

A kézirattól az első kiadásokig – a Beethoven-zongoraszonáták szövegproblémái előadói szemmel

Napjaink széles körben ismert és használt kritikai Beethoven-kiadásai a Bärenreiter illetve Henle kiadások, melyek a 20. század második felében indultak, és újabb köteteik folyamatosan jelennek meg. Gyakorló zenészek, akik a legautentikusabb kottákat keresik, ezeket Beethoven műveinek hiteles kottaszövegeként veszik kezükbe. A kiadások az összes forrást összehasonlítva, a kor előadói és zeneszerzői gyakorlatát is figyelembe véve készítik elő a kottaszöveget,¹ ugyanakkor – mint tanulmányomban bemutatom – sok esetben a legszélesebb háttérismeretek birtokában sem lehet a művek egyetlen, hiteles verzióját megállapítani, legtöbbször csak következtetni lehet egy leginkább valószínű változatra. A források közé tartoznak a kéziratok – melyek magukba foglalják a másolói- és korrektúrapéldányokat, próbanyomatokat –, az első kiadás és az egyéb korai kiadások is. Ezek közül általában legnagyobb mértékben az autográfokra és az első kiadásokra támaszkodnak a közreadók.

Ám Beethoven nem volt eléggé precíz kézírataiban, és számos helyen következetlenségekkel, hibás vagy kétértelmű lejegyzésekkel találkozhatunk, autográfjai – már amelyek egyáltalán fennmaradtak – nem pontosak, gondosak.² Az első kiadások vizsgálatánál pedig fontos felismerni, hogy a kéziratok számos hibája átkerült azokba. Talán azért, mert a kiadók korrektorai – ha voltak ilyenek egyáltalán – nem bírálták felül a zeneszerző által figyelmen kívül hagyott vagy tévedésből helytelenül leírtakat, Beethoven pedig egy esetleges korrektúra során átsiklott olyan pontokon, amiket ő maga egyértelműnek vélt. A *Fassung letzter Hand* – azaz a szerző kezétől származó legutolsó forma, mely általában egy nyomtatott kiadás szerző által korrigált példánya – elvének alkalmazása sem ad egyetlen hiteles műalakot Beethovennél, egyrészt mert kevés Beethoven által átnézett kiadást találunk, s ezek legtöbbje a kézirathoz képest is szövegromlásokat tartalmaz, másrészt esetenként több, Beethoven által átnézett variáns is fennmaradt egy-egy műből.³ Láthatjuk, hogy az urtext kiadások szerkesztői sokszor nehéz kihívások előtt állnak, melyeket esetenként csak kompromisszumok megkötésével tudnak legyőzni. A gyakorló zenészek pedig abban a helyzetben találják magukat, hogy az „eredeti”, „urtext” jelzőkkel ellátott kottáik szövegét is kritikus szemmel kell(ene) olvasniuk. mindezekről a forrásproblémákról legtöbbször nem tudnak, és a „legmegbízhatóbb” jelzővel illetett kottakiadások használatánál fel sem merül bennük, hogy kritikusan értelmezzék a zenei szöveget.

Jelen tanulmányomban ennek a problémakörnek egy szeletét kívánom bemutatni, elsősorban a szerző zongoraszonátáiból vett példákkal. Beethoven és kiadóinak kapcsolatát leveleik alapján illusztrálom, majd a beethoveni kéziratok és az azok alapján készült első kiadások lejegyzési problémáit vázolom. Ezek utóéletét a 19. század második felében készült

¹ Vö. Beethoven. *Klaviersonaten. Band I. Urtext*. Wallner, Bertha Antonia (közr.). München: Henle, 1980. iv

² Nottebohm, Gustav: Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1876. május 24-aug. 16., Nr. 21-33. Nr. 21, 322. A továbbiakban rövidítve: Nottebohm.

³ Nottebohm, i.m. 321,324.

néhány Beethoven-közreadásban – Carl Czerny, Ignaz Moscheles és Liszt Ferenc közreadásaiban – is nyomon fogom követni.

Beethoven kapcsolata kiadóival

Beethoven nagyszámú ránk maradt levelének majdnem fele kiadóihoz címzett írás.⁴ A levelekből kirajzolódik a zeneszerző viszonya a különböző kiadókhoz, mely részben üzleti természetű, részben munkakapcsolat volt, s a hűvös, tartózkodótól a meleg barátiig többféle alakot öltött, illetve gyakran változott is. Ezekben a dokumentumokban követhető egy-egy mű kiadásának folyamata és a megjelenés utáni fogadtatás is. Továbbá értékes információkkal szolgálnak arra nézve, hogy Beethoven mennyire volt – vagy inkább nem volt – elégedett az első kiadásokkal, milyen jellegű változtatásokat tett a műveken megjelenés után, illetve megismerjük a kiadók álláspontját, véleményét egy-egy vitás kérdésben. Beethoven kiadókkal folytatott levelezéséből számos alkalommal kiviláglik, hogy a szerző milyen sokat mérgelődött műveinek nem megfelelő minőségű kiadásai miatt, s hogy műveit sokszor azelőtt nyilvánosságra bocsátották, mielőtt a zeneszerző megbizonyosodhatott volna arról, hogy korrektúráit bevezették a kottákba.⁵ Néha a kiadók publikálással való sietsége, néha a szedést végző alkalmazottak szakszerűtlensége vagy pontatlansága okozta, hogy hibák maradtak az első kiadásokban. Máskor azonban az is előfordult, hogy Beethoven az utolsó korrektúra elküldése után egyszerűen további hibákat fedezett fel a kottában. Egyik tanulmányában Alan Tyson megfogalmazta, hogy Beethoven nem volt igazán jó, figyelmes korrektor, sok hibát hagyott műveiben – melyekért rendszeresen a kiadókat vonta felelősségre⁶ – Gustav Nottebohm pedig azt is leírja, hogy Beethoven nem volt precíz kézírataiban sem, és számos helyen következetlenségekkel, hibás vagy kétértelmű lejegyzésekkel találkozhatunk⁷ – ezekkel nyilván a korabeli kiadók munkatársai is szembesülhettek. Azt se felejtjük el, hogy a komponista többnyire csak levelekben értekezett a kiadókkal – néhánytól jelentős földrajzi távolság választotta el – így nem mindig tudta a teljes kiadói procedúrát a korrektúraolvasástól kezdve kezében tartani és ellenőrizni.

Beethoven mintegy tíz évvel Bécsbe költözése után, 1802 végén egy kisebb botrányt keltő eset miatt végleg szakított és pereskedni kezdett legelső bécsi kiadójával, Artariával – a Beethoven számára rendkívül kínos ügy, melynek során Breitkopf & Härtel bizalma is megrendült a komponistában, egészen 1805-ig elhúzódott.⁸ Az Artaria kiadó ugyanis kiadás céljából Beethoven tudtán kívül megszerzett egy kézirati példányt a zeneszerző op. 29-es kvintettjéből, amelynek kiadási jogait a Breitkopf & Härtel kiadó már megvette, s a mű épp

⁴ A levelezés összkiadása hét kötetes, több mint kétezer-kétszáz levéllel – ebből körülbelül ezerhétyszáz Beethoven által írt, kisebb része pedig neki szóló írás. A kiadókkal való korrespondanciából fennmaradt dokumentumok nagy száma annak köszönhető, hogy mind a zeneszerző mind a kiadók részben hivatalos iratként tekintettek rá, adott esetben hivatkozási alapként, így kölcsönösen megőrizték egymás írásait. A levelek így segítenek az utókor számára betekintést nyerni a zeneszerző és kiadói közötti viszonyba. Brandenburg, Sieghard (közr.): *Beethoven, Ludwig van: Briefwechsel: Gesamtausgabe. 7 Bände.* München: G. Henle, 1996-1998. A továbbiakban rövidítve: BBG.

⁵ Tyson, Alan: Beethoven in Steiner's Shop. *Music Review*, XXIII.1962. 119-27.

⁶ I.m., 119.

⁷ Nottebohm, 322.

⁸ BBG, 224. levél. I. kötet, 258.

megjelenés előtt állt. Beethoven nyilvános levélben határozta el magát Artaria kiadásától a Wiener Zeitung hasábjain 1803 januárjában:⁹

A Zenekedvelőkhöz-

Melyben tájékoztatom a közönséget, hogy az általam már régebben bejelentett C-dúr kvintett a lipcsei B&H.-nél napvilágot látott; tudomásul adom ugyanakkor, hogy e darabnak az ugyanezidőben Bécsben megjelent, Artaria és Mollo urak által közölt kiadásában semmilyen részem nincs. Erre a kijelentésre főleg azért vagyok kénytelen, mert az utóbbi kiadás igen hibás, pontatlan és a játékos számára teljesen használhatatlan; ezzel szemben B&H. urak, a mű valódi jogtulajdonosai mindent megtettek a mű minél szebb kivitelű közlése érdekében.¹⁰

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

Figyelem!

Carl Zulehner úr, egy mainzi utánmetsző [Nachstecher] egy kiadást közölt zongorára és hegedűre komponált összes műveimmel. Kötelességemnek tartok ezúton nyíltan tájékoztatni minden zenebarátot, hogy ebben a kiadásban a legkisebb részem sincsen. [...] Ezen felül megjegyzem, hogy műveimnek fenti jogtalan kiadása soha nem lesz teljes, minthogy rövidesen különböző új műveim fognak napvilágot látni Párizsban, melyeket Zulehner úr francia vállalkozásának nem áll majd jogában utánmetszenie.¹¹

A kor nagy divatja, és az utánnyomást készítő kiadók számára jó üzlet volt az utánmetszés gyakorlata. A kiadó ilyenkor nem vette meg újra a zeneszerzőtől a kiadás jogát, hanem a már kiadott kották alapján készített rézlemez, s nyomtatta ki újból a művet. Az eljárás persze általában a zeneszerzőnek sem volt kedvező – ugyanis az újrametszéseket legtöbbször kisebb kiadók készítették, akik így spóroltak, s akik mind a külsőny mind a beltartalom tekintetében általában igénytelenebb kivitelű munkákat dobtak piacra, sok esetben nem jártak el körültekintően és nem végeztek gondos munkát. Az újrametszés azonban a kéziratot megvásárló, első kiadást készítő vállalat számára volt igazán kedvezőtlen, hiszen példányait nem tudta olyan drágán eladni, hogy abból az összes költsége visszajöjjön és azon felül még haszna is legyen, mert az újrametsző olcsóbban árulta a kottákat. Sok újrametsző már néhány hónappal egy-egy mű megjelenése után piacra dobta saját példányait, így az első kiadást készítő kiadónak a valóságban mindössze néhány hónapig lehetett csak kizárólagos tulajdona az adott mű.

Beethoven sokat harcolt a rossz minőségű újrametszések ellen – néhány esetben azonban kapóra jött neki egy-egy ilyen kiadás. Például az op. 31-es sorozat első és második darabja a zürichi Nägelineél látott napvilágot 1803-ban. Azonban valószínűleg részben Beethoven hibája volt – és talán öccsée, Karlé, aki ekkortájt segített neki ügyeinek

⁹ Hogy Artaria végül kiadta-e a művet, arról nincsen bizonyíték. Beethoven az udvarnál egy határozatot harcolt ki, mely szerint csak olyasmit adhat ki Artaria (és a vele akkoriban együttműködő Mollo), amit Beethoven írásban engedélyezett.

¹⁰ BBG, 127. levél. I. kötet 153-154. Saját fordítás.

¹¹ BBG, 166. levél. I. kötet, 193.

intézésében –, hogy másolójának leiratát korrektúra nélkül postázta, így a kiadás hemzsegett a hibáktól. A zeneszerző felindultan tájékoztatta egy levelében Simrock kiadót erről, és megírta, hálás lenne, ha Simrock újra kiadná a művet. Ezután elküldte Simrocknak a nyolcvan hibából álló listát, és megüzente – Karl Beethoven szavait idézve: „nagyon boldog lesz, ha végre láthat egy jó kiadást ezekből a művekből. Írja rá a kiadására: »egyedüli korrekt kiadás« [einzige korrekte Edition]”. Simrock végül ezt írta kiadására: „Édition très correcte”.¹²

1805-ben Beethoven rövid időre megszakította a kapcsolatot Breitkopf & Härtel kiadóval is, miután megelégtelt annak állandó alkudozását az általa megadott árakból.¹³ A konfliktust követően mintegy egyéves szünet következett be a kettejük közti levelezésben.

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

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

– nagyrabecsüléssel –

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

őszinte szolgálja
Beethoven.¹⁴

¹² BBG, 139-145. levél. I. kötet, 165-170.

¹³ A konfliktus többrétű. Beethoven 1804 augusztusában ajánlott fel a kiadónak hat művet – a *Krisztus az olajfák hegyén* oratóriumot (op. 85), az *Eroica* szimfóniát (op. 55), a *Hármasversenyt* (op. 56) és három zongoraszonátát (op. 53, 54, 57) – utóbbiak még nem készültek el – határozott feltételekkel, ami a kiadási határidőt és az anyagiakat illeti. Rövid alkudozás után kölcsönösen elfogadták egymás feltételeit, Beethoven vállalta, hogy egy-két hetes időközökkel küldi a műveket, a kiadó pedig folyamatosan – de legfeljebb két-három hónapon belül – kiadja őket. Beethoven azonban áprilisig a szimfónia mellett csak két szonátát küldött a kiadónak különböző okokra hivatkozva. Breitkopf több ízben elégedetlenkedett tavasszal, azt gondolta, hogy a késlekedésnek oka Karl Beethoven is, aki, mint köztes harmadik személy, megnehezítette a kommunikációt a zeneszerzővel. Azt akarta, hogy Beethoven olcsóbban adja oda műveit a késlekedésre való tekintettel. Beethoven leveleiben többször sürgette a kiadót, hogy már elküldött kéziratain mielőbb kezdjen el dolgozni, méltatlankodott a „harmadik személyt” ért vádakkal kapcsolatban, majd Breitkopf utolsó levelében megfogalmazott alkudozásán felháborodva visszakövetelte az összes kéziratát. Végül 1805 júniusában a kiadó visszaküldte a kéziratokat, hangot adva sajnálatának, amiért nem tudnak jól együttműködni a zeneszerzővel. forrás: BBG, 194, 198, 204, 205, 209-213, 226 stb. levelek. I. kötet, 225-260.

¹⁴ BBG, 496. levél. II. kötet, 187-188.

Hibák javítása az első kiadásokban

Ha egy mű kiadott példányai hibákat tartalmaztak, több lehetőség állt rendelkezésre ezek javítására. Először is a kiadó egyszerűen kidobhatta a hibás példányokat, ami általában – a példányszámtól függően – viszonylag nagy anyagi kárt okozott, így ezt az eljárást kevésbé alkalmazták. A kiigazítások közlésének háromféle módja volt: a kiadó mellékelhetett egy hibajegyzék-lapot minden példányhoz; a még nála lévő példányokban egyesével kijavíthatta tintával a hibákat; vagy pedig a metszett lemezen korrigálhatta azokat, s így az összes későbbi nyomásnál már helyes példányok születhettek. Ezeknek köszönhetően egy mű adott kiadásában is előfordulhattak egymástól eltérő példányok: Alan Tyson 1962-ben hat példányt vizsgált meg Beethoven op. 95 vonósnégyesének Steiner kiadó által kiadott kópiáiból, és nem talált két egyformát. A példányokon jól lehet követni, hogyan változhatott a mű rézlemezének metszése, illetve milyen tintás javításokat végeztek a papírokon.¹⁵

Mivel a rézmetszetek előállítását volt a kiadói eljárás legköltségesebb mozzanata, általában hosszú évekig használtak egy rézlemez egy adott mű újrakiadásaihoz – akkor is, ha az közben többször gazdát (kiadót) cserélt –, amíg a lemez teljesen tönkre nem ment. A különböző kiadók a kottát változatlanul hagyták, de lecserélték a borítólemezt: ezen tüntették fel az új kiadó nevét és az új árat. Tehát látszólag különböző kiadók kottái pedig megegyezhettek, ha ugyanarról a lemeztől készültek.¹⁶

Az alábbi kottapéldákon az Artaria kiadó egy Beethoven által átnézett, tintával és barnaszénnel írt javításokat tartalmazó próbanyomatát (1., 3., 5., 7., 9. kottapélda) és első kiadását (2., 4., 6., 8., 10. kottapélda) hasonlítom össze.¹⁷ A kézi javítások egy részét – az öt hibából kettőt – az első kiadásban már bevezették a kottába a nyomtatásban, másik részét azonban továbbra is megtaláljuk a művekben. Az op. 2 sorozat második és harmadik szonátájából láthatók részletek; a következő javítások és eltérések találhatók a két kottában:



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

2. kottapélda, első kiadás

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

¹⁵ Tyson, i.m., 119.

¹⁶ I.h.

¹⁷ Mindkét példány az Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies, San José State University digitális gyűjteményében található. A kottapéldák innen származnak.

Első kiadás: digitalcollections.sjlibrary.org/cdm/compoundobject/collection/sjsuLVBfeds/id/1463/rec/44

Próbanyomat: digitalcollections.sjlibrary.org/cdm/compoundobject/collection/sjsuLVBfeds/id/369/rec/46

Utolsó megtekintés: 2019. május.



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

A 295. ütem bal kezében Beethoven lehúzta a módosítójelet az *a* hang elől. Az első kiadásban nincs javítva a hiba.



4. kottapéllda, első kiadás



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

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



6. kottapéllda, első kiadás



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

Beethoven a 182. ütemben, bal kézben leírt *c*-t javította *e*-re. A javítás az első kiadásban nem jelenik meg.



8. kottapéllda, első kiadás



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

Beethoven a 201. ütemben megjelenő *h'* hangot javította *g'*-re, a javítás itt sem került át az első kiadásba, ahol ráadásul egy újabb hibás hang is megjelenik a második ütem elejének bal kezében. A próbanyomat *g-a-fisz* harmóniájából az első kiadásban *g-c-fisz* lett.



