: mindkét kézben kettősfogások, a belső szólamok polifon jellegű kíséretet biztosítanak.

OP 101 A-dúr szonáta I. tétel: a nyújtott ritmus ostinato kifejezőerejét, drámaiságát itt használja először ilyen módon Beethoven – a romantikusok, főleg Schumann gyakori eszköze lesz majd.
Op 106 B-dúr szonáta: a szélső (új) regiszterek használata, pedállal való összekötése kitágított, zenekari hangzást eredményez. A sforzato effektussal – ami kezdettől fogva stílusjegye – megdöbbentő mennyiségben él. A technikai nehézségeket teljes mértékben figyelmen kívül hagyta, a bachi elvet követve, miszerint ami elvileg lejátszható, az le is írható. Nehéz elképzelni, hogy kinek írta ezt a darabot, talán a fiatalkori önmaga számára. A zongora lehetőségeinek olyan összefoglalása ez a mű, mint a Fúga művészete a fúgaírásnak, de itt Beethoven nem pusztán összefoglal, hanem a megvalósítás határait is feszegeti úgy, mint a IX. szimfóniában, amelyben a szimfónia műfaji határait tolja ki.
Op. 109 E-dúr szonáta: a d-moll szonáta III. tételében láttuk már az eggyé olvadó dallamot és kíséretet, itt hasonló elven, de teljesen más hatással alkalmazza ezt a főtémában és a variációkban is. Az eddig soha nem látott hosszúságú, már mély regiszterben is jelentkező trilla meghatározó jelentőségű tartalmi effektussá növi ki magát a darab végén.
Op 110 Asz-dúr szonáta I. tétel: lefelé nyíló tölcsérszerű akkordok (a mannheimi crescendóban felfelé nyílt)

II. tétel: Scarlattira emlékeztető, roppant kockázatos átnyúlások-ugrások

III. a *bebung* – az utánütések újdonságok, a klavikord játékmódja idéződik fel egy kis időre.

Bach-idézetet ilyen nyíltan használni még nem volt szokásban – *Klagender gesang,* a János-passió altáriájának idézete a szonáták egyik legmegrendítőbb pillanata.
Op. 111 c-moll szonáta: végképp nem klasszikus kottakép és hangszerhasználat. 9/16, 6/16 ritmuseffektusok, a trilla már egyértelműen az „*átkeléshez*", a végső feloldozáshoz vezető utat jelzi.

Schubert, aki maga nem volt billentyűs virtuóz, lelki alkatától is igen messze állt az ilyen megnyilvánulási mód, ellentmondásos viszonyban volt Beethovennel. Egyfelől a legnagyobb német művészt látja benne, másfelől gyakran „bizarr", helyenként ellenszenves, zagyva[17]. A bizarr jelző elég érdekes, mert az Erlkönig című dal mind

[17] Schubert levelei: 1816…bizarrság „ amely a tragikust a komikussal, a kellemest az ellenszenvessel, a hősiest az üvöltözéssel, a legszentebbet Harlequinnel egyesíti, cseréli föl s zavarja össze, az embereket őrjöngésbe kergeti ahelyett, hogy szeretetben oldaná föl őket."

tartalmilag, előadóilag olyan problémákat vet fel, hogy az talán már bizarr – a liszti átirat aztán a végletekig hajszolja e tulajdonságát. A glucki ideált, Salieri hatását messze kinövő, Mozartért rajongó Schubert zongoraművei, főleg táncai faktúrális egyszerűségükkel szinte kiáltóak voltak Liszt számára, aki Soirée de Wien címmel sorozatokba rendezte, a kor virtuóz igényéhez igazította, „feljavította" őket. Liszt egy érdekes műfajt teremtett a dalátirataival, köztük számos Schubert-dal átdolgozásával. Ezekben a művekben a csodálatos melódiákat bravúros, virtuóz foglalatba helyezte, megtartva eredeti jelentésüket, de ezen túl egy sajátos, új hangszeres dimenziót adva nekik.

A megújulás korszaka

A mélyreható társadalmi változások korának nevezhetjük a XVIII. század vége és a XIX. század első felének időszakát. Az 1789-es francia forradalom után öt éven belül megalakul a forradalmi Franciaország elleni koalíció (1883), Anglia vezetésével Ausztria, Poroszország, Oroszország, Hollandia, Spanyolország és az olasz államok fognak össze. Gyakorlatilag szinte egész Európa hadban áll, nem számítva az orosz–török háborút (1787–1792) és a svéd–orosz háborút (1788–1790). Az abszolutizmus és a polgári társadalom évtizedeken keresztül vívja harcát ekkor, miközben olyan változások történtek az emberek életmódjában, amilyenek máskor évszázadokon keresztül sem. Az ipar robbanásszerű fejlődése alapvetően befolyásolta, átstrukturálta a társadalmat. A nagyvárosok igazi ipari, kereskedelmi központokká váltak. Az egyre jobb gazdasági lehetőségek a vidéki lakosság beköltözését hozták magukkal, a városi népesség létszáma robbanásszerűen növekszik, akárcsak a gazdaságilag erős, vonzó országoké is. Anglia népessége 1800-ban kb. 10, 5 millió, 1820-ban már 20, 8 millió, vagy Berlin lakossága 1800-ban 172 000 fő, 1900-ra már 1 899 000 fő. Az ipar fejlődése a meghatározó jelentőségű felfedezések mentén haladt, mintegy ki is kényszerítve azokat. A teljesség igénye nélkül érdemes megemlíteni néhány jelentősebb találmányt:

1769 – James Watt a „a gőz és tüzelőanyag mennyiségének csökkentését elősegítő gépezet gyártására és forgalmazására" vonatkozó szabadalma az ipari forradalom kezdetének dátuma.
1784 – Henry Cort forradalmasítja a vaskohászatot,
1794 – Ph. Vaughan feltalálja a gördülőcsapágyat,

Párizs és Lille között telegráfvonal épül,

Ibach zongoragyár alapítása

1798 – Alois Senefelder feltalálja a litográfiát, kőnyomatot, ami a grafikák, de a kotta sokszorosítására is alkalmas,

1804 – Joseph-Marie Jacquard megalkotja a mechanikus szövőszéket,

1805 – Angliában aratógépet készítenek,

1807 – Amerikában Fulton gőzhajót épít,

Pleyel zongoragyárat alapít

1811 – Fr. Krupp acélgyárat alapít Essenben,

1812 – Fr. Koenig szász nyomdász feltalálja a nyomóhengeres gyorssajtót

1814 – Stevenson gőzmozdonya megbízhatóan működik,

Londonban gázlámpák világítanak,

1816 – Mälzel-féle metronóm,

1819 – MacAdam skót mérnök makadámutat épít.

A tudományos felfedezések nemcsak az iparban jelentkeztek.

1790 – a Francia Tudományos Akadémia bevezeti az egységes méterrendszert

1792 – A. Volta elektromosságot fejleszt,

1796 – E. Jenner bevezeti a himlőoltást,

1801 – Gauss közzéteszi számelméletét,

1802 – Dalton bevezeti modern atomelméletét,

1804 – Humbold megalapozza a növényföldrajzot, az összehasonlító éghajlattant és a vulkanológiát.

A városiasodással az emberek életmódja átalakult, mivel a munkahely és a lakóhely elkülönült egymástól. A falusi életforma, a ház körüli munka, a termőföld megmunkálása, az állattartás hagyományos életritmusban történt, az évszakok változásának megfelelően. A zenélés alkalmai mindig a szokásokhoz, rítusokhoz kötődtek. A városlakó, a munkahelyén dolgozó, majd hazatérő, szórakozni, informálódni vágyó tömeg életritmusa és szokásrendje megváltozott, új igények támadtak. Megszületett a szabadidő fogalma, és ennek kitöltésére a zenehallgatás és a zenélés az egyik igen divatos tevékenység lett. A kedélyességüket elvesztő városok egyre ridegebb negyedeiben elemi szükséglet lett a zene, hogy emberi érzéseket, hangulati komfortot, intimebb életérzéseket biztosítson. Ahol zenét játszottak, oda vonzódtak az emberek. Az operák, színházak, a – főleg a nagy hangszergyártók promóciós, üzleti megfontolásaiból nyitott – hangversenytermek (pl. Pleyel, Erard stb.) mellett, az elszaporodó zenés szórakozóhelyek is lelkesen fogadták a

tömegesen jelentkező *szórakozni* vágyókat, a vélt, vagy valódi művészek szó szerint szinte bármit megtettek a szórakoztatás nevében. Természetesen nemcsak kielégítették, hanem gerjesztették is az érdeklődést, elsősorban az egyre nagyobb számban, egyre szélesebb körben terjesztett és egyre gyakrabban megjelenő újságok, a korabeli média segítségével. A gyorsnyomtatás és a cellulóz alapú papírgyártás felfedezése (1765), valamint a tömegigény hatására a sajtó addig elképzelhetetlen fontosságra tett szert. Információkat nyújtott, tájékoztatta és befolyásolta a közvéleményt. A sajtóviták révén a publikum művelődött, ízlése átalakult, betekintést nyert a művészi vitákba, csatákba, beavatottá vált, és ez által állandóan valami újabbra, még izgalmasabbra, bizarrabbra, szenzációsabbra szomjazott. Ezzel a művészeket és kritikusokat arra kényszerítette, hogy újra és újra fogalmazzák meg és ütköztessék véleményüket, és mindenképp vegyenek részt a zenei közéletben, lehetőleg nyilvános csatákban, a publikum sóvárgó szeme előtt.
A nagy zongoragyárak Párizsban, Bécsben, Londonban az 1800-as évek elejére már ezrével ontották a különböző zongorákat, mivel ez igen jövedelmező tevékenységgé vált. A megnövekedett vásárlói igények miatt egyes gyártási folyamatokat és az alkatrészek gyártását külön erre szakosodott cégek, specializálódott mesteremberek kezdték végezni. Gyakorlatilag a legapróbb munkafolyamatra is külön szakmunkás jutott. Ezzel nemcsak a gyártás gyorsult fel, hanem a hangszertest, a korpusz ragasztóitól a rezonenskészítőkön, mechanikaspecialistákon, húrkészítőkön, öntvényöntőkön keresztül, festő, lakkozó, fényező, beszabályozó, hangoló szakembereken át egészen a szállítókig, mindenki a tökélyre fejleszthette mesterségbeli tudását. Közben az innováció sem állt le, sőt tucatszám jegyezték be különböző találmányaikat a gyárak. A hangterjedelem növekedése mellett egyre inkább a hang hosszúságának, az éneklő játékmódnak való megfelelés, tehát a legato, a telt hang, a billentésérzékenység vált fontossá. Tartósságban az atletikussá növekedett erejű zongoristák fizikai erejét is ki kellett bírnia az egyre érzékenyebb szerkezeteknek, ezért szinte minden elemében robusztusabbá kellett válnia a zongorának, hogy ez a drága, értékes hangszer kibírja a zongoristák „támadásait". A nagyobb érdeklődés – és persze a komolyabb bevétel – reményében is egyre tágasabb termekben kellett játszani. A szalonokból a több száz, több ezer fős befogadóképességű koncerttermek, operaházak színpadára került a zongora, így jóval nagyobb teret kellett jól hallhatóan – a nem mindig síri csendben hallgató közönség jelenlétében – betölteni kielégítő hangerővel, ezért is nőtt egyre a húrok feszessége. A hangszerek hangerejének megnövelése iránti igény nemcsak a zongorákkal kapcsolatban merült fel, hanem pl. a hegedűépítésben is történtek változások: a korábbi domború építés helyett, a cremonai

típusú, nagyobb menzúrájú, erősebb szerkezettel a nagyobb vivőerejű hangot keresték[18]. A zongoragyártók már ekkor is komoly reklámtevékenységet folytattak. Keresték az alkalmas zongoristákat – csodagyerekeket, külföldi művészeket –, akiknek a nevével el lehetett adni hangszereiket, sőt így fel is lehetett verni az árukat. Nyilván nem pusztán „ízléses szívesség" volt Erard részéről, hogy Konstantinápolyig utaztatta kitűnő hangszerét Liszt számára, akinek a puszta érintése is tekintélyt adott egy hangszernek, alaposan felverve annak árát. Ugyanígy Pleyelnek vagy Broadwoodnak is megvoltak a maguk sztárjai (Chopin, Beethoven).
A minőségi zongorák elterjedése, a koncerttermek ellátása a hangszerek megbízható, viszonylag gyors és olcsó utaztatása nélkül elképzelhetetlen lett volna. A közúti, vízi, majd a vasúti közlekedés fejlődése nagyban segítette ezt a folyamatot is.

Carl Czerny

A századforduló idejére Mozart, Haydn és Beethoven mellett Clementi, Cramer, Dussek és Hummel működése olyan helyzetet teremtett, amiben a hamarosan feltűnő új generáció, a kialakuló romantikus eszmék kibontakoztatásához fantasztikusan kidolgozott, sokrétű pianisztikus háttérrel kezdhetett hozzá. Úgy tűnhetett, hogy szinte minden részletre kiterjedően „befejezett" és „mindent tudó" zongoristák voltak az ifjú nemzedék megjelenése előtt. Annak felfedezéséhez, hogy ezeken az igen tág határokon túllétezik egy új, az emberi teljesítőképesség ismert határait meghaladó, „*transzcendens*" technika, elsősorban Chopin, Schumann és Liszt képzelőerejére és eredetiségére volt szükség. Nem szabad azonban lebecsülni azokat a zeneszerzőként végül is háttérben maradt, de lelkiismeretes tanári munkát végző mestereket, akik alapos munkájukkal elősegítették a nagy tehetségek kibontakozását. Ilyen fontos személyiség volt Czerny is, akinek műveit sok kritika éri, és akit közhelyes módon a száraz, tehetségtelen muzsikus mintapéldájának tekintenek. Valójában ennél mindenképpen érzékenyebb, értékesebb egyéniség lehetett. Bár messze nem olyan tehetség, mint Beethoven, akinél 1801–03 között tanult, vagy mint Liszt, akit 1822–23-ban tanított. Már 15 éves (!) korától tanítással is foglalkozott, és hamarosan Bécs legjobb, legkeresettebb zongoratanára lett. Beethovennel való kapcsolata is nagyot nyomott a latban, ez hírnevének igencsak jót tett. Liszt is ilyen okból került hozzá, hiszen a munkásságának híre messze elterjedt. A mester 31 éves, a tanítvány 11

[18] Fontana Gát Eszter 25. lábj.

éves volt ekkor csupán. Mégis ez a fiatalember tanárként tökéletesen megállta a helyét: objektivitásával, türelmével, szigorával – amivel *10 (!) hónapig* nem engedte koncertezni a kis Lisztet –, széles zenei látókörével, kiforrott, magabiztos tanítási elveivel és nagyvonalúságával is, mivel a mindennapi zongoraórákat *ingyen* végezte rendkívüli növendékével. Nagyszámú műveinek a zömét ma már nem játsszák, a feledés homályába vesztek, de etűdjeinek a pedagógiai értékét nehéz lenne elvitatni, hisz már régen kiszorították volna őket az új művek a pedagógiai gyakorlatból az elmúlt bő 150 évben, ha születtek volna az adott célra jobbak. A kézügyesség iskolája, Az ujjgyakorlás művészete a maga nemében alapvető műnek számít. Feltételezhető, hogy az a pontosságot, fegyelmet és figyelmet előtérbe helyező pedagógiai szándék, és az a nehézségekkel teli korszak, amikor a tanulásban e művekkel találkozik a növendék, együttesen hozzák létre velük szemben a lekicsinylést, fintorgást, ellenszenvet. Nyilván a problémák igazi oka sokszor magukban a tanulókban van, és ezt vetítik ki a darabokra.

A 160 rövid ujjgyakorlat fontosságát nem szabad eltúlozni, de igen tömören és világosan mutatja be Czerny pedagógiai szándékait. E valóban rövid, mindössze 8 ütemes (de *8*-szor *ismétlendő*!) gyakorlatok egy része valóban kizárólag az ujjak kiegyenlítését, az alapvető játékformákat, a klasszikus és barokk korszakhoz szükséges játékelemeket: skálákat, trillákat, futamokat, kézkeresztezést, akkordokat tartalmaznak. A másik részük – és ez figyelemre méltó – már a romantika új megoldásaiból kínál ízelítőt, „alapanyagot” miniatűr stílustanulmányok formájában. Érdemes kiemelni azokat az etűdöket, amelyek a korszak új, kedvelt darabjainak jellemző nehézségeihez nyújtanak egyszerű, jól használható segítséget:

11. Liszt VI. rapszódiájának oktávrepetícióinak előtanulmánya lehet ez a mű.

32. Egy hamisítatlan chopini „*delicatamente*”stílustanulmány.

48. Liszt I. Mefisztó-keringő vakterceit, az „ördögkacagás”effektust egy szelídebb hangzású Gesz-dúrban lehet ebben gyakorolni..

50. Chopin op. 10-es Gesz-dúr etűd, Liszt *Esz*-dúr zongoraverseny, (majd Debussy G-dúr arabeszk is) gyakori elemét láthatjuk.

53. Chopin-mazurkák kadenciáira ismerünk rá.

56, 152. Liszt Dante szonáta, Mendelssohn Variations serieuses komplementer akkord repetíciói.

64, 132. Chopin polonézek jellegzetes zárlata és díszítései.

79, 125. a kedvelt liszti „látványosság”: a dobott, staccato oktávok.

80. A jóval később lejegyzett liszti lenntartásos ujjgyakorlatok rokona.

81. Chopin és Liszt kadenciáiban többször előfordul ez a dekoratív díszítőelem
Pl.: Chopin: F-dúr ballada, noktürnök stb.
73, 83, 112. Igazi kis romantikus stílustanulmányok (kérdéses, hogy a nyolcszori ismétlést ezekben valóban komolyan kell-e venni; ez alighanem túlzás lehet), a chopini faktúra nehézségeit chopini ihletettség nélkül gyakorolhatjuk. */l. VI. melléklet/*
85. Liszt: Genfi harangok c. darabjának előtanulmánya lehet leomló arpeggióival.
89. Liszt a Tarantellában használ hasonló könnyedségű komplementer akkordokat.
90. Schumann C-dúr fantáziájának indítására emlékeztet ez a balkezes etűd.
93, 94. Rokonai Schumann: Szimfonikus etűdök VIII. és a IV. variációinak.
95. Liszt az I. Mefisztó keringő középrészében használja ugyanezt a mozgást.
97. Liszt a-moll transzcendens etűdjéhez, vagy a Spanyol rapszódia kétkezes, trillaszerű, komplementer szólamához nyújt némi segítséget itt Czerny.
102, 107, 108 betartva nyolcszori ismétlést, ezeknek a legnehezebb etűdök között a helyük. Technikai igényességük messze túlnő az amatőr szinten, igazi „Kenner”-eknek való darabok.
104. A liszti finálékból ismert bravúroktávokhoz végezhetünk előtanulmányokat, összefoglalva azok leglényegesebb fordulatait.
114, Egy, a Chopin op. 10, no. 7 C-dúr etűdjéhez nagyon hasonló faktúrát jóval egyszerűbben dolgoz fel itt Czerny.
118. Liszt „Erlkönig” átiratához nyújt bevezetést.
119. Liszt Spanyol rapszódia akkordmixtúrás variációjára emlékeztető gyakorlat.
121. Chopin impromptu-k világába illeszkedő kettősfogás etűd.
123. Épp csak megízleljük itt Chopin op. 25 gisz-moll, tercetűdjét, disz-mollban (!).
127. Chopin op. 10 a-moll etűdje kissé enyhébb, de nem könnyű kivitelben.
128. Liszt az a-moll és f-moll transzcendens etűdben is használja ezeket a váltottkezes trillákat, de az őse már Bach Goldberg-variációiban is fellelhető (XXIX. Var.).
131. Chopin a polonézekben használ hasonló praller-sorozatot, de Beethoven Pathétique szonátája I. tételének melléktémájához is igen praktikus ez a kis gyakorlat.
135. Mendelssohn szöveg nélküli dalaiban gyakori, de Schumannál is többször előfordul ez az önmagát kísérő jobbkezes faktúra.
136. Liszt Paganini etűd, pl.a La Campanella kockázatos ugrálásaira készít fel.
137. Ez a tág, 5 ujjas arpeggio Chopin Esz-dúr etűdjében (op. 10), de Lisztnél is elterjedt megoldás.

138. Chopin Asz-dúr ballada, vagy az op. 10 c-moll etűd igen tág balkezes kísérőszólamait idézi fel.
138, 139 megdöbbentő faktúrájának eredete talán még Beethoven merész improvizációinak légkörében kereshető.
143. Paganini-szerű bátorságára van itt is szükség, majd később Brahms aknázza ki igazán ennek az etűdnek a hasznát, az f-moll szonátában.
147. Chopin f-moll ballada finálójában fordulnak elő ezek a vakterces futamok.
151. Chopin no.14 esz-moll prelűdjének párhuzamosan cikázó szólamai már-már schumanni bensőségességű harmonizálással szólalnak meg.
154. Liszt op.1 a-moll etűdjének szinte testvérdarabja ez – A-dúrban.

A Paganini-jelenség

A XIX. század első és legnagyobb virtuóza, akinek személye és pályafutása sok szempontból meghatározó volt sok zongorista kortársa számára is, egy kivételes hegedűs, Paganini /1782-1840/ volt. Schumannt és Chopint a betegsége, Lisztet az állandó vándorlásba való belefáradása és a zeneszerzői, karmesteri ambíciói késztették az utazó virtuóz életforma feladására, Paganini viszont egész életében kitartott emellett. Eredeti művészetének gyökereit gyermekkorában kell keresnünk. Apja, Antonio kikötői rakodómunkás, szerencsejátékos, csempész, képzetlen zenész, anyja írni-olvasni nem tudó, egyszerű asszony volt. Gyermekkorában 4 éves korában súlyos kanyarót kapott, amelynek szövődményeként gerincvelő-gyulladást kapott, minek következtében halottá nyilvánítják. 5 évesen már mandolinon játszott. Apja üzletet szimatolt a csodagyerekben, ezért napi 5-6 óra gyakorlást követelt tőle, éhezéssel és veréssel kényszerítette a munkára, bár a kisfiú – csodálatos módon – általában szeretett hegedülni. Jellegzetesen balra, lefelé tartotta a hegedűt, mert apja nem áldozott negyedes-feles hangszerre, *felnőtt* hangszeren kellett kiskorától gyakorolnia. Szokatlan tartásán, ami később iskolát teremtett, nem tudtak változtatni tanárai, pedig az ellenkezett a kor francia és német iskoláinak előírásaival. Helyi, genovai hegedűsöknél próbálta apja ugyan taníttatni, de nem sok sikerrel járt, mert fia abszolút hallásával, ügyességével, a maga sajátságos módján talált rá egyéni megoldásaira. Elméleti tanulmányait már Parmában szerezte, ahol zeneszerzésre Ferdinando Paër, ellenpontra Gasparo Ghiretti tanította. Már fiatalon képes volt politikai

botrányt csiholni, templomi hangversenyből bohózatot rendezett[19], állathangok utánzásával provokálta a közönséget (alkalmasint könnyedén leszamarazta őket). Rabja lett a szerencsejátékoknak, egyszer valószínűleg eljátszotta az Amati hegedűjét is. 1806–10 között a luccai hercegnő szolgálatában udvari kamaravirtuóz és *testőr százados* (!) volt. Miután a szerelmi kapcsolatai kihűltek, a sértődések következményei elől innen menekülnie kellett. Turnézni kezdett, eleinte kis olasz városokban.
Kidolgozta egyéni fogásait, eszközeit: kutyaugatást, macskanyávogást, a szamár iázását, pacsirtát, kakast, tyúkot, tücsköt stb. utánzott. Mindig a helyi körülményekhez igyekezett alkalmazkodni, ismert dallamokra rögtönzött. Kiváló arpeggio- és kettősfogás-kombinációkat alkalmaz, bal kézzel is játszik pizzicatót. Ha leszakad néhány húr, nyugodtan játszik tovább a maradékon. Egyedül a g húron szólaltat meg variációkat; a híres Mózes-fantázia (Rossini Mózes Egyiptomban c operájának témájára) csak 1818-ból származik, de már előtte is létezett hasonló műve. Más, általában fúvós hangszereket utánoz, alatta pengetve kísér. Több, gyakran 2-3-4 szólamban is játszik. Különlegesen tiszták az üveghangjai. A helyszínen megkapott, bármilyen nehézségű darabot lapról lejátszott, bizonyítva, hogy nem betanultak a trükkjei. Hihetetlen sebességgel tudott játszani. Mindent fejből játszott, hibátlanul.

Paganini hegedülése, bármennyire is tele volt eredeti és utánozhatatlan újdonságokkal, pusztán önmagában még nem magyarázta volna hihetetlen sikereit. Érdemes röviden áttekinteni azokat az egyéb tényezőket, amik karrierjét kísérték, formálták.

A misztifikáció

Az 1820-as évekre Európa-szerte elterjedt a hírneve, de az a pletyka is, hogy gyilkos (saját szeretőjét ölte meg), talán maga a sátán, kísértet, szellem, bárki, csak nem evilági teremtmény, akinek csodás képességei túlvilági (sötét) eredetűek. Erre a legendára egy idő után maga is „*rájátszott*”, kihasználta, végül már maga is egy kicsit elhitte ezt. Mindenesetre úgy tűnik, igazi titkait valóban nem szívesen adhatta ki. Jó példa erre, hogy hegedűversenyeinek zenekari szólamait mindig magával vitte, a próba után pedig gondosan összeszedte, nehogy illetéktelenek titokban lemásolhassák. Külsejével is táplálta a találgatásokat. Rendkívül vékony alakjával mindig talpig feketében járt, hosszú hajjal,

[19] Fuld 44. old

szúrós tekintettel, gyakran lehunyt szemmel játszott. XII. Leó pápától 1827-ben megkapta az Aranykoszorú-lovagrendet, mint előtte Mozart, majd később Liszt is, mégis a titokzatosságát terjesztő pletykák erősebbek voltak, és mindig előtte jártak. Abban, hogy a démonikus kép széles körben terjedjen el, a sajtónak óriási szerepe volt. A szenzáció az újságkiadóknak, nyomdászoknak, terjesztőknek mindig extrabevételt hozott, a hisztériakeltés körülötte is igen jövedelmező volt. Paganini, a szabadon vándorló, szuverén zseni, aki bizonyára misztikus, magányos, titkokkal terhelt, izgalmas életet él – ez bőven adott kibeszélni és megírni való témát. Az egyszerű vándormuzsikusokhoz képest – akik a megélhetésért álltak tovább – Paganinit a saját kultusza sodorta. Ettől a hontalan vándorélettől és persze ennek anyagi hasznáról nem tudott lemondani, még akkor sem, amikor már nem bírta a megpróbáltatásokat, és idegileg, fizikailag rossz állapotba került. Lisztnek már volt ereje hétévnyi koncertezés után szakítani a turnézó életformával, és letelepedni Weimarban, megelőzni a teljes kiégést, meghasonlást. Paganini hegedülését ugyan nem kezdték ki utolsó éveiben sem, személyét annál inkább. Botrányos perek, balul sikerült üzleti vállalkozások, a párizsi arisztokrácia elfordulása kísérte élete végén. A gégetuberkulózis győzte le 1840-ben.

