

VAN-E KORSZERŰ BEETHOVEN-STÍLUS?¹

(A XXIV. bonni Beethoven-ünnepség keretében rendezett nemzetközi zongora-mesteriskola megnyitó előadása; elhangzott 1963. szeptember 28-án, a Beethoven-teremben)



Hétszáz mosolygó Beethoven-miniszobrot tervezett Ottmar Hörl a zeneszerző születésének 250. évfordulójára Örömdó címmel, melyeket Bonnbán, a Münsterplatzon emlékeztetnek a klasszikus mesterre. A szobrok érdekessége, hogy a Beethoven-ábrázolásokkal ellentétben mosolyognak - írja a [Strad](#). A zöld és arany színű Beethoven-szobrok egy méter magasak. Egy kampány keretében, az installáció zárultával meg is lehet vásárolni belőlük ötszázat.

(Fotó/Forrás: unser-ludwig.com, szöveg forrás: Fidelio)

Ez volt Michelangelo korszaka,
mit idegen könyvekben olvasok.
Ez volt az Ember, fölmagasodott
gigászira,
mérhetetlenről nem tudott.

Az Ember, aki mindég visszatér,
ha új kor újra érti, mennyit ér,
mi benne véget-érne, megleli.
Mégeggy, ki teljes terhét emeli
s melle szakadékába veti le.

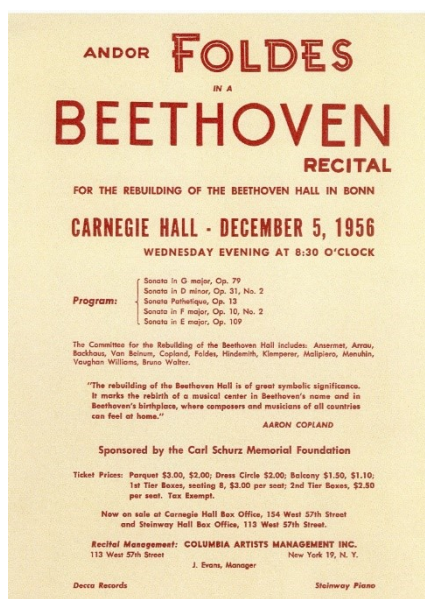
Másnak van kínja s öröme;
Mit ő érez, csupán a lét anyaga
s hogy a mindent egy-tárgyként megragadja –
akaratán túl csak Isten marad!:
ezért szereti fenséges haragja
az elérhetetlen Urat.

*(Rainer Maria Rilke: Studienbuch-jából.
Fordította: Weöres Sándor)*

¹ A Földes Andor tanulmányában látható valamennyi illusztráció a zongoraművész-szerző parlandóbeli közreadásához lettek válogatva. (A Szerk. megj.)

Egy életen át, egy egész áldott, hosszú ember-életen át Beethovennel foglalkozni, mindenestől a Mester titokzatos világában élni, e világ problémáival viaskodni, alámerülni annak minden mélységeiben – van-e interpretáló művész számára ennél nagyobb, szebb, nehezebb és magasztosabb feladat?

Minden előadók megadatott az a lehetőség, hogy maga válassza meg legsajátosabb területét. Sőt, ez kötelessége is. A reprodukáló művész számára az egyetlen, leginkább alkotó jellegű tevékenység nem is lehet más, mint a mester, a tolmácsolandó zeneszerző kiválasztása. A kottalapok hideg, élettelen fekete-fehérjéből ismét eleven, lüktető életre keltendő művek megválasztásával tárja fel az előadó egész művészi beállítottságát, bizonyos zenei stílusokhoz, irányzatokhoz kapcsolódó vonzalmát, elkötelezettségét. Ám ha igazi, hivatott tolmácsolója kíván lenni a pódiumon megszólaltatandó muzsikának, úgy tanulóévei során mélyrehatóan foglalkoznia kell mindazon jeles zeneszerzőkkel, akik hangszere számára jelentőset, maradandót alkottak.



Bachtól Bartókig, sőt, Scarlattitól Boulezig milyen kimeríthetetlen gazdagság, mennyi felmérhetetlen feladat kínálkozik a pianista, a zongoravirtuóz – a mai muzsikás számára! A mi végsőkéig differenciált, a specializálódás oltárán áldozó korunk nemigen engedi meg nekünk, hogy a zene valamennyi stílusirányzatával foglalkozhassunk. A halandó emberélet túl rövid, az előadóművész erővel sem bírná és túlságos szétforgácsoltsághoz vezetne, ha valaki arra törekednék, hogy mindezeket az egymástól oly különböző, oly sokrétű zenei irányzatokat egyaránt tolmácsolja, és valamennyi zeneszerzővel egyazon intenzitással foglalkozzék

Később azonban, az eget ostromló korszak elmúltával, mikor elérkezik végre a számvetés ideje, hogy minek szenteljük felnőtt életünket (mert számunkra, előadóművészek számra a munka már öt-, ám az élet csak húszéves korunkban kezdődik), mikor döntenünk kell, hogy érett éveinkben Bachot vagy Mozartot, Schubertet, Brahms-t vagy Chopint választjuk-e, vagy századunk klasszikusainak, Bartóknak, Sztravinszkijnak vagy Schönbergnek a világában kívánunk-e elmerülni, egyetlen lelkiismeretes muzsikussá, legyen bár zongorista- vagy hegedűművész, karmester vagy kvartettista, egy sem kerülheti meg azokat problémákat, amelyeket Beethoven műveinek előadása tár elénk.

Azt mondhatnók, hogy csak a Beethovennel való foglalkozás révén szerezhethetjük meg azt a művészi érettséget, amely felvértez minden egyéb zenei feladat sikeres megoldására.

Nincs a művészeteknek még egy ága, amelyben az alkotó oly mértékben rá volna utalva a közvetítő tevékenység segítségére, mint a zene és a színháték. De sehól sem függ az alkotó olyannyira a tolmácsként szolgáló előadóművészról, mint a zenében.

Schillert és Molière-t olvasni is lehet, bár ez nem egészen ugyanaz, mint előadásban élvezni őket. Mozart, Beethoven és Schubert szerzeményei azonban csak a hivatásos muzsikussok egy szűk köréhez szólhatnának, ha azokkal akarnánk beérni, akik e műveket pusztán szemük segítségével, olvasva megértik és élvezni tudják. Sem Michelangelónak, sem Dürernek, sem a gótika vagy a barokk építészeti remekeinek nincs szükségük „közvetítőre”, aki a szemlélőnek megmagyarázza e műalkotások szépségeit, megérteti vagy megjeleníti őket. Ám Euripidészről Dürremattig, Josquin des Prés-től Anton Webernig a színdarab és zenemű mindig a színész és a reprodukáló muzsikuss jóvoltából kelt életre.



Rembrandt: Fiatalkori önarckép; Önarckép keleties öltözetben, kutyával (1631)

Önarckép Saskiával (1635 k.)



