



Fordította: Hamburger Klára

Kenneth Hamilton egyszerre gyakorló zenész és muzikológus: zongoristaként rendszeres vendége a világ legjelentősebb hangversenytermeinek, miközben kutatásaival rengeteget tesz azért, hogy jobban megismerjük a múlt zenei gyakorlatát. Az eredetileg az Oxford University Pressnél 2008-ban megjelent könyv elragadó stílusban, ugyanakkor elmélyült érveléssel oszlatja el a zongorázás egykori aranykoráról szóló mítoszt. Hamilton azt a történetet meséli el, hogy a 19. századi zongoraestek, ezek a turbulens, olykor botrányos, minden ízükben élő, gyakran kiszámíthatatlan események miként váltak napjainkra formális, merev és kiszámítható rendezvényekké. A kötet bemutatja, hogy a „kotta iránti hűség” többnyire történetetlen elve miként írta felül a zongoristák improvizációkban és átdolgozásokban gazdag előadói gyakorlatát, s miként változott meg ennek megfelelően a közönség szerepe. A zongoristák számára a könyv nemcsak a repertoárral, hanem az előadói hagyománnyal kapcsolatban is számos meglepő kijelentést tartogat. Az zenekedvelő olvasóknak pedig az mutatja meg, hogy mennyire más volt egykor a zongoraestek gyakorlata, s hogy a közönség lassanként miként alakult át hangos, aktív résztvevőből a pódiumról osztott zenei áldás passzív befogadjává.

Kenneth Hamilton

AZ ARANYKOR UTÁN

Romantikus zongorajáték
és modern előadás



Előszó

Nemrégiben – sajnálatos módon – végighallgattam egy hangversenyt az egyik nagy koncertteremben: a nemzetközi elismerésnek örvendő előadó négy Beethoven-szonátát játszott. A művész színpadra lépését megelőzően váratlanul megjelent a pódiumon egy szemöldökét ráncoló, ünnepélyes arckifejezésű műsorközlő. Az volt a feladata, hogy figyelmeztesse a közönséget, nehogy köhögjön vagy bármi egyéb zajt csapjon az előadás közben, mert az végzetesen hatna a zongorista amúgy lézerpontosságú, ám természetesen sérülékeny koncentrációképességére. Miután a modortalan tömeget kellően megfenyegették, és létrejött a megfelelő, döbrent légkör, a nagy előadóművész zord alakja méltóztatott megjelenni hozzá méltatlan hallgatói előtt. Amint az várható volt, interpretációja nagyjából annyira sikeredett spontánra, mintha tizedjére rögzítette volna a darabokat a stúdióban – a hangverseny műsorán a két improvizatív karakterű „Quasi una fantasia” szonáta (op. 27) is szerepelt. Katasztrófális élmény volt.

Hogy mennyiben hasonlít ez a gyászos esemény, zenei remekművek efféle áhítattal teli exhumálása azokra a koncertekre, amiket Beethoven hallhatott? Semennyire. A jelentősebb szonáták keletkezése után még jó pár évtizednek el kellett telnie, hogy rendszeresen hallani lehessen őket ilyesféle eseményeken. És mi a helyzet az előadásmóddal, a kotta legapróbb részleteihez való ragaszkodással, például a *Holdfény szonáta* első tételében a pedálutasítások pontos értelmezésével? A hallgatóságot érthető módon meglepte a homályos, ködös hangzás, mert bár a pedál-uta-

sítások Beethoventől származtak, a zongorának semmi köze nem volt hozzá. Egy modern Steinway nagyjából annyira hasonlít egy Beethoven korabeli hangszerhez, mint egy kétfedeles repülő egy sugárhajtású utasszállítóhoz. Előre borítékolni lehetett, hogy a megszülető zenei hatás merőben más lesz, mint amilyennek lennie kellett volna; amit a zeneszerző feltehetőleg finom disszonanciák gyengéd egybeolvasztásának szánt, csikorgó kakofóniává vált. Az előadás Beethovent merész ikonoklasztának láttatta – és érthetlenné tette.

Hogyan jutottunk el ide a 19. század sokkal változatosabb, spon-tánabb és improvizatívabb zongorakultúrájától, miközben mai repertoárunk javarészt akkor született? Mire taníthat meg bennünket a historikus hangfelvétel, amit ismét alkalmazhatnánk a modern előadóművészetben? Az alábbiakban ezekre a kérdésekre próbálok választ adni, amikor felvázolom a zongorázás és a koncertműsorok összeállításának tradícióját a kora romantikától egészen a 20. század elejéig, Chopintól és Liszttől Paderewskiig és Busoniig. Menet közben azt a kérdést is érintem, hogy miért játszunk ma másként, mint a korai hangfelvételek zongoristái – akiknek lemezeit még mindig annyi modern pianista csodálja –, de rákérdezek magának „a zongorázás aranykorának” a fogalmára is. A kötet azzal a kéréssel zárul, hogy ne mellőzzük teljes mértékben a múlt nagy zongoristáinak előadói hagyományait az urtextkiadványokhoz és urtext-játékmódhoz való túlságosan szigorú és megszállott – és megint csak történetietlen – ragaszkodással. Ki merjük-e mondani, hogy nem feltétlenül a zeneszerzőé kell legyen a végső szó?

Számos zongoristanövendék többé-kevésbé magától értetődően tartja magát a modern zongorakonzertek struktúrájához és etikettjéhez, ám hangversenykultúránk hosszú időn át különbözött a közvetlen örökségként átvett normától. A régebbi korok felől nézve feltehetjük a kérdést: miért pisszegjük le azokat, akik tapsolnak egy darab tételszüneteiben, miért várjuk el a zongoristáktól, hogy kotta nélkül játsszanak, és miért bosszankodunk annyira, ha fél-

reütnek? A zavaró tényezők közül főleg ez utóbbiról mondhatjuk el, hogy aligha zavarta Anton Rubinsteint vagy Eugen d'Albert-t – hogy csak kettőt említsünk a múlt leghíresebb, „piszkosan” játsszó pianistái közül. Az ilyen és ehhez hasonló kérdések nemcsak saját szokásaink elkerülhetetlen mulandóságára világítanak rá, de arra is alkalmat adnak, hogy elgondolkozzunk, vajon nem kellene-e megváltoztatnunk saját szokásainkat, különösen abban a klasszikus zenei világban, amely mintha szándékosan kívánna távolságot tartani saját közönségétől.

Azért írtam ezt a könyvet, mert lenyűgöz a zongora és a zongoramuzsika. A megszokások – számomra legalábbis – egyiket sem fosztották meg a végtelen változatosságtól. A zongora által nyújtott örömet azonban mégis megzavarja számos olyan frusztráció, amelyet a modern koncertezés dohos rituáléja okoz, hogy a zenét olyasféle önhittséggel szolgálják fel manapság, ahogyan egy fennhéjázó sommelier kínálja a túlárzott bort egy túl régen alapított étteremben. Abban a reményben, hogy az elevenebb történeti tudatosság talán segíthet néhány pókháló eltakarításában, tervemet eredetileg Bruce Phillipsnek, a zenekiadók doyenjének ajánlottam fel, aki reményteljes meggyőződéssel rendelte meg a munkát. A könyvet ezután imponáló gyorsasággal terelte a kiadás felé Kim Robinson, a sajtó alá rendezés Suzanne Ryan, illetve az őt segítő Norman Hirsch és Lora Dunn munkáját dicséri. Valóban szívmengető volt hallani Suzanne hangjában a boldogságot, amikor – az egyre különösebb kifogások felsorolásának szokásos litániája helyett – közöltem vele, hogy a könyv elkészült.