A divat

Rendkívüli játékával és viselkedésével hozzájárult, hogy tömegestől zarándokoltak az emberek hangszeres szólóestekre.
Népszerűsége révén alakjának, nevének rendkívül jó *marketing* értéke lett, melyet, aki csak tehette, kihasznált. Hosszú a sor, de sokfelé készült nevét viselő cukorfigura, bonbon, kalap, kesztyű, hegedűst formázó kenyér, zsemle, Paganini-sál, gombok, szivardoboz. Amellett, hogy igazi divatfigura lett belőle, kihasználta a közönség borzongás iránti igényét, hiszen ekkor virágzottak leginkább a romantikus rémtörténetek. Ennek a „*fekete romantikának*”jó ideig megtestesítője tudott lenni, „*ördögi*” legendáját egy idő után nyíltan – és nem is mindig tréfából – felvállalta, nem esett nehezére némileg rájátszania arra.

A szervezés

Ahhoz, hogy a meghívásoknak eleget tudjon tenni, és tömegével játszhassa a koncerteket, segítségre szorult. A terembérlést, utazást, szállást, étkezést előbb unokafivére, majd Rebizzo nevű segítője-menedzsere intézte, aztán Couriol és még néhányan követték a sorban (Lisztnél ezek Belloni feladatai voltak). A sajtó is mindig időben kapott értesítést a nagy eseményről, a kellő hírverés nem maradhatott el.

A siker

A feltörekvő fiataloknak a művészi sikerek mellett, a bevételek nagysága is felkelthette a figyelmét. Ezrek hallgatták, *dupla-tripla* jegyárakkal mesés összegeket, milliókat keresett, amit a kitüntetések és az arisztokraták ajándékai is kiegészítettek. Pénzügyeit Germi nevű ügyvédje intézte, igen jól, óriási bevételeit zömmel ingatlanokba fektetve.
Az anyagiakon kívül számos jele volt a rajongásnak. A költők verseket írtak hozzá, a szobrászok még életében szobrokat emeltek neki, a festők festményeket, metszeteket készítettek róla, ezek némelyike százezres tömegben készült, hála a gyors nyomdának és a sajtónak. Természetesen megjelentek az utánzói is, akik a neve alatt hamis műveket adtak ki. Hasonló hévvel létezett persze a mértéktelen irigységből eredő vad düh, az engesztelhetetlen gyűlölet, az áskálódás.
Paganini és Liszt számára is fontos volt az a hatalom, melyet a közönség felett gyakorolhatott. Már fiatal korukban megtapasztalhatták azt az erőt, amivel a publikumot megdöbbenteni, elborzasztani, az eksztázisig korbácsolni voltak képesek[20]. Míg Paganini hatalmát sötétnek, démonikusnak tartották („*a sátán vezeti a vonóját*”), addig Liszt „*szent hatalomról*” írt a nagy hegedűs példakép halálára írt nekrológjában, amelynek át kell hatnia a zenét, az embert, annak megjobbítása érdekében. Valójában a fiatal Liszt sem mondott le ennek az ördögi, mesés hatalomnak sem a megszerzéséről, sem annak gyakorlásáról, hisz őt is gyakran illették hallgatói hasonló, diabolikus jelzőkkel.

[20] Fuld 151. old Rellstab kritikája Paganiniről: „…az általa okozott meghatottságot azonnal lerombolja durva , csúnya vonóhúzásokkal, szemtelen, oda nem illő capriccióokkal. Néha egészen váratlanul karistol és karmol, mintha szégyellné, hogy épp az imént egy lágy, nemes érzelemnek hódolt, és abban a pillanatban, amikor az ember kedvetlenül elfordulna, ismét aranyszállal szövi be a lelket, és már-már kitépi azt az emberből.”

Robert Schumann (1810–1856)

Nagy virtuóz kortársaival ellentétben, nála szó sem volt csodagyerek-pályafutásról. Bár a zene is az érdeklődési köréhez tartozott, zongorázott és komponált, viszonylag ügyesen, de verseket, drámatöredékeket is írt. Az irodalom légköre apja könyvkiadó és -kereskedő vállalatán keresztül mélyen áthatotta a legfogékonyabb gyermekéveit. Apja 1826-os halála után filológiai lektorkén működött közre a bátyjai által vezetett vállalkozásban. Homérosz, Platón, Tacitus, Cicero, Horatius mellett, Schiller, Goethe, Byron és mindenekelőtt Jean Paul nagy hódolója és alapos ismerője már ifjúkorától kezdve. A kitűnően tanuló, okos, művelt fiatalember valószínűleg családi nyomásra – de minden meggyőződés nélkül – előbb a lipcsei, majd a heidelbergi egyetem jogi fakultására iratkozott be. Miután tanítványa lett a híres zongoratanárnak, Friedrich Wiecknek, kétévi tétovázó küzdelem után végleg a zenei pálya mellett kötelezte el magát. Érdekes, hogy ez a döntése 1830 nyarán vált véglegessé; két évvel később, 1832 őszére már visszavonhatatlanul tönkre is ment a keze erőszakos kéztágító gyakorlatai miatt. Schumann csodálatos, egyéni és bensőséges tartalmat és virtuozitást egyaránt magában foglaló, nagyhatású zongoraművei, egy a világjáró zongoravirtuózi pályáról szóló, alig két évig tartó „*illúzióból*” eredtek. A gyakorlati munkában Wieck, az elméleti, zeneszerzési tanulmányokban Heinrich Dorm segítette ebben az időszakban. Az első művei 1829 és 1832 között kizárólag zongorára íródtak:

Op. 1 ABEGG – variációk

Op. 2 Papillons

Op. 3 Paganini – etűdök

Op. 4 6 Intermezzi

Ezekhez tartozik még a Toccata op. 7, amit még eredetileg D-dúrban 1829-ben kezdett írni, majd 1833-ban C-dúrba transzponált, és fejezett be, valamint a h-moll Allegro op. 8, 1829-ből, és az op. 10-es Paganini-etűdsorozat 1833-ból. Ezek közül a Toccata és a két sorozat Paganini-átirat, majd a Szimfonikus Etűdök jelzik egyértelműen azt, hogy milyen elképzelései voltak a zongorázás lehetőségeiről. A *Paganini-etűdöket* egyfajta vizsgadolgozatnak tekintette Dorm és a „magas kritika” felé[21]. 1829-ben Wiecknek írott levelében[22] sóvárog Paganini után, mivel az már négyszer is hallotta játszani, és lelkesen

[21] Schumann levele Rellstabnak 1832 dec. 7.-én
[22] 1829 nov. 6

ecsetelte tanítványának élményeit. 1830 húsvétján, Frankfurtban végül maga is ott volt Weberrel együtt, egy ilyen, számára „*sorsdöntő*” koncerten. Tekintsük át, mi történt a sokakat megihlető caprice-okkal – amiket Paganini 17-18 évesen írt, és amiket bölcs önmérséklettel soha nem játszott közönség előtt – a fiatal Schumann átdolgozásában!

Op. 3, no. 1 – Paganini 5. caprice

A bevezetés futamai kétkezes, párhuzamos mozgásai egy oktávval lejjebb kerülnek. Az caprice az eredeti helyén marad, szerkezetén változtat. Szembeötlő a belső polifónia jelenléte a kíséret tremolószerű mozgásában, arpeggióiban, imitációiban, bár gyakran inkább álpolifónia. A gyors, többszólamú anyag nehézsége az egyidejűleg alkalmazott különböző mozgásformák kombinációjában van.

Op. 3, no. 2 – Paganini 9. caprice

Az eredeti faktúra itt is érintetlen marad, igen széles arpeggio kísérettel tette dúsabbá a fuvola-kürt párbeszédet imitáló, kettősfogásokra épülő etűdöt.

Op. 3, no. 3 – Paganini 11. caprice

Csak a lassú bevezetést írta át – a tág ugrásokon átívelő nyújtott ritmusos részt elhagyja. Tág felrakású legato gyakorlat maradt.

Op. 3, no. 4 – Paganini 13. caprice

A bevezetés egyszerű, már-már jelképes kíséretet kap. Nem így a virtuóz középrész, ahol egyenrangú nehézségű és színvonalú, alapvetően szembemozgáson alapuló tág, rafinált kíséretet írt. A hegedű trilláit elhagyja ugyan, de a bal kéz nehézsége „kárpótolja” ezeket.

Op. 3, no. 5 – Paganini 19. caprice

Jelképes kíséretet írt ehhez a darabhoz az egyszerűség jegyében. Az eredeti tág, kettősfogás ugrások két kézre felrakva még az elugró kísérettel együtt sem igazán veszélyesek. A minore rész viszont ugráló hangjaival igen nehéz – Chopin op. 10-es cisz-moll etűdjét idézi, a jobb kézre redukálva.

Op. 3, no. 6 – Paganini 16. caprice

A sorozat legigényesebben, legtöbb fantáziával átírt darabja. Chopin op. 10, no. 12-es *c-moll* etűdjének „testvérdarabja”. Schumann ezt a sorozatot természetesen nem ismerhette, hiszen egy évvel később jelent meg (1833 augusztusában), személyesen pedig csak évekkel később találkoztak (1835). Az op. 10-es átiratokban 2. számú (6. caprice) dallamához hasonló, olaszos melódia, amit a bal kézben szereplő eredeti anyag fölé írt, Schumann saját ötlete. A 16. ütemtől a jobb kézbe átkerülő virtuóz mozgás komplikált polifonikus részei, kézkeresztezései valóban nehezek. A darab második fele fakturálisan megdöbbentően hasonlít a már említett Chopin *cisz-moll etűdre*, amivel nagyjából

egyszerre született. Talán erre lehet mondani, hogy ezek a pianisztikus ötletek „*benne voltak a levegőben*”.

Op. 10, no. 1 – Paganini 12. caprice

Az op. 3-ból már ismert módon kihasználja – lenn tartott hangokkal, súlyokkal - a polifon lehetőségeket. A kíséret megelőlegzi Chopin op. 25-ös *F-dúr etűdje* bal kezének ritmusát. Itt egyértelműen Schumanné az elsőbbség. Mivel ez a tremolószerű mozgás önmagában nem igazán nehéz a zongorán, itt először kiegészíti, feldúsítja Schumann az eredeti anyagot, Scarlattira emlékeztető kézkeresztezésekkel, tág fekvésű bal kézzel.

Op. 10, no 2 Paganini 6. caprice

A hegedű tremolós kísérete a zongorán eléggé zajos és nyugtalan hatást keltene, ezért az átiratban ez triolává egyszerűsödött. A triola-duola ütközések, a vonuló szinkópák, a gazdagabb felrakás már igazi, romantikus, szimfonikus igényű hangszerkezelést mutat. Később a *Szimfonikus Etűdökben* felhasználja, kiteljesíti az itt megjelenő fakturális elképzeléseit.

Op. 10, no. 3 – Paganini 10. caprice

A dobott vonó mintájára dobott csukló – oktáv- és díszítésgyakorlat. Amíg az op. 3, no. 4 etűdben kihagyja a trillákat, itt már sokszor kvintola és triola formájában kikottázza azokat. Ha nem volnának komoly ritmikai nehézségei, az erőteljes nagytechnika és a scherzandós, finom aprótechnika kontrasztja akkor is alaposan megnehezítené ezt az etűdöt.

Op. 10, no. 4 – Paganini 4. caprice

Igazi karakterdarab, messze többről szól, mint egy egyszerű átirat. Itt érez rá igazán a caprice mögött rejtező, abból kibontható, nagyszabású zongoraműre. Az imitáció és az orgonapont hozzáadása telitalálatok. A tíz ujj végső lehetőségeit feszegetik az oktáv-szekszt-terc és az akkordmenetek kombinációi. A polifon szerkesztésmódhoz tudatosan ragaszkodik, a vonuló szinkópákkal ritmikailag is gazdagítja, az alapvetően nem igazán bonyolult ritmikájú caprice-t. Úgy tűnik, itt „kapja el a fonalat” – úgy harmóniailag, ritmikailag, mint a mozgásformák kombinációival – sikerült a zongorán valóban Paganinihez méltót alkotnia, egyben új hangot találni a zongorának, és önmagának későbbi műveihez kijelölnie az utat. Segítségére volt, hogy maga az alapmű is az egyik legkarakterisztikusabb, legizgalmasabb a sorozatban, bár Lisztnek nem kellett, amikor saját feldolgozásaihoz válogatott közülük.

Op. 10, no. 5 – Paganini 2. caprice
Toccataszerű darab, az előbbinél jóval egyszerűbben áttekinthető. Czerny komolyabb gyakorlatai inkább eszünkbe jutnak róla, mint Chopin vagy Liszt nagyszabású etűdjei. Evvel együtt nem haszontalan darab, nem is könnyű, hiszen az egész klaviatúrát teljes szélességben, könnyedén kell birtokolni.
Op. 10, no. 6 - Paganini 6. caprice
A hegedűdarabban az intonációs nehézségek, trillák, oktávok alkotják a bevezetés problémáit. Schumann hatalmas arpeggiókkal borítja be a zongorát, mindenképpen bombasztikusabb akart lenni. Az eredeti szólamhoz előbb egy egyenrangú nehézségű, imitációs ellenszólamot társít, ezt előbb kettősfogásokká (pianóban!), majd háromszólamú, gyors passzázsokká nehezíti.

Paganini neve e darabokon kívül még egyszer, a Carnaval /op. 9/ róla elnevezett tételében kerül elő, ami azt bizonyítja, hogy Schumann őt is felvette képzeletbeli társaságába, ő is tagja lett a *Davidsbund*nak, része lett művészi világának. Ezután már sem műveiben, sem leveleiben nem fordul elő ilyen nyílt utalás az olasz mesterre. A Carnavalban nem az említett tétel az egyedüli, ami a különleges technikai ötleteket illeti. A Reconnaissance mellett, a Papillons és a Pantaleon et Colombine sziporkázó prestói semmivel nem maradnak el bravúrosságban tőle. A már említett Toccata egészen különleges darab, mert összehasonlítva a hasonló célokat kitűző, elsősorban a kettősfogások problematikáját boncolgató kísérletek között talán a legmesszebbre jutott. Czerny op. 93-as Toccatája egy átlagos – igen jól képzett – zongorista számára nem könnyű, de kitartó szorgalommal azért idővel megoldható. A bal kéz anyaga, a két kéz összhangja, harmóniai, ritmikai és általában zenei egyszerűsége megengedik a mechanizmus működtetésére való maximális figyelmet. Schumann darabja azon túl, hogy terjedelmében, fakturális bonyolultságában, a mozgások összetettségében is más kategóriába tartozik, az előbbi szempontokban is magasan felette van Czerny művének. Thalberg op. 26, no. 1-es fisz-moll etűdje is hasonló témát boncolgat – bár ez is toccata, etűdnek nevezi! –, Czernynél rövidebb terjedelemmel, de árnyalatnyival muzikálisabb módon. A schumanni léptéket majd egyedül Liszt közelíti meg a Feux Follets transzcendens etűdben. Nehéz összemérni e két művet, talán nem is jár sok haszonnal, de valószínűleg nem túlzás, hogy a Toccata már Liszt későbbi látásmódjára emlékeztető „transzcendens" nehézségű mű.
Egy 1837-ben kelt levelében Schumann elismeri, hogy nem mindegyik szerzeménye alkalmas a nagyközönség előtti előadásra. Az op. 12-es Phantasiestücke In der Nacht és

Traumeswirren darabjait viszont bízvást sikerdarabnak találta. Nem is csoda, mindkét darab számos eredeti megoldást tartalmaz, míg az előbbi elsöprő lendületével, addig a másik áttetszően, sziporkázón villódzó effektusaival nyűgözi le a hallgatót. Egyik tételnek sincs igazi dallama. Az In der Nachtban a kíséret tengernyi hangjából fel-felbukkanó dallamtöredékek szinte küzdenek létükért, csak rövid időre állnak össze valódi folyamattá. A sötét, drámai szenvedély hangját olyan, az előadó számára egy igen bonyolult, küzdelmekkel teli faktúrában találta meg, amely elsősorban „*belül"* nehéz, és így a hallgatóság nem feltétlenül értesül a problémákról. A két kéz sajátos, „*összefon*t" szólama, belső polifóniái sok buktatót rejtenek. A látványosan virtuóz Traumeswirrent gyors tempója, hatalmas ugrásai, látványos kézkeresztezései, „ördögi", a teljes klaviatúrán átsuhanó, fuvallatszerű, trillázó futamai és elröppenő végződése valóban látomásszerűvé teszik.

A Szimfonikus etűdöket nem tartotta a nyilvánosság elé való darabnak, amint ezt Clarának írt levelében, 1838-ban írta[23]. Nem sokkal később már kifejezetten kérte, hogy Lisztnek viszont a Toccatával és a Paganini-etűdökkel együtt játssza el őket. Amennyiben az a már-már pazarló bősége a hangoknak, amit itt Schumann írt, a szimfonikus jelzőt indokolja, akkor biztosan jogos a szóhasználat. Az nem vitás, hogy a hangzás ilyen teltsége, gazdagsága mindenképpen impozáns hatást kelt. Ez a zongora és a zongorista szokott lehetőségein kívül merészkedő darab mégis inkább olyan benyomást kelt, hogy épp ezeknek a határoknak a keresése – tágítása lehetett megcélozva a kompozíciós munka nagy részében, és nem egy elképzelt zenekari partitúra, a maga jól elkülöníthető hangszercsoportjaival, jellegzetes felrakásmódjával. Lisztnél – aki maga egyik legnagyobb vívmányának épp ennek a célnak a megvalósítását tartotta –, számos olyan példát találunk, amikor a zongorafaktúrába szinte „*kötelező*" belehallani a zenekart, mi több, be is írta a megjeleníteni való hangszereket, pl.: quasi arpa, imitando flauto, horni stb. Schumann ezen etűdjeiből nehéz lenne átírni, „*visszaírni*" zenekarra úgy részeket, hogy azok sava-borsa ne veszne el. Egyedül a 3. variáció emlékeztet nyilvánvalóan Paganini I. caprice-ára, amit a saját átiratai közé nem választott be, de itt utal rá (még az E-dúr hangnem is azonos!). A végletes nehézségek – a IX. akkordjai is változatlanul rettegettek – mindig magában a zongorázásban, sőt nyilván Clara zongorásában gyökreznek, és nem egy képzeletbeli partitúra redukcióján alapulnak.

[23] 1838 márc. 17

Schumann, akit apja muzsikusnak szánt, és édesanyja ellenezte ezt, nem készülhetett gyermekkorától zongoristának, így nyilván zongoratechnikai alapjai hiányosak lehettek, saját bevallása szerint is akadozva, mereven játszott. Erre tesz fiatalkori leveleiben halvány utalást, majd 1838-ban már azt írja, hogy ha időben megfelelő képzést kapott volna, akkor mindenkinél jobb lenne[24]. A húszéves, türelmetlen, becsvágyó, a pályaválasztás görcseitől megszabaduló, öntörvényű fiatalembernek nem volt türelme végigjárni – ráadásul jócskán megkésve – azt az utat, amit világjáró virtuózi ambíciói kijelöltek volna számára, és amit előtte már szerelme, Clara Wieck fényesen befutott szemei előtt. Az idő, amíg élt a remény, nagyon rövid volt. Igazán nem érhetett be, nem próbálhatta ki magát mint pódiumzongoristát, improvizatőrt, akinek ujjai alól természetszerűleg csordulnak ki véletlenszerű ötletek, ösztönszerű figurációk, aki a maga erejét és fantáziáját a végsőkig kiaknázva próbálja felvenni a harcot a közönség rajongásáért a legnagyobb sztárok mellett is. Sajátos egyéni zongorafaktúrájának eredete így saját fantáziája mellett nyilván kortársainak – Paganininek, Lisztnek, Chopinnek, Moschelesnek, Kalkbrennernek, Hillernek, Mendelssohnnak stb. –, illetve a nagy elődöknek – legelébb Bachnak – a műveiben gyökerezik, és nem ujjaiban. Schumann érzékenyen reagált mindazokra az irodalmi, zenei, politikai, társadalmi folyamatokra, amik körülvették. Amennyire megszenvedte zenei képzettségének megkésettségét és hiányosságait, annyira kihasználta kitűnő íráskészségét, kiadói ügyekben való jártasságát, irodalmi műveltségét. Ezt nem csak a *Neue Zeitschrift für Musik* alapítása és az ott végzett tízéves szerkesztői tevékenysége mutatja, hanem az a szerteágazó közéleti kapcsolatrendszer is, amelybe irodalmi szinten megfogalmazott, olvasmányos leveleiből nyerünk betekintést. Érdekes lehetett az a vita, melyet Dávidszövetségének egyik legkedvesebb tagjával, Jonathannal – valójában Chopinnel – folytatott „a gondolat arisztokráciájáról és a vélemények köztársaságáról". Nyilván élvezték a lehetőséget, hogy végre méltó „*ellenféllel*" vitathatták meg nézeteiket[25]. Mindenesetre abban egyetérthettek, hogy a romantikának elsősorban nem a látványos külsőségesség nyelvén kell megszólalnia, hanem az őszinte és mély költőiség által[26].

[24] Schumann levele 1838 ápr. 13: „Ha én (*Mendelssohnéhoz*) hasonló körülmények között nőttem volna fel, kezdettől fogva zenei pályára szánva, akkor én mindenkit túlszárnyalnék – ezt ötleteim lendületén tudom felmérni."
[25] Schumann levele 1835. október
[26] Schumann levele 1839. jan.24: „Az igazi romantikusság nem formákban és alakzatokban jelentkezik döntő fokon, hanem hívás nélkül is ott terem, mihelyt igazi költő a zeneszerző."

Fryderyk Chopin (1810–1849)

Az 1830-as évek Párizsának nagyszámú és kitűnő képességű zongoristái között, akik belülről ismerték a szalonok kifinomult szellemiségét, amely a romantika új keletű lázában égett, csak rendkívüli teljesítménnyel lehetett valaki elismert, sikeres művész. Kifogástalan modor, választékos társalgási stílus, kifinomult öltözködés, arisztokratikus életmód, könnyed humor, nyitottság mindenre, ami szellemileg-művészileg új, érdekes. Csipetnyi egzotikum, gáláns viselkedés a hölgyekkel, elegáns társalgás az urakkal és különleges érzékenység a művészetben – Chopin és Liszt is ismerte a receptet. Nem tartozik a témához magán- és társasági életük taglalása, látható lesz, hogy az útjaik, melyen ebből a világból elindultak, más és más irányba vezettek.

Chopin hangszerkezelése, pianisztikus stílusa – hasonlóan Bachhoz vagy Mozarthoz – nem mutat evolúciós fejlődést. Személyiségének kibontakozása, érzelmi-értelmi elmélyülése sajátos stílusán keveset változtatott. Nem tudott, nem is akart más nyelven írni, mint amin tökéletesen ki tudta magát fejezni. Liszt műveiben az őt ért hatások, legyen az irodalmi olvasmány, képzőművészeti alkotás, színházi, drámai élmény, filozófiai értekezés, koncert, operaelőadás, utazás, politikai események, szerelem, szinte bármi, szinte rögtön lecsapódnak, programot adnak, amit nyíltan vállal is. Chopinnél nehéz, talán lehetetlen azt felderíteni, hogy közvetlenül ki vagy mi hatott egy-egy mű keletkezésére. Bizonyára tudatosan vigyázott is erre, belső, lelki arisztokratizmusából fakadóan nyilván kissé közönségesnek találta volna ezt. Saját nyelvére, eredeti, a kortársait és a kritikát is megdöbbentő újításaira már egészen fiatalon rátalált, és ragaszkodott is hozzájuk mindvégig. Ebben talán közrejátszhatott az is, hogy Paganinihez hasonlóan már-már *„autodidakta”* módon, lényegében saját magától tanult meg a hangszeren játszani, hiszen olyan szintű zongoratanára, mint amilyen Lisztnek Czerny, neki nem volt. Mire igazi zongoristák közé került, már inkább ő hatott rájuk, külső hatások nem igazán tudták befolyásolni egyéniségét, játékstílusát.

Mesterei, Wojciech Żywny hegedűtanár és Józef Elsner zenetudós, zeneszerző, inkább elméleti felkészültségéhez nyújthattak segítséget, a gyakorlatban kevésbé lehettek igazi segítői. Az ellenpontozás művészetének alapos tanulmányozása (három éven keresztül napi hat órán át!) és Bach műveivel való mély kapcsolata alapvető módon hatott stílusára, és ez a tudás alapos és igényes mestereinek is nagyban köszönhető. Ez a stílus sokféle hatást magába fogadott. A nemzeti kolorit, a lengyel táncok természetszerűen vannak

jelen műveiben. Kisgyermekként a nyarakat falun töltötte, itt ismerte meg a népi táncokat – a mazurkát, a krakowiakot, a kujawiakot, az obereket, az arisztokratikus polonézt, de hallhatott falusi zsidó népzenét is. Később a spanyol és az olasz zene is vonzotta. Bár 1838–39-ben eljutott Barcelonába, a balul sikerült mallorcai kirándulás idején, inkább Párizsban ismerhette meg jobban a mediterrán stílust, főleg az olasz operákból. Már korábban, Varsóban többször is hallotta Paganinit, a kor neves énekeseit, Angelina Catalanit és Henrietta Sonntagot, operaszerző kortársai közül Bellini lett a fő kedvence, aki *bel canto* írásmódjával a legnagyobb hatást tette rá. A Bolero és a Barcarolla ilyen délies hatást mutat. Ezeken túl is elmondható, hogy Chopin minden dallama széles ívű, énekelhető olaszos, szinte ária- vagy dalszerű. Valószínű, hogy kor- és saját szépségideálja ebben tökéletesen egybevágott. 1828-ban, Varsóban találkozott Hummellal, aki a kor divatos virtuóz stílusát terjesztette koncertkörútján. Joggal feltételezhető, hogy stílusa nagyban rányomta bélyegét Chopin hamarosan elkészülő zongoraversenyeire is. Hummel már korábban elkészült op. 56-os A-dúr rondo brillant zongorára és zenekarra írt művének hangvételében, faktúrájában nagyon sok jellegzetesen „*chopini*" elemet találunk, költőileg kevésbé elragadó gazdagsággal. Egyedülálló ritkaság az a hasonlóság, ami John Field (1782–1837) *B*-dúr noktürnje és Chopin Desz-dúr noktürnje között van. */l. VII. és VIII. melléklet*/ Bár Fieldről – ahogyan a kortársak többségéről általában – Chopin lekicsinylően szólt, ő két koncertjét is meghallgatta. Az irodalmi utalások és hatások köre áttételeződve jelenik meg a költői tartalom terén. A lengyel költő-barát, Mickiewicz balladái biztosan hatottak rá, maga mondta Schumannak Lipcsében, hogy az *„ötletet"* ezekből merítette. Chopin művészetének forrásaihoz pedagógiai elméletében és gyakorlatában is találhatunk érdekes adatokat.

Chopin, a pedagógus

Chopin megélhetésében nagyobbrészt a tanításból befolyó jövedelmek játszották a főszerepet. A művekből befolyó összegek és az igen ritka koncertbevételek – bár ezeken igen magas jegyárak voltak *(20 frank, egy munkás heti bére),* messze nem fedezhették azt az előkelő, költséges életvitelt (drága lakás, bútorok, inas, hintó stb.), amit folytatott. Általában napi öt órát tartott, háromnegyed vagy egyórás időtartamban, de a legkiválóbbaknál tovább is tarthatott az óra. Rendkívül alapos, lelkiismeretes, türelmes és maximalista tanár, igazi pedagógus tehetség volt, Liszttel szemben, aki tudta is magáról,

hogy nem igazán aprólékos, építkező tanártípus. Liszt pedagógiai hatása ettől még így is hatalmas lett, az általa nyújtott inspiráció - tanítványainak seregén keresztül – generációkon át hatott.

A tananyag megválasztása a tanár részéről már önmagában is sok mindent elárul. Saját műveit Chopin igen ritkán tanította, akkor is inkább kisebb darabokat, pl. noktürnöket. A zongoraversenyeket csak Adolf Gutmann, a zseniális, fiatalon elhunyt Filtsch Károly és még néhány kiválasztott tanítvány játszhatta. A tananyagban Bach Wohltemperiertes Klavierje mellett előszeretettel szerepeltette Clementi és Cramer etűdjeit. (A bachi sorozattal már gyerekkorában Żywny és Elsner alaposan megismertette Chopint.) Mivel ezek a prelúdium és fúgák képzettebb zongoristáknak valók, és olyan szintű növendékei voltak, akiknek ezeket lehetett tanítani, feltételezhető, hogy válogathatott a tanítványok között. (Arról, hogy milyen szinten oldották meg a feladatot, persze nem tudunk.) Clementi és Cramer, a két kitűnő londoni zongorista etűdjeinek tanítása is érdekes. Rendkívül modern szemléletet tükröz, ugyanis a századfordulón a zongoristák hatalmas bőségben teremtek, a szerzők zömmel saját műveiket igyekeztek propagálni, villámgyorsan hatalmas sikereket kínáltak mindenkinek minimális gyakorlással. Clementi a kor legjobbjait és Bachot, Scarlattit tanított, valamint saját, igen nehéz etűdjeit. Ő maga virtuozitását csembalón, főleg Scarlatti művein szerezte meg. Játékában a Presto, Prestissimo gyorsaságú futamok, terc- és szeksztmenetek, virtuóz oktávozás, általában a gazdag pergőtechnika dominált, ezért is vált Scarlatti műveinek legendás előadójává, sőt korai darabjai is az olasz mester stílusát követik. Érzékenyebb billentése jóval később alakult ki – 1781-ben Mozart, nevezetes, II. József császár előtt zajló versengésük alkalmával merő sarlatánságnak nevezte játékát –, mivel korábban nem vagy csak keveset játszott klavikordon. Olyan kitűnő tanítványai voltak, mint John Field, Cramer, akinek etűdgyűjteményét ma is használjuk, vagy Hummel. Mindannyian koruk legkiválóbb zongoristái közé tartoztak.

Chopin a Wohltemperiertes Klavier és az etűdök mellett Beethoven, Weber, Moscheles, Field darabjait is tanította. Mozart műveit valamiért nem próbálta tanítani, pedig maga rajongott értük. Talán saját rajongása és a növendékeinek nem túl sok tehetsége miatt bölcsebbnek látta nem erőltetni, ami úgyis valószínűleg csalódást keltene. Liszt egyszer meg is jegyezte róla: „*nem volt szerencsés a tanítványaival*”.

Chopin sokáig javítgatta, csiszolgatta műveit. Jellemző a g-moll ballada esete: ezt az 5 percnél alig hosszabb művet 5 éven át nem adta ki a kezéből. Más műveivel is előfordult, hogy a kiadónak már-már „*ki kellett tépnie*” a kezéből a kéziratot. A tökéletességnek a

szinte mániákus keresése újbóli átírásokra késztette. Egy olyan hihetetlen képességű improvizatőrtől, mint ő – akinek a rögtönzéseiről egybehangzóan állították kortársai, hogy talán szebbek, fantasztikusabbak voltak, mint azok a darabjai, amiket hosszú-hosszú időn át farigcsált –, ez egészen szokatlan. Improvizációi, melyekre gyakran vállalkozott baráti társaságban, egy-egy vacsora utáni emelkedett hangulatban óriási hírnevet biztosítottak számára. Igen ritka hangversenyein (*összesen mintegy 30 nyilvános koncertet adott egész életében*) a borsos jegyárak ellenére mindig megjelent a párizsi elit színe-java. Amikor hat év után először lépett fel újra a nyilvánosság előtt 1841-ben, áprilisi koncertjén, melyen pl. Liszt, Berlioz, Heine, Kalkbrenner, Delacroix is jelen volt – balladát, scherzót, etűdöket, mazurkákat, noktürnöket játszott – 6000 frankos bevétele volt, ami *300 zongoraóra* díja lett volna. Óriási szakmai és anyagi sikerei voltak, mégis rettegett a nyilvános koncertektől[27]. Irtózott a közönségtől, játékának varázsát többen – köztük Mendelssohn is – Paganiniéhoz hasonlították. A zongorázás megújításához, újszerű technikai elképzeléseihez az újonnan kialakított, gyors mechanikájú, erőteljes hangú, de lágyan „*énekelni*" tudó Pleyel hangszerek adtak ihletet.

Az etűdökről

Az etűdök, ujjgyakorlatok általában abból a szándékból születnek, hogy olyan módon fejlessze technikáját a zongorista, hogy közben részben vagy egészben csak az ujjaival kelljen foglalkozni. Az ujjgyakorlatok zeneileg gyakorlatilag teljesen üresek azért, hogy a kéztartás javítása, az erősítés, függetlenítés stb. teljes koncentrációval történhessen. Az etűdök egy része, a terjedelemben, összetettségben jelentősebbek, már bizonyos zenei tervezést, kifinomultabb hallást, hang- és hangzásigényt is fejlesztenek és megkövetelnek. Még a zeneileg legjobban megfogalmazott Clementi-, Cramer-, vagy Czerny-tanulmányok sem közelítik meg Chopin, Schumann, vagy Liszt etűdjeinek színvonalát, elsősorban azért, mert a mozgástípus gyakoroltatása, kombinálása valahogy mindig inkább kötöttségként szerepel, semmint a zenei fantáziát serkentő lehetőségként. Ezért Chopin etűdjeinek igazi szerepe ott kezdődik, ahol a többieké sokszor véget ér. Megvalósításuk feltételezi ugyan a megelőző korszak etűdjeinek vagy virtuóz műveinek a teljesítéséhez szükséges tudást, ám mégis, ha megpróbálja az említett szerzők művei alapján felkészült

[27] Szulc idézi 124. old. : „Egyáltalán nem vagyok alkalmas rá, hogy koncerteket adjak, a tömeg megfélemlít, lehelete fojtogat, kíváncsi tekintete valósággal megbénít, az ismeretlen arcoktól pedig megdermedek."
362. old. : G. Sand „…annyi mindentől rettegett, hogy javasoltam neki, játsszon gyertya nélkül, közönség nélkül és néma zongorán."

zongorista eljátszani ezeket, gyorsan ráébred arra, hogy az effajta virtuozitás mind kevés. Itt ugyanis az ujjak sebessége, hatalmas ereje, függetlensége nem elegendő, a lazaság, hajlékonyság, a briliáns skálák, akkordfelbontások, kettősfogások könnyed játéka épphogy kiindulópont, kezdeti állapot. Chopin itt is a saját, természetes zenei nyelvén fejezi ki magát, mint mindig, teljes értékűen, engedmények, kompromisszumok nélkül. Ha a prelűdökkel összevetjük őket, feltűnő, hogy zenei nyelvezetükben, stílusukban nincs igazán lényegi különbség. A prelűdök bizonyos csoportja és az etűdök némelyike a másik ciklusban is helyénvalónak tűnhetne. Az etűdök két sorozatában enciklopédikus módon összefoglalja azokat a technikai elemeket, amelyek kulcsot jelentenek legnagyobb műveihez, sőt ezek beható ismerete nélkül a zongoraversenyei, de a balladák, scherzók, és a prelűdök is nehezen valósíthatók meg. Zenei stílusuk absztraktabb, mint bármelyik más chopini műfajé, kivéve talán az említett prelűdöket. Egy merőben új, eredeti összefoglaló jellegű művet láthatott maga előtt, egy új Wohltemperiertes Klaviert, amely a zongoratechnika megreformálásáról szól. Az op. 10-es sorozat konkrét keletkezési idejét, ahogyan a többi művénél is, nehéz pontosan meghatározni. Valószínű, hogy ezt az ambiciózus vállalkozását mindössze 16-17 évesen elkezdte megvalósítani, majd 1831-ben, már Párizsban publikálta is.

Érdemes részletesen megvizsgálni ezeknek az akkor újszerű elképzeléseknek a lényegét.

Op. 10, no. 1 C-dúr etűd

Az oktávnál mindig szélesebb arpeggiókból felépülő futamok az orgonapont felett, mozarti olajozottsággal gördülnek a zongorán, a *Wohltemperiertes Klavier* nyitódarabjára – némileg – emlékeztető módon. A kéz pontos pozícióba helyezése nem csak hajlékonyságot, hanem néha bátorságot is megkíván. Bátran használ hüvelykujjat a fekete billentyűkön, sőt a hírhedt A-dúr futamban 5. ujjat is!

Op. 10, no. 2 a-moll etűd

A zongoristák általában nem vitatják, hogy ez az egyik legnehezebb etűd, amit valaha zongorára írtak. A híres kritikus, Rellstab – kissé elhamarkodott – kritikája, miszerint egészséges ujjú ember csak sebészi felügyelettel próbálkozzon ezeknek a daraboknak a gyakorlásával, nyilvánvalóan első helyen szólt ennek az etűdnek[28]. A nagy nyomatékkal hangsúlyozott legato (hétszer szerepel a műben) skála és figuráció szinte kizárólag a 3.-4.-5. ujj feladata. Hozzá Paganini egyik legkedveltebb újítását, a húzott hang mellé pengetett kíséretet – itt staccato kettősfogásokat – alkalmazza Chopin, aki 1831-ben a hegedűs mind

[28] Szulc 122. old

a 10 koncertjén jelen volt. Lényeges megfigyelni, hogy nem akkordok közé játszott skálaszeletekről van szó, hanem1.-2. ujjakkal kísért legato skálákról. A mai, nagyjából 11 mm billentési mélységnél valószínűleg jóval sekélyebb és könnyebb járású korabeli hangszereken könnyebb volt eljátszani, mint ma, de így is kiváltotta a kortársak megbotránkozását. Ebből a műből is kiderül, hogy azt az anatómiai tényt, hogy a 3. és 4. ujjat közös izom mozgatja és ezért a 4. ujj függetlensége és ereje korlátozott, Chopin vajmi kevéssé volt hajlandó elfogadni. „*Ahány ujj, annyiféle hang*" írja[29], tehát számára megfelelő gyakorlással és ügyességgel minden ujj egyenrangúvá tehető.

Op. 10, no. 3 E-dúr etűd

Az első lassú, éneklő etűd a sorozatban. A számtalan feldolgozást megélt, örökzölddé vált dallam többrétegű kíséretével, kettősfogásokban is oldottan, végtelenül természetesen, nyugodtan árad. Különösen eltalált a hangnem és a felrakás az E-dúr lágéban, semmilyen más hangnemben nem hangzik olyan telten, mint itt. A felélénkülő középrész tritonusz menetei szokatlan ujjrendi helyzeteket teremtenek. A *con bravura* rész tág kettősfogásaiban nemcsak a könnyedség és a lendületesség elérése, hanem az ütemsúlytól eltérést sugalló artikuláció is megnehezíti az előadó dolgát.

Op. 10, no. 4 cisz-moll etűd

Az egyik legösszetettebb etűd, amely több helyen is a Paganini-féle vonós faktúrára emlékeztet. A 19-es Esz-dúr caprice c-moll középrészének figurációja több ponton is nagy hasonlóságot mutat! /l. IX. melléklet/ Az arpeggiók (széles kar- és csuklómozdulatokkal), szűk kromatikus menetek (a lehető legkisebb helyre koncentrált ujjtechnika), oktávtörések, oktávok, futamok, kettősfogások pillanatonként váltakozó kombinációi teszik a legkomplexebb feladattá. Cáfolata ez annak a tévhitnek, hogy Chopin mindig csak egyfajta technikai nehézségnek szentelte etűdjeit!

Op. 10, no. 5 Gesz-dúr etűd

A „fekete billentyű keskeny, rövid, veszélyes terület, oda csak akkor megyünk, ha muszáj, és akkor is csak megbízható ujjakkal" tabuját rombolja szét itt, hatásosan. Ha a kezek kellő szilárdsága a lazaság, hajlékonyság mellett is megvan, akkor az ugrások és a szélsőséges dinamikaváltások mellett is teljes biztonsággal játszható. Néhány helyen Paganini hatása érezhető (27-28 üt.) Ritka eset, de való nehézségeinél még nehezebbnek, igazi tűzijátéknak hat. Sok helyen a kéz meglévő „*szabad kapacitásá*t" használja ki, ezért nagyon „*kézre áll*". A finálé valóban nagyon fogós, a bal kéz felfelé haladó törései kézre

[29] Szulc 350. old.

esnek ugyan, de eltérő szerkezetük miatt könnyen összecserélhetőek. Nem tűnik ez szándékos technikai „próbatételnek”, mert a szemtanúk szerint Chopinnek az ilyen tág törések semmilyen nehézséget nem okoztak, hallatlan könnyedséggel oldotta meg őket.

Op. 10, no. 6 esz-moll etűd

Első pillantásra egy a szokásos lenntartásos gyakorlatok közül, ahol egy-két ujj „fekszik”, míg a többi figurált kíséretet játszik hozzá. Valójában emellett igazi hangképző etűd is, dinamikai árnyaltságával, a dallamvezetés igényességével. Szeszélyes modulációival különleges hangszínek kikeverésére is alkalmas darab. Személyes bensőségességével, borongós hangulatával már némely prelűd hangulatát előlegzi. Chopin játékát hallgatva Liszt és más barátai is megjegyezték azt az egyedi és jellegzetes, melankolikus, vágyódó, fájdalmas, panaszos hangot, amit ő mindig a lengyel *„žal”* szóval fejezett ki. Félreérthetetlen példa erre ez a mű.

Op. 10, no. 7 C-dúr etűd

Különleges kettősfogás etűd, eredeti fakturális ötlet, sehol nincs párja. Talán a szokásos akkordfelbontásos kettősfogásokat találta túl primitívnek és az 1. és 2. ujj „összecsúsztatásával”, ezekből repetíciót alkotva alakította ki ez a mozgástípust. Az érdekessége abban rejlik, hogy egy ilyen „döcögős” képletet hogyan lehet legato simaságúvá, finoman árnyalttá tenni. A kettősfogások megfelelő pozicionálása csak az ujjak és a kar „előrelátó” helyezkedésével hozható létre. A töredelmes esz-moll etűd után ez a derűs darab az eleganciáról és a könnyedségről szól, hiszen éppen a bal kéz legnagyobb, két oktávot átfogó ugrásaira írta elő a delicato utasítást.

Op. 10, no. 8 F-dúr

A három futam etűd – ez, az op. 10, no. 1 C-dúr és az op. 25, no. 12 c-moll – más-más megközelítésben dolgozza fel a problémát. A különös sajátosságát ennek az etűdnek a kétarcúsága adja. A jobb kéz nehézségei rögtön szembeötlők, széles területen gyors futamok, ritmikus egyenletességgel játszva, tág arpeggioszerű törések párhuzamosan és ellenmozgással, komplikált figurációk a codában. Nemcsak tökéletes állapotú ujjakat, hajlékony csukló- és karmunkát követel meg, hanem az egész felsőtest, a vállak, a derék rugalmassága, alkalmazkodóképessége is elengedhetetlen. Az igazi nehézség mégis a bal kéz feszes, giusto ritmusú ostinatoszerű ritmusképletéből származik, mivel ez nem engedi meg a kényelmeskedő agogikákat, amivel a kellemetlen helyzetekben „kiügyeskedheti” magát a játékos. Olyan, mint a szigorú karmester, aki nem tesz engedményeket. A visszatérés előkészítése Schumann g-moll szonátája I. tételének finálját előlegzi meg.

Op. 10, no. 9 f-moll etűd

Ha az előző két etűdöt megvizsgáljuk, úgy tűnhet, hogy azok egy-egy technikai-mozgási elemre való ösztönös rátalálásból erednek. Ez a darab, néhány társával együtt (pl. a lassúak vagy az op. 25 A-sz dúr) mintha „*véletlenül*” sikerültek volna éppen etűdnek. Eredendően nem igazán technikai fogantatásúak, zeneiségük, hangulati kontrasztjaik olyan intenzívek, hogy szinte elnyomják a mozgási történések érzetét, pedig a legtöbb etűd pontosan ezekre próbálja hangsúlyozottan ráirányítani a figyelmet. Alan Walker összevetése Liszt f-moll transzcendens etűdjének témájával nagyon érdekes[30]. A tagadhatatlan hasonlóságot azzal magyarázza, hogy Chopin valóban hathatott Lisztre, de óvatosságra is int, mivel a későbbi etűd az op. 1 kis f-moll tanulmányból ered, amikor Liszt még nem is ismerte Chopint. Az óvatosság ilyen állásfoglalásokban mindig indokolt, de az a jellegzetes téma, ami a transzcendens etűd arcélét markánsan meghatározza, az op. 1-ben még csírájában sincs jelen. Abból az indító váltott kezes ötlet, a harmóniák és a széles felbontások kerültek kiindulópontként felhasználásra. A téma eredetéről ez sem bizonyít semmit, de talán nem zárható ki, hogy Chopinnek ez a darabja akár ihlető forrásként is működhetett. Ahogyan Lisztnél is, a bal kéz az arpeggio játékot fejleszti, tágítja szinte észrevétlenül, de hatásosan.

Op. 10, no. 10 Asz-dúr

Chopin hagyományos törtoktáv etűdöt nem írt, pedig ez „*kötelező gyakorlat*” a legtöbb zongoraiskola szerint a zongoristák „*tornáztatásában”*. Egy ilyen, kissé üres, rotálós felrakás túl egyszerű lenne itt; fogjuk be a szabad 2. ujjat, szebb is, hasznosabb is! Tegyük a súlyokkal izgalmasabbá a hangzást, poliritmikussá, némi polifon ízt is adjunk hozzá. Használjunk ki valamennyi artikulációs lehetőséget, amit a 12/8 megenged. Kalandozzunk egzotikus E-dúr és A-dúr hangnemekbe a kedvenc Asz-dúrunkból, majd így végül igazán varázslatos darabot kapunk. A bal kéz figurációja az op. 25, no. 1 bal kezére hasonlít. Lassú tempóban, a noktürnök kísérőszólamában az egyik legzongoraszerűbb kíséretként gyakran találkozunk vele.

Op. 10, no. 11 Esz-dúr etűd

Ebből a műből is kiderül, hogy Chopin egyik utánozhatatlan eredetiségű díszítőeleme az arpeggio. Talán Paganini hatása itt is jelentkezik, akinek elképesztően széles és gyors törései Lisztet is megbabonázták. Chopin különlegesen felszabadultan és erőlködésmentesen játszotta a legtágabb töréseket is. Az op. 25 f-moll és az op. 10 esz-

[30] Walker 1. kötet 202. old

moll etűdökhöz hasonlóan a ritmus végig azonos értékekből áll – itt nyolcadokban –, ezt a „monotóniát” az éneklő, lélegző dallamvezetés teszi végül élővé. A színek sokfélesége, az arpeggiók árnyalt felrakása, az igazi dolcissimo hang teszi a hosszú pedálban játszott akkordokat élvezetessé. Legalább annyira hangképző és pedálozási gyakorlat, mint mozgási feladat, ez is egyfajta „hárfa etűd”. Liszt a Harmonies du soir transzcendens etűdben foglalkozik hasonló feladattal, bár az Un sospiro koncertetűd és a 6. Paganini-etűd is tartalmaz virtuóz töréseket.

Op. 10, no. 12 c-moll etűd

Az E-dúr mellett talán a legtöbbször hallható etűdje ez a sorozatnak. Az energico, con fuoco, appassionato hármas előírása páratlan hangulatot sugall. Ebben a heves szenvedélyektől fűtött műben különösen szereti a közönség a zongoristát csodálni, és általában az is szereti ebben a helyzetben érezni magát. Ez a heroikus, férfias póz valóban a forradalmi hangulat megtestesítője, jelképe. Ez a dacos, nemes, lelkesült hang a hazafias érzületből fakadhatott, de annál mégis internacionálisabb, bármilyen nemzet a magáénak érezheti, semmilyen direkt lengyeles utalás nincs benne. Ez és az f-moll a két egyértelműen balkezes etűd a sorozatban, noha az első darab kivételével a kíséretek igen mozgékonyak, nagy területeteken mozognak, sokszor egyenrangúak, soha nem szolgai módon alárendelt szólamok. Itt folyamatosan nagy területen mozogva a kíséret az alá- és fölétevést gyakoroltatja. Nem idegenkedik a hüvelykujj fekete billentyűkön való használatától. Ahogy a cisz-moll etűdben, itt is a szűk és tág kéztartású pozíciók közvetlenül váltják egymást, és a tökéletes átmenetekkel való megoldásuk alapos figyelmet követel. Chopin olyan etűdöt nem írt, amiben a telt fogású, erős akkordjátékot a főszerepbe helyezte volna. A két Gesz-dúr, mindhárom a-moll etűd bal keze erőteljes, határozott akkordjátékot tartalmaz, de olyan akkorddarab (arpeggio nélkül), ahol tömbszerűen kellene ezeket játszani, mint Lisztnél pl. a Wilde Jagd, a Mazeppa, de akár a Paysage is, nincs. Egyedül ebben a műben a dallam tartalmazza az ilyen tömör akkordokat. A kifejezés indulati hőfoka itt már megköveteli ezt az egyébként inkább mellőzött eszközt is.

Az op. 10-es sorozatot 1833-ban adták ki, a második, az op. 25-ös ciklus 1837-re készült el. A kettő közötti négy évben 22 mű született, noktürnök és mazurkák mellett – amiket szinte egész életében írt –, a két nagy koncert, az Andante spianato és nagy polonéz, a h-moll scherzo és a g-moll ballada. Ennek ellenére az etűdök annyira egységes koncepciót képviselnek a technikai nehézségek feldolgozásának komplex megközelítésében, ciklikus logikájukban, hogy ez a közel évtizednyi alkotó folyamat feltehetően egy már a

kezdetekkor kialakult elképzelés mentén haladt. Az op. 25 komponálása részben egybeeshetett a prelűdök keletkezésével, mert azokat mintegy tíz hónappal később fejezte be, és ismerve Chopin munkatempóját, biztos, hogy már jóval hamarabb folytak a prelűdök előmunkálatai. Ezeknek a sokszor végletesen drámai, megrendítő hangú daraboknak a közelsége nyomot hagyott az etűdökön is, itt már túlsúlyba került a moll hangnem, az utolsó három mű megdöbbentően sötét és szenvedélyes világot ábrázol.

Op. 25, no. 1 Asz-dúr etűd

Fuvallatszerű könnyedségével, áttetszőségével ez a híres etűd – melléknevéhez méltón – a hárfát juttatja eszünkbe, noha nagyon is zongoraszerű, sőt egy igen jól kiegyenlített, megbízható, szép hangú zongora adhatott esélyt csiszolt megszólaltatásához. Speciális technikával lehet csak eljátszani: az ujjak alig érintkezhetnek a harmóniafelbontásokban a billentyűkkel, igazából az ujjak megtámasztása itt nem adhat stabilitást, csak a pillanatnyi hosszúságú és csak enyhe intenzitású tapintási érzetek adnak visszajelzést a hangszerről. Ez a mű különösen sokat elárul annak a hangszernek a fejlettségéről is, amin egyáltalán kialakulhatott már egy ilyen fajta technika. Érdekes ellentmondást tartalmaz a tempójelzés is: Allegro sostenuto, ami nem lehetetlenség, hiszen a dallam jellege széles, nyugodt, a belső mozgás pedig élénk. Harmóniai és modulációs érzékenysége, érzelmi és dinamikai végletei, és a különlegesen poétikus befejezése nehezen összehasonlíthatóvá teszi bármilyen más – nem chopini – etűddel. Liszt Un sospiro koncertetűdjében vagy Debussy Arpeggio etűdjében a közvetlen hatását érezhetjük.

Op. 25, no. 2 f-moll etűd

Az op. 10 azonos hangnemű darabjánál jóval visszafogottabb karakterű, halvány, pasztellszínekkel megfestett darab. Mint utaltam rá, ebben a sorozatban túlsúlyba kerültek a moll művek: míg az op. 10-ben 5, itt már 8 szerepel. Mind más és más arcát mutatja annak a bizonyos „*žal*” hangvételnek. Ez a mű a kis triola-nagy triola ritmikai ellentmondásosságával, lebegő hangzásával, szinte pedáltalan suhanásával a piano játék egyik legkomplikáltabb etűdje. Abban korban, amikor az acélos karú zongoraatléták igyekeztek leigázni a közönséget, egy ilyen etűd maga az arisztokratikus elkülönülés. A leheletfinom dinamikai és tempóbeli rezdüléseket poétikusan érzékeltetni, *prestóban* (!), a pedál szűkmarkú használatával – ez is már-már „transzcendens” feladat, pedig ez általában a „belépő” etűd, gyakran evvel kezdik a tanulók az ismerkedést Chopin etűdjeivel, ezt tartják a legkönnyebbnek. Sajátos értelmezését kapjuk itt a virtuozitásnak: egyfajta csillogás nélküli bravúr ez, az általa kifogástalanul birtokolt és gyakran alkalmazott, hagyományos brillante ragyogásán túlmutató, azt feltételező, de azon

felülemelkedő technikai tökély. Schumann így ír róla mesterének, Heinrich Dornnak[31]: „*Képzelje el magának a tökélyt, azt a mesteri művészetet, amely szinte nincs tudatában mesteri mivoltának.*” Ez a tömör jellemzés a romantikus pózoktól, a pódiumvirtuózok olcsó hatásvadászatától félénken és arisztokratikusan elhúzódó Chopinre, majd a legnagyobb interpretátoraira manapság is egyaránt találó. Több átirat is született ebből, Brahms kettősfogás-gyakorlatot készített belőle, ami sajnos se Chopinnek, se Brahmsnak nem igazán jó, viszont kínosan nehéz eljátszani.

Op. 25, no. 3 F-dúr

Paganini könnyedsége, a *dobott vonó → dobott kar* asszociációja elkerülhetetlen ennél a darabnál. Az erőlködés nélküli, könnyedén meglendülő karjáték nem csak chopini specialitás, de ismét, mint minden etűdben, itt is összefüggésekben gondolkodik. Az arpeggio technika, mint már az op. 10 Esz-dúr etűdben látható – a vállból lágyan rotáló, enyhén előre elliptikus mozgású kar, precízen pozicionált ujjakkal –, egyik legkedvesebb mozgástípusa, kedvelt díszítő gesztusa. Az etűd jobbkezes faktúrája szinte a gyakorlás közben „tévedésből” felcserélődött ujjakra emlékeztet, hiszen gyakorlás, kísérletezgetés közben bárkivel előfordulhat, hogy véletlenül, akaratlanul is két ujja helyet cserél. Ha „visszacseréljük”, itt is a szokásos töréseket kapjuk. A prallerré sűrűsödő töltelék szólam, a tenorban felbukkanó dallam és a súlytalan helyen levő hangok meghangsúlyozása a zenei anyag rejtett természetét ösztönösen kihasználó játékosság jelének tűnik, ahogyan ezt Scarlattinál is gyakran élvezhetjük. A hangsúlyok növekedése a visszatérésben még inkább megerősíti a „lovaglós”, tréfás hangulatot. A finálában a bal kéz ugrásait viszont szinte a képtelenségig tágítja, alaposan megnehezítve ezzel a darabot. Hasonlóan az op. 10 Gesz-dúr etűdhöz itt sem biztos, hogy ez szándékos, ő maga nagyon könnyen győzte ezt a feladatot. A codában megjelenik egy a prallerből kinövő trilla, oktávban lépegető kíséretével (mindezt egy kézzel, ujjrendi javaslat nélkül!), hozzá első alkalommal felfelé tört arpeggiókkal. Ezzel is jelzi a célját: egy különleges díszítés etűdnek szánja. Az említett Gesz-dúr mellett ez a másik felhőtlenül felszabadult, vidám darabja a sorozatnak.

Op. 25, no. 4 a-moll

Ahogyan az op. 10-es a-moll darabban a kromatikus skálák és figurációk pizzicatoszerű kíséretet kapnak, itt a szlávos jellegű dallamhoz hasonló anyag társul. A bal kéz ingabasszusát sokkal nehezebb pontosan eljátszani, mint amilyennek hallatszódik (ebben is hasonlít a korábbi műre). A legeredetibb „*trouvaille*” a konzekvensen hangsúlytalan

[31] Schumann levelei: 1836. szept. 14

ütemrészeken megszólaló dallam. Szokatlan bátorsággal él ezzel a ritkán alkalmazott eszközzel, ugyanis „veszélyes”. Ha a balkezes anyag önmagában nem volna valakinek elég nehéz, akkor is hol az ugrálás kerül a figyelem középpontjába, a maga lüktetésével együtt, hol az elcsúsztatott dallam. Úgy pontosan játszani a ritmust, hogy közben a dallam saját – „*törvényen kívüli*” – életét zavartalanul élhesse, néha szinte érzéki lágysággal, ez elképesztő koncentrációt igényel, egyéb hangszerkezelési nehézségekről már nem is beszélve. Tehát inkább a polifon figyelem és a hangképzés fejlesztése a cél, semmint a látványos virtuozitás – a szemérmesen A-dúrba forduló zárlata is erről tanúskodik. Az effajta balkéz-technika birtoklása sokat segíthet például a keringő-, a mazurkajátékban, Chopin tanári jó tanácsát nyomatékosítva: *„a bal kéz a karmester: nem lankadhat, nem hajolhat meg*”[32].

Op. 25, no. 5 e-moll etűd

A h-moll etűdhöz hasonlóan ez is „dupla” etűd, hiszen a középrészük szinte másik darab, más karakter, technika. A főrész ütésre játszott előkéivel, töréseivel, polifóniáival - az F-dúrhoz hasonlóan – némileg a barokk játékstílust idézi. Tanulságos, ahogyan a variációkon keresztül „gyakoroltatja” Chopin a mozgást. Az éles, majd az egyenletes ritmusban, a súlytalan előkékkel, később a visszatérés teltebb faktúráján keresztül szinte megtanítja magát a darab. Itt is, mint a többi etűdben, maradéktalanul kiaknázza az utolsó lehetőséget is a választott mozgástípusból. Lehetetlen – a darab logikájának tiszteletben tartása mellett – olyan variánst találni, amit „nem vett észre”, el akart kerülni. Mindig mindent végiggondolt, nem hagyott elvarratlan szálakat.

A középrész még chopini mércével mérve is ünnepi pillanat, ami költőiségének ihletettségét, szépségét illeti.

Liszt és Chopin sok mindenben eltérő nézeteket vallott, zenei alkatuk, ízlésük sokban eltért. Egyben azonban nagyon egyetértettek, és ez Thalberg megítélése volt, azaz, hogy a közvélemény indokolatlanul, a valós érdemein messze felül sztárolja. Lisztnek komolyabb konfrontációi is voltak Thalberggel, de Chopin is megmutatta ebben a „harcban” az oroszlánkörmeit. Thalberg kedvelt felrakásmódja volt az igen hatásosan kivitelezett „háromkezes” játék, amelyben a középen elhelyezkedő dallamot a két kéz felváltva játssza, miközben a jobb kézben briliáns futamok díszítenek. Tehát pont úgy, mint ebben a középrészben Chopin, de ennek az E-dúr kontraszttémának a letisztult szépségével nem versenyezhetett senki. Érdekes az a végletes, fff-ig fokozódó – szintén E-dúr – befejezés,

[32] Szulc 350. old. Idézi Chopin tanítványát, von Lenzet.

amivel a darab hangulati egyensúlyát helyrebillenti Chopin. A záró akkordfelbontás és az éles ritmusok drámai súlya már a Polonéz-fantáziát sejteti.

Op. 25, no. 6 gisz-moll

Teljesen eredeti megközelítése ez a tercjátéknak. Némi túlzással csak a hangulata, egzotikus színe miatt van jelen a tercelő alsó szólam. Különlegesség a gisz-moll hangnem is – még a romantikusok is csak igen ritkán használják – a maga selymességével, lágyságával. Ez az egyetlen sotto voce kezdetű etűd. A semmiből előtűnő, majd a misztikusan eltávolodó darab hatalmas, csillogó fortékig szárnyal, de végig megőriz valamit a *„žal”*-ból, annak titokzatos szomorúságából. Minden ütemben tartogat valamilyen meglepőt, harmóniavilága egyedi és előremutató, ezt a ritka nehéz mozgásfajtát teljesen új effektusokra használja fel. A hangszer teljes kihasználása, birtoklása mintegy mellékes, elhanyagolható körülménynek tűnik. Paganini kontrasztokra, meglepetésekre építő hatásossága Chopin „kivesező” aprólékosságával társul. A 3-4-5. ujjaknak hihetetlen könnyedséggel, fordulékonysággal kell dolgozniuk, hasonlóan az op. 10-es a-moll etűdhöz. Ha ezt a két darabot közvetlenül egymás után játsszuk, akkor derül ki igazán, mennyire hasonlóak az általuk támasztott nehézségek. A korabeli könnyű és sekély járású Pleyel zongorákon ezt is nyilván jóval könnyebb játszani, mint a mai hangszereken.

Op. 25, no. 7 cisz-moll

Ebből a sorozatból sem maradhatott ki egy lassú, éneklő stílusú etűd. Tág teret ad ez a darab a színes fantáziával álmodozó hallgatónak, hogy éppen mit hall bele. Akár Beethoven, Donizetti vagy más bel canto ária, esetleg népdal, csellódarab, talán duett fuvolával… Mégis egyedül az a biztos, hogy az éneklő játékmód bemutatására szolgáló zongoradarabról van szó. Az előző két lassú etűdben (op. 10 E-dúr, esz-moll) a visszafogott, egyszerű dallam dús, komplikáltan felrakott, technikailag nagyon kényes kíséretet kapott, itt maga a dallam van pazarul feldíszítve, és a kísérő anyag szinte lontano hatást keltve, pasztellszerű finomsággal, a háttérben van jelen. Hangulatában leginkább a noktürnök világához áll közel, bár a noktürnökben a dallam bel canto módjára jellemzően a jobb kézben van, itt ez a bal kéz feladata. A noktürn műfaja is divatos újdonság volt még – Field nyomán éppen Chopin tette azzá –, és ez a csellóregiszterben elhelyezett dallam is szokatlan. Színhatásként, epizódszerűen előfordul korábban is ez a megoldás, de teljes művön keresztül végigvinni – ez újdonságszámba ment. Amellett, hogy ez miért nem etűd – a kifinomult zeneiségével, emelkedett hangulatával, meghitt pillanataival, a „nagy zongorázás” teljes hiányával –, bőven lehet érvelni, de fontosabb, hogy Chopin szerint

mégiscsak az. Nyíltan szembefordul a mechanikus, gépies, érzéketlen billentésre szoktató billentyűhasogatással, pusztán azzal, hogy ezt a darabot itt szerepelteti

Op. 25, no. 8 Desz-dúr etűd

A tercetűdhöz hasonlóan itt sem a szokásos szeksztskálák és egyéb mechanikus gyakorlatok sorát folytatta, helyette egy játékos, könnyed, nem túlkomplikált darabot írt. A Desz-dúr skála – a sok fekete billentyű miatt – eleve „beigazítja" a kezet, ezáltal csodálatosan „kézre" van írva. Megengedi, hogy – nyilván pedál alkalmazásával – könnyed legato hatását kelthesse a mű. A bal kéz szólama is tartogat érdekességeket.

1. A basszusról elugró, kettősfogásban kirajzolt akkordfelbontás. Ez a keringőkben, balladákban, zongoraversenyekben és még sok helyen megjelenő képlet az egyik leggyakoribb kísérő figura. Más etűdben ezt nem használja, ezért érdemes ide „befektetni" az energiát, mert megtérül!

2. Az a speciális tremolófajta, amire az op. 10, no. 7-es C-dúr etűd figurációjának lehetséges előzményeként utaltam.

A széles, telt, a zongorát teljesen kitöltő, zenekarszerű hangzás már Beethoven óta a zongoristák ideáljává vált. Ehhez a megfelelő hangszer mellett igen nagy és erős kéz is kell. Széles távolságokat átfogni, nagy erőteljes hangon játszani – ez a hatásos, meggyőző zongorázás egyik fontos eleme. Ez a szext etűd még az aránylag nagy kezű játékosoknak is képes fejleszteni belső ujjaik tágulákonyságát, nyújtva azok távolságát, gyorsítva a hüvelykujj, a csukló, az alkar mozgását. Az ilyen etűdökben gyakran van valami darabosság, kicsit szögletesek, vastagok, néha erőltetettnek tűnnek. Chopinnél ennek nyoma sincs, nála, mint mindig, a faktúra áttetsző és könnyed marad.

Op. 25, no. 9 Gesz-dúr etűd

Az alapvetően skálákra, hármashangzat-felbontásokra, repetícióra épített oktávgyakorlatokhoz képest Chopin itt egy teljesen eredeti figurációt talált ki. Liszttel és másokkal szemben számára az oktávjáték nem a látványos, atletikus zongorázás netovábbja, hanem egy viszonylag könnyen játszható, erőteljes kettősfogás. A híres Pillangó etűd – az elnevezés nem Chopintől való, mint ahogy a többi sem – tréfás, játékos miniatűr. Míg a hallgatónak jókedve támad e kecses, leggiero darabtól, meglehet a zongoristának – míg fölényesen nem tudja – sokszor elmúlik a vidámsága, ugyanis világos artikulációval végrehajtva, sokszor pianóban és ráadásul igen élénk tempóban játszva, ez is igen komoly feladat! Nagyon erős, gyors ujjakra van szükség, ugyanis az alsó karos vagy csak a csuklóból való játék is lassú, zajos, darabosan szól. Az erőltetettség látszata is végzetesen lerombolja az illúziót. Az utolsó 10 ütem leggierissimója, az egymás utáni

háromszoros hüvelykujjakkal, csak kivételesen könnyed gyorsasággal oldható meg. Schumann Carnavaljának Reconnaissance tételében is hasznát vesszük e rövid, de hasznos darabnak.

Op. 25, no. 10 h-moll etűd

Liszt azt írta, hogy Chopint a koncertezésben nem a fizikai terhelés viselte meg, hanem a lelki-idegi érzékenysége viselte nehezen a publikum jelenlétét[33]. Az itt következő három etűd megmutat valamit abból a szenvedélyből és fizikai erőből, ami a fiatal Chopint jellemezte.

Az oktávok itt is, mint várható, különleges színt adó kettősfogásokként szerepelnek. Ha az előző etűdben még van valami a könnyedén odavetett, repkedő kezű virtuóz szemtelen játékából, itt már semmi nem utal erre. A fojtott kezdés után elementáris, de végig legato, unisono oktávok dübörögnek a belül lenn tartott hangok panaszos sóhajaival. A főrész végének a fff-ba való berobbanása Chopin műveiben szinte páratlanul drámai kitörés. Tanítványai szerint, ha – ritkán – kijött a sodrából, képes volt ceruzákat, székeket összetörni dühében toporzékolva. Ebből a tetőpontból ítélve, könnyen elképzelhető, hogy hiteles a legenda. A H-dúr középrész – mint az e-moll etűdben – teljesen más, élesen elválik a főrésztől. Azért amíg az E-dúr középrész felszabadultabb, éterien tiszta hangzású, addig itt benne marad a zene mélyén valami kín, szenvedés. Ez akkor a legfeltűnőbb, amikor belefordul az átvezetés sotto voce, hátborzongató hangjába. A h-moll scherzo közelsége érződik igen erősen, drámaiságban, küzdésben, virtuozitásban egyaránt. A finálában szereplő *il più forte possibile* Chopinnél nagyon ritka, az etűdökben pedig páratlan követelmény.

Op. 25, no. 11 a-moll etűd

Ahogyan az op. 10 második darabja a-moll és az egyik legnehezebb, itt a hátulról másodikra igazak ugyanezek. Ott a felfelé vezető kromatikus skálákhoz, itt a lefelé vezetőkhöz társul az azonos kézben kíséret. A bal kéz giusto tartásán kívül egyéb hasonlóság nem sok van. Az etűd figurációja két alapötletre épül, amit a közös ujjrendi logika köt össze.

1. A lefelé vezető, 4-5. ujjal (néha a 3. is) játszott kromatikus skála az 1-2. ujjak folyamatos közbeékelődésével, enyhe rotáló mozgással játszott tört kettősfogásokként jön létre. Ezt a mozgástípust használja a cisz-moll és h-moll scherzóban, a g-moll balladában, a *Berceuse* egyik variációjában, igaz ebben lassan, átszellemülten. Liszt a h-moll

[33] Liszt írásai 231. old

szonátában inkább ilyen hangvétellel használja, és a Feux Folletsben is előfordulnak hasonló részek.

2. A másik jellegzetes figurációja az alátevéses akkordfelbontások, gyors irányváltással. Ezek ujjrendje ugyanaz, mint a lefelé vezető kromatikus anyagnak: 5-2, 1-4! Noha ez az egyik leglátványosabb, briliáns virtuozitású ötlet, kézre áll, megengedi, sőt intenzíven megköveteli a kar állandó segítségét, nem úgy, mint az igen tág és kényelmetlen fogásokban bővelkedő op. 10-es a-moll darab. Viszont itt a bal kéz sokkal fontosabb szerepet tölt be. A markáns, indulóhoz vagy fanfárhoz hasonlítható ritmikus kíséret ugyanúgy, mint az op. 10-es F-dúr etűdben, kíméletlenül „dirigál", annál jóval kellemetlenebb felrakásban is, az op. 10-es c-moll jobb kezét idéző deklamált triolákkal, oktávokkal. A finálében itt is érződik a maximális hatásra való törekvés, mind a drámai építkezésben, mind hangerőben, effektusokban – mégis Liszt hasonló helyzeteihez képest karcsúnak mondható. A romantikus hevület, az akrobatikus nehézségű technika (alig van olyan elem a zongorázásban, amit Chopin nem használt fel), óriási állóképesség (gyakorlás közben hosszasan is kell győzni a feladatokat) azzal a szellemi arisztokratizmussal, eleganciával, ami itt is jellemzi Chopint, ilyen szinten ritkán találkozik, ilyen értelemben ez a mű is már-már transzcendens nehézségű.

Op. 25, no. 12 c-moll etűd

Az op. 10-hez hasonlóan a záró darab itt is c-mollban íródott. Az Allegro con fuoco is azonos, sőt a tempójelzés is. A hangvétel viszont inkább az első C-dúr etűd magasztos, ünnepélyes hangulatát idézi fel. A C-dúr etűd a T – SD – D – T kört járja végig az első 9 ütemben, itt viszont a T – SD – T – SD – T sötétebbé, drámaibbá teszi az indítást. Az előző etűd hallatlan sokrétűségéhez képest ez letisztultabbnak tűnik, mivel csak egy mozgástípust variál végig, nevezetesen a párhuzamos akkordfelbontásokat. A zömmel a futamok mélypontján futó dallam fennköltsége a korálokat idézi. A pedálban hosszan kicsengetett, a mély regiszterben méltóságteljesen vonuló dallam gyakran orgonaszerű hatást kelt. Chopin kedvelte az orgonát, még Varsóban W. W. Würfel nevű tanárától tanult is orgonálni, kisgyermekként templomban is gyakran játszott. Ezen az etűdön azért ennek kevés nyoma van, ízig-vérig zongoradarabról van szó, akárcsak az összes többinél. Hangzása fenséges, lenyűgöző, sőt lehengerlő. A zongorairodalom egyik legizgalmasabb, legtöbb újítást tartalmazó, a zongora „lelkének" felfedezését nyújtó sorozatának méltó befejezését jelenti ez a mű.

Az utolsó három etűdben a felsőtest szerepe is némileg megváltozik. Többről van itt már szó, minthogy egy laza, kényelmes, könnyed és rugalmas hátteret nyújtson a karok

számára. Az igen erőteljes játék a test megtámasztási pontjaiból kiinduló, az egész test rendezettségét, összefogottságát megkövetelő mozgást kíván. Ahhoz, hogy a karok egyensúlya végig hibátlanul megmaradjon – ebben az etűdben különösen – a törzs és a lábak igen aktív kiegyensúlyozó, támasztó munkát végeznek. Ha ez nem is a test végső energiatartalékainak a kiaknázása, mint azt Lisztnél gyakran láthatjuk, mindenesetre mozgósítja Chopin ezeket a tartalékokat, messze tovább jutva a Scarlatti, Clementi, Cramer által kijelölt úton, mint elődei.

Az etűdökben szinte minden általa használt mozgástípust feldolgozott Chopin, így óriási segítséget, kulcsot adott műveinek eljátszásához, megértéséhez. Elsősorban a zongoraversenyek azok a művei, amik terjedelmük, reprezentativitásuk miatt a legtöbb etűd elemeit magukban hordozzák. Nem érdemes túl sokat töprengeni azon, hogy vajon melyik etűdnek van köze egyik vagy másik koncerthez, mivel gyakorlatilag mindegyiknek a hatása jelen van – akár közvetlenül felismerhetően, mint az op 25. f-moll etűd az f-moll zgv. 3. tételében, vagy az op. 10-es Gesz-dúr, F-dúr az e-moll zgv. 1. tételében, akár áttételesen, az általuk kialakított általános fizikai, idegi képességek, a fölényesen biztos hangszerkezelési képességek révén. Egyéb műveit tekintve alig van néhány olyan igazán más hangszeres faktúra, új technikai elem, amit nem találunk meg az etűdökben feldolgozva. Ilyen az op. 53 Asz-dúr polonéz oktávkíséretes középrésze. Ezt a típusú oktávjátékot sehol máshol nem látjuk Chopin műveiben, csak itt. Érdekes, hogy kimondottan trilla etűdöt nem írt, az op. 62. no. 1 H-dúr noktürn fantasztikus éneklő trillasorozata így az újítás élményét adja. (Ez teljesen más effektus, mint Beethoven kései szonátáinak hosszú trillái, ott ezek nem tipikusan dallami szerepet töltenek be, Ravel a G-dúr zongoraverseny 1. tételében használja ezt a chopini vibráló dallamvonalat.)

A *három új etűd*, melyet Moscheles zongoraiskolájába szánt, némileg elüt a többitől. Az első, f-moll inkább az op. 25-ös f-moll etűd logikáján halad, mintsem az op. 10-esén. Az op. 25, „kis” f-moll bal kezében található nagy triola itt a jobb kéz folyondárszerű dallamát alkotja a kíséret szimmetrikus nyolcadaival szemben. Andantino tempójával ismét melankolikus, „*žal*” hangulatát festi elénk.

A második, Desz-dúr – ez a szextetűd hangneme is – kettősfogás-gyakorlat. Az egyszerre és egy kézben játszott legato és staccato problémája vetődik fel, bonyolult és helyenként igen tág kettősfogásokban. Az op. 25 Gesz-dúr játékossága, tömörsége és eleganciája nagyon hasonló ehhez az etűdhöz.

A harmadik, Asz-dúr a triola-duola játék, a hármashangzatok belső polifóniájának, az akkordokból kiemelt dallamhangok plasztikus megrajzolásának, a hangszínek finom

árnyalásának az etűdje. Látszólag akkordfogás etűd, a kottakép alapján, első megközelítésben az is. Valójában ezek az akkordok inkább egy bonyolult, bujkáló dallamokat magukban rejtő, titokzatos többszólamú szövetet alkotnak. Chopin általában a notációval jelezni szokta a kottaképben a kiemelt fontosságú hangokat, pl. a Berceuse végén. Ebben a műben semmilyen jelzést nem alkalmaz, az előadóra bízza a dallamok kihámozását. Itt a tőle megszokott notációs segítség hiánya a szokatlan.
Chopin iskolát nem írt, elméleti feljegyzéseiből maradtak fenn részletek, ujjgyakorlatokat sem írt, mint Liszt vagy Brahms. (Ez persze nem azt jelenti, hogy később sem írt volna, Liszt is idős korában tisztázta le ujjgyakorlatait.) Ennek ellenére érdekes, hogy aki Chopin etűdjeinek „iskoláját" kijárja, szinte minden más szerző zongoratechnikájához közelebb jut. Ez csak abból fakadhat, hogy egyike volt azoknak, akik legmélyebben megértették a zongorának és a zongoristának a működését, lehetőségeit és kompromisszumok nélkül, a legmagasabb szintű költői kifejezés szolgálatába tudták ezeket állítani.

Liszt Ferenc (1811–1886)

Liszt óriási szerepét emlegetni a zongora forradalmának kialakulásában mára már szinte közhely. Újításairól, bizonyos területeken úttörő munkásságáról rengetegen írtak már. A visszatérő jelzők, amelyekkel különleges játékát illették – és amik mögött gyakran nem konkrét megfigyelés, hanem érzelmi reakció állt – sokszor elfogultak, felszínesek. Liszt kultikus figurává lett. Kultuszának a szélsőséges érzelmek kivívásán túl – ez az életveszélyes fenyegetésig menő gyűlölettől a hisztérikus imádatig terjedt – egyik legértékesebb hozadéka az lett, hogy életét és munkásságát részletesen dokumentálták, szinte percről percre követték, tudományos precizitással dolgozták fel. Önmagában ennek a hatalmas Liszt-irodalomnak a léte is igazolja nagyságát, az utókorra gyakorolt hatását. A liszti zongorázás kialakulásának megértéséhez fontos megérteni azokat a fő korszakváltásokat, amelyek fejlődését tagolták.
Az első ilyen fordulat a Czernyvel való munka megkezdése volt, amely az addig ösztönös játékba rendszert vitt, türelmes szigorral precizitásra nevelt, gyors és alapos tanulásra szoktatott. A skálák és etűdök, az ujjgyakorlatok fontosságát, belső logikáját már tizenkét évesen Európa valószínűleg egyik legjobb zongoratanárától tanulta meg. Czerny ekkor még csak 31 éves volt, de ekkorra 16 éves – tehát már jelentős – pedagógiai rutinja volt, kiérlelt elképzelésekkel a tanításról. Liszt a nála szerzett alapos technikával és a Salierinél

végzett zeneszerzői tanulmányok birtokában került Párizsba, és ez a tudás elegendő volt ahhoz, hogy a kortársakkal, az akkori világszínvonalat képviselő virtuózokkal bátran felvehesse a versenyt, és ünnepelt koncertező sztár lehessen. Apja halála után azonban rendszertelen lett az élete, és a zongorázása is ezt tükrözte. Hosszú ideig – két évig – nem kapott lábra, idegösszeroppanása, depressziója után nehezen lendült formába. Az 1830-as forradalomban elűzték X. Károlyt, helyére a „polgárkirály", Lajos Fülöp került. A felkelés mozgásba hozta a párizsi művészvilágot is. Egyszerre dolgozott itt Saint-Beuve, Victor Hugo, Balzac, George Sand, Heine, Delacroix, Chopin, Mickiewicz, Hiller, Kalkbrenner, Berlioz, Alkan. Megfordult itt szinte mindenki, aki a kor szellemi központjában jelen akart lenni: jött Mendelssohn, Paganini, John Field Angliából, Meyerbeer, Cherubini, Halevy, Beriot is vagy Ole Bull, a nagyszerű hegedűs. A felsorolás nem is lehet teljes, hiszen Európa szellemi központja óriási erővel vonzotta a művészek, gondolkodók elitjét. Egy ilyen hihetetlenül művelt, érdeklődő, kifinomult intellektusú közegnek „*érdemes*" volt gyakorolni. A minőségi elvárások – filozófiai és művészi szinten is – a kor legmagasabb igényszintjét tükrözték. Elsősorban a híres szalonok szűkebb közönsége, de az erre árgus szemmel figyelő sajtó is közvetítette a legújabb szellemi áramlatokat, művészi sikereket, állásfoglalásokat.

A bulvársajtó sem volt közömbös a mozgalmas kulturális élet sztárjai iránt[34]. Fantasztikusan ügyes virtuózok játszottak ekkor, mindenkinek meg volt a saját stílusa, „trükkje", közönsége, sajtója. Ezek között győzni szinte csak emberfeletti teljesítménnyel lehetett, a megingást pedig azonnal büntették a fanyalgó kritikusok. Liszt ebben a bonyolult, eszmeileg színes, sőt ma kissé zavarosnak tűnő közegben valódi, mai értelemben vett sztárrá nőtte ki magát. A művelt, szellemes, kifinomult társalgás a szalonok intim világában alapvető fontosságú volt, az irodalmi, filozófiai vitákban abszolút naprakészen kellett helytállnia. Ennek a kihívásnak Liszt az átgyakorolt, átkoncertezett tanulóévek hátterével eleinte nehezen tudott megfelelni. Végül önerejéből hatalmas olvasottságra tett szert, mindig megkereste azokat a „szellemi vezetőket", akik segítették intellektuális fejlődését. Kezdetben természetesen apja, Liszt Ádám, Czerny, Salieri irányítja, segíti. Párizsban Reicha elméletre, Paër zeneszerzésre tanítja, majd apja halála után Lamennais abbé és közeli barátai, Berlioz, Chopin, George Sand, Marie d'Agoult hatnak legerősebben rá. A zenében mindenre nyitott, szinte feltérképezhetetlen a

[34] Liszt írásai 62. old.: „…ma már a közönség… kifürkészi a házi tűzhely minden titkát, a magánélet minden részletét. Az újságok sietnek tőkét kovácsolni ebből a szánalmas kíváncsiságból, anekdotát anekdotára, hazugságot hazugságra halmoznak…" „És az előkelő társaság…példátlan mohósággal fogadja a legszégyenteljesebb beszédeket, a legostobább rágalmakat."

sokrétűsége mindannak, amit Párizs zenei élete nyújtani tudott számára. Az egyik legerősebb hatás az opera felől érte, ahol Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Rossini műveit a legnagyobb énekesek, mint Malibran vagy Nourrit előadásában hallhatták.
Czerny, Schumann feljegyzéseiből, de magától Liszttől is tudjuk, hogy a zongorázása a húszas éveiben gyakran öncélúan hatásvadász volt; azért, hogy a sikert, a tapsot, a közönség rajongását kicsikarja, szinte semmilyen eszköztől nem riadt vissza. Ha úgy érezte, hogy lanyhul a közönség érdeklődése iránta, gátlástalanul „átírta", futamokkal, orgonapontokkal „gazdagította" a darabokat, az akkordokat is „feljavította", ha kellett, kadenciákat rögtönzött – akár Beethoven szonátáiban is. Ezt a korszakát szerencsére úgy 27-28 éves korára „kinőtte", utóbb mélységesen sajnálta, szégyellte[35]. Játéka ezután sokkal letisztultabbá, „klasszikusabbá", tisztábbá, rendezettebbé vált. Paganini példája nemcsak egy újfajta virtuozitás irányába indította el. Nyilván tőle tudta meg azt, hogy egy ilyen virtuóz milyen életet él, látta a hegedűs varázslataira születő közönségreakciókat, de a dupla árú jegyeket is, és valószínű, hogy az összehegedült, addigra már mesés milliókra gyarapodott vagyon sem kerülte el a figyelmét. Céltudatosan tűzte ki maga elé a célt, hogy úgy emelkedjen ki a zongoristák közül, mint Paganini a hegedűsök közül, sőt a komponisták közül pedig úgy, mint egy kortársa sem. Ott egy példakép maradt, Beethoven, akinek a kultuszáért senki nem tett többet, mint ő.
Az ilyen pódiumsikerekhez gyakorolnia kellett, újra kellett alapoznia a játékát, elölről kezdve, újra felépítve, hogy kiteljesítse azt, most már saját teljesítőképessége végső határáig.

Ujjgyakorlatok

Liszt zongorázásáról a mai pályatársak teljesítményével való összehasonlításban gyakran hallani, olvasni lekicsinylő megjegyzéseket. Mint említettem, a húszas éveiben kortársai is helyenként bírálták „zavaros" játékát. Utána inkább letisztultságát, megdöbbentő zenei erejét méltatták, és nem az ujjaival foglalkoztak. Akik manapság megkérdőjelezik valós technikai tudását, azok sokszor nem is tudnak az ujjgyakorlatairól, vagy ha igen, egy füzetnyit sem próbáltak lejátszani – akár nagyon lassan – belőlük. Még a legkönnyebb gyakorlat is veszélyesen nehéz a kezek számára, és a koncentrációnak is komoly próbája.

[35] Liszt a Lettres d'un bachelier ès musiqe 1837 januári írásában részletesen ír erről: „Nem is tudja elképzelni,… mennyire fájlalom a rossz ízlésnek tett engedményeket,…mert aztán a nagy mesterek remekeinek határtalan tisztelete lépett nálam az újdonság és eredetiség szükségletének a helyére…" /Liszt írásai 66. old/

Érdekes, hogy Liszt a Paganini-sokk utáni gyakorlásban inkább elméje elborulásától tartott, és nem a kézfájástól[36]. A lelkesült, „őrült” gyakorlásban roppant józanság, szisztematikus tudatosság is feltételezhető, mert elkerülte Schumann sorsát és nem tett kárt a kezeiben. Czerny alaposan felépített, logikus tanítási módszerének ebben is nagy szerepe lehetett. Jól érezhette Liszt, hogy azokon az alapokon, amiket időben megkapott „sínen van”, tovább lehet és kell is mennie rajtuk.

A „*Technische Studien*” felveti azt a kérdést, hogy kiknek is írta ezeket. A fiatalabb tanulóknak aligha, ilyen fokú fizikai igénybevételhez eleve edzett izomzat kell, már belépő szinten is. A kedvtelésből tanulóknak megközelíthetetlenek és unalmasak is. Maradnak azok a jól képzett, a zongorázásban már meglehetősen magas szinten járó, ambiciózus fiatalok, akiknek a céljai egybeesnek a fiatal Liszt terveivel: elérni önmaga teljesítőképességének legvégső határait, kiélvezni a zongorázás fizikai értelemben vett totalitását, kihasználva a testi és szellemi állóképesség maximumát. Az önmaga elé állított, saját maga által támasztott feladatok megoldási módja Lisztnél éppoly csodálatra méltó, mint Paganininél vagy Chopinnél. Az ilyen, néha a végsőkig leegyszerűsített alapgyakorlatoknál is érezhető a szándék, hogy a mechanikus gyakorlás nehézkessége ne uralkodjon el teljesen. A könnyedséget már-már „kikényszeríti” a zongoristából. Ennek egyik eszköze a mennyiségi tényező – mereven, darabosan játszva a begörcsölés vár a gyakorlóra ennyi ismétlődés során. A koncentráció egyik első feladata mindjárt a lazaság, a belső erőegyensúly megtalálása, a terhelés minimalizálása és a lehető legegyenletesebb elosztása az egész játszóapparátuson belül. Ennek egyik eszköze a változatosan artikulált játékmód: legato, staccato, kettőskötések, a súlyok átrendezése, különböző ritmikai variánsok (triolák, nyújtott ritmusok és ezek kombinációi), az ilyen játékos elemek is könnyedebbé teszik a mozgást. A lazítás másik lehetőségként a dinamika hullámzását, a crescendo-diminuendo folyamatos váltakozását kínálja fel Liszt.

Némelyik gyakorlatból különösen sokat olvashatunk ki a liszti gondolkodásmódról, ami a zongorázás „magasiskoláját” illeti:

1. gyakorlat – Az egyes ujjak erősítése és függetlenítése nyugvó kéztartás mellett. Terjedelme 545 ütem! Az egyik legkomplexebb feladatsor, amely a kéz belső struktúráját, egységét erősíti. Ahogy Dohnányi ujjgyakorlatainak előszavában írja[37], ettől még nem lesz rögtön gyors a kéz, de a hosszú távú hatása nélkülözhetetlen. Az ujjtövek és az

[36] Liszt írásai 24. old, de Walker is idézi ugyanezt a levelet

[37] Dohnányi ujjgyakorlatai Liszt e gyakorlatain alapulnak, de jóval összefogottabbak, rövidebbek, áttekinthetőek és bár igen nehezek, mégis az átlagos zongoristák számára is kezelhetőbbek, a mindennapokban jobban használhatóak. A III. kötetet nem ismerhette, mert azt csak 1975-ben fedezték fel, Weimárban.

interrosseusok ilyen gyakorlatok révén kialakuló stabilitása és belső rugalmassága a szélsőségesen gyors és erős játékban is komfortérzetet és biztonságtudatot ad.
5−11. gyakorlat – Sajátos úton jut el a skálákig itt Liszt. Előbb hangpárokból, majd három, négy, öt (!) hangból álló, alátevés nélküli skálaszeleteket gyakoroltat, ezután váratlanul (lazításként?) egy repetíciós gyakorlat következik, utána egy igen nehéz alátevés etűd, míg eljutunk a skálákig, ami már-már felüdülésnek hat ilyen előzmények után. Aki még nem tud skálázni, annak a végig 5-4, 5-4, illetve 4-5, 4-5 ujjrendű skálák aligha hoznak lelkesítő sikerélményt.
17. gyakorlat –Rábukkanunk a Feux Follets problémás bevezető futamának ujjrendi „ősére", valamint a hüvelykujj közbetoldásával kibővített „fityisz" ujjrendű pozíciókra.
20. gyakorlat – Czernytől ismerős az indítása, majd ismét a Feux Follets egyik elemét látjuk, utána Chopin op. 10-es a-moll etűdjének feladata köszön vissza.
26. gyakorlat – A kézkeresztezésben játszott akkordmixtúráival, főleg a jobb kéz 4-5. ujjas változatával az abszurditást súrolja. Ilyen önkínzást aligha követ el bárki is a színpadon. A haszna inkább a fölényesség elérésében lehet – „ha így is sikerül, máshogy sem lehet probléma".
29. gyakorlat – Liszt itt már helyére teszi a kezeket, hasonló helyzetben. A gyakorlat végén a szokásos kromatikus verziót később a 35-36. gyakorlatban előveszi, hogy a 37. gyakorlatban „összeeressze" a kvartskálákat – itt is legfeljebb kadenciákban, rövid ideig előforduló játékelemről van itt is szó.
38. gyakorlat – A kromatikus szext- és kvartskálák együttes előfordulása igen ritka, mégis a Pensée des morts három kadenciájában is találkozhatunk vele.
39. gyakorlat − Ez az oktáv-akkord tanulmány még nem túl nehéz, de bőséges módon tárgyalt, a későbbiekhez képest ez könnyed bemelegítésnek tűnhet.
A törtoktávoknál, ahol szexteket kell befogni, ismerünk rá Chopin csodálatos op. 10-es Asz-dúr etűdjének mozgástípusára.
45. gyakorlat – Mások is játszottak dupla terctrillát, pl. Chopin a Polonéz fantáziában, de szext-terc kombinációban, oktávban, ráadásul két kézzel más nem próbálkozott. Itt is felvetődik a kérdés, hogy milyen tempóban képzelte-játszotta ezeket Liszt. Tempójelzés, metronómszám nincs sehol, egyedül az 57/a gyakorlat /III. kötet 1/ tartalmaz egy „più presto" jelölést, ami nem sok jót jelent a kényelmes zongoristáknak. Chopin az op. 25 F-dúr etűdben ír egy variánst a törtoktávon belüli praller díszítésre, ebben a gyakorlatban Liszt folyamatos, beosztott trillát ír az oktávokba. Érdekes, hogy az elmerevedést megakadályozza, időről időre tremoló trillákkal szakítja meg a folyamatot.

46. gyakorlat – A váltott kezes akkordtrillák is eredeti liszti elemek, Chopin, Schumann vagy mások nem éltek vele.
48−52. gyakorlat − Czerny fegyelmezett szisztematikusságának szellemisége az egyszerű felrakású, de kimerítő mennyiségű akkordfelbontások közben is jelen van.
53−54. gyakorlat − Akkordfelbontások tercben-szextben. Aligha a hiányérzet hozta létre ezeket, sokkal inkább a logika, a megkezdett út végigjárásának kényszere.

Az utolsó „*12 Große etüden*" már olyan fegyvert ad a zongorista kezébe, ami csak avatott muzsikus kezébe való, mert könnyen visszafelé sülhet el. Ez már maga az igazi akrobatikus zongorázás, a technikai „támadó nehéztüzérség", amit sokan és sokszor bíráltak Liszt műveiben, és amit nem győzött megvédeni. Számára ugyanis ennek használata nem a végső célnak számított, ez csak a mindenkori művészi program szolgálója volt. Valószínűleg más lenne a transzcendens etűdök – és még sok más darabjának is – a zenei megítélése, ha *csak* olyan játékosok mernének hozzányúlni, akik már ezekkel a gyakorlatokkal is megbirkóztak.
58. gyakorlat – Különösen nehéz a felsőtest számára a rengeteg távoli akkord párhuzamos mozgása. Még a derék, a csípő, a lábak sportos edzettségére szükség is van. Az ilyen telt fogású akkordmenetek általában a zeneileg felfokozott pillanatokban kerülnek „bevetésre". Megfontolandó, hogy talán jobb lehet megerősödni ilyen „üres" gyakorlatokon, mint a nagy művek legszebb, legnemesebb, emelkedett pillanatait etűdként használva, azokon „sportszerűen" edzeni, szétgyakorolva azokat.
60. gyakorlat – Paganini 12, 22, 24 caprice-ának végletes ugrásait idézi fel. A fül számára és kottaképben is hihetetlenek, elborzasztóak a távolságok, amiket átfognak. Gyakorlatban azonban nem árt tudni, hogy Liszt méretes kezei, ha kinyitotta ujjait, a távolságoknak jelentős részét „kitakarták". Tehát, ha az elugrás pillanatában a kinyújtott 5. ujj és a megcélzott billentyű közti – ténylegesen megtett − távolságot nézzük, akkor az sokszor csak kb. *5-15 cm között mozog*! A hallás szerint persze ez még távoli hangként szerepel, és ez döntő lehet, hiszen a mozdulat mindig a hallás után indul. Ebből következik, hogy ami bravúrosan nehéznek hallatszik, az esetenként inkább a hallás és képzelőerő gyorsaságának és pontosságának kérdése, kevésbé a mozgás komplikáltságán múlik.
63. gyakorlat – Tágfekvésű akkordok – Érdekes lenne tudni, mit ért el és mit tört ebből Liszt, mindenestre egy átlagos kezű zongoristának ez magától értetődően arpeggio etűd. A törésre utaló jel először (és utoljára) a 159. ütemben van, de egy sor akkordot képtelenség

elérni, tehát valóban törni kell őket. Amíg Chopin az oktáv + szext távolságon nem nyúlt túl, Liszt mindkét kézben a két oktávig ment el!
64. gyakorlat – Mintha Chopin op. 10, no. 1 C-dúr etűdjének jobbkéz-szólama indulna el. Ugyan csak néhány hangig azonos hangról hangra, de a kimerítő kétkezes faktúra így is határozottan ismerős.
66. gyakorlat – Példa Liszt kezének hihetetlen tágulékonyságára. A gyors akkordfelbontásokban a belső ujjakkal játszott roppant tág fogások olajozott kivitele az izületek tökéletesen összehangolt harmonikus összhangja nélkül reménytelen vállalkozás. Ahol például aisz-g méretű lépéseket kell 4-2, illetve 2-4 ujjrenddel elegánsan megoldani, ott csak a kifogástalan elasztikusság segít, még akár a rendkívüli méretű kezekkel rendelkező játékosnak is. Érdekes, hogy a szűk és a tág pozíciók folyamatos váltakozása miatt a nagy kéz ebben a gyakorlatban nem feltétlenül áldás, a rugalmasság lényegesebb paraméter.
68. gyakorlat – Ha valami kikerülhetetlenül nehéz, ahol vajmi keveset segít az ügyeskedés, akkor ez a 177 ütemnyi tremológyakorlat biztosan az. A könnyedén vállból „kirázott" tremoló legfeljebb bemelegítésnek jó Liszt számára. Amikor egy ujjal szemben folyamatosan három, gyakran négy (!) ujj áll szemben, különösen egy mai nehezebb járású hangszeren, akkor már szinte „túlélő" próbáról van szó. A terhelés itt monoton egyhangúsággal ugyanazokon az izomcsoportokon van, a túlterhelődés veszélye – kellő edzettség és óvatosság hiányában – igen nagy.

Amit Liszt tett a zongorázás fejlődéséért, azt szinte az összes zongoraművében tetten érhetjük, hiszen minden műve magában hordozza eredeti látásmódját, egyéniségét. Mégis két különösen jellemző műfajt ki lehet emelni, amiben tisztán láthatóak a szándékai és eredményei. Az egyik a zenekari művek átiratai. A hangszer lehetőségeinek teljes körű kiaknázása a zenekari hangzások utánzására új szemléletet jelentett, amit Liszt csak a rendelkezésére álló új, jobb hangszerek birtokában alakíthatott ki. *Nem szabad elfelejteni, hogy egy-egy új darab megszólalása ebben a korszakban sokszor egy addig nem hallott tökéletességű, szebb hangú, jobban kezelhető, erőteljesebb zongora bemutatása is volt!* A mai zongoristák kiválasztásában lényeges szempont, hogy megfelelő adottságú kézzel, fejleszthető izomzattal rendelkezzen a fiatal művészjelölt. Liszt a saját adottságaihoz, erejéhez, vízióihoz alakíttatta ki az új zongorákat, tehát ha tehette, önmagára szabatta azokat. A zenekari hangszínek átültetése önmagában is maximalista elképzelés, hiszen a legsokszínűbb, leggazdagabb „hangszer" a zenekar. Beethoven szimfóniáinak vagy

Berlioz Fantasztikus szimfóniájának a „*kínos lelkiismeretességgel*” történő átírása jogos büszkeséggel töltötte el Lisztet, saját úttörő szerepével kapcsolatban[38]. Azért feltételezhető, hogy az ilyen átiratoknak a létrehozásában alapvetően maga a megoldandó feladat izgatta. Minden optimizmusa ellenére sem képzelhette, hogy ezeket tömegek fogják játszani, bár a zongorát a zenekari műveket széles körben népszerűsítő, elérhető eszköznek tartotta. A Beethoven-szimfóniák közül - bár nyilván tudta mindet -, csak az V. VI. és a VII. szerepelt koncertjein, sokszor csak a 2-3. tételek, bár elképzelhető, hogy ennek műsorszerkesztési okai is lehettek. A nagyszámú operarészlet – áriák, zenekari betétek −, a rengeteg dalátirata, amik felölelték a kor vokális irodalmának a legjavát, mind azt mutatják, hogy a legszebb hangszer, az énekhang reprodukálása éppúgy a legfontosabb cél volt számára, mint Paganininek vagy Chopinnek. Az átiratok, reminiszcenciák, parafrázisok színes világa mellett az újítások legletisztultabb összefoglalását az etűdökben találjuk, ezek között is leginkább a Paganini és a Transzcendens etűdökben.

Liszt etűdjei

Mindkét nagy sorozat munkálatai az 1830-as években kezdődtek, az első változatot 1838−39-ben jelentette meg, majd 1851−52-ben átdolgozta, némileg leegyszerűsítette, játszhatóbbá tette őket. A zenei érlelődésen kívül ebben része lehetett annak az ezernyi koncertnek a tapasztalata, rutinja, amely világossá tette számára, hogy milyen kockázat vállalható a pódiumon. Ezen kívül szerette volna önmagán kívül mások számára is eljátszhatóbbá tenni e műveit.

Paganini etűdök

Eredetük nyilvánvaló, hiszen nagyrészt a caprice-ok alapján készültek. Mint már kiderült, ekkorra a negyvenes éveiben járó Paganini Európa-szerte ünnepelt sztár, a neve divatcikk volt, szinte bármit el lehetett adni vele, kultikus figura lett, emellett muzsikus mércével mérve döbbenetesen jól keresett. Utánzásával is jó néhányan megpróbálkoztak, inkább kevesebb, mint több sikerrel. Schumann mellett – aki inkább „iskolai feladatnak”

[38] Liszt írásai 85. old. : A zongora védelme, ugyanitt: „A zongora az a zenekari műnek, ami a festménynek a metszet: megsokszorozza, mindenkihez eljuttatja, s ha nem is adhatja vissza az eredeti színezetét, de legalább visszaadja fényeit és árnyékait.”

tekintette – Liszt is letette névjegyét a Paganini-feldolgozások között, megírta a maga 6 feldolgozását.

1. etűd – A 6. caprice-t Schumann a második, op.10-es sorozat 2. darabjaként dolgozta fel. Liszt „kölcsönvette" az 5. a-moll caprice színpadias bevezetését és a záró improvizatív anyagot, az eredeti a-mollt A-dúrba, a g-mollt G-dúrba transzformálva, ami a 6-os hangnemével illeszkedik. Sokban hasonlít a liszti és a schumanni feldolgozás, ami a zongora zenekarszerű használatát illeti, de Liszt a kiegészítő szólamok díszítő hatása mellett sűrűbb, gazdagabb tremolókkal – kétszer sűrűbb, mint a schumanni – inkább belülről tömöríti az anyagot. A kizárólag a bal kézre, a cselló lágéba áthelyezett dallam így rögtön megmutatja a Schumannénál jóval sötétebb, drámaibb arcát. Az első lenntartásos ujjgyakorlat gyakorlati alkalmazását látjuk és persze az utolsó tremolóst is. Míg a hegedűdarab két különálló hangszer illúzióját kelti, a liszti hatás inkább a szimfonikus zenekaréhoz mérhető.

2. Esz-dúr etűd – Nagyrészt megegyezik az azonos hangnemű 17. caprice-szal. Ezt Schumann nem dolgozta fel. Érdekes megoldást alkalmaz itt Liszt. A gyorsan legördülő futamok két kézre való bontása merő látványosság! El lehetne játszani egyszerűen egy kézzel is, mint ahogy a bal kéz (!) később egyedül is megszólaltatja, csak hát a vizuális hatás így egészen más, az egymáson átrepkedő karok látványa sokkal attraktívabb. A különlegesen rafinált raddolcente futamok elődjét a 32-es ujjgyakorlatban találjuk, ez is csak Lisztre jellemző, egyéni megoldás. A kézkeresztezéssel játszott párhuzamos futamjáték is színtiszta akrobatikus látványelem. A váltott kezes oktáv passzázsokat Liszt nagyon kedvelte (Chopin, Schumann soha nem írt ilyeneket), gyakran használta, erőteljesen szól, nagyon látványos és nem túl nehéz! A c-moll középrész oktávfelrakását változatlanul hagyja, de némi barokkos ízzel, háromszólamú polifóniát sugalló kísérőszólamokat kap, majd elementáris erejű oktávössztűz zúdul a zongorára, ahol csak lehet, befogott tercekkel, nehogy egyszerűnek tűnjön. Megfigyelhető, hogy a könnyedséget komolyan veszélyeztető helyekre véletlenül sem ír ilyen kitöltő hangokat. A weimari évek racionalizált nehézségű átdolgozásaiban már mindig vigyáz arra Liszt, hogy a már-már természetfeletti nehézségű darabjai *soha ne legyenek természetellenesek*! A középrész végét kiegészíti némi improvizatív jellegű játékos kódával, majd a mű végén is találunk hasonló bővítményt, ami a hegedűdarabhoz képest alaposan felfokozott hangulatot segít kiegyensúlyozni. Az ossia kettős kvartfutamai a 37-es ujjgyakorlatból ismerősek lehetnek.

3. gisz-moll etűd, La Campanella - Az egyetlen, ami nem caprice alapján készült, hanem a 2. D-dúr hegedűverseny III. Rondó tételének témájára. Ezt a közismert régi olasz dallamot, ami Paganini feldolgozásában lett világhírű, a fiatal Liszt a *Clochette*-fantáziájában – játszhatatlanul nehéz formában – már feldolgozta. Összetett, sokféle játékelemet kombináló etűddé vált ebben a sorozatban. Természetesen az ugrások jelentik a szenzációt, bár messze nem kizárólag erről szól, sőt. A trilla és annak szinte összes elképzelhető megjelenési formája ugyanúgy fajsúlyos része a technikai problémáknak, mint akár az oktávugrások vagy a repetíciók rafinált variációi. Mindezt olyan elegánsan, választékos, finom hangszínekkel mutatja be Liszt, hogy az már a *Villa d'Este szökőkútjainak* impresszionisztikus színkezelését is megelőlegzi. A látványelem itt is erős, a kezek támaszték nélkül repkednek, helyenként szinte „*nem látszanak*" a sebességtől. Az előadó bátorsága, kockázatvállaló képessége a hallgatóság számára végig kitapintható. A legrizikósabb etűdök egyike ez, mert áttetszősége révén mindenbe „*be van avatva*" a publikum, és ez a scherzandós hang egyébként is nehezen fér meg egy félig megoldott, kigyötört előadásmóddal. Egyedül a kockáztatás fűszerével ízesített előadás adja meg itt is a győzelem ízét.

4. E-dúr etűd –Az 1. caprice alapján készült, Schumann ezt sem dolgozta át. Liszt alig írt hozzá, az eredeti faktúrát érintetlenül hagyta. Scarlatti kézkeresztezéses faktúráit idézi, legalábbis eleinte, ugyanis amikor egykezes repetícióval fordulnak a hármashangzat-felbontások, a mozgás annyira más lesz, mint a kétkezes verzió, hogy szinte új etűd kezdődik a darabon belül. Ez a képlet egyébként jobban tükrözi a vonóváltás pillanatát, mint a váltott kezes forma. Ezek közül az etűdök közül talán ez tűnik a leginkább „zongorára születettnek", annyira tipikusan őrzi a régi, barokk gyökerű billentyűs idiómát. Meg kell jegyezni, hogy bár a kottakép egyértelműen arpeggio etűdnek láttatja a darabot, a staccatissimo billentés olyan erős, pizzicatoszerűen pattanó ujjvéget kíván meg, hogy az erősen átszínezi az arpeggiáló mozgást. Chopin op. 25, no 4-es a-moll etűdjében találkozhatunk valami hasonló feladattal. A coda orgonapontként jelentkező repetíciói szintén barokkos, prelúdiumszerű befejezést imitálnak. Az a néhány kitöltő vagy kísérő hang, amit Liszt hozzátett, kiemeli a mű játékosságát, szellemességét, ami leginkább egy kötéltáncos könnyedségére emlékeztet. A vizuális hatás itt sem lebecsülendő, a bújócskázó kezek látványa, különösen, amikor már két oktávnál is nagyobb távolságra, örökmozgóhoz hasonlóan lendülnek, igen mutatós.

5. E-dúr etűd – A 9. caprice átirata, Schumannál az op. 3 második darabja. Paganini hangutánzó játékából – amin a közönség jót mulatott, és amit a komoly szakma olyan

rosszallóan bírált – itt visszafogott ízelítőt kapunk, két fuvola és két kürt párbeszédét halljuk. Hegedűn és zongorán egyaránt kettősfogás etűd, zongorán sok váltott kezes állással. Scarlatti „vadászatos” szonátáiból már ismert ez a felelgetős anyag. Érdekes, hogy a gyors hegedűfutamokat Liszt szext glissandókra „cserélte le” – könnyebb és hatásosabb, mint az eredeti. A második epizód végének felvillanó motívumait gyerekjáték volna a zongorán két kézzel eljátszani. Liszt ezt nem hagyhatta: a bal kéz olyan magas lágéban játszik kísérő akkordokat, hogy az elugró jobb kéznek át kelljen lendülnie felette, és így kézkeresztezés lesz belőle. Így adja vissza a hegedűjáték akrobatikáját a zongorán. A coda felpörgetése is liszti gondolat, a caprice-ban nincs ilyen.