10. kottapéllda, első kiadás

A kéziratok lejegyzésének egyedi vonásai és problémái – ezek utóélete az első kiadásokban és a néhány korabeli közreadásban

A következőkben számba veszem az első kiadásoknak azokat a tipikus hibáit, tévedéseit, félreértéseit, amelyek a zeneszerző kézirtaiból vagy korrektúráiból származnak, majd azokat is, amelyeket kiadói tevékenység okozott. A kétértelműen vagy hibásan lejegyzett részletek értelmezését megkönnyítené, ha az összes primer forrás – például kézirat, másolói-, korrektúra- vagy metszőpéldány és első kiadás is – rendelkezésünkre állna, ezek nagy része

azonban a legtöbb zongorás mű esetében sajnos elveszett. Látni fogjuk, hogy a korai kiadások körüli bonyodalmak miatt már a Beethoven halála után eltelt negyven-negyvenöt év során műveinek számos részlete hibásan terjedt el. Rengeteg módon kerülhettek hibák a kiadásokba – a leggyakoribb esetek ezek lehettek:

1. Beethoven kijavította ugyan a hibás kiadást, de az eredeti, rossz példányokat nem semmisítették meg, azok megmaradtak, s egy-egy nem eléggé körültekintő utánmetsző kiadó e rossz példányokat újabb kiadáshoz alapul vette – így megtartva és tovább terjesztve a téves részleteket. Egyes műveknél így nemritkán két- vagy háromféle lejegyzés is elterjedt.¹⁸
2. Ahol Beethoven maga nem javította ki az első kiadást, de egy-egy körültekintőbb, igényesebb kiadó vagy korrektor azt észrevette és átírta, ott szintén több változat kezdett terjedni, s az előadó muzsikuskok sokszor mindegyik változatot életben tartották.
3. Előfordult az is, hogy a kiadók egyes, Beethoven által kétértelműen vagy pontatlanul lejegyzett részt helytelenül értelmeztek és „javítottak”, így maguk írták bele a műbe a hibát.
4. Előfordultak nyomdahibák a kiadó részéről.

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

Érdeemes megvizsgálni, hogy mi történt ezekkel a lejegyzési kérdésekkel a Beethoven halála utáni évtizedekben. Tanítványai, zenész barátai és a műveit játszó előadók közül sokan már az első években nagy hangsúlyt fektettek a nagyszámú hibás részlet javítására. Két közeli tanítványa, Carl Czerny és Ignaz Moscheles több ízben közreadták a zeneszerző összes zongoraszonátáját. Ezek a kiadások Liszt 1857-es Beethoven-szonáta közreadásával együtt képet nyújtanak a lejegyzési problémák korai utóéletéről.¹⁹ 1876-ban Gustav Nottebohm²⁰ a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitung tizenhárom egymást követő számában publikált cikkeket *Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten* címmel. A következő elemzések megírásánál ezekre az írásokra is támaszkodtam.

¹⁸ Nottebohm, 324.

¹⁹ Czerny a bécsi Haslinger kiadónál 1828-1832 között, és Simrocknál 1856-1868 között adta közre Beethoven zongoraszonátáit; Moscheles 1834-1839 között a londoni Cramer & Co-nál, és 1858-1867 között a stuttgarti Hallberger kiadónál, Liszt pedig az 1857-ben a wolfenbütteli Holle kiadónál napvilágot látott „első teljes Beethoven-zongoraszonáta gyűjtemény” közreadója. Newman, William S.: „A Chronological Checklist of Collected Editions of Beethoven's Solo Piano Sonatas Since His Own Day.” *Notes*, 33 (1976/77), 503-530.

²⁰ Gustav Nottebohm (1817-1882): zongorista, tanár, kiadó, zeneszerző és zenetudós. Lipcsei tanulóévei alatt megismerkedett Mendelssohnnal és Schumannnal, majd Bécsbe költözésekor Brahmszal kötött életre szóló barátságot. Számos tanulmányt és elemzést írt Beethoven műveiről, tanulmányozta vázlatait és kézíratait, megírta Beethoven, később Schubert műveinek tematikus műjegyzékét. Tudományos igényű kutatásai már korában is elismerést váltottak ki, legfontosabb munkái: *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen von Gustav Nottebohm*. Lipcse: J. Rieter Biedermann, 1872; *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze von Gustav Nottebohm*. Lipcse: Peters, 1887; *Ein Skizzenbuch von Beethoven. Beschrieben und in Auszügen dargestellt von Gustav Nottebohm*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, s.a. forrás: Boston University Center for Beethoven Research. <http://www.bu.edu/beethovencenter/v-gustav-nottebohm-1817-1882/> utolsó megtekintés: 2019. 03. 03.

A módosítójeleket érintő pontatlanságok

Az ütemvonalig érvényes módosítójel gyakorlata fokozatosan alakult ki a 18. század folyamán, a század közepén már általános volt. Azt megelőzően a sorközi előjegyzés egy-egy hangcsoportra, motívumra, rövidebb szakaszra volt érvényes – ütemvonalától függetlenül –, amelyen belül a zeneszerző egyértelműnek gondolta a módosítójel használatát. Egyes komponisták életben tartották a régebbi lejegyzési módot, s az új notáció csak a 19. század elején szorította ki azt.²¹

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

Vázлатаiban Beethoven nagyon kevés módosítójelet használt. A művek alaphangneme nyilvánvalóan a fejében volt, így ezeket legtöbbször nem írta ki a sor elejére.²² Egy-egy mű alaphangnemét a vázлатokban legtöbbször akkor lehet megállapítani, ha moduláció következik – itt ugyanis a zeneszerző soha nem felejt el kiírni az első, csak az új hangnemre jellemző, azt az előzőtől megkülönböztető módosítójelet. Ha például egy dúr hangnem után az azonos nevű moll következik, az új hangsor első alkalommal felhangzó harmadik fokát a szerző leszállítja (feloldja), vagy ha a hatodik fokú hang hangzik el előbb, akkor azt. Ez visszamenőleg azt jelenti számunkra, hogy az összes, azt megelőző hang fel volt emelve. Azonban Beethoven figyelme sokszor csak az új hangnem legelső jelzésére terjedt ki – vázлатаiban ez érthető, hiszen ő maga onnantól kezdve tudatában volt az új hangnemnek, azonban ugyanez a lejegyzésmód sokszor kézíratos tisztázataiban is megjelent. Tehát, ha egy dúr hangnem után az azonos nevű moll következik, és a hatodik fokú hang később hangzik el, mit a harmadik fokú, úgy Beethoven csak a harmadik fokot szállította le (oldotta fel), a hatodik fokot már nem. Számára nyilvánvaló volt a moduláció, így nem fáradt az összes hang módosításával. Ám ha egy esetleg zeneileg kevésbé művelt, de pontos metsző a kézírathoz hűen készítette a metszést, és a korrektúrájánál Beethoven átsiklott ezen a – számára megszokott – írásmódon, máris megjelent nyomtatásban egy hibás, vagy legalábbis félreérthető lejegyzés.

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

²¹ „Accidentals”. *Harvard Dictionary of Music* (második kiadás). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.

²² Nottebohm, 323-325.

11. kottapéllda: kézirat²³

12. kottapéllda: Bureau d'Arts et d'Industrie, 1807, Bécs

13. kottapéllda: Czerny közr., Cocks, 1864, London²⁴14. kottapéllda: Moscheles közr., Hallberger, 1858-67, Stuttgart²⁵

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



15 a,b kottapéllda: Artaria, 1819, Bécs

16. kottapéllda: Liszt-közreadás²⁶

Az op. 102 no. 2, D-dúr cselló-zongora szonáta első tételének kidolgozási részében hasonló problémával találkozunk. A 70. ütem második felétől kezdve a cselló négy *cisz* hangot játszik, ami megfelelően jelölve van az első kiadásban, ütemenként kiírt kereszttel. A

²³ A tanulmányban közölt kéziratok és első kiadások forrásai: 11, 12, 15a,b, 17, 18, 20, 23, 24, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 39a,b, 42, 45, 47, 49, 55, 56, 57, 58, 59. kottapéllda forrása: Beethoven-Haus, Bonn, Digital Archives. (Utolsó megtekintés: 2019. május.)

https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=1510&template=einstieg_digitales_archiv_en&mid=Works

A 34, 35, 37a,b, 41a,b példák forrása az Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies, San José State University digitális gyűjteménye. (Utolsó megtekintés: 2019. május.)

digitalcollections.sjlibrary.org/cdm/compoundobject/collection/sjsuLVBfeds/id/1463/rec/44

Az 54. kottapéllda forrása ugyancsak a fenti gyűjtemény. (Utolsó megtekintés: 2019. május.)

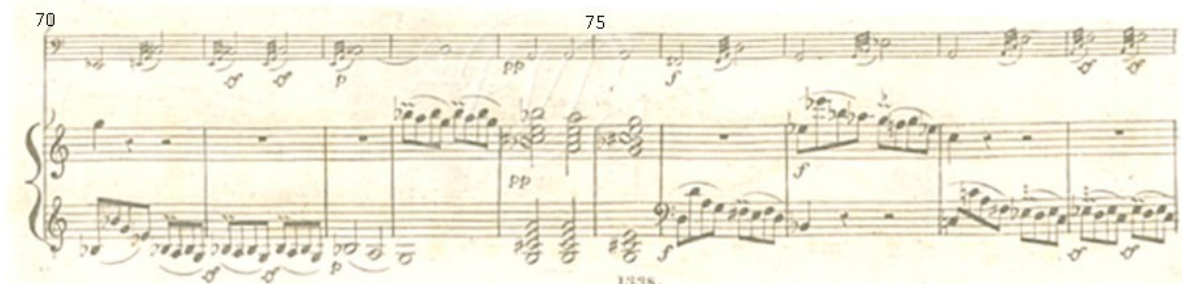
<https://digitalcollections.sjlibrary.org/cdm/compoundobject/collection/sjsuLVBfeds/id/3297>

²⁴ Czerny közreadásának kottapélldái a tanulmányban az alábbi kiadásból származnak: *Beethoven's Masterpieces. Edited by his friend and pupil Carl Czerny*. London: R. Cocks, s.a. [ca. 1846].

²⁵ Moscheles közreadásának kottapélldái a tanulmányban a következő kiadásból származnak: *L. v. Beethoven's sämtliche Sonaten für Pianoforte. Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes von I. Moscheles*. sorozat: Hallberger's Prachtausgabe der Classiker. Stuttgart: Hallberger, [1858-1867].

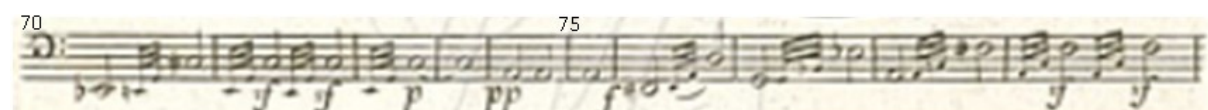
²⁶ A Liszt-közreadás kottapélldáinak forrása: *Sonaten für das Pianoforte Solo von Ludwig van Beethoven. Erste vollständige Gesamtausgabe unter Revision von Franz Liszt*. Wolfenbüttel: L. Holle, s.a. [ca. 1857].

78. ütemben az analóg helyen *fisz*-nek kellene állnia, ám hiányzik a kereszt, pedig a zongoraszólamban láthatjuk a feloldójelet az *f-esz* mordentnél, aminek csak akkor van harmóniai értelme, ha a csellóban *fisz* áll (17. kottapélda).



17. kottapélda: első kiadás, Bonn, Simrock, 1816

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



18. kottapélda: második kiadás, Bécs, Artaria, 1819

Breitkopf összkiadásában, mely a 20. század közepéig mérvadó forrásként szolgált az előadóművészeknek, visszatér az első kiadás megoldásához – négy *cisz*-t és négy *f*-et látunk, a zongora bal kéz szólamában a feloldójelek megjelennek (19. kottapélda).



19. kottapélda: Breitkopf összkiadás [1864]

A mai kiadások cselló szólamában már kizárólag *fisz*-t olvashatunk, s ez a ma szokásos előadói gyakorlat is.

Visszatérve az op. 106 szonátához, annak utolsó tételében, a 261-262. ütemnél találunk egy sokkal kérdésesebb helyet: Beethoven a 261. ütemben feloldójellel *c*-t ír a bal- és

a jobb kézbe is. A következő ütemben nem ír ki módosítójelet, így, ha azt a notáció szabályai szerint olvassuk, *cisz*-t kell játszaniuk (20. kottapélda).



20. kottapélda: első kiadás

Beethoven azonban talán nem így gondolkodott, s erre bizonyíték a mellékelt tételrészlet (250-270. ütemig) több taktusa is. A 252. ütemben írt feloldójelet például az utána következő ütemvonal mindenképp semmissé tenné, ő azonban mégis kiír a 253. ütemben egy keresztet a *c* elé. Ugyanilyen példát látunk a 255-256. ütemben a *disz* és *d* hangokkal, illetve 258-259.-ben az *aisz* és *a*-val. A 268. ütemben zeneelméleti szempontból teljesen felesleges módon kétszer kiírja a keresztet a bal kéz *a* hangjai elé és feloldójelet tesz a *d* elé – holott a legutóbbi *disz* két ütemmel korábban a jobb kézben található. Jelzése saját(os) gondolkodásmódját tükrözi: azt, hogy mindig hangnemben, és nem különálló előjegyzésekben gondolkodott. A modulációkban nagyon gazdag résznél ugyanis az előző ütemben megjelenő *eisz* egy Fisz-dúr hangnemi kitérést jelez, ezért fontos utána Beethovennek, hogy a *d* előtti feloldójellel mutassa: már nem Fisz-dúrban vagyunk (ahol a *disz* magától értődő lenne). A második *aisz* pedig valószínűleg a *d* és *gisz* miatti A-dúr asszociációt akarja megelőzni – itt h-moll következik, melodikus zárattal. Ha a fenti ütemek példája és az előbb végigvezetett gondolatsor után újra ránézünk a 261-262. ütem kérdésére és megpróbáljuk azt Beethoven gondolkodásmódja szerint értelmezni, feltűnő, hogy ha a zeneszerző *cisz*-t akart volna a 262. ütemben, kiírta volna a keresztet, hiszen a 261. ütem G-dúr kitérésétől a *cisz* idegen, így azt külön jelezte volna. Beethoven tehát mind a jobb-, mind a bal kézben talán inkább *c*-re gondolt.

Moscheles, Liszt és a későbbi kiadások *cisz*-ként értelmezik a hangot, még a Breitkopf 1862-es összkiadásában, mely sokáig a legmegalapozottabb, mérvadó forrás volt a Beethoven-játékokban, sem találunk utalást vagy megjegyzést arra nézve, hogy ezt a helyet a legrégebb fennmaradt forrás alapján másképp is lehetne értelmezni (21. kottapélda).



21. kottapéllda: Moscheles közreadása

Nottebohm szerint Beethoven egyértelműen *c*-re gondolt,²⁷ de az előadóművészetben egészen napjainkig a legnagyobb zongoristák is mind *cisz*-t játszanak. Az 1976-ban megjelent Henle Urtext kiadásban merül fel először a részlet kétsége, a kiadó kérdőjellel, zárójelben jelzi a feloldójelet (22. kottapéllda):



22. kottapéllda

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

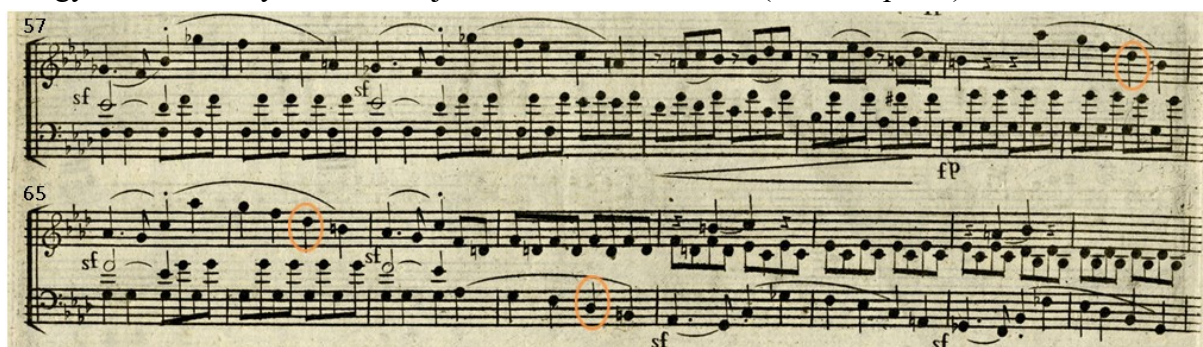


23. kottapéllda: Eder, 1798, Bécs

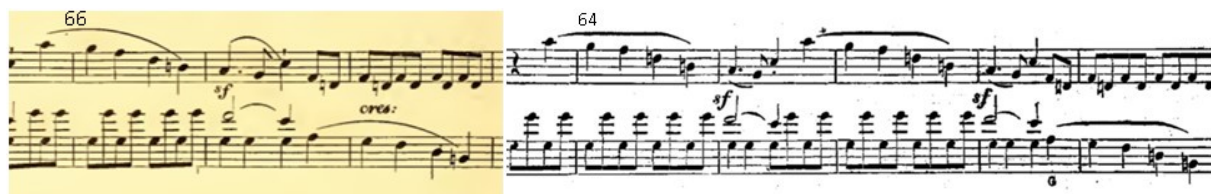
²⁷ Nottebohm, 326.

Az utolsó nyolcadon lévő harmónia minden kétséget kizáróan d-moll, ám a harmadik nyolcadon egy szűkített harmónia miatt az *f* hang fel lett emelve, így a hatodik nyolcadnál hiányzik a feloldójel mind a jobb, mind a bal kézben. Ez az írásmód is minden bizonnyal a fenn nem maradt kéziratból került át hibásan az első kiadásba, és azt sugallja, hogy Beethoven a szűkített harmóniáról teljesen megfeledkezve egyértelműen az alaphangnemben gondolkozott. Czerny közreadásában nem javítja a részt, mint más helyeken sem. Felmerül a kérdés: miért? Talán ő is egyértelműnek vélte ezeket a részeket? Talán nem nézte át a szonátákat ütemről-ütemre, s így több kétértelmű lejegyzés elkerülte figyelmét? Ennek némileg ellentmond az a sok helyen megfigyelhető precíz kritikai hozzáállása, mely az első kiadások hibáira mutat rá.²⁸ Moscheles, Liszt és a későbbi kiadások hozzáadják a feloldójelet az utolsó harmóniához, s ma természetesen mindenki így játssza azt.

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



24. kottapéllda: első kiadás



25. kottapéllda: Czerny-közreadás

26. kottapéllda: Liszt-közreadás

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

Czerny kiadásában újfent hangról-hangra ismétli a mestert, Moscheles, Liszt és a későbbi kiadások minden hiányzó feloldójelet pótolnak. Egy apró részlet azonban arról árulkodik, hogy közreadásában Czerny is körültekintően megvizsgálta az első kiadásokat és

²⁸ Erre számos példát találunk Czerny alábbi művében: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke: Nebst Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“*. Badura-Skoda, Paul (közr.). Wien: Universal Edition, 1996.

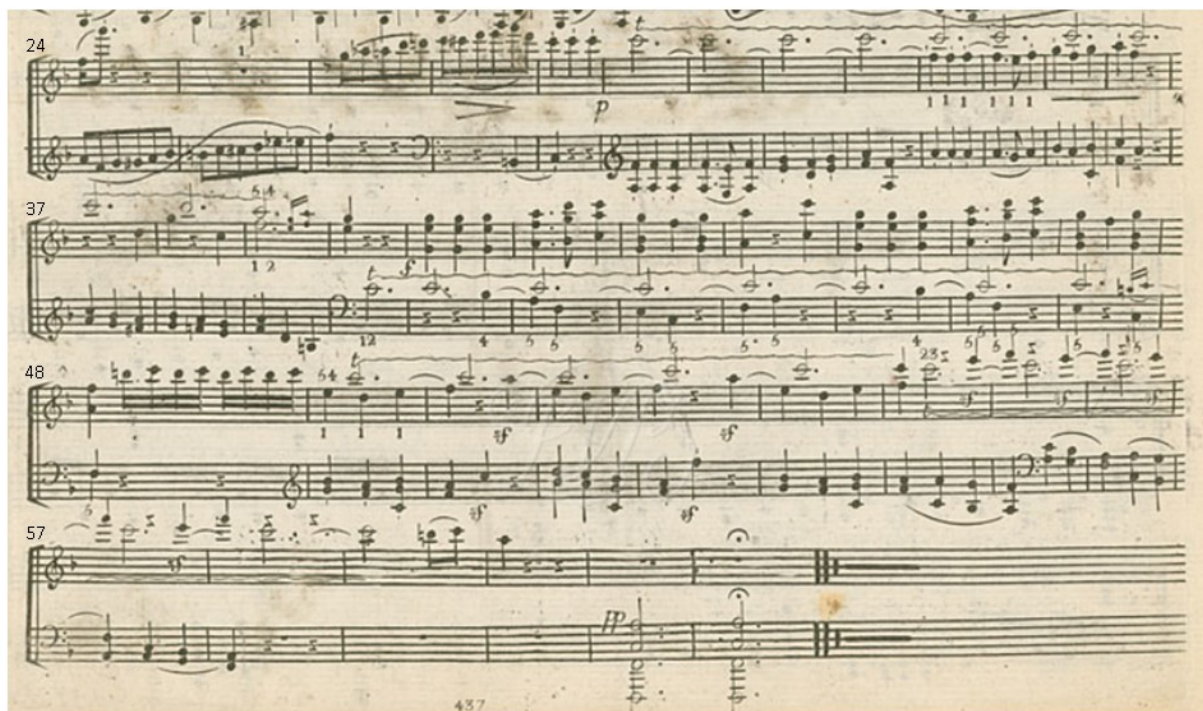
nem mechanikusan másolta le azokat. Az 55. ütem elején a jobb kézben felhangzó pontozott ritmusos háromhangú motívum fölött az első kiadásban egy összekötő ívet látunk, amely az elsőtől a harmadik hangig tart, utóbbi fölött pont áll. A motívum első ismétlésénél ugyanezt látjuk; a 65. és 67. ütembeli ismétlésnél már kevésbé egyértelmű, de talán még mindig három hangot összekötő az ív; a 69. és 71. ütemben, a bal kézben hallható motívumnál azonban az ív csak két hangot köt össze. Ki tudja, hogy Beethoven kéziratában hogyan volt lejegyezve ez a hely? A zeneszerző kapkodó és általában nem kifejezetten jól olvasható és átlátható írásából kiindulva, az a valószínű, hogy ezeket a hasonló, háromhangos zenei motívumokat a szerző hasonló artikulációval képzelte el és jegyezte le, azonban a kiadás folyamatában valamilyen oknál fogva különböző artikulációs megoldások születtek.

Díszítések lejegyzése

1. Trillák

A trillák játéka Beethovennél kényes kérdés. Bonni évei alatt, amikor Neefétől tanult zeneszerzést és elméletet, C. Ph. E. Bach billentyűs iskoláját tanulmányozta, ugyanakkor Vogler *Tonschule* című elméleti iskoláját is ismerte, ami díszítések tekintetében újabbszellemű mint Bach szigorú szabályai.²⁹ Így, bár Bach könyvéből a hagyományos, felső váltóhangról való trillázást tanulta, a főhangról való trillázással, sőt az alsó váltóhangról trillázás lehetőségével ugyanúgy megismerkedett. Műveiben mindhárom trillamódot használta – s ez nem könnyíti meg a mai előadó dolgát.

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

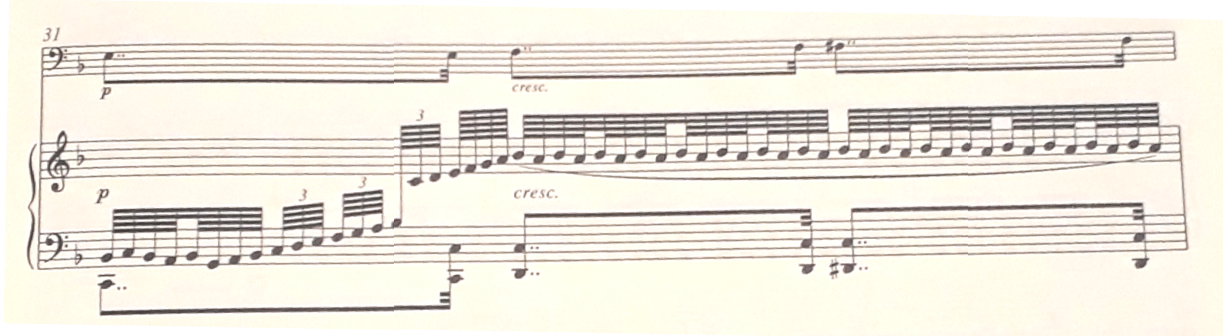


27. kottapélda: első kiadás, Coda, 24-62. ütem

²⁹ Rosenblum, Sandra P.: *Performance Practices in Classic Piano Music. Their Principles and Application*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988. 250. A továbbiakban rövidítve: Rosenblum.

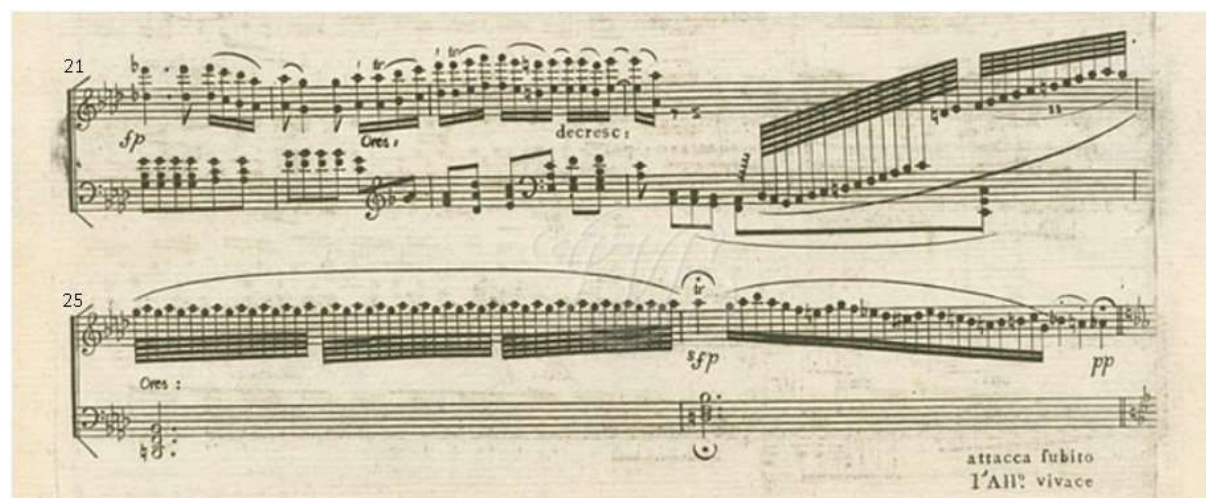
A rendkívül kényelmetlen, négy hosszú trilla és trillasor közül az első három felső váltóhangról, az utolsó a főhangról indul. Megfigyelhetjük, hogy a négy trilla közül háromhoz utókat is ír Beethoven, a harmadikhoz talán csak azért nem, mert azt azonnal egy újabb trilla követi.

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



28. kottapélda: Bärenreiter Urtext kiadás

Az op. 27 no. 1, Esz-dúr szonáta harmadik tételében hangról indítva írja ki Beethoven a trillát. Ez a példa azért is különleges, mert a zeneszerző kétszer ismétli a g hangot annak érdekében, hogy hangról indítsa a trillát – ez tehát itt fontos szempont lehetett számára. A hangról indítás oka valószínűleg az, hogy a 25. ütemben lévő g, majd az egy ütemmel későbbi a főhang a jobb kézben melodikus lépést rajzolhasson meg. Az első kiadást láthatjuk (29. kottapélda).



29. kottapélda

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



30. kottapélda

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

A nem kiírt és újjrendezett trillák előadásával kapcsolatban tehát összefoglalva a következő dolgok adhatnak támpontot. Ha a trillának van valamilyen melodikus vagy motivikus összefüggése, háttere, legtöbbször hangról indul. A főhangról indított trilla megtartja a világos dallami rajzolatot, akkor is, ha disszonanciával jár együtt. Beethoven kevés újjrendezett trillája közül hét harmóniai összefüggésben csendül fel, s ezek közül hat a disszonáns hangon indul.³¹ A disszonancia előnyben részesítése a kiírt trillák között még inkább megmutatkozik: háromból három trilla disszonáns indulású.

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



31. kottapélda: op. 27 no. 1, scherzo, 25. ütem, első kiadás

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



32. kottapélda: op. 31. no. 3, Allegro, első kiadás

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

³⁰ Hummel, Johann Nepomuk: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-spiel*. 3 kötet. Bécs, Haslinger, 1828. 3. kötet, 3. Saját fordítás.

³¹ Rosenblum, 251.



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

2. Doppelschlag

Korai Beethoven-művekben gyakran jelenik meg díszítésként Doppelschlag, későbbi művekben már kevésbé alkalmazza a szerző,³² egymástól eltérő lejegyzésmódjai azonban kérdéseket vetnek fel az előadásukkal kapcsolatban. Alább különböző művekben előforduló Doppelschlag-lejegyzések láthatók (34-36. kottapéllda).



34. kottapéllda: op. 2 no. 1, Adagio



35. kottapéllda: op. 2 no. 1, Adagio



36. kottapéllda: op. 22, Adagio, 20. ütem

A három részletben közös vonás, hogy lassú – Adagio – tételekben megjelenő lejegyzésekről van szó, melyek mindegyike hang fölé van írva, mégpedig egy hosszabb hang után következő rövidebb, és kevésbé súlyos helyen lévő hang fölé. Korabeli előadási gyakorlat szerint – C. Ph. E. Bach Versuchjára hivatkozva – a díszítést az adott hangon kell elkezdni játszani.³³ A fenti esetekben ez a lassú tételbe egy szükségtelen, gyors, kissé nyugtalan mozgást eredményez. Tényleg ezt akarta Beethoven? Az op. 2 no. 1 szonátában számos példát találunk arra, hogy a szerző a díszítést hangok közé jegyzi le – tehát a Doppelschlag egészen pontos elhelyezésének nem volt nyomdai akadály (37a,b kottapéllda).

³² Nottetbohm, 353-354.

³³ Bach, C. Ph. E.: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faksimile-Nachdruck der I. Auflage.* közr.: Hoffmann-Erbrecht, Lothar. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1958, 1992. 7. kiadás. 72.



37a,b kottapéllda: op. 2 no. 1, Adagio

Az op. 9 no. 3 vonóstrió Adagio tételében találunk egy díszített dallamot, ami különböző hangszereken való elhangzásainál különböző módon van jelölve a kottában. Vajon miért tett így Beethoven? Lehet és érdemes ebben tudatosságot keresni? A 14. ütem harmadik negyedén a hegedű Doppelschlagja a pontozott ritmus két hangja közé van írva. A következő ütemben ugyanezt a dallamot díszítve játssza a hegedű, a Doppelschlag a pontozott ritmusképlet első hangja fölött áll. Eközben a brácsán is elhangzik a dallam, kiírt díszítéssel (38. kottapéllda).

38. kottapéllda: vonóstrió op. 9 no. 3, Adagio, 13-17. ütem, Breitkopf & Härtel³⁴

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

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

³⁴ forrás: (utolsó megtekintés: 2019. március 5)

<http://daten.digital-sammlungen.de/0004/bsb00042293/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=7&pdfseite=>



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

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



stb.



40a,b kottapéllda: op. 5 no. 2, Rondó, 103-104. és 112. ütem

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



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

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



42. kottapéllda: első kiadás, Rondó, 21. ütem

43. kottapéllda: Liszt-közreadás

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



44. kottapélda³⁵

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



45. kottapélda: első kiadás, I. tétel

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

³⁵ Gustav Nottebohm leírása. Nottebohm, 356.

Componirt am 5. August 1786 in Wien.

Andante.

Clarinetto in B.

Viola.

Pianoforte.

46. kottapéllda: Mozart: K. 498, Esz-dúr trió, 1. tétel³⁶

Egy recitativo Beethoven műhelyében

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

47. kottapéllda: első kiadás, Párizs, Schlesinger, 1822

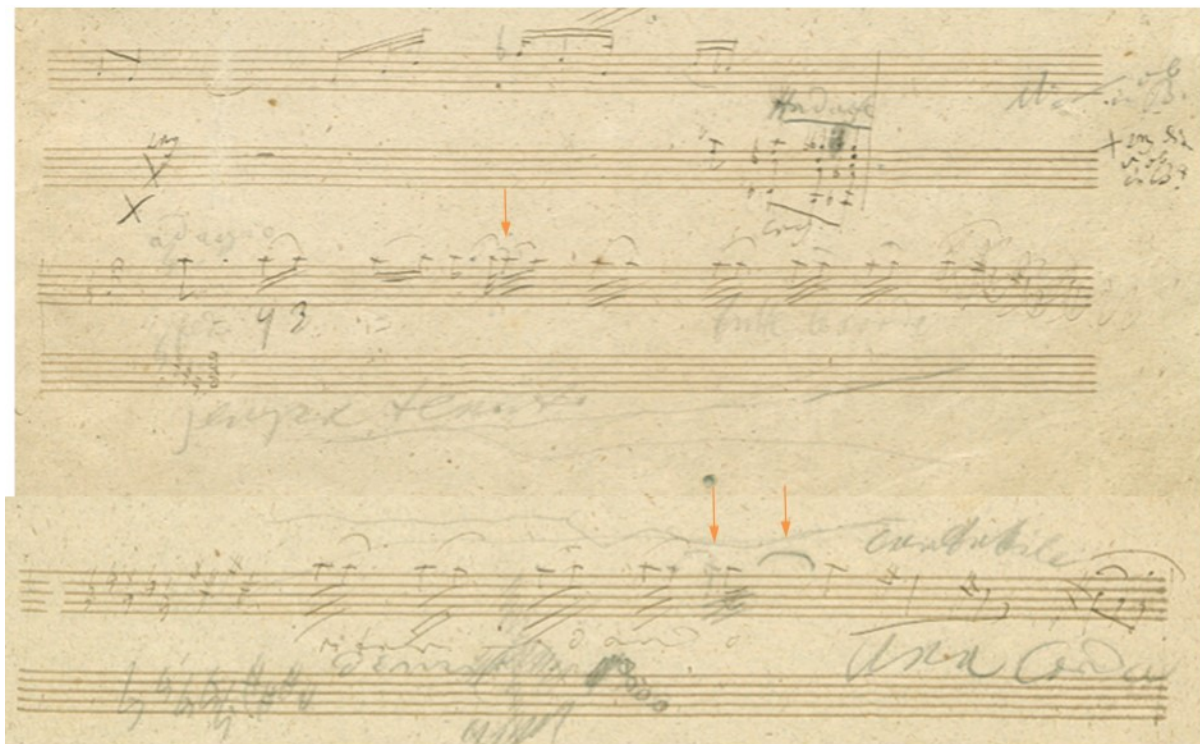
A hegedűjátékosoktól ismert *Bebung* jelenség inspirálhatta ezt a részt, ahol az *a* hangot először lassan, majd gyorsulva, végül ismét lelassulva kell két ujj cserélgetésével egymás után megütni. Különleges gondot fordított Beethoven ennek a résznek a lejegyzésére. Kéziratának első változatában így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

48. kottapéllda: kézirat leirata³⁷

³⁶ Wolfgang Amadeus Mozarts Werke Serie XVII. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1879.

³⁷ Nottebohm, 356.

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



49. kottapélda: kézirat, ceruzás változtatásokkal

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



50. kottapélda: Moscheles közreadása

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



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

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

12 (76) SCHERZO.
Allegro molto.



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

A zongora szólamban leírt manír előadásához Nottebohm a következőket fűzi:

Ismeretes, hogy a két hang felett látható ív nem kötést, hanem csúszást jelent.³⁹ [...] Elképzelhető, hogy Beethoven, aki számára a *Bebung* és a *Tremolo* már korábban, C. Ph. E. Bach révén ismert volt, ennek a játékmódnak a motivikai felhasználását – két azonos magasságú, összekötött hang különböző hangsúlyozását – Haydntól látta először, mégpedig annak vonósnégyeseiben.⁴⁰

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

³⁸ Nottebohm, 359.

³⁹ Németül: „kein Binde- sondern ein Schleifbogen ist” forrás: i.h.

⁴⁰ Nottebohm, 356.



53. kottapélda: Haydn: d-moll vonósnégyes Hob. III:76, I. tétel, 29-31. ütem.⁴¹

Ennél a lejegyzésnél a második hang mindig erősebb, hangsúlyosabb. Az A-dúr szonáta scherzójában is az összekötött két hang közül mindig a második van súlyos ütemrészen, tehát lehetséges, hogy Beethoven egy erősödő gesztust akart hallani. Czerny Notttebohmhoz hasonló állásponton van a manír előadását illetően.⁴²

Artikuláció – staccatók

Több szonáta első kiadásában találkozhatunk a staccato pontok és vonalak váltakozó használatával. Ezek korabeli leírások szerint különböző játékmódot kívánnak, és más zenei kifejezéstartalommal bírnak. Azonban a korban a staccato lejegyzések használata szerzőnként különbözött, nem volt általános, mindenki által elfogadott szabálya. Hummel zongoraiskolájában nem tett különbséget pont és vonás között, míg Cramer és Clementi igen.⁴³ Clementi 1801-ben megjelent zongoraiskolájában például a következőket írja:

A hangok játékhosszának legjobb általános szabálya, ha a hangokat a játékos azok *teljes értékéig* letartja. Ennek az ellenkezője kívánatos vonalstaccatóval jelölt hangok esetén – amikor a hang megszólalása után azonnal fel kell emelni az ujjat a billentyűről, és ponttal jelölt hangok esetén is – amely azonban már *kevésbé* staccato az előbbihez képest. Még kevésbé rövid a ponttal és kötőívvel egyaránt jelölt hang (portato). A hosszúság és rövidség finom fokozatai mind a *karaktertől* és a darab *szenvélyességétől* [érzelmességétől] függenek, ennek stílusát az előadónak alaposan meg kell figyelnie.⁴⁴

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

Több dokumentum fennmaradt, amely azt tükrözi, hogy Beethoven számára fontos volt a két jelzés közti különbség. Egy 1825-ben keletkezett levelében, melyet a hegedűs Karl Holznak írt az op. 132 vonósnégyes előadásának apropóján, többek között a staccatók és

⁴¹ Beethoven: *11 Late String Quartets, Opp. 74, 76, 77*. New York: Dover, 1979.

⁴² Rosenblum, 210.

⁴³ Lee, Suan Liu: *Czerny's interpretation of Beethoven's piano sonatas*. PhD thesis, Prifysgol Bangor University, 2003. 45.

⁴⁴ Az angol szöveg utolsó mondata így hangzik: „The nice degrees [...] depend on the karakter and passion of the piece.” Clementi, Muzio: *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte*. London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 1801. Facsimile kiadás, szerk.: Rosenblum, Sandra P. New York: Da Capo, 1974, 8.

kötőívek notációjáról is szót ejt. Emellett a kottákban hibásan, pontatlanul megjelenő előadói jelzésekről, e jelzések fontosságáról és a kottamásolók pontatlanságáról szól:

Kötelezően! A p $\leq$ $\geq$ jelek ijesztően el vannak hanyagolva és sokszor, nagyon sokszor rossz helyre írják őket, ami a sietség számlájára írható. Az Isten szerelmére megkérem Rampelt⁴⁵ vesse az eszébe, hogy mindent úgy másoljon le, ahogyan lát. Ahol [pont] áll egy hang fölött, nem szabad helyette ' [vonaltaccatót] írni és fordítva – ezek nem egyformák:  A $\leq$ - jelek néhol szándékosan egy-egy hang

után állnak, pl.:  A kötéseket is éppúgy [másolja], ahogy látható,

nem mindegy, hogy  vagy . Adagióban inkább . ⁴⁶

A 7., A-dúr szimfónia a bécsi Zenebarátok körének tulajdonában lévő, Beethoven által átnézett és korrigált szölamanyagában a zeneszerző sok javítást tett, melyek a játékmódot, a vonásokat, az artikulációt és más részleteket érintették.⁴⁷ A vonós szölamok staccatóinál több helyen vonalra javította a pontokat.

Ugyanígy vonalra javított pontlejegyzéseket láthatunk az op. 2 no. 3 zongoraszonáta harmadik tétele próbanyomatának egyik lapján (54. kottapélda). Beethoven piros tintás korrektúrái az Artaria kiadó kottájában a lapszámon és a sorok között is megjelennek, s a jobbkéz staccatóira vonatkoznak (73-74., 77-78., 81-82., 83-84. és 89-90. ütem).



54. kottapélda: op. 2 no. 3, scherzo

⁴⁵ Beethoven egyik kottamásolója.

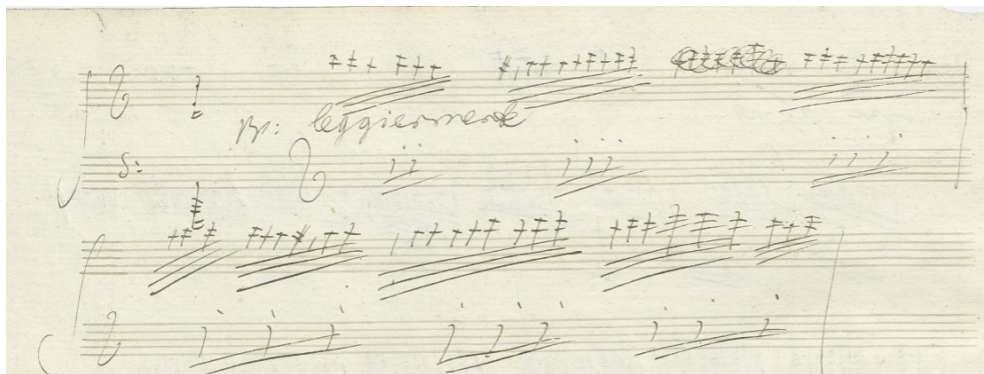
⁴⁶ BBG, 2032. levél, VI. kötet, 137. Saját fordítás.

⁴⁷ Nottebohm: *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen von Gustav Nottebohm*. Lipcse: J. Rieter Biedermann, 1872. 107-109.

Megfigyelhető, hogy a zeneszerző a 48-53. vagy 61-63. ütemekben megjelenő staccatókat nem korrigálta. Közös vonása a tintával javított artikulációjú hangoknak, hogy *sforzato* jelzés társul hozzájuk. Ez nem hagy kétséget afelől, hogy Beethoven egyértelműen más gesztusként tekintett a vonalstaccatóra: egy markáns, élesebb, hangsúlyosabb gesztusként. A zeneszerző sokszor valamilyen metrikus súlyadásra is használja – lásd az előző mellett az op. 27 no. 2 szonáta harmadik tételének példáját alább (57, 59, 60. kottapéllda).

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

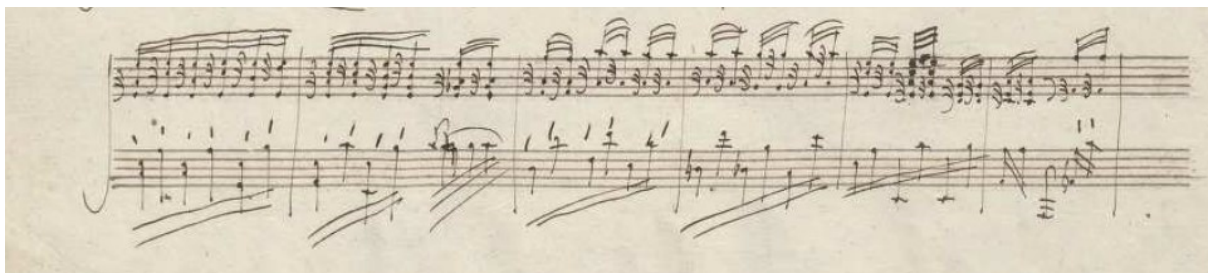
Az op. 111-es c-moll szonáta második tétele 89-90. ütemének balkezeében például a pontozott hangok meglepő változatosságát látjuk. Úgy tűnik, mintha pontokkal kezdené Beethoven a lejegyzést, majd vonallal folytatná (55. kottapéllda).



55. kottapéllda, kézirat

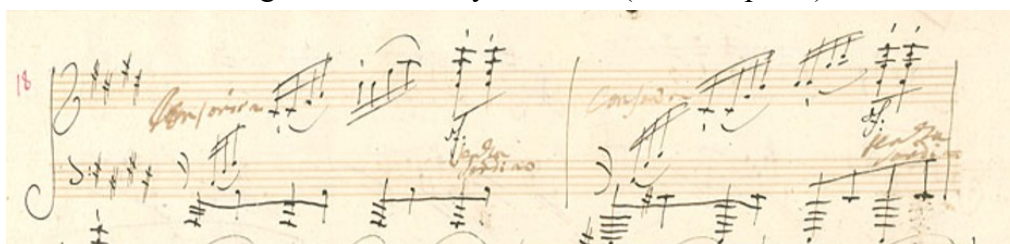
Hasonlóan, az op. 26-os Asz-dúr szonáta I. tételének 2. variációjában (1-16. ütem) pontokat és vonalakat egyaránt, felváltva látunk a hangok fölött, néha eldönthetetlen egy-egy jelről, hogy inkább pont-e vagy vonal (56 a,b. kottapéllda).





56 a,b. kottapéllda: kézirat

Az op. 27 no. 2, cisz-moll szonáta harmadik tételének főtémájában megfigyelhetjük, hogy Beethoven mindvégig következetesen vonallal jelezte a rövid akkordokat,⁴⁸ ám a mű első kiadásában, mely a bécsi Cappinál látott napvilágot (1802) a metsző a tizennyolc témafejlésmegjelenésből kilenc helyen ponttal és kilenc helyen vonalstaccatóval jelezte a motívumot, minden látható logikát nélkülözve. A közreadások különböző változatait mutatják be ennek az artikulációnak. Érdekes azonban, hogy Simrock korai reprint kiadásában következetesen vonallal vannak jelölve az akkordok, ami feltételezi, hogy Beethoven látta az első kiadást és korrigálta azt valamilyen módon (57. kottapéllda).⁴⁹



57. kottapéllda: op. 27 no 2, 3. tétel, kézirat; vonalstaccatók az akkordok fölött.

Összehasonlításuképp, alább láthatunk pontokat a portato-lejegyzéseknél; ezek lényegesen kisebb kiterjedésűek (58. kottapéllda):



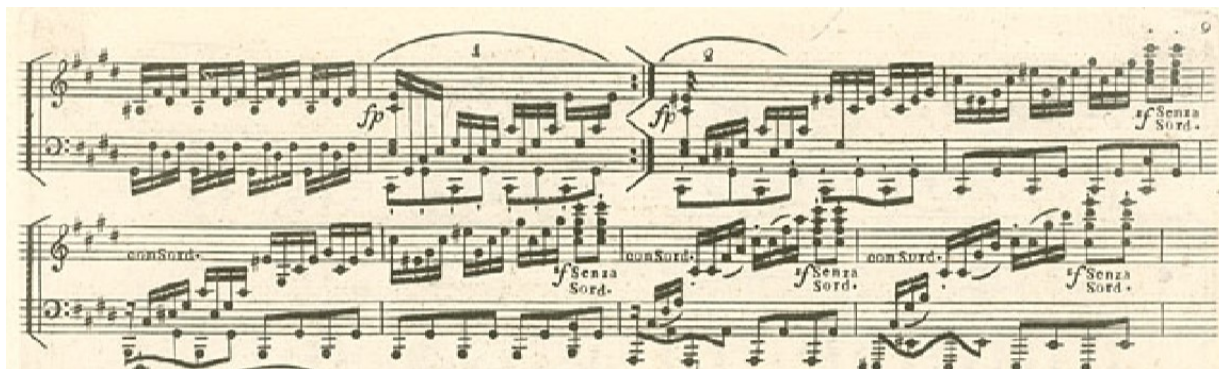
58. kottapéllda: op. 27 no 2, 3. tétel, kézirat

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

⁴⁸ A motívum néhány előfordulásánál ugyan a nyolcadok önmagukban állnak, artikulációs utasítást nem találunk, ám ahol van staccato jelzés, ott az mindig vonalstaccato.

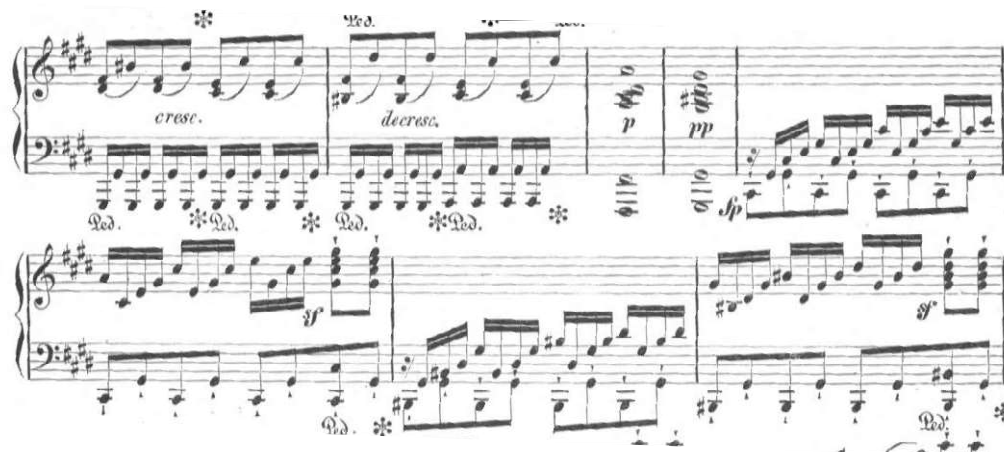
⁴⁹ Vö. Rosenblum, 186.

kell⁵⁰ – ami nem azonos egy egyszerű staccatóval; s ahol ezeket a vonalakat pontokká egységesítették a kiadók, közreadók, a lejegyzésnek ez a többletjelentése elvész (59. kottapéllda).



59. kottapéllda: op. 27 no. 2, 3. tétel, első kiadás, Cappi, Bécs

Czerny és Moscheles is a portatóknál megjelenő pontokat leszámítva csak vonalakat használ ebben a tételben (60. kottapéllda).



60. kottapéllda: Moscheles közreadása, 99-106. ütem

Liszt Beethoven-közreadásában sehol nem használ vonalstaccatót, kizárólag ponttal jelzi a rövid hangokat. Moscheles és Czerny felváltva használja a két jelzést, ám Czerny op. 500 zongoraírásiójából kiderül, hogy a két jelzés között ő sem tett különbséget.⁵¹ Ettől függetlenül érdekes vizsgálódáshoz az a néhány szonáta, amelyben mindkét jelet használja – ilyen az op. 27 no. 2, az op. 31-es három szonáta vagy az op. 90 darab⁵² – mert ezek a jelzések mind az első kiadásokból kerültek át közreadásába.

Alább az op. 31 no. 1, G-dúr szonáta Adagio tétele látható, Czerny közreadásában. A tétel rendkívül sok artikulációs jelzést tartalmaz – az összes jelzés megtalálható Simrock első kiadásában is. Helyenként egyszerre látunk staccato pontot és vonalat a két kézben. A bal kéz háromféle kísérőfigurája közül az első csak vonalstaccatóval jelzett. Ha feltesszük, hogy ez az artikuláció a kéziratból származik, itt egy szárazabb hangzás, élesebb kíséret lehetett

⁵⁰ Rosenblum, 97.

⁵¹ Czerny, Carl: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule in 4 Theilen*. Op. 500. Bécs: Diabelli, 1839. I. kötet, 142.

⁵² Sok műben ugyanis csak egyféle notációt alkalmaz, vagy pontot (például az op. 53, 78 vagy 81 szonátában), vagy pedig vonalstaccatót (például az op. 28 műben).

Beethoven elképzelése, míg a 35. ütemtől kezdődő kíséret staccatói egy lágyabb és – a regiszterből is adódóan – puhább hangszínt eredményeznek (61 a,b kottapéllda).

The image displays two pages of handwritten musical notation for Beethoven's Op. 31, No. 1, II. movement. The top page, labeled '61a', contains measures 26 through 41. It features a piano accompaniment with staccato patterns in the right hand and a more melodic line in the left hand. The bottom page, labeled '61b', contains measures 42 through 53. This page continues the piano accompaniment with various dynamics including *sf*, *p*, *pp*, and *cres.* (crescendo). The notation is in G major, 3/4 time, and the key signature has one sharp (F#).

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

Még amikor szépen és tisztán megkülönböztethetők is a jelek, sok esetben előfordul, hogy a komponista nem következetesen használja őket, a témavisszatérésnél felcseréli a pontot vonallal vagy fordítva. Ezt nehezítendő, az első kiadásokban sokszor ennél is nagyobb a következetlenség, a metszők rendszeresen figyelmetlenül és véletlenszerűen alkalmazták a staccato jeleket és kötőíveket. A kérdés nyitva maradt, a vélemények ellentmondásosak. A jelölések kérdésében a döntő, leghitelesebb forrás jellemzően az autográf, azonban komoly gondot okoz, hogy a művek nagyobb részéből nem maradt fenn szerzői kézirat. Így sok kiadó

döntött emellett 20. századi (össz)kiadásában, hogy egyféleképpen jelöli Beethoven staccatóit⁵³ – ami durva leegyszerűsítésnek tűnhet. A Henle összkiadásban és a Bärenreiter Urtext kiadásban is csak pontokat használnak a lejegyzéshez.

Összefoglalásként elmondható, hogy a mai gyakorló zenésznek nincs könnyű dolga, ha Beethoven műveinek hiteles előadására törekszik. A szöveghibák vagy -bizonytalanságok néhány esetben a mai napig fennmaradtak úgy a művek kottájában, mint az előadóművészi gyakorlatban is, s bizonyos kétértelműségekre elegendő forrás híján talán soha nem fogunk választ kapni. A harminckét zongoraszonátából mindössze tizenegy mű teljes szerzői autográfja maradt fenn,⁵⁴ így a többi mű közlésénél a közreadóknak leghitelesebb forrásként az első kiadásra kell támaszkodniuk – amelyeknek kottaszövege azonban, mint láthattuk, sokszor kifejezetten problematikus. A kétséges, pontatlanul lejegyzett részek előadása esetében a mai muzikusok mindazonáltal megalapozott döntéseket hozhatnak, ha megfelelő háttérinformációk birtokában vannak. Szükséges mindenekelőtt a jártasság a kor általános előadói gyakorlatában, de ide tartozik a zenei stílusnak, a műfajoknak és fejlődésüknek az ismerete, vagy a korabeli hangszerekről és jellemzőikről való tájékozottság. A 18. század második felétől virágkorukat élő, a gyakorló zenészek számára készült elméleti értekezések és iskolák – Hummel, Cramer, Carl Philip Emanuel Bach és mások művei – megismerésével, és Beethoven zeneszerző kortársai notációjának tanulmányozásával olyan rálátást lehet szerezni a kor előadói praxisára, ami nagyban segítheti a mai zenészeket egyes problémák felmerülésekor. Például, ha az előadó ismeri Beethoven trillanotációjának és a korízlésnek a változását, könnyebben alakíthat ki saját elképzelést a különböző korszakokban született művek trilláinak eltérő kivitelezéséről.

Nagyon fontos lenne a mai zenésztől a kritikus hozzáállás napjaink közkedvelt kritikai Beethoven-kiadásainak olvasásakor is. Még a legújabb kutatásokon alapuló kották is néhány esetben azonban figyelmen kívül hagynak vagy végletesen leegyszerűsítenek olyan előadói problémákat, amelyeknek Beethoven nagy jelentőséget tulajdonított – ilyen például a staccato-játékmódok közötti különbségtétel.⁵⁵ A problémák némelyikével – például a trillajátékkal – lévén előadói és nem kottaközreadói kérdések, nem is feltétlenül feladata a kiadónak foglalkozni. Így azonban az előadóknak legtöbbször nincs tudomásuk még a problémák létezéséről sem. Lényeges lenne annak az igénye is, hogy ne egyetlen kotta alapján játsszanak műveket, hanem próbáljanak minél több forrásból tájékozódni. A 21. században a kéziratos források döntő többsége is elérhető már a világhálón.

⁵³ Vö. Beethoven: *Klaviersonaten*, Bd. I. München: G. Henle Verlag, 1980. 285, Bemerkungen.

⁵⁴ Jeffery, Brian (ed.): *Beethoven: The 32 Piano Sonatas*. London: Tecla, 1989. Introduction.

⁵⁵ Vö. Beethoven: *Sonaten für Violoncello und Klavier*. Ed.: Del Mar, Jonathan. Kassel: Bärenreiter Urtext, 2004. BA 9012. Preface, VIII.