Rembrandt: A festő önarcképe harmincnégy éves korában (1640); Önarckép hatvanhárom évesen (1669)

Egy Rembrandt van csak, még ha száz és száz festményben a legkülönbélebb módon nyilatkozik is meg. Tünetmentes önarcképeit csodálva közvetlenül követhetjük nyomon a festő fejlődését, arcvonásainak belülről áradó ragyogását kora ifjúságától a halál küszöbéig, aggastyán koráig. Szemünk előtt bontakozik ki a Mester emberi és művészi személyisége, és ez a folyamat fölöslegessé tesz minden kívülről jövő magyarázatot. Rembrandt azon a lényegbe hatoló, szavak és hangok nélküli, de kristálytisza és érthető nyelven szól hozzánk, amely mindenkit a legközvetlenebb módon tüstént meggyőz.

Kölni dóm is csak *egy* van, akár őszi napsütésben vagy borús időben, reggel vagy este, egyik vagy másik oldaláról, belülről vagy kívülről gyönyörködünk is benne.

Pastorale-szimfónia, Appassionata és Beethoven-hegedűverseny azonban annyiféle van, ahány karmester, pianista és hegedűművész e műveket a nyomtatott kottalapokból ismét zengő életre kelti. A „plátói” Beethoven csak elméletben létezik. Amivel a valóságban be kell érünk, az Beethoven-Toscanini, Beethoven-Furtwängler, Beethoven-Karajan. De honnan tudhatjuk, ki az, aki az „igazi”, a tényleges, a valóságos Beethovent adja?

Mi, a zene interpretálói, valamennyien, akik a muzsika hatalmas mesterműveit hallgatóinknak előadjuk, akik Bachot, Mozartot, Beethovent a magunk és az önök számára, hölgyeim és uraim, megszólaltatjuk, akik a zene drámaiságát, rejtett líráját és megrázó epikáját szeretnék önöknek elő varázsolni, mi mindannyian az igazi, a valóságos, az egyedül érvényes Bachot, Mozartot, Beethoven akarjuk visszaadni. Erőnkhez képest a legjobban, ahogy belső

hallásunkban halljuk, ahogy képzeletünkben megjelenik, valamennyien a partitúrák sárguló lapjaiba új életet lehelve, a zeneszerző szellemét akarjuk felidézni.

Engedjék meg, hogy elmondjak egy kis történetet, amely néhány évvel ezelőtt muzsikus körökben szájról szájra járt. A Bach-játék fejedelemlője, Wanda Landowska, nem sokkal halála előtt, társaságban összekerült egy ifjú kolléganőjével, aki Landowska asszonyhoz hasonlóan életét a bachi művészet szolgálatának szentelte. A két hölgy váratlanul egymással szemközt találta magát, s a bemutatás formalitásai után Landowska asszony a rá annyira jellemző közvetlenséggel ezekkel a szavakkal fordult ifjú kolléganőjéhez:

– Nem látom okát, kedvesem, hogy miért ne lehetnénk jóbarátok. Mind a ketten szeretjük Bachot, mind a ketten próbáljuk őt értelmezni, mind a ketten őt akarjuk szolgálni. – Egy pillanatnyi szünetet tartott, majd így folytatta: –Maga a 'maga módján, én az ő módján. . .

Ez a szellemes megjegyzés minden csípősségével együtt sokkal találóbb, semmint gondolnánk.

Elárulja azt, hogy minden előadóművész a maga Bachját, a maga Beethovenjét, a maga Brahmsát tartja egyedül helyesnek. Minden zongoristának, minden karmesternek meg kell győződve lennie interpretációja érvényességéről, melyet évtizedek munkájával, arca verejtékével alakított, küzdött ki magának, feltéve természetesen, hogy önmagával, és ami jelen esetben ugyanazt jelenti, közönségével szemben becsületes és őszinte. Minden előadónak küzdenie kell felfogása érvényre juttatásáért, és ha úgy adódik, az „ő” Beethovenjéért, az egyetlen „igaziért”, ki kell állnia a barikádra is.

Nemcsak minden előadó, hanem az előadók minden nemzedéke is megteremti az interpretálás sajátos, az adott nemzedékre jellemző stílusát, zenében éppen úgy, mint a színpadon.

Nem emlékezünk talán a húsz vagy negyven évvel ezelőtti, nagyon jellegzetes Goethe- vagy Shakespeare-előadói stílusra, amely azonban ma teljesen elképzelhetetlen volna? A világ egyetlen rendezőjének, aki valamit is ad magára, és egyetlen rangos színészének sem jutna eszébe olyan Faustot színpadra vinni, mint Moissi, és olyan Szentivánéji álmot, mint Reinhardt. Hamisan hatna, téves volna, nem lenne helyénvaló. Még elgondolni is katasztrofális, hogy valamely színházi szakember, akár tiszteletből, akár becsületes meggyőződését követve, vagy akár - vegyük a legrosszabb esetet – egyszerűen kényelemszeretetből nagy elődeinek példáját akarná szolgálisan követni. Kötelessége tanulmányozni és

alaposan ismerni őket, de az a feladata, hogy továbbmenjen. A mai Goethe, a mai Schiller vagy Shakespeare színpadra állítása – ha valóban sikerül – a legnagyobb boldogság és a legmagasztosabb cél, ami egy rendező vagy színész szeme előtt lebeghet.

A mai Shakespeare-t, a mai Goethét említettem – van-e ilyen egyáltalán? Shakespeare talán nem négyszáz évvel ezelőtt született, és Goethe nem százharminc éve, hogy meghalt? Műveik, melyeket hátra hagytak, nem végérvényesek, változtathatatlanok, szentek és sérthetetlenek?



Földes Andor (lfze.hu)

Beszélünk idejét múlt, ma már egyszerűen élvezhetetlen színelőadásokról, helytelenítjük az olyan „modern” kísérleteket, mint a frakkos Hamlet, amely nem is olyan régen még nagy divat volt. Beszélünk a mai világunkkal összeegyeztethetetlen színházi Goethe-stílusról. Azt jelentené ez, hogy minden idők e nagy klasszikusai elavultak volna? Éppen az ellenkezője igaz. A nagy remekművek időtlenek, ám értelmezésük, az, ahogy magyarázzuk őket, változik az évekkel, magán viseli a mindenkori idők szellemének bélyegét, szinte olyan, mint az ékszer foglalata. A drágakő fénye töretlen, időről időre azonban új keretet kíván, hogy továbbra is kivívja tetszésünket, hogy mai látás- és hallásmódunkat kielégítő esztétikai élvezetet kelthessen.

A lelkiismeretes, gondolkozó előadóművész sem mulaszthatja el, hogy számba ne vegye a kiszemelt mester interpretálásának uralkodó stílusjegyeit. Mint az övétől teljesen különböző korban komponált muzsika értelmezőjének nem szabad és nem is lehet kikerülnie az úgynevezett „zenei hagyomány” és a gyökeres újítás Scylláját és Charybdisét.

Természetesen minden reprodukáló művész joggal vetheti fel a kérdést: mi is tulajdonképpen az a zenei hagyomány? Min alapul, honnan ered, melyek az alkotó elemei? Követhetjük-e fenntartások nélkül, és szabad-e ennek révén előadásunknak valaha is merevvé, élettelené válnia? Vagy valóban nem volna egyéb – Mahler szavaival élve –, mint „kényelem és pongyolaság”, mint tévedések és félreértések halmaza, amely előttünk járó nemzedékek teljesítményének a tisztelet patináját kölcsönzi?

A kor, amelyben élünk – s ezt éppen én, az előadó kárhoztatom oly gyakran, bármily különösnek tűnjék is –, az előadóművészek kora. Ez a jelenség azonban nem is olyan új. Már a tizenkilencedik század közepe óta egyre inkább előtérbe kerültek a nagy előadó egyéniségek. Olyanok, mint Liszt vagy Paganini sokszor el tudták homályosítani a műsorukon szereplő komponisták nevét. Az emberek Lisztet és Paganinit akarták hallani, és édeskeveset törődtek azzal, hogy mit tűztek műsorukra. A személyiség kultusza, melynek kárhoztatása, kinövéseinek gúnyolása ma divattá vált, nem mai eredetű. És nem kétséges, hogy voltak vitathatatlan jó oldalai is.

Beethoven számos alkotása egyedül Liszt Ferenc mágikus egyéniségének köszönhet, hogy egyáltalán „szalonképessé” válhatott. A tizenhét éves Liszt volt az, aki Párizsban egy konzervatóriumi hangversenyen első ízben játszotta el az *Esz-dúr zongoraversenyt*, és aki alig huszonöt éves fejjel vette magának a bátorságot, hogy ugyancsak Párizsban, az Érard-terem meghívott közönségét a *Hammerklavier*-szonátával traktálja. Erről a hangversenyről Berlioz a következő lelkes szavakkal emlékezett meg: „Eszményi előadása egy olyan műnek, amelyet előadhatatlannak tartottak. Liszt egy eddig meg nem értett mű érthetővé tételével bizonyosságát adta annak, hogy a jövő pianistája!”

Liszt, a jövő pianistája volt az első zongoravirtuóz, aki vállalni merte, hogy a közönséget a szokásos „muzsikai akadémiák” helyett egy teljes szólóest tartamára a zongora mellé bilincselje.

Liszt tanítványa, Hans von Bülow vitte végbe azt a hallatlan tettet, hogy egyetlen estén eljátssza Beethoven öt utolsó zongoraszonátáját. Ezek ismeretében ma igazán nem lehet okunk panaszra, ha a nagytömeg Furtwängler *Ötödikjéről* és Karajan *Kilencedikjéről* beszél. Úgy látszik, ez már így van: a nagy előadóművészek ráütik bélyegüket a nagy művekre, személyiségük minden pozitív és negatív vonásával.

Olykor, egy-egy felejthetetlen este kábulatában hajlandók vagyunk kijelenteni, hogy ezt vagy amazt a művet sosem hallottuk még ilyen szépnek, ennyire megragadónak, sőt, nemegyszer arra gondolunk, hogy nem is hallhatjuk soha többé ily lélekbe markolónak, ennyire meggyőzőnek. Hányszor szeretnénk üstökön ragadni a „diadalmas pillanatot”, hogy örökre velünk maradjon, örökké változatlanul itt időzzék, az egyszerit mindenkorra megőrizve – hogy énünk egy részét, ifjúságunkat, korábbi személyiségünket minden időkre magunkénak tudjuk.

Nagy reprodukáló művészek egyszer s mindenkorra rányomják személyiségük bélyegét a nagy mesterművekre – állapítottam meg az imént. Valóban így van ez? A művész halálával nem távozik-e az életből interpretációja is – minden sztereóhanglemez, TV- és filmfelvétel ellenére –, hogy átadja helyét egy másik, újabb, modernebb, a korszerű felfogásnak?

Említettem már, hogy előadó létemre olykor magam is sajnálom, hogy korunk ilyen túlzott jelentőséget tulajdonít az interpretálásnak, nemegyszer éppen a remekművek rovására.

A történelem azonban arra is mutat példát, hogy kiváló előadók eredményesen bábáskodtak nagy művek megszületésénél, olyan korban, mikor a közönség zöme még idegenül és értetlenül állt e forradalmi jelentőségű alkotásokkal szemben. A *Sacre du Printemps* bemutatójának ötvenéves évfordulóján, 1963 májusában Pierre Monteux, a kiváló francia dirigens Sztravinszkij jelenlétében valóságos diadalra vihette e művet. A zene történetében ritkán adatott még meg interpretáló művésznek, hogy egy remekműbe vetett prófétai hitét alkotói sikerekben gazdag ötven esztendő után oly tökéletesen igazolva lássa, mint ebben az esetben. A handabandázó hallgatók közül, akik a párizsi bemutatón, 1913 májusában a Théâtre des Champs-Élysées-ben székekkel rontottak egymásra, nyilván nem sokan sejtették, hogy az oly heves tiltakozást kiváltó mű, amelyet az ifjú Monteux minden tüntetés ellenére párját ritkító lelki nyugalommal dirigált végig, századunk zenéjének egyik legnagyobb remekműve. Jobban mondva: azzá lett az idők folyamán – nem utolsósorban néhány fantáziával megáldott előadóművész hitéből.

A süketté vált Beethoven egyik társalgási füzetében találjuk a következő mondatot: „Tegnap a Schuppanzigh által bemutatott kvartettja nem részesült kedvező fogadtatásban.” Gerhard von Breuningtől tudjuk, mi volt erre Beethoven válasza: „Fog még az tetszeni...” Beethoven tudta, hogy egyre több olyan előadóművész lesz, aki legmerészebb alkotásait veszi majd elő, és

gondoskodik róla, hogy a világ e remekművek teljes nagyságát előbb-utóbb felismerje.

Remekmű és interpretáló művész, alkotó és előadó, költő és tolmácsoló felbonthatatlan kontaktusban, állandó kölcsönhatásban vannak egymással. Ezek a kapcsolatok, mint például Brahmsé Joachim mal, Wagneré Liszttel, a zenetörténet legérdekesebb, leglebilincselőbb epizódjai közé tartoznak.



Andor Foldes - Beethoven Concerto No. 5 in E flat Op. 73 "Emperor" (39:01)

I. Allegro II. Adagio un poco mosso (**20:23**) III. Rondo: Allegro ma non troppo (**28:10**)

Berliner Philharmoniker - Ferdinand Leitner

Carl Czernyvel, Beethoven tanítványával kezdve, aki az *Esz-dúr zongoraversenyt* Bécsben bemutatta, Liszten, Bülow-n, Busonin, d'Albert-en, Lamondon, Dohnányin, Edwin Fischeren, Artur Schnabelen át Wilhelm Backhausig a zongoraművészek hosszú és illusztris sora szentelte életét Beethoven zongoraműveinek; Schuppanzighéktól a Joachimkvartetten át a Busch-vonósnégyesig, a Budapestiekig és az Amadeus-kvartettig számos kamaraegyüttes foglalkozott a Mester vonósnégyeseivel; Richard Wagnertól Mahleren, Richterén, Nikischen, Weingartneren, Furtwängleren, Bruno Walteren, Toscaninin át Otto Klempererig és Herbert von Karajanig a kiváló dirigensek hosszú sora járult hozzá Ludwig van Beethoven szimfonikus alkotásainak értelmezéséhez.