6. a-moll etűd – A 24. caprice átirata. Schumann ezt nem írta át, de később a legtöbb feldolgozás éppen erre a témára készült, pl. Brahms op. 35-ös két, egyenként 14 variációt tartalmazó sorozata, Rachmanyinov népszerű variációi zongorára és zenekarra, Lutoslawsky kétzongorás variációi. Liszt a caprice eredeti szerkezetét megtartotta, de a 2., 7. és a 9. variáció kivételével csak váznak, strukturális alapnak használta a zongorán szegényesnek tűnő hegedűfaktúrát. Szellemes, mesteri ötlet, hogy magát a témát használja fel kíséretül az 1. és 3. variációban. A variációk témájának választott zenei alapötletek ritkán szoktak ilyen technikai kockázatot magukban hordozni, mint ebben a műben. A felütés motívumából ennyire gyors és széles arpeggiókat indítani – még nagy kézzel is – annyira veszélyes, hogy Liszt is ritkán próbálkozott vele. A Paganini etűdökben máshol nincs, Chopin, aki valósággal arpeggio-specialista volt, egyáltalán nem írt ilyet, még a Vihar etűd kíséretében sem. Hegedűn a 4. variáció rendkívül magasan, de mégis éneklő legatóban szólal meg. Liszt itt inkább a zongora ütőhangszeres jellegét emeli ki, staccato leggiero karakterre változtatva a cantabilét. A 4., 5. és a 6. variáció túl könnyen játszható, kissé üres, semmitmondó lenne a zongorán, ezért kettősfogásokkal, akkordokkal kiteljesítette, zenekarszerűbbé tette a hangzást. Míg a 7. variáció enyhe, unisono, illetve akkordkíséretet kapott, a 8. karaktere megváltozott, az orgonapontos akkordvariációból a zongorán egy utánütéses fuocoso ritmusgyakorlat lesz. Csodálhatjuk a fantáziáját, hogy mennyire képes egy teljesen más karaktert is belelátni egy anyagba, ugyanakkor a 9. variációban éppen az a hihetetlen, hogy a tűzijátékszerűen villódzó, ropogó, pizzicato-üveghang hatást milyen hűen képes a zongora nyelvére lefordítani. A legfelső hangok pp staccatói, a váltott kezes részek, a kettősfogások együttesen tökéletes illúziót keltenek. A 9. variációban az érintetlenül hagyott hegedűszólamot áttetsző fénybe burkolja Liszt diszkrét trillakísérete. Ezután a „pihenő” után, ahogy Paganininél is, szinte elszabadul a pokol. A hegedűn kettősfogás ugrások (!) és futamok váltják egymást, a zongorán is teljes

az össztűz. Óriási futamok és ugrások mindkét kézben, a 6. ujjgyakorlatból ismert, szokatlan, de kézenfekvő ujjrendű futamok váltják egymást. A finálában visszaidézett téma is csak a zongoradarabban létezik. Meglepő, hogy Liszt egy ütemet elvesz a hegedűverzióból azzal, hogy az utolsó, kétütemes, valóban terjengősnek tűnő trillát megfelezi, így 29 ütemre zsugorodik a záró variáció eredeti 30 üteme. */l. X. és XI. melléklet/*

Transzcendens etűdök

A másik nagy etűdsorozatról, a Transzcendens etűdökről (Etudes d'exècution transcendante) nehéz olyan összefoglaló megállapításokat tenni, amelyek minden darabra egyformán igazak, hiszen nagyon különböző problémákat vet fel, enciklopédikus részletességgel. Lisztet megelőzően egyik billentyűs virtuóz szerző sem írt olyan sorozatot, amelyben az etűdszerűség és a költői tartalom egyaránt konkrétan meg lenne nevezve. Előfordul köztük magasrendű irodalmi, képzőművészeti ihletettségű programzene, de némelyik szinte improvizált, quasi vázlat. Ez a sokszínűsége is hozzájárul igazi nagyságához, igazolva azt az állítást, hogy Liszt egymaga tudta mindazt a zongorázásról, amit a kortársai külön-külön.

1. etűd – Amíg az op. 1-ben valóban etűd, annak Czerny-szerű értelmében, ez a mű inkább csak bemelegítés a nagy sorozathoz. Jól megfigyelhető, hogy milyen praktikusan gondolkodik a teátrális külső mögött. Két célra is jó ez a kis darab.

a. A zongora állapotának, hangi kvalitásainak a gyors felderítésére. A hangszer teljes hangterjedelmét bejárja, kitapasztalja a billentyűk ellenállását, kiderül, hogy mekkora erővel kell játszani rajta.

b. Az izomzatot fellazítani, bemelegíteni. A könnyű futamtól a nehezebb alátevésekig megmozgatja előbb a csuklót, kicsit a hüvelykujjat, majd az akkordokban kényelmesen elengedi a vállakat. Persze csak annak elég ennyi bemelegítésnek, aki szinte állandóan „be van melegedve", rengeteget játszik. Egy tesztetűd a zongora és a zongorista állapotának megállapítására, az összehangolódásra.

2. etűd − Az a-moll etűd követi a nyitó C-dúrt, ahogy Chopinnél láthattuk. Nyilvánvalóan nem hathattak egymásra, a művek keletkezésének idején nem is tudtak még egymásról. Érdekes, hogy a nagy példa, a Wohltemperiertes Klavier hangnemi mintáját egyikük sem kívánta követni. Semmilyen konkrétan köthető Paganini-darab nincs a háttérben, mégis a

dobott vonó, a spiccato hatás vagy a cikázó oktávok, a váltott kezes trillák leginkább ebben az etűdben idézik fel a vonós játék jellegzetességeit. Az a négyhangos motívum, ami rendszerint már Haydnnál és Beethovennél is különösen fenyegető, sötét karaktert hordoz, itt sem kevésbé drámai hatású. Még az enyhültebb pillanataiban sem oldódik fel a szinte kínzóan gyötrő ritmus, sőt a többi diabolikus darabjától eltérően itt a vége sem ad feloldozást, a darab keserű, kemény, drámai pózban ér véget.

3. etűd – Paysage. Ez a pastorale a liszti impresszionisztikus hangszerkezelés, hangszínkeverés differenciáltságára ad példát. Amolyan hamu alatt izzó parázs, hiszen a semmiből tűnik elő, meleg bensőséges hangon (placido), majd végül a semmibe vész (estinto). A középrész viszont erősen felforrósodik, szenvedélyessé válik, azonban éneklő legatójából nem lép ki. A belső szólamok, akkordok belső hangjainak érzékeny árnyalása, a hangzási rétegek jól elkülöníthető megszólaltatása – váltott kezes állásokban is – nem annyira egyszerű, mint az a kottaképből kitűnik. Az átnyúlások nemcsak a látványosságot fokozzák, nem külsőséges elemek, mert a bal kéz első ujja markánsan kiemelkedő hangszínnel tud a szopránban megszólalni, illetve a jobb kéz kísérete törésmentesen haladhat. A mű utolsó része kevéssé ihletett előadásban könnyen unalomba fordulhat, de Liszt az ilyen pillanatokat tudta olyan poézissel megtölteni, amire hallgatói úgy emlékeztek vissza, mint éteri tisztaságú, felemelő varázslatokra. A felhevült érzéseket nem direkt módon hűti le, inkább végtelen érzékenységgel hagy időt arra, hogy azok szelíden, maguktól enyhüljenek és hunyjanak ki.

4. Mazeppa – Az egyik legterjedelmesebb etűd, és ez mindjárt az egyik fő előadói problémája. A Wilde Jagd és a Chasse – Neige teszi még ilyen szinten próbára az erőt és a kitartást. Az ilyen, már sportteljesítménynek is beillő darabokban leginkább a hajlékonysággal, ügyességgel lehet kikerülni a túledzettségből fakadó atletikus, nyers, darabos játékot. Már nem először, de mégis új módon teszi fel a kérdést Liszt: hol a zongorista fizikai állóképességnek határa? A Dante-szonáta, a Tannhäuser- nyitány átirata, a Beethoven-szimfóniák és még jó néhány – valóban rendkívüli erőt-edzettséget kívánó – darabjában az egyes játékelemek, játékformák váltakozása, amelyek egyébként más szempontból nehezítik meg az előadást, a különböző izomcsoportok különböző terhelődése révén lehetőséget ad bizonyos fokú pihenésre, lazításra. Amikor csak egyfajta munkát kell tűréshatárig végezni, nincs kerülőút, könnyítési lehetőség. A Wilde Jagdhoz hasonlóan itt is kontrasztálló, lírai hangvételű középrész található, ami az egyfajta technikára koncentráló etűdök között újdonság volt. Ebben, az arpeggio kísérettel ellátott dallam kíséretében lévő akkordfelbontásokra nem készült ujjgyakorlat, ahogyan a

szűkülő-táguló kettősfogásokra sem, a jobb kézbe áttevődő dallamban viszont a 47. ujjgyakorlat lenntartásos elemeit láthatjuk. A kontrasztteremtés eszközével fölényesen bánik, elég, ha a főrész és középrész ellentétére gondolunk, vagy arra, ahogyan a 6/8-ban visszatérő téma – megannyi végletes fortissimo után – mp, leggero karakterrel indul. Az első két verzióban ez a mű még nem viselte a programzenei utalásait, utolsó változatában kapta meg nevét, programját. Ez az út, amelyen az op. 1 kis d-moll váltottkezes terctanulmány filozofikus zongoraköltéménnyé vált, csak Lisztnél képzelhető el, de nála sem találunk másik, hasonló pályafutású etűdöt. Ivan Sztyepanovics Mazépa (1644-1709) ukrán nemesember legendáját már Voltaire óta ismerték. Byron és Victor Hugo a lovához kötözött, majd a pusztába hajszolt, kis híján odavesző, de végül felmagasztosuló hős történetével a zseniális végzetéhez „kötözött", sorsát tragikusan megszenvedő, de ezen felülemelkedve végül megdicsőülő romantikus alkotó sorsát szimbolizálták. Ez a kép olyan szép, vigasztaló és reményteli, hogy a történeti tény, miszerint ez a „hős" a valóságban egy meglehetősen aljas, csábító, intrikus hazaáruló (még ki tudja mi minden) volt, egyáltalán nem érdekelt már senkit, Lisztet sem.

5. – Feux Follets. Az egyetlen etűd, amely a kettősfogások problematikáját ilyen mélységben tartalmazza. Nem mintha ez annyira ritka esemény volna, hiszen alig van olyan etűd, amiben ne lenne, de a felvetés módja nem hasonlítható más etűdökhöz. Chopin terc és szext etűdjeiben teljesen más utat jár, halványan az op. 10-es a-moll, esetleg a no. 7-es kis C-dúr mozgásai emlékeztetnek erre a darabra. Technikai elemeiben nem, de filozófiájában, miszerint a kistechnika szinte minden elemét bejárja, az op. 10 cisz-moll etűdje is rokonságot mutat. A Feux Follets op. 1 elődje sem számít a sorozat legkönnyebbjei közé, alig lehet jó előadásban hallani, és ez igaz a felnőtt változatra is. Ennél a darabnál is érdemes szétválasztva vizsgálni azt, hogy Liszt hangszerein, az ő kézalkatával mit jelenthetett és a mai zongoráinkon milyen feladat. A 4. és 5. ujj teherbíró képessége, illetve gyorsasága gyakorlatilag megszabja a kivitelezés gyorsaságát és könnyedségét. A Lisztről készült képek és a kezéről készült öntvények arról tanúskodnak, hogy a 4. ujja az átlagosnál – valószínűleg alkatilag is – jóval nagyobb és erősebb volt. Ez a nagyméretű, tágulékony, rendkívül izmosra kidolgozott, de alapvetően igen laza felépítésű kéz, egy aránylag könnyű járású, nem is mély billentésű zongorán hihetetlenül könnyen mozoghatott. Egy kevéssé ideális kezű zongorista számára, egy jó mély járású és lusta mai hangszeren kemény lecke ez manapság is. A kettősfogások a kar kiegészítő mozgásait, energiát adó lehetőségeit leszűkítik, csökkentik, az ujjak fizikai erejére ezáltal nagyobb szükség van a szokásosnál, így azok hamarabb el is érik teljesítőképességük

határát. Ezen a határon tágítani csak nagyon lassan, óvatosan, szívós, kitartó munkával lehet, ráadásul a fizikai adottságok is korlátot szabhatnak ennek. Persze messze nem ez jelenti az egyetlen problémát. A kettősfogások lehetőségeinek itt előforduló teljes arzenálját azért nem is érdemes részletezni, mert mellette az ugrások és futamok legrafináltabb kombinációi veszik körül, sokszor már-már elfedve azokat. A csapongó, scherzandós, leggero hangvételben a legváratlanabb helyeken felbukkanó motívumtöredékek, elmosódó ütemek, elbizonytalanodó, lebegő tonalitásérzettel párosulva keltik a misztikus, lidérces, borzongató, összhatást. A sorozatban viszonylag kevés helyen jelenik meg Liszt humora, de itt, a bal kéz előkés ugrásaiban vagy a visszatérés cikázó, keresztbe ugráló kombinációiban találkozhatunk vele. Ez az etűd nemcsak látszólag nehéz, az előadó teljes szellemi és fizikai képességein kívül a könnyed eleganciáját, játékosságát, zenei fantáziáját is igényli. Minden üteméből látszik az átgondoltság, mégis az improvizációk vad, csapongó, bármit megkockáztató légköre idéződik fel. Manapság erről az előadásmódról leginkább Cziffra György fennmaradt rögtönzéseiből kaphatunk ízelítőt.

6. Vision – Ha valóban egyben játszandó cikluskénti hangzik el a sorozat, akkor ez hangulati mélypontként szinte mindenben az ellentéte az előző etűdnek. A szellemes elegancia, a könnyedén áttetsző suhogás, a testetlen csillogás nyomokban sincs jelen e komor látomásban. Beethoven op. 26-os Asz-dúr szonátája gyászindulójának zord fenségessége egy arpeggio etűd kulisszái közé költözött. A felhasznált technikai elemek tekintetében meglehetősen ökonomikus darabról van szó. Ebben is különbözik a Feux Follets fakturális tobzódásától. Lényegileg csak hármas- és négyeshangzatok töréseit, tremolóit némi akkordikus epizódokkal tarkítva tartalmazza, enyhén jobbkéz-centrikus felrakásmóddal. Érdekes, milyen „egy lélegzetre" írt mű: a forte indítás utáni piano, sotto voce – aránylag rövid – terület az egyetlen halkabb rész. A továbbiakban roppant erőteljesen, a többszörös forték világában zajlanak az események. Tudjuk, hogy egyik bécsi koncertjén két húrt is elszakított ebben a darabban. Az ujjgyakorlatok elképesztően tág felrakású 63. darabjával, amennyiben azt arpeggiónak értelmezzük, itt valóban kapcsolatot találunk. Szintén a 3. kötet 65. futamos gyakorlata és 68. tremoló etűd is sok hasonló elemet tartalmaz. Liszt kezének tágulékonyságára jó példa, hogy a bal kézben oktávlépéseket 2-1-2 ujjrenddel játszat! Könyörtelen darab, nem csak az előadó számára, hanem a hallgatóknak is. Megtagad minden olyan eszközt, ami elfedné a küzdelmet az anyaggal, a hangszerrel, sőt inkább kiemeli, programmá teszi ezt a harcot.

7. Eroica – A cím és az Esz-dúr hangnem is jelzi az egyértelmű beethoveni rokonságot. A hősiesség pátosza hatja át ezt a fennkölt, magasztos indulót, melynek egyedüliként a sorozatban nincs őse az op. 1-ben.
A technikai nehézségek jóval enyhébbek, mint a legtöbb társdarabjában. Ennek a jellegzetesen liszti karakternek a markáns megjelenítése mintha fontosabb lett volna ebben az emblematikus sorozatban, mint magának a gyakorlatnak a problematikája. Az etűd háromnegyed része – ezen a szinten – nem mondható túlságosan nehéznek. A zenei karakter, az indulótempó nem is engedik meg a csapongó, szertelenkedő virtuozitást. Meglehetősen szoros, zárt, fegyelmezett a zene, és ugyanilyenek a mozgásformák is. Tömbszerű akkordok és oktávok jellemzik hatásos, de nem túl nehéz futamokkal színesítve. A remekül előkészített – con bravura – tetőpont párhuzamos oktávjainak helyes deklamációja, melléütésektől mentes, makulátlan megszólaltatása nem tartozik a könnyű feladatok közé. Az előzményekhez képest ugrásszerűen nehezebbé válik itt a darab. A csúcsponti terület egyszeri eljátszása még nem tűnik megrázóan küzdelmesnek, de a meghódítása kemény, fegyelmezett munkát követel. Olyan mű ez, mint amilyennek Liszt Beethoven szonátáit tartotta: valamivel jobban kell hozzá tudni zongorázni, mint amennyire szükség van.
8. Wilde Jagd – Az egyetlen német címet viselő darab, a Vadászat vagy Vad hajsza. Ahogyan a Feux Follets a kistechnika témakörét tárgyalja kimerítően, ez az etűd az akkord- és oktávtechnika összefoglaló műve. Az a-moll etűdtől és a Mazeppától – másik két nagytechnikás darabtól – elsősorban ritmikai bonyolultsága különbözteti meg. A presto furioso tempót váratlan szünetek szakítják meg. A metrumérzet mindjárt az indítás után felborul, mert 6/8-os ütembe némi 5/8-os íz keveredik. A főtéma szűkített akkordos variánsának a bal kéz ötujjas akkord repetíciói a hírhedetten nehéz részek közé tartoznak csakúgy, mint a visszatérés Paganini-szerű leggermente oktávugrásai. A végletesen felgyorsított siciliano ritmusképlet végigkíséri az egész művet. Ennek gyors, repetíciós eleme jelenti a kihívást, és magában hordja azt a liszti gondolkodásmódot, ami az ujjgyakorlatokban a 2. füzet 5. gyakorlatában szerepelt. Hangpárokból építette fel ott a skálamozgást, itt gyakorlatilag akkord párok alakítják ki a téma arculatát, még inkább a második „melléktémáét”. A harmadik téma kissé lassabb tempójával és folyamatos haladásával ellentéte az előző kettőnek. Kíséretében eleinte még nem tud elszakadni az előzményektől, a pp mélypontjától a fff appassionato csúcsáig építkezik. Ez a faktúra halványan emlékeztet Chopin op. 25 Asz-dúr etűdjére. Az ott alkalmilag felbukkanó belső polifónia itt végig szerves része a textúrának, ráadásul a bal kéz ugrásai közben is

kirajzolódik egy dallamvonal, ezt már a téma első két ütemében jelzi az eltérő notációval. Az ebben szereplő languendo programzenei vonatkozásokat sejtet. A harmadik egységében – eredeti tempóban – az a-moll etűd váltott kezes technikája visszavezeti a főtéma E-sz dúr, diadalmas visszatérését, így a szonátaforma körvonalait is felfedezhetjük. Az indítás szakadozott, akadozó ritmusa két ütem erejéig a mű végén megjelenik, amivel keretet biztosít számára. Ez a néhol nyerseségig rusztikus darab szigorú formai fegyelmével, állandóan jelenlévő polifóniájával, komplikált ritmikájával az intellektust és az erőt a legmagasabb szinten ötvözi.

9. Ricordanza – Sokan Chopin világával hozzák kapcsolatba, noha már az első verzió is tartalmazza a mű meghatározó témáit, az alaphangulat lényegileg nem változott. Érzékeny – érzelmes – hangvétele, lágysága, könnyed megoldásai, már-már túlfinomult légköre valóban nem a „*zongorazúzó*" (Clara Schumann) Lisztet mutatja. Feltűnően sokat megőriz az improvizációk hangulatából – ez Chopinnek is kedvelt szokása volt –, de semmi elnagyoltság vagy felületesség nem tapasztalható a lejegyzésben, sőt. A dinamikai jelölésekben, a szünetek jelölésében, e tempó árnyalásában, az artikulációban vagy az ujjrendek szokatlanul bőséges javaslataiban egyaránt a lehető legnagyobb gondossággal járt el. A részletező – szinte instruktív jellegű írásmód – sokat elárul a liszti előadás finomságairól, de a hangzás igazi szépségéről, a hangminőségről és a zenei idők lélegző rubatójáról sztereotip utalásoknál többet semmilyen kotta nem képes nyújtani. Bár az alaptónus egyértelműen dolce karakter, a dinamika széles skálán mozog a pppp (!) és a forte appassionato között. Ez a szélsőséges érzelmi hevület, a zongorázás csapongó, de mégis elegáns nagyvonalúsága alapvetően különbözteti meg Lisztet a kor többi virtuózától. (Thalberg – a nagy vetélytárs – éppen ebben a futamos, „háromkezes" játékformában nyújtotta a legtöbbet, a gyöngyöző skáláit, futamait sokan irigyelték.) Bár a cím olasz nyelvű, és a bel canto hatása letagadhatatlan, a mű egésze ízig-vérig francia ízlést tükröz, messzemenőkig figyelembe véve a párizsi szalonok választékos műveltségű közönségének kifinomult stílusát. Ami nehézzé teszi, az talán nem is alapvetően technikai, mozgási természetű probléma, sokkal inkább a formálás kérdése. Ez a quasi delicatissimo nem engedi meg sem a sietősséget, sem a technikai felületességet, miközben megfelelő lendületességgel kell összefogni a művet, a helyenként már-már túlburjánzó díszítésekkel együtt. Ha ez nem sikerül, menthetetlenül erőlködésbe vagy unalomba fullad az előadás, földhözragadttá válik. A nagyvonalú előadásmód eszközei a teljesen szokatlan, igazi nóvumnak számító ujjrendek. Az egymás utáni hangokon használt azonos ujjak – a

csúszkálás – érdekes, stílusos érzetet keltenek, ahogy a barokkos kifelé játszott fölétevések is /45. üt./, amit hagyományosan biztosan 2-1-es indítással játszanánk.
Chopin patikamérlegen óvatosan kiadagolt finom arányainál messze továbbmegy itt Liszt. Sokkal többet enged meg magának, az egész mű jóval „programzeneibb", szabadon hagyja burjánzani a díszítéseket, kadenciákat, bízván az előadó biztos arányérzékében és ízlésében.
10. f-moll – Az a-moll mellett ez a másik etűd, ami nem visel címet. Az a-moll esetleg még elképzelhető az indító Preludio folytatásának, tehát ezek akár párt is alkothatnának, az f-moll viszont mint teljesen önálló, szuverén mű, akár kaphatott is volna címet. Ennek hiányában viszont bármennyire is könnyű programzenei hátteret képzelni mögé, ez rejtve maradt. Ez a végső kétségbeesésig (*disperato*) fokozódó drámaiságú, szenvedélyes etűd hangvételében rokonságot mutat Schumann és Chopin hasonló karakterű darabjával. Chopinnél az op.10-es f-moll etűd valós vagy vélt hatását már érintettük, de az f-moll ballada finálójának légköre sincs messze ettől a hangzástól, sőt az f-moll fantázia is ebbe a körbe tartozik vagy akár az utolsó d-moll prelűd is. A h-moll scherzo, noha összetettebb darab, a bal kéz szólamában helyenként nagyon hasonló technikai elemeket tartalmaz. A mozdulatokban közvetlen hasonlóságot Schumann idevágó műveiben ugyan nem találunk, de a Fantasiestücke (op. 12) In der Nacht tétele, a g-moll szonáta saroktételei, esetleg a Szimfonikus etűdök némely variációja (2. 11.) nem állnak tartalmilag messze ettől a transzcendens etűdtől. Az op. 1-es elődje sem igazán egyszerű darab, szenvedélyessége és lendületessége már „készen van", és nem szűkölködik az akrobatikus elemekben sem, bár ezek itt még inkább a jobb kéz szólamára jellemzőek. Az ujjgyakorlatok teljes X. füzete, az „*Akkordfelbontások különböző ujjrendekkel*" teljes egészében ennek a mozgástípusnak van szentelve. Ez a négy gyakorlat (49–52.), ha hozzávesszük az ujjrendi alternatívákat, igazán kimerítően foglalkozik ezzel a feladattal. Az etűd mozgástípusainak meghatározó része a kistechnika körébe sorolható, de nem kizárólagosan, ahhoz túl markánsan vannak jelen az oktávok és az akkordok, a tért ölelő hatalmas ugrásokkal együtt. Az indítás váltott kezes akkord-trilláit felleljük a 46. ujjgyakorlatban (VIII. füzet). Már korábban a Bach Goldberg-variációiban, a 29-es számú tételben – ha nem is a trilla sebességével – ugyanez az ötlet szerepel /*l. IV. melléklet*/. Liszt játszotta a variációkat, szerepel az 1838–1848 között nyilvános hangversenyeken bemutatott művek listáján[39]. Ettől az apró rokonságtól persze még nem lett semmilyen formában sem barokkos a stílusa, még csak nem is

[39] Walker I. kötet 453. oldalon közli a teljes listát

franciás vagy németes, leginkább egy olaszos, bel canto áriát idéznek a fordulatai, gesztusai. Egyedi benne a stretta előtti kadenciaként szereplő arpeggio akkordok precipitato utasítása, a törések általában könnyed, gyakran lágy gesztusok. A végsőkig feszített indulatok miatt itt a szűkített akkordok hatalmas táguló törései szinte azt a benyomást keltik, mintha széttépnék a zongorát. Ez akkor is szokatlan, ha Chopin Asz-dúr polonézének híres „bárdszerűen" lesújtó E-dúr akkordjai már újfajta effektusnak számítottak. A stretta két kézre – akkordokra és oktávokra – elosztott triolái csak igen gyors tempó mellett keltenek virtuóz hatást, akkor viszont az egész klaviatúrát bejáró, repkedő oktávok bombasztikus hatásúak.

