

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM

ZONGORA SZAK

DLA ÉRTEKEZÉS

**W. A. MOZART ZONGORASZONÁTÁINAK
ELŐADÁSMÓDJA**

Készítette: Lőte Enikő

BUDAPEST, 2003 ÁPRILIS

TARTALOM

<i>Bevezetés</i>	3
<i>I. A szonáták időrendi és ciklikus áttekintése</i>	7
<i>II. A Mozart-szonáták előadásmódja</i>	13
1. Hangzás és dinamika	14
2. Tempó és artikuláció	21
3. Technikai kérdések	32
<i>III. A Mozart-szonáták interpretációs megközelítései</i>	43
<i>Bibliográfia, képek jegyzéke</i>	66

BEVEZETÉS

Mozart zongoraművei – a zongoraversenyeket kivéve – a nyilvánosság tudatában háttérbe szorulnak Mozart színpadi zenéje és szimfonikus művei mögött. Operáival és szimfóniáival összevetve hangjuk bensőségesebb, mivel – főleg a zongoraszonáták – nem a nagyobb nyilvánosság számára készültek. Mozart maga is zongoraversenyeit és improvizálásra alkalmas variációit vitte közönsége elé. A szóló szonátát nagyrészt házi muzsikálásra, házi használatra szánták.

Számos korabeli jegyzetből, levelekből, visszaemlékezésekből tudjuk, hogy Mozart kiváló billentyűs játékos volt, és orgonán csakúgy, mint bármely más korabeli, akkor használatos billentyűs hangszeren kitűnően improvizált. Jó pár szabad fantáziát, fantáziaszerű futamot, figurációt jegyzett le, de sohasem pontosan, inkább csak vázlatosan, pl. húgának Nannerlnek. A zenei műfajok közül mégis inkább a szonáta töltötte be azt a társadalmi funkciót, amire a 18. század második felében igény volt.

Azt már korábban is megállapították, hogy a szonáta kellemes darab, olyan mű, amely az előadónak és a hallgatónak egyaránt örömeire szolgál. Mindenki talál benne valami őt személyesen érintő szenvedélyt, melankóliát, bájt az érzelmeknek végtelen skálájával. Mindez arra utal, hogy a szonáta inkább való házi használatra, kis számú hallgatóságnak, mint koncertpódiumra, nagyobb közönség elé.

A 18. század második felében Európában egyre szélesebb körben zenéltek, és a zenehallgatás önmagában már nem elégítette ki az embereket. Nemesi és polgári otthonokban, különösen a hölgyek körében, divatba jött a klavir. A kor elvárásai közé tartozott egy bizonyos szintű hangszertudás, mely a kulturált életvitel szimbólumává vált. A hangszeres zene rangja így megerősödött, ugyanakkor a zeneszerzés J. S. Bach halála után a rövid és könnyű darabok előállításának szintjére süllyedt. A zenéhez való aktív viszony szempontjából a játékosokat két csoportra osztották, így jött létre az általánossá vált *Kenner* és *Liebhaber* meghatározás.

"A Kenner (connaissanceur) a tanult és racionális, a Liebhaber (amateur) a képzetlen és emocionális zenefogyasztót jelentette." ¹

Tehát egyik réteg sem hivatásos muzsikus, de a zenét mint művészetet gyakorló, és a zenét egyszerűen csak szerető közönség között finom különbség létezik. A Liebhaber réteg zeneszerzőktől és kiadóktól egyaránt könnyű és egyszerű zenét igényelt.

Erre vonatkozik Leopold Mozart egyik 1778-ban írt levelének részlete, melyben így oktatja fiát:

"Azt tanácsolom neked, hogy komponáláskor ne csak a zeneértő, hanem a nem zeneértő közönségre is gondold. Ne felejtsd el, hogy minden tíz igazi connaissanceur száz ignoramus jut; ezért ne hanyagold el a népszerű stílust . . ." ²

Egy korábbi datált levelében hasonló intelmekkel látja el Wolfgangot:

"Ha nincsenek tanítványaid, komponálj többet ..., de mindez rövid, könnyű és közérthető legyen..." ³

Pedig billentyűs zenéjének komponálásakor Mozartnak gondja volt a műkedvelő és a hivatásos muzsikuskok hangszertudása közötti különbségre. Önmagának szánt virtuóz és bonyolult művein kívül számos versenyművét és szonátáját egy-egy kiváló tanítványának ajánlotta (Barbara Ployer, Josepha Auernhammer). Egy jeles könyvkereskedőnek a felesége, Theresia von Trattner szintén növendéke volt még bécsi tartózkodásának elején, Mozart később neki ajánlotta a *c-moll szonátát*.

Szonátáinak nagy részét ugyanakkor műkedvelőknek írta pedagógiai céllal, hiszen zongoratanárként megfelelő anyaggal kellett ellátnia növendékeit. Mozart, mint minden zeneszerző-előadó, bensőséges viszonyban állt hangszerével és ezzel a különleges kötődéssel írta a zongoraszonátákat is. Ő volt az, aki a fortepiano fejlődésének korai szakaszában, már az 1770-es

¹ Komlós Katalin: „Kenner und Liebhaber – Billentyűs játékosok a 18. század második felében.” *Zenetudományi dolgozatok* 1995-96, Budapest, 67. l. (A tanulmány a *Fortepianos and their Music* c. könyv [Oxford, 1995, Oxford University Press] „Kenner und Liebhaber” fejezetének [109-121. l.] rövidített, magyar nyelvű változata)

² W. A. Bauer – O. E. Deutsch: *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, 1962-75, Bärenreiter, III- 53. l.

³ u. o. II., 444. l.

években a legtökéletesebben megértette ennek az új hangszernek a természetét és lehetőségeit, és eszközül használta alkotói és előadói fantáziájának kifejezésére.

Mozart zenéjét saját korában általában túl bonyolultnak tartották, és szonátáiról is az volt a vélemény, hogy meghaladják az átlagos Liebhaber képességeit. Később, a 20. században, inkább szórakoztató zenének, egy zongoraesten "bejátszó darabnak" tekintették. A tanítási gyakorlatban egy Mozart szonáta könnyű vagy közepes nehézségi szintű műnek számított.

Mára nem lehet kétségünk afelől, hogy Mozart zongoraszonátáit ugyanúgy kell kezelni, mint egy mély és sokértelmű, technikailag igényes Beethoven szonátát. Mozart világát és esztétikáját a korabeli tradíciók és hangszerek ismeretében kell a mai hangszerekre átültetni és életre kelteni. Az ő korának eszközeivel kell visszaadni zenéjének életteliségét, színét, kifejezésre juttatva a régi zene aktuális frissességét a mai hangszeren. Ahogyan Nicolaus Harnoncourt mondja: "össze kell békíteni a régít a maival." ⁴

⁴ Nicolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*, ford. Dolinszky Miklós, Budapest, 2002, Európa kiadó, 389. l.



A Mozart család
Johann Nepomuk della Croce festménye
(1780–81, Salzburg)

I. A SZONÁTÁK IDŐRENDI ÉS CIKLIKUS ÁTTEKINTÉSE

A 18 teljesen befejezett, autentikusnak mondható szonáta tizenöt év termése Mozart rövid életében. Az első kilenc szonáta az ifjú Mozart utazásai alatt keletkezett, míg a második kilencet ezt követően írta – vagy legalábbis az idő tájt, amikor Bécsben letelepedett. A Mozart-kutatás számára alapos meglepetéssel szolgált Wolfgang Plath néhány évtizeddel ezelőtti felfedezése – grafológiai elemzései radikálisan megváltoztatták korábbi felfogásunkat néhány szonáta keletkezési helyéről és idejéről. Alan Tyson a papír minősége alapján jutott hasonló eredményre.

Az első egységes csoportként keletkezett hat szonátáról korábban azt hitték, hogy Salzburgban vetette őket papírra a 18 éves zeneszerző. Ám kiderült, hogy ezek abból az időből származnak, amikor Mozart 1775 elején három hónapig Münchenben tartózkodott *La finta giardiniera* című operájának bemutatása kapcsán. A sorozat utolsó darabja, a hosszabb és virtuózabb *K. 284-es D-dúr szonáta* a műkedvelő fagottista von Dürnitz báró számára készült, és később maga Mozart is gyakran játszotta bajorországi koncertkörútja során.

A következő utazásra 1777 őszén került sor: édesanyjával rövid augsburgi tartózkodás után Mannheimbe látogattak és három hónapig maradtak a városban. Mannheim fontos zenei központ volt kitűnő zenekarral, s Mozart hamarosan barátságot kötött a zenekar koncertmesterével, Cannabich hegedűssel, akinek leánya, Rosa számára komponálta a *K. 309-es C-dúr szonátát*; ugyancsak itt született a hasonló hangvételű *D-dúr K. 311*. Ezt a két szonátát Párizsban Mozart barátnője, Mme Heina adta ki 1782-ben, az *a-moll szonátával* együtt, mely utóbbi a zaklatott párizsi tartózkodás terméke.

A következő négy szonátát korábban a *párizsi szonáták* elnevezéssel illették és 1778-ra datálták, mára azonban bebizonyosodott, hogy Münchenben vagy Mozart első bécsi éveiben keletkeztek (legalábbis az első három, *K. 330–332*). Münchenben 1781. január 29-én volt *Idomeneo* című operájának a bemutatója, de Mozart már pár hónappal korábban a városba érkezett az opera betanítására, és egészen március közepéig ott maradt. Ez után kezdődött minden szempontból újnak mondható életvitele Bécsben, melyhez az is hozzátartozott, hogy

rendszeresen vállalt tanítást, ami jövedelmének alapját biztosította. Elképzelhető tehát, hogy növendékei számára komponálta ezeket a máig legnépszerűbb billentyűs darabjai közé sorolt szonátákat. Különálló műnek számít az ebből az időszakból származó *K. 333 B-dúr szonáta*. Valószínű, hogy 1783 nyarán egy utazás során íródott Bécs és Linz között.

A következő évben mindössze egy zongoraszonáta születik, a *K. 457-es c-moll*, de a leg-erőteljesebb, amit Mozart valaha komponált. Beethoveninek mondják, és valószínűleg hatott is Beethovenre. A fél évvel későbbi *K. 475-ös c-moll fantáziával* együtt jelenteti meg az Artaria kiadó (lásd a mű első oldalának két metszetét az értekezés végén). A párosítás – Mozart beleegyezésével – a folyamatos előadás szándékára utal, a szonáta formai rendezettségével oldja fel a szenvedélyes, szabálytalan fantázia feszültségeit. Egyébként kedvelt tanítványának, Theresia von Trattnernek ajánlotta a szonátát.

Mozart zongorista és zongoratanári tevékenysége ellenére négy év szünet következett a zongoraszonáták sorában. Legközelebb 1788-ban írt két művet, ezek közül a *K. 533 F-dúr* kontrapunktikus szerkesztésmódjáról híres, amit Mozart következetesen végigvitt az I. tételben; a másik, a *K. 545-ös C-dúr* pedig a "facile" melléknevet kapta, ezt valószínűleg egyik kezdő növendékének írta. A két utolsó szonáta keletkezési éve 1789. A *K. 570-es B-dúr*hoz utólag hegedűszólamot írtak és úgy került kiadásra. A pompás, csillogó *K. 576-os D-dúr* méltó búcsú a szonátáktól, bár Mozart bizonyára nem búcsúnak, hanem Friderika porosz hercegnőnek szánta. Az Adagio középhésztésének físz-mollban írt finom rajzolatú, szinte lebegő dallamai a legkülönlegesebb Mozart-zenék közül valók.

Mozart életében mindössze tíz szonáta jelent meg nyomtatásban.

K. 284	D-dúr	(Dürnitz)	1784	Bécs
K. 309	C-dúr		1782	Párizs
K. 311	D-dúr			
K. 310	a-moll			
K. 330	C-dúr		1784	Bécs
K. 331	A-dúr			
K. 332	F-dúr			
K. 333	B-dúr		1784	Bécs
K. 457	c-moll	Fantázia	1785	Bécs
K. 475	c-moll			
K. 533	F-dúr		1788	Bécs

A szonáták keletkezésének helye és ideje

MŰ	HANGNEM	KOMPONÁLÁS HELYE	IDEJE
K. 279	C-dúr	München	1775
K. 280	F-dúr		
K. 281	B-dúr		
K. 282	Esz-dúr		
K. 283	G-dúr		
K. 284	D-dúr		
K. 309	C-dúr	Mannheim	1777
K. 311	D-dúr		
K. 310	a-moll	Párizs	1778
K. 330	C-dúr	München vagy Bécs	1781-83
K. 331	A-dúr		
K. 332	F-dúr		
K. 333	B-dúr	Linz és Bécs	1783-84
K. 457	c-moll	Bécs	1784
K. 533	F-dúr	Bécs	1788
K. 545	C-dúr		
K. 570	B-dúr	Bécs	1789
K. 576	D-dúr		

A tételek ciklikus elrendezése és hangnemei

MŰ	HANGNEM	TÉTELEK		KÖZÉPTÉTEL HANGNEME
K. 279	C-dúr	I.	Allegro	F-dúr
		II.	Andante	
		III.	Allegro	
K. 280	F-dúr	I.	Assai allegro	f-moll
		II.	Adagio	
		III.	Presto	
K. 281	B-dúr	I.	Allegro moderato	Esz-dúr
		II.	Andante amoroso	
		III.	Rondo	
			Allegro	
K. 282	Esz-dúr	I.	Adagio	B-dúr és Esz-dúr
		II.	Menuetto I.-II.	
		III.	Allegro	
K. 283	G-dúr	I.	Allegro	C-dúr
		II.	Andante	
		III.	Presto	
K. 284	D-dúr	I.	Allegro	A-dúr
		II.	Rondo en polonaise	
			Andante	
		III.	Andante (12 variáció)	

K. 309	C-dúr	I.	Allegro con spirito	F-dúr
		II.	Andante, quasi un poco adagio	
		III.	Rondo	
			Allegretto grazioso	
K. 311	D-dúr	I.	Allegro con spirito	G-dúr
		II.	Andantino con espressione	
		III.	Rondo	
			Allegro	
K. 310	a-moll	I.	Allegro maestoso	F-dúr
		II.	Andante cantabile con espressione	
		III.	Presto	
K. 330	C-dúr	I.	Allegro moderato	F-dúr
		II.	Andante cantabile	
		III.	Allegretto	
K. 331	A-dúr	I.	Andante grazioso (6 variáció)	A-dúr.D-dúr
		II.	Menuetto. Trio	
		III.	Alla turca	
			Allegretto	
K. 332	F-dúr	I.	Allegro	B-dúr
		II.	Adagio	
		III.	Assai allegro	

K. 333	B-dúr	I.	Allegro	Esz-dúr
		II.	Andante cantabile	
		III.	Allegretto grazioso	
K. 457	c-moll	I.	Molto allegro	Esz-dúr
		II.	Adagio	
		III.	Assai allegro	
K. 533	F-dúr	I.	Allegro	B-dúr
		II.	Andante	
		III.	Allegro	
K. 545	C-dúr	I.	Allegro	G-dúr
		II.	Andante	
		III.	Rondo	
			Allegretto	
K. 570	B-dúr	I.	Allegro	Esz-dúr
		II.	Adagio	
		III.	Allegretto	
K. 576	D-dúr	I.	Allegro	A-dúr
		II.	Adagio	
		III.	Allegretto	

II. A MOZART-SZONÁTÁK ELŐADÁSMÓDJA

„Egy jó tolmácsolásnál nincs szakértőbb, meggyőzőbb zenei analízise egy műnek” – olvasható Komlós Katalin Malcom Bilsonnal készített interjújában!⁵ Való igaz, hogy az elméleti könyvekből nem lehet annyit tanulni, mint egy igazi Mozart-interpretációból. De milyen egy igazi Mozart-interpretáció? Honnan tudjuk, hogy az egyik előadásmód helyes, a másik nem? Egyben biztosak lehetünk: az intuíció fontos szerepet játszik a művészetben, jelenléte nélkül nem is beszélhetünk művészi előadásról. Mégsem szabad kizárólag az intuícióra hagyatkoznunk. Intuíciónkat formálja a tapasztalat, érzelmek, ízlés – mindaz, ami egy előadás szubjektív oldalát jelenti. A tisztán objektív határok azonban változóak. Ezért, jóllehet egy előadónak szubjektíven kell közvetítenie Mozart gondolatait, zenei világát, a történelmi szituációk ismerete is szükséges a mozarti zene megértéséhez. Nem vagyunk abban a helyzetben, hogy a 18. század perspektívájából értsük Mozartot, de a 18. század második felének előadói gyakorlatából, valamint újabb interpretációs elképzeléseken, tapasztalatokon keresztül meg lehet keresni azt az autentikus 21. századi előadói magatartást, amely elvezet Mozart muzsikájához.

A Mozart korabeli hivatásos zenészekről elvárták, hogy értsék a kompozíció szerkezetét, faktúráját, a zeneszerzőnek a műről alkotott elképzelését, de az előadás sok részletét a játékos ízlésére és személyes megérzésére bízták.

Mozart a zongoraszonátákat elsősorban növendékei számára írta, akiknek nagy része a Liebhaber réteghez tartozott, mégis megkövetelte tőlük a gáláns előadást. A gáláns szó az akkori zenei divatot jelentette. A hangszeres művészetben az úgynevezett gáláns játék legfontosabb elemei közé tartozott a finom nüanszok érzékeltetése, a pontosság, az artikuláció és mindenek előtt az ízlés és érzelem ("Geschmack und Empfindung") (ez utóbbi Mozart egyik kedvenc kifejezése volt).

Anélkül, hogy hierarchikus sorrendet alkotnánk hangzás, dinamika, tempó és artikuláció között, vizsgáljuk meg, melyek egy Mozart szonáta jó előadásának az összetevői. Előtte azonban meg kell ismerkednünk azokkal a hangszerekkel – ezen belül a fortepiano, a 18. szá-

⁵ Komlós Katalin: „A Mozarti előadásmódról: Interjú Malcolm Bilsonnal”, *Muzsika* 33. évf./2 (1990) 26. l.

zad utolsó negyedének stílusirányzatát befolyásoló új hangszer jelentőségével –, amelyek Mozart rendelkezésére álltak billentyűs zenéinek komponálásakor.

1. HANGZÁS ÉS DINAMIKA

Mozart billentyűs művei hű képet adnak zeneszerzői fejlődéséről. De azt is elmondhatjuk, hogy Mozartnak mint billentyűs játékosnak és komponistának a zenei fejlődése elválaszthatatlan maguknak a hangszereknek a fejlődésétől.

Mozart idejében a csembalót, klavichordot és a kalapácszongorát is billentyűs hangszerként határozták meg. A salzburgi Getreide Gassén valószínűleg több billentyűs hangszer volt a Mozart-család birtokában: egy csembalo, egy spinét, és több klavichord.

A klavichord rendkívül népszerű hangszer volt a 18. század közepén. Ennek oka nemcsak a hangszer alacsonyabb ára és kis terjedelme lehetett, hanem az, hogy hangja érzékenyebb és kifejezőbb volt a csembalóénál. A klavichordot rendszerint egy téglalap alakú szekrénybe építették be. A húrokat a hangszer hosszirányában feszítették ki, a billentyűkre merőlegesen. A billentyűk belső végén találjuk az érintőket, melyek általában sárgarézből készültek. Amikor az érintő megszólaltatja a húrt, egyben le is fogja. Ez teszi lehetővé, hogy az érintőn keresztül a játékos egy hang elhangzásának teljes időtartama alatt élő kapcsolatban legyen a húrral. Alakíthatja, magasíthatja, mélyítheti vagy megvibrálhatja a hangot. A klavichord egyik különleges hatása a vibrato, melyet főleg az Adagio tételek előadásánál használtak a játékosok. Ám sajátos hanghatásából eredő halk hangja szinte kizárta a hangszert a társas zenélésből és a nyilvános előadásokról.

Erre a jóval nagyobb hangvolumenű csembaló alkalmasabbnak bizonyult. Szinte nélkülözhetetlenné vált a zenekari játékban, a recitativók és áriák kíséreténél. Bonyolult szerkezete, többszörös húrendszere, kétmanuális klaviatúrája miatt azonban igen költséges hangszer volt. A csembalo hangja mindig azonos dinamikájú, így a kifejezés finom változásai, árnyalásai nem valósíthatók meg rajta. Az orgonaregiszterekhez hasonlóan ezen a hangszeren is kialakították a dinamikai színváltások lehetőségeit, a különböző oktávmagasságokkal való játékot, sőt François Couperin, a francia clavecinisták nagymestere a hangok visszatartásával, rövidítésével, gyorsításával, vagyis az agogikával pótolja a hiányzó dinamikai rajzot – amint *L'art de toucher le clavecin* című csembalóiskolájában (1716) olvasható.

C. Ph. E. Bach, a 18. század nagy billentyűs mestere 1753-ban megjelent *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* című nagyszabású pedagógiai munkájának bevezetőjében így ír:

"Minden billentyűs játékosnak legyen saját csembalója és saját klavichordja, hogy tudja váltogatni őket. Egy jó klavichord játékosból lehet jó csembalista, de ennek fordítottja nem lehetséges. Klavichordon kell gyakorolni a szép előadást, a csembalo pedig fejleszti az ujjak erejét... Ha csak klavichordon játszunk, nehézségeink támadnak a csembalón, sőt az is előfordulhat, hogy ujjaink erőtlenné válnak. De aki csak csembalón játszik, az egyetlen hangszínhez fog hozzászokni..."⁶

Nos, úgy tűnik, az ifjú Mozart mintha megfogadta volna C. Ph. E. Bach tanácsát, bár nem valószínű, hogy olvasta volna a könyvét. Egyformán kiválóan kezelte mindkét hangszert. Alkotó fantáziáját mégis a 18. század utolsó negyedében megjelenő fortepiano mozgatta meg leginkább.

1775-ben komponált első hat zongoraszonátája – többek között a dinamikai jelek sokasága – már a kalapácszongora ismeretéről vall, jóllehet a kézirat nem nevezi meg a hangszert. Két évvel később ennek a sorozatnak utolsó darabját, a Dürnitz báró számára komponált briliáns *D-dúr szonátát* koncertkörútján több délnémet városban adta elő. Hogy előadásával milyen elragadtatást válthatott ki a különböző billentést és dinamikai árnyalást lehetővé tévő hangszeren, bizonyítja az a levél, melyet Mozart anyja írt 1777 decemberében férjének:

"Most egészen másképp játszott, mint Salzburgban, mert itt mindenütt fortepianók vannak. Nagyszerűen kezelte őket, úgy, ahogy még sohasem hallottuk..."⁷

Az első tökéletes, úgynevezett kiváltó szerkezettel ellátott zongorát Cristofori építette még a 17. század végén. Nála a kalapács tengelyen mozgatható lécebe illeszkedik. Billentéskor egy emelő felemeli a kalapácsfejet, amely a kalapácsot a húrhoz lendíti. Mielőtt azonban a kalapács elérné a húrt, az emelőnyelv kiold, hogy a kalapács visszaesését ne gátolja.

Amikor Mozart 1777 őszén Augsburgban járt, megismerkedett J. Andreas Stein augsburgi zongorakészítő mesterrel, aki az úgynevezett csapónyelv-mechanikával továbbfejlesztette

⁶ C. Ph. E. Bach: *Essay on The True Art of Playing Keyboard Instruments*, ford.: W. Mitchell, New York, 1949, Bevezetés az első részhez, 15. szám

⁷ *The letters of Mozart and His Family*, ford.: Emily Anderson, London, 1938-1966, 436. l.

Cristofori mechanikáját. Mozart lelkesedve tudósította apját egy október 17-én kelt levelében:

„Rögtön a Stein-féle zongorákkal kell kezdenem. Mielőtt még láttam volna valamit Stein munkáiból, Späth (Regensburg) zongoráit kedveltem a legjobban. Most azonban Steinét kell előnyben részesítenem, mert tompításuk sokkal jobb, mint a regensburgiaké. Ha erősen megütöm a billentyűt, akkor akár fekvéskor hagyom, akár felemelem az ujjamat, a hang, amit megszólaltattam, abban a pillanatban eltűnik. Bárhogy nyúlok a billentyűhöz, a hang mindig egyenletes...”⁸

A mai német vagy bécsi mechanika (bécsi bemutatkozása után lett ezen a néven ismert) működésének az a lényege, hogy megfelelő erőátvitellel a billentyű közvetlenül a kalapácsot hozza működésbe úgy, hogy egy fakapszulát helyeznek közvetlenül a billentyű-emelőre, amely elér a fekvő és nyugvó kalapácsokhoz. Amikor ezek a billentyűk lenyomására megütik a húrokat, abban a pillanatban újra visszaesnek. Sebességüket az alacsony járatú billentyűkön a játékos jól érzékel, így a billentésen keresztül tudja befolyásolni.

A 19. században ugyanez a csapómechanika uralkodott megnagyobbított kalapácsfejjel, és ebből fejlődött ki a 20. századi nagy koncertzongora oly módon, hogy megoldották a repetíciós mechanikát és megnövelték a hangerőt.

Amikor Mozart 1781-ben Bécsbe költözött, újból találkozott a kalapácszongorával. Akkoriban még ritkaságnak számított, és inkább csak a gazdag és előkelő családoknál volt egy-egy fortepiano – például Thun grófnő szalonjában. A grófnő patronálta Mozartot első bécsi éveiben. Ő adta kölcsön zongoráját Mozart és Clementi vetélkedőjére, mely II. József császár előtt zajlott 1781. december 24-én.

A következő, 1782-es évben Mozart régi vágya teljesült, amikor szerzett magának egy fortepianót. Ez volt az úgynevezett Walter-zongora, amelyet Anton Walter bécsi mester készített – ma a salzburgi Mozarteumban őrzik. A következő oldalon ennek egyik szép kópiája, Robert Brown Salzburgban élő fortepiano-készítő mester munkája látható.

Kétség sem fér hozzá: a fortepiano lett Mozart legkedvesebb hangszere. Ennek a hangszernek technikai és hangzási lehetőségeit csodálatraméltóan tudta kihasználni. A fortepiano felhangokban gazdag, különösen karcsú, áttetszően finom, szinte ezüstösen csillogó

⁸ *Briefe*, II, 68. l.



Az úgynevezett Walter-zongora kópiája

hangja van. A mai modern zongorával összehasonlítva kecsesebb építésű, húrjai vékonyabbak, ami viszonylag gyengébb hangerejét eredményezi. Mozart idejében a kalapácsfejek bőrrel voltak bevonva a ma szokásos filc helyett. Ettől lett a fortepiano hangzása felhangokban gazdag, de *forténál* kicsit éles és hegyes. Tiszta és világos diszkantja megkönnyítette a színekben gazdag, éneklő játékot. A basszus sajátosan telt és "kerek" zengése a mozarti zongora legszebb regisztere. Vékony húrjai lehetővé tették, hogy az akkordok még szűk fekvésben is világosan szóljanak. A futamok a diszkantban és a basszusban is könnyedén gyöngyözhetnek, mert ennek a hangszernek a konstrukciója következtében a hangok kevésbé olvadnak össze, mint a mai zongorákon. Nem is olyan egyszerű a fortepiano hangzásbeli differenciáltságát a mai modern zongorán érzékeltetni, amely néha túl rezonáns, ha Mozart artikulációit, díszítéseit pontosan interpretálják. Kevésbé tökéletesnek érezzük a mai zongorát azért is, mert vaskos és sűrű basszusaiban nehezebben tudjuk megkülönböztetni egymástól az akkordok hangjait.

Persze nem lehet lemondani az utóbbi évszázadok technikai és hangzásbeli változásairól, amit a nagyobb hang, nagyobb hangterjedelem, a pontosabb intonáció jellemez. A hangzásképp megváltozása a zene fejlődésének a következménye – Beethoven hangzásideálja már jelentősen különbözött Mozartétól. Az ő befolyásának is köszönhető, hogy a zongorakészítők egyre teltebb, erősebb hang létrehozásán fáradoztak. És bár ezek a változások egy sajátosan szép hangzásokarakter eltűnésével jártak, a ma élő muzikusoknak kompromisszumot kell kötniük a Mozart korabeli hangzásképp és a mai kor érzélményvilága között.

Mindebből következik, hogy nem szabad visszaélnünk a mai zongora nagyobb hangerejével a *forte* szakaszokban. A hang mennyiségénél fontosabb a hang minősége – ez az általános megállapítás Mozart sokszínű, sokféle hangulatú billentyűs zenéjére különösen érvényes. Ha Mozart kiírt egy *p*-t, akkor az ma egyaránt jelenthet *p*-t és *pp*-t, de *mp*-t is, ugyanúgy, ahogy a *f* is minden fokozatot magában foglal.

Carl Philipp Emmanuel Bach többek között így ír a dinamikáról már említett "*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*" című munkájában, az előadásról szóló fejezetben:

"A dinamika a szerző utasításától függ, de általában a zenei környezet határozza meg, hogy milyen értelmezést kapnak a jelek. Pontos jelentésüket lehetetlen meghatározni, mert minden szabály alól van kivétel." ⁹

⁹ C. Ph. E. Bach: *Essay on the True Art, Performance* 165. l.

Minden esetben külön kell eldöntenünk, hogy mikor, milyen dinamikai fokozatot választunk. Amit ma *forténak* érzünk, az erősebb, mint Mozart idejében volt. Egy *forténak* azonban nemcsak akusztikai, hanem lélektani hatása is van. Így, ha pl. a *K. 310 a-moll szonáta* I. tételében a kidolgozás érzelmi kitörése nélkülözi az átütő erőt és pusztán csak *fortissimo*, az előírásnak megfelelően, akkor nem fog olyan közvetlen hatást gyakorolni a hallgatóságra, mint egy csekélyebb hangerővel, ám nagyobb intenzitással létrehozott *forte*.

Jóllehet Mozart már ismerte a *pianissimo* és *fortissimo* közti számtalan dinamikai fokozatot, a korabeli hagyományoknak megfelelően gyakran csak utalt a dinamikára. Abban a korban még tartózkodtak a színező jelölésektől, és Mozart is általában csak a *p* és *f* jelekre szorítkozott. A *p* és *f* gyakran a fény és árnyék kontrasztját jelentette a 18. századi zenében.

Mozart zenéjének igen karakterisztikus vonása az ellentétek váltogatása, ami határozottan elkülönülő hangzásképet és affektust követel az előadótól. A *chiar'-oscu*ro elve, mely kortársai zenéjében rendszerint csak a hangerőre korlátozódik, nála valódi konfliktusok kifejezője. A hirtelen váltások, éles kontrasztok a zenei kifejezést szolgálják, s a hangszeren felidézett zenei párbeszéd eszközei. Mozart zenei nyelve alapvetően minden zenei műfajban azonos. Erősen dramatikus zeneisége nemcsak operáiban, versenyműveiben nyilvánul meg, hanem az intimebb házimuzsikálásra szánt szóló és kamaraműveiben is.

Amikor semmilyen utasítást – sem *crescendót*, sem *diminuendót* – nem írt a kottába, aligha gondolta úgy, hogy minden hangot egyformán kell játszani.

Ha jobban megnézzük az alábbi kottaképet, találunk jelzést a dinamikai árnyalásra. Például, ha a jobbkézhez írt kis ívekhez tartozó hangokat, hangcsoportokat *diminuendo*, vagyis egymáshoz képest halkítva játsszuk, máris létrejön egy hajlékony dallam, egy árnyalt "mozart-i" hang. (Az artikulációs jelekről a későbbiekben még szó lesz.)

B-dúr szonáta K. 333, I. tétel



Leopold Mozart így ír erről a kérdésről:

„...ha egy zenedarabban két, három, négy vagy annál több hangot kötőív fog össze..., fogjuk meg az így egyesített hangok közül az elsőt valamivel erősebben, a többit azonban kössük egészen puhán, és mindig kissé csendesebben hozzá ...”¹⁰

Egyébként Leopold Mozart *Hegedűiskolájában* számtalan olyan említést tesz az előadással kapcsolatban, amiből következtetni lehet a 18. századi billentyűs zenék előadói gyakorlatára, melyek ma is megszívlelendő tanácsok a zongoristák számára. Az évek múlásával egyre inkább észrevehető Mozartnak az a törekvése, hogy művészi szándékát lehetőleg egyértelműen rögzítse. Érett korszakának művei között találunk jó néhány szonátát teljesen kidolgozott dinamikai jelöléssel:

c-moll Fantázia K. 475



Mozart számára fontos lehetett, hogy növendékei szigorúan betartsák dinamikai utasításait. Rosa Cannabich kisasszony leckeóráiról beszámolva ezt írta apjának Mannheimből:

„Az Andante lesz számunkra a legfáradtságosabb, mert kifejezéssel teli, és pontosan, ízléssel kell játszani, *forte* és *piano*, ahogy írva van...”¹¹

Ebben a levélben előfordul két szó, melyet Mozart később is gyakran használt mások és a saját zenéjével kapcsolatban: kifejezés és ízlés. Jól ismerte a végletes érzelmeket, a fájdalom sötét mélységét, az öröm felszabadult csillogását, de zenéjében mindezt letisztult, abszolút értelemben vett szép hangzás szűrőjén keresztül jelenítette meg. Kifejezés, mely ízléssel párosul, ez legyen a mércéje minden játékosnak, aki az ő zenéjét adja elő.

¹⁰ L. Mozart: *Hegedűiskola*, ford.: Székely András, Budapest, 1998, Mágus kiadó, VII. rész 1. fejezet 154. l.

¹¹: *Briefe*... II. 124. l.

2. TEMPÓ ÉS ARTIKULÁCIÓ

Leopold Mozart *Hegedűiskolájában* így ír a tempóról:

"Minden darabnak van legalább egy olyan része, amelyikből egészen biztosan fel lehet ismerni a tétel által megkívánt mozgás jellegét..."¹²

Ez a bölcs és általános zenei érvényű megállapítás arra biztatja az előadókat, hogy ne önkényesen válasszanak tempót. Egy kompozícióban előforduló figuráció vagy frázis, dallami vagy ritmikai építkezés megmutatja azt a tempófokozatot, amely meggyőzően közvetíti a darab hangulatát, és amelynél az artikuláció szabályai betarthatóak.

Abszolút és egyedül helyes tempó általában nincs, bár Mozart idejében az ütem és tempójelzés már meghatározta a darab mozgását és gyorsaságát, tehát a karakterét.

Az ideális tempó megválasztásához jó, ha figyelembe vesszük a következőket:

1. az ütem fajtáját
2. a tempójelzést
3. a hangnemet
4. a leggyorsabb hangjegyértékeket
5. a ritmikai építkezést
6. a dallami figurációkat
7. a harmóniák váltakozását
8. az artikulációs jeleket (legato–staccato váltakozása)

Vannak, akik úgy gondolják, hogy Mozart idejében a maihoz képest fele akkora tempóban játszották a gyors tételeket. Ezt arra alapozzák, hogy, úgymond, akkoriban az élet jóval nyugodtabb volt, kevésbé hektikus, a zenei gyakorlatban több idő jutott a tartalomra, mint a virtuozításra.

Lehet, hogy akik ezt mondják, vágyódnak egy lassúbb, természetközeli élet után, de tegyük fel a kérdést: Mozartnak vajon valóban ilyen idilli, izgalom mentes élete volt?

¹² L. Mozart: *Hegedűiskola*, 52.old.

Leopold Mozart Nannerlhez írt leveleiből tudjuk, hogy Wolfgangnak hónapokon keresztül napi 15 órás elfoglaltsága volt: minden este koncert, naponta társasági kötelezettségek, minden ünnepi alkalomra új művet (szólamokat, partitúrát) kellett írnia, betanítania.

Messze van már a szegény művész, a naív génusz és derűs csodagyerek ideálja, amit a 19. század festett Mozarttól.

Ugyanakkor persze az sem jár helyes úton, aki a legnagyobb tempófokozattal akarja a legnagyobb hatást tenni a hallgatóságára.

Mozart ALLEGRO tételeivel kapcsolatban mérsékelt tempóvételre következtethetünk. Apjának írt leveléből kiderül, hogy amikor 1778-ban Mannheimben *K. 246-os C-dúr koncertjét* Georg Joseph Vogler játszotta, Mozart mennyire rosszalotta, hogy minden tétel gyorsabb lett Vogler előadásában:

„A koncertemet prima vista elhuditza, az Allegrót Presto, az Andantét Allegro, a Menuettót Prestissimo játszotta. Egyébként sokkal könnyebb gyorsabban játszani, mint lassan, néhány hangot ki lehet hagyni a futamokból, anélkül, hogy valaki azt észrevenné, de hát szép ez ?”¹³

Mindez persze nem azt jelenti, hogy ellene lett volna a virtuozitásnak, vagy meghatározta volna egy ideális tempó felső határát. Egy gyors tempó felső határa az lehet, amikor még érthetőek a leggyorsabb, technikailag igényes futamok is. De ha ő egy tételt igazán gyorsra kívánt, akkor Presto vagy Allegro assai jelzéssel látta el. Az Allegro feleljen meg inkább a szó eredeti „derűs”, „vidám” értelmének.

Az Alla breve és a $\frac{4}{4}$ közötti különbséget Mozartnál nagyon komolyan kell venni. Nem mindegy, hogy négy helyett csak két súlypontot érzünk és játszunk. Ő maga ezt írja nővérének 1783. június 7-én:

" Clementi egy sarlatán, mint minden olasz, azt írja a szonátája fölé, hogy Presto és Alla breve, ő maga pedig Allegro és $\frac{4}{4}$ -ben játssza..."¹⁴

Mozart Allegro tételei mellett tudatosan használta az alla breve jelet () a lassú tételekben is. Míg az Allegro a leggyakrabban használt tempójelzés Mozartnál (a 18-ból 14 szonáta I. tételének Allegro tempója van), addig a lassú tételeknek a fele Andante, a másik fele Adagio.

¹³ *Briefe*, II, 228. l.

¹⁴ u. o. III, 272. l.

Általában azt lehet megállapítani, hogy az Adagio Mozartnál komolyabb hangvételt jelent, mint az Andante. Abban az időben az Andante nem jelentett igazán lassú tempót; inkább félúton állt a gyors és a lassú között, tehát fedte a szó eredeti értelmét : „lépésben”.

Persze Mozart Andantéi nem mindig ugyanazt a tempót kívánják, érezhető különbségnek kell lennie a könnyed grazioso, a kecsesen lebegő ritmusú Andante – mint például a *K. 331 A-dúr* variációs tétele – és a bensőséges Andante tételek között. Igaz, ilyenkor Mozart az Andante mellé kiegészítő szavakat is ír, melyek azt mutatják, hogy az Andante nyugodtabb értelmet kap:

....con espressione (*K. 311*)

....cantabile con espressione (*K. 310*)

....un poco adagio (*K. 309*)

Ez utóbbival kapcsolatban írja apjának, amikor Cannabich kisasszonynak tanította ezt a szonátát Mannheimben:

„...nem szabad túl gyorsan játszani, a lehető legkifejezőbben kell előadni.”¹⁵

A harmóniai folyamatok is befolyásolják a tempóválasztást. Ha egy darabban számos harmóniai változás van, pl. egy ütemen belül minden negyedre esik egy – ez lassúbb tempót kíván, mint amikor egy ütemen belül nem változik a harmónia.

Sok harmóniaváltozás gyors tempóban érthetetlenül válik, mint ahogyan túl lassú tempóban mindig ugyanaz a harmónia üres és kitöltetlen lesz. Példának vegyük két kis szonáta lassú tételét:

C-dúr szonáta K. 279 II. tétel



¹⁵ *Briefe*, II, 124. l.

C-dúr szonáta K. 545 II. tétel



Mindkét tétel Andante, mégis a „Sonata facile” II. tétele kíván folyamatosabb tempót a balkéz mozgalmas, tizenhatodokban felrakott Alberti-basszus kíséretével. A *K. 279 C-dúr szonáta* középső tételében viszont több, érzékenyen követhető harmóniai váltás fedezhető fel, ezért itt ajánlatos egy óvatosabb Andantét játszani.

Tekintsük most át a Mozart szonátákban előforduló Allegro és Andante tételek tempójelzéseit a gyorsuló tempók sorrendjében:

Allegretto grazioso	–	kissé gyorsan és kecsesen
Allegretto	–	némileg gyorsan
Allegro moderato	–	mérsékeltén gyorsan
Allegro maestoso	–	felségesen, méltóságteljesen gyorsan
Allegro	–	vidáman, derűsen
Allegro con spirito	–	tréfásan, szellemesen
Allegro assai	–	meglehetősen, eléggé gyorsan
Allegro molto	–	nagyon gyorsan

Maga az Allegro az olasz köznyelvben is használatos szó, régebbi zenékben az affektusra is vonatkozott, de Mozartnál egyszerűen csak gyorsat jelent. A maestoso kifejezés más Mozart-zenékben is majdnem mindig az uralkodói ismertetőjegyként alkalmazott pontozott ritmussal függ össze. A „spirito” vagy „spiritoso” még inkább fokozza, kiemeli az allegro tulajdonképeni jelentését. Az „assai” fordítható úgy is, hogy „nagyon”, de magában foglalja a francia „assez” jelentését is, vagyis inkább az eléggé, meglehetősen szavak értelmének megfelelően alkalmazzák.

Az Allegretto nagyon közel áll az Andantéhoz, most nézzük ez utóbbi fokozatait:

Andantino	–	lassan, lépésben
Andante amoroso	–	lépésben, szerelmesen
Andante quasi un poco adagio	–	lépésben, inkább egy kissé nyugodtan
Andante cantabile	–	lépésben, éneklően
Andante cantabile con espressione	–	lépésben, éneklően, kifejezéssel
Andante	–	lépésben
Andante grazioso	–	kedvesen lépkedve, szökellve

A 19. század elején kezdték az Andantét lassú tempónak értelmezni, és ma is néha túl lassan játsszák. Viszont az Andantinót sokszor játsszák gyorsabban az Andanténál, ami valószínűleg a szó helytelen értelmezéséből fakad, jóllehet az Andantino inkább az Adagio szomszédságában foglal helyet. Az egyetlen „amorosónak” titulált tételben Mozart nagyobb érzelmi intenzitást akart érzéltetni; a gyengéd triola mozgást a balkézben, valamint a bevezetés bensőséges témáját feltehetően lassabbnak képzelte el egy átlagos Andante tempónál.

A felsorolásból szándékosan kimaradt a mindenki számára teljesen egyértelmű Adagio és Presto tempójelzés.

A K. 457 után Mozart eléggé szüksézáú utasítást ad a tempókra vonatkozóan, nem tesz különbséget az Allegrók és az Andanték között, ám a különböző affektusok már önmagukban valamilyen meghatározott tempót sugallnak. Úgy látszik Mozart számított az előadók muzikalitására, jó zenei ösztönére, mely megakadályozhatja a nagyobb tévedéseket.

Az intuíció vezeti azokat a jó ütemérzékű muzikusokat is, akik a tempón észrevétlenül igazítva kis agogikát alkalmaznak ott, ahol ezt a zene belső logikája megkívánja. A hangsúly-elmozdulások, leheletnyi tempókülönbségek és egyéb árnyalatok finom kidolgozásai fontos tartozékai a szonáták jó előadásának.

Az agogika a Mozart-interpretáció legnehezebb kérdései közé, az agogika mértéke pedig az ízlés kérdéskörébe tartozik.

„A tempo rubatót egy Adagióban – hogy a balkéz mit se tudjon arról – Ön egyáltalán nem értheti, mert a hegedűnél a balkéz alkalmazkodik.”¹⁶

Mozart apjának írt levelében használja ezt a kifejezést: *tempo rubato*, – tehát a rubatót ő is alkalmazta. A rubato játék akkor szép, ha a dallam parányi gyorsításaiban vagy lassításaiban a kíséret nem vesz részt, vagyis egyenletes mozgásban marad, miközben a dallamot szabadon lélegeztetjük. A tempo rubato az énekes praxisból ered, Mozart csupán a lassú tételekben alkalmazta takarékosan vagy inkább csak utalt rá, mint pl. a *c-moll szonáta* (K. 457) Adagio tételének első, B-dúr epizódjában:



A felfelé törekvő súlytalan ütemrészekben álló dallamhangok a szokásos szinkópáktól eltérően nem ellentétet képezve haladnak a balkéz felett, hanem töretlenül, egy ívben. Ahhoz, hogy a körülíró díszítések szépen, melodikusan bontakozhassanak ki, időt hagyva és teljesen önálló szólamnak érezve kell a tempót kissé kitágítani, hogy amikor a disszonancia után a két kéz ismét találkozik, az valódi feloldódás legyen.

¹⁶ Briefe, II, 83. l.

A rubato hajlékonyság át-meg átszővi a szonátákban helyenként előforduló kadenciákat is, melyek egyéni módon, expresszív előadással formálhatók meg.

Artikulálni annyi, mint tagolni, a beszédben egy gondolatot mondatokkal, szavakkal kifejezni, a szavak hangjait érthetően kimondani. A zenében artikuláción a hangok összekötését és elválasztását, legatót és staccatót, és ezeknek keverékét értjük. Ahogy a beszédben értelmezzünk, hangsúlyozunk, úgy kell a zenében az artikulációs jelek segítségével az egyes hangokat összefogni, melódiává, frázisokká alakítani.

staccato – a hangok rövid elválasztása.

Az artikulációs jelek tartalma függ a tempótól. Nem mindegy például, hogy egy staccato Allegróban vagy Adagióban fordul elő. Ahogy más egy sforzato jel pianóban és fortéban, ugyanúgy lesz más és más érzelem hordozója egy staccato pont lassú vagy gyors tempóban.

Mozart íveinek kétféle értelme lehet:

legato ív – a korabeli gyakorlatnak megfelelően többnyire ütemenként felrakott

ívek, melyek nagyobb kiterjedésű legatót jelentenek;

artikulációs ív – azt jelzi, hogy az ív alatti első hangnak kis súlyt kell adni –

ez a hosszabb hang. A következő hang, hangok halkabbak lesznek, az utolsó

hangot pedig megrövidítve kell játszani.

Amikor a kottaképből nem teljesen világos, hogy melyik ívről van szó, a zene tartalma legyen az irányadó.

Mozart a *legatót* hol félütemes, hol egészütemes ívekkel jelölte. Az oly gyakori együtemes ív felrakás a klasszikusoknál – így Mozartnál is – a hegedű vonásjelöléséből származik. Jellemző példa a *K. 570 B-dúr szonáta* I. tételének expozíciója; ez a szonáta az Artaria kiadónál először hegedűszonátaaként jelent meg:



Ezt a témát a hegedűs háromszori vonóváltással szólaltatja meg, és még ha a vonóváltás észrevétlen marad is, a vonó lefelé illetve felfelé húzása már önmagában is különböző lelki tartalmat takar. Ha az ütemenkénti kis íveket megpróbáljuk más és más tartalommal eljátszani a zongorán is, egészen biztosan gazdagabb, színesebb előadás születik.

Mélyebb értelme van az együtemes íveknek a *K. 332-es F-dúr szonáta* expozíciójában is.

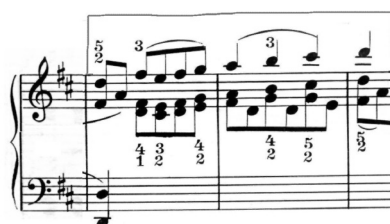


Az ívek szinte megrajzolják a dallam hullámzó, könnyed táncos mozgását. Itt is inkább észrevétlen legyen az ütemenkénti könnyed elválasztás, nem úgy, mint a *c-moll Fantázia* első Allegrójának basszus motívumában, ahol a váratlanul berobbanó forte oktávok ütemenkénti elválasztásával minden egyes ívnél érezhetjük a crescendót és az ezáltal egyre növekvő feszültséget:

c-moll Fantázia K.475



A különböző szólamok fölé felrakott legato-ívekkel Mozart pontos és egyértelmű utasítást ad, hogy a szólamok közül melyiket tartja fontosnak. Jó példa erre a *K. 331 A-dúr szonáta* II. tételének Triója, melyben első alkalommal az átnyúló balkéz vezet:



a visszatérésnél a jobbkez terceiben van a legfontosabb szólam:

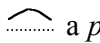


Mozart a kísérethez írt legato-ívvel néha a belső feszültség időtartamáról, egységéről tájékoztat. Az előbb idézett *A-dúr szonáta* I. tételének Adagio variációjában ugyancsak következetes félütemes legato-íveket alkalmaz a balkéz kíséretében:



Ez a példa azt is világosan megmutatja, hogy mennyire összefügg a ritmikai egységek jelölése a tempóval. Az előző variációk $\frac{6}{8}$ -a helyett itt $\frac{3}{8}$ -os lüktetést kell érezni, különben nem valósulna meg az Adagio nyugodt, mély érzelmi töltésű tempója.

Maga Mozart a *staccato* játékmódra két, egymástól jól megkülönböztethető jelet használt: a staccato pontot () és a staccato vesszőt ('), melyet a modern hangjegyzírás ékkel (▽) jelöl. A pont általában lágyabb, kerekébb billentést kíván, míg a vessző élesebb, hegyesebb staccatót. Amikor a staccato vesszőt hosszabb értékű hangok fölé írta, ilyenkor kimondottan hangsúly jelölésére használta. A mozarti staccato árnyalatokban gazdag kifejezési skálája lehetővé teszi, hogy mindig a darab affektusa, a zenei környezet szerint alkalmazzuk.

A lágy staccato jelölésére a pontok és az ív kombinációját  a *portato*t használta. Ez a jel hangismétlések esetén pianóból diminuendót kíván, Mozart legtöbbször érzelemgazdag

dallamok akkordikus kíséretében alkalmazta. Ha a jelzés skálahangok fölött áll, akkor enyhe utánnyomással portatót kell játszani.