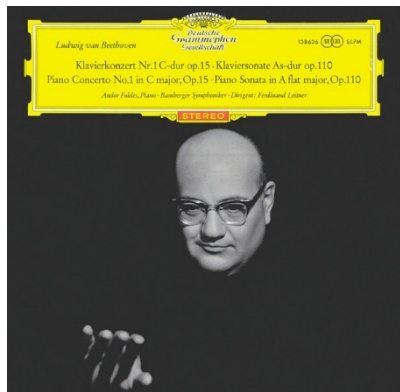
E kiváló reprodukáló művészek életművének méltatása és elemzése, méltó helyük kijelölése a zenetörténetben – e nagy nevek ma már egytől egyig elválaszthatatlanok az elmúlt száz év zenei előadó-művészetének történetétől – nemcsak ezen előadás kereteit feszítené szét, hanem lényegében véve nem is tartozik ahhoz a témához, amelyet ma magam elé tűztem.



Schlipmann árnyképe Beethovenről 1903 © Getty Images

Korunk, mint azt az előbb megállapítottam, a kiváló interpretáló egyéniségek kora. Ugyanakkor azonban a túlhajtott sztárkultusz korszakának is lehetne minősíteni.

Van azonban napjainknak még egy, fölöttébb jellemző tulajdonsága: a legmagasabb rendű technikai tökéletességre való törekvés. Bármennyire egymással ellentmondásban levőnek látszanék e két ismertetőjegy, annyira ki is egészítik egymást, ha közelebbről vizsgáljuk őket.



A felnövekvő zongora- és hegedűművész nemzedékkel, a fiatal énekesekkel és karmesterekkel szemben talán sohasem támasztott még a közönség olyan technikai követelményeket, mint napjainkban. Ugyanakkor szinte elárasztják a világot az olyan, most induló fiatal művészek, akik huszonkét éves korukban a legnehezebb zongora- és hegedűműveket a legapróbb részletig kicsiszolva a nap bármely szakában egyazon tökélyel, hibátlanul képesek előadni. Ez a szinte futószalagon gyártott mechanikus készség, amelyet még csak tovább fokoznak a hanglemezgyártás sztereó- és hi-fi-csodáinak egyre magasabbra csigázott

követelményei, múlhatatlan előfeltételévé vált minden muzsikus előadói karriernek; oly mértékben, ahogy azt például huszonöt évvel ezelőtt még sem szükségesnek, sem kívánatosnak nem tartották.

Technikai nehézségek minden nagy mesterműbe, hogy úgy mondjam, be vannak építve. Távol álljon tőlem akár egyetlen szóval is lebecsülni az e nehézségekkel játszva megbírkózó zongorista vagy hegedűs mesterségbeli tudását. Azonkívül még mindig nyitott kérdés, hogy hol ér véget a technika (amelyen távolról sem csupán ügyesség és precizitás értendő), és hol kezdődik az igazi, mélyen átgondolt és átérzett zenei értelmezés. Ez a kérdés, amelyet valószínűleg sohasem tudunk vég- legesen eldönteni, minden zenei interpretálás alapvető problémája, és szintoly régi, mint maga az előadóművészet.

Szeretném tehát határozottan leszögezni, hogy a technika semmiképp sem valami szükséges rossz. Ellenkezőleg; az egyedüli arany lépcső, amely a nagy mesterművek birodalmába vezet. Sohasem válhatik azonban öncéllá, be kell mindig érnie a célhoz vezető nagyon hasznos eszköz szerepével.

Mikor Mozart B-dúr (K.V. 450) *zongoraversenyén* dolgozott – és ez még nem is tartozik a nehezebbek közé –, azt írta apjának, hogy ez a műve technikai nehézségeivel „meg fogja izzasztani” a szólistát.

A legfiatalabb szólistanemzedék ma már egyetlen Mozart-zongoraversenynél sem izzad. Sőt, a fiatal és legfiatalabb zongoristák egyetlen látható verejtékcsepp nélkül éppoly játszva birkóznak meg Brahms Paganini-variációival, mint egy-egy Rahmanyinov- vagy Prokofjev-zongoraverseny nyaktörő követelményeivel.

Eszünkbe jutnak erről Beethovennek Schuppanzigh-hoz intézett ismert és sokszor idézett szavai: „Csak nem képzeli, hogy a maga nyomorúságos hegedűjére gondolok, amikor a halhatatlan lélek szól hozzám?”

Túlságosan sokszor vagyunk tanúi napjainkban a remek hangszereken való káprázatos, csillogó jártasságnak, és alig-alig vesszük észre a szellemet, azt a halhatatlan lelket, amely Beethovenhez szólt, és amelynek Beethoven által közvetített szavát visszaadni minden reprodukáló művész első, egyetlen és legfontosabb kötelessége volna.

Az a túlzott jelentőség, amelyet korunk a technikai tökélynek tulajdonít (nagy a kísértés, hogy ne „csomagolást” mondjak), egyáltalán nincs arányban azzal, amit a fiatal művészekről átérzés, és ami még fontosabb, az élményközlés képessége tekintetében elvár. Bizonyára nem véletlen, hogy a sugárhajtású

repülőgépek korában a technikai csúcsteljesítmények ellenére is gyakran üresnek és tartalmatlannak érezzük.

Talán éppen e különös kettősségben rejlik annak magyarázata, hogy korunk minden eddigénél inkább vágyakozik a nagyszerű, rendkívüli képességű előadóművészekre, és ennek fejében hajlandó sok mindent, még a túlhajtott és mesterségesen felcsigázott sztárkultuszt is elviselni. Az interpretálók előtti mértéktelen hajbókolásában elfogad tőlük olyan önkényességeket és szertelenségeket, amelyeket a hallgatók korábbi nemzedékei elutasítottak volna.

A sztereó-berendezés, ez az önmagában csodálatos találmány lehetővé teszi számunkra, hogy bármelyik nagy előadóművészt a magunk kényelmes otthonában jobban, nagyobb hangerővel és életszerűbben hallhassuk, mint eddig bármikor akár a világ akusztikailag legtökéletesebb hangversenytermében is.

Ám a technikai tökéletesség egyedül – a komponista, az általa alkotott mestermű és mondanivalója iránti igazi hódolat nélkül – hideg és két- élű fegyver. Végletes formájában könnyen tévútra vezethet. Elcsábíthatja a játékost, és még könnyebben lépre csalja a hallgatót.