11. Desz-dúr, Harmonies du soir – Az egyetlen olyan transzcendens etűd, amely érezhetően magán hordozza Chopin hatását. A cím már eleve a noktürnökre emlékezetet, mivel egyfajta „*éjszaka zenéről*" beszélhetünk itt is, és talán nem egészen véletlen a hangnemválasztás sem: Chopin azonos hangnemű noktürnje mellett olyan példák, mint a Berceuse, az Esőcsepp prelűd vagy a Gyászinduló triója jelzi e hangnem kitüntetett szerepét. A pedálhasználat figyelemre méltó jelölésével találkozhatunk. A mű elején mindössze tíz olyan ütem van, amiben előírta a pedált, ezzel az akkordok egybemosásának lehetőségét is megteremtette. A továbbiakban már az előadó fantáziájára bízta Liszt a pedálhasználatát. Az etűdök világában – Chopin darabjainak kivételével – szokatlanul színgazdag harmóniák jelentős része itt tört, vagy felbontott formában fordul elő, de még nem nevezhető a szó szoros értelmében vett arpeggio etűdnek. A dinamika extrém szélsőségekig való fokozása ugyanúgy meghatározza a darab hangulatát, mint a hihetetlenül tág, telt törések alkalmazása. A bevezető 57 ütem és a befejező 24 ütem színhasználata korai preimpresszionisztikus jegyeket mutat a finoman egymásba úsztatott akkordmixtúrákkal és a pentaton fordulatokkal. A bal pedálos ppp hangzás jellemző eszköze ennek. Az akkordok kontúrdallama inkább a lágyan hömpölygő „vízi" zenéket idézi, mintsem a divatos olaszos melódiákat. Megdöbbentő messzeségben van ez a zene már akár a korai romantikusok hangjától, akár a saját alkalmi, „tömegfogyasztásra" készült műveitől. Az E-dúr középrész egy szabályos dal, hangvételében nagyon hasonlít a Goethe versére írt „Freudvoll und leidvoll…" című dalára, vagy a Liebesträume II. notturnójára. Egy ilyen, technikai problémáktól szinte teljesen mentes, tisztán költői célokkal magyarázható középrész beiktatása végképp szakítást jelent a rögzült műfaji korlátokkal. A költői program már felülírja az etűdnek nevezett mű zenei határait, messze kitolva azokat. A bensőségesen érzékeny lírai epizód után minden átmenet nélkül, mintegy váratlan szeszélyből rászabadítja a zongorára a teljes „szimfonikus" apparátusát.

A megtisztulást hozó vallomásos pillanatok után kitör az euforikus trionfante visszatérés és lelkes, valóban zenekari teltségű és hangerejű tetőpontig fokozódik, a diadalmas Liszt lehengerlő nagytechnikájának egyik legimpozánsabb bemutatásával. A hosszú sorokon keresztül érvényben lévő fff utasítás olyan szélsőségesen vehemens érzelmi állapotot sejtet, ami a címtől ugyan már eléggé messze esik, de mégsem meglepő a romantika tág keretei között. A mű egyik legzseniálisabb fordulata éppen a fortissimo ugyanolyan váratlan megszelídülése – diminuendo subito –, mint annak kitörése. Talán a virtuóz elemeknek az a sokszínűsége, ami más etűdökben szinte tobzódik, itt nem jellemző, mégis színkezelése, pedáleffektusai, és nem utolsó sorban formai egyensúlya révén ez az egyik legszuggesztívabb, legköltőibb etűd.

12. Chasse-neige – Az első 4/4-es változat még csak egy viszonylag egyszerűen játszható kétkezes triolás etűd. Az alaptémát megtartva, azt 6/8-dá átalakítva, rendkívül komplikált ugrás – tremoló darabbá vált. Paganini tremolókíséretes dallamot a 6. g-moll caprice-ban írt, hasonló sötét karakterrel. Mint az ujjgyakorlatokban láttuk, a tremoló etűdök – elsősorban terjedelmük és állandóságuk miatt – általában kimerítően nehezek. Mégis ez a játékelem rendkívül gyakori a zongorarepertoárban. Főszerephez először Beethoven Pathétique szonátájának I. tételében jut, majd főleg Lisztnél az átiratokban vagy a szimfonikus jellegű darabjaiban gyakori elem. Schumann a Szimfonikus etűdök XI. gisz-moll variációját szenteli a tremolónak, de a g-moll szonáta III. tétele is rokon technikára épül. Lisztnél sokféle szerepet is betölt, hiszen miután a trilla egy változatáról van szó, ki lehet vele küszöbölni a hangok törvényszerű elhalkulását, egy akkordon is lehet crescendót előállítani. A zenekari hatású, plasztikus dallamvezetés megtámogatása mellett alkalmas impresszionista jellegű vagy hangutánzó effektusok kialakítására is. A Paysage, a Feux Follets és a Waldesrauschen mellett a Chasse-neige címében vállaltan is természetzene-etűd. Míg az előbbiek inkább a természet csodálatát, szépségét, derűjét sugallják, ez utóbbi a félelmetes, zord erőit ábrázolja. A Childrens corner-ben kedves, bár nem gyermekien könnyű darabot írt Debussy Hópelyhek tánca címmel, már alapvetően más, jóval kedélyesebb hangulatot megcélozva. Liszt rendkívül takarékosan bánt ebben az etűdben is a pedáljelölésekkel, amit beírt, az viszont megdöbbentően sok hang összemosását jelzi. A pedál használatára vonatkozó utasítások általában azért születnek, nehogy félreértésből, hanyagságból az előadók túl sok pedált vegyenek. Többször előfordul Lisztnél – mint itt is –, hogy a berögződött, pedáns pedálhasználat ellen ad utasítást. A túlzottan is kitisztogatott, „*józan*” hangzás éppen az összhatás varázsát veszélyezteti. A XX. század olyan, a romantikus tradíciókat őrző virtuózai, mint Debussy,

Rachmanyinov, Horowitz vagy Cziffra zseniális merészségű pedálhasználata visszaigazolja Liszt jövőbelátó pedálozási szokásait. Ahogyan Debussy 1886-os találkozásukra[40] visszaemlékezve megjegyezte: „a *levegővétel egy formája*" Lisztnél a pedál. A hófúvás nem csak a tremolók és különleges pedáleffektusok etűdje, hanem a hatalmas ugrásoké is. A La Campanella kivételével nincs még egy ilyen, tért ölelő távolságokon átnyúló etűd. Ahol az oktávok között rövid tremolószeletek tűnnek fel, a Dante-szonáta finálájának nevezetes ugrásait fedezhetjük fel. Ahogyan a Visionban már láttuk, Liszt nem ad feloldozást feltétlenül a darab végén, az elkeseredett, panaszos hangulat nem fordul dúrba, reménytelenül bezárul a sötét b-moll zárlatába.

Koncertetűdök

A transzcendens etűdök impozáns sorozatán kívül, maradva az etűd műfajánál, a két koncertetűd ciklus is (1848, 1863) mindenképpen figyelmet érdemel. A három koncertetűd egy párizsi kiadásában *Trois caprices poetiques* címmel jelent meg. Az ebben szereplő olasz címek – *Il lamento, La leggerezza, Un sospiro* – jól kifejezik költői programjaikat. A mediterrán hangulat nemcsak a címekben, hanem nagyszámú olasz operai feldolgozásainak stílusához nagyon közelálló hangvételben is megmutatkozik. Akár a Vándorévek itáliai sorozatába is jól illeszkednének. A jellegzetes, széles ívű dallamok dús, de nem tolakodó, inkább áttetsző kíséretet kapnak, gazdag kadenciák közbeiktatásával. A chopini hajlékonyság, kifinomult elegancia mindhárom etűdre jellemző. Az első Asz-dúr schumanni osztott kezes harmóniafelbontásai szenvedélyes operai dallamot kísérnek. A második, f-moll az, amelyik leginkább chopini hatásokat tükröz, a Barcarolla szextmenetei és a kis f-moll etűd triolái visszhangzanak át ezen a helyenként jóval komplikáltabb faktúrán. A harmadik Desz-dúr viseli leginkább magán Liszt egyéni virtuozitását és preimpresszionista színhasználatát. Később Liszt maga is hangsúlyozta az etűdöknek a születésük idején meglévő újdonságát, és szívesen tanította is őket[41]. Bár a demonstratív virtuozitás áthatja mindhárom etűdöt, ezek sokkal kevésbé csak kiváltságosoknak fenntartott erőpróbák, mint a nagy sorozatok darabjai. A hangszer teljes birtoklása itt már elegendő, a nehézségek harmonikusabban vannak elosztva, egy

[40] Walker 3. köt 458. oldalon részletesen leírja
[41] Hamburger K. idézi 255. old. : „Nem is olyan rossz darab ez, és akkoriban ilyesmit még nem lehetett hallani, de nem is írtak ilyet."

nagyon jó zongorista már kielégítő módon tudja őket sikerre vinni. Az állóképesség végsőkig feszítése nem jellemző, a „zongorazúzó” jelző egyáltalán nem állja meg a helyét.

A Lebert- és Stark-féle zongoraiskola számára, megrendelésre írt két koncertetűd első darabja, a már említett *Waldesrauschen* mozgásában halványan emlékeztet Chopin op. 25-ös Asz-dúr etűdjére, amennyiben itt is a hármashangzatok kavargó felbontásaiból előbukkanó kontúrhangokon helyezkedik el a dallam, bár karakterében nem meghatározó ez a hasonlatosság. A nagyon kézre álló fordulatok pompás színkombinációkat alkotnak ebben az impresszionisztikus műben. A maximális fortissimóig fokozódó középrész után, a már appassionato karakterű visszatérésben, különösen izgalmas az ugráló bal kézzel kísért terület, a mű kulminációs tetőpontja. Ez a hely elsősorban a kényelmetlenül magas fekvés és a tág pozíciók miatt a mű váratlanul problémás területe. A darab nagy részére mégis inkább a delicatamente és a dolcissimo billentésmód a jellemző, jelezve a kifinomult árnyalatok érzékeny differenciáltságát. A második etűdben, a *Gnomenreigenben*, a mendelssohni scherzando Paganini virtuozitásának diabolikus játékosságával, kiszámíthatatlanságával vegyül. A hangpárokból való építkezés az ujjgyakorlatokból már ismert, az 5. és a 23. gyakorlatban a skálákat és tercskálákat a kettőskötésekből vezeti le Liszt. A hangpárok mellett a három- és négyhangos pozíciókban való gondolkodás nyomai is felfedezhetők csakúgy, mint az ujjgyakorlatok felépítésében. Amennyire pasztorális hangulatával, harmonikusságával kellemesen érzelmes az előző darab, annyira kiélezett a kontrasztokra és a végletekre a második. Páratlan az „*il più Presto e ff*” utasítás. Érdekes, hogy Liszt, akinek nem voltak ugyan sebességi problémái, mégsem szórta az ilyen szélsőséges jelöléseket. Ellentmondásos, hogy ezután mindössze *négy* (!) ütemmel később előír további rinforzando molto-t, ahol már a további gyorsítás és erősítés szinte megvalósíthatatlannak tűnik (ez azért némileg más helyzet, mint Schumann g-moll szonátabeli túlzásai, hiszen ott a tétel egészét átfogó előírás sokkal tágabban értelmezhető, mint itt egy perióduson belül. Cziffra felvétele bizonyítja, hogy azért van megoldás erre is.). A leggerissimo, a staccatissimo, a velocissimo, vivacissimo, a ppp utasítások halmozott előfordulása igazán a szélsőségek etűdjévé teszi ezt a darabot.

Népzenei hatások

Chopin és Liszt egyaránt gyakran és szívesen merített más népek zenéiből, saját népük népzenéje mellett. Ezzel Chopinnek némileg több szerencséje volt, már csak az otthoni zenei környezetben eltöltött évek számát nézve is. Az itáliai és spanyol népzenék hatása divatos egzotikus koloritként jelenik meg nála, ám a lengyel zene – a mazurka tágan értelmezett keretei között – végig jelen van életművében. Liszt hihetetlenül nyitott volt szinte az egész európai zenei világra, térben és időben egyaránt. Érdekelték a kortárs és klasszikus zenekari művek, az opera- és dalirodalom, a kamarazene, a barokkig visszanyúló billentyűsirodalom, a kortárs zene, az orgona irodalma, az egyházi zene, a gregorián, a reneszánsz kórusművek világa, a népzene, tehát a lehető legszélesebb körre terjedt ki a figyelme. A népzenei hatású műveiben természetesen jelenik meg a zenekari hangszínek zongorán való megjelenítésének szándéka. A szimfonikus zenekari hangzás átültetésének lehetősége ösztönösen magával hozta a népi hangszerek utánzását is. A Spanyol rapszódiában a gitár, a kasztanyett, dobok és csengettyűk hangját idézi fel. A magyar rapszódiákban a cigányzenekar színeit festi elénk, a hegedű, a cimbalom virtuozitása rendkívüli inspirációt jelentett számára. A cigányzenészek által kedvelt effektusokat, futamokat, kadenciákat, díszítéseket nem szolgaian másolta le, hanem inkább a hatásukat visszaadó egyéni faktúrát dolgozott ki. Liszt számára a cigányzene – amelyben az 50-es években alaposan elmélyedt, és tévesen, de érthető okokból az igazi magyar zenének vélt – kitüntetett szerepet játszik a folklorisztikus hatások között. A sajátos idiómát a lassú-gyors formatípus átvételével, a dallamok megőrzésével, a cigány-skálák alkalmazásával és az improvizatív játékmóddal is igyekezett átültetni zongorára. Ahogyan a cigányzenészek a tradicionálisan öröklődő, ösztönszintre begyakorolt, „kézre álló” figurációk óriási repertoárjából tudnak rögtönözni, úgy a magyar rapszódiák csapongó világában Liszt is maradéktalanul és szabadon ki tudta használni a rendelkezésére álló hihetetlen technikai arzenálját, kiélve páratlanul sokszínű pianisztikus fantáziáját. A VI. rapszódia gyors, bravúros oktávrepetícióinak egyszerű, de mégis atletikus képességeket megkövetelő fanyar játékossága eredeti, szokatlan színfolt a zongoradarabok között.

Liszt és az impresszionizmus

A zongora új lehetőségei közül a leginkább előremutató az impresszionisztikus hatások megteremtése volt. Mint láttuk, a zongora határtalan „utánzókészségének” kiaknázása mindenekelőtt Liszt nevéhez köthető, még ifjúkorában büszkén tűzte ki maga elé e nemes célt, és alig titkolt büszkeséggel ezt tartotta egyik legnagyobb eredményének. Létezik viszont egy az utánzáson túlmutató, a hangszer újonnan kialakult képességeiből származó színvilág és felrakásmód, ami szintén Liszt munkásságához köthető. Az első bevallottan az impressziókat is visszaadó műve az „*Album d'un voyageur*”/Egy utazó naplója/, melynek három része: Impressziók és költemények, Az Alpok dallamvirágai, Parafrázisok. Ez a ciklus képezte alapját a Vándorévek I. évének, a Svájc sorozatnak. Az 1855-ben átdolgozott, szokásához híven ésszerűsített, letisztázott formában megjelent darabok között „A wallenstadti tónál” és a „Forrásnál” különösen jól jelzi ezt az új szemléletet. A Vándorévek harmadik évében, a Villad'Este szökőkútjaiban (1877) teremtette meg igazán a közvetlen utat a francia impresszionisták felé. A zongora felső hangjainak kihasználása és a dallamnak a középső lágéba helyezése tág teret adott az új színekkel való kísérletezésre. A tremolók és repetíciók és a staccato kettősfogások, akkordfelbontások csillogó színhatásai Debussy és Ravel „vizes” darabjaiban születtek újjá. Hasonló az effektusokat az I. legendában (Assisi Szent Ferenc prédikál a madaraknak, 1866) és a 3. Elfelejtett keringőben (1883) is alkalmazott. Liszt természetzenéiben nem kizárólag a színhatások visszaadására törekedett, költői és vallásos program is gyakran társul e művekhez, hiszen a panteista eszmék mélyen áthatották a Rousseau és Senancour hatása alatt nevelkedett művészt. A Villa d'Este szökőkútjai is vallásos érzülettel áthatott mű, hiszen János evangélista szövegét idézi: „… hanem az a víz, amelyet én adok néki, örök életre buzgó víznek kútfeje őbenne.” (Joh. 4, 14). Jellemző az alig negyedszázad alatt bekövetkezett változásokra, hogy Ravel a Jeux d'eau (1901) mottójául már egy Henry de Regnier idézetet választott: „A folyó istene nevet az őt simogató vízre”.

Befejezés

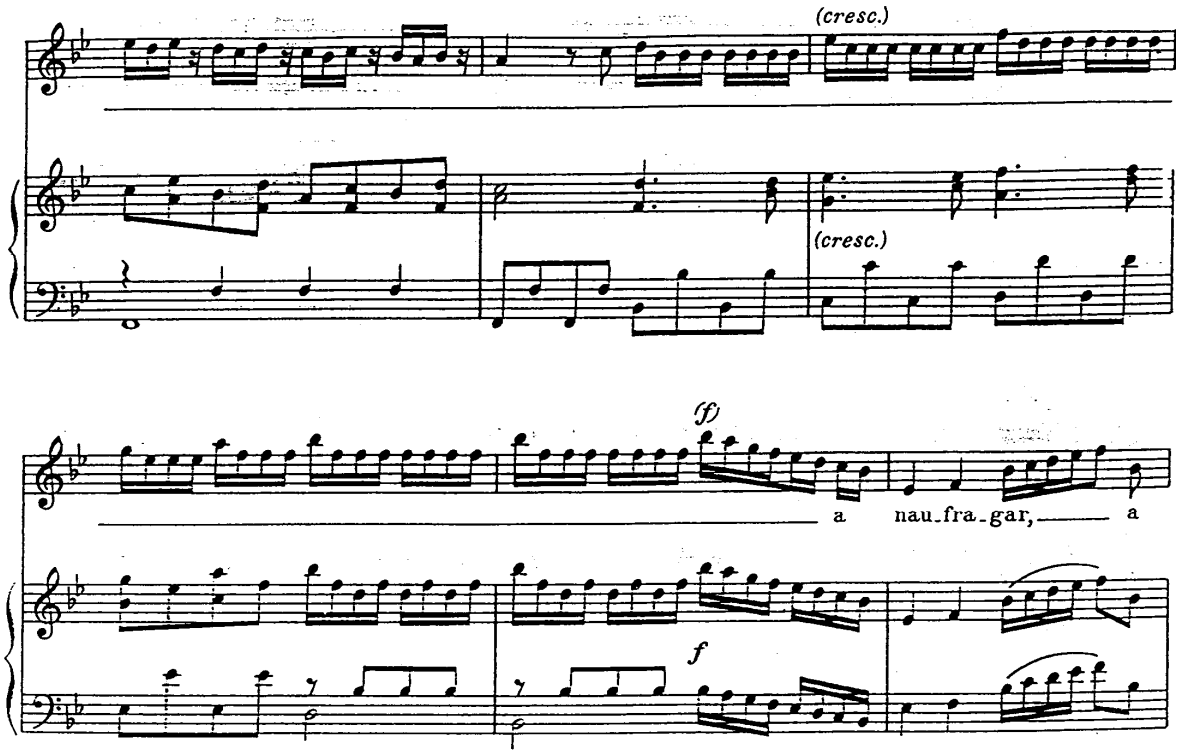
A zongoravirtuóz romantikus figurája és új hangszere – amíg újdonságnak számított – hihetetlenül népszerű volt. Ennek a népszerűségnek a hatására rengeteg – változó színvonalú – zongoradarab és pedagógiai mű született, iskolák alakultak, a zongoraoktatás fejlődésnek indult (Királyi Zeneakadémia, 1875). A zongora a polgári szalonok kultuszhangszere, nélkülözhetetlen „bútordarabja" lett. A zongoragyártás tömeges méretetekben ontotta az egyre jobb és jobb, erőteljesedő és tartósabbá váló konstrukciókat. A leghíresebb zongoragyártók közül a Bechstein, a Blüthner és a Steinway 1853-ban */l. XII. és XIII. melléklet/*, a Förster 1854-ben, a Petrof gyár 1857-ben létesült, tömegével készültek a korszerű hangszerek, a kiforratlanságból fakadó kísérletezések kora lassan lezárult. Természetesen a fejlesztő munka máig sem állt le, de a szabadalmak lendülete alábbhagyott, a hangszer alapvető tulajdonságai nem sokat változtak. A zongora szólóest, melyet először Liszt adott 1840. június 9-én, Angliában, a hangversenyélet elfogadott része lett. A romantikus virtuóz a művészet iránti élethossziglan kitartó kamaszos lelkesedésével önmagát, boldogságát és nyomasztó félelmeit fogalmazza meg, miközben ebben szabadul fel, felfedezve saját erejét, adottságait, hatalmát. Sajnos a tömegtermelés itt is éreztette negatív hatását, rengeteg kókler, pozőr, epigon, a pódiumot kizárólag *megélhetési* forrásnak tekintő „művész" járta a világot. Mégis a XX. század első felére szelektálódott egy olyan zseniális, történelmi jelentőségű generáció, amely kellő alázattal megértette, feldolgozta a romantikus újítók értékes hagyományait.

Egy szimbolikus találkozással kezdtem, álljon itt egy hasonló jelentőségű esemény. 1886 januárjában Debussy – római ösztöndíjasként – megismerkedett az agg mesterrel, aki eljátszotta neki a Forrásnál és a Schubert Ave Mariájából készült darabokat. A pedálozás természetességét, lélegzését még megcsodálhatta az akkor 23 éves francia. Később, amikor Debussy először meghallotta a Villa d'Este szökőkútjait, megdöbbenve mondta: *„Hja, ez az öreg Liszt – próféta volt"*[42].

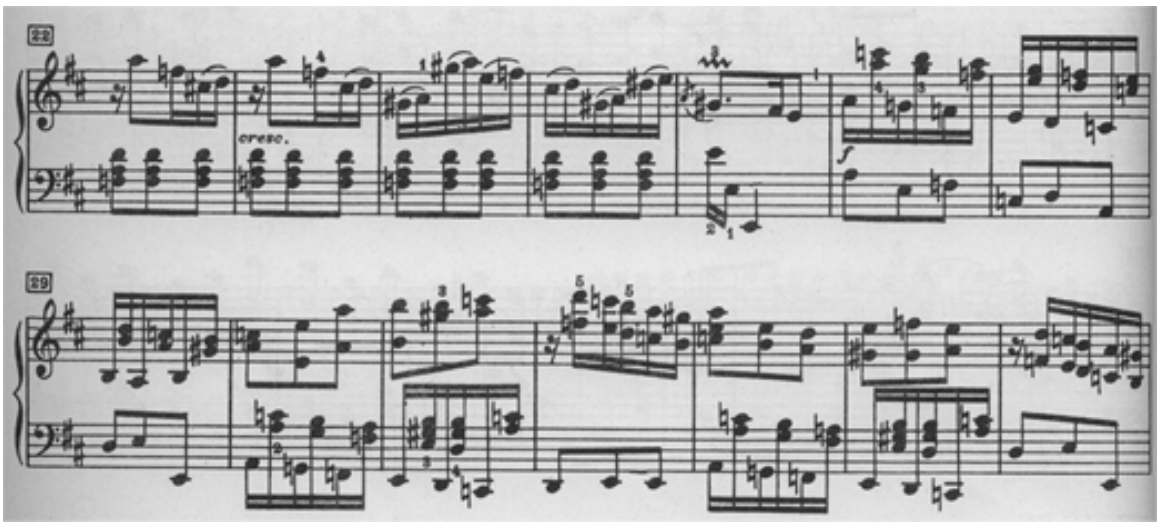
[42] Hamburger K. idézi Busoni levelét, 330. old

Függelék

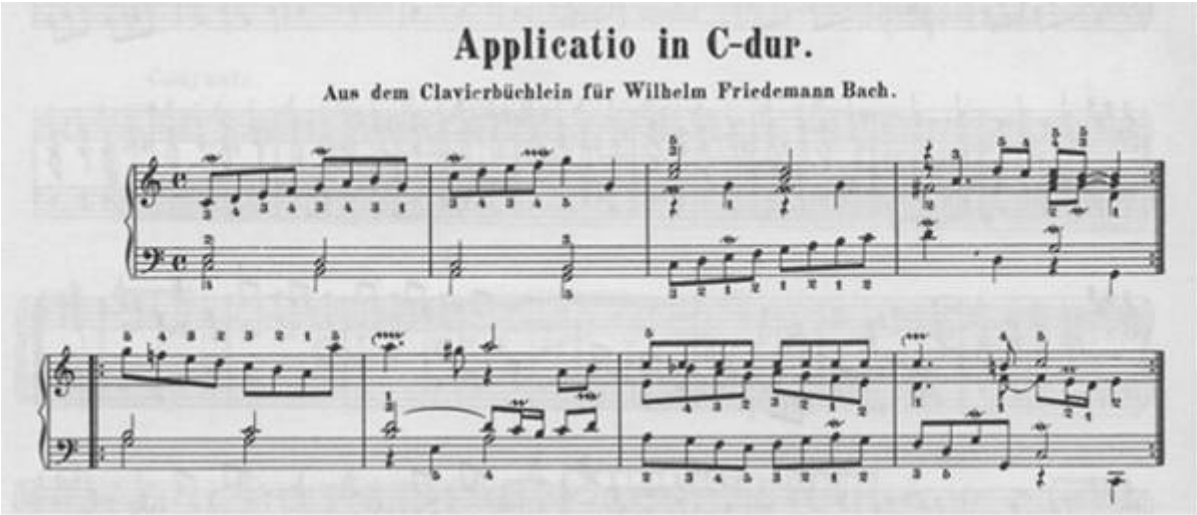
I. melléklet
Vivaldi: Agitata da due venti c. ária részlete a La Griselda c. operából (1735)



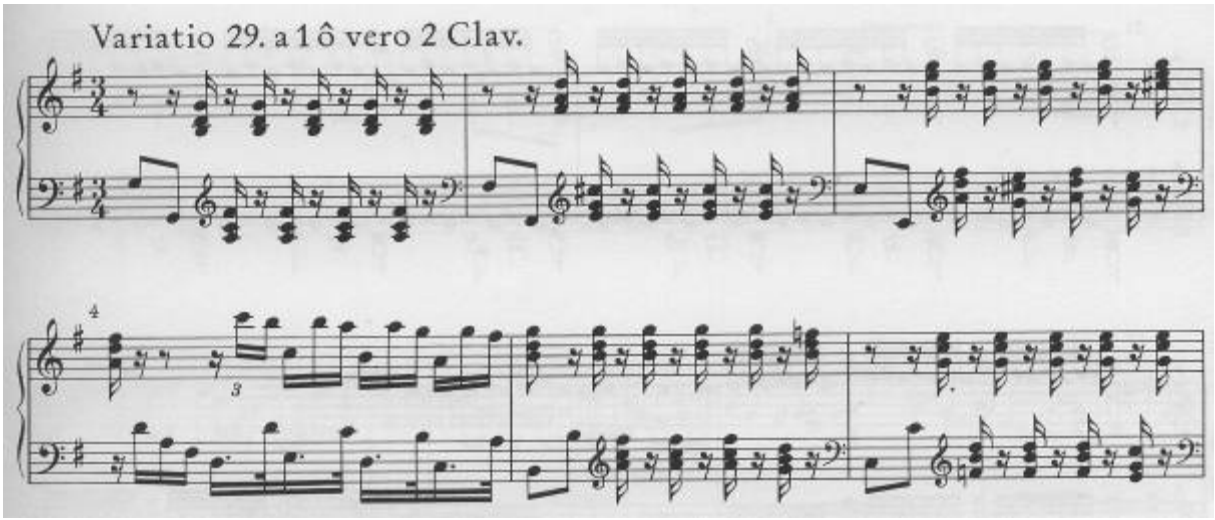
II. melléklet
Scarlatti: D-dúr szonáta L. 210 (részlet)