Írás közben a Brit Művészeti és Humán Tudományok Kutatásának Elnöksége ösztöndíjjal segített hozzá, hogy a feladatomra koncentrálhassak, a kézirat pedig rengeteget köszönhet néhány barátom bölcsességének és éleslátásának, akik voltak olyan kedvesek, és saját munkájuk rovására vállalták, hogy konstruktív kritikával illetik az enyémet. Jonathan Bellman és Larry Todd halált megvető bátorsággal szántott végig e könyv korai verziójának egészén, miközben nélkülözhetetlen bátorításukkal, tanácsaikkal segítettek a mű elkészültét. William Weber, a hangverseny történetéről

szóló kutatások általánosan elismert szaktekintélye nagylelkűen bepillantást engedett készülő munkájába, és számos hasznos és találó javaslattal segített. Bár Jim Samsontól „nemzetbiztonsági okok miatt” egy repülőtéren elkobozták a kézirat bizonyos fejezeteit, részletes és gondolatébresztő megjegyzései közül számosat sikerült lenyűgöző módon fejben rekonstruálnia, hogy egy időnként unalmas koncert közbeni, külső kontrolltól mentes, suttogva folytatott beszélgetésünk során finoman közölje őket velem. Az Oxford University Presshez visszatérve: Christi Stanford és Barbara Norton olvasószerkesztői tehetségének hála a most az olvasó kezébe kerülő könyv lényegesen tömörebb, mint az, amelyet eredetileg benyújtottam. Végül, örömmel ismerem el, hogy a további tanácsokért és az erkölcsi bátorításért több mint egy itallal tartozom Hugh Macdonaldnak, Roger Parkernek, Robert Philipnek, Valerie Woodring-Goertzennek és Colin Lawsonnak.

Tíz évvel később

Előszó a magyar kiadáshoz

Nagy megtiszteltetés és öröm számomra, hogy *Az aranykor után* éppen Liszt Ferenc egykori kiadójánál, a Rózsavölgyi és Társánál jelenik meg a neves Liszt-kutató, Hamburger Klára fordításában. Liszt példája nélkül, a nélkül a korszakalkotó hatás nélkül, amelyet a zongorajáték művészetére gyakorolt, könyvem nem írhatom volna meg, jelen formájában legalábbis semmiképpen nem. Hogy Lisztet ma elismert zeneszerzőnek és a romantika egyik meghatározó alakjának, s persze minden idők egyik legnagyobb zongoristájának tartjuk, az csak megerősíti jelentőségét mindazok számára, akik rajonganak a zongoráért és a zongorára írott csodálatos repertoárért. Különösen büszke vagyok, hogy könyvem most magyarul jelenik meg, azon a nyelven, amelyet Liszt – legnagyobb sajnálatára – soha nem birtokolt, de nagyon szeretett volna megtanulni.

A magyar kiadás lehetőséget teremtett arra, hogy kijavítsam az eredeti néhány (szerencsére csak apró) hibáját, és hogy kifejezetten a magyar kiadás számára megírjam ezt az előszót, rövid összefoglalást nyújtva a kötet 2008-as megjelenése óta eltelt évtized fejleményeiről.

Rengeteget tanultam a könyv megírása során. Előadóművészként jobban megismertem önmagam, miközben lelkes kísérlet tettem arra, hogy kutatásaimat megosszam más zongoristákkal és zenehallgatókkal. A kötet megtanított arra, hogy miben áll a hitelesség és a világos kommunikáció értéke. Abban a reményben írtam, hogy a lehető legszélesebb közönséget fogom elérni,

így mindent megtettem, hogy közvetlenül és világosan fogalmazzak, amiben segítségemre volt Schopenhauer nevezetes mondása (a *Parerga és Paralipomena* egyik esszéjéből): „Nincs könnyebb annál, hogy az ember érthetetlenül írjon, ugyanakkor nincs nehezebb a tudományos gondolatok mindenki számára érthető megfogalmazásánál [...] Valamennyi valódi gondolkodó a lehető legvilágosabban, legtömörebben és legpontosabban fejezi ki magát.” Schopenhauer célpontja nem a jövő tudományos prózája, hanem Hegel lehetetlenül kusza írásmódja volt (akinek nyelvi torzszülöttjei végzetesen megfertőzték Wagner esszéit, függetlenül attól, hogy egyébként rajongott Schopenhauerért), de Hegel érthetetlen stílusa sajnos még napjaink tudományos szövegeiben is él és virul. Nem szerettem volna hozzájárulni az olvashatatlan akadémiai szószátyárkodás mind gazdagabbá váló televényéhez.

Túl azon, hogy tudatosan törekedtem a világosságra, semmiféle mechanikus „módszertant” nem követtem *Az aranykor után* írása során: a könyvben arról beszélek, ami a zongora és a zongorázás történetében előadóművészként érdekel – arra voltam kíváncsi, hogy a múlt néhány jelentős zongoristájának játékstílusából és hangversenyzési gyakorlatából mit tanulhatunk mi magunk. Azt gondoltam, a legjobb esetben a könyvem felkelti majd az érdeklődését néhány zongorista kollégámnak, a zongora rajongóinak, esetleg kap majd néhány recenziót egy-két zenetudományi folyóiratban. Mint kiderült, sokkal nagyobb szerencsém volt.

A kötet tökéletes időpontban jelent meg, éppen akkoriban, amikor jó néhány előadónak és hallgatónak elege lett a modern klaszszikus zenei hangversenyek számos vonásából: a kövületszerű merevségből, az etikett különféle szabályaiból és rendelkezéseiből, az unalomig ismételt repertoárból, a tetszésnyilvánítást illető fukarságból, a lelketlen precizitás iránti megszállottságból, a spontaneitás megfojtásából.

Könyvemet abban a reményben írtam, hogy olvasóim fel fogják ismerni: a modern koncertgyakorlat számos eleme nemcsak, hogy unalmas, de történetietlen is. Bíztam benne, hogy e kötet

nyomán újra fogják gondolni, ahogyan zongoráznak, illetve zenét hallgatnak. Amiről írok, annak jó része nem volt újdonság a témával foglalkozó kutatók előtt, de *Az aranykor után* mindezt sokkal szélesebb körben tette ismertté. Úgy alakult, hogy a *Zeitgeist*, a kor nevezetes szelleme végre valóban készen állt e kérdések befogadására.