Ezért néha nem tudunk szabadulni attól az érzéstől, hogy X zongoraművész már nem is Beethovent akarja megszólaltatni, hanem sokkal inkább példátlan technikai tudását csillogtatja; hogy Y dirigens mintha már nem is a *Harmadik Leonóra-nyitányt* vezényelné, hanem a világ egyik legfelkapottabb zenekarának pompás hangzásgazdagságát fitogtatja, és azt bizonyítja, hogy milyen fényesre pucoltan lehet Beethoven harmóniáit megszólaltatni és milyen csodálatosan tisztán játszanak a zenekari tagok – még akkor is, *mialatt* a zeneirodalom egyik legmagasabb csúcsára kapaszkodnak fel.

El kell, hogy gondolkoztassanak minket Wilhelm Backhausnak, korunk vitathatatlanul legnagyobb Beethoven-pianistájának nemes hivatástudatra valló szavai: Nem céloim – mondta – a közönséget arról meggyőzni, hogy jól játszom, hanem az általam előadott mű szépségeit akarom megértetni vele.

Milyen kár, hogy ez a mondat oly ritkán kerül a fiatal muzsikusközönség szeme elé!

Az olyan Beethoven-előadáshoz, amely a művek szépségét akarja megértetni a közönséggel – és lebeghet-e más, magasztosabb cél az interpretáló művész szeme előtt, ha méltó akar lenni minden idők egyik legnagyobb zenei lángelméjéhez? –, mindenekelőtt a Mester szándékaival kell tisztában lenni. Az

előadónak meg kell kísérelnie, hogy beleélje magát a Mester gondolat- és érzélemvilágába, azaz fel kell idéznie Beethoven szellemét, abban kell teljesen feloldódnia.

Szándékai tekintetében Beethoven egy pillanatig sem hagy bennünket kétségben. Olyan aprólékos, minden félreértést kizáró gonddal látta el műveit előadási jelekkel, mint senki őelőtte. Egyetlen zongorista, egyetlen hegedűs, egyetlen karmester sem hivatkozhat arra, hogy nem volt tisztában a Mester elképzeléseivel. Beethoven partitúrái oly tiszták, egyértelműek és áttetszőek, mint a felhőtlen tavaszi ég. Nincs is másra szükség, mint olvasni tudni a jeleket, rábízni magunkat az utasításokra, és híven követni őket. S éppen ez az interpretáló művészet titka.

Kétséges esetekben mindig a komponistának van igaza – ez kivételt nem ismerő sarkigazság –, Beethovennál pedig nemigen találhatók többféleképpen értelmezhető helyek.

Mielőtt az előadóművész megpróbálna behatolni Beethoven érzélemvilágába, jól teszi, ha alaposan tanulmányozza Beethoven korának zenei csillagképeit, hogy kellőképpen tisztában legyen a Mesternek a zenetörténetben elfoglalt helyével.

Ha előadásomnak ennél a részénél hirtelen és meglepetésszerűen megjelenne a teremben egy Mars-lakó, és minthogy éppen zenéről van szó, megkérne minket, nevezzük meg bolygónk három legjelentősebb komponistáját, továbbá – minthogy gyorsan szeretne tájékozódni – lehetőleg néhány szóval találóan jellemezzük is őket, úgy némi megfontolás után ilyenképpen válaszolhatnánk:

A három legnagyobb zeneszerző kétségkívül (időrendi sorrendben) Bach, Mozart és Beethoven.

Ha a Mars-lakó további kérdésének eleget téve megpróbálnánk e három óriást villámgyorsan, táviratstílusban, egészen nagyvonalúan általánosítva definiálni, úgy talán a következő fogalmazást fogadhatnánk el: míg Bach elsősorban a végső *törvényt* állítja fel a zenében, s arany szekvenciáival a magasabb törvényszerűség, a mindent átható rend iránti hódolatunknak nyújt támaszt, addig Mozart végső soron mindig mennyei harmóniájával, lényegének tökéletes kiegyensúlyozottságával bűvöl el minket. Az olümposzi nyugalom, a minden földi salaktól mentes átszellemültség az a nagy titok és leírhatatlan csoda, amelyet csak a „Mozart” szóval tudunk kifejezni-érzékelteni, de megmagyarázni soha”.

Ha Bach teremtette meg a törvényeket – hogy folytassuk ezt a kényszerű, nem teljesen következetes és helytálló egyszerűsítést –, amelyek zenénk acélváz-alapjául szolgálnak, ha ő építette fel az Európa zenéjének szellemét magába foglaló hatalmas katedrálist, úgy Mozart a paradicsomba vitt el minket muzsikájával. Egy eladdig ismeretlen, azóta soha többé el nem ért Olümposzt varázsolt elénk, hol lelkünk az emberi szellem minden evilági gondjától-bajától szabadulva mindenkor menedékre találhat és megnyugodhat, melynek hol árnyas, hol napsütötte szféráiban a földi lét fáradalmait kipihenve új erőt meríthet.

Nagy, jelentős, óriási lépést jelentett Mozart mennyei világából visszatérni a Földre, bolygónk középpontjához, az *emberhez*. Ezt a lépést valósította meg műveivel Ludwig van Beethoven.

Alkotásáról szólva Goethe ismert sorainak megváltoztatásával azt mondhatnók: d a s Ewig - M e n s c-liche zieht uns hinan*.

Van-e, aki Beethoven muzsikájának hatása alól ki tudná magát vonni, aki közömbös maradhatna, mikor Beethoven szól hozzánk, mindannyiunkhoz, akik itt ezen a Földön élünk, szeretünk, reménykedünk, küzdünk és végül meghalunk? Beethoven az egész emberiséghez szól, ám ugyanakkor külön-külön valamennyiünkhöz is. És olyan nyelven beszél, melyet mindenki, férfi vagy nő, öreg vagy fiatal, gazdag vagy szegény egyaránt tüstént saját nyelvének, mindannyiunk közös anyanyelvének érez.

Mikor évekkel ezelőtt Albert Einsteinnel szonátáztam, egy ízben azt mondta nekem, hogy leginkább Bachot és Mozartot szereti, Beethovent azonban maga inkább nem játssza. Meglepődve és szinte sértődötten kértem őt, magyarázza meg ezt a kijelentését. A nagy fizikus válasza szóról szóra emlékezetembe vésődött: Beethoven a műveiben túl közel jön hozzánk. Szívem mélyéig meg akar rázni, túl mezítelenül mutatja magát. Ezt nem akarom...

