

10.18132/LFZE.2017.10

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM

CSALOG GÁBOR

A CRESCENDO-JELZÉSEK ÉS AZ ELŐADÓ
(Brahms műveit olvasva)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás

Bevezetés

1. Crescendo-jelek az emelkedő, süllyedő vagy táguló tér mentén
2. Crescendo-jelek – a harmóniai változások nyomában
3. A *crescendo* és a ritmus
4. A *crescendo* a forma megszabásának mentén, az idő kezelésében. Meglepetések és átértelmezések megvilágítása a *crescendó*val
5. Crescendo és a diminuendo-indulások néhány sajátos típusa
6. A *crescendo* és a zenei gesztusok
7. Összetett zenei rétegek – az előadói figyelem a crescendo-jelek környékén
8. A notációs sűrűség

Bibliográfia

Köszönetnyilvánítás

Ez a dolgozat nem születhetett volna meg többek jelentős segítségével.

Köszönöm Ott Rezső, Pócs Éva és Tölgyessy Fanni segítségét.

Hálás vagyok Takáts Zsuzsannának és Dolinszky Miklósnak is, inspiráló írásaikért és hasznos észrevételeikért munkám során.

Csalog Gábor

Budapest, 2017. június 14.

BEVEZETÉS

Írásom tárgya eredeti kiindulópontom szerint *különböző stílusú zeneművekben* található crescendo-jelzésekkel lett volna kapcsolatos: a lehetséges előadói feladatok számbavétele és vizsgálata érdekelt. Céлом azoknak a tennivalóknak az áttekintése volt, amelyek némileg függetlenek a különböző stílusoktól, ám a legkevésbé sem kellene függetlennek lenniük bizonyos kottaolvasási, kottaértési műveletektől, amelyek elvégzését az előadók oly gyakran elhárítják.

Munkám viszonylag korai szakaszában rá kellett persze döbbernem: e téma reménytelenül szerteágazó, ha nem *egy bizonyos* stílus, vagy egyetlen szerző műveiről gondolkodom. Így esett végül választásom egy olyan zeneszerzői oeuvre-re, amely széles felületen érinti az átlagos mai zenész-repertoárt.

Brahms műveit azért is láttam ideálisnak ahhoz, hogy belőlük merítsem a példákat gondolatmenetemhez, mert notációja 19. századi elődjeihez képest rendkívül tudatos, szervezett. Minden túlzástól mentes tárgyilagossága elveszi az előadók kedvét az önkényeskedésektől, az önkifejezés fellengzősségeitől. E szerző zenetörténeti műveltsége okán szervesen integrálja műveibe a barokk, klasszikus vagy éppen schuberti–schumanni örökséget. Egyszerre volt közreadója és karmestere is számos számára fontos régi zenének, méltán nevezhetjük őt a zenetörténet egyik első „historikus” előadójának. Mindezek miatt, ha Brahms zenéjét nem is, de notációját mindenképpen egyfajta hídnak tekinthetjük a 19. és a 20. századi zenék írásmódja között. Nem tarthatjuk véletlennek például, hogy Schönberg jelentős zeneszerzés-tankönyvében számtalanszor hivatkozik Brahms műveinek részleteire. Tudjuk természetesen, hogy a notáció bármely múnél csak a jéghegy csúcsa – nem feltétlenül ezen áll vagy bukik a zene minősége. Viszont a notáció értésén igencsak állhat avagy buhat egy lehetséges interpretáció.

Amikor Brahms műveiből merítem példáimat, persze nem zárom ki a lehetőségét, hogy az ő zenéjére nézve is vonjak le érvényes tanulságokat. Azonban, még ha konkrét művek konkrét helyeiről is esik szó, gondolatmenetem elsősorban *nem* Brahms zenéjéről szól, hanem általános előadói feladatokról. Velük nap mint nap találkozunk, mi, előadók, mindenféle zenékben – de a Brahms műveiből vett példákon ezek talán megfelelő élességgel láthatóak és elemezhetőek.

Ambivalens érzésekkel alakítottam ki írásom fejezeteinek címeit. Szükségesnek, de szükséges rossznak is látom a kategóriák felállítását. Állandóan visszatérő tapasztalat, hogy a crescendo-jel is, éppúgy, mint a többi szerzői utasítás a kottában, csak a mű adott helyének sokrétű összefüggésrendszerében értelmezhető, egy-egy szálként a többi között; sohasem tanácsos önmagában álló jelzésként, szolgálai végrehajtani, „csak úgy” hangosítani. A dinamika változása csak az egyik láncszem a sok közül, leggyakrabban sokkal inkább „tünete” a zenei történéseknek, mintsem kiváltó oka.

A jó zenékben persze maguk ezek a történések is mindig összetettek. Amikor egyetlen kategóriáról, mondjuk egy döntő harmóniai fordulat pillanatáról gondolkodunk, amely elindítója lehet egy *crescendónak*, nagyon valószínű, hogy keresztezi közben utunkat egy másik típusú jelenség is, mondjuk, a ritmus valamilyen feszültségképző tulajdonsága – melynek átérzése nélkül éppolyan értelmetlenül hangosítunk, mint akkor, ha nem érezzük meg az adott harmóniai fordulat szerepét. Nehéz tehát szétszálazni a zenei tényezőket, amelyek egymással összefonódva szerveződnek és hatnak – mégis meg kell kísérelnünk most ezt, hogy lássuk, milyen is a tipikus működésük a crescendo-jelek környékén.

Ha a fejezetek és a kottapéldák tematikai csoportosításai miatt van is írásomnak némi enciklopédikus jellege, *nem* volt célom, hogy a Brahms-crescendók előfordulásainak összes lehetséges típusát gyűjtsem össze. Kihagytam az evidensen egyszerű zenei szituációkat, melyek nem követelnek meg túl sok előadói gondolkodást. Írásomban mindig egy-egy zenei helyzetből indultam ki, és eközben alakítottam ki a lehetséges kategóriákat; sohasem eleve lefektetett kategóriákhoz kerestem a példákat. A felhasznált mű-részleteket Brahms összes zongoraműveinek, kamaraműveinek, szimfóniáinak, *Német Requiemjének* és kórusműveinek átnézése után választottam ki. Nem tértem ki a dolgozatban a Brahms-kéziratok különféle kiadásainak kérdéseire – mint majd részletesebben is megindokolom a dolgozat 8. fejezetében, az e téren felmerülő tapasztalatok mondanivalóm szempontjából ezúttal elhanyagolható szerepet játszanak.

A dolgozatban, ha támaszkodom is szakirodalomra és hivatkozom is annak némely részére, hangsúlyozottan saját előadói, kottaolvasói, zenehallgatói és tanítási praxisomból indulok ki. Olyan területet próbálok feltérképezni, amely a zenetudomány és az előadói gyakorlat peremvidékén található. Mivel e mezsgye erősen kapcsolódik az előadókat érintő gyakorlati és szemléletbeli problémákhoz is, érdemesnek láttam a megközelítésre.

Céлом, hogy megértsem: mi, előadók mi mindent mulasztunk el felfedezni a kottában és a „sorok között”. Hogyan olvashatnánk, érthetnénk jobban azt, ami le van írva – és talán még azt is, ami le sincs írva. (Ez utóbbiról szól a dolgozat utolsó fejezete.) Írásom legfőbb konklúziója: a crescendo-jelek értelmezését az előadó számára Brahms zenéiben is a körülöttük ható *egyéb zenei tényezők* szabják meg. Mindezeknek értése nélkül az előadó nem tervezheti, sőt, nem is érezheti meg helyesen a *crescendo* menetét. Következésképpen a hangosodás jó előadásban szinte egyetlen zenemű egyetlen részletében sem *egyenletes jellegű* – hiszen a körülötte ható események hálói sokirányúan keresztezik egymást.

1. CRESCENDO-JELEK

AZ EMELKEDŐ, SÜLLYEDŐ VAGY TÁGULÓ TÉR MENTÉN

Zenéléskor a magasabbra vagy éppen mélyebbre lépő hangközök az előadó és a hallgató képzetében egyfajta virtuális fizikai térben való fel- vagy lelépés érzetét hozzák létre, amelyet képzeletünk a *valós gravitációs térhez kapcsol*. (Ligeti György másféle megfogalmazása erről: „A *többdimenziós* alatt nem valami elvont dolgot értek, hanem egy termélység akusztikai előállítását, amely a zenedarabban nem objektív valóság, de érzékelésünkben egy sztereo-képhez hasonló képként jelenik meg.”)

Ezeknek az állításoknak a bizonyítására vagy vitatására dolgozatomban nincs hely, de jól látható az alábbi példákból is: a *crescendo-jelek* egyik alaptípusához – számos különböző stílusú zenében, Brahms elődjénél éppúgy, mint az ő műveiben – szorosan kapcsolódik a *táguló tér* képzete.

1/a kottapélda: **F-moll zongoraszonáta op. 5 (1. tétel)**

Az adott orgonapont fölött emelkedő lépések váltják ki a „táguló tér”, és ezzel

összefüggésben a crescendo érzését. Ez az egyik legalapvetőbb típusa azoknak a helyeknek, ahol a zeneszerző *crescendo*-jelet írhat a kottába. Vagy éppen – az adott stílustól függően – *nem ír be* jelet, csak éppen a zenei gesztus anélkül is előhívhatja a hangosodást.

Következő példánk abból a korszakhatárból származik, melytől kezdve a szerzők már időnként beírták a kottába a *crescendo*-jelzéseket e helyeken.

1/b kottapéllda: Haydn: C-dúr szonáta Hob. XVI: 50 (1. tétel)



De korántsem írták be minden esetben. Ugyanúgy hiányozhat is a jelölés – mint például itt, egy, az előbbihez hasonló helyen:

1/c kottapéllda: Haydn: Esz-dúr szonáta Hob. XVI: 52 (1. tétel)



Felmerül persze a kérdés, hogy korábbi zenetörténeti korszakokban, amikor még *nem léteztek* crescendo-jelzések, ehhez hasonló zenei anyagok vajon mennyire kívánhattak meg az előadótól hangosítást – mármint ha egyáltalán lehetővé tették ezt az adott hangszer technikai korlátai.¹ Számomra legalább ilyen fontosnak tűnik a másik kérdés: vajon az előadónak ilyenkor – a hangosítástól vagy annak hiányától függetlenül – mennyire változik a térérzete? És mennyire válik számára és a zenehallgató számára mindez *fizikai valósággá* – hogy szinte a gyomrában érzi a változást?

Attól kezdve, hogy beírták a szerzők a *crescendót* az efféle helyeken – a zeneszerző mintegy *aláhúzza* e térérzet fontosságát. Ez viszont az előadót könnyen csábíthatja rossz útra

¹ Ez egy másik írás tárgya lehetne, ezúttal nem ennek a válaszain tűnődöm.

is: játéka közben a hangosodás jellege, görbéje és mértéke esetleg kilép az emelkedő térérzés összefüggéseiből. Mint megannyi, a kottába írt előadói jelzés *mereven szolgai végrehajtása* esetében, e téren is túlzásokba eshetünk, és ami még rosszabb, öncélúvá válhat a jel „végrehajtása”: immár nem annak eredendő célját szolgálja, hanem ehelyett *saját magáról szóló* akcióba fulladhat. A térérzés változásának, valamint a hangosodás érzékeltetésének ilyenkor tehát egymástól elválaszthatatlanul, jórészt egybevágó pályán kell haladnia az előadó számára. Ellenkező esetben a kifejezésmód hiteltelenné, felpuffasztottá, hamissá válhat.

1/d kottapéllda: F-moll zongoraötös op. 34 (4. tétel)

(Presto, non troppo)

362 *gus*
(cresc.) *f cresc.*
(cresc.) *f cresc.*
f cresc. *cresc.*
f

366 *gus*
ff
ff
ff
cresc. *ff*

A Zongoraötös e helyén a tér tágulásának érzetét nem a legfelső szólam emelkedése, hanem a legalsó süllyedése okozza. E tágulástól persze nem független a basszuslépések váltakozó harmónia-párjainak feszültségképző ereje sem. A felső szólam ismétlődő hangjai nem csupán ismétlődnek, hanem telítődnek is meg-megújuló feszültséggel; az *ostinato* makacsságát a zongora balkéz akkordváltásai is szítják. A jó előadók – itt a vonósok –

ilyenkor nem függetleníthetik saját *crescendó*juk jellegét és mértékét e legfontosabb szólam akkordjai által diktált aktuális harmóniai feszültségtől. De mindezek mellett a *crescendo* lefolyását a *süllyedés térélménye* is alapvetően befolyásolja.

1/e kottapéllda: F-moll zongoraszónáta op. 5 (1. tétel)

Più animato

205

f *p* *più f* *ff*

Ped. *

Fenti példánk egy harmadik típusú „tágulást” mutat: a felső szólam emelkedő lépései *egyidőben történnek* az alsó szólam süllyedő lépéseivel, egyre nagyobb teret jelölve így ki a csúcspontra érkezésig. (Természetesen itt is mindez a harmóniai feszültség növekedésével párhuzamosan történik.)

Következő példánkban egy negyedik lehetséges geometriai irány látszik.

1/f kottapéllda: F-dúr cselló-zongoraszónáta op. 99 (3. tétel)

(Allegro passionato)

119

cresc. *f*

A cselló által játszott dallam, valamint a zongora basszusmenetének vonalai *egymással ellentétes, szűkülő irányt* írnak le, keresztezve egymás pályáját. Miután pedig, ritmus-ütköztetéssel is fokozva a feszültséget, egymás regiszterébe összeakasztva egyszerre érkeznek meg a 121. ütem szubdominánsára, majd pedig a dominánsra, a tonikai érkezés duplafedelű csattanója újabb érdekes geometriai ábrát fog leírni a kottában. Ez az utolsó három ütem nemcsak ritmikailag nyomatékosítja a zárlatot, de, – ha jól adják elő –, a hallgató számára *a térben* is hatásosan jeleníti azt meg. Akár egy erős kapu becsapódását is elképzelhetjük e zárlat hallgatásakor.

Érdekesség itt még a 123. ütembe *ismételten* kiírt ***f*** jelzés. Egyrészt jól mutatja, hogy egy zárlat határozott jellege nemcsak a dinamika további fokozása által jöhet létre. (E téren szerzőnk amúgyis igen tartózkodó.) Másfelől viszont *kisebb-nagyobb formarészek határjelzőjeként is szolgálhat egy-egy dinamikai jel elhelyezése!* Itt a zárlat utolsó három ütemének energikus *újraindulását* hivatott jelezni.

Ha már a kottagrafika (vagy a kézirat látványa) sugallta gesztusokig jutottunk el, érdemes egy pillantást vetni egy igencsak extrém *látványt* nyújtó Brahms mű-részletre. E kotta geometriai rajza önmagáért beszél – nincs talán zenész, aki e kottakép különös vizualitásának sugallatára ne képzelne azonnal *térbe* e kacskaringókat.

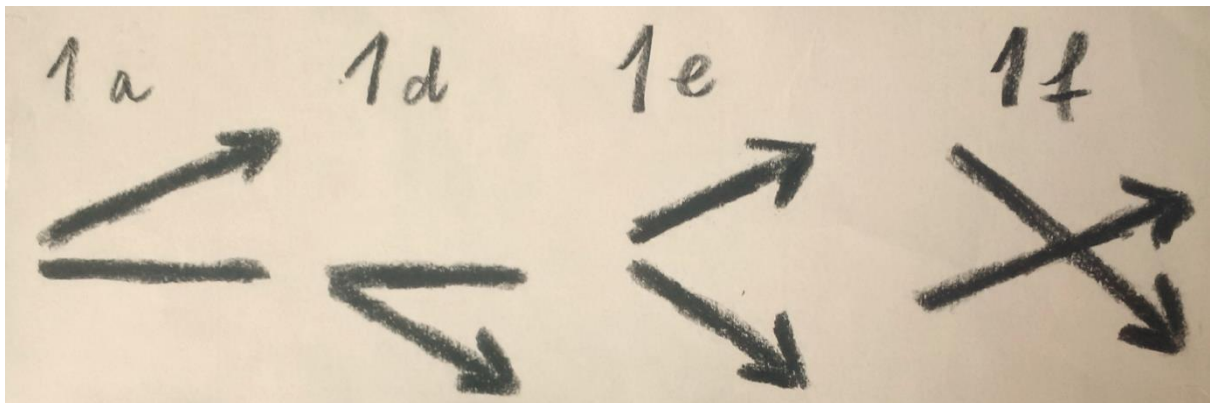
1/g kottapéllda: C-dúr trió op. 87 (4. tétel)

De úgy látszik, hogy e zenei pillanat kivételes kaland csak Brahms notációjában. (Talán egyszerűen a virtuóz írásmód csábításának nem tudott ellenállni, feladva ezúttal puritánabb énjének tartózkodását. A zongorára írt Paganini-variációk lapjai között van még néhány hasonló látványt nyújtó pillanat. Ott viszont nem a kottagrafikusnak, hanem az előadónak ad Brahms néha külsőségesen virtuóz tennivalókat – szintén szokásaitól eltérően.)

A kivételektől eltekintve, érettebb műveiben, úgy tűnik, szerzőnk egyre távolabb kerül a romantikának attól az ágától, melyet inkább a Liszt–Wagner zenetörténeti vonal látszik képviselni, s ahol a tér-érzetek vérbő szenzuális tartalommal bírnak.² E „forradalmibb” zenetörténeti vonaltól még nem esett oly messze egyik első műve, az *F-moll zongoraszonáta* op. 5 néhány részletének írásmódja. Valószínűleg nem véletlen, hogy e darabban jóval több anyagot találtam e fejezet példáinak lehetséges illusztrálásához, mint sok-sok későbbi Brahms-opuszban.³

Ha visszatekintünk az **1a**, **1d**, **1e** és az **1f** példákra, a szélső szólamok mozgásainak irányait figyelembe véve, a következő leegyszerűsített ábrákkal szemléltethetjük azokat:

1/h rajz: a négyféle irányról

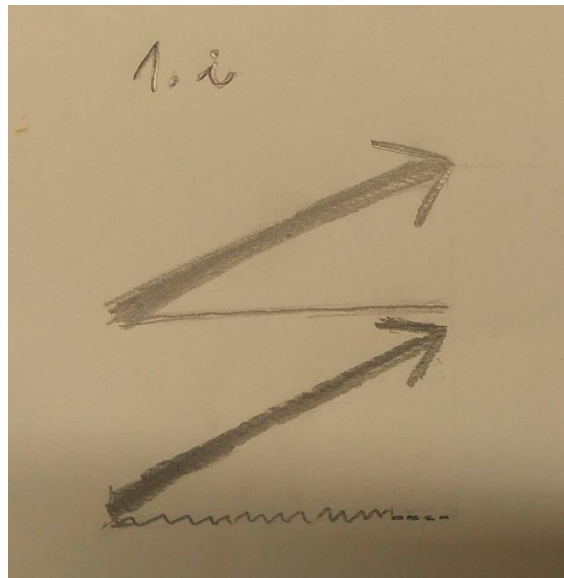


² S ennek az ágnak találjuk egy jóval későbbi pontján a Ligeti-etűdöket. Ott a tér-alakzatok a horizontnak már legfelső, illetve legalsó határait feszegetik, ostromolják. [Lásd Farkas Zoltán írását: A véges végtelen, A hangterjedelem határai Ligeti György műveiben (Muzsika, 1998. május)]

³ Ha Brahms műveinek fejlődéstörténete egyre inkább absztrahálta a térérzetet, akkor az őhöz kapcsolható zenetörténeti ág (ha a mára tán kissé elavultnak tartott történelem-fejlődést látjuk bele a zeneszerzők egymástól is örökölt írásmódjaiba) a fokozódó absztrakción keresztül végül majd Schönberg és Boulez szeriális zenéjéig jut el.

A következő zenei részletben a szólamok iránya viszont nélkülözi az eddigiek egyensúlyát. Nincsenek egymással ellentétes irányok, amelyek fenntarthatnák a statikai egyensúlyt. Ehelyett Brahms zenéjében ritka pillanat következik: a két szélső szólam egymáshoz képest párhuzamos vonalban emelkedik fel.

1/i rajz



(Ezt az emelkedést kevésbé ellensúlyozzák a belső szólamok orgonapontszerűen tartott hangjai, melyek viszont itt a középszólamokban helyezkednek el. Az igazi orgonapontot pedig csak a hosszan trillázó üstdob képviseli.)

1/j kottapéllda: 1. szimfónia 4. tétel 379. m

The musical score is for the 4th movement of Brahms' 1st Symphony, page 379. It features a crescendo leading to a forte section. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (B) (Klar. (B)), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (K.-Fag.), Horn (C) (Hr. (C)), Trumpet (C) (Trpt. (C)), Trombone (Pos.), Bass (Pk.), Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Cello (Br.), Double Bass (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The score includes various dynamics such as *cresc.*, *p*, and *f*. The string section is marked *string.* and *a 2*.

Brahms szokásához híven itt is csak ***Forte*** dinamikát ér el a fokozás – a térbeli élmény miatt mégis éppen eléggé izgalmas az.

A „talaj elhagyása”, kiegészülve még az imitáció válaszoló szólamainak egymást gerjesztő ritmikai feszültségével s a *stringendo* beleszedülésével az emelkedésbe, összességében különösen hatásos előkészítése az ujjongó megérkezésnek a szimfónia *Più Allegro* kódájához. A *crescendo* gyújtóanyaga tehát igen erős. Mindezek miatt itt az előadók számára a fékezés, a kontroll legalább olyan fontos, mint a *crescendo* izzítása. A gyorsulás menetének megszabása *közben* különösen kényes tennivaló a hangosodás mértékének és görbájének pontos bemérése.

2. CRESCENDO-JELEK – A HARMÓNIAI VÁLTOZÁSOKAT KÖVETVE

2/a kottapélda: Esz-dúr rapszódia, op. 119 no 4

Vegyük szemügyre e területen a 21-22-23., a 26-27-28., a 31-32-33. és a 36-37-38. ütemek hasonlóan látszó, egymástól kissé különböző szakaszait. Mind a négy háromütemes (s a következő ütemegyekre megérkező) frázis „crescendo-jellegű” – de csak a második, harmadik és negyedik indulásánál van beírva dinamikai jel, mindannyiszor a jelölés különböző árnyalataival. Felmerül a kérdés: vajon leírhatja-e a szerző „elégge” pontos dinamikai jelölésekkel az effajta feszültség- és a hangerő-növekedést? Úgy gondolom, nem. És nem azért nem, mintha notációja nem lenne elégge „pontos” – hanem mert bármely notáció, természeténél fogva, csak „hiányos” lehet.

Mivel a crescendo nem oka, hanem következménye a változó harmóniák, a modulációk feszítésének, ezek „lekövetése” nélkül nem is értelmezhetőek a *crescendók* sem.

Mi több, éppen ezek működésének értéke és pontos „átérzése” adhatja játék közben az előadó kezébe a kulcsot a hangosodás görbéinek, időzítéseinek kivitelezéséhez.

Példánk első helyén, a 21. ütemtől még nincs *crescendo*-beírás, de a basszusmenet lefelé lépő szekundjainak sűrűlódása feszültséget „szít” (ilyenkor csaknem automatikus reflex az előadóban a hangosítás – szinte inkább vissza kell fognia magát – merthogy ez is fontos része a dinamikai kontrollnak). Azután a 23. ütem második negyednél másféle, célratörőbb jellegű feszültséget gerjeszt a félzárlatra törekedés, az erős disszonancia-sűrűlódással.

A második helyhez, a 26. ütemhez érve az előadónak azonnal tisztában kell lennie azzal, hogy bár az hasonló az előzőhöz, az eltérő harmóniamenet és főleg a más hangnemre való érkezés a dinamikai fokozás szituációit is megváltoztatja. Leírhatja-e vajon e változást dinamikai jelekkel a szerző? Csak részben. Jelezheti ugyan Brahms a tennivalók egy részét a *crescendo*-villával, amely ***Forte*** dinamikáig jut el, valamint az érkező ***sfp***-val – de ez már csak a következménye a harmóniai menet sokrétű eltérésének az előzőhöz képest. Mert más érzés a terclépésekkel tűzdelt lefele-fölfele lépcsőző harmóniamenet, mint az előző volt. Annak szögleletesen kúszó szekundjaihoz képest nyíltan, diadalmas tercekkel tör a harcias zárlat meglepő modulációs pillanata felé.

A harmadik hely, a 31. ütemtől, az elsőnek egyfajta egyszerűbb verziója. Moll hangnemből indulunk, de a szekundsűrűlódások megegyeznek az első példánkból már ismerttel, azzal a különbséggel, hogy azok itt nem „lógnak ki” a hangnemből, a disszonancia fűszerétől mentesen tehát erőtlenebbek. Bár itt most *crescendo*-villa is van (szemben az első hellyel) – talán azzal is az erőtlenebb jelleget jelzi a szerző, hogy itt hiányoznak a hangonkénti hangsúly-jelek, amelyek előzőleg módosították a *legato*-artikuláció jellegét.

A negyedik hely, a 36. ütemtől a másodikra rímél. Viszont a hangnem *mollosodik*, az ebből következő moduláció, amely erősebbé, élesebb sarkúvá teszi a zárlat lépését, a dinamikát is fokozza. A betűvel kiírt *crescendo*, amelyet itt szerzőnk használ (ezúttal a villás *crescendo*-val párhuzamosan), Beethoven óta, nagyjából a teljes 19. századi tradíció szerint mást jelent, mint a villával jelölt: erősebb, hosszabb távú és nyomatékosabb hangosodást.

2/b kottapélda: 1. szimfónia/1. tétel

The musical score shows six staves of music. The top staff is Flute (Fl.), followed by Bassoon (Fag.), Violin I (Viol.), Violin II (Viol.), Trumpet (Br.), and Double Bass (K-B.). The music is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The score features a series of chords and melodic lines with dynamic markings (p) and (p) espr. The crescendo is indicated by a series of slurs and dynamic markings across the measures.

E példánkban a *crescendo–decrescendo* villa háromszor van kiírva, látszólag egymáshoz hasonló helyzetben. Azonban hiába nyújtanak azonos látványt a villák, könnyen belátható, hogy valójában három különböző zenei szituációról van szó.

A kétszer megegyező, harmadszor eltérő dallam a basszuslépések által más és másféle harmóniai értelmet nyer. Az előadónak ezt érzékenyen kell éreznie, hallania. Más dolga van az első alkalommal, amikor a *crescendo–diminuendo* villa csak két akkord kapcsolatáról, „gravitációjáról” szól – itt fontos tényező még a „rossz” és a „jó” ütemrészek viszonya is. (Ha ezt is érezzük, a villák időbeli elhelyezése újabb értelmet nyer.) És más a tennivaló másodszor, amikor látszólag megismétlődik ugyanez, viszont a basszus-lépés kromatikusán változó harmóniája más megvilágításba helyez mindent. És persze megint más az előadó dolga a harmadik alkalommal, amikor maga a dallamlépés is átalakul, összefoglalva és feloldva az addigiakat.

2/c kottapélda: F-moll zongoraötös 4.t. 49.ü.

(Allegro non troppo)
50

Itt a kis *crescendo* (és *diminuendo*) villák a lehető legegyszerűbb harmóniai lépések kísérői. Határesetnek tekinthetjük, egyáltalán szükséges-e kiírni őket – számos hasonló szituációban nem írja be Brahms a kottába – máskor meg igen. (Lásd majd írásunk 8. fejezetét a notációs sűrűségről.) Itt pusztán ilyesmit mond a villa az előadónak: „Érezd a motívum méretét, lélegzését, érezd a harmóniaváltozások és a kis dallam-emelkedések és süllyedések egymással egybevágó köreit, ezt az érzést kicsit melegítsd körül a hangzás gyengédségével.”

De még az egyszerű sem olyan egyszerű. Épp a villa „csúcsánál”, a dallami csúcsnál, *nincs* harmónia-váltás (csak ugyanazon akkord más-más helyzetei). Itt a dallami csúcs tehát nem esik egybe harmónia-feszüléssel. A *crescendo*-villa elhelyezésénél fontos tehát az időzítés: csúcspontjai súlyos ütemrészekre esnek. Viszont, éppen a harmóniaváltások *hiánya* miatt, ezeken a helyeken kerülendő a túlságosra kövérített, vagy éppen túlhegyes *crescendo* (gyakori előadói hibák efféle helyeken). Mi több, jó, ha azt is érzi az előadó, hogy a föllépő terc ilyenkor (harmóniaváltás nélkül) a hangnak legalább annyira „könnyítését” is kívánhatja adott esetben, mint vastagítását a *crescendo* által. (A *bel-canto* stílusból sokat merítő Chopin zenéjében efféle helyeken ez evidencia. Brahms stílusa persze távol esik a Chopinétól, de tudvalévő, hogy mint közreadó nagyon is érdeklődött Chopin művei iránt.⁴)

Ha rá is talál az előadó az ismétlődő sóhajok megfelelő gesztusaira és lejtésére, várnak rá az 52. ütem ravaszságai. Talán nem nehéz megérezni, hogy az ütem elején a fölfelé

⁴ Módom nyílt egyszer Alfred Brendel kottagyűjteményében szerzőnk ceruzás bejegyzéseit végignézni a Chopin-mazurkák általa közreadott kötetében.

lépés a hangnak mekkora „kinyílását” kívánja az előzőekhez képest. Azonban a dallami csúcs után, amikor a visszacsukódó villa látszólag a legszelídebben simul össze a dallam leszálló ágában, a zárlat előtti pillanat, a csiklandósan gyöngéd kromatika miatt nem simulhat ahhoz *hasonló* módon bele a *diminuendo*-villába, mint az az előző hangoknál történt. Mint ahogy a crescendo lefolyása sem egyenletes, a *diminuendo*-é sem az.

3. A CRESCENDO ÉS A RITMUS

3/a kottapélda: F-moll zongoraszonáta op. 5 (1. tétel)

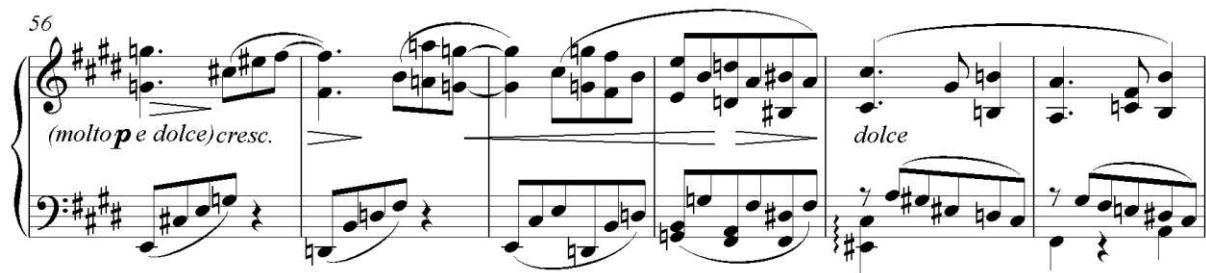
E példában az első fejezetünkben már elemzett térbeli táguláson kívül *ritmikai sűrítést* figyelhetünk meg a *crescendo*-beírástól kezdve. Ez a klasszikus stíusból, leginkább Beethoven műveiből jól ismert módon működik: az első két ütem egész-ütemes harmóniai után a következő ütempárban a hemiolák ehhez képest sűrűbb harmóniai változást képviselnek. Az ezt követő két ütemben újra sűrűsödik a ritmusérték, most a duplájára: itt már *negyedenként* vannak új harmóniak. Végül az 53. ütem második és harmadik negyedében immáron minden *nyolcadon* hallható új akkord – ez vezet majd el az utolsó két ütem félzárlatáig.

Érdekesség, hogy Brahms crescendo-beírása csak az 53. ütemig tart, holott a sűrítés még ezután is „fokozódik”. Úgy látszik, Brahms itt a besűrűsödő nyolcadokról úgy érezte,

már további hangosodás nélkül is hordozhatnak elegendő feszültséget – éppen ide írta be egyébként a *pesante* – jelölést, tán éppen ezzel is összefüggésben, a feszültség túl korai csökkenését megakadályozandó. (Vagy talán nem érezte volna a további *crescendót* illőnek az immár lefelé lépdelő dallamvonalhoz?)

Az egész szakasz elejére írt *sostenuto* nemcsak karakter-megjelölés lehet, hanem esetleg az előadók crescendo-jelzés végrehajtása közben előforduló tipikus hibáját, az általános elsietést is kivédheti. Akárhogy is, az előadó feladata hasonló helyeken mindig a ritmikai sűrűsödés fizikai érzeteinek lekövetése és közvetítése. (A ritmus-duplázódás pillanatainak tipikus előadói hibája, hogy a rásietés miatt éppen nem a sűrűsödés, hanem a beszűkülés érzését kelti.) Fontos, hogy a ritmikai gesztus egy vágányon haladjon ilyenkor a hangosodással – amely ilyen helyeken inkább lépcsőzetes, mintsem folyamatosan egyenletes.

3/b kottapéllda: E-moll intermezzo, op. 119 no. 2



Az Intermezzo példája hasonló az előzőhöz. Az első két ütem után a következő kettőben duplázódnak az értékek. Érdekesség viszont, hogy a crescendo vége itt, eltérve a gyakoribb esetektől, lekerekített, szelíd. Összefüggésben lehet ez az ereszkedő dallamvonallal is, persze nem függetlenül a harmóniamenettől sem. A hangosodás után itt nincs is megérkezés – ehelyett az újrainduló zenei anyag *dolce* jelzéssel van ellátva. Ez viszont az itt esedékes *piano* dinamikai jelzés helyettesítésére is szolgál. (Ez esetben inkább Schubert spontánabbul asszociatív, mint Beethoven szigorúbb logikájú notációs szokásait követi Brahms.)

3/c kottapéllda: C-dúr intermezzo op. 119 no. 3

(Grazioso e giocoso)
49 *espr. e legato*

p *cresc.* *f* *legato*

A szekvencia lépcsőzetes emelkedése utáni ritmikai sűrűsödés itt is hasonló az előző példában láthatóhoz. De itt ez a „besűrítés” az 55. ütemben másfelől nézve „hígulás”-ként is felfogható – hiszen éppen a harmónia-váltások ritkulásával történik egy időben. Itt pontosan meg kell éreznie az előadónak a hemiolák új léptékét, amellyel mindegy táncra perdül a zene. S ez, ha jól van időzítve, kivetheti a horgot a következő ütem dominánsára való érkezéshez. Ez az 55. ütem tehát a fentiek miatt könnyedebb érzetű, mint az előzőek voltak (ebből valamennyit jelez egy jelölési különbség: az előző, betűvel kiírt *crescendo* után itt villát ír a szerző).

3/d kottapéllda: H-moll intermezzo, op. 119 no. 1 (35. ütem)

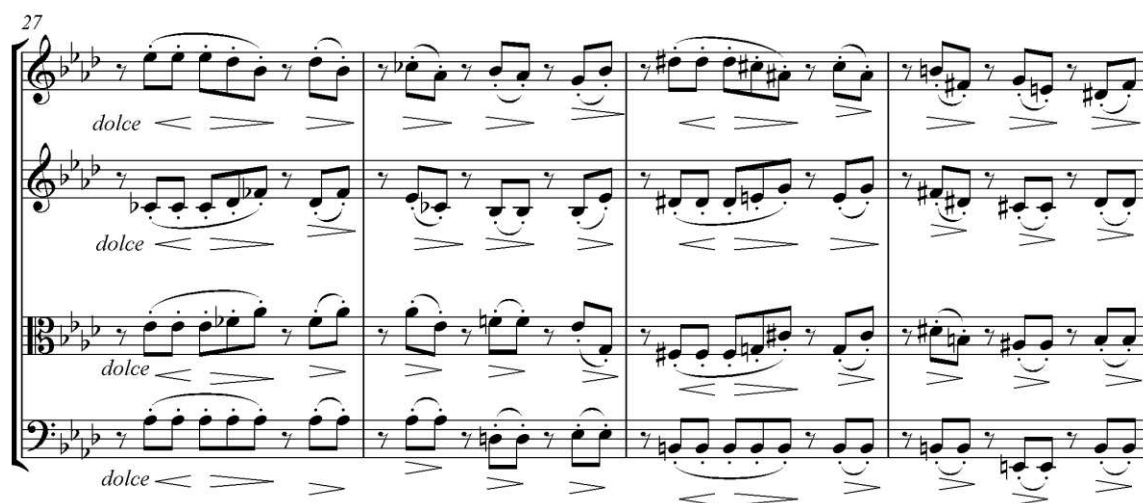
(Adagio)

33 *p* *f* *3* *3* *3*

Crescendo-villával jelzett felfelé lépdelő szekvencia. Itt a kéthangú sóhajok gesztusát az emelkedő tér érzetén kívül alapvetően határozza meg a *szinkópás érzet*: vagyis hogy a

motívumindulások mindig a „rossz” ütemrészre esnek. A ritmikai tényező tehát a *crescendo* megszabásának is fontos eleme. Természetes, hogy maga a hangosodás sem egyenletes, hanem lépcsőzetes – a motívum formáját és a sóhaj gesztusát is követi a dinamikai változás. Azaz a kéthangú motívumokon belül mindkétszer *halkabbak* a második hangok – az általános *crescendo*-szituáció ellenére.

3/e kottapéllda: C-moll vonósnégyes op. 51 no. 1 (2. tétel)



Itt is sóhajt kifejező gesztusokról van szó, de azokat a szerző az előző példában láthatónál is fondorlatosabban helyezi el a „rossz” ütemrészekre. Mivel ez esetben sem a motívum indulása, sem a harmóniaváltozás pillanata nem súlyos ütemrészre esik, az előadó és a hallgató, támpontok hiányában könnyen eltéved a metrikai rendben. Ebben segítheti a tájékozódást a *crescendo-decrescendo* villák elhelyezése. Utóbbiak a 28. és a 30. ütemekben egyébként *nem* halkulást jeleznek, hanem újra meg újra megismételt sóhajt.⁵

A *crescendo*-villák *érkezési* helyei pedig ilyesmit jeleznek: noha a motívum első hangja is súlytalan volt, s a következő változó harmónia pillanata is súlytalan helyen lesz (szemben a hallgatói várakozásokkal...), *éppen itt, a villa csúcspontjánál van az egyetlen, viszonylag legsúlyosabb megszólaló ütemrész*, ezt meg kell mutatni. E helyen a különös

⁵ Ezt a gesztust és jelzését Brahms Schuberttől örökölte – annak sajátos módjával együtt, miszerint a hangsúly-jel és a *diminuendo-villa* sokszor nem *két különféle dolgot* jelölő kétféle jel. Ehelyett a kétféle jelentés határai összemossódnak s néha összeérnek: ilyenkor e villák leginkább sóhajszerű, gyöngéd nyomatókat jelölnek.

szépségű gesztusnak, a megtorpanások számos apró szünetével befagyaszttva, elhelyezése miatt, egyenesen zavarbaejtően kell hatnia hallgatója számára, még a viszonylagos támpontokkal együtt is. A dinamikai jelek e kottarészletben valamelyest eligazítják az előadót a kétértelműségek labirintusában.

3/f kottapélda: F-moll zongoraötös, 1. tétel

(Allegro non troppo)

The musical score is for a piano quintet in F minor, first movement. It consists of two systems of staves. The first system (measures 178-187) includes a piano (p) dynamic, a fortissimo (f) dynamic, and a fortissimo (fz) dynamic. The second system (measures 188-197) includes a fortissimo (ff) dynamic, a marcato marking, and a crescendo marking. The score is written for two violins, two violas, and a cello. The bottom system includes triplets and a marcato marking.

A Zongoraötös fenti részletében figyelemreméltóak a *crescendo* különböző jellegű

„fűtőanyagai”. A harmóniai és a ritmikai elemek felváltva játszanak meghatározó szerepet ebben. A 178–179. ütemekben a harmóniai feszültség kevesebb: csak az ütem végén és a következő ütem elején van harmóniaváltás. Viszont az egymással szembeállított kétféle anyag, a zongoraszólam jobb és bal keze, valamint a balkéz motívumának imitálása a vonósoknál, s mindezek ütköztetése nagyon is befolyásolhatja a *crescendo* pályáját. A 180. ütem, első, élesen meglepő harmóniai pillanata után, ilyen téren egysíkú marad: csak az akkord nyomatékos ismételtetéséből áll. Ezáltal viszont más jellegű, az előzőektől eltérő *ritmikai* feszültségre tesz szert.

A következő, 181. ütemben ellenben ismét a *harmóniai feszültség* lesz a nagyobb, a lefelé lépő kromatika megdöbbentő pillanataival (bár éppenséggel ritmikai jelentősége is van, hogy e pillanatok a „rossz” ütemrészekre, a második és a negyedik negyedre esnek). Mindehhez képest a 182. ütemben a harmóniák, a zárlat felé utat találó modulációval, feltehetően enyhébb módját kívánják a hangosodásnak – ha nem is lanyhítják el az előadó játszanivalóját az érkezés környékén. Hogy még összetettebb legyen a kép, a zongora balkéz tizenhatodjainak triolára váltása az utolsó két ütemben ismét újfajta ritmikai feszültséget generál – nyomatékosítva segítve a zárlatra érzést. E különböző elemek hálói mind, együttesen érinthetik a *crescendo* lefolyását, görbéjét.

3/g kottapéllda: Im Herbst

20 *dolce* *espress. cresc.*
 3. Sanft wird der Mensch. Er sieht die Sonne sin - ken, er ahnt,
dolce *espress. cresc.*
 sin - ken, er ahnt, er
dolce *espress. cresc.*
dolce *espress. cresc.*
 sin - ken, er ahnt,

25 *f* *p*
 er ahnt des Le - bens wie des Jah - res Schluß.
f *p*
 ahnt des Le - bens wie des Jah - res Schluß.
f *p*
 er ahnt des Le - bens wie des Jah - res Schluß.

Brahms számomra egyik legszebb remekműve, az *Im Herbst* című kórusmű (*Fünf Gesänge op. 104 no. 5*) egy szakaszát, a 22–29. ütemeket vettem szemügyre. Egy folyamatosan kiírt *crescendo* során figyeltem meg a ritmikai feszültségkeltés változatos eszközeit. A 22. ütemtől kezdődően, a *crescendo* indulásának helyén a hosszú–rövid ritmusértékek egyszerű lejtése a meghatározó, ez majd a következő ütemben kisimul. A 24–25. ütempárban növekedik a ritmikai feszültség: a meredek harmónialépéseknek mindkét ütemben egy-egy éles szinkópás pillanatú indulás és egy-egy „kisimuló” ritmikájú második ütemrész adja meg az időkeretét. A heves moduláció tetőpontján, a 26. ütemben, a *crescendo* csúcspontján eléri a szakasz legtávolabbi hangnemét (a fisz-moll dominánsát a C-dúr–C-moll alaphangnemhez képest), eléri a legfelső hangmagasságot is, és, nem mellékesen – mintegy tartalmi középpontként – kimondja a „des Lebens” szavakat. Az ütem ritmikája is itt a legélesebb az eddigiekhez képest, a szinkópák erős feszítéseivel élve. Harmónia, ritmika és

szöveg itt (is) elválaszthatatlan egymástól – a crescendo lépcsőzetének bejárása az összes réteg megérzését kívánja egyszerre az előadótól. A kórusmű szövege az életidőről szól, amelyet (immár a dinamikai csúcspont utáni *subito piano* dinamikával kimondva, majd egy generálpauza csendjébe dermedve) az évek megszakadása vág el („Jahres Schluß”).

A hatnegyedes, lassú, ünnepélyes menetű nyolcütemes szakasz *elején* kell az előadóknak bemérniük a „pálya” hosszát, lépcsőzeteinek változásait, a *crescendo* ívét, majd a mélybe hulló *subito-piano* befejezés, és az ezt követő háromnegyednyi csend időzítését. Nem minden előadóban működik az efféle időérzék, amely nemcsak az adott tempót tartja kézben, hanem a hosszabb távú építkezést is, amikor az előadó már induláskor ellát az adott hosszabb zenei szakaszok végéig – nem is beszélve egy egész tétel madártávlati képének közvetítéséről.

De mindez már a következő fejezethez vezet bennünket.

4. A *CRESCENDO* A FORMA MEGSZABÁSÁNAK MENTÉN, AZ IDŐ KEZELÉSÉBEN. A MEGLEPETÉSEK ÉS AZ ÁTÉRTELMEZÉSEK MEGVILÁGÍTÁSA *CRESCENDÓVAL*

4/a kottapélda: Op. 118 A-dúr intermezzo



Olyan szakaszt vegyünk először szemügyre a darabban, melynek dinamikai jelei látszólag egyszerű tennivalókat adnak az előadónak. A *crescendo* persze itt sem egyenletes. (Létezik-e egyáltalán olyan hely Brahms zenéiben, vagy bármely zenében, ahol az lenne?) A megismételt háromhangú motívum sóhajainak szelíd lendületével, és a harmadjára

magasabbra kapaszkodó dallamlépéssel szövődő hosszabb *crescendo* formáját nem nehéz megéreznünk. Fontos viszont előre látnunk, hogy a mondatfűzér első felének vége a 42. ütemnél oldódik, megnyugszik (az átvezető Gisz basszuslépés némi nyugalansága ellenére) – tehát a rákövetkező újraindulás a 43. ütem felütésénél majd semleges szelídséggel lesz helyénvaló. Dinamikailag az újraindulás e pillanata *egy hullám alsó pontját jelenti* – akkor is, ha mindezeket persze a *crescendo* hosszútávú görbéjébe érezzük bele.

Most lássuk a bonyolultabb zenei szituációt, e szakasz első megjelenését az Intermezzo 16. üteménél. (Ezúttal nem vesszük külön szemügyre hozzá a kisméretű villás dinamikai jeleket.)

4/b kottapéllda: A-dúr intermezzo op. 118 no 2

The musical score for the 4th system of the A-dúr intermezzo op. 118 no 2. The score is in treble and bass clef, key of A major. It shows measures 17 to 22. Measure 17 starts with a piano (p) dynamic. Measures 18-21 show a crescendo. Measure 22 starts with a legato marking and a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Mint látjuk, a legfontosabb eltérés még csak nem is az, hogy e helyen nincs *crescendo* kiírva. Ennél lényegesebb különbség a 21. ütem felütésénél a dallamfűzér újraindulásának más lépcsőfoka egy váratlan modulációval. De a fő érdekesség a dallam továbblendülése – a 24. ütemben elvárható lezárás *helyett*. Brahms beírja a *crescendót* két ütemmel ezelőtt, majd két ütemmel ezek utánra is – ez alkalommal azonban, úgy tűnik, mindezzel nem kijelöli, hanem éppen *elmosza* a határokat! Úgy érezzük, hogy ez esetben a

hangosításnak nem behatárolható helye van, ehelyett annak a „trükkjében” segítheti az előadót, hogy a *nem befejezett* formarész lezáratlan határát hogyan is „mossa át” a következőnek az újraindításába. Látható, hogy az előadó itt is (mint persze mindenhol másutt) a forma értéke nélkül bizonyosan eltévedne a *crescendo* kivitelezésében. Például a 21. ütem felütésénél, hiába nincs *crescendo* itt még, a mondatfűzér újraindulása – a váratlan harmóniai pillanat miatt – nyomatékosabb lesz (következésképpen némileg hangsúlyosabb, tehát tulajdonképpen hangosabb, vagy legalábbis valamely előadói eszközzel figyelemfelkeltőbb) mint a későbbi párhuzamos helyen, a 43. ütem felütésénél. Ott, habár négy ütemmel megelőzően kiírta Brahms a hosszú távú *crescendót*, melyet még érvényesnek tekinthetünk, épp ez a felütés-pillanat viszonylag súlytalanabb: tehát úgy is értelmezhetjük, hogy halkabb.

4/c kottapéllda: 4. szimfónia (1. tétel)

(Allegro non troppo)

Az általában felfelé törő szekvenciáktól eltérően itt egy lefelé lépcsőző akkordmenet építi föl a későbbi alzárlat meglepetését. (A domináns orgonapontnak egy afféle közhelyes *tonikára* érkezése ilyen szituációban nem igazán tenne indokolttá *crescendo*-beírást.) Mint más hasonló esetekben, az előadóknak itt is úgy kell vezetniük saját figyelmüket s a hallgató

figyelmét, hogy a hangosodás fűtőanyaga cselesen *elő is készítse, meg ne is* a 44. ütem eseményeit – mert a *crescendo* célja voltaképpen csak utólag nyer értelmet. A 44. ütem álzárlata és a harmadik-negyedik negyedre eső többi harmóniai feszültség és meglepetés a duplafedelű csattanónak csak az első része. A következő ütem óriás-lépésnyi felkapaszkodásánál, az új lendületvételnél, *utólag* érthetjük meg, miért is volt szükség a hangosodás üzemanyagára.

4/d kottapélda: 4. szimfónia (1. tétel)

The musical score for the 4th Symphony, 1st movement, measures 87-91. The score is for a full orchestra. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon) and strings (Violins I and II, Viola, Bassoon, Violoncello, Double Bass) are shown. The woodwinds play a melodic line with a crescendo. The strings play a rhythmic pattern with a crescendo. The score is in G major and 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'mf cresc.' and 'f'.

E részlet sok szempontból az előző példa megfelelője, a különbség, hogy a lépcsőzés itt a szokványosabb módon, fölfelé halad (a fafűvők ezt keresztező, disszonanciát erősítő irányával kiegészítve) – ennek mentén történik a *crescendo*. Emiatt a felfelé irány miatt az előző példához képest itt nyíltabban célratoró a hangosodás jellege – habár az előadónak itt is építeniük kell az elkövetkezendő fordulat *váratlan* kitárulkozására. Ami közös még mindkét helyben, az a jelentőségteljes harmóniaváltások egyik archetípusát fedi le: a basszushang *ismételtetése* után nyomatékos harmóniai jelentőségre tesz szert annak *ellépése* – itt (a H hang rövid pillanata után) a Gisz-re lépés ez a kulcspillanat. A barokk stílustól kezdve hosszú hagyománya van az ilyen típusú helyeknek – elég, ha Bach János-passiójának

nyitókórusában az első kilenc ütem tonikai orgonapontja után elmozduló jelentőségteljes domináns-pillanatra gondolunk. Természetesen e helyeken sem a *crescendo*-beírás a lényeg – az legfeljebb (a klasszikusoktól kezdve, ahol használták már), *tüneti leírása* a harmóniai vonzás által felgyülemlett feszültségnek, melynek kulminációs pontjaként végül ellép a basszushang.

4/e kottapélda: B-dúr szextett op. 18 (1. tétel)

Az első hegedű felfelé szárnyaló dallama a legszabályosabban indul újra kétütemenként, a legegyszerűbb harmóniai sémára fűzve fel a szekvenciát. Ha magától értetődőnek is tűnik az előadói feladat, a hosszú távú crescendo „bemérése” nem képzelhető el az idő pontos érzékelése és kezelése nélkül – mert *nem* pontosan ugyanaz a kétszer két ütem teljeseedik majd be, mint amelyet az indulás kétszer két üteme sugall. Az előadónak éreznie kell a *crescendo*-induláskor, milyen lenne a „beigért” szabályos nyolc ütem – de azt is: hol és milyen eltérés lesz majd ettől. Amennyire kiszámíthatónak látszottak a crescendo hullámai az induláskor, annyira sokrétű annak beosztása az utolsó ütemekben. A lelkes hangvételnél mekkora izgatottsághoz, ágáláshoz érkezünk a 99–100. ütemek dallami csúcspontjánál? (Hogy a felfokozott érzelmi állapot konkrétan mekkora hangerőt eredményez az előadóknál, szinte csak másodlagos „tünete” a szárnyalás, a lelkes gesztusok keltette „láznak” – amelynek jellege viszont összefügg a hosszú távú formálással. Mindenesetre a szerző, takarékos szokásaihoz híven, e környéken sem ír a kottába **F** dinamikai jelnél erősebb jelzést.) Hogyan változik meg az eddigi lépték a 100. ütemben (miközben a kromatikus basszuszlépés az addigiaknál nagyobb harmóniai feszültséget is generál), s hogyan reagál erre

a dinamikai görbe? A 101. ütem I. fokú kvartszext-akkordjára való érkezés utáni kérdés: milyen hullámban ejtsük le a dinamikát (mert innentől, a dallami esés miatt is, enyhébbnek érezhető a crescendo vonala) – úgy, hogy *eközben mégis készülünk* a két ütemmel későbbi álzárlatra? E készülés (netán hangosodás?) vajon mennyire legyen *rejtett* – és végül a harmóniai meglepetés ***Fp***-val jelzett pillanata a 103. ütemben lélektanilag, és dinamikai alakzatában milyen jellegű legyen?

Foglaljuk össze e fejezet példáinak tanulságait:

1) A *crescendo* sohasem egyenletes lefolyású – Brahms zenéiben sem. Olyannyira nem az, hogy úgy is fogalmazhatunk: a nagyobb területű *crescendó*kon *belül* szinte mindig találhatunk kisebb *diminuendo*-szakaszokat is. A kettő egymást kiegészítő, egymást váltogató hullámzását, lépcsőzeteit vagy cikkcakkjait a harmóniai, ritmikai és egyéb zenei elemek szabják meg. Ha pedig a *crescendo* lefolyását, léptékét leginkább épp egy *dallamvonal* nagyobb íve látszik meghatározni (ez egyébként Brahms műveiben ritkább, mint számos más romantikus zenében); eközben a dinamikai görbét éppúgy a dallamot meghatározó *harmóniai* vagy *ritmikai* viszonyok befolyásolhatják leginkább.

2) A *crescendo* görbéinak, cikkcakkjainak megszabása az előadó *idővel* való bánásmódjának is lehet egyik eszköze. A hangosodás adagolása szorosan össze kell, hogy függjön az idő, a *forma* kontrolljával. Mindebbe beleértendő a zeneműben található meglepetések, „nem várt” események előkészítése, *időzítése* is. Különleges esetekben a *crescendó*nak szerepe lehet a formai *átértelmezések* megmutatásában is.

5. CRESCENDO ÉS DIMINUENDO-INDULÁSOK NÉHÁNY SAJÁTOS TÍPUSA

5/a kottapélda: Brahms: H-moll capriccio op. 76 no. 2

108

sempre più p

112

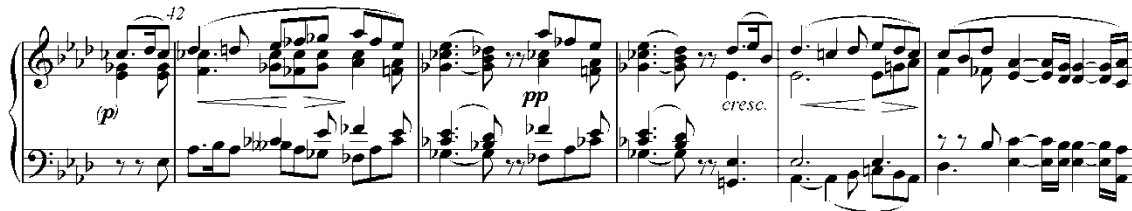
rit. e dim.

p una corda

A *crescendo*-indulások Brahms műveiben megtalálható egyik típusa *váratlannak tűnő harmóniai esemény* köré rendeződik, amely megszabja majd irányát az elkövetkező anyag formálásának. E példánkban ez a pillanat a 112. ütem első negyeden C-re változó basszuslépés, mely a moduláció révén megváltoztatja a jobbkéz megismételt motívumának jellegét.

E zenei szituációk dinamikai előzményei általában hosszabb halk szakaszok a kottában. Az e ponton megváltozó harmóniai helyzet tipikus jellemzője ilyenkor egy kromatikusan feljebb lépő basszuszhang. Mindezek kísérője sokszor a hangnemi elkanyarodást éreztető finom „színváltozás” gesztusa. E titokzatos jellegű zenei pillanatok persze nemcsak Brahms-művek részleteiben lelhetők fel: Beethoven és Schubert zenéinek hasonló szakaszai óta ezek a romantikus hagyomány részei, számos későbbi 19. századi szerző *crescendo*-jelzése is hasonló zenei szituációban indul. Ezek nyoma nyilván Haydn és Mozart hasonló jellegű pillanataikig vezethető vissza.

5/b kottapélda: Schubert Asz-dúr moment musical D. 781 no. 2



Gyakori előadói hiba e helyeken a crescendo első kulcs-mozzanatát máris hangosabban játszani.⁶ Pedig a megváltozott akkord az adott ponton elsősorban titokzatosságot sugalló érzékenységet kíván az előadótól: itt, és a hasonló helyeken a pillanat révületében „nem tudjuk” még, merre is fog majd kanyarodni a moduláció után a frázis, vagy a hosszabb szakasz. Így ilyenkor az előadónak (legyen szó akár Brahms, akár más szerző zenéiről) nemcsak hogy nem szabad máris hangosabban játszania, de jó, ha e ponton érzékenysége az előzménynél is halkabb játékmódot diktál. Természetesen ezután majd a crescendo további beosztását, görbáját is meg kell érezni. Ez sokféle lehet, az elkövetkező harmóniai események rendjétől függően.

⁶ E helyen a zongorista dolgát a balkéz regiszterváltása is nehezíti – a mély regiszterben a billentés első pillanatát nem könnyű dinamikailag kontrollálni.

5/c kottapéllda: 4. szimfónia 4. tétel

113

Ob.
(Fl., Klar. A)

Fag.

Hr.
(E)

Pos.

Br.

Vcl.

pp

a 2

pp

pp

dolce

div.

dolce

p

1.

Az eddigi példákhoz hasonló e szimfonikus hely – habár, az előző esetek modulációihoz képest, a *váltódomináns szextakkord* pillanata a 117. ütem első negyedén itt azokénál enyhébb kitérőt érzékeltet. Innen egyszerű lesz majd visszatérni az *E-dúr* alaphangnembe. E helyen a fagottok, harsonák és a kürt szólamánál fenyeget a veszély, hogy az új harmóniát hordozó akkordnak mindjárt a kezdete „kiugrik” a *crescendo-villa* indulásakor. Pedig ez esetben a dinamika nem is annyira *hangosodást* jelez, mint inkább csak egy sóhajtásnyi „melegedést” – éreztetve ezzel a következő ütem első negyedén megszólaló akkord gravitációs vonzását. Félrevezető ráadásul az előadó számára a kürt-szólamnál (és egyedül ott!) látható *p*-jelzés – mintha már itt az előzőeknél hangosabb összbenyomás lenne elvárható. Pedig a dinamikai jel itt leginkább csak szólamcserére utal: az addigi két kürt helyett játszó *egyetlen kürt* átveszi és folytatja a harsonák addigi dallamvonalát. Az ő számára kiírt, az előző *pp*-nél kevésbé halk játékmódot jelző dinamika szólisztikusabb szerepére utal.

Ha már gyakorlati jellegű előadói problémákhoz érkeztünk a *crescendo*-indulásokkal kapcsolatban, érdemes szemügyre venni a *megfordított* helyzetet is: a *diminuendo*-indulások gyakran hibás előadói időzítését.

5/d kottapéllda: F-dúr románc op. 118 no. 5

The musical score for F-dúr románc op. 118 no. 5, measures 37-40, is shown. The score is in F major (one sharp) and 3/4 time. Measure 37 starts with a piano (*pp*) dynamic. The bass line features a series of chords marked with 'Ped.' and asterisks. The treble line has a melodic line with a crescendo. Measure 40 shows a fortissimo (*ff*) dynamic. The bass line has a melodic line with a crescendo and a fortissimo dynamic. The treble line has a melodic line with a crescendo and a fortissimo dynamic.

Számtalan hasonló hely van Brahms és más 19. századi szerzők műveiben. Ilyenkor a *diminuendo* azonnali „elengedése” túl hamar túl halk dinamikát eredményezhet. A *diminuendo*-szakaszok efféle első pillanatai (itt a 40. ütem indulásánál) éppúgy *fordulópontok* a zenei események menetében, mint az előző példánál a *crescendó*ké is az volt. De a gesztus is fontos. Az előadónak itt szinte „bele kell kapaszkodnia” a disszonáns akkordba, egyfajta gyengéd (de nem gyenge) nyomatékka, és a későbbiekben sem engedheti a feszültséget túl hamar oldódni. (Adalék még persze a 40. ütembe írt *dim.* értelmezéséhez, hogy az utolsó megelőzően beírt dinamikai jel *pp* volt – mely után a *dim.*-pillanat megjelenése éppenséggel relatív hangosságot feltételez.)

5/e kottapélda: H-moll keringő, op. 39 no. 11



Még egy hasonló példa, ahol a *diminuendo*-indulás melankolikus pillanata hordozza a legnagyobb feszültséget.

Visszatérve most az előző 5a, 5b és 5c példákra, hozzá kell még tennünk, hogy e típus csak *egy* bizonyos szegmensét képviseli a Brahms-művekben található *crescendo*-indulásoknak. Nézzünk meg egy ehhez képest ellentétes példát – ahol a *crescendónak* épp az első pillanata a legnyomatékosabb.

5/f kottapélda: E-dúr keringő, op. 39 no. 12



A 9. ütem elején megszólaló akkord a domináns hangnembe történő moduláció kanyarának indulását nyomatékos disszonanciaként érezteti. Ezután a következő ütem még úgy is oldódás *ehhez képest*, hogy egyébként egy hosszabb crescendo-folyamaton *belül* vagyunk. Az ezután következő, a kinyíló teret érzékeltető „villás” *crescendo* is enyhébb jellegű az előző, betűvel kiírtnál – még akkor is, ha a teljes folyamat végül is a dallami csúcspont **Forte** jelzéséig érkezik el.

Mint látható, ahány mű-részlet, annyiféle helyzet. A *crescendo* jelentése és kivitelezése ilyen szemszögből nézve is sokféle lehet: ezt a sokféleséget az indulás pillanatának számtalan lehetséges zenei szituációja, valamint a folytatást befolyásoló alkotóelemek határozzák meg.

6. A CRESCENDO ÉS A ZENEI GESZTUSOK

E fejezet témaköre oly sokfelé ágazik, hogy méltó témájául szolgálhatna egy hosszabb, csak erről szóló írásnak. Így most itt csupán két rövid példával érintem a tárgykör két lehetséges aspektusát.

6/a kottapéllda: B-moll intermezzo op. 117 no. 2

The musical score for the 6/a example, B-flat minor intermezzo, op. 117 no. 2, is presented in two systems. The first system begins at measure 73 with the tempo marking "Più Adagio". It features a piano (p) section with a "dolce" marking, followed by a crescendo leading to a forte (f) section with a "legato" marking. The second system starts at measure 77 with an "espress." marking, followed by a "dim." (diminuendo) section, and ends with a "molto ritardando" section. The score includes various musical notations such as dynamics (p, rf, p, f), articulation (Ped., ten.), and phrasing slurs.

Egymás után több alkalommal ismétlődik meg egy négyhangú motívum, a 72., a 74. és a 76. ütemek második felétől indulva. (A középük szőtt, *dolce* jelzéssel ellátott kommentárokat itt most nem vesszük szemügyre.) A motívum térbeli emelkedése és annak

különböző, új hangnemekbe moduláló harmóniai együttesen szabják meg a kottába beírt, lépcsőzetesen emelkedő dinamikát. Persze e helyen is, mint mindenhol máshol, a *gesztus elválaszthatatlan a szerkezeti elemektől*. A motívum három megjelenése kétségkívül felfogható lépcsőzetes dinamikai emelkedésnek is – de valójában nem ez a lényeg. A háromféle dinamikai jel inkább három különböző *retorikai helyzet* leírása, mintsem a hangosság, vagy a hangosodás folyamatának kijelölése. A jelek irányt mutatnak *valamerre*, ahol majd azután az előadó megtalálja a kifejezőmódot – ehhez a dinamika szintjeinek megmutatásánál éppenséggel még inkább hozzásegíti a harmóniák s modulációk „jelentéseinek” érzékeltetése. A motívum először érzelmes, majd ünnepélyes, végül fájdalmasan összefoglaló gesztusként hangzik el (ez utolsó alkalom után pedig továbbszövődik, az egyre keserűbb és sötétebb jellegű harmóniák süllyedéseivel). Hogy vajon maga a gesztus, vagy pedig az egyéb szerkezeti elemek (ritmus, harmónia, etc.) „előbbrevalóak” a zenében, nyilván eldönthetetlen: e „tyúk-tojás” jellegű kérdésre lehetetlen válaszolni. Annyi viszont bizonyos, hogy a *hangosság különböző fokozatai* mindezekhez képest pusztán *járadékos elemek* – ebben a zenében is.

6/b kottapéllda: 119/4 Esz dúr rapszódia

The musical score for 'Esz dúr rapszódia' (Measures 73-80) is presented in two systems. The first system (measures 73-79) begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*f*) section marked *ben marc.* (ben marcato). The second system (measures 80-86) continues with a *più f* (più fortissimo) dynamic and ends with a *sf* (sforzando) marking. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

A zenélés mindennapjaiban gyakran leselkednek az előadóra a *crescendo* körüli

gesztusokat érintő csapdák. Jónéhányszor bele is esünk ezekbe, tipikus hibákat elkövetve. Igen gyakori Brahms zenéjében a példánkban látható *crescendo* szituációja: a hangosodás fűtöttséget jelent, de nem nyugtalanságot. Indulatot, de nem harciasságot, erőt és méltóságot, de nem a hangzás keményedését. Férfiasságot, de nem a hangzás eldurvulását. (Nyilván nehezítő tényező az előadó számára a korszellem, a férfiasság eszményének drasztikus átalakulása is – a szerző és kora óta immár másfél évszázad telt el.) E *crescendók* környékén a hangosodás a karakter *ünnepélyességét* is aláhúzza: a tetőpontokon hősies gesztust jelenít meg. E zenei szituációk karakterét Brahms részben Beethoven hasonló típusú helyeitől örökölte, ha általában nélkülözi is elődjének nyersebb hangvételt. Tapasztalatunk szerint e szakaszok előadása a térbeli tágulással és emelkedéssel is összefüggő ünnepélyesség érzékeltetése helyett igen gyakran fullad bele – legyen szó bármilyen hangszerről vagy akár énekhangról – szűk, sietős és legkivált csúnya kifejezőmódba és hangképzésbe.

7. ÖSSZETETT RÉTEGEK – AZ ELŐADÓI FIGYELEM A CRESCENDO KÖRNYÉKÉN

7 kottapéllda: IV. szimfónia (4. tétel)

The image displays a musical score for measures 105 to 109 of the 4th movement of the 4th symphony. The score is written for a full orchestra, with parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Klar. (A)), Horn (Hr. (E)), Violin (1. Viol., 2. Viol.), Bassoon (Br.), Cello (Vcl.), Flute (Fl.), and Bassoon (E Hn.). The key signature is D major (two sharps). The score includes various dynamic markings such as *dolce*, *espress.*, *poco cresc.*, *pp dolce*, *f*, and *dim.*. The notation shows complex phrasing with slurs and ties, indicating a continuous melodic line across measures.

Ezúttal az előadónak azokat a tennivalóit veszem szemügyre, amelyek a dinamikai árnyalatok kikeverése során *egyszerre* érintik egy bizonyos zenei szakasz *különböző jellegű rétegeit*. E példában az oboaszólam dinamikai jeleit és azok következményeit vizsgáltam.⁷ A 106. ütemben viszonylag egyszerűnek látszik az oboista feladata: egyrészt meg kell találnia a dallamív sóhajait körülíró kis villával jelzett *crescendo-diminuendók* természetesen légző,

⁷ Írásomban nem térek ki külön rá, mert evidencia, hogy bármely zenésznek bármely kamarazenében vagy zenekari műben zenésztársainak szólamát éppúgy a folyamat részének kell tekintenie, mint a sajátját. A dinamikai utasítások végrehajtása nem merül ki csak a saját szólamunkban látható előadói utasítások követésében. Azt a kérdést most kerüjük ki diszkréten, vajon az ehhez szükséges partitúra ott van-e a próbán minden zenekari zenész kezeügyében – vagy legalább otthon belepillant-e abba két próba között.

helyes léptékét, másrészt reagálnia, válaszolnia kell az előtte lévő ütemben játszó klarinét-dallam kifejezésmódjára és dinamikájára (természetesen nem annak kétütemes lejtését leutánozva, hiszen ott a 106. ütemre való érkezés disszonánsabb, itt viszont a 107. ütemre egyszerű oldással érkezik az oboa). Eközben nem hagyhatja figyelmen kívül a mélyvonósok átvezető nyolcadjainak a klarinét–oboa párbeszédet összefűző segítségét sem.

Ezeknél bonyolultabb szituációban találja magát az oboista a 108. ütemtől kezdve. Vajon mit jelent itt számára a beírt *poco crescendo* és a *diminuendo-villa* – egyszerre? Látszólag zavaró a jelek kétfélesége. Valójában persze (mint már utaltunk is rá írásunk 21. oldalán a lábjegyzetben) a rövid *diminuendo-villa* nem, vagy csak *részben* dinamikai jel. Azonkívül, hogy itt jelzi és leköveti e villa a dallamnak a klarinétok megelőző dallamvonalától most eltérő, ereszkedő formáját, még egy gyengéden nyomatékos, a szubdomináns harmóniával egybeeső *sóhaj*t is jelöl. És mit jelez vajon a 108. ütemben látható *poco crescendo*? Egyrészt ezt jelentheti: „nyomatékos sóhaj, *de közben ne halkulj le igazán.*” Másrészt a következőket jelentheti még: „Hallgasd a következő ütem új, disszonánsabb harmóniáját, amely új folyamatot nyit meg. Igaz, ez az új harmónia épp a te kéthangos sóhajod *oldásának* pillanatára esik – de tudjál róla, hogy épp a legsúlytalanabb hangod *közben* kezdődik a disszonancia”. És még ezt is jelentheti: „Segítsd a fuvola fellépését a következő ütem végének dallami kinyílása felé.”

Mindeközben az is kiderül, ami persze nem mindig fejthető meg egyszerűen a kottaképből, hogy *meddig* is tart az érvénye e betűvel kiírt *crescendónak*. (Beethovennél majdnem mindig a következő dinamikai jel pillanatáig érvényes, Schubertnél változatos, többértelmű, sokszor spontánul vázlatos – Brahms notációja ilyen szempontból a beethovenihez van közelebb.) De a kérdésre, hogy a *poco crescendo* érvényessége vajon a 110. ütemben lévő *diminuendo-villáig*, vagy a következő ütem betűvel kiírt *dim.* jelzéséig tart, a válasz itt sem a jelek merev értelmezésén múlik. A szövegkörnyezet dönt. A *poco crescendót* előhívó esemény, a fuvolák dallami kinyílása a 110. ütemben irányt változtat, leszálló ágba kerül. De hogy újabb bonyolító tényező keresztezze mindezt, arra is figyelniünk kell, hogy épp ez az enyhülő–oldódó szakasz, a *diminuendo-villa* elejének pillanata, az akkordok kromatikus lefelé lépcsőiből adódóan, disszonanciával indul. Emiatt tehát e hely egyben gyengéd nyomatékot is kíván: a *diminuendo-villához* eső első hangot *éppen* nem halkabban kell játszani (ami tipikus előadói hiba tud lenni hasonló helyeken – mint ahogy az ellenkezője is: túl hangosan kezdeni a *crescendókat*.) Ez a hely újra érinti az imént

elmondottakat is: a 110. ütemben kezdődő *diminuendo*-villát nemcsak dinamikai jelnek olvashatjuk, hanem láthatjuk hosszabb, a kromatikus lépések által szabdalt, fájdalmas sóhaj alakzatának rajzaként is: hosszú hangsúly-jelnek, amelynek első pillanata a legsúlyosabb.

8. A NOTÁCIÓS SŰRŰSÉG

Kulcskérdés lehet az előadó számára, hogy van-e benne elegendő kétellyel teli meggondoltság a notáció értelmezése során annak *sűrűségére* vonatkozólag. Ugyanez a kétely a zeneszerző nézőpontja felől valahogy így merülhet fel: *a leírt hangok és ritmusok vajon mennyire hordozzák eleve magukban az adott játékmódhoz szükséges, akár a hangerőre is utaló tipikus gesztusokat?* Ha netán nem eléggé, az „alapinformációkon” felül vajon vajon milyen *sűrűségű* előadói és dinamikai jel beírása célszerű a kottába? Túl sok információ a túl „direkt”, szolgálai végrehajtást eredményezheti, a túl kevés viszont esetleg az előadó tanácstalanságát. Ha az előadót zenei intelligenciája egyáltalán megóvjá a szó szerinti kottahűség téves, a szövegkörnyezetre vetett tekintet nélküli értelmezésének csapdájától, látnia kell, hogy a határ a „minden jelet leírok” és a „semmi jelet nem írok le” szerzői attitűdje között igencsak képlékeny: újra és újra végiggondolást igényel.

Nehezen gondolhatnánk például a G-dúr vonósötös első tételének elejéről, hogy pusztán azért, mert Brahms huszonöt ütemen (!) keresztül nem ír le új dinamikai jelet az első ütem *Forté*hoz képest, egyforma hangossággal kellene játszani benne mindent. Egyébként érdekes az ellentét e tételben a (Brahmsra máskülönben alig jellemző) felhőtlen tobzódás a szinte extatikus boldog gesztusokban – és a dinamikai jeleknek talán még a szerző szokásos puritanizmusánál is takarékosabb használata között. (Szinte mintha szégyellné Brahms itt zenéjének ezt az órá oly ritkán jellemző karakterét...) E különösen emlékezetes tételindulás tálcán kínálja az előadóknak az újabb és újabb, különböző szintű *crescendók* lehetőségeit. Viszont a szerző, előadói tapasztalatokkal is felvértezve, jól ismerhette a tipikus problémakört: a hangosításokkal és egyáltalán a hangossággal való visszaélés eseteit, amelyek

oly könnyen tehetnek egysíkúvá, hiteltelenné egy-egy interpretációt.

Biztosak lehetünk benne, hogy Brahms, éppúgy, mint a többi praktikus vénával is rendelkező zeneszerző, szembenézett az efféle problémákkal, és a maga módján találta meg rájuk megoldásait műről műre. De e helyen mindezekén túl is lehet oka a szűkre szabott jelzéseknek. A dinamikai jelek hagyományában (nagyjából a 18. század végétől, amikortól kezdve azok részletezőbbé kezdtek válni) mindig is mostoha sorsa volt a ***F*** és a ***FF*** közötti tartomány jelölésének – a ***mF*** és a ***F*** megkülönböztetésével szemben. „***mFF***” jelzés sohasem alakult ki. Ha meggondoljuk, ennek a hiátusnak Brahms notációjára nézve különösen markáns következménye van: hiszen ő igen ritkán használt egyáltalán ***FF*** dinamikát (arról pedig, hogy a ***FFF*** jelzést valaha is leírta volna, nincs tudomásunk). Ezért tehát jórészt eszköztelenül maradt, amikor egy *forte* dinamikai szinten *felüli* emelkedést jelzett volna – de úgy, hogy az azért *ne érje el* (az általa nyilván túlzónak gondolt) ***FF*** tartományát.

Ha most ezt a helyet ismét az előadók nézőpontjából nézzük, felmerülhet még egy kérdés: minden hang a *Forte* dinamikai tartományán belül játszandó – de vajon *mihez képest* is *Forte* itt ez a *Forte*? Itt a jelzésnek nincs viszonyítási alapja, az csak *kiindulópont*, emiatt az indulás nyersen örömteli gesztusát akár még inkább elemi erejűnek is láthatjuk. Csakhogy ezután az előadóknak e huszonöt ütemet, az igencsak változatos domborzatú, dinamikus, fűtött, lelkes, szárnyaló anyagával együtt e tartományon belül kell tartaniuk. Vagy esetleg nem teljesen: hullámonként újra és újra engedhetnek a hangosodás csábításának, közben viszont újra és újra vissza is kell fogniuk a hangerőt. E hely jó példája annak, amikor a zenei anyag gesztusai (itt éppen ágálásai révén) olyan mértékben hordozzák magukban a *hangosság evidenciáját*, hogy nincs is szükség *külön* jelekre ennek érzékeltetéséhez.

De lássuk most a másik végletet is. Milyen a zenei szituáció, amikor a hangosság, vagy a hangosodás jellege nem ilyen organikus módon, magától értetődően épül be a szerkezetbe – így az előadónak némileg „kívülről kell belevinni” előadásába a dinamikai fokozás drámaiságát? Brahms sok művét átnézve is csupán egyetlen ilyen ellenpéldára bukkantam.

8/a kottapéllda Német Requiem (VI. tétel)

62 *Bariton Solