# Chopin zongorastílusa történeti megvilágításban

Irta:

~~HEIMLICH~~ LAJOS

Hernádi

Különlenyomat a Magyar Zenei Szemle II. évf. 6. számából

Szépirodalmi Könyvkiadó R.T.

BUDAPEST, 1942

A chopini zongorastílussal, minden idők legzongoraszerűbb írásmódjával való foglalkozás nem csupán a pianisták „magánügye", hanem egy kissé valamennyi zenész számára közügy. Egyrészt, mivel a zongora az évszázadok során a zeneszerzők, karmesterek, s általában az összes nem-zongorista muzsikusok számára nélkülözhetetlen segédhangszerré fejlődött. Másrészt pedig, mivel Chopin, — bármennyire félreismerték a multban egyesek, csupán zseniális szalónzenésznek, egyoldalúan lengyel mazurka- és polonaise-komponistának, nőies, szűk érzelmi skálájú világfinak tekintvén őt — e szűklátókörű és elfogult ítéletekkel szemben száz év távlatából nézve, egyike volt a 19. század legnagyobb lángelméinek, a zongorahangszertől függetlenül, általános zenei szempontból is. Megállapítható, hogy különösen ritmus- és harmóniavilága, romantikus formafelszabadító bátorsága és addig ismeretlen finomságú intim hangulatzónái nagy hatással voltak *Lisztre*, (Leggierezza, Consolations, Funérailles, Ricordanza), *Wagnerre* (Tűzvarázs, Brünnhilda ébredése a Siegfried-ben, az Istenek alkonya III. felvonásában a három sellő énekének csodálatos irizáló harmóniái, Tristan II. felvonásában a szerelmi duett, a Mesterdalnokok quintettje) és *Debussyre* (Reflets dans l'eau, L'après-midi d'un faune). Hát még a 19. és részben a 20. század többi mesterei, mint Csajkovszky, Grieg, Henselt, Balakirew, Franck, Fauré, Scriàbine, Ravel, Szymanowski ... Mindnyájuknál kimutatható Chopin hatása. Egyiküknél harmonizálásban, másikuknál szláv, vagy más nemzeti ritmikában, a népi muzsikának a műzenébe való addig szokatlan beáramlásában, — mindannyiuknál zongorastílusban. Nem is szólva a Chopin-epigonokról, mint például Moszkowsky, Rachmaninoff, Arensky, Liadow, Bortkiewicz, Nowakowsky, Neupert, Godowsky, Sauer, Friedman s még sokan, akiknek zongora-oeuvre-je el sem képzelhető Chopin nélkül. Megállapíthatjuk tehát, hogy Chopin a kiváló mesterek egész sorára olyan hatással volt, hogy jelentősége túlnő a 19. század s a zongorahangszer keretein. Sőt, merném állítani, kultúrtörténeti jelentősége is van, mert hiszen zenéje számos íróra és képzőművészre is inspiráló hatással volt.

Azt mondottam az előbb, hogy Chopin hangszeres stílusa minden idők legzongoraszerűbb írásmódja. Itt úgy látszik, mintha szemberülnék azokkal, akiknek szemében a zongorázás csúcsteljesítményét Liszt művei jelentik. Ez az ellentét csak látszólagos. Én úgyanúgy vallom, hogy Liszt személyében

sygn. 596
akc. 1001/1957
Zbiory Stowarzyszenia I. F. C. 596
C/3/109
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

a zongorának legnagyobb csodája támadt életre és alkotott. Azonban gondoljuk meg, hogy olyan remekművek mellett (most csak tisztán *instrumentális* szempontból nézve), mint Liszt h-moll szonátája, etüdjeinek egész sora (Waldesrauschen, Desz-dur etüd, a már említett Leggierezza, Ricordanza), az Années de Pélerinage több darabja (Au lac de Wallenstädt, Au bord d'une source, Les jeux d'eaux à la Villa d'Este) mellett, amelyek máskép, mint zongorán el sem képzelhetők: van sok olyan műve, amelyek nemcsak, hogy elképzelhetők másképen is, de egynémelyiküket ő maga dolgozta át zenekarra, pl. a Mazeppát. Ezzel szemben állíthatjuk, hogy *Chopin művei közt egyetlenegy sincs, amelyik máskép, mint eredeti alakjában, tehát zongorán, esztétikailag tökéletes volna.*[1] Ez a tagadhatatlan tény arra enged következtetni, hogy Chopin képzeletében a megszületö kompozíció — még pedig annak nem csak figurális elemei, de kantilénája is — annyira *egyértelműen* zongorahangon szólhatott, tisztán zenei mivolta mellett, annyira elválaszthatatlan, integráns része volt a *zongorahang*, mint a zenetörténet folyamán talán egyetlen másik mesternél sem.

A 16—18. században tudvalevőleg még nem zongorára, hanem annak előfutáraira: virginalra, klavikordra, cembalora írták és *képzelték* műveiket e korok mesterei. Bár még ezt sem állíthatjuk kizárólagos érvénnyel, mert például Couperinnek számos clavecin-művében (különösen a lassúbb darabokban) érezhető, hogy szerzőjük kiváló orgonista is volt. Hogy Bach és Händel mennyire orgonaszerűen gondolkoztak akkor is, amikor cembalora, vagy klavikordra írtak, az nem szorul bizonyításra. Hiszen számos Bach kompozícióban találunk olyan hosszan kitartott hangokat, orgonapontokat, amelyek még a mai, sokkal kiadósabb hangú zongorán sem szólnak teljes értékük erejéig, hanem csakis orgonán valósíthatók meg. A zenei barokknak volt ugyan egy kizárólag zongorára, még hozzá virtuóz modorban író mestere, aki meglepően függetleníteni tudta magát a kor orgonaszerű gondolkozásától: D. Scarlatti. Jelentősége, hatása igen nagy volt a zongorairodalom fejlődése szempontjából. Azonban ne feledjük, hogy az ő művei még nem zongora-, hanem cembalo-darabok, ha a legmagasabb fokon képviselik is az e hangszerre való írásmódot.