Meg voltam rendülve, és szinte kérdőjellé meredtem. Ma, érettebb és higgadtabb fővel belátom, hogy van ennek az ítéletnek egy igaz, érvényes magva. Viszont éppen e tulajdonsága miatt, éppen mert Beethoven túl mezítelenül mutatja magát, mert szívünk mélyéig meg akar rázni, mert oly közel jön hozzánk, mint egyetlen más zeneszerző sem, éppen ezért szeretjük ezt a minden muzsikuskok közt legnagyobb embert, ezt a férfiút, aki egy csapásra meghitt barátunkká válik, aki az egyes ember tragédiáját, ám az örömet is, ezt a

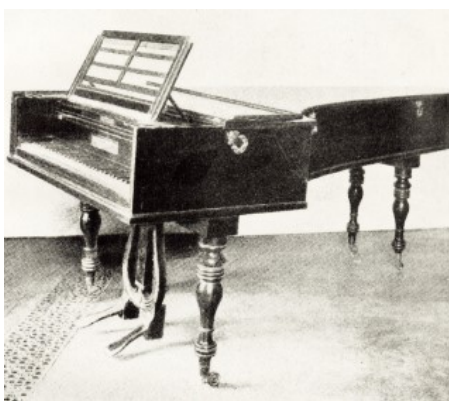
csodás „régi szikrát”, a fenséges „Elízium leányát” mélyebben, megragadóbban, emberibben fejezte ki, mint bárki előtte vagy utána.

Beethoven kora óta külsőségekben úgyszólván minden megváltozott. Nem az egész világképre gondolok, hanem elsősorban azokra a tisztán akusztikai változásokra, amelyek zenehallgatásunk módjában, a fizikai hangzáshoz való viszonyunkban következtek be.

Hogy csak a magam hangszerénél maradjak: hangversenyzongoráink nemcsak lényegesen mások, jobbak lettek és gyorsabban repetálnak, hanem hangjuk is teltebb, fényesebb, és pedálozási lehetőségeink is alapvetően különböznek százötven évvel ezelőtti elődeikétől.

Ez azt jelenti, hogy egynémely pedáljelzés, mint például a jobb pedál kitartására vonatkozó hírhedt és sokat vitatott előírás az *op. 31, No. 2 d-moll* szonáta recitativójában a teljes zenei frázis folyamán, ma már egyszerűen keresztülvihetetlen, mert meg változtatná, sőt eltorzítaná a Mester eredeti szándékát. A *Waldstein*-szonáta fináléjának ismert és rettegett glissandóját sem lehet a mai zongorákon d korrekt ritmusban megvalósítani. Kár pedig – így könnyebb volna...

Hangversenytermeink is lényegesen nagyobbak lettek. Az idők folyamán, a társadalmi struktúrában bekövetkezett változások következtében a muzsika az arisztokrácia előkelő szórakozásából valamennyi társadalmi osztály életelemévé és szükségletévé vált -- ma tehát a nyilvános előadások alkalmával jóval nagyobb helyiségekben hallgatnak zenét, mint Beethoven korában.



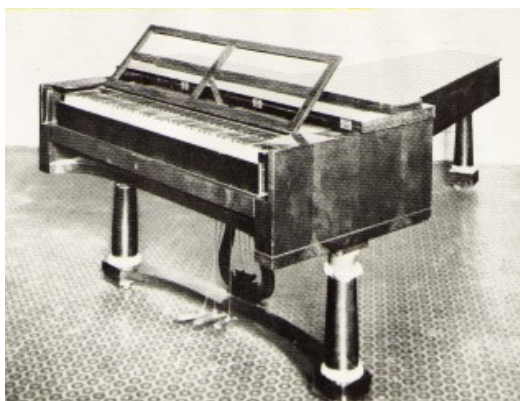
Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött Beethoven-zongorát Thomas Broadwood angol zongoragyáros küldte tisztelet és elragadtatása jeléül ajándékba Beethovennek 1818-ban. Alaposan megkopott, barna színű, háromhúros és közel hatoktávós hangszer. Trieszten keresztül érkezett Bécsbe. 1818 tavaszán a mester Mödlingbe vitette, onnan ősszel visszakerült Bécsbe és a schwartzspanierhaus-i lakásban állt a mester haláláig. A hagyatékából

egy Spina nevezetű hangszer- és zeneműkereskedő vette meg, akitől Weimarba került Liszt Ferenchez. Liszt hagyatékából került a Nemzeti Múzeumba.

A mai koncerttermekhez óriási zenekarok tartoznak. Ennek folytán természetesen az egykori zenekari összetétel is megváltozott. A kettős fa- és rézfúvós csoportokhoz - ez az összeállítás éppenséggel Beethoven- „Besetzung” néven vált ismertté – tizennégy-tizenhat első hegedű, majdnem ugyanannyi második hegedű és ezeknek megfelelő számú brácsa, cselló és nagybőgő járul, amelyek hangereje nincs arányban az ez esetben már túl vékonyan szóló fúvósegyüttesével. Ebben rejlik Wagner, Mahler és Weingartner retus-kísérleteinek magyarázata is, amelyek sohasem váltak volna szükségessé, ha a vonós- és fúvóscsoport közötti eredeti arány megmaradt volna.

Említettem már, hogy mai, technicizált korunkban a zenehalgatás módja is alapvető változásokon ment át.

Olyan tömértelen mennyiségben sem hallgatunk ma zenét, mint ahogy az a „muzsikai akadémiák” idején volt szokásban. Két komplett szimfónia, egy nyitány, egy zongoraverseny, jó néhány operaária és még egyéb kiegészítő számok helyett ma egy estére beérik mintegy nyolcvan perc zenével. De ez aztán legyen tökéletesen kidolgozva! Manapság nem fordulhat elő – amiről Reichardt berlini karmester „Bizalmas levelek egy bécsi utazásról” (1810) című írásában tudósít, – hogy egy muzsikai akadémia tizenegyedik számaként adjanak elő „egy hosszú Fantáziát (az *op. 80, Karfantáziáról* van szó), melyben Beethoven egész mesteri tudásának tanúbizonyságát nyújtotta”. Elmondja továbbá, hogy e különös idea előadása szerencsétlenül végződött a zenekar teljes összezavarodása folytán, aminek következtében Beethoven a maga szent művészi buzgalmában sem publikumra, sem környezetre nem gondolt már, hanem odakiáltott a zenekarnak, hogy hagyják abba és kezdjék előlről.”



A másik, szintén Magyarországon lévő Beethoven-zongora a gróf Brunswick család martonvásári kastélyának zeneterméből való. A Brunswick birtok jó ideig József királyi hercegéé volt, aki 1920-ban az ereklyét az Országos Magyar Királyi Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolának ajándékozta. A zongorán semmi felirat nincs. Világosbarnás színű, két méter hosszú, hat és fél oktávós, három pedálos hangszer. A zongora lábait aranyozás díszíti, kottatartója több, mint egy méter hosszú, erős famunka.

Ma már nem kell a hangversenyterembe zarándokolni ahhoz, hogy zenét hallhassunk. A zene házhoz jön, ott van minden „tisztá szobában” – sőt a szalonok át is alakulnak, hogy a helyiség két oldaláról, a stratégiai pontokon elhelyezett kis hangszórókból a legmegfelelőbb adagolásban és hangerővel élvezhessük a muzsikát.

Lassan-lassan ott tartunk, hogy zene helyett már csak hangzatokat hallunk. Azt akarjuk, hogy valóban érvényesüljön a második fuvola, a rézfúvókat halkra, középerősre vagy túl hangosra állítjuk, ahogy a pillanat szeszélye éppen megkívánja, és időnként egy-egy szimfónia felépítése helyett valójában már csak a vonós-crescendók akusztikai hatását kísérik figyelemmel.