Mi több, nemcsak a *Zeitgeist* állt mellettem, hanem néhány komoly és ékesszóló kritikus is, így a *New Yorker*, a *Guardian*, a *Telegraph*, a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* és számos más lap és folyóirat recenzióinak köszönhetően a kötet kiemelkedett a tiszteletre méltó akadémiai homályból, és a nagyközönség is megismerhette. Az egész Bernard Holland remek cikkével kezdődött a *New York Times*ban: ez robbantotta be az érdeklődést a kötet iránt. Valahol negyven tájékán hagytam abba a könyvről szóló cikkek és recenziók számolását. Természetesen voltak váratlan fordulatok: soha nem gondoltam volna, hogy Liszt Ferenc és George Clooney mellett fogok szerepelni a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* kultúrarovatában, ahogy arra sem számítottam, hogy a kötet iránti érdeklődés kiterjed Kínára, Brazíliára és Ausztráliára – hogy három olyan országot említsek, ahol előadóként még nem jártam. Természetesen kevéssé volna hihető, ha azt mondanám, hogy mindez nem volt hízelgő számomra, hogy nem töltött el örömmel a kivételes figyelem. Művészek és írók gyakran hangoztatják, hogy nem olvassák a róluk szóló kritikákat. Már hogyné tennék!

Különösen nagy örömet jelentett, hogy ilyen kiemelkedő érdeklődés kísérte a kötetet Kínában (a mandarin fordítás éppen most készül a Shanghai Publishing Company számára), tekintettel arra, hogy a zongora iránti távol-keleti lelkesedésnek köszönhető, hogy a hangszer képes volt visszanyerni valamit abból a tekintélyből, amely a 19. században, illetve a 20. század elején világszerte övezte. Gyakran említik a döbbenetes adatot, hogy Kínában 38 millió növendék tanul zongorázni, csak hogy legalább ilyen fontos, hogy ezek közül az ifjú zongoristák közül jó páran elképesztően tehetségesek: rengetegen kerülnek később a legjelentősebb zeneakadé-

miákra és nyernek meg rangos versenyeket. Ha mások nem, ők kezeskednek azért, hogy a zongorának legalább annyira ígéretes jövője legyen, mint amilyen patinás múltja van.

A keleti zongoraművészek szerencséje, hogy szükségszerű – bizonyos szempontból irigylésre méltó – távolság választja el őket a nyugati kultúrától. Nem a nyugati hagyomány szellemében nőttek fel, ami azt jelenti, hogy elkerülték annak buktatóit, nem a magas és alacsony művészet dichotómiájában gondolkodnak, és mentesek az önsorsrontó elitizmustól. Kínában és más távol-keleti országokban persze bizonyos mértékig elitizmusnak számít már önmagában a zongoratanulás is, csakhogy ennek nincs hatása a zenei műfajok hierarchiájára. Amikor a thaiföldi Galyani Hercegnő Zenei Intézetben jártam, meglepett és jó érzéssel töltött el, hogy mennyire szabadon kezelik a különböző koncertezési gyakorlatokat: ugyanazok az előadók örömmel és túláradó elhivatottsággal játszottak egyetlen multimédiás hangverseny keretein belül teljesen különböző zenéket: nyugati klasszikus műveket, avantgárd darabokat, jazzt és délkelet-ázsiai tradicionális zenét. Az volt a benyomásom, hogy nem a műfaji határok lebontásáról volt szó, mivel ebben a közegben azok soha nem is léteztek. A thaiföldi koncertek hihetetlenül erős kontrasztban álltak a nyugati zeneakadémiák zord és fagyos hangulatú hangversenyeivel – függetlenül attól, hogy milyen nagyszerű muzsikusok játszottak az utóbbiakon is.

Könyvem szeretné előmozdítani a vitát arról, hogy miként is lehetne játszani és hallgatni a klasszikus zenét, de ügyeltem rá, nehogy arról beszéljek, miként kellene játszani és hallgatni. A kötet valamennyi olvasója számára világos lesz, hogy rendkívül elégedetlen vagyok napjaink koncertéletének számos vonásával kapcsolatban, de nem szeretnék megkövült dogmák helyére újabbakat állítani, nem akarom erőltetni a szabályok megváltoztatását, hogy aztán megint csak szabályokat állítsak fel. Nem kívánom visszaforgatni az idő kerekét – ez nem is volna lehetséges –, egyszerűen csak lehetőségeket szeretnék felvetni napjaink zenei gyakorlatainak gazdagítására, s ebben a múlt változatossága és spontaneitása éppúgy sokat segíthet, mint új szokások kidolgozása. A modern

játékmód szükségképpen a saját korának terméke – még azok a kísérletek is, amelyeket „historikusnak” vagy „autentikusnak” tartunk, s amelyek a rendelkezésre álló történelmi lehetőségek közül a mai nézőpont szerint válogatnak –, de ettől függetlenül egy zenei előadás lehet többé vagy kevésbé fantáziadús, többé vagy kevésbé tájékozott, többé vagy kevésbé meggyőző.

A könyv választási lehetőségeket kínál fel a zongoristáknak, akik szabadon dönthetnek személyes ízlésük szerint, hogy melyeket fogadják el, s melyeket vetik el teljes egészében. De még ha el is vetik őket, legalább a lehetőség tudatában döntenek így, nem pedig tudatlanságukban. Lehet, hogy egy muzsikus nem szereti, ha a közönség beletapsol egy szonáta tételszüneteibe, de talán nem fogja a hallgatókat tiszteletlen ostobasággal vádolni, ha tudatában van annak, hogy a zeneszerzők saját korában ez általános és kedvelt szokás volt. Az efféle panaszok többnyire a zenészek zavaros téveszméit tükrözik, nem pedig a közönségét. Egy alkalommal a következő különös rendelkezést olvastam egy osztrák fesztivál programfüzetében: „Kérjük, olyan öltözéket viseljen, amely tisztelettel van a zene iránt.” Csakhogy a zenének teljesen mindegy, hogy milyen ruhát viselünk: a szonátaforma nem divatérzékeny.

Hasonlóképpen, az improvizáció teljes mértékben opcionális – legyen szó díszítések, gazdagabb dallamvonalak, bevezetések vagy akár egész darabok rögtönzéséről –, bár felvillanyozó a tudat, hogy sokkal tovább képezte szerves részét a koncertgyakorlatnak, mint általában gondolják. Ráadásul a rögtönzés alapjait sokkal könnyebb megtanulni, mint számos zongorista növendék gondolja, különösen ha arra gondolunk, hogy a rögtönzött prelúdium leg-egyszerűbb formája nem más, mint egy tonikai akkord.

A preludizálás gyakorlata valójában még annál is tovább tartott, mint ahogy a könyv írásakor képzeltem. Korábban úgy gondoltam, hogy a második világháború jelentette a műveket bevezető rögtönzések gyakorlatának végét, de olvasóimnak köszönhetően olyan sok kivételről értesültem az utóbbi időben – Wilhelm Backhaus egészen a hatvanas évek végéig, Shura Cherkassky a kilencvenes évekig improvizált a darabok előtt –, hogy felmerül a kérdés, vajon

kihalt-e egyáltalán ez a gyakorlat, különös tekintettel arra, hogy manapság számos zongorista tért vissza hozzá, olykor – legnagyobb öröömre – éppen a könyvem hatására.

Néhai tanárom, Ronald Stevenson mondta – sajnos túl későn ahhoz, hogy a kötet eredeti verziójában megemlítsen –, hogy amikor zongoristanövendék volt Manchesterben a negyvenes évek végén, az idősebb zongoraművészek még mindig rutinszerűen improvizáltak prelúdiumokat a kompozíciók elé. A korosztályába tartozó fiatal muzikusoknak azonban azt tanították, hogy az efféle gyakorlatok már végleg kimentek a divatból, a „modern” előadóművészeknek nem ajánlják, hogy kövessék őket.

Alkalmasint én magam is szoktam prelúdiumokat improvizálni a koncertjeimen. A közönség bizonyos tagjait zavarja, mások nem igazán vesznek róla tudomást, engem viszont szórakoztat, úgyhogy nem látom okát, miért ne rögtönözhetnék a jövőben is. Nemrégiben ráadásul készítettem egy lemezt – *Preludes to Chopin* (Prima Facie/ASC Record) –, amelyen Chopin prelűdjei eredeti funkciójukban, vagyis hosszabb darabok előjátékaiként hallhatók. Az „aranykori” zongorázás számos egyéb elemét is bemutatom a lemezen: hallható rajta a *b-moll szonáta* gyászindulója, mégpedig Paderewski modorában, az *Asz-dúr polonéz* Busoni átdolgozásában, illetve Liszt átírata Chopin *Meine Freuden* című dalából, ahogyan azt Bernard Stavenhagen játszotta a „Liszttel kapcsolatos személyes emlékei” nyomán. Ezek a felvételeim tehát a könyv zenei kiegészítéseként hallgathatók.

Hogy van-e bármi, amit tíz év után visszavonnék az eredeti kötetből? Ami azt illeti, ma már sokkal többre tartom a gépzenogora-tekercseket, miután Denis Hall és Rex Lawson, a londoni Pianola Institute munkatársai energikus és meggyőző kampányt folytattak az érdekükben, és voltak kedvesek bemutatni nekem jó néhány revelatív gépzongora-felvételt. Általánosságban azonban azt mondhatom, hogy továbbra is vállalok mindent, amit a kötetben leírtam. Elképzelhető, hogy csak valamiféle arrogáns vakhit vezet ebben, de ha így van, ezt legalább meggyőződéssel teszem.

Tisztában vagyok vele, hogy számos olyan téma merül fel a kötetben, amely bővebb kifejtésre vár, s némelyiket valóban kidolgoztam részletesebben is, például a Liszt-ről és tanítványairól, illetve Vladimir Horowitz végtelenül felvillanyozó zongorázásáról szóló újabb tanulmányaimban. Bizonyos barátaim azt javasolták, hogy beszéljek részletesebben a mai zongoristákról: nevezzem meg őket, hogy mindenki megkapja, amit megérdemel. Magánbeszélgetésekben szívesen megteszem ezt, akár hosszú órákon át, de ha ugyanez írásban történne, akkor a felszabadítást zászlajára tűző általános felhívás a felmagasztaltak és sárba tiportak személyeskedő katalógusává válna. Úgy tűnik, hogy a kötet szórakoztató olvasmánya volt sokaknak, és csak viszonylag keveseket idegesített. Én voltam a legboldogabb, amikor értesültem róla, hogy *Az aranykor után* megírása közben érzett lelkesedésemben számos olvasóm osztozott, szakmabeliek éppúgy, mint lelkes amatőrök és szenvedélyes zenehallgatók. A zongorázás története nem egyszerűen a múlt dicsőségeinek lajstroma – katalizátora lehet a jövő izgalmasabb, színesebb és közvetlenebb előadói gyakorlatainak.

2018. augusztus 10.

Kenneth Hamilton

HARMADIK FEJEZET

Kellő tisztelettel

*„Tiszteljétek német mestereiteket,
akkor jó szellemeket idéztek.”*

Richard Wagner:
A nürnbergi mesterdalnokok

És mindent emlékezetből

A 19. század végi maratoni koncertek előadójára nagyobb nyomás nehezedett, mint a hallgatóságra, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy egyre több szólóestet játszottak végig fejből, miközben kellő tisztelettel kellett lenniük a múlt (többnyire német) remekműveivel szemben. Ennek ellenére joggal kételkedhetünk Amy Fay szavaiban, aki szerint Tausig „a zenei emlékezet túlterhelése nyomán fellépő tífuszban halt meg”.¹ Rubinstein mindenesetre biztosan nem a „memorizálásba halt bele”, függetlenül koncertjeinek elképesztő hosszúságától. Abban azonban semmi meglepő nincs, hogy legendás memóriája olykor legendás módon kihagyott, és az ilyen esetek a kor előrehaladtával megszaporodtak. Ő maga talán alul is becsülte ezek jelentőségét, amikor így nyilatkozott:

Zenei memóriám [...] ötvenéves koromig bámulatos volt, de azóta tudatában vagyok annak, hogy egyre halványul. Bizonytalannak érzem magam; gyakran valamiféle ideges félelem fog el, amikor ott ülök a nagyszámú hallgatóság előtt a pódiumon [...] Elképzelni is nehéz, mennyire gyötrelmes érzés ez. Gyakran félek, hogy cserben hagy a memóriám, hogy kifelejtsek egy szakaszt, vagy öntudatlanul megváltoztatok valamit. A közönség megszokta, hogy mindig emlékezetből lát játszani, mivel soha

¹ Fay: *Music Study in Germany*, 127.

nem használtam kottát, azt pedig nem engedem meg magamnak, hogy saját kútfőből pótoljak egy kifelejtett szakaszt, mert tudom, hallgatóim között mindig sokan akadnak, akik ismerik az általam előadott művet, és bármilyen eltérést azonnal felfedeznek. Ez a gyakran jelentkező bizonytalanság annyira kínoz, hogy csak az inkvizícióhoz hasonlíthatom – s mindeközben a közönségem abban a hiszemben hallgatja a játékomat, hogy teljesen nyugodt vagyok.²

Rubinstein nyilvános memóriazavarairól rengeteg történet kering, egyszer saját *d-moll zongoraversenyének* részleteit felejtette el,³ egy másik alkalommal meg Leschetizky vezényelte Schumann *Zongoraversenyét* a szólójával, és a karmester kénytelen volt leinteni a zenekart, mivel az első tételben Rubinstein katasztrofálisan összezavarodott. Percekig taláломra játszott mindenfélét, ami csak eszébe jutott, míg végül szerencsésen eljutott a cadenza egy olyan részletéhez, amelyet Leschetizky felismert, így be tudta inteni a meghökkent zenekart.⁴ Hasonló szerencsétlenségek Alfred Cortotval is megtörténtek, mégpedig nem is olyan ritkán. Egy híres – vagy inkább hírhedt – esetről a karmester, Sir Thomas Beecham kedélyesen csipkelődve így számolt be: „Beethovennel kezdtünk, aztán Grieg következett, Schumann és Csajkovszkij; Cortot végül valami olyasmibe kezdett bele, amit nem ismertem, úgyhogy álltam ott, mint egy kőszobor.” Ironikus módon éppen Cortot szorgalmazta a legerőteljesebben, hogy a zongoristák a teljes szóló-repertoárjukat fejből játsszák. Persze elismerte, hogy „bajt nem okozhat”, ha valaki kottából zongorázik, úgy vélte azonban, hogy a darab alapos tanulmányozásához elengedhetetlen a memorizálás.⁵ Josef Hofmann a fejből játékot nélkülözhetetlennek tartotta

² Rubinstein: *Autobiography*, 17–18.

³ Lott: *From Paris to Peoria*, 183.

⁴ Annette Hullah: *Theodore Leschetizky*. London: John Lane, 1906, 14–15.

⁵ Jeffrey Johnson (szerk.): *Piano Mastery: The Harriet Brower Interviews, 1915–1926*. Mineola, New York: Dover, 2003, 162–163.

„az olvasat szabadságához”.⁶ Leschetizky pedig a Rubinsteinhez fűződő tapasztalatai ellenére azt tanácsolta növendékeinek, hogy már azelőtt memorizálják a darabokat, mielőtt a részletekbe menő begyakorláshoz hozzálátnának, s ha ez megtörtént, többé ne is nyúljanak a kottához, hacsak a mű egy-egy részletét nem tudják elég pontosan felidézni.⁷ Leschetizky ettől függetlenül ismertetett néhány ravasz fogást, ami memóriazavar esetén alkalmazható. Azt javasolta például, hogy ha a baj bekövetkezik, a zongorista forduljon dühösen a közönség felé, reklamáljon a hamis hangok miatt és zongorahangoló után kiáltva hagyja el a pódiumot. Amíg aztán a hangoló az állítólagosan rossz hangokkal bajlódik, az öltözőben titkon meg lehet nézni a kérdéses helyet a kottában.⁸ Bülow a szokott dogmatizmusával kerek-perec kijelentette, hogy amíg valakinek legalább kétszáz darab nincs sziklaszilárdan az emlékezetébe vésvé, nem nevezheti magát valódi művésznek.⁹ Hogy miként jött ki ez a bűvös szám, arról nem szól a fáma.

Rubinstein visszaemlékezéseinek fent idézett szakaszából nyilvánvaló, hogy a fejből való játék „elvárását”, amelyre egykor bátorították a zongoristákat, s amely egyre általánosabbá vált a századvég közeledtével, valójában a zongoristák állították fel magukkal szemben – „a közönség megszokta, hogy mindig emlékezetből lát játszani”. Rubinstein félelme, hogy „öntudatlanul megváltoztatok valamit”, mulatságos annak fényében, hogy közismert volt arról, mennyi mindent változtat meg a zenében tudatosan. Esetében tehát nem a kotta iránti tisztelet modern problémájáról van szó, hanem arról, hogy félt a kontroll elvesztésétől. Ilyesféle aggodalmak nem merültek fel a 19. század első évtizedeiben. A kotta nélküli előadás semmi esetre sem volt elvárás, ha valaki mégis vállalkozott rá, arra a kritikusok gyakran külön felhívták a figyelmet.

6 Joseph Hofmann: *Piano Playing and Piano Questions Answered*. Mineola, New York: Dover, 1976, 112.

7 Brée: *Die Grundlage*, 75–77.

8 Newcomb: „Schumann at the Marketplace”, 136–137.

9 Jeffrey Johnson: *Piano Mastery*, 200.

Czerny azt ajánlotta, hogy nagyobb koncerthelyszíneken tartott előadások esetében a zongoristák játsszanak fejből, de az ő emlékezőképessége egészen kivételes volt, és nyilvánvaló, hogy tanácsait csak részben fogadták meg a kortársak. A fiatal Clara Wiecket apja bátorította, hogy játsszon kotta nélkül – amit Robert Schumann külön megemlít a fiatal Claráról szóló életrajzi jegyzetében –, ám az ezzel való kérkedést nem mindenki nézte jó szemmel.¹⁰ Mendelssohn csodálatos zenei memóriája különös figyelmet keltett. Csodálattal fogadták Beethoven *Esz-dúr zongoraversenyének* és Weber *Konzertstückjének* kotta nélküli, mesteri előadását, miközben ma szinte mindenki így játssza az efféle versenyműveket. Természetesen nincs szó arról, hogy az evolúciónak köszönhetően ennyit javult volna az emberek emlékezőképessége alig százötven év alatt, egyszerűen csak a szokás kényszeríti a zongoristákat arra, hogy mindent fejből játsszanak. Mendelssohn zenei memóriája mai szemmel nézve is kivételes volt, amit számos alkalommal bizonyított: a beszámolók szerint hosszú zongorakíséretet, vagy akár zenekari művek önálló szólamai is megragadtak a fejében (úgy tűnik, mindenfajta erőfeszítés nélkül). Ez a különleges képesség bizonyítással segítségre volt a nyilvános improvizációiban is, és gyaníthatóan nem volt ez másként Liszttel sem.

Számos korabeli ábrázoláson látható, hogy Liszt kottából játszik a hangversenyein – miközben persze nyilvánvaló, hogy sok mindent fejből zongorázott. A *Wiener Zeitschrift für Kunst* 1838. május 5-i számában áhítattal említik „megdöbbenő memóriáját, amely lehetővé teszi, hogy több száz művet játsszon kotta nélkül”.¹¹ Ám minthogy ezt a cikket (álnéven) Liszt egyik saját kiadója, Pietro Mechetti írta, és miután Liszt megközelítőleg sem játszott

¹⁰ Nancy Reich: *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985, 280. Kehler állítása, amely szerint Clara Schumann volt az első zongorista, aki emlékezetből játszott, továbbá hogy „1840-ig nem volt zongorista, aki a zongoristák mesterműveit úgy játszotta volna, hogy nincs előtte a kotta”, bizonyíthatóan – nem meglepő módon – pontatlan.

¹¹ Eduard Hanslick: *Conzerte, Componisten*, 124. Az idézet forrása: Legány, *Franz Liszt: Unbekannte Presse*, 40.

száz művet azon a négy bécsi hangversenyén, melyeket közvetlenül Mechetti dicshimnuszát megelőzően adott (a hangversenyek műsorán mintegy húsz mű szerepelt), joggal gyanakodhatunk rá, hogy erős túlzásról van szó. Ez is hozzátartozott a Liszt-legendához. Beethoven *Esz-dúr zongoraversenyét* például olyan gyakran játszotta kotta nélkül (aktív repertoárjában nem sok versenymű szerepelt), hogy a zenekritikus J. W. Davison meg is jegyezte, mennyire szokatlan, hogy az 1845-ös bonni Beethoven emlékűnnepségek alkalmával kint volt előtte a kotta a zongorán. Davison ugyanakkor azt is megemlíti, hogy az esemény szervezése során mennyi nehézséggel kellett Lisztnek megküzdenie, vagyis végső soron már az is figyelemreméltó volt, hogy egyáltalán el tudta játszani a darabot.¹² Az 1841–42-es, nyilvános berlini hangversenyén elhangzott néhány tucat műnek alig több mint a felét játszotta kotta nélkül, ami jócskán elmarad a ma elvárt mennyiségtől, és ezzel nemigen érdemli ki némely életrajzíró ájult csodálatát, ahhoz azonban éppen elég volt, hogy hallgatóságát elbűvölje. 1840-ben Hamburgban Liszt a közönség kérésére, ráadásként Beethoven *Holdfény szonátáját* játszotta, mégpedig kotta nélkül, amit a sajtó valódi különlegességként ünnepelt.¹³

1874-ben, jóval a koncertpódiumról való visszavonulása után Liszt részt vett Bécsben egy jótékony célú hangversenyen: zenekarra és zongorára írott *Magyar fantáziáját* és Schubert *Wanderer-fantáziáját* játszotta (utóbbit a zenekari verzióban), és igen jellemző Lisztre, hogy a produkciónak az is részét képezte, amikor belenézett a kottába, az is, amikor nem, de még enyhe rövidlátása is említésre érdemesnek tűnt.

Hanslick így számolt be az estről:

Nem csak arról van szó, hogy lélegzet-visszafojtva hallgatjuk a játékát; az ember azt is figyeli, hogy arcának finom rezdülései miként tükrözik vissza a zenét. Még mindig van valami jupiteri

¹² Saffle: *Liszt in Germany*, 177.

¹³ Uott, 107.

abban, ahogyan a fejét hátraveti. Hangsúlyos szemöldöke mögött olykor megvillan a tekintete, jellegzetesen felfelé ívelő szája szegletét egy könnyed mosoly még magasabbra húzza. Fejével, pillantásával, sőt olykor még egyik keze segítségével is szüntelen kapcsolatot tart mind a zenekarral, mind a hallgatósággal. Liszt hol kottából, hol fejből játszik, egyszer fölteszi, máskor leveszi a szemüvegét. Van, amikor figyelmesen előrehajol, hogy aztán merészen hátravesse a fejét. Mindez végtelenül érdeklő a hallgatóságát, különös tekintettel a hölgyekre.¹⁴

Liszt persze Liszt volt, tőle nem várták el, hogy eleget tegyen a memorizálással kapcsolatos egyre erőteljesebb elvárásoknak, amelyek 1874 körül már kezdtek rutinszerűvé válni. 1878-ban ugyanakkor a *The Musical Times* még mindig „különleges eseményként” jellemezte Brahms *Händel-variációinak* kotta nélküli előadását, hozzátéve, hogy „az előadóművészek ilyesfajta szellemi erőfeszítései ma már nem annyira szokatlanok, mégis minden alkalommal, ahogy ezúttal is, meglepetésként hatnak”.¹⁵ 1892-re a meglepetés ereje végleg eltűnt, és Pachmann-nak már nemigen nézték el, ha nem bízott emlékezőtehetségében. Beethoven *c-moll zongoraversenyét* egy londoni koncerten kottából játszotta, amit az egyik kritikus meg is jegyzett (és nem dicséretnek szánta).¹⁶ Egy rossz emlékű memóriazavar miatt Pachmann érthető módon vonakodott attól, hogy a versenyműveket fejből adja elő, arra azonban sajnos semmiféle hatása nem lehetett, hogy a századforduló tájára a kotta nélküli játék jóformán *sine qua non* lett a zongoristák számára mind a szóló-, mind a versenymű-repertoárban. Busoni tanítványa, Leo Sirota egyszer felidézte, milyen lázasan dolgo-

¹⁴ Hanslick: *Conzerte, Componisten*, 124.

¹⁵ Percy Scholes: *The Mirror of Music, 1844–1944. A Century of Musical Life in Britain as Reflected in the Pages of „The Musical Times”*. I. kötet. London: Novello–Oxford University Press, 1947, 321.

¹⁶ Mitchell: *Vladimir de Pachmann*, 26.

zott Brahms *Paganini-variációinak* elsajátításán, amire mestere mindössze egyetlen hetet adott neki. Bár kiválóan megtanulta a darabot, Busoni rendkívül csalódott volt, mivel Sirota kottából játszott. Busoni nyilvánosan is kifejtette véleményét a témában: azt írta, hogy a kotta nélküli játék „a szabadság és a precizitás miatt fontos”.¹⁷ Az érv, hogy az előadó számára pluszfeszültséget okoz, ha az emlékezetére kell támaszkodnia, nem igazán hatotta meg. Ha a kotta ott van a zongorán, akkor a feszültség majd az előadás másik aspektusára lesz hatással. Busoni üzenete elég zord volt: a lámpaláz, akárcsak a szegénység, mindig is része lesz az életnek.

Honnan eredtek a művek memorizálásával kapcsolatos elvárások? A 19. század elején a kotta nélküli előadás nemcsak hogy szokatlan volt, hanem esetenként egyenesen nemkívánatosnak is tartották. Beethoven cseppet sem örült, amikor rájött, hogy tanítványa, Czerny 1804-ben és 1805-ben zártkörű előadásokon fejből játszotta el műveit Lichnowsky hercegnek. Több kifogása is volt: egyrészt, hogy Czerny elfelejti majd, miként kell lapról játszani, másrészt, hogy elveszíti azt a képességét, amelynek révén gyorsan átfogó képet alkot egy darabról, végül pedig képtelen lesz kialakítani az előadás megfelelő hangsúlyozását (*richtige Betonung*).¹⁸ Nem egészen világos, hogy ez utóbbi mire vonatkozik; talán arra, hogy Beethoven szerint a hangjegyek memorizálásának hajszolása felülírja a megfelelő dinamikára, artikulációra és kifejezésmódra való ráatalálás igényét. George Barth azzal az érdekes feltevéssel élt, hogy Czerny talán rosszul memorizálta az artikulációt a darabokban, és Beethovent ez zavarta elsősorban. Barth szerint ez az oka annak is, hogy az *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke* (Beethoven összes zongoraműveinek helyes előadásáról) című Czerny-kötet kottapéldáiban másféle artikuláció található, mint a korabeli kiadásokban, vagyis Czerny

17 Ferruccio Busoni: *Wesen und Einheit der Musik*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1958, 118.

18 Czerny: *Über den richtigen Vortrag*, 14.

a példák egy részét talán emlékezetből írta le.¹⁹ Mindenesetre úgy tűnik, Beethoven éppen ellenkező véleményen volt, mint azok a későbbi zongoraművészek, akik szerint a memorizálás létfontosságú ahhoz, hogy a zenei részletekre irányuló figyelmet semmi ne korlátozza.

És sokan voltak ugyanezen a véleményen. Chopin dühbe jött, amikor kiderült, hogy egyik növendéke az op. 9/2-es noktürn fejből akarja eljátszani neki, mi több, a kottát nem is hozta magával. „Nem kérek az ilyesimből: tán fel akarja mondani a leckét?” – vetette a szemére számonkérően.²⁰ Charles Hallének a közönség hasonló reakciójával kellett szembe néznie. 1861–62-es londoni Beethoven-ciklusának első két koncertjét fejből játszotta, a hallgatóság rosszsallásának hatására azonban a harmadik koncerttől kezdve mégis inkább kitette a kottát. Arra ugyan továbbra sem volt szüksége, hogy belenézzen, ám a hallgatók a fejből játékot fennhéjázásnak tartották, egyáltalán nem voltak tőle lenyűgözve. Harold Bauer kutatásaiból az derül ki, hogy Londonban még az 1870-es években is „nyíltan kritizálták azokat a művészeket, akik szólókoncertjeiken kotta nélkül játszottak, az efféle teátrális magatartás ugyanis mind a közönséggel, mind a zeneszerzővel szemben tiszteletlenségnek számított”.²¹

Ami Beethovenrel illeti, szerinte a kotta nélküli játék nem elsősorban tisztelet vagy pontosság dolga volt, hanem fölöslegesen összemosott két olyan területet, amelyek között fenn kellett tartani a megfelelő távolságot: a korábban kidolgozott darabok előadását és az improvizációt. Az ő idején egy zongorista előtt kizárólag akkor

19 George Barth: *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1992, 96–97.

20 Eigeldinger: *Chopin: Pianist and Teacher*, 28.

21 Bauer: *His Book*, 16–17. Constance Bache szerint (*Brother Musicians: Reminiscences of Edward and Walter Bache*. London: Methuen, 1901, 26–27.) Arabella Goddard megdöbbenést váltott ki, amikor Beethoven *Hammerklavier* szonátáját Londonban, 1853-ban kotta nélkül játszotta: „olyan gyakorlat volt ez, amely később, nagyobb zongoristák esetében szigorú feddést vont maga után!”

nem volt kotta, ha rögtönzött. Ami azt jelenti, hogy egészen más látványt nyújtott, amikor valaki megkomponált műveket adott elő (kottából), illetve ha szabadon improvizált. Zongoraiskolájának 1828-as első kiadásában a rögtönzéseiről híres zongoravirtuóz, Johann Nepomuk Hummel csupán egyetlen karcsú oldalt szentelt annak, miként gyakorolt nyilvános improvizációra, a későbbi kiadásokban azonban az olvasók kérésére jócskán kibővítette ezt a szakaszt.²² Hummel azt írta, hogy miután megfelelő gyakorlatot szerzett a rögtönzésben, kisebb gondot okozott számára, hogy két-három ezer hallgató előtt improvizáljon, mint hogy eljuttasson egy darabot kottából, „amelyhez rabszolgaként hozzá lenne lán-colva”.²³ Ugyanebben az évtizedben, 1824-ben Czerny egyik zongorára és zenekarra írott variációs művét játszotta a fiatal Liszt Párizsban, s az egyik kritikus szerint „szinte bele se pillantott a kottájába, vagy ha bele is nézett, csak ritkán. Szemével állandóan a termet pásztázta, és a páholyban ülők között barátságos mosollyal és fejbólintással üdvözölte mindazokat, akiket felismert.” Ezek után „félretolta a kottát, és átadta magát a szabad fantáziában megnyilvánuló zsenialitásának”.²⁴ Nyilvánvaló, hogy Liszt már tizenkét éves korában tisztában volt azzal, hogy a közönséget élénken foglalkoztatja a kérdés, az előadó kottából játszik-e, vagy fejből. Kirakta tehát maga elé, de úgy játszott, hogy mindenki lássa, valójában nincs is szüksége rá. Amit azonban demonstrálni akart, az továbbra is a nyomtatott kotta megszólaltatása és az improvizáció spontaneitása közötti különbség volt.

Az 1850-es években, Weimarban, amikor Liszt már elsősorban zeneszerzőként, nem pedig előadóként kívánt elismerést szerezni, a kottából való játék hasonló célt szolgált: annak bizonyítá-

²² Hummel tanulmányának későbbi, valószínűleg 1828-ból való kiadása még sokkal részletesebben tárgyalja az improvizációt.

²³ Johann N. Hummel: *Ausführlich theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*. Wien: Haslinger, 1828, 444.

²⁴ *A Le drapeau blanc* 1824. március 9-i számában megjelent kritikát idézi: Walker: *Franz Liszt. The Virtuoso Years*, 100.

sát, hogy kompozícióit szigorúan átgondolta, azok nem pusztán a hangverseny-improvizációk melléktermékei voltak. Szeretett volna helyet biztosítani számukra a kialakulófélben lévő kánonban. Kritikusai azonban kitartoan szapulták azt állítva, hogy noha pazar zongorista, tehetségesen rögtönöz és nagyszerű átiratokat készít, eredeti művek alkotásához semmi tehetsége nincs. Amikor 1839-ben, Bécsben Liszt előadta a *Dante-szonáta* első verzióját (*Fragment nach Dante* címen), még az érte szinte feltétel nélkül rajongó kritikus, Heinrich Adami is azt írta, hogy a darab „úgy hangzott, mint egy improvizáció”.²⁵ Liszt eltökélten szerette volna bizonyítani, hogy „igazi” zeneszerző, ezért mindig feltűnően – és nyilván teljesen feleslegesen – kitette maga elé a kottát, amikor látogatóinak olyan darabokat játszott, mint a *h-moll-szonáta* vagy a *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, azokat a műveit tehát, amelyekre joggal tekintett mesterségbeli tudásának kompozíciós bizonyítékaként.²⁶ Természetesen egészen más volt, amikor egy előzőleg alaposan áttanulmányozott darabot játszott kottából, mint amikor egy alig ismert darabot blattolt, szemét feszülten a papírra vetve, ahogyan az Clara Schumann leírása szerint történt Liszt egyik lipcei hangversenyén. A legfontosabb azonban érthető módon a zene elsajátítása volt, nem a kotta memorizálása.

A koncert-improvizáció lassú hanyatlásával párhuzamosan jött el a kotta nélküli előadásmód virágkora. Ha egy művet fejből játszottak, az azt a benyomást keltette, hogy az előadás az improvizáció szabadságával és spontaneitásával bír, ugyanakkor kötődik a bonyolultabb és – értelemszerűen – magasabb rendű zenéhez.²⁷ Miként Czerny később *Zongoraiskolájában* (*Klavierschule*, op. 500) kifejtette, ő is elsősorban ezért memorizálta a darabokat. Az improvizáció illúziója persze akkor érvényesült a legjobban, ha

²⁵ Legány, *Franz Liszt: Unbekannte Presse*, 70.

²⁶ Mason: *Memories*, 118–119.

²⁷ Néhány mai kutató felpanaszolja, hogy a hallgatók sokszor valóban ebben az értelemben fogják fel a betanult darabokat. Lásd: Aaron Wiliamson: „Memorising Music”. In: Rink: *Musical Performance*, 113–126.

a műsornak nem képezte részét valódi rögtönzés, amely elrontotta volna a hatást. Nyilván nem véletlen, hogy Tausig és Rubinstein, akik arról voltak híresek, hogy teljes szólóestjük programját fejből játszották, csupán rövid prelűdöket és átvezetések improvizáltak a darabok elé és közé. Az ő példájuk nyomán lett a kotta nélküli játék a komolyság szimbóluma: az, hogy fejből megtanulta valaki a darabokat, a remekműveknek kijáró tisztelet jele volt. A közönség számára pedig minden bizonnyal az is növelte a kotta nélküli játék vonzerejét, amit Bauer „a veszély tényezőjének” nevezett: hogy az emlékezet kötéltna közben az előadó bármikor kibillenhet, és ha padlót fog, lelepleződik esendő emberi mivolta.²⁸ Amikor 1873-ban Bülow Londonban játszott, a *Musical Times* főlényesen megjegyezte, hogy „a játéka által keltett izgalom részben annak tulajdonítható, hogy mindvégig kotta nélkül zongorázott, ám ez a teljesítmény tisztán művészi szempontból csupán kevés elismerést érdemel”.²⁹

Bármekkora szenzációt keltett is az emlékezettel való hazardírozás, amin a kotta nélküli játék gyakorlata a professzionális zongoristalét *sine qua non*jává vált, az is világosan kiderült, hogy ennek az a sajnálatos következménye, amit Schnabel szigorú szavakkal így fogalmazott meg az egyik növendékének: „egyetlen zongorista sem tudja megszólaltatni a teljes zongorarepertoárt”.³⁰ Horowitz például híres volt arról, hogy privát esteken rengeteg darabot játszott, a nagyközönség előtt azonban csak viszonylag csekély számú művet próbált ki. Nyilvánvalóan valamennyi előadó érzékelte ezeket a korlátokat. A kotta nélküli játék ráadásul a modern előadói gyakorlat számos aspektusához hasonlóan mélyen történetetlen azoknak a repertoárdaraboknak az esetében, amelyek azelőtt keletkeztek, hogy a művek memorizálása szokássá, vagy egyáltalán elfogadottá vált volna.

A kotta elhagyásának rutinszerűvé válása egy további hozadék-

28 Bauer: *His Book*, 17.

29 Scholes: *The Mirror of Music*, 1:315.

30 Artur Schnabel: *Aus dir wird nie ein Pianist*. Hofheim: Wolke, 1991, 157.

kal is járt: elszigetelte a kortárs zenét. Az előadóknak csendben elnézik, hogy a kortárs darabokat kottából játsszák, nemcsak azért, mert azok komplexitása sokszor elképesztően nehézé teszi, hogy pontosan megjegyezzék őket (joggal tartották döbbenetes teljesítménynek, hogy Pollini kotta nélkül játszotta Boulez *Második szonátáját*), hanem azért is, mert ez esetben a memorizálás felesleges időfecsérlésnek tűnhet. Végére is, ki akar óriási erőfeszítéssel fejből megtanulni egy bonyolult darabot, ha legfeljebb egyszer-kétszer adódhat lehetősége arra, hogy eljátssza? Nem véletlen, hogy az emlékezetből való játék divatja kéz a kézben járt a nagy művek kánonjának kialakulásával. Amíg nem tudjuk biztosan, hogy a darabból állandó műsorszám lesz-e, addig észszerűnek tűnik, hogy a kotta ki legyen téve a zongorára. Természetesen akadtak néhányan, akik megpróbáltak szembeállni azzal az elvárással, hogy teljes szólórepertoárjukat emlékezetből adják elő. Szvjatoszlav Richter idősebb korában kizárólag kottából játszott. „Azok után, hogy adtam egy rettegéssel teli koncertet a Touraine-i Fesztiválon, ahol Liszt *Transzcendens etűdjeiből* nyolcat is játszottam, majd pedig Japánban egy szólóestemen már azelőtt elfogott a félelem, mielőtt még belekezdhettem volna Beethoven op. 106-os *Hammerklavier szonátájába*, elhatároztam, hogy soha többé nem játszom kotta nélkül.”³¹ Minthogy fiatalkorában sohasem volt szüksége kottára, és nem is akarta használni, Richter döntését könnyedén lehetett a korral bizonytalanabbá váló emlékezet számlájára írni, nem pedig szabad művészi elhatározásként értelmezni. (Idősebb korában Clara Schumann is egyre inkább aggódott amiatt, hogy elfelejti a műveket.) Richternek sikerült még valamiféle erényt is kovácsolnia a nála csak későn jelentkező, kotta iránti szükségletből: egy állólámpa fényénél zongorázott, miközben ragaszkodott hozzá, hogy a terem többi része bayreuthi sötétségbe burkolózzon. A hallgatóságnak nem volt más válasz-

31 Bruno Monsaingeon: *Richter. Írások, beszélgetések*. Rác Judit fordítása. Budapest: Holnap, 2003, 181.

tása: az előadóra kellett figyelnie – még annyi fényt sem kaptak, hogy a műsorfüzetet átlapozhassák.

Jóval Richtert megelőzően az amúgy mindig fejből játszó Percy Grainger is kifakadt a memorizálás követelménye ellen, azaz éppen ellentétes véleményen volt, mint Cortot és mások, akik szerint a kotta nélküli játék előfeltétele az interpretáció komolyságának. „Sajnálatos módon – mondta Grainger egy interjúban – uralkodó szokássá lett, hogy mindent kotta nélkül játszanak. [...] Azt hiszem, sok jó zongoristát aggaszt a memóriazavartól való félelem. Ez hatással lehet az előadásukra, megfoszthatja játékuakat a kifejezés szabadságától, amelyet nem kellene nélkülözniük, ha nem fenyegetné őket a felejtés réme. Pedig nem csoda, hogy olykor még a legnagyobb művészeknek is kihagy az emlékezete. A legtöbb művész természetesebben játszana, ha ott volna előtte a kotta, már amennyiben hozzá szokott, hogy használja.”³² És mi Grainger tökéletes kompromisszuma? „A kényelmes és ideális szerintem az volna, ha tényleg fejből tudnánk a darabot, de mégis kottából zongoráznánk.” Más szavakkal: a 19. század elejének szokásai szerint kellene játszani. Vissza a jövőbe, mondhatnánk.

Ki törődik a tapssal?

Ha a zongorista komoly erőfeszítést tesz azért, hogy megtanuljon egy jelentős remekművet, vajon miként kellene a közönségnek viselkednie a hangverseny közben? A modern válasz – kellő tisztelettel és néma csendben – viszonylag új keletű, és a zongoristák jó része egyáltalán nem örült neki. A csendes, kontemplatív zenehallgatás – ahogy azt a Paderewski-filmben látjuk – elsősorban azokra a koncertekre volt jellemző, amelyeket zeneértők otthonaiban tartottak szűk körben, elsősorban komoly darabokkal a műsoron. Nyilvános hangversenyeken ez elképzelhetetlen volt, különös

32 Jeffrey Johnson: *Piano Mastery*, 101–102.