Körülbelül Haydn óta már tényleges, kalapácsszerkezetű *zongora* (akkori nevén pianoforte) foglalja el a cembalo s a klavikord helyét. Ez a hangszer kezdeti fogyatékosságai ellenére is sokkal közelebb állott a Chopin-korabeli zongorához, mint elődeihez. Ha ettől az időtől Chopin fellépéséig terjedő kb. száz esztendő zongorairodalmát vizsgáljuk, akkor úgy találjuk, hogy *a zene és a hangszer viszonyában a súlypont majd mindig eltolódott*, hol a zene, hol a hangszer irányában. Amint Bachnál az orgonaszerűség, úgy érződik Haydn és Mozart zongoraművein az új stílus jellegzetessége: a *kamarazeneszerű*, quartettszerű gondolkozásmód, amely még Beethoven fiatalkori szonátáiban is gyakran felbukkan. (Elég, ha csak az op. 2. A-dúr, C-dúr, op. 7. Esz-dúr, op. 10. c-moll, F-dúr s az op. 13 (Pathétique) szonáták *lassú* tételeire, de főként az op. 14. E-dúr szonátára hivatkozunk. Ez utóbbit, mint tudjuk, maga Beethoven dolgozta át vonósnégyesre F-dúrban.)

[1] Történtek ugyan kísérletek egyes valcerek és nocturne-ök vonóshangszerre való átírása körül. Sőt az A-dur polonaise-t meg is hangszerelték nagy zenekarra. Mindezek azonban mélyen alatta maradnak az eredetinek. Elrettentő példakép megemlítem, hogy hallottam egyszer — még hozzá hanglemezről — az Asz-dur impromptu-t egy egyébként kiváló énekesnő (!) előadásában, szöveg nélkül (vokalizálva). Borzalmas volt.



De még a későbbi szonátákban is találunk olyan vonós kamara-hangvételű helyeket, mint pl. az op. 101. I. és III. tétele. Általában azt mondhatjuk, hogy Beethoven fiatalkori zongoraművei túlnyomóan *kamarazene*-szövetűek, a középső periódusbeliek (főleg a Waldstein, Appassionata, Les Adieux szonáták, a G-dúr és Esz-dúr koncertek, a 32 variáció) a *legzongoraszerűbbek* hangzás, figuráció és pedálkezelés szempontjából, — a harmadik, utolsó korszakban keletkezettek pedig bizonyos értelemben *zongorántúli*, absztrakt zenei jelenségek (így elsősorban a zárófugák, azután az op. 101. II. tételének B-dúr középrésze, s a Diabelli-variációk közül különösen a 3., 4., 11., 12., 18., 20.(!), 24., 30.)

Elmondhatjuk tehát, hogy a zongorára író klasszikus mesterek: Haydn, Mozart és Beethoven műveikben elsősorban *zenét*, abszolút muzsikát írtak, amelyben a *hangszer* határai néha elmosódnak. Úgy értsük ezt, hogy bár e kompozíciók hangszeres szempontból kifogástalanul „fekszenek": mégis, tiszta zeneiségük annyira *elsődleges*, hogy sokszor szinte mellékesnek érezzük, *milyen* hangszeren szólalnak meg. Itt tehát a súlypont a zene irányában tolódott el. Viszont a zongorára író zeneszerzők ama másik csoportjánál, akiknek sorát Clementi nyitja meg s a vonal Field, Hummel, Cramer, Czerny, Kalkbrenner-en át vezet: e másik csoportnál a hangszer jut túlsúlyra a zene fölött. Jelentőségük éppen ezért hasonlíthatatlanul kisebb a nagy bécsi klaszszikusokénál.

Szólnunk kell még a zongora romantikus fénykorát közvetlenül megelőző mesterekről: Weberről, Schubertről és Mendelssohnról. Mindhármukról elmondhatjuk, hogy bár a zongorairodalmat is igazi remekművekkel gazdagították (különösen Schubert), mégis, alkotó munkásságuk más területen érte el kiteljesedését: Weber az opera, Schubert a dal és a kamarazene, Mendelssohn pedig az oratórium és a zenekar területén. Ami zongoraműveiket illeti, Schubert, főleg szonátáinak *elsődleges zenei* jellegénél fogva inkább a bécsi klasszikusokhoz áll közelebb. Amellett, hogy nála is elég gyakori a vonósnégyes-szerű faktura, találhatunk zenekari gondolkozásmódot is. Kitűnő példa erre a 18 éves korában írt, de csak később megjelent (op. 147) H-dúr szonáta Andante-ja, amelynek eleje mintha csak vonósquartettre, e-moll középrésze pedig zenekarra íródott volna. Figyelemreméltó és Schubertre jellemző ugyane szonáta I. tételének elején (6—7. taktus) a nyugvó $\frac{fisz'}{fisz}$ remek kürthangja (mint a nagy B-dúr szonáta zárótételének első $\frac{g'}{g}$-je is), vagy a B-dúr zongoratrió lassú tételének két kürtquintes helye (az expozició s a tétel végén). Kisebb formáiban, az impromptukben és a moment musicalokban már inkább találkozhatunk azzal az *egyértelműen* zongoraszerű írásmóddal, amely azután a 19. század romantikusaira: Schumannra, Chopinre és Lisztre annyira jellemző lesz.