És mégis: Beethoven zenéjében az Örök-Emberi mit sem változott, varázsa, vonzóereje mit sem veszített eredeti erejéből. Amíg e földön emberek lesznek, akik lelkükben ugyanazon bánatot és örömeiket érzik, mint évszázadokkal előttük járt elődeik, amíg az „igazság” és „szabadság” nem válik értelmét veszített üres szóvá, amíg a tavasz, a napfelkelte, a természet látványa derűvel és boldogsággal tölti el szívünket, Beethoven művei mindaddig örökké újak, örökké korszerűek lesznek.

Sokszor elgondolkoztam azon, hogy látszólag milyen paradox viszony állt fenn ifjúkorom uralkodó Beethoven-tolmácsolása és műveinek akkori stílárú besorolása között.

Mikor sok-sok évvel ezelőtt, még, mint gyermek zenei tanulmányaimat elkezdtem, a zongorán kívül természetesen zeneelméletet, összhangzattant) formatant és zenetörténetet is tanultam. Tanáraim egyöntetű véleménye szerint Beethoven közvetlenül Haydn és Mozart tözsomszédságában a bécsi klasszicizmus mennyboltján, mintegy annak legfénylőbb csillagaként foglalt helyet. Megtanítottak arra, hogy Beethoven átvette a mannheimi iskola által kezdeményezett Haydn és Mozart által továbbfejlesztett formákat és ő volt az, aki feltette a koronát a klasszikus szonátaformára. Buzgón elemeztem az ifjú Beethoven műveit, és meg is találtam bennük azt a formai teljességet, amelyet mindig a legmagasabb tökély példajaként állítottak elé. Ugyanakkor azonban a hangversenytermekben szinte kivétel nélkül a „titáni”-ként romantizált

Beethovent hallottam. Akkoriban ezt a különös ellentmondást egyszerűen tudomásul vettem. Élénken bevésődött azonban az emlékezetembe, és szentül megfogadtam, hogy egyszer még megpróbálkozom e rejtély megfejtésével.



Dohnányi Ernő és tanítványai: Földes Andor, Fischer Annie, Zeiting (Zolnai) Jenő és Petri Endre

Tanárom, Dohnányi Ernő tipikus képviselője volt az akkori zeneéletben uralkodó „egyéni”, improvizáló stílusnak. Mikor jó hangulatban lépett fel, játéka csupa líra volt, billentése pedig puha, mint a bársony. A ritmikával meglehetősen szabadon bánt. Eszményképének a „titán” Beethovent tekintette, és ez a felfogása előadásában bőven kifejezésre is jutott. Játékát már akkor is kissé idejétmúltnak, „időszerűtlennek” éreztem. És egyszerűen rejtély volt számomra, hogy a tanítás folyamán miért beszél Beethovenről, mint a nagy klasszikusról, holott játékában egyre inkább a romantikus elemek domborodtak ki.

Minél érettebb lettem, a gyermekkoromban belém vésett Beethoven-kép: az utolsó nagy klasszikus” egyre inkább átalakult az első igazi romantikussá, sőt merész újítónak, aki késői alkotó periódusában korán messze túlhaladva, valósággal világító fáklyaként egészen a tizenkilencedik század végéig, sőt századunk elejéig utat mutatott.

Ritkán következett még be a zene történetében huszonhét év alatt olyan döntő jelentőségű változás, mint 1800 és 1827 között. És még ritkábban történt, ha valaha is megtörtént, hogy ezt a fordulatot egyetlen mester hozta volna létre alkotásaival.

Beethoven, aki átvette és mintegy örök érvényűvé tette a bécsi klasszicizmus éppen akkortájt kialakult törvényeit, csakhamar tágítani kezdte a határokat, s az

újonnan rögzített formák mind nagyobb mérvű kibővítésével a romantikának és azon túl a zene teljes megújításának tárt kaput. A Haydn és Mozart által alig, hogy életre hívott, s a fiatal Beethoven révén teljes virágjában kibontakozott szigorú klasszicizmus egyetlen nemzedéken belül hátrálni kényszerült az úttörő, a forradalmár Beethoven előtt.

Beethoven nemcsak összekötő kapocs Bach és Brahms, Mozart és Wagner, Haydn és Bruckner között; ezen túlmenően Mahlerhez, sőt, egészen Schönbergig és korunk legmodernebb zenéjéig is egyengette az utat.

Gyakran rámutattak már az *utolsó vonósnégyesek* és a *hat Bartók-vonósnégyes* közötti összefüggésekre; az op. 119 és op. 126 *Bagatelljeinek* végső letisztultsága és Schönberg op. 19 *Zongoradarabjai* közt is van belső kapcsolat.

Beethoven személyében valóban egy végéhez közeledő kor foglalta össze még egyszer értékeit, ahogy azt Rilke oly utolérhetetlen művészettel írta Michelangelóval kapcsolatban.

Ifjúkorom „klasszikus” Beethoven-arcképének és művei erősen romantikus értelmezésének paradoxonja ma is érvényes, csak éppen pontosan ellenkező előjellel.

A mai zenei felfogás stílustörténetileg Beethovent sokkal inkább az első romantikusnak, az első valóban modern komponistának tekinti, mint ahogy ötven évvel ezelőtt elsősorban az utolsó klasszikust ünnepelték benne. A romantizáló Beethoven-értelmezés azonban mai előadói gyakorlatunkban aligha képzelhető el. A hangsúlyok ma az összefoglaló, klasszikus formákra esnek, még azokban a művekben is, amelyeket érzelmi telítettségüknél fogva romantikus felfogásban is elő lehetne adni, mint például az *Ötödik szimfóniát* vagy az *Appassionata*-szonátát.

A mai előadói nemzedék nem gondol már arra, hogy tolmácsolásában újra megvívja mindazokat a harcokat, amelyeket Beethovennek kellett megvívnia a materiával folytatott küzdelmében. Annál inkább kötelességének érzi, hogy világos, lekerekített formában mutassa be e küzdelmek végeredményét, a maga tökéletességében egyedülálló, kész remekművet. A műalkotást kívánja szolgálni a lehető leghívebben, azt nyújtani a ma emberének, ami Beethovenben az Örök-Emberi, a sohasem avuló, a mindig aktuális; a minden időkben időtlen, mindig időszerű Beethovent akarja megszólaltatni.

Minden előadóstílus élő szervezethez hasonlít: megszületik, él, kiteljesedik, és helyét végül egy másiknak, egy újnak adja át, Miben rejlik az élő, a ma érvényes Beethoven-interpretáció, van-e egyáltalán ilyen, volt-e valaha is, és ha sikerülne szavakba foglalni, nem illanna-e el a következő pillanatban? – ezekre a kérdésekre roppant nehéz választ adni.