A legato és a staccato közötti játékmód, a *non legato* képezte az alapját egy 18. századi zenei előadásnak, s miután nem jelölték a kottában, megszólaltatása ma is sokféle tényező: a tempó és az ütem karakterének, a hangszer hangzási lehetőségeinek, a terem akusztikájának, stb. függvénye

A Mozart szonáták uralkodó billentésmódja is a *non legato*, ez a művek artikulációs jelöléséből kiderül. Ugyanis ha Mozart nem írt semmilyen artikulációs jelet, akkor az *non legato* játékmódot jelentett. A virtuóz futamokat egészen biztos, hogy ezzel a se nem staccato, se nem legato billentéssel képzelte. Az éneklő témáknál viszont fontos a dallam legato vezetése.

Mozart a kíséretben is alkalmazott finom megkülönböztetéseket a legato, *non legato* és staccato között. Példa erre a *K. 457 c-moll szonáta* I. tételének két részlete:

1.



2.



Az első példában a nyugtalan és szabálytalan artikulációjú dallamot nyugodt legato kísérettel ellensúlyozza, míg a második példában bemutatott folyamatosan ismétlődő ritmikájú dallam-motívumokkal *non legato* kíséretet állít szembe.

A 18. századi zeneszerzők által használt artikulációs jelek csupán az előadói konvenciók kiegészítésül szolgáltak. Csak olyan helyeken írták ki őket, ahol a kívánt előadás eltért a hagyományos, elfogadott gyakorlattól. Főleges volt például kötőívet helyezni a disszonancia és annak feloldása fölé, mivel a korabeli muzsikos számára e két hang viszonya magától értődő volt.

Ezzel szemben Mozart zongoraszonátáinak kottaképe olyan artikulációs gazdagságot mutat, mely szinte példátlan a maga korában. Mozart figyelmesen és gondosan kiírta növendékei számára a rövid vagy hosszú íveket, a legato és staccato jeleket, melyeket, ha alaposan tanulmányozunk, eljutunk a mozarti zene nyelvének megismeréséhez.

3. TECHNIKAI KÉRDÉSEK

A növendékek számára írt szonáták tisztán a technikai követelmények szempontjából nem túl nehezek, de magasrendű zenei minőséget képviselnek, ezért igényesen kell játszani őket, és ha a zongoraszonáták nem is olyan nagyszabású művek, mint az érett concertók, nem olyan virtuóz, csillogó darabok, mint jó pár variációja, ezekből is képet alkothatunk Mozart kivételes előadói képességéről. Mozart korának legnagyobb virtuóza volt, ami feltétlenül nyomott hagyott a szonátákon is. A Mozart fellépéseiről fennmaradt valamennyi beszámoló megemlékezik differenciált, szép, világos billentéséről és briliáns technikájáról. Elismerték, sőt csodálták a játékát, és hangszeres művészetének speciális jellegzetességeként emelték ki könnyedségét és eleganciáját. Művészi egyéniségének lényeges vonása lehetett különleges zenei érzékenysége. Mozart játékaról mindezek bizonyítására álljon itt néhány idézet a korabeli visszaemlékezésekből.

Michael Kelly – aki először énekli majd Basiliót a *Figaro házasságában* – legelső alkalommal Koželuch koncertjén hallotta Mozartot, aki közreműködött ezen a hangversenyen:

„Fantáziák és capricciók előadásával elbűvölte a társaságot. Érzékenysége, ujjainak gyorsasága, erőteljesen kidolgozott balkéz-technikája és különösen modulációinak ihletettsége bámulatba ejtett.”¹⁷

¹⁷ Komlós Katalin: „Mozart the Fortepianist” *Perspectives on Mozart performance*. Cambridge Studies in Performance Practice, szerk.: R. L. Todd, P. Williams (Cambridge University Press, 1991) 53. l.

Muzio Clementi 25 évvel híres versengésük után a legnagyobb tisztelettel emlékezik Mozart játékára:

„Addig még senkit sem hallottam ennyi bájjal és ilyen szellemesen játszani. Különösen elbűvölt egyik Adagioja és egy rögtönzött variációja.”¹⁸

Franz Xaver Niemetschek, akinek Mozartról írt csodálatos jellemzését a legautentikusabb forrásnak tekinthetjük, közeli ismerősként és hódolóként így ír Mozart előadóművészetéről:

„Leginkább zongorajátékával kápráztatta el csodálóinak és rajongóinak táborát; a hangszer nagy mesterei, a közönség kedvencei közül egy sem tudott versenyezni a mi Mozartunkkal egész Bécsben. Az a rendkívüli gyorsaság, ami különösen a bal kezét jellemezte, egészen egyedülállónak mondható. Tisztaság és finomság, a legszebb, legékesszólóbb kifejezés, szívhez szóló érzékenység – játékának ezek a tulajdonságai invenciógazdagsággal és a kompozíciós technika mély ismeretével párosulva foglyul ejtették hallgatóságát és korának legnagyobb billentyűs játékosává tették.”¹⁹

Miközben kortársai dicshimnuszokat zengtek játékáról, ő meglehetősen kemény bírálatokkal illette muzsikustársait. Kortársairól szóló kritikus megjegyzéseiből megtudhatjuk, hogy Mozart milyen elvek alapján alakította ki a billentyűs játék előadásmódjait. Többnyire az apjához írt levelekben olvashatjuk ezeket a részletes kommentárokat.

Emlékezetes augsburgi tartózkodása alatt Stein hangszerkészítő mester leányáról, Nanetteről a következőket írja:

„A diszkanttal szemben ült, a világerő sem közepén, így több alkalma volt mozogni és arcokat vágni. A futamoknál karját magasra lendítette, s nem az ujjával játszott, hanem a karjával, így a futamok minden igyekezete ellenére nehézkesen és ügyetlenül sikerültek. Sohasem fog tudni nagyobb tempóban játszani, mert mindent a karjának súlyával csinál.”²⁰

¹⁸ „Mozart the Fortepianist” 53. l.

¹⁹ u.o. 53-54. l.

²⁰ *Briefe*, II, 83.l.

A német pianista, F. X. Sterkel játékaról sem túl hízelgő a véleménye:

„...olyan gyorsan játszott, hogy nem lehetett kihallani a dallamot, játéka egyáltalán nem volt érthető, sőt még ritmustalan is volt...”²¹

Ezek alapján megállapíthatjuk, hogy Mozart a következőket tartotta a legfontosabbnak:

A KÖNNYEDSÉGET:

- a természetes ülést,
- a könnyű kéztartást,

A PONTOSÁGOT:

- a szigorúan tartott metrumot,
- a túl gyors tempó kerülését,

A KIFEJEZÉST, ami magában foglalja az „ízlés és érzelm” („Geschmack und Empfindung”) Mozart gyakori szóhasználatával jelzett követelményét.

KÖNNYEDSÉG tekintetében a Mozart korabeli zongorajáték számos ponton hasonlóságot mutat a mai zongorázás technikájával. A Mozart által fontosnak tartott szempontok ma sem elhanyagolhatók: a laza, nyugodt testtartás ma is alapvető követelmény, ma is egyenes tartással és középen kell ülni a klaviatúra előtt, és lehetőleg szép hangon kell játszani a zongorán. A szép hang eléréséhez elsősorban a hang előzetes elképzelése szükséges, a mozgás vonatkozásban pedig a legteljesebb hajlékonyság: vagyis szabad kar, kéz, szabad felsőtest a válltól és a háttól egészen a billentyűket érintő ujjhegyekig. Nem tanácsos előredőlni, felhúzni a vállakat, megmerevíteni a nyakat, ez ugyanis akadályozza a kéz és az ujjak mozgását. A zongora mechanizmusa a legteljesebb összhangban van az emberi kéz formájával, anatómiai felépítésével: a kézhát ívelt formájú, kiugró csontocskák találhatók a kéztőnél, melyekből az ujjak egyenes vonalban érnek a billentyűkre. Az ujjvégek lazán függenek, lebegnek a billentyűk felett, egyedül tartják a kéz természetes súlyát, mégis teljesen mozgékonyak és önállóak.

²¹ *Briefe*, II, 83. l.

Az ujjak akkor képesek legnagyobb sebességük kibontakoztatására, ha a kar és a csukló nem képez akadályt, hanem alkalmazkodik, és hagyja, hogy az ujjak természetes helyzetben – sohasem görcsösen – a saját erejükből lendítsenek. A mai zongora billentéskultúrája méginkább megköveteli, hogy az ujjak tartása ne legyen merev és görcsös. A fortepianóhoz képest itt még rugalmasabb ujjakra van szükség, hogy azok képesek legyenek ellensúlyozni a billentyű ellenállását, és hogy lehetővé tegyék az artikulációt és a differenciált billentést. (A modern zongora azért igényel magasabb fokú játékbiztonságot, mert az erősebb billentés-súly miatt gyakran megtörténik, hogy az ujjak kontrolljára nincs elég idő.)

Az ujjak önállósága fontos a pergő, pontos, világos non legato játéknál. Egy világos színezetű, érthető, egymástól jól elkülönülő hangokból álló futam rugalmas, laza ujjtartást követel. Mind az öt ujjunk különböző, mindegyiknek megvan a maga sajátos funkciója, határozott karaktere. Pl. egy légies futam a szélső ujjak alkalmazásával még könnyedebb lesz, míg az erőteljesebb, pergő játék, egy súlyosabb staccato-menet inkább kívánja a hüvelykujj gyakoribb használatát.

Az első ujj alátevése megbontja a skálamenetek, futamok folyamatosságát, ha nem készítjük elő időben, és nem helyezzük könnyedén előre arra a billentyűre, amelyet a következő pillanatban el kell foglalnia. Ekkor válik fontossá az alsó kar és a váll szerepe, mely alkalmazkodó mozgásával részt vesz a játékban, és súlytalanul, vízszintes irányban mozdulva segíti az alá-fölétevést, a pozícióváltás észrevétlenségét, a skálák szabad mozgását, lélegzését.

Nanette Stein példájából láthatjuk, hogy Mozart bírálta a magas kar- és könyöktartást, ami gátolja a folyamatos játékot. Vertikális kar- és csuklómozgást csak hangsúlyoknál, marcato vagy staccato játéknál, akkordoknál, hosszabb akkordmeneteknél érdemes alkalmazni, a telt és nagyobb hangzás érdekében. Nagyobb hangerejű akkordikus részeknél sem szabad elfelejtkeznünk az ujjak szerepéről, melyek ilyenkor erős pilléreként tartják a nagyobb súlyt, bírják a megterhelést.

Könnyű kar és laza csukló szükséges a tremolók, tört oktávok megszólaltatásánál, amikor a kéznek abszolút laza, jobbra-balra forgatást engedünk. A csukló passzívan utánaengedő, majd felemelkedő mozdulata a portamento és bizonyos fokig a legato játék alapkövetelménye. Míg a mozarti staccato az ujjak lendítésére épül, amikor az ujjvégek gyors és könnyed mozgással egyenes vonalban érkeznek a billentyűkre, addig a legatónál elsősorban az ujjak nyomásával érjük el a hangok kötését. A zongorahangot formálni, építeni kell, hogy a hangszeren finom, árnyalt, hosszú hangok szólaljanak meg. A legato-játékot segítik a lapos, kinyújtott uj-

jak és az úgynevezett túltartás (az egyik billentyűt még nem engedjük el, amikor a következőt már lenyomjuk).

Mindez persze a hangokról alkotott belső elképzelésünktől is függ: ha nem mechanikusan „ragasztjuk” egymáshoz a hangokat, hanem belülről érezzük a dallamvonalat, akkor a legato is megjelenik az előadásban.

Abban a zenei környezetben, amelyben Mozart felnőtt és amely őt körülvette – gondolunk itt elsősorban apja, Leopold Mozart hatására – fontos szerep jutott a hangszerjáték PONTOSSÁGának. Ebbe a kategóriába beletartozott a dinamikai és artikulációs jelek és egyéb előírások betartása, valamint a pontos metrum. Mozart már kisgyerekkorában megszokta a pontosságot, nemcsak a fellépéseken, a nagy európai turnék alkalmával, hanem otthon, a napi gyakorlási penzum alatt is. Később ő maga is ugyanezt várta el növendékeitől. Ennek a dolgozatnak a Hangzás és dinamika c. részében, Rosa Cannabich tanítása kapcsán, már említettük Mozart törekvését a pontosságra, és ugyanerre utal a Tempó és artikuláció című fejezet Vogelről szóló idézete is. A túl gyors tempó károsítja az érthetőséget és ritmikai pontatlanságot eredményezhet. Ugyanakkor a szigorúan tartott egyenletes tempó nem lehet azonos a darab mechanikus ledarálásával. A ritmikailag pontos játék, az önfegyelemmel végzett gyakorlás (akár metronóm segítségével is) biztonságot ad. A ritmikai biztonság pedig lehetővé teszi, hogy kialakuljon az időérzék belső kontrollja. Akinél ez megvan, az már akár szabadon is tud bánni az idővel (lásd rubato játék).

A Mozart-szonátáknak tehát egy erőteljesen ritmikus keretben, ám azon belül a lehető legkifejezésteljesebben kell megszólalniuk.

Mozart mint előadó és zenész a legerősebb ellenérzését fejezte ki az érzéketlen játékkal szemben. Szerinte ennek egyik megtestesítője Muzio Clementi, akiről a következőket írta:

„...Szemernyi ízlés vagy érzelem sincs benne, játéka teljesen mechanikus.”²²

G. F. Richternél is a kifejezést hiányolta:

„Ami az előadását illeti – túl durva, túl vesződséges, minden kifejezés és ízlés hiányzik a játékából.”²³

²² *Briefe*, III, 192. 1

²³ u. o. 312. 1

Idézhetnénk még számtalan levelet, melyben újból és újból felfedezhető ez a két szó: ízlés és kifejezés. Ezek voltak a korszak divatos játékstílusának, a gálás előadásmódnak a legfontosabb elemei, ám Mozartnál valódi tartalommal telítődtek. Elmondhatjuk, hogy a zongoraszonátákban oly gyakran előforduló hármashangzat-felbontások, gyöngyöző futamok, az éneklő hang, melyek Mozart sajátos zenei nyelvezetét jelentik, mind egy célnak: a KIFEJEZÉSnek vannak alárendelve. Mozart pedig akkor lesz kifejező, ha megjelenik benne a 18. század egyik esztétikai alapelve, mely szerint a zene olyan, mint a beszéd. Ahogyan a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakoznak a beszédben, ahogyan artikuláljuk a szavakat, úgy kell „kiejteni” az egyes hangokat és hangcsoportokat. Ez a beszédszerűség az úgynevezett *Klangrede*, ami jelen van minden műfajban, amelyet Mozart alkotott, hiszen az ő zenei nyelve alapvetően minden művében egységes.

A szonátákban a kíséret – akár egy önálló hangszer egy vonósnégyesben – szintén a kifejezést szolgálja.

Mozartnál az Alberti-basszus nem csupán egy kísérő alakzat, hanem bizonyos érzelmi, indulati töltést is ad, pl. a *K. 333-as B-dúr szonáta* kidolgozási szakaszában egy új zenei anyag indulásánál:



Az *a-moll szonáta* szenvedélyes karakterét méginkább kihangsúlyozza a kíséret kopogó akkordjainak egyenletes dinamikai és ritmikai lüktetése:



Természetesen egy nyugodt harmóniából álló kíséretnek a dallam szólamához képest visszafogottabbnak kell lennie. A zongora hangja gyorsabban elhal, mint más hangszereké, ezért a

kísérethez képest a dallamot mindig gazdagon kell árnyalni. Egy lírai vagy vidám karakterű téma kísérő szólamait is plasztikusan, szépen lehet kiemelni.

Nehéz feladat, hogy a figurációkból, skálákból, különböző alakzatokból hogyan alkossunk éneklő dallamokat, hiszen Mozart egyik legfőbb követelménye az előadóval szemben az éneklő hang volt a zenében. Apja pedagógiájában is megkülönböztetett szerep jutott az éneklésnek, melyet a hangszeres művészet példaképeként fiának is oktatott.

Az emberi hang természetét igyekezett átültetni a billentyűs hangszerre, és miután módjában volt, a fortepianóra is. Fontos volt számára, hogy növendékei is megtanulják a hangszeren való éneklést, a *cantabile* előadásmódot.

Auernhammer kisasszony játékról írja apjának Bécsből:

„ Rémesen néz ki..., de elragadóan játszik, a cantabiléban árad belőle az őszinte, lágy, ízletes hang; mindent feledtet ...”²⁴

Aloysia Weber kisasszony legnagyobb érdeméért pedig azt említi, hogy „fenséges cantabilét tud énekelni.”²⁵

Nekünk is meg kell tanulnunk énekelni a zongorán, amire kifejezetten alkalmas Mozart minden árnyalatot magában foglaló, kifejezésteljes kantilénája. Finom, bensőséges hangot úgy képezhetünk, ha nagyon intenzíven, mélyen nyomjuk le a billentyűt és közben ujjainkat a lehető legközelebb tartjuk a billentyűkhöz. Nyílt, szélesen áradó hangot pedig úgy lehet elérni, ha az ujjaknak és a kéznek – teljesen hajlékony legato-játék mellett – nagyobb mértékű kilengést biztosítunk.

Itt kell beszélnünk a pedálozás kérdéséről. A kantilénákhoz a mai zongorán használhatunk pedált, persze sűrű váltásokkal. Számos előadó között vita alakult ki a pedál használatával kapcsolatban a Mozart-játékban.

Némelyik zongorista teljesen lemond a pedálról, azzal az indokkal, hogy Mozart zongorájának nem volt állandó tartozéka a pedál, jöllehet a 18. századi kalapácszongoráknak is volt térdnyomója, melynek ugyanaz volt a funkciója, mint a modern zongorán a jobb pedálnak, vagyis a hangzás gazdagítása, szépítése. Nem valószínű, hogy Mozart – aki a hangszer min-

²⁴ *Briefe*, III, 135. l.

²⁵ u. o. II, 206. l.

den új hangzáslehetőségét lelkesen kipróbálta – lemondott volna a térdnyomó használatából adódó új hangszín-effektusokról.

Egy korábban már idézett augsburgi levélben a Stein-féle hangszer pedálmechanizmusát dicséri:

„A szerkezet, amelyet térdünkkel nyomkodunk, ezen a hangszeren sokkal tökéletesebb. Alig kell hozzáérni, máris érvényesül a hatása, és amint az ember elveszi a térdét, a hang azonnal megszűnik.”²⁶

Elmondhatjuk tehát, hogy a túlzott pedálozás helytelen, mert a játék érthetőségének rovására megy, sok esetben megvastagítja a hangzást, megzavarja a frázisok lélegzését. Aki azonban a hallására is hagyatkozik pedálozás közben, magától rájön, hogy a Mozart-játék takarékos pedálhasználatot igényel, amelyre gyakori és nagyon pontos pedálváltás jellemző:

A pedál használata ajánlható:

1. a kantilénákhoz, hogy azok éneklőbbek és teltebbek legyenek; pedálozhatunk a dallam minden hangjára, de mindenképpen sűrűn váltsuk a pedált;
2. viharos, kirobbanó részeknél, kadenciaszerű futamokban.

A pedál használata nem ajánlott:

1. skálameneteknél;
2. a dallamok szüneteiben;
3. staccato vagy non-legato billentésnél.

A Mozart-szonátákban gyakori hármashangzat-felbontásoknál kétféle megoldás lehetséges: lehet pedállal játszani, de sohase alkalmazzunk hosszú pedált, vagy játsszunk teljesen pedál nélkül, mert a pergő figurációk így plasztikusan szólnak meg, pl. a *K. 533-as F-dúr szonáta* I. tételének zárószakaszában:

²⁶ *Briefe*, II, 69. l.

F-dúr szonáta, K. 533, I. tétel zárószakasza



Nem kétséges, hogy Mozart korában és környezetében elvárták a kulturált billentést, nagy súlyt fektettek a hang szépségére, az artikuláció, a díszítések pontos betartására. A fortepiano érzékeny mechanikája következtében mindezeket könnyebb volt megvalósítani, mint a zongorán, ahol a hangok kibontakozása lassabb folyamat. Mozart kottaképe az előadásra vonatkozó világos utalásokat tartalmaz. Az előadó feladata, hogy megérezze a mozarti dallamok érzékenységét, egy dallamíven belül a feszültség és oldás pontos viszonyát, és mindezt úgy hozza felszínre, hogy valamennyi hang plasztikus és élő legyen

Mozart tanítványai

Idő	Hely	Zongoratanítványok
1777/78	Mannheim	Rosa Cannabich
		M:elle Serrarius
		Theres Pierron
		egy holland katonatiszt
		(neve ismeretlen)
1778	Párizs	
1781	Bécs	Grfn. Marie Karolin von Rumbeck
		Josephine Auernhammer
		Theres von Trattner
		Grfn. Wilhelmine von Thun
1782		Grfn. Anna Maria von Zichy
1783		Komtesse Pálffy
1786/87		Franziska von Jacquin
1786/88		Karoline Pichler
1787		Ludwig van Beethoven
		Marianne Wilmann
1787/88		Johann Nepomuk Hummel
1788		névtelen kezdő
1789		Anton Liste ?
		Maria Magdalena Hofdehmel
1790		Dr. med Joseph Frank
		Joseph Wölfl ?
		névtelen leány

Forrás: Mozart Jahrbuch 1962/63 – Kivonat Heinz Wolfgang Homann cikkéből



Malcolm Bilson



Schiff András

III. A MOZART-SZONÁTÁK INTERPRETÁCIÓS MEGKÖZELÍTÉSEI

A zenei interpretáció során egy mű az előadó személyén keresztül, mint közvetítő közegen át jut el hallgatójához. Nincs két olyan előadó, aki egy művet ugyanolyan módon tolmácsolna, még ha a legszigorúbban tartja magát a szerző utasításaihoz, akkor sem. Olyan ez, mint amikor többféle fordításban olvasunk idegen nyelvű szöveget vagy verset és azt tapasztaljuk, hogy ugyancsak eltérnek egymástól a különböző fordítások szóhasználatai. És ez nem baj, ha a vers alaphangulatát az eredetihez hűen adták vissza. Még inkább igaz ez egy zenei előadásra, mely azon túl, hogy elvont művészet, egy adott pillanatban éri el hatását, és ha ezt az előadó meggyőző erővel teszi, nem azt mérlegeljük, hogy helyesen vagy helytelenül tette. Sokszor egy előadás hibái ellenére megőrzi a szerző intencióit, máskor pedig elvesz a zenei kifejezés és eltorzul a zeneszerző szándéka. Általában persze a legmeggyőzőbb előadás egyben a leghelyesebb is. Főként igaz ez Mozart műveinek előadására. Tiszteletben kell tartani az ő akaratát, tanulmányozni kell a kottaszöveget és mindent el kell követni, hogy a műhöz és stílusához hűen muzsikáljunk. De vajon a mű iránti hűség egyet jelent az úgynevezett kottahűséggel?

A 18. századi kottában kevés dinamika és tempójelzés, kevés artikuláció és frazeálás szerepel. Az akkor élő zenészek mégis tudták, mit kell csinálniuk, mint ahogy mi is tudjuk, hogyan kell az anyanyelvünkön beszélni. A 18. századi zenész számára magától értetődően adódtak a hangsúlyok és kötések általánosan ismert szabályai. Bizonyosan nem játszottak minden hangot egyformán összekötve vagy egyformán elválasztva. Ha pedig a szerző bizonyos helyeket meghatározott módon kívánt artikulálni, azt jelezte. Valószínűleg Mozart is elvárta, hogy műveiben az azonosítható figurákat artikulálják.

Amikor a 19. században régi zenét nyomtattak ki, pótolták a hiányzó jeleket, kötőívekkel, hosszú frazeálási ívekkel egészítették ki őket. A romantika századában a szerzők a lehető legpontosabban rögzítették szándékaikat, mivel minden árnyalatot, a legkisebb ritenutót is előírták, korlátozva ezáltal az előadó fantáziájának szabadságát. A zenészek tehát hozzászórtak,

hogy a kottaszöveget egészen szolgai módon szólaltassák meg. Ugyanakkor a barokk és klasszikus műveket meghamisították, a 19. század notációs képére formálták, tehát ilyen értelemben nagy szabadsággal kezelték. Akkoriban alakult ki az a romantikus hangzáseszmény is, mely a Mozart-műveket puha, telt, kissé sötét hangszínnel, hullámzó és fokozatos dinamikával interpretálja. Még ma is hallani néha egy-egy Mozart előadást ezzel a megközelítéssel, mely átsiklik a kifejezési jelek fölött és nem veszi figyelembe zenei szerepüket.

A zenei értelmezés önkényességével szemben a 20. század első felében a hitelességet megcélozva, megtisztították a műveket a 19. századi hozzáttételektől. 1920 környékén a kottaszöveghez való szigorú ragaszkodás periódusa következett; ami nem található a kottában, az nem is kívánatos, mert a mű önkényes meghamisítása lenne. Ez legalább olyan nagy félreértés, mint az előző századé, és egyfajta akadémikus szöveghez ragadtsághoz vezetett. Tudjuk, hogy egyedül a szövegűséggel még egy interpretáció sem lesz hiteles és stílusos, hogy a szerzőhöz való hűség érdekében nem száraz és kifejezéstelen előadással kell játszani a hangokat. A leírt kottát annak mögöttes jelentése nélkül megszólaltatni: ez az interpretáció legnagyobb ellensége. Mozart művei – így a zongoraszonátái is – a játékosnak nemhogy megengednek, hanem szinte megkövetelnek bizonyos szabadságjogokat. Ezt Mozart is valószínűleg így gondolta. Erre a legjobb bizonyíték ha meghallgatunk lemezfelvételeket, melyeken a komponisták saját szerzeményeiket játsszák. Azt tapasztaljuk, hogy amikor egy személyben előadók is, ezek a szerzők sokkal szabadabban, természetesebben és fantáziadúsabban adják elő saját műveiket, mint ahogy azt a szigorú kottahűség megkövetelné.

A 18. században magától értetődő volt, hogy egy komponista mint hangszeres művész lépjen fel és a pódiumon való létezést a saját tapasztalataiból ismerje meg. Ugyanakkor egy hivatásos zenésztől elvárták, hogy kadenciákat, díszítéseket saját maga írjon, értse a kompozíció faktúráját és legfőképpen a darab hangulatát, az úgynevezett Affektet olyan meggyőzően adja vissza, hogy a hallgató minden speciális előképzettség nélkül megérezze, igaznak érezze a komponista szándékát. Az Affekt alakot ölt a zenei elemekben – hangnem, tempójelzés, hangközök, artikuláció –, mindezeket a komponistának olyan világosan kell kifejezésre juttatnia, hogy a játékos már a kottakép alapján képes legyen az akkor leírt lelkiállapotot azonosítani.

A mozarti időkben igen nagy jelentőséget tulajdonítottak a szép előadásnak. Sok leírás, tanulmány foglalkozik az átélés problémájával.

„Minden erőnkkel igyekezzünk megtalálni és az előadásban megvalósítani azt az affektust, amelyet a zeneszerző ki akart fejezni. Minthogy ebben a szomorúság gyakran változik a vidámsággal, fáradoznunk kell mindegyiket a maga módján előadni. Egyszóval: játszunk mindent úgy, hogy magunk is megindultak legyünk tőle”²⁷

Ez utóbbi mondat ma már csak egy bizonyos határig érvényes, mert ha az előadót túlságosan igénybe veszik az emocionális tartalmak és elzárják előle a távolabbra pillantás lehetőségét, akkor nem működik az intellektus egész művet átfogó képessége. Szüksége van belül egy ellenőrző fórumra, különben egy parttalan érzelmi áradás dilettantizmust eredményezne. C. Ph. E. Bach véleményét erről a kérdéstről így foglalhatjuk össze: egy zenésznek, különösen egy szólistának a játéktechnikai képességén felül óriási beleérzőképességgel is kell rendelkeznie, hogy minden lehetséges érzelmi szituációt át tudjon érezni. Különböző indulatokat, karaktereket úgy közvetítsen hihetően a hallgatóságnak, hogy közben ne a saját indulatait, ne a saját karakterét adja elő. Empatikus képessége mellett a különböző lelkiállapotokat személyes tapasztalatból ismerje és ezeket visszaidézve interpretálja a publikumnak. Mint egy színész, aki széles érzelmi skálán játszik a színpadon, de ehhez szükségeltetik még a zenész szólista igénnyel kidolgozott hangszeres technikája.²⁸ – Nem csekély feladat, de érdekes, hogy Malcolm Bilson a következőket nyilatkozta a már említett Mozart előadásmódról szóló interjújában:

„Gyakran hasonlítom a zenészeket a színészekhez: nagyon tehetséges színész lehet valaki, de ha nem érti a figurát, amelyet játszik, vajon mire használja az adottságát?”²⁹

Tovább folytatva ezt a gondolatmenetet, egy zenemű interpretálásakor – sőt már korábban, a tanulás, a művel való ismerkedés legelső fázisában – az előadónak nagyon konkrétan kell meghatároznia a darab karakterét. Saját maga számára pontosan megfogalmazni annak legbelső lényegét, és ennek megfelelően élni át a különböző érzelmi, hangulati állapotokat. Egy kompozíció karaktere többféle affektusból állhat, de minden egyes affektus csak a saját karakterén belül nyilvánuljon meg..

²⁷ *Hegedűiskola*, XII. főrészt, 271. l.

²⁸ *Essay on the True Art*, 144-167. l. alapján

²⁹ „A Mozarti előadásmódról”, 26. l.

Különösen fontos ez Mozart zenéjénél, ahol mindig drámáról, párbeszédről, konfliktusokról és azok feloldásáról van szó. Ez nem csak színpadi műveire vonatkozik, hanem a hangszeres zenére is, hiszen nála az is mindig drámai. Így még a zongoraszonátáknál is felfedezhetők a szinte alakot öltött, élesen megrajzolt karakterek a hozzájuk tartozó affektusokkal. Az indulati, hangulati állapot az emberi lélekből jön, de az előadónak ehhez az előadandó műkottáját gondosan kell tanulmányoznia.

„Én rengeteg időt töltök a kotta tanulmányozásával, hogy kipróbáljam és megértsem, mit is jelentenek a kifejezési jelek (például a kötőívek Mozartnál) és azután megpróbálom megtanulni, hogyan kell mindezt expresszíven visszaadni. A legtöbb zongorista felvételét hallgatva az a tapasztalatom, hogy keresztülszaladnak ezeken a nagyon kifejező előadási jeleken a híres legato-vonalú megközelítéssel.”³⁰

Bilson itt arra gondol, hogy amikor a részletek artikulációja feloldódik a nagy legato felületekben, festői hangzások jönnek létre, inkább az összbenyomás lesz szuggesztív, ahogyan a 19. századi romantikus zenében történik. A romantika inkább hangzási felületeket közvetít, míg a 18. századi zene lényegét tekintve a beszédet követi, így a különböző hangulatok is a beszédhez kötődnek. A 18. század zenei nyelve is ismerte a hangulatokat, de itt a részletek formálása, a kis hangcsoportok artikulálása a fontos. Természetesen itt is feladat az egészet áttekinteni és a részletek harmonikus összefüggését megmutatni az interpretáció során.

A Mozart-szonáták zenei nyelve pontosan követhető a kottaképből, csak meg kell kísérelnünk a saját nyelvünké tenni és úgy életre kelteni a zongorán, hogy ne sérüljenek az ő korának tradíciói. Szerencsére sok jó kiadásban elérhetők a szonáták a zongoristák számára, újjrenddel, magyarázatokkal ellátva (Wiener Urtext, Henle, stb.). Az Urtext kiadásoknak fennáll az a veszélye, hogy egyfajta uniformizálódáshoz vezethet az interpretációban akkor, ha az előadó nem akar vagy nem „mer” a kottafejek mögé nézni, ha a tudatosság nem párosul az intuícióval. Már szó volt arról a kissé száraz előadásmódról, mely a 20. század közepe táját jellemezte és amelynek bizonyos uniformizálódás lett a következménye.

Ugyanez a helyzet a lemezfelvételek kapcsán is. Természetesen a gépzene soha nem helyettesítheti az élő zenét, a koncert pillanatnyi ihletettségét, a művész valódi kisugárzását, mely akkor és ott hat a pódiumon a legközvetlenebb módon. De mégis fontos és hasznos, ha

³⁰ „A Mozarti előadásmódról”, . 23. l.

az emberek zeneműveket ismernek meg általa. Az előadó személye is fontos, ha a lemezen meri vállalni egyéniségét és az előadás korrekt megközelítésén túl valamennyi szabadság is jellemzi az interpretációját. A lemezfelvétel – különösen Mozart zenéjénél – akkor éri el valódi célját, ha azt bizonyos fókig 20–21. századi forrásnak is tekinthetjük. Ha a sok felvétel jóformán megkülönböztethetetlen egymástól, akkor az uniformizálódás esete áll fenn. Szerencsére ma már ez egyre kevésbé van így, egyre több művész tekint friss szemmel a kottára.

Ennek bizonyítására álljon itt összehasonlításul két hanglemez-összkiadás. Mindkettő Mozart valamennyi zongoraszonátáját tartalmazza. Az egyiken *Malcolm Bilson* játszik fortepianón (1989, Hungaroton, Budapest, 430 Hz) a másikon *Schiff András* modern zongorán (1980, Decca, London). Nyilvánvaló, hogy a legszembetűnőbb különbség a hangszerválasztásban van. Minden művész számára, aki Mozartot játszik, fontos a hangszer, amelyre a mű eredetileg készült. Malcolm Bilson ezt olyannyira fontosnak tartja, annyira nem tudja elválasztani a koncepció egészétől, hogy ő már kizárólag fortepianón szólaltatja meg Mozart műveit. (Ismeretes, hogy még a szonáták előtt lemezre vette az összes Mozart zongoraversenyt is.)

Schiff András viszont azon a véleményen van, hogy ha létezik egy tökéletesebb hangszer, mint a fortepiano, akkor miért ne azon játsszon? De ami az egyik oldalon tökéletesedés, azért a másik oldalon általában romlással kell fizetni. Schiffnek szerencsére nem kell nagy árat fizetni, nem kell lemondania a finom árnyalatokról, színekről és a technikai könnyedségről sem a hangerő növeléséért cserébe. Ő ugyanis fontos szerepet tulajdonít az adott történelmi kor hangzási paramétereinek, és csodálatos természetességgel éri el a fényes, rajzos, magvasan körülhatárolt hangszíneket. Az artikulációt híven szolgáló kiegyenlített billentéssel, lenyűgöző virtuozitással – de a hangszert csak eszköznek tekintve – egy letisztult, kerek világot tár elénk.

Malcolm Bilson sokkal inkább a konfliktusokat hangsúlyozza. A zenei párbeszéd nála éles kontrasztokon alapul, gyengéd kérdésre szinte brutális válasz érkezik, gyors egymásutánban váltakoznak lágy dallamok éles válaszokkal. Az ő Mozart interpretációja nem a megnyugtató, bölcs, tökéletes harmóniát testesíti meg. Közvetlen, rendkívül kommunikatív egyénisége, mely a pódiumon mutatkozik meg igazán, a lemezen is átjön, szinte megszemélyesítve halljuk a különböző tételek karaktereit. Részletgazdag, árnyalatokban színes játékának még az is jellemzője, hogy nagyon bátran kezeli a hangszert és szabadon bánik a tempókkal.

A tempóválasztás döntő jelentőségű egy mű karakterére nézve, ezért a két interpretáció összehasonlításának fő szempontjául a metronómmal lemért tempók szolgáltak. (Lásd a 49–51. ol-

dalon található listát.) Látható, hogy olyan megrázóan nagy különbség nincs Bilson és Schiff tempóról alkotott elképzelésében, érdemes azonban megvizsgálni, mitől nem általános és senkivel össze nem téveszthető e két művész Mozart interpretációja

Mozart *első hat szonátáját* (K. 279–284) a legkönnyebbek között tartjuk számon (bár a családi levelezésben mint „schwere Sonaten” emlegetik). Akkoriban a klasszikus szonátákat általában kettő vagy három, leggyakrabban hat műből álló sorozatban adták ki. Sokszor egy prominens személynek dedikálták az arisztokrácia köreiből, így jobban a figyelem középpontjába került a mű és szerzője. Így történt ez a csoport hatodik darabjával, melyet von Dürnitz bárónak ajánlott Mozart és így került kiadásra 1784-ban. De hogy az első öt szonátának mi volt valójában a rendeltetése, azt a mai napig nem lehet tudni. Pedagógiai kötődésről nem beszélhetünk, legalábbis olyan értelemben nem, mint ahogyan ezt C. Ph. E. Bach hatos sorozatban megjelent, kifejezetten pedagógiai célból született szonátái mutatják. Bár Mozartnál a hat szonáta sorrendjét nemcsak a hangnemek szerinti elrendeződés determinálta, hanem mint egy „Gradus ad Parnassum”, a nehézségi fokoknak megfelelően, a technikai és zenei kihívások egyre magasabb mércéje szerint vannak felépítve.

Mozart feltételezte, hogy az előadónak már jócskán van tapasztalata az akkor divatos gáláns stílus hangvételére oly jellemző futamok, hosszú felbontott akkordsorozatok, lírai dallamok, dinamikai ellentétek kivitelezésében. És van gyakorlata a figurációk terén, a kísérő tört akkordok Alberti-basszusaival ugyanúgy, mint az ízléses előadást megkívánó díszítések tömegével. Már ezek a korai szonátái oly sok dinamikai előírást tartalmaznak, hogy csak a fortepianón lehetett megvalósítani hajlékonyan az árnyékok, echók, akcentusok teljes sorozatát. Mr. Bilson ki is használja ezeket és más remek tulajdonságait is a hangszernek, pl. a rövid motívumok artikulációs lehetőségét, az érdekes különbséget robusztus oktávok és a légies, tört oktávok között.

A Malcolm Bilson és Schiff tempóvételében leginkább hallható különbség a lassú tételek előadásában mutatkozik a K. 281-től kezdődően. Ez abból is adódhat, hogy Schiff elsősorban az éneklő, folyamatos cantilénát hangsúlyozza és ezért választja a menősebb tempót, míg Bilson szinte beszélteti ezeket a témákat, és ehhez a beszédes retorikához időre van szüksége. Legszembetűnőbb a két megközelítés különbsége a K. 282 nyitó Adagiójában és a K. 283 Andante tételében. Bilsont a legkevésbé sem kötik előadói szokások a saját hangszerén, nyíltan tempo rubatót játszik, a jobbkez szabadon deklamál a balkéz fölött – főleg az *Esz-dúr szonáta*

*Tempóválasztások W. A. Mozart zongoraszonátáinak
két különböző hanglemez-összkiadásában*

	Schiff András		Malcolm Bilson	
	modern zongorán		fortepianón	
K. 279				
I. Allegro		= 96		= 104
II. Andante		= 63		= 63
III. Allegro		= 112		= 120
K. 280				
I. Assai allegro		= 120		= 126
II. Adagio		= 88		= 88
III. Presto		= 100		= 96
K. 281				
I. Allegro moderato		= 144		= 138
II. Andante amoroso		= 88		= 80
III. Rondo.Allgero		= 88		= 80
K. 282				
I. Adagio		= 56		= 38-40
II. Menuetto I.-II.		= 112 (I.)		= 126 (I.)
		= 108 (II.)		= 126 (II.)
III. Allegro		= 120		= 120
K. 283				
I. Allegro		= 132		= 132
II. Andante		= 58		= 48
III. Presto		= 104		= 100
K. 284				
I. Allegro		= 144		= 132
II. Rondo en Polonaise. Andante		= 88		= 66
III. Andante (12 var.)		= 76		= 76
11.var:Adagio		= 66		= 58
12.var:Adagio		= 132		= 132

K. 309

I. Allegro con spirito		=	152		=	144
II. Andante, quasi un poco adagio		=	46		=	50
III. Rondo Allegretto grazioso		=	88-86		=	92

K. 311

I. Allegro con spirito		=	138		=	144
II. Andantino		=	42		=	42
III. Rondo. Allegro		=	96		=	84

K. 310

I. Allegro maestoso		=	126		=	126
II. Andante cantabile con espressivo		=	76		=	76
III. Presto		=	108		=	104

K. 330

I. Allegro moderato		=	144		=	138
II. Andante cantabile con espressivo		=	58		=	50
III. Allegretto		=	92		=	86

K. 331

I. Andante grazioso		=	76		=	66
5. variáció: Adagio		=	60		=	54
6. variáció: Allegro		=	132		=	126
II. Menuetto. Trio		=	116		=	126
III. Allgretto Alla turca		=	126		=	120

K. 332

I. Allegro		=	160		=	150
II. Adagio		=	80		=	76
III. Assai allegro		=	108		=	108

K. 333

I. Allegro		=	144		=	144
II. Andante cantabile		=	96		=	96
III. Allegretto grazioso		=	76		=	78-80

K. 457

I. Molto allegro		=	102		=	96
II. Adagio		=	66		=	69
III. Allegro assai		=	88		=	80

K. 533

I. Allegro		=	160		=	160
II. Andante		=	66		=	66
III. Assai allegro		=	66		=	72

K. 545

I. Allegro		=	138		=	138
II. Andante		=	69		=	66
III. Rondo. Allgretto		=	104		=	100

K. 570

I. Allegro		=	152		=	152
II. Adagio		=	92		=	96
III. Allegretto		=	144		=	138

K. 576

I. Allegro		=	88		=	88
II. Adagio		=	96		=	88
III. Allegretto		=	92		=	88

első tételében. A harmónia, ritmus, dallam, hangszín és hangerő összes alkotóelemét birtokolja az ujjaiiban, és tetszés szerint árnyalja és válogat közöttük. Néha már túlságosan deklamál, ezért időnként a szétesés veszélye is fennáll.

A C-dúr Andante drámai elemekkel kibővülő kidolgozási szakasza az ő felfogásában nagyon meggyőző, míg Schiff előadásában a tétel áriaszerű, érzelmes dallamai inkább az egyszerűség és átlátható tisztaság irányában hatnak. Érzékeny, finom hangszerkezelése mindig egyfajta csendes rezignáltságot közvetít a lassú tételekben, Bilson hallgatva viszont megértjük, hogy mit jelent a mozarti zene frissesége, újjászületése. Mindketten remekül érzik magukat a saroktételek Allegro, a szónak megfelelő vidám világában, kedves, boldog karakterében.

Az *F-dúr szonáta* Presto tételét Bilson kicsit visszafogottabban játssza, így még jobban kijön kontrasztos témája a Gaillard ritmussal a hirtelen dinamikai és érzelmi váltások, a szélsőséges ritmusok, akcentuseltolódások. Telitalálat a *K. 282* utolsó tételének abszolút tartott ritmusban történő előadása. Van benne valami abból a temperamentumos, fiatal fickóból, aki a szintén Esz-dúr, „Jeunehomme” koncert szerzője, aki megengedheti magának, hogy heves, energikus válaszokat adjon szelíd kérdésfeltevésekre. Bilson mindezt a legmagasabb rendű hangszeres tudással, pontosan és könnyedén valósítja meg a fortepianón.

A zenei folyamatok tételről tételre történő nehezítése miatt a *K. 281* valóban „schwere Sonate”. Schiff a legnemesebb fortepiano stílust viszi át a zongorára a dallam hangulatait érzékenyen követő témák megszólaltatásakor, a crescendo–diminuendo szigorú betartásakor. Ugyanakkor már jelen van Mozart, a vérbeli színpadi zenész, aki már itt is az opera formuláihoz tartozó eszközöket alkalmaz: tutti–solo váltakozása, recitativo-accompagnato, vehemens trillák, retorikus akkordok és nem utolsósorban a II. tétel amoroso-jelenete sejteti erősen Mozart dramatikus zeneiségét. Az utolsó tétel codája mint egy könnyű, commedia dell’arte előadás szelleme száll tova.

Még ennél is szenzációsabb a Schiff keze alatt izgalmas tempóvételben megszólaló zenekari effektusokat idéző *K. 283* fináléja. A balkéz repetált hangjaiban puhán zsongó és vibráló vonós hangzás ragyogóan párosul a jobbkez-téma lüktető terceivel és fényes tizenhatodmeneteivel.

A *K. 284* számú *D-dúr* szonáta a sorozat utolsó darabja, de az első szonáta, melyet kifejezetten kalapácszongorára írt Mozart, megteremtve ezzel a hangszer sajátos nyelvét és auráját, ami egyértelműen a hang és a kifejezés. Mozarton keresztül a személyes kifejezés és csillogó virtuozitás hangszere lett, magának Mozartnak pedig 1777-ben ezzel a szonátával

kezdődött zongoravirtuóz karrierje bajorországi koncertkörútja során. Schiff és Bilson mindketten a saját hangszerüket eszközül használva remekül közvetítik mind a személyes hangot, mind a lendületes, magával ragadó bravúros passage-okat. A valódi billentyűs textúrák kifejező, változatos billentéssel szólalnak meg kezük alatt, míg – főleg az I. tételre jellemző orkesztrális karakter – a tiszta, világos, differenciált szólamvezetésben nyilvánul meg. Bilson a grandiózus gesztusokat hangsúlyozza (pl. az utolsó tétel oktávjainál), míg Schiff kihasználja a zongora adottságait és olyan zenekari hangzásokat varázsol elő a hangszerből az I. tételben, mintha egy valódi szimfóniát hallanánk. Bilson következetesen lassabb tempót vesz minden tételben, kivéve a terjedelmes variáció-sorozat utolsó darabját, ahol hajszálpontosan egyezik a két előadó tempójának metronómszáma.

Az Allegro con spirito tempójelzés úgyszintén az orkesztrális zongorastílus tulajdonságait mutatja a *K. 309 C-dúr* szonátában: unisono tutti effektus, szóló zongora tutti válaszok, fűvósok–vonósok párbeszéde. Ezek a kompozíciós megoldások egy nagyon is hangszeres ihletettségű műben léteznek. Mozart Mannheimben komponálta, augsburgi tapasztalatait és a Stein-hangszerről nyert ismereteit felhasználva, ugyanakkor igyekezett megfelelni a mannheimi ízlésnek (meg is találjuk mindjárt a második témában a híres mannheimi crescendót a jobbkézben). A családi levelezésből kiderül, hogy Salzburgban nem voltak annyira elragadtatva és kissé lekezelően nyilatkoztak erről a stílusról. Nannerl írta róla:

„látszik, hogy Mannheimben komponáltad”³¹

A modoros mannheimi ízlés felismerhető a rövid lélegzetű frázisokról, kis tagolású témákról és motívumokról, túlzott díszítésekről és a számos dinamikai effektusról. Leopold szerint is van benne valami a „vermanierierten mannheimer gout”-ból,³² melyet egyedül fia jó stílusa mentett meg. Végül is a művet Rosa Cannabich számára komponálta, ennek számos zenei kommentálását már ismerjük, és a II. tétel oly sok finomsággal és gyengédséggel rajzolja meg a tizennégy éves lány zenei portréját, hogy el tudjuk képzelni: Rosa valóban tehetséges lehetett és szívesen tanította őt a huszonegy éves ifjú zeneszerző.

³¹. *Briefe*, II, 176. l.

³² u. o. II, 181. l.

Mindkét mannheimi szonáta – a következő a *K. 311 D-dúr* – I. tételének előírása Allegro con spirito, melyet Bilson következetesen mindkettőnél 144-es lökötéssel valósít meg, míg Schiffnél eltérnek egymástól. A C-dúr szonátában nagyon tüzes tempót vesz, míg a D-dúr szonáta ebben a meggondoltabb tempóban inkább kedélyesen szellemes, így remekül érvényesül a sokszínű pianisztikus anyagkezelés. Bilson megközelítése a C-dúr szonátában az I. tétel artikulációjára támaszkodik, mely a lépcsőzetes játéktérben csakis a dinamikára számítva a zenei szövet nyugodt lökötése közben jeleníti meg a következetes zenei gondolatokat. Az F-dúr Andante nála egy kicsit hajszoltnak tűnik, az alapdallam már elvész az ornamentika tömegében, míg Schiff komolyan véve az „un poco adagio” utasítást – a harmincketted futamokkal, kromatikus, érzelmes triolákkal, szentimentális apoggiaturákkal nem töri meg a kontinuitást és így lépésről lépésre, nyugodtan bontakozik ki a lány arcképe. A másik szonáta G-dúr Andantinója is nagyon érzelmes tétel, az első téma négyszer jelenik meg, egyre újabb és gazdagabb ornamensekkel, módot adva ezzel az előadónak az espressivo számtalan árnyalatának létrehozására. Kifejező, puha billentés, azonos tempóelképzelés jellemzi a két művész interpretációját ebben a tételben.

Mindkét szonáta fináléja Rondo. A C-dúr kicsit menősebb felfogása, az Allegretto grazioso különleges érzékenysége Bilsonnál szinte Schubert árnyékát vetíti előre, a balkéz kíséret folyamatos, „vándorló” nyolcadmozgásával, az epizódok váratlan kontextusaival. Várázslatosan szól a tétel bensőséges, pianissimo befejezése a fortepiano mély regiszterében. Míg a D-dúr fináléban Schiff ragadja magával ellenállhatatlanul a hallgatót fiatalos lendületével: feszes a ritmus, anélkül, hogy motorikus lenne, tagolt az artikuláció, anélkül, hogy túl részletezett lenne, változatos akcentusok férnek bele a virtuóz, gyors tempóba. Az ütemvonal nélküli, kis koncertszerű kadenciákban pedig maximálisan kihasználja az előadó szabadságát, a kötetlen improvizáció csillogó stílusában.

Talán érdemes összevetni a *K. 311*-es szonáta előadásmódját egy harmadik felvétel interpretátorával, aki nem más, mint *Walter Gieseking*. Ő volt az a művész, aki síkra szállt a Mozart művek pedál nélküli előadásáért és felvételein valóban sehol nem alkalmaz pedált. Ez az óriási tehetségű művész a II. tételben olyan telt, nagy vivőerejű cantilénát játszik maximális legato billentéssel minden pedál nélkül, a basszus meleg, puha tónusú kíséretével, hogy csak csodálni lehet. Alázattal nyúl Mozart zenéjéhez, minden hang, minden előírás hajszál pontosan megegyezik a kottában leírtakkal. Mégis az I. tétel egy kicsit szögletes, katonás, a III. tétel pedig valahogy száraznak tűnik.