Schuberttel szemben Webernél és Mendelssohnnál inkább a hangszer jut túlsúlyra a zene fölött. Az ő zongoraműveik gyakran jellegzetesebbek technikai, mint zenei szempontból. Persze mindkettőjüknek van számos darabja, amely a maga nemében épp oly jelentékeny zeneileg *is*, mint ugyane szerzők más, nagyobbszabású művei. Igy, hogy csak néhányat említsünk, Weber Rondeau brillant-ja, a C-dúr szonáta Perpetuum mobile tétele, az Aufforderung zum Tanz (amelyért Liszt is rajongott); Mendelssohn Rondo capriccioso-ja, op. 16. 2. sz. darabja, a Variations sérieuses, néhány „Szöveg

nélküli dal". Feltétlenül idesorolandó Weber f-moll Konzertstück-je, amelynek első tételében az Asz-dúr epizód, — s Mendelssohn g-moll zongoraversenye, amelynek középső tételében a 32-ed figuráció varázslatos hangzása már erősen közeledik Chopinhez.[2] Mendelssohnnál rá kell még mutatnunk — mint Schubertnél is — bizonyos jellegzetes zenekari színek, például kürt- és trombita-effektusok felbukkanására a Sommernachtstraum-nyitány hangulatszférájába tartozó darabokban (pl. az előbb idézett Rondo capriccioso bevezetésében a bal kéz e-oktávái, vagy az op. 16. 2. sz.-ban ismétlődő trombita-fanfárok). Ez azért fontos, mert szintén ahhoz a megállapításhoz szolgáltat adalékot, amelyre többször hivatkoztam, hogy t. i. a klasszikusoknál s a korai romantikusoknál a zongora határai néha elmosódnak, hol fakturában, hol hangszínben. Csak ha ezt tudomásul veszük, akkor láthatjuk világosan a korai és a későbbi romantikusok zongorakezelése közti különbséget. Utóbbiaknál, de főleg Chopinnél, a hangzás soha sem kelti valamely más hangszer, vagy együttes hangszínének képzetét a hallgatóban. Csak zongorahang létezik, de gazdagabb, differenciáltabb, színesebb, mint az addigi zongorahang volt. És gazdagságát, differenciáltságát nem valamilyen zenekarszerű gondolkozásnak köszönheti, hanem ellenkezőleg: a hangszer lelkébe való mélyebb behatolásnak, akusztikai körülmények, specifikus hangzási lehetőségek kiaknázásának, a magas és mély regiszterek újfajta keverésének, proporciójának — s nem utolsó sorban: a pedálnak.

Érdekes kérdés — amelynek tárgyalása túl messzire vezetne bennünket tárgyunktól —, hogy a zongorakezelésnek ez az egyénibb módja mennyiben lehetett a hangszerépítés fejlődésének következménye? — Vagy fordítva: vajjon nem az individuum fejlődése általában (körülbelül a francia forradalom óta), a romantikus korszellem és egyéniség-kultusz voltak-e azok a tényezők, amelyek *következtében* a zongorakészítők különböző újítások, találmányok révén igyekeztek kielégíteni azt a fokozódó vágyat, amely az emberekben a zene nagyobb kifejező ereje, részletezőbb finomsága, színgazdagsága iránt megnyilvánult? Mint az emberi lét minden területén, úgy itt is alkalmasint a kétféle folyamat *kölcsönhatása* volt az, amelynek eredményeképp a romantikus zongorastílus kialakult.

Ha már most megkíséreljük, hogy a zongora három legnagyobb romantikus mesterét: Schumannt, Chopint és Lisztet összehasonlítsuk — hangsúlyozom: *nem* zenei, csupán hangszeres írásmód szempontjából! —, akkor talán legelőször az tűnik szemünkbe, hogy hármuk közül *Chopin mintegy centrális helyzetet foglal el Schumann túlnyomóan masszív és Liszt túlnyomóan brilliáns zongorastílusa között*. Schumann-nál a fiatalkori Abegg-variációk és a zongoraverseny kivételével a legritkább esetben találunk mozgékony, feloldott ujjtechnikát. Olyan remekműveket, mint a Carnaval, fiszmoll szonáta, Szimfónikus etüdök, Kreisleriana, C-dúr fantázia — részben a tömör akkordika, részben a gazdagon kiképzett középszólamok jellemzik. Ha Schumann vívódásokkal terhes egyénisége néha csillogónak mutatkozik, akkor zongoratételében ez a csillogás nem a magas regiszterek könnyed, szinte önmagától fénylő, gyöngyöző ujjtechnikás kezelésében, hanem olyan-

[2] Érdekes rámutatni, hogy e két versenymű utolsó tétele milyen hasonlóan indul: con brio oktávás főtéma akkordikus kísérettel; VII$_7$—I. szekvencia vezet a dominánsorgonapontra, amely után (ismét a tonika hangnemében), figurált „második főtéma" következik.



kor is akkordikában fejeződik ki (gondoljunk a Papillons-ra, vagy a C-dúr fantázia II. tételének codájára). Ezzel szemben Chopin a fiatalkori és technikailag egész könnyű Ecossaise-jeiben is milyen csillogó tud lenni a legegyszerűbb eszközökkel, pusztán a zongora hajlékonyabb kezelése által! Olyan különbség ez, amely mélyen egyéniségükben gyökerezik és e különbség megállapítása a legtávolabbról sem akar *értékítélet* lenni, csupán tárgyilagos rámutatás hangszerstílusuk egy-egy sajátságára. Milyen jellemző, hogy olyan helyek, mint például a Chopin Fisz-dúr impromptu 32-edei, vagy a b-moll prelüd, Schumann egész zongora-oeuvre-jében nem fordulnak elő. Fordítva nem áll a dolog: a legjellegzetesebb schumanni írásmódra is találhatunk Chopinnél példákat. Így az említett akkordikára az A-dúr polonaiseben, az f-moll fantázia indulószerű témájában, a b-moll szonáta scherzojában, a Variations brillantes (op. 12) második variációjában (ezt akár Schumann írhatta volna s mégis, levegője mennyire chopini!); tömör, polifón jellegű írásmódra az f-moll balladában, a h-moll szonáta első tételében, a Barcarole-ban, több mazurkában. Sőt az olyan speciális képletekre is találhatunk Chopinnél analógiákat, mint pl. a Phantasiestücke első darabja: Des Abends (a h-moll scherzo H-dúr középrésze), vagy a Carnaval Reconnaissance-a (a Polonaise-fantázia codája). Így talán megkockáztathatjuk az állítást, hogy *a zongora nyelvét Schumann nem kevésbbé zseniálisan, de nem oly sokoldalúan beszélte, mint Chopin*. Főképp a *futam* s az arabeszk hiánya az, ami zongorastílusát elsősorban jellemzi, szemben Chopinéval.

Nem így Liszt. Az ő fantáziája szinte kifogyhatatlanul termelte az újnál-újabb zongoratechnikai csodákat. Teremtő szelleme érintése nyomán vakító tűzijáték, erdőzsongás, félelmetes vihar, hegyi forrás csobogó-csacsogó habjainak zenéje, madarak csicsergése, a tenger hullámzása kel életre — s ugyanakkor, mind e külsőnek mondható gazdagodás mellett mily bensőségesen, emberien szólaltatja meg hangszerét például Assisi Szent Ferenc legendájának megható recitativo-iban! Valóban elmondhatjuk, hogy a zongora kifejező skáláját Liszt annyira kiszélesítette, az éteritől a démoniig minden hangulatnak, minden mondanivalónak úgy eltalálta (sok esetben megteremtette) a megfelelő hangját, mint a romantikusok közül senki más. Azonban ne feledjük, hogy ez már esztétikai kérdés, mi pedig itt csupán instrumentális szempontból nézzük a dolgot. Ha *így* hasonlítjuk össze Lisztet Chopinnel, akkor azt találjuk, hogy Liszt zongoraírásmódja végeredményben *nem volt sokoldalúbb*, mint Chopiné, csupán *nagystílűbb* volt. Futamai még csillogóbbak, oktávái bravúrosabbak, szédítőbbek, akkordjai dörgőbbek. Egyáltalán: minden *nagyobb formátumú* nála, mint Chopinnél, és egyben külsőségesebb, teatrálisabb.[3] Ez a különbség különösen szembeötlő, ha a két mester etüdjeit hasonlítjuk össze. Chopinnél a legragyogóbb futam, a legnagyobb nehézség is *konstitutív*, építő módon része az egésznek, szinte azt mondhatnám: klasz-

[3] Többen rámutattak már arra, hogy ugyanabban a műfajban (pl. ballada, polonaise, etüd) Chopin mindig mélyebb, bensőségesebb, Liszt nagyvonalúbb, virtuózabb. Nagyvonalúságával, orkesztrális gondolkozásával, programmzenei, hangfestő elveivel — és részben műveinek óriási számával — függ össze némely darabjának *al fresco* jellege is. Így magyarázható, hogy pl. a Don Juan-fantáziát Busoni játszhatóbbá retusálhatta anélkül, hogy az eredetinek lényegét és hangzását érintette volna. Szinte emberfölötti zongoratudása érzetében Liszt nem törődött — s ilyen nagy méretű átiratoknál nem is törődhetett — azzal, hogy valamely zenekari effektusnak zongorára való átültetésénél minden hang a lehetőséghez képest legkényelmesebben feküdjék s hogy a részletek cizelláltak legyenek.

szikus értelemben motívikus, *formaképző*. Viszont Lisztnél sokszor találunk olyan díszítő elemeket, például hosszú cadenzákat, amelyek motívikusan nem függnek össze az egésszel. *Chopin sohasem virtuóz l'art pour l'art; Liszt gyakran az.* Hasonlítsuk össze Chopin nagy a-moll („vihar") etüdjét Liszt Mazeppá-jával: s akkor megértjük azt, amit az imént mondtam.[4]

Egyébként kettőjük díszítő stílusáról szólva nem hagyhatom említés nélkül azt a megfigyelésemet, hogy e téren Chopinre inkább a *fioritura*, Lisztre inkább a *cadenza* jellemző. Előbbi szorosabban összefügg a dallamvonallal, amelyből annak egyes pontjain mintegy kivirágzik (fiore = virág); utóbbi inkább öncélú, a ragyogást, a bravúrt szolgálja. Előbbi lineáris, utóbbi kolorisztikus. Persze azért Lisztnél is találunk szerves fiorriturákat (pl. az E-dúr Petrarca-szonett ff témavisszatérésében), Chopinnél is cadenzákat (a zongoraversenyek lassú tételében az utolsó témavisszatérés előtt, vagy az op. 45. cisz-moll prélude-ben). De még a két mester cadenzái között is van egy lényegbevágó különbség. Chopiné (különösen az f-moll koncert lassú tételében) *funkcionális harmóniakövetkeztetésekből áll* (T S D értelemben) és befelenéző hangulatú. Liszt cadenzái pedig majdnem mindig *egyetlen* harmónia fölötti kromatikus és kifelé irányuló gesztusú, virtuóz képletek.

Az elmondottak után talán érthető, miért mertem a bevezetésben azt az állítást megkockáztatni, hogy Chopin zongorastílusát tartom minden idők legzongoraszerűbb írásmódjának. Mert azonkívül, amit ott kifejtettem, hogy t. i. minden művének keletkezésénél döntő módon közrejátszott a zongorahang már a koncepció pillanatában, hogy minden hangja a zongora lelkéből lelkedzett: az ő írásmódja egyesíti magában Schumann koncentráltságát és bensőségét Liszt ragyogásával és eleganciájával. Igaz, Liszt zongorastílusa — mint láttuk — nagyobbszabású. De teljes egészében *nem oly egyértelműen, minden mást kizáró módon zongoraszerű, mint Chopiné, akinek minden műve azt a par excellence zongoraszerűséget, azt a más hangszerre, vagy együttesre maradéktalanul át nem vihető instrumentális tökéletességet mutatja,* amelyről előljáróban szóltam.

Ha most a chopini „Satz"-ról, annak sajátságairól részletesen akarnék írni, erősen túl kellene lépnem az itt rendelkezésre álló kereteket. Ezért inkább csak néhány, többé-kevésbbé egyéni megfigyelésemet szeretném közölni erről a tárgyról, anélkül, hogy teljességre, vagy rendszerességre törekednék.

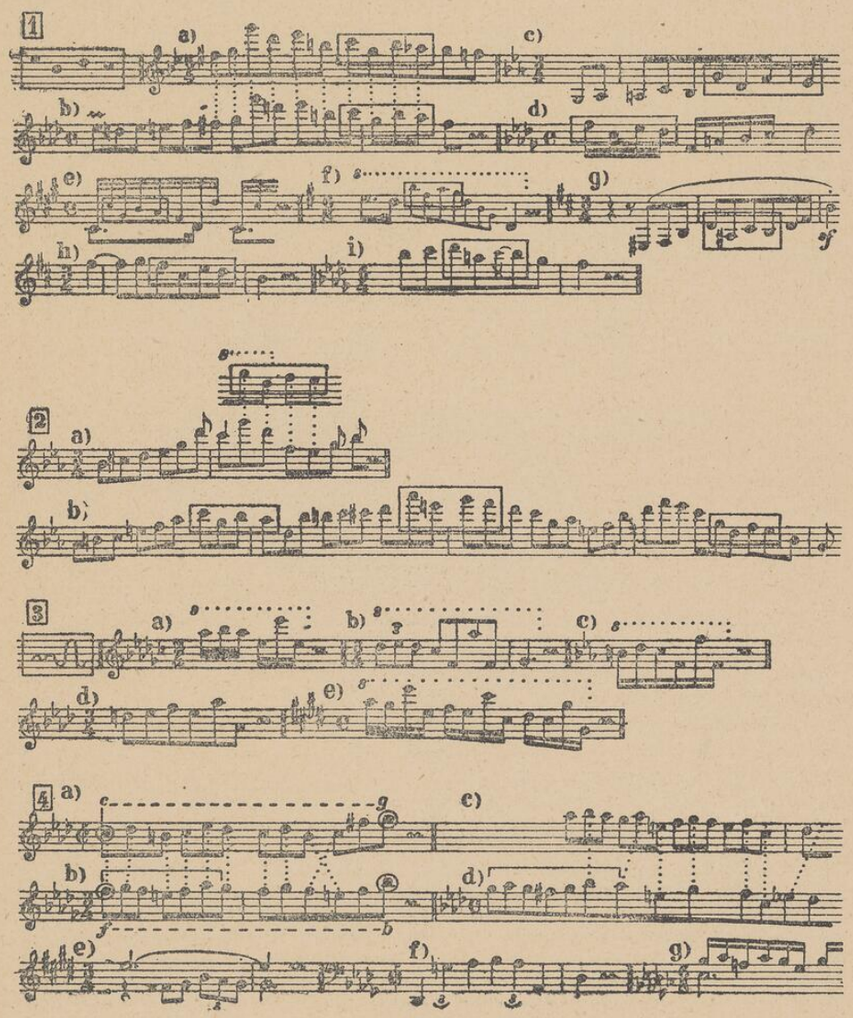
A chopini vonalvezetés varázsának egyik tényezője — itt nem annyira az énekszerű, mint inkább a figurális elemekre gondolok, bár bizonyos mértékig hasonló törvényszerűségeket fedezhetünk fel mindkettőnél — *az átfutó- és váltóhangok* egyéni, hajlékony alkalmazásában rejlik. Vannak néhány hangból álló alaptípusok, amelyekből a legváltozatosabb passage-okat fejleszti ki. Így az 1. sz. példa motívuma, amelyik már Beethovennél előfordul (Für Elise, a hegedűverseny III. tételének g-moll epizódja, op. 110. II. tétel), később Lisztnél (Hárfa-etüd 9—10. taktus, Ricordanza témá-

[4] Hogy Liszt milyen magaslatokra emelte és mennyire megnemesítette ezt a l'art pour l'art virtuozitást, azt csak akkor látjuk egész jelentőségében, ha átiratait szembeállítjuk a korabeli divatos virtuózok: Thalberg, Döhler, Dreyschock, Rosenhain s a többiek hasonló darabjaival. Milyen szimplák ezek, sűrű hatvannegyed futamaik ellenére milyen szegényesek még Liszt gyengébb ilyenfajta műveihez képest is! Mindig ugyanazok a tremolók, futamok, kromatikus skálák; míg Lisztnél ahány új képlet, annyi teremtő cselekedet.