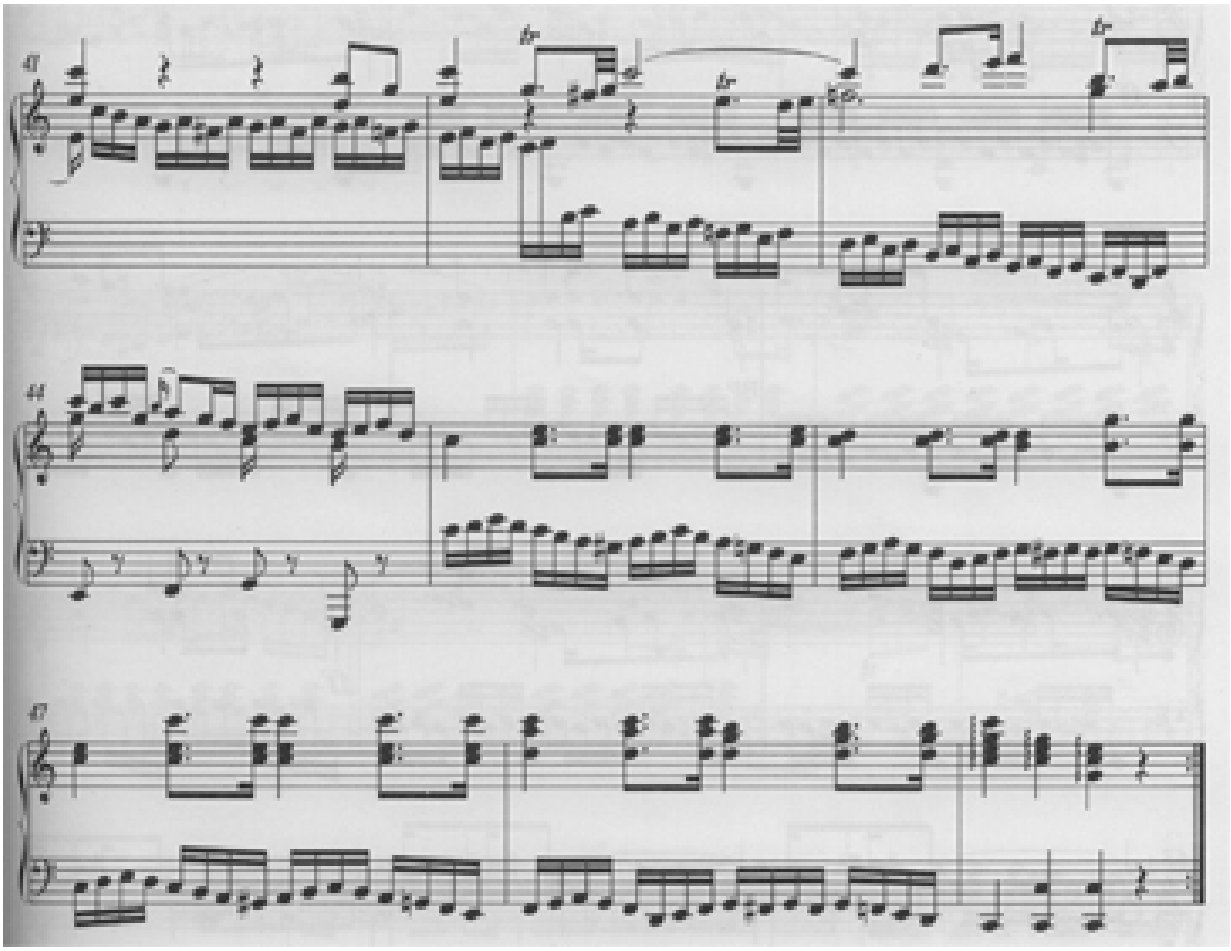
III. melléklet
J. S. Bach: Applicatio



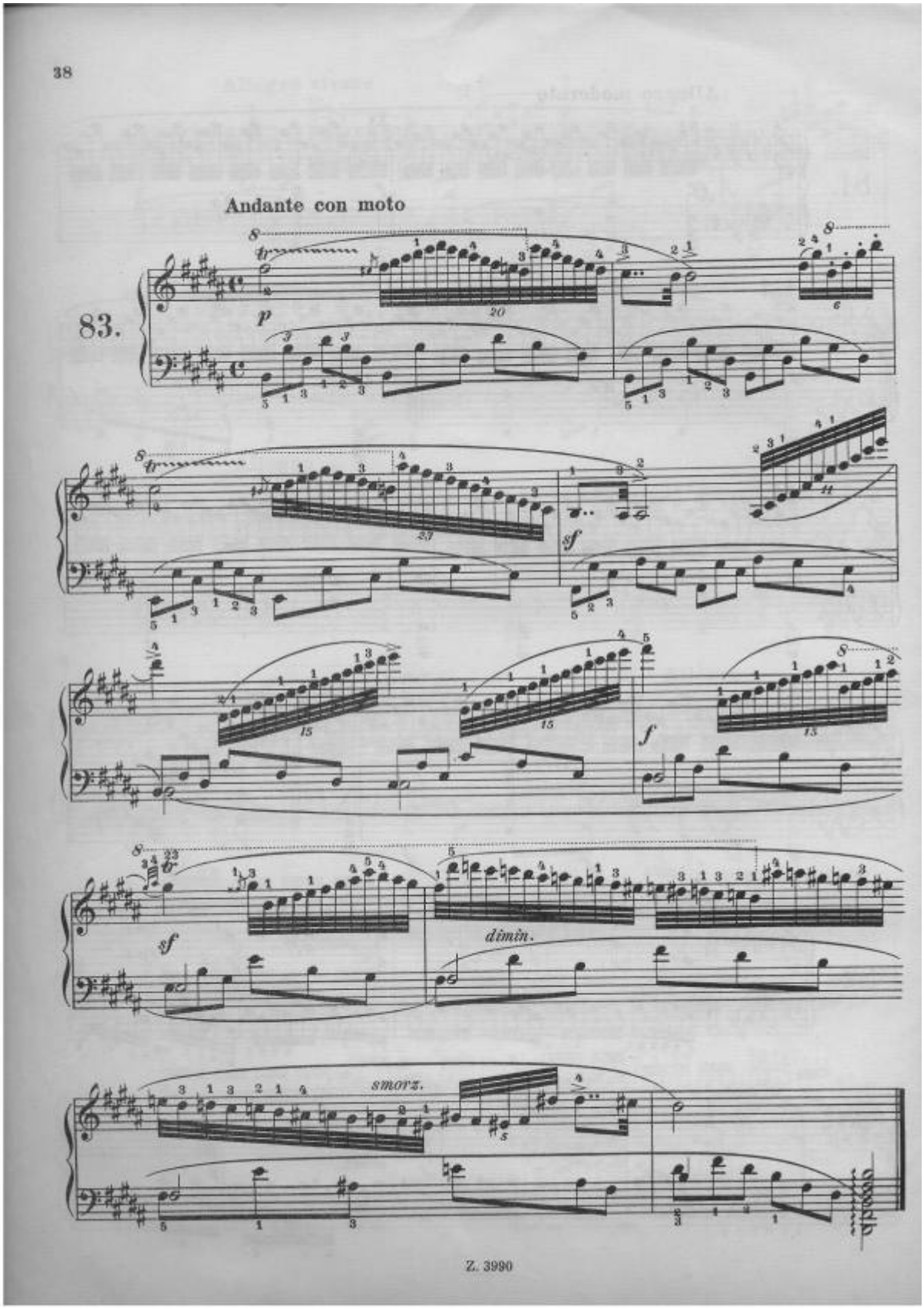
IV. melléklet
J. S. Bach: Goldberg variácók. (részlet)



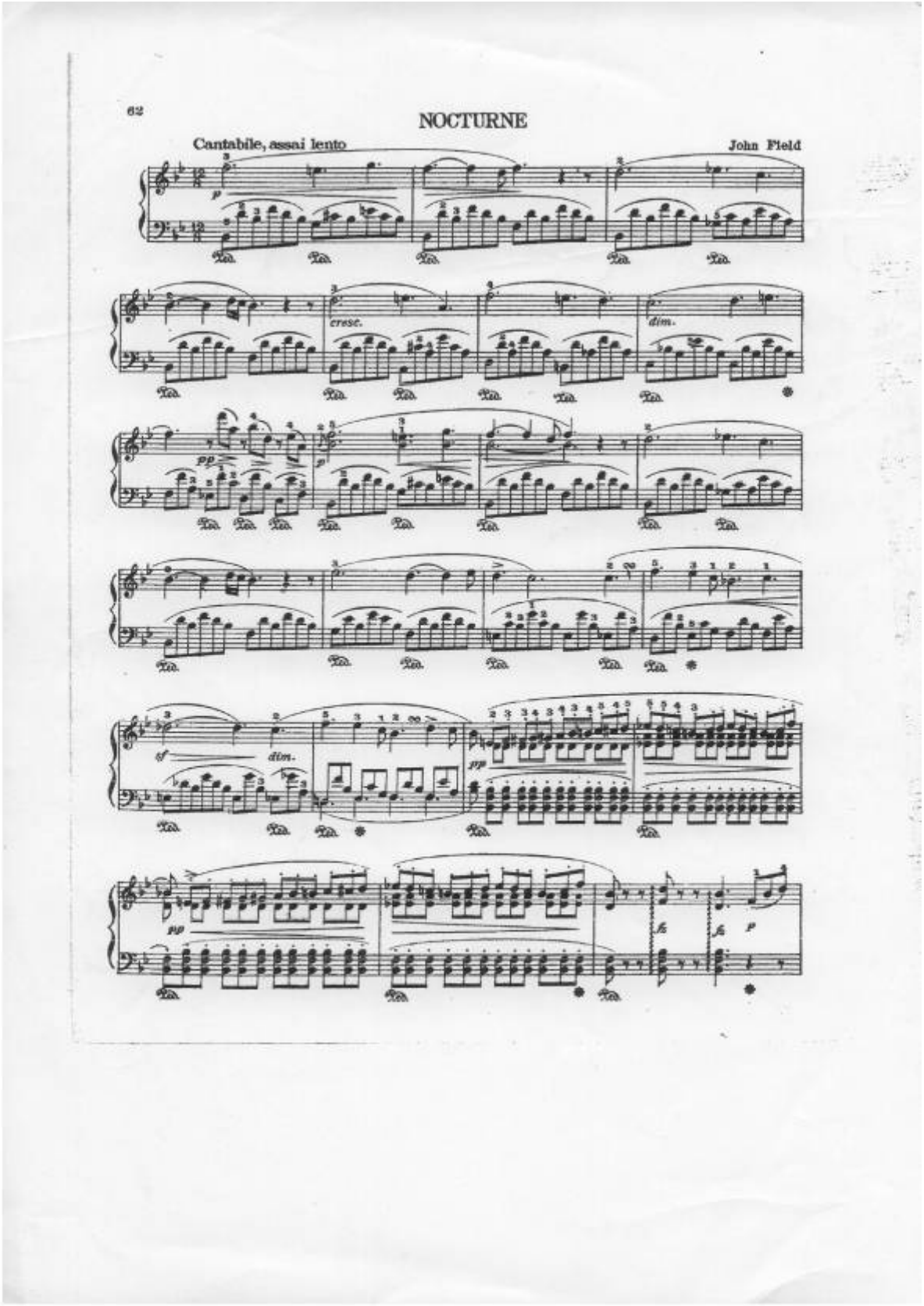
V. melléklet
Mozart: a-moll szonáta K.310. Részlet az első tételből.



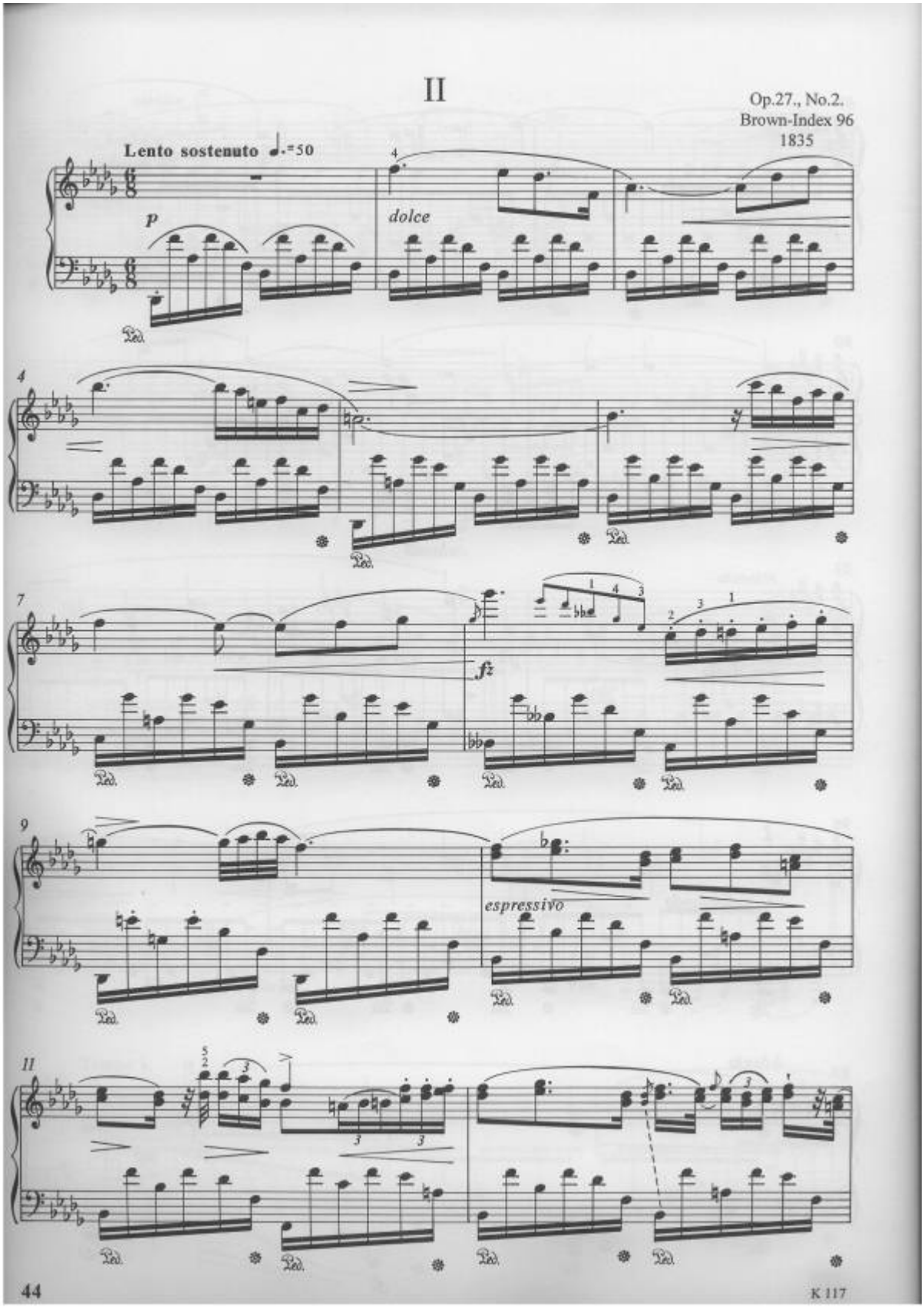
VI. Melléklet
Czerny: 160 rövid gyakorlat Op.821



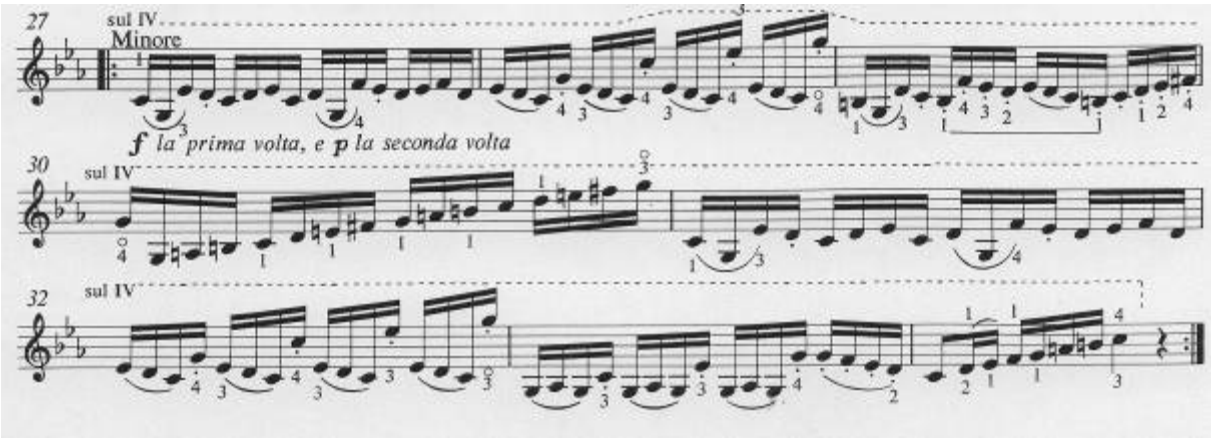
VII. melléklet
Field: B-dúr Nocturne (részlet)



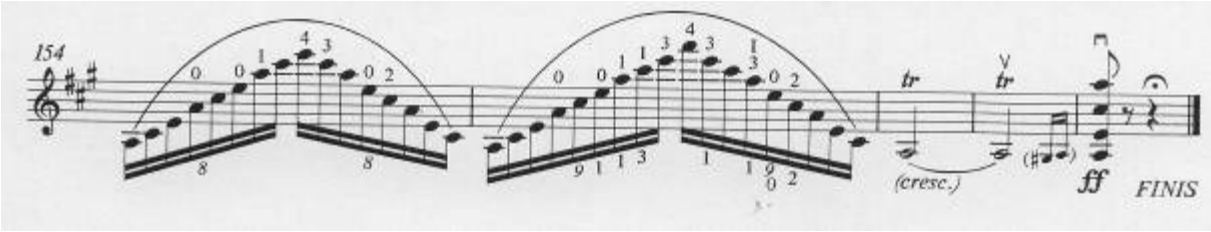
VIII melléklet
Chopin: Desz-dúr Nocturne Op.27 No.2 (részlet)



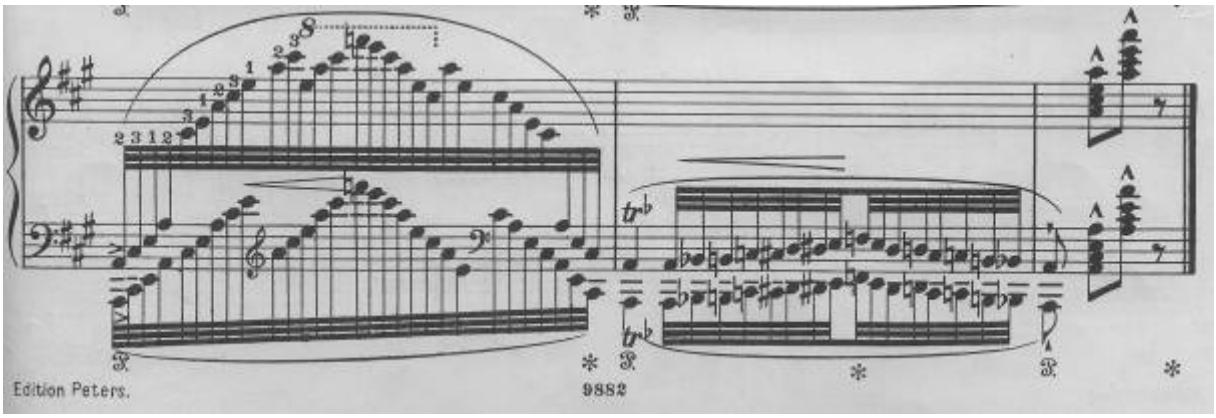
IX melléklet
Paganini: 19. Caprice (részlet)



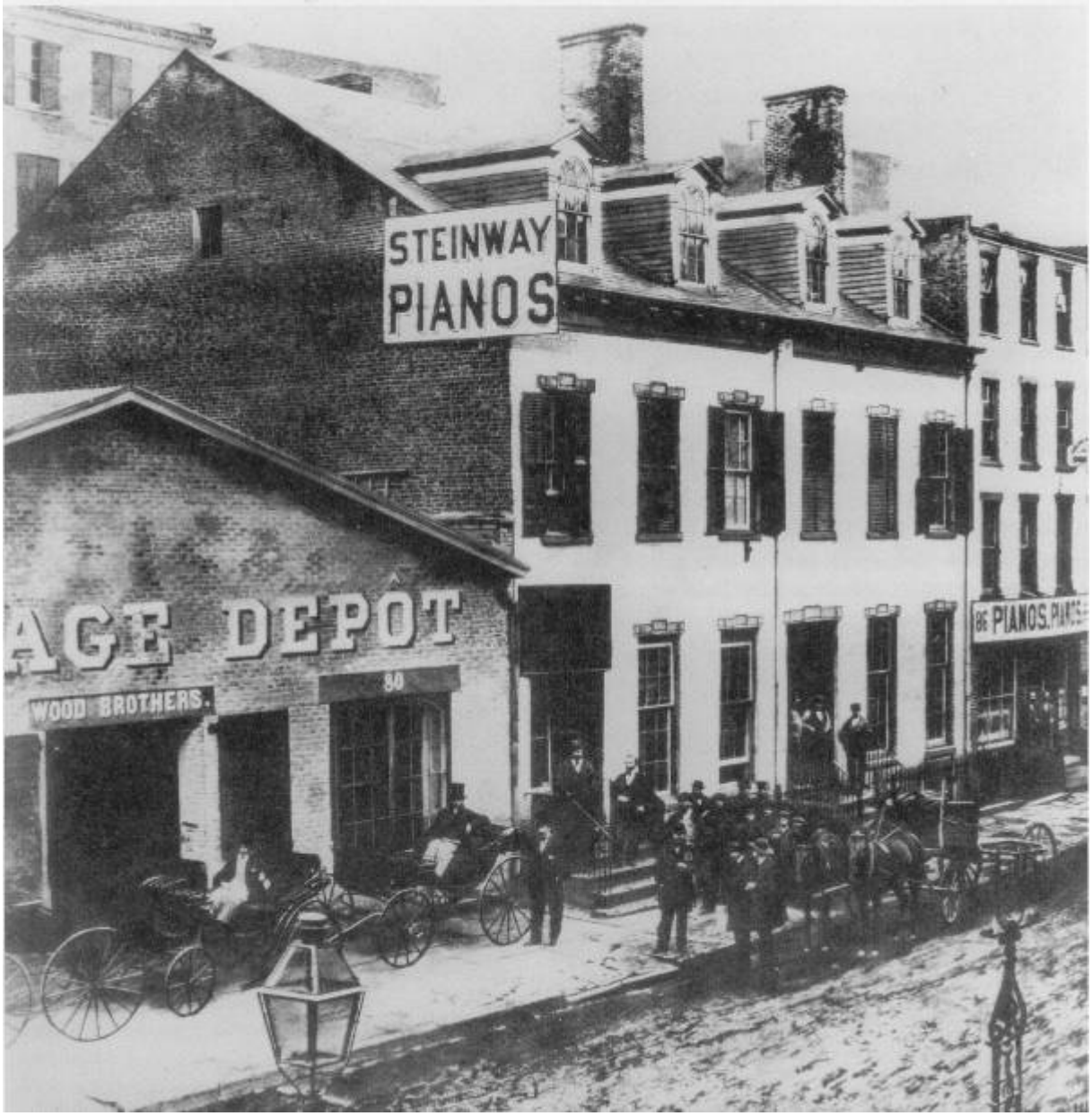
X. melléklet
Paganini: 24. Caprice (részlet)



XI. melléklet
Liszt: a-moll Paganini-etüd (részlet)



XII. melléklet
Az első Steinway gyár. (1853)



XIII. melléklet
Az első Steinway zongora.

Bibliográfia

Adorján Ilona: Hangképzés, énektanítás, Eötvös József Kiadó, 1996

Brockhaus Riemann Zenei Lexikon, Zeneműkiadó, 1983

Darvas Gábor: A totemzenétől a hegedűversenyig, Zeneműkiadó 1977

Einstein, Alfred: A zenei nagyság, Európa kiadó, 1990

Fontana Gát Eszter: Az „igazi" zongorahang, tanulmány, Magyar Zene, 1999. december

Franz Schubert levelei, ford.: Gádor Ágnes, Zeneműkiadó, 1978

Fuld, Werner: Az elátkozott Paganini, Európa kiadó, 2004

Gát József: A zongora története, Zeneműkiadó, 1964

Geiringer, Karl: Johann Sebastian Bach, Zeneműkiadó, 1976

Grove monográfiák: Beethoven, Zeneműkiadó, 1986

Grove monográfiák: Mozart, Zeneműkiadó, 1987

Grove monográfiák: Olasz barokk mesterek, Zeneműkiadó, 1990

Gülke, Peter: Szerzetesek, polgárok, trubadúrok – A középkor zenéje, Zeneműkiadó, 1979

Hamburger Klára: Liszt kalauz, Zeneműkiadó, 1986

Hermann László: Paganini, Zenetudományi Könyvtár

Horváth Jenő: Évszámok könyve II. Újkor, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001

Komlós Katalin: Fortepianók és zenéjük, Gondolat Kiadó, 2005

Lise, Giorgo – Rescigno, Eduardo: A 18. századi opera Scarlattitól Mozartig, Zeneműkiadó, 1986

Liszt Ferenc válogatott írásai, vál.: Hankiss János, Zeneműkiadó, 1959

Mozart bécsi levelei, szerk.: Gedeon Tibor, Aurora, Bp. 1960

Orselli – Rescigno – Garavaglia – Tedeschi – Lise – Celletti: Az opera születése, Zeneműkiadó, 1986

Örök muzsika, Zenetörténeti olvasmányok, szerk.: Barna István, Zeneműkiadó, 1977

Palsca, Claude V.: Barokk zene, Zeneműkiadó, 1976

Pándi Marianne: Hangversenykalauz IV. Zongoraművek, Zeneműkiadó, 1980

Pernye András: Hét tanulmány a zenéről, Magvető, 1973

Régi zene 2, szerk.: Péteri Judit, Zeneműkiadó, 1987

Schumann, a zeneszerző élete leveleiben, vál.: Jemnitz Sándor, Zeneműkiadó, 1958

Somfai László: Haydn zongoraszonátái, Zeneműkiadó, 1979

Szulc, Tad: Chopin Párizsban, Európa Kiadó, 1999

Wicke, Peter: A szórakoztató zene Mozarttól Madonnáig, 1998, Atheneum 2000 Kiadó
Walker, Alan: Liszt Ferenc, EMB Budapest, 1986, 1994, 2003