Mérföldkő Mozart billentyűs művei között a nagy érzelmi viharok között Párizsban keletkezett *K. 310 a-moll* szonáta. A hirtelen távozás Mannheimből, szerelem (Aloysia Weber), halál (édesanyja) mind egyszerre szakadtak a fiatal komponistára, nem csoda, ha moll hangnemet választott a kompozíciós önkifejezésre ideális eszközt jelentő billentyűs hangszeren. Felnőtté válását jelzi az Allegro mellett álló maestoso kiegészítés a tempóra vonatkozóan. A méltóságteljesség valóban jellemző a nyitó tétel főtemájára a pontozott ritmussal és a balkéz akkordjainak repetíciójával, bár talán közelebb jár az igazsághoz az az előadás, mely inkább a passionátót vagy a patetikus jelleget hangsúlyozza, mint a maestosót. Bilson valóban kirobbanó pátosszal szólaltatja meg az I. tétel könnyörtelen ritmikáját. Ez a fajta hangszerkezelés modern zongorán nem eredményezne talán szép hangzást, ám ő védve érzi magát a fortepiano által és szabadjára engedi szenvedélyét. Ezzel szemben Schiff sokkal visszafogottabb, de túl könnyedén veszi a pontozásokat, sok a staccato a tételben, mely a komolyság rovására megy. Imponáló a balkéz ritmikailag is pontos kidolgozottsága; ő mint egy vonósnegyesben, épít a hangszerek egyenjogúságára, s úgy kezeli a balkéz hangjait, mint egy csellósólamot.

A két művész belső lüktetése pontosan megegyezik az I. tétel metrumában, úgyszintén a lassú tételnél. Ez a tétel a 19. század zongorajátékának alapjait jelenti: egyetlen ember létre tud hozni egy olyan zenei produktumot, mint egy egész zenekar szólistával vagy operaénekesssel.

Tulajdonképpen egy hangszeren előadott ária, mely a jobbkéz melódiájában életteli, finom díszítőelemekkel olyan, mint az emberi hangok éneklése – Schiff zongoráján. A fortepianón gyönyörűen szólnak viszont a mély regiszterben a négyszólamú, tömör akkordok, mély fekvésben a trillák, vagy úgyszintén a balkéz témája a trillák alatt. Mindezek hangszertechnikailag is újdonságnak számítottak akkor, és Beethovenre előremutató hangzásokat eredményeztek. A zenei szövet struktúrája is jóval bonyolultabb, mint a korábbi szonátákban. Elég messzire jutott Mozart a gáláns stílus két kéz között megoszló futamaitól, a tört akkordos kíséretektől és a légies figurációs témáktól.

A záró tétel elsőprő lendülete magával ragadja hallgatóját és előadóját egyaránt, ez az izgatott érzelmvilág, ez a speciális affektus szintén Beethovenre előlegezi. Bilson egy hajszállal vesz csak fogottabb tempót, így lélegeztetve a témákat és betartva az artikulációs szabályokat.

Egy újabb érdekes megközelítése az a-moll szonátának, ha meghallgatjuk *Alfred Brendel* felvételét. Köztudott más Mozart-felvételeiről is, hogy a pedálhasználat nála nem tabu, és elképzeléseiben nem korlátozza, hogy milyen hangszere írta Mozart eredetileg ezeket a műve-

ket. Valóban minden aspektust figyelembe vesz, ami közel hozza hozzánk ezt a zenét, csodás artikuláció, egységes tempó, feszes ritmusok, érzékeny billentés, maximális melodikusággal kijátszott, pergő tizenhatodok, de a vaskos hangzás miatt végül is nem éri el azt a hatást, ami egy Mozart szonáta kivételes élményét jelenthetné. Ez a megjegyzés főleg az I. és II. tételre vonatkozik, ahol a bőséges pedálhasználat hozzájárul mindezekhez. Ám így is lenyűgöző a férfias karakter, a visszatérésnél a-mollban gyönyörű a melléktéma, és a kis romantikus calando, melyet Mozart nem visszatartásnak, inkább csak halkításnak gondolt az I. tétel átvéztető részében – még az is megbocsátható, olyan művészien, finoman oldja meg. Brendel a maestosót éli át ($J=120$), ettől kap még nagyobb súlyt a pontozott ritmus és válik valóban jelentőssé a téma. A III. tételben nagyon szuggesztív az állandó ritmikus lüktetés és a pedál nélküli, szépen rajzolt, fojtott indulatokat megjelenítő téma.

A K. 330 *C-dúr* a szonáták közül az egyetlen, melynek nyitó tétele Allegro moderato $2/4$ -ben, ideális tempó az instrukciók betartására, legmeggyőzőbb példája a növendékek számára komponált tanítási anyagnak. Napjaink zongoratanításában is lényeges elem a „mozartizálásnak” megfelelő artikuláció, a finom nüanszokon alapuló billentés minden részlete, a dinamika és a díszítések maradéktalan érvényesülése. Az I. tételben a zenei gondolatok, frázisok, folyamatosan, szünet nélkül követik egymást, díszítve, különböző figurációkkal, máskor a kísérszólam biztosítja a folyamatosságot. Az eddigi tapasztalatokból világosan, előre látható, hogy ez a folyamatosság Schiff előadásában maradéktalanul érvényesül anélkül, hogy egysíkú lenne, míg Bilson tempóingadozásokkal, túl részletezett artikulációkkal megakasztja a folyamatot. Egyébként is, minden tétel lassabban alakul nála, sőt a II. tétel f-moll középrészének tempója majdnem a felére csökken. Nagyon szép ennek a résznek az indítása a sötét színű basszusokkal, ezért érthetetlen, miért lesz olyan kemény a folytatás Asz-dúrban. Az egész tétel különlegesen érzékeny cantabile tónusát Schiff maradéktalanul valósítja meg a zongorán, és a finálé könnyed, friss, táncos jellegével is talán ő közelít jobban a C-dúr tételekre oly jellemző naiv, ártatlan karakterhez.

A K. 331. *A-dúr* szonáta kiváltságos helyet foglal el nemcsak a szonáták, hanem Mozart valamennyi szóló-zongorára írt darabjai között, még a variációkat is beleértve. Népszerűségét elsősorban az I. tétel behízelgő dallamának köszönheti, de valóban a legtökéletesebb, leginvenciózusabb hat variáció, amit ebben a műfajban Mozart valaha leírt. Minden zenélő, zenét szerető ember örömet lel benne. Egy jól zongorázó, de nem hivatásos zenész számára – aki otthon magának játszik – ez a gyönyörű téma variációkkal vonzóbb lehet a legragyogóbb

szonátaformába öntött I. tételnél. De ideális tanítási anyag is. Mozart követi a tradicionális, variációs szabályokat a hat variáció felépítésében, és a 6/8-os siciliano témát a legfinomabb stílusban komponálja meg, a variációk pedig sokféle figuratív gazdagságot mutatnak. Nem utolsósorban pedig – mindezek mellett – sikeres és hálás koncertdarab lett a közönség körében a népszerű Alla turca finálé miatt is.

Schiffnél az A-dúr mint hangnem maga a fiatalos lendület és meglepődöttség. A legteljesebb mértékben összhangban van egyéniségével a disztíngvált, nemes hangzás, a folyamatos, mégis értelmes játékmód, a sohasem harsány basszusok; szinte egy könnyed lebegés az I. tétel, és az a megszépítő világ, amit megszólaltat, itt helyénvaló. Tempók terén a természetesség, dinamika terén a kiegyenlítettség az irányadó nála. A II. tételt gyorsabban játssza a szokásosnál, a friss mozgású főréss után újdonságnak hat a mélyebb érzelmi világot feltáró Trió, mely már Schubert zenéjének előfutára. A jóval nyugodtabb tempó lehetőséget ad a nagyon szép szólamvezetésre, olyan, mintha egy magasrendű kamarazenélést hallanánk három muzsikusz előadásában. Ezt a módszert alkalmazza Schiff az Esz-dúr szonáta II. tételében is, ahol az I. Menuette „quasi tutti” része után mint egy szóló betét hangzik el kicsit lassabb tempóban a II. Menuette.

Bilson sokkal dramatikusabb lényre mindkét tételben megnyilvánul. Ő jobban elválasztja egymástól a témákat, több szünetet tart, a párbeszédet hangsúlyozza. Megfigyelhető néha a variációk közötti tempóingadozás – valószínűleg szándékosan. Pl. a 2. variáció gyorsabb az előzőnél, a 3., moll variáció viszont már visszatér az eredeti tempóba. A téma kifejező, gondosan artikulált előadása egy csepp sem érzelmes, inkább nemes hangvételi. Nagy hangsúlyt kap nála a két forte záróütem, mint tutti coda, sőt a 2. variációban mint egy rövid, barbár „alla turca” felbontás jelenik meg. Bilson ezzel az utalással hozzáköti a hatodik variáció török elemeihez, sőt az Alla turca fináléhoz is. A II. tételben is nyugtalanító akcentusok dominálnak a kérdések és megállapítások zenei megjelenítésében. Bilson a polemia felől közelít a finoman deklamáló dallamsorozathoz, előadása ezáltal rendkívül színes és karakteres.

A K. 332 F-dúr Mozart egyik legragyogóbb billentyűs darabja. Az I. tétel pazar bőkezűséggel ontja a témákat, egymást követik a szebbnél szebb motivikus anyagok és dallamfordulatok, melyek természetesen mind más és más karakterisztikus vonással vannak felruházva és ennek megfelelően zenei jelölésük is rendkívül változatos: legato-ívek, sforzato hangsúlyok, arpeggiók és staccatók, forte–piano kontrasztok társulnak és tűnnek elénk a kottaképből. Ennek a sokszínűségnek Bilson igazán hivatott tolmácsolója, minden egyes hangjából a leírt

hangok gondos tanulmányozása érződik: akár a főtémához csatlakozó kürt-kvintekkel harmonizált menüett-dallamát, akár a melléktéma ruganyos táncmelódiáját vagy a zárótéma finoman harmonizált akkordjait hallgatva kiemelt szerepet kap a rendkívüli hajlékonyság, a könnyed táncos jelleg mellett egy ívnek a tényleges átélése. Mindezek ellentétéként pedig a komoly, intenzív érzelemmel bíró csökönyös, szinkópált ritmusok teszik jelentékennyé az ő felfogását. Amitől számomra mégsem teljesen egyértelműen pozitív ez a fajta értelmezés, az a főtéma rövid, ütemenként jelzett legato-ívének, kicsit didaktikusan magyarázott értelmezése. Így minden ütem eleje kap egy akcentust, ami túlságosan széttöredezi a témát. A másik negatívum ebben a tételben az átvezetés (d-mollban) démonikus viharzásának egy kissé már színpadias megjelenítése. És ha már itt tartunk a III. tételre ugorva, hasonló vonásokat kap Bilson előadásában a melléktéma, mely a romantikus, melodramatikus sóhajok túlzásával szinte karikírozza a dolce témát. Viszont az Allegro assai szenvedélyes, nagyon lendületes jellegét, kivételes, ragyogó virtuozitással és pontosan ugyanabban a tempóban játssza mindkét előadó. Iskolapéldája ez a tétel a briliáns stílusban előadott száguldó tizenhatodok feszes ritmusa és az áradó, pompás témák között húzódó kontrasztoknak. Schiff itt is – akárcsak az I. tételben – az eleganciát és a szellemességet tartja szem előtt, s mindezt a legnagyobb könnyedséggel és természetességgel; játékát leginkább talán a franciák beszédstílusához lehetne hasonlítani. De az I. tétel akkordtémáinak bensőséges, Schubert zenéjére emlékeztető harmóniavilágát sem hagyja figyelmen kívül. A II. tétel finom, légies, tiszta tónusa érvényesül az ő előadásában, a Mozart által pontosan lejegyzett díszítések nála mindig belső indítatásból fakadnak és ezáltal improvizatív hatást keltenek – jóllehet a rubato alig érezhető, és az egyszerű kíséret a balkézben mindig egyenletesen, megbízhatóan a háttérben marad.

A következő mű a **K. 333 B-dúr szonáta**. Már a K. 332-es F-dúr szonátával kezdődően megfigyelhető: ahogy Mozart tempójelzései egyre rövidebbek és tömörebbek, úgy közelít egymás felé két művészünk metronóm számokkal jelzett tempóvétele. Az utolsó hat szonáta 18 feljegyzett metronómszáma közül 7 teljesen megegyezik (főleg az első és második tételben), de a többi is csak egészen minimális eltérést mutat. A szonátatételek egyre világosabb karakterisztikus vonásai úgy látszik egyre egyértelműbb tempóválasztásokat tesznek lehetővé. Így van ez a B-dúr szonáta esetében is, jóllehet Bilson továbbra is a szenvedélyes, néha patetikus megközelítést választja, míg Schiff számára a mérsékelt, lírai előadói stílus a megfelelő. Természetes, hogy elsődlegesen mindketten a pontos, megalkuvás nélküli szerzői utasítások betartását tartják szem előtt, és egyikük sem tudja kivonni magát Mozart forrongó dallamára-

datának hatása alól, mely az érett Mozart műveinek egyre inkább sajátja lett. Ebben a gesztusvilágban minden kis ívnek, minden díszítésnek jelentősége van, a kíséret természetes folyékonysággal és expresszivitással öleli körül az éneklő témákat. Rendkívül izgalmas az I. tétel kidolgozási szakaszának passionato jellegéhez alkalmazkodó balkéz egyáltalán nem gépies megszólaltatása Bilsonnál, míg a zárótéma túlzott deklamálása zavaróan hat. Elvégre Mozart zenéjének egyik legfőbb erőssége éppen az egyszerűség és természetesség.

A II. tételben ez a fajta beszéltetés már sokkal inkább helyénvaló, bár némely helyen túlzottan hangsúlyozza az öntudatos retorikai hangvételt, ilyenkor a bal kéz túlságosan ütött és keménynek hangzik, pl. a kidolgozási rész mollra fordulását jelző F-hangok kopogásai a basszusban. (Egy misztikus, baljóslatú fenyegetés sokkal szuggesztívebben hat, ha halkan mondják.) Ez a tétel boldog pillanatokat átélő két ember szólama, mely az emberi hang regiszterében szólal meg a jobbkézben. Mozart operai tapasztalatai valószínűleg hozzájárultak ahhoz, hogy a dallamhangok ilyen éneklő módon simulnak bele a hármashangzatokba, az érzelmes disszonanciák ilyen kecsesen oldódnak fel a díszítésekben. Schiff előadásában mindezek inkább reminiscenciaként hangzanak fel, körüllegi a tételt a már említett rezignáltság, de mint Mozart minden Esz-dúrban írt lassú tétele, mély érzelmeket hordoz és hitet tesz egy más, egy jobb világ mellett. Ezenkívül Schiff nemcsak az expresszív dallamfordulatokat, hanem a gazdag ornamentikát is puha, szép billentéssel szólaltatja meg.

Páratlan a maga műfajában a koncertokra emlékeztető III. tétel. A „grazioso” főtéma, a szabadon csapongó fantáziával élénk állított epizódtémák, a versenyműbe illő kadencia – mindezek lehetőséget adnak Schiffnek a fényes, karcsú, színes hangzásvilág kibontakoztatására, Bilsonnak pedig a tréfákban bővelkedő előadásra.

A B-dúr szonáta Alfred Brendel interpretációjában hasonlít Bilson felfogásához. Mind a tizenhatodik, mind az éneklő témák magvas, érzéki billentése differenciált hangszerkezelésről tanúskodnak. A kényelmes tempó ($\text{♩} = 132$) lehetővé teszi a színes artikulációt, az ellentétek nagyon pontos, konkrét megfogalmazását, az akcentusok változatosságát. A pedál kicsit sok – néha még a szünetekben is bent hagyja – és a túlságosan kiütött, kikopogott tizenhatodik azt eredményezik, hogy a zongorán vaskos lesz a hangzás. A kissé romantikus megközelítés ellenére zeneileg tökéletesnek mondható és élményt adó zongorázást hallunk.

A **K. 457-es c-moll szonátát** 1784. október 14-én komponálta Mozart. Hogyan keletkezhetett a csupa derű K. 456 B-dúr zongoraverseny közvetlen szomszédságában ez a nyugtalan, fájdalmas, moll hangnemű szonáta? Mozart korában a hangnemválasztás már önmagában is

determinálta a mű hangulatát és a ritkábban előforduló moll hangnem kifejezésbeli értéke sokkal erősebb volt, mint napjainkban. Nagy jelentősége van tehát, hogy Mozart ehhez a hangnemhez nyúlt, hiszen a c-moll az egyik legdrámaibb, legsötétebb lelkiállapot közvetítője. Billentyűs zenéjében egy másfajta stílust alakított ki azokban a művekben, amelyeket saját maga számára írt. Ezek elsősorban a zongoraversenyek, egy pár variációja és egészen biztos, hogy ezek közé sorolható a c-moll szonáta is. Ennyire a hangszer szellemében fogant szonátát Mozartnál eddig nem is nagyon találunk, ez már a legtisztább, a pianisztikus lehetőségek teljes kiaknázásával szerkesztett billentyűs zene. A hangszer legmélyebb és legmagasabb regisztereinek használata, a különböző fekvések tudatos szembeállítása, futamok, gyors kézkeresztezesek és az egész zenei anyag felrakása – nem beszélve az Adagio dúsan díszített, cantabile megszólaltatásáról – kivételes előadói képességeket kívánt meg. Stílusán is érződik, hogy Mozart leggazdagabb zongoraverseny-termő évében, 1784-ben, jelentős és virtuóz versenyművek szomszédságában keletkezett..

A már említett „c- moll” lelkiállapot lázongó, ám mégis férfias megszólaltatásához – már csak kora miatt is – Bilson áll közelebb. Remekül fogja egybe a szigorú drámai elemeket, erős hangulati egységet teremt a többször megjelenő unisono főtémával. Az energikus nekilendülések és bátortalan elhalkulások, a párbeszéd a melléktémában – akár a tempó kis módosításai is –, mind a tétel drámaiságát fokozzák, akár csak a sforzatok vagy a kromatikus menetek sötét színeinek átélte, kifejező szólamvezetése.

Schiff fiatalos lendülettel, szenvedélyes agitatóval átviharzik a súlyos mondanivalókon. Ám szép billentése, tiszta tónusa, virtuóz hangszerkezelése és nem utolsósorban ízlése (Geschmack!) megóvja őt a nagyobb tévedésektől.

Harmadik interpretátorként *Szvjatoszlav Richtert* választottam, aki a róla készült portré-filmben őszintén elmondja, hogy bár próbálkozott többször, nemigen tudott mit kezdeni Mozart zenéjével. Ezt bizonyítja, hogy egy pár zongoraverseny kivételével (melyek igazán nagy-szerűek) alig van Mozart-felvétele. Richter befelé forduló, ám súlyos, néha elsőprő indulatokat hordozó egyénisége talán valóban nem alkalmas a könnyed korai Mozartok megszólaltatására, de úgy gondoltam, a c-moll szonáta erősen beethoveni kifejezési skálája közel áll az ő előadói stílusához. Nos, valóban a tőle megszokott magas színvonalú előadást hallunk a felvételen, ám ez nem biztos, hogy közelebb visz minket ennek a szonátának a megértéséhez. Már az I. tétel tempóvétele furcsán hat, nem önmagában a metronómszám ($\text{♩} = 86$) hanem mert Richter úgy játssza, mintha az Allegro mellett a „molto” helyett” szerzői utasításként „commodo”

állna. Ez a karakter rányomja bélyegét az egész tételre. Richternek az a csodálatos vonása, hogy nagyon sok ideje jut mindenre, most is érvényesül, gyönyörűek, nyugodtak a párbeszéddek pianói, jut idő az ellentétek szétválasztására. De a staccatók túl súlyosak, miközben elvész az igazi dráma, s inkább nyugodtan, epikusan hömpölyög a zenei mondanivaló. Különlegesen játssza az utolsó tételt is, mint ahogy különleges maga a tétel, agitatio jellegével, hihetetlen ritmikai könnyörtelenségével. Minden a szabálytalanság mezsgyéjén mozog, minden túlzottan szélsőségesen van megfogalmazva: a makacsul repetáló hangok, valamint a piano–forte közötti ellentét, a mennyei első mondat és a kalapáló második közötti kontraszt. Ez a zene éppen hogy megáll a klasszikus határokon, Richter erre ráérezve a romantikus zene felől közelít hozzá és egészen szokatlan megoldást választ. Megintcsak a tempón változtat: a $\frac{3}{4}$ -et nem egyben érzi, mint általában szokásos egy Allegro assainál, hanem egy sokkal lassabb tempóban ($\text{♩} = 66$) három ütést hoz. Így valóban sokkal érzékenyebb a téma, a súlytalan hangok plasztikusabbak, megnő a jelentősége a beszélgetést megszakító forte kontraszt-témának, melyet azonban már az agitatio jellegnek megfelelő tempóban játszik ($\text{♩} = 80$).

Az Adagio aprólékosan cizellált, dús ornamentikával felruházott – mégis cantabile jellegét hármuk közül, úgy érzem, Schiff valósítja meg maradéktalanul. Nála érvényesülnek a különlegesen finom dinamikai árnyalatok, többek között a nyitó téma „sotto voce” indítása, mely elég meglepő Mozartnál, s később pontosan érezteti a „mancando”, „calando” effektusait, melyeket szigorúan mennyiségi kérdésként kezel. Hasonlóképpen kezeli az olyan improvizatív elemeket tartalmazó zenei anyagokat, mint az ornamensekkel teli visszatérés, ahol ő pontosan tudja, meddig terjedhet az előadói szabadság (I. a Tempó fejezet „rubato” szakaszát). Az Asz-dúr közjáték (mely a későbbi Pathétique szonáta II. tételével mutat nagy hasonlóságot) szinte megszemélyesített párbeszédei – férfi–női szereplőkkel –, vagy a főtéma poétikus, minden megjelenésekor újabb és gazdagabb díszítései, Schiff tolmácsolásában a bilentyűs hangszeren elérhető legnemesebb cantabile hangon szólnak meg.

A koncertpódiumon egyre inkább elválaszthatatlanná válik a c-moll szonátától a **c-moll fantázia**. Természetesen általában a szonáta előtt játsszák a fantáziát – mintegy bevezetésként a fő műhöz, pedig valójában hét hónappal a szonáta után komponálta Mozart. De már az első kiadás összepárosította őket – feltehetőleg Mozart beleegyezésével – „*Phantaisie et Sonate pour le fortepiano*” címmel jelent meg 1785-ben az Artariánál. Csak a szonáta rendelkezik dedikációval (a M^{me} de Trattner) így ma sem tudjuk pontosan, hogy mi volt a szerző intenciója a fantázia és a K. 457-es szonáta kapcsolódásában, máig homályban maradt kinek írta való-

jában Mozart ezt a legszemélyesebb hangvételt, legegységibb alkotását. De hogy milyen lelkiállapotban lehetett 1785. május 20-án, az egyértelműen kiderül a műből, melynek megformálásához ez a meghatározhatatlan műfaj, a fantázia látszott a legalkalmasabbnak számára. Ma, amikor az információk elképesztő áradatában ömlesztve kapjuk a magamutogatás mindenféle formáját, amikor különböző sajtóorgánusok hétről-hétre tudósítanak minket élettörténetekről, legbensőbb titkokról és felületes érzelmekről – akkor belelapozunk egy 18. századi kottába és még nyilvánvalóbbá válik a különbség: milyen amikor egy nagy művész mutatja meg magát – a zenéjén keresztül. Milyen az, amikor valaki feltárja a lelkét, a gondolatait, a legnagyobb elmélyültséggel.

Nehéz feladat egy előadó számára úgy közvetíteni ezt a művet, hogy egész lény egy „mozarti idióma” legyen, hogy vissza tudja adni Mozart zenéjének legszemélyesebb pillanatait. Ő maga adta ezt a címet: „Eine Phantasie für das Klavier allein”. Textúrájában, hangnemiösszegzésében sok hasonlóságot mutat C. Ph. E. Bach szabad fantáziáinak karakterisztikus vonásaival. Az érzelmek és karakterek széles sorozata, a harmóniak és modulációk merészsége és a szabad improvizatív futamok állandó jelenléte erre enged következtetni. Csak Mozartnál mindez rendezettebb formában jelentkezik. Ez az alapvető szervezettség, ami Richter játékában is domináns elemként azonnal feltűnik, ahogy határozott vonásokkal bemutatja és következetesen végigviszi egy jellem, egyetlen karakter különféle lelkiállapotait. Az affektusok különböző láncolatainak sorozata Richter előadásában egy egységet alkot, mely a megkomponált visszatéréssel még nyomatékosabban lekerekíti a szabad szerkezetű fantáziát. – Ezen belül változatos hanghatásokkal éri el a zaklatott, vívódó, dramatikus hatású részeket (I. Allegro, a visszatérés előtti szakasz). A *g-moll* Allegrót nem motorikusan játssza, megéreztetni a benne rejlő széles dallamvonalat. Az ő interpretációjában a D-dúr, B-dúr részek sem igazán fénylenek, hiszen ez nem illene az egész mű alaphangulatát meghatározó sötét lelkiállapothoz. Gyönyörű a zárószakasz finoman pulzáló tizenhatodjainak mindenén áthatoló, mindent tudó csendje fölé visszaidézett motívumtöredék. Richter természetesen mindezek megszólaltatását sietség nélkül, az idővel való gazdálkodás ritka képességével teszi.

A fantázia időtartama: 14' 50"

Bilson előadásában: 12' 20"

Schiff előadásában: 11' 30"

A fantázia után több, mint három évig nem írt szóló szonátát. Az elbűvölő **K. 545 C-dúr** (facile) kivételével – mely mesterműve a természetességnek és egyszerűségnek – utolsó szonátái magukon viselik Mozart hihetetlenül megnőtt érdeklődését a kontrapunkt iránt.

A **K. 533 F-dúr** szonáta a polifonikus szerkesztésmód remek példája – mozarti szellemben W. Giesecking interpretációjában. Látszólagos személytelensége teszi őt erre igazán alkalmassá – gondolhatnánk, ám a szigorú kontrapunktikus témák az ő előadásában önálló személyiségekké válnak. A dallam és a kíséret egyenrangúan váltogatja egymást a két szólamban, és a két kéz különálló személyiséget képvisel. Csodálatosan kiegyenlített billentése a dinamika területén a természetes nüanszok kiaknázására épül. A II. tétel szabálytalan, szokatlan harmóniavilága sem billenti ki egyensúlyából és a III. tétel meghallgatása (mely tulajdonképpen az önálló F-dúr Rondó) után úgy érezzük a klasszikus kiegyensúlyozottság összképétől búsúszunk.

A **K. 570 B-dúr** és a **K. 576 D-dúr**. Az utolsó két szonáta bár hangnemileg eléggé távol áll egymástól, mégis nagyon sok közös vonást hordoznak. Továbbra is a kontrapunktikus jelleg a döntő a saroktételekben és a középtételek hangvétele is megegyezik az eszményi szépségű, egyfajta hangszer feletti témák bemutatásában.

Éppen a D-dúr szonáta II. tétele jó példa arra mi mindent lehet kiolvasni a kottafejek mögül. Itt ugyanis semmiféle dinamikai vagy hangsúlyjelzés nincs beírva és ez a szigorúan lineáris, kontrapunktikusan száraz anyag eredményezhetne egy hideg, úgynevezett objektív előadást. Ám szerencsére ez egyik előadónál sincs így, sőt a físz- moll középrész Bilson felfogásában úgy érzem éppen a túl nagy indulatoknak esik áldozatául. Ő nagyon valóságosan fogalmazza meg a jobb kéz gyönyörű dallamának panaszos hangközeit, pedig ez a finom textúra inkább egy távoli, transzcendens világ fájdalmát tükrözi. Schiff bársonyos billentésével, tiszta tónussal közvetíti ezt a megközelíthetetleniséget. Ahogy lehetfinom tempólelegeztetésekkel visszavezet a szelíd A-dúr Adagio kissé hétköznapi világába, az egyike a legszebb pillanatoknak a lemezen.

Bilson sziporkázó szellemességgel játsza a zárótételeket. A *B-dúr* laza, rondo formájában a buffo-jelleget hangsúlyozza a bal kéz kihegyezett oktávlépéses staccatóinál, a *D-dúr* kedélyes, problémátlanul induló Allegrettójában igazi meglepetésként hatnak a témát ellenpontozó, bal kézben megszólaló triolák. Ízelítőt kapunk, milyen is lehetett Mozart legendás bal kéz technikája. Nála minden apró motívumnak saját élete van, beszédes előadásmódja ugyanakkor érzékenységgel és hajlékonysággal párosul.

Mindketten hallhatóan élvezik a művek számottevő technikai igényességét. Különösen a K. 576-os D-dúr szonátában, mely az egyik legnehezebb a szonáták közül, technikailag és zenileg egyaránt. Mozart alaposan összekeverte a két kéz közötti harmóniákat, ellentétes ritmusokat és futamokat. Mindketten magasfokú virtuozitással játszik ezt a sokrétű, színes zenét, melynek lendülete a játékosság, a derű és a humor kibontakoztatására bőven ad lehetőséget.

Tapasztalatom szerint a növendékeknek sokszor csalódniuk kell, amikor valami könnyen játszható, „könnyed” zenére vágnak, és ehhez egy Mozart-szonátát választanak. Meglepődve tapasztalják a felmerülő technikai problémákat (nem csak a késői szonáták esetében), de nehézséget jelent az igazi „mozarti derű”, a nemes egyszerűség és természetesség felszínre hozása éppúgy, mint a szenvedélyekkel teli felkavaró, keserű konfliktusokat hordozó karakterek arányainak megtalálása. Mozart senkihez nem hasonlítható zenéje mindezeket magában foglalja, még a nem nagy nyilvánosságra szánt zongoraszonátákban is.

Schiff András és Malcolm Bilson maradandó élményt nyújtó zongorázásukkal segítségünkre vannak a szonáták minél igazabb, minél mélyrehatóbb megközelítéséhez. A 18. századi hangzásezményeket követve és a korabeli előadói gyakorlatot tiszteletben tartva kottahű interpretációjuk egyben a műhöz való hűséget is jelentik. Az egyes szonátákról alkotott különböző felfogásuk ellenére mindketten a korszerű, modern játékmódot képviselik. Előadásukon keresztül válik a 18. századi mozarti muzsika korszerű, a modern kor emberéhez szóló zenévé.



KV 475

Die erste Seite in den beiden Auflagen des Artaria-Druckes / The first page of both impressions of the Artaria print

1. Huberty-Stich / Engraved by Huberty 2. Artaria-Stich / By Artaria's engraver

Bibliográfia

- Anderson, Emily: *The Letters of Mozart and his Family* (London, 1966)
- Bach, Carl Philipp Emmanuel: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Berlin, 1753) angol ford.: W. Mitchell, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. (New York, 1949)
- Bauer, W. A. – Deutsch, O. E.: *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel, 1962–1975)
- Gát, József: *A zongora története* (Budapest, 1964)
- Grove monográfiák – The New Grove Dictionary, szerk. Stanley Sadie: *Mozart* (London, 1982); magyar kiadás: Budapest, Editio Musica, 1991
- Harnoncourt, Nikolaus: *Der musikalische Dialog* (Salzburg–Wien, 1984)
magyarul: *Zene mint párbeszéd*, ford.: Dolinszky Miklós (Budapest, Európa kiadó, 2002)
- Komlós, Katalin: „Kenner und Liebhaber – Billentyűs játékosok a 18. század második felében.” *Zenatudományi dolgozatok*, 1995–96
- Komlós, Katalin: „Mozart the fortepianist” – *Cambridge Studies in Performance Practice* (Cambridge, 1991)
- Komlós, Katalin: „A Mozart-előadásmódról: InterjúMalcolm Bilsonnal”, *Muzsika* 33/2 (1990)
- Marty, Jean Pierre: „Mozarts tempo indications and the problems of interpretation” – *Perspectives on Mozart performance* (Cambridge, 1991)
- Mozart, Leopold: *Violinschule* (Salzburg, 1756); magyar kiadás: *Hegedűiskola* ford.: Székely András (Budapest, Mágus kiadó, 1998)
- Rampe, Siegbert: *Mozarts Claviermusik – Klangwelt und Aufführungspraxis* (Kassel, 1995)
- Rosen, Charles: *The classical style* (New York, 1972); magyarul: *A klasszikus stílus*, ford.: Komlós Katalin (Budapest, Editio Musica, 1977)

A magyarul nem hozzáférhető idézeteket Lőte Enikő fordította

Képek jegyzéke

1. A Mozart család. Johann Nepomuk della Croce festménye (1780–81). A kétmanuális csembalónál a Mozart-testvérpár (Nannerl és Wolfgang) négykezeset játszik. Hegedűvel a kezében Leopold Mozart, az ovális képkeretben felesége, az elhunyt Maria Anna portréja (*Mozart múzeum, Salzburg*)
2. A Walter-zongora kópiája (Robert Brown hangszerkészítő munkája) (*Salzburg*)
3. Malcolm Bilson és Schiff András
4. Az Artariánál megjelent KV 475-ös c-moll fantázia első oldalának metszetei