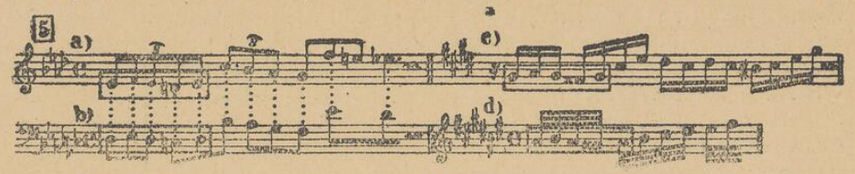


jának kezdete) és Wagnernél is (Johannistag-motívum, Siegmund tavaszi dala a Walkürben) — stílus-sajátsággá azonban igazán Chopinnél válik gyakori, s mégis oly változatos előfordulása folytán **(1. a-i példák.)** Érdekes megfigyelni, hogyan él és hat ez a motívum száz éven át és jelentkezik a post-chopini zongoratétel egyik mai képviselőjénél, Friedmannál **(2. a-b,** Strauss: Schatz-valcerének átirata; Rózsavölgyi-kiadás). Egy másik ilyen chopini motívumot felvillanó fénypontból le-föl kígyózó vonalhoz hasonlíthatnám **(3. a-e).**

Egy hang körülírása alsó és felső váltóhangjaival a **4. a-g** példákon figyelhető meg. Érdekes, hogy az impromptukben milyen nagy szerepet játszik



ez a fajta váltóhang-kezelés. *A négy impromptu közül három* a tonális quintnek ilyen körülírásából fejlődik ki (5. a-c példák), sőt az Asz-dúr és a




Gesz-dúr impromptu első 10—11 hangja teljesen azonos! Ez a jelenség mintha csak jelképezni akarná, hogyan improvizál a nagy alkotó. Egy bizonyos hangulatában, — amelynek az ő számára zenei síkon mondjuk Asz-dúr, vagy cisz-moll hangnem felel meg — először elmosódó körvonalakkal csak a tonalitás zsong benne. Majd e hangnem-érzést mintegy gyujtópontba sűrítve, megszólal benne például a hangnem quintje, vagy terce és kezét e hangra rátéve, azt előbb egyéni szavajárása szerint körülírja. Míg egyszerre, mintha csak ebbe a hangba összpontosult volna az elkövetkezendő zenei történések egész lappangó energiája: megindul az a misztikus áramlás, amelynek hallható kivetülése a Zene.

Igen jellemzőek Chopinre a 6. példa váltóhangos akkord-vázának különféle felbontásai (6. a-f). 7. a-c alatt *anticipált*, a 8. példában pedig *kétszólamú* váltóhangokat találunk. A 9. példa kereszttel jelölt e'-jét *szekunder* váltóhangnak nevezném. Ugyanis az f', amelynek ez az e' váltóhangja, maga is váltóhang a taktus Asz-dúr hangzatának quintjéhez.






Chopin kromatikus *átfutó hangjai* már Beethovennél feltűnnek (10. a), akinek műveiben valóban prófétai jövőbelátással jelentkeznek olyan dallami és harmóniai elemek, amelyek egy félszázaddal később a romantikus zene jellemző részlet-sajátságaivá lettek. Még pedig olyan mestereknél, akik nem holmi epigonok, hanem maguk is eredeti, sokszor forradalmian újító művészek voltak. A zeneirodalomban párját ritkítja, ahogyan a Mondschein-szonáta végén levő fioritura Chopin Fantaisie-impromptujének egyik futamával hangról-hangra egyezik (10. c-d). Ebben az egyezésben az a bámulatos és szinte megmagyarázhatatlan, hogy Chopin részéről szándékos utánzásról egyáltalán nem, öntudatlan utánérzésről is alig lehetett szó, mivel az idézett futamot zeneileg és pianisztikus szempontból egyaránt jellegzetesen chopininek, sok más futammal együtt *ugyanazon* egyéniségből fakadónak, velük azonos gyökerűnek érezzük. Igy tehát a két hely egyezését csakis Beethoven látnoki erejének tulajdoníthatjuk.[5] Másrészt esztétikai szempontból is izgató probléma, hogyan lehetséges az, hogy két ilyen




különböző egyéniség egymástól elütő hangulatú művében ugyanazokból a hangokból álló futam — még pedig nem valamilyen stereotyp, hanem egészen speciális alakzat! — ilyen szervesen, ilyen töretlen formai és hangulati egységben illeszkedjék be.

Mint harmóniai különlegességet meg kell említenem, hogy az Asz-dúr impromptu 10. b) alatt idézett futama (f-moll $V_7$, h kromatikus átfutó hanggal) a h-moll szonáta első tételében, a melléktéma előtt $D : V_7^{9\flat}$ értelemben fordul elő (itt tehát nemcsak a h, de a c is átfutó hang; az akkordhangok funkciója pedig egy terccel eltolódik, lévén az első esetben c, utóbbiban a az akkord alaphangja). — Ezt a passage-t egyébként Schumann is jellemzőnek érezhette szerzőjére, mert a Carnaval Chopin-portréjához fel is használta, nem csekély mértékben fokozván ezzel a darab levegőjének „chopines"-ségét.

Már az eddigi példákon is megfigyelhettük, hogy a tőrölmetszett chopini hangzást nem csak a vonalak alakja, hanem azok különleges *metrikus* beosztása is eredményezi. Pl. 3 hangú motívum négyes, — 2, vagy 4 hangú hár-

[5] Beethoven egyébként is sokszor megsejtette a jövő hangjait. Gondoljunk csak az e-moll szonáta mendelssohnos II. tételére (pendant-ja Mendelssohn op. 16. 3. sz., ugyancsak E-dúrban) és az op. 101. schumannos II. tételére! Chopint idézi különben még a Les Adieux I. tételének codája (a jobb kéz nyolcadai az 5. példára emlékeztetnek), az op. 106. lassú tételének 32—35. ütemei, az op. 109. III. 1. variációja is.

mas csoportban **(11. b-d,** illetve **e-g).** Ilyenfajta beosztás már Hummelnál is előfordul **(11. a példa), az f-moll szonáta (op. 20) I. tételében.**[6] — Vannak azután *aszimmetrikus* képletek is, pl. a g-moll balladában **(12.** példa).

Mind e példák a nagyobb összefüggésből kiragadva is magukon viselik a mesterműi jegyét: változatosság az egységben — egység a változatosságban. S gondoljuk meg: ezek az egyéni, hajlékony vonalak csupán egyik elemét jelentik annak a magábanálló chopini hangzásnak, amelynek másik összetevője a bal kéz nem kevésbbé hajlékony, terc helyett decimát alkalmazó kísérő figurációja,[7] azután a két kéz ideális elosztása regiszterben, hangzásmennyiségben. S mindehhez járul a pedál, amely, mint a hangzást gazdagító, *koloristikus* tényező Chopin előtt úgyszólván nem is szerepelt a nagy zeneszerzők elképzelésében.[8] Elég, ha a kezek s a pedál együttesére két




olyan példát idézek, mint az Asz-dúr etüd (op. 25) s az Esz-dúr prelüd. **További példákon pedig azt a két szélső esetet szeretném bemutatni, amidőn kétszólamú zongoratételben az egyszerre megszólaló hangok érdes disszonanciákat, vagy csupa konszonanciát alkotnak — s az eredmény mindegyik esetben másfajta, de egyaránt tökéletes hangzás (13. a-b).** E jelenség magyarázata: a) pedálos, b) pedál nélküli, non legato jellege.

Felülmúlhatatlanul szép és hajlékony, ahogyan Chopin a terceket, szexteket — s különlegesen a változó kettősfogásokat (gemischte Doppel-

[6] Tanulságos dolog Hummel kétségkívül zseniális és zongoraszerű írásmódját s ennek a fiatal Chopinre való hatását vizsgálni. Amellett, hogy tényleg sok ösztönzést nyert Hummel műveiből; az ilyen összehasonlítás mutatja meg igazán Chopin kivételes nagyságát zenei, költői és pianisztikus szempontból egyaránt.

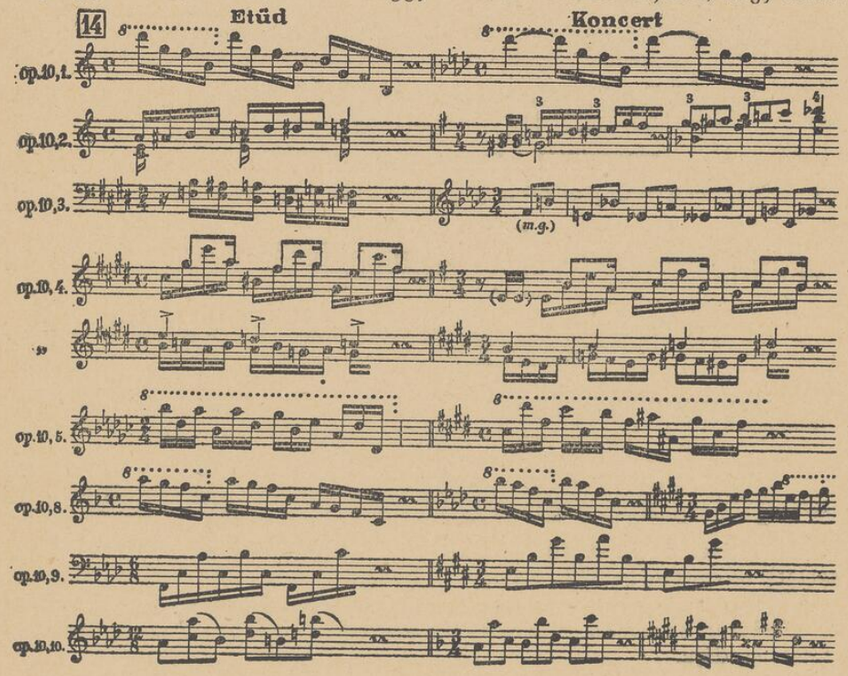
[7] E tekintetben Chopinre jelentős hatással voltak Field nocturne-jei. Egyébként kettőjük viszonyára ugyanaz áll, amit fentebb Hummellal kapcsolatban mondtam.

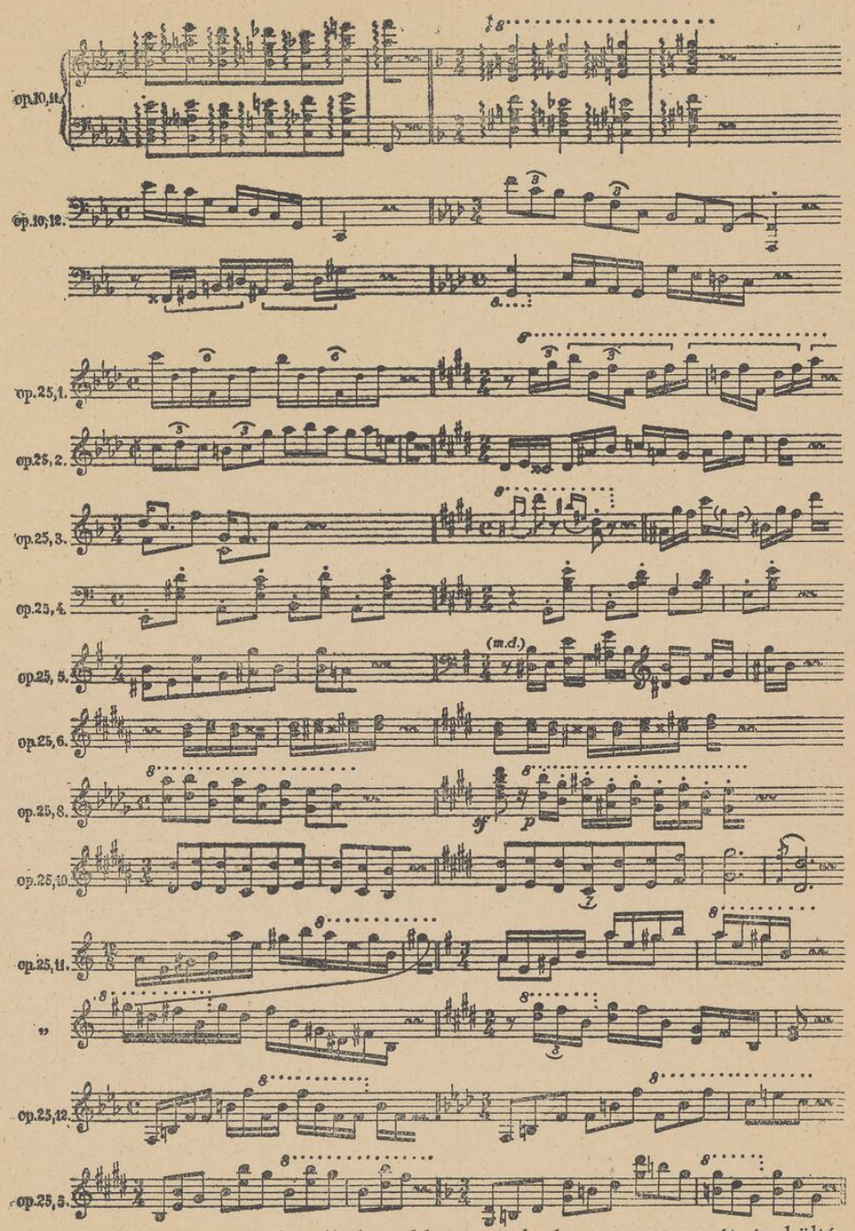
[8] Ami érthető is, hiszen megállapítottuk, hogy régebben nem volt speciális *zongora*hangzás. Beethoven az első, akinek műveiben határozott utalást találunk bizonyos pedáleffektusokra (pl. a Waldstein szonáta Rondo-jában, vagy a d-moll szonáta I. tételének recitativo-iban).



griffe) kezeli. Elég itt a Fisz-dúr impromptu bevezető taktusaira s a B-dúr prelüdre a bal kézben — a Berceuse s a Barcarole elejére, a G-dúr nocturne-re, az f-moll fantázia egyik (Asz-, Gesz- és Desz-dúrban előforduló) témájára s a Gesz-dúr impromptura hivatkozni a jobb kézben levő kettősfogásokat illetően. A chopini művészetnek ez az ága különösen nagy hatást gyakorolt az utána következő két-három pianista nemzedékre, amit többek között a triolás f-moll etüdnek kettősfogásokban való számos feldolgozása (pl. Brahms, Godowsky, Szendy, Jul. Wolfsohn) s az op. 64. 1. sz. Desz-dúr valcernek ugyancsak kettősfogású átiratai (Joseffy, Reger, Rosenthal, Philipp) eléggé bizonyítanak. — Jellemzők még Chopinre az olyan figurák is, amelyekben egyszerre és felbontva megütött kettősfogások váltakoznak (lásd a 6. c) és f) példákat).

Legvégül még egy megfigyelésemre szeretném olvasóim figyelmét felhívni. Egy olyan tényre, amelyről legjobb tudomásom szerint a szakirodalomban eddig sehol sem történt említés: hogy t. i. *Chopin két zongoraversenye csírájában tartalmazza majdnem mind a 24 etüd problematikáját* (14. példa). E tény megállapítását azért tartottam fontosnak, mivel, mint ismeretes, Chopin körülbelül ugyanazokban az években dolgozott a koncerteken, mint az etüdökön. E technikai képletek *zenei szempontból,* mint formaalkotó elemek (motívumok) annyira más-más funkciót töltenek be egyik s másik helyükön, — annyira szervesen illeszkednek bele az illető etüdbe, vagy koncert-tételbe, hogy hasonlóságuk, érzésem szerint, csupán egyféleképen magyarázható meg. És pedig úgy, hogy Chopint abban az időszakban bizonyos technikai problémák foglalkoztatták és ezek, a művészi érés titokzatos folyamata során zenévé átlényegülve, — kar-, csukló-, vagy ujj-problémákból hangzó szépséggé válva, hol itt, hol ott buggyantak fel teremtő énjéből, hogy aztán






versenyművet, vagy etüdöt (helyesebben: etüdnek nevezett zenét és költészetet) teremtsen belőlük. És így — akárcsak Beethoven vázlatkönyvei — bepillantást engednek a nagy alkotó műhelymunkájába, amelynek eredménye: a *műalkotás*, az emberi szellemnek legmagasabbrendű, végső soron elemezhetetlen csodája.

„ÉLET" IRODALMI ÉS NYOMDA RT

BIBLIOTEKA INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY
Zrzeszenie Słowarzyszenia I. F. C.

NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

596
C

F 596
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
C

# Chopin zongorastílusa történeti megvilágításban

Irta:

~~HEIMLICH~~ LAJOS

Hernádi

Különlenyomat a Magyar Zenei Szemle II. évf.

BUDAPEST, 1942