Általános érvényű, végérvényes választ várni az előadóművésztől, aki egész életét arcának verejtékével a Mester műveinek szolgálatában tölti, egyenesen teljesíthetetlen követelés.

A szerény közvetítőtől, akinek eszköze nem a szó, hanem a hang, az az egykor Beethoven szellemében fogant, kinnal és verejtékkal kottapapírra rögzített, és egy fogyatékos hangszer segítségével ismét életre keltendő mennyei hang - ettől a szegény interpretálótól ne vegye senki rossznéven, ha e kérdésekre adós marad a válasszal. Számára más nem marad hátra, mint hogy áldja a sorsot. Mélységes alázattal naponként mondjon köszönetet azért, hogy a kérdést mindig újból megismételheti, azt a kérdést, melynek megválaszolása az élet nem egy buktatóján átsegítette már, és a keserűség óráiban vigaszt nyújtott neki. És mert a kérdésre adandó válasszal lelke mélyén oly fenntartás nélkül egyetért, hogy hajlandó érte a művészlét minden, de minden viszontagságát vállalni, ezért nap mint nap elmondhatja:

Egy életen át, egy egész áldott, hosszú emberéleten át Beethovennel foglalkozni, mindenestől a Mester titokzatos világában élni, e világ problémáival viaskodni, alámerülni annak minden mélységeibe – van-e interpretáló művész számára ennél nagyobb, szebb, nehezebb és magasztosabb feladat?

* Földes Andor /Andor Foldes (Budapest, 1913. december 21. –

Herrliberg, Zürich mellett, 1992. február 9.) zongoraművész „**VAN-E KORSZERŰ BEETHOVEN-STÍLUS?** c. tanulmánya magyarul első ízben a szerző **ZONGORISTÁK KÉZIKÖNYVE** (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1963) c. munkájában jelent meg. Ezúton is köszönjük a repríz engedélyezését az Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó Kft-nek.

** Az Örök-Emberi emel föl magához. Eredetileg: das Ewig-Weibliche (Az örök-Asszonyi) zieht uns hinan (Goethe: Faust II. rész)

FÜGGELÉK:

1.



Földes Andor 1992-ben emelt emléktáblája egykori lakóházán
(Budapest, III. Föld u.50/a.)

2.

**DR. BÁLL DÁVID: A NEMES FELADAT – EMLÉKEZÉS FÖLDES
ANDORRA SZÜLETÉSÉNEK SZÁZADIK ÉVFORDULÓJÁN**
[dr. báll dávid* a nemes feladat – emlékezés földes ... - Parlando](#)

3.

**VÁLOGATÁS FÖLDES ANDOR YOUTUBE FELVÉTELEIBŐL ÉS
MAGYARUL MEGJELENT MUNKÁIBÓL (KÖNYVEK, CD-K)**

[A zene az én hazám - Hommage á Földes Andor](#) 45:50

Az emlékfilm szerkesztő riportere dr. Újj Írisz, rendezője Oláh László Olivér

[Beethoven, Piano Sonata No 8 Patetique, Andor Foldes, Piano](#)
[SERIOSO SERIOSO](#) (16:01)

L. van Beethoven: c-moll szonáta, op. 13. „Pathétique”

[Beethoven: 32 Piano Variations In C Minor On An Original Theme, WoO 80](#)
[Andor Földes - Topic](#) (10:47)

L. van Beethoven: Harminckét variáció, WoO 80

[Beethoven - Andor Földes \(1956\) 6 Bagatelles, Op.126](#)
[On The Top of Damavand for ever](#) (18:14)

L. van Beethoven: Hat bagatell, op. 126

Beethoven "Piano Concerto No 3" Foldes/Knappertsbusch (34:20)

L. van Beethoven: III. zongoraverseny, c-moll, op. 37



SZERKESZTŐ

Ormay Imre

FORDÍTÓ

Széll Jenő

Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1967

A világhírű magyar zongoraművész gyakorlati kézikönyve kezdő és haladó zongorajátékosok számára. A zenei műalkotások elsajátításához, a zeneolvasás és hallgatás helyes módszereinek megválasztásához, a játéktechnika fejlesztéséhez, a gyakorláshoz, a nyilvános fellépéshez és a művészi tolmácsoláshoz szolgál – mintegy félévszázados praxis alapján – tanácsokkal.

Néhány kottapélda és századunk zongora-irodalmának kimagasló alkotásaiból válogatott művek jegyzéke teszi teljessé a kiváló kis kézikönyvet.

A magyar kiadást Földes Andor ez alkalomra írt előszava vezeti be

A könyv tartalmából:

A helyes kezdet 13

Kottaolvasás és zenehallgatás 22

A technika 30

A gyakorlás művészete 37

A memorizálás 55

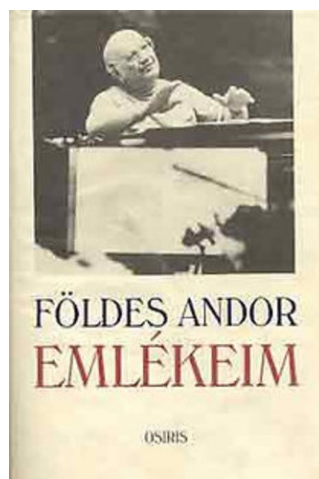
Felkészülés a nyilvánosság előtti szereplésre 63

Gondolatok az előadásról 69

Kérdezz-felelek a zongorázásról 76

Válogatás a kortársi zongorairodalomból

--

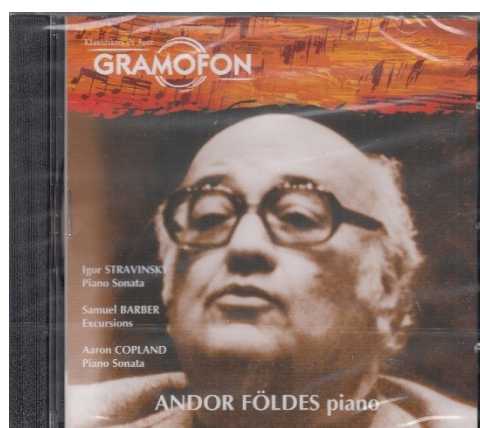


FORDÍTÓ:

Földes Lili, Ódor László

Első magyarnyelvű kiadás: Osiris Kiadó, Budapest, 1995

Második kiadás: Óbudai Múzeum (Dr. Újj Írisz)

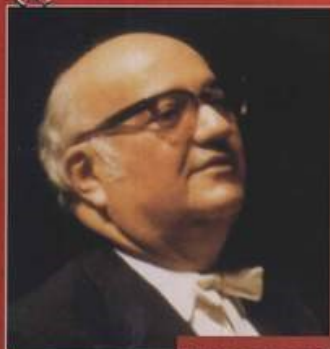




GREAT
HUNGARIAN
MUSICIANS

HUNGAROTON
CLASSIC

STEREO • HCD 1001



BARTÓK
KODÁLY
DOHNÁNYI
FÖLDES

ANDOR FÖLDES
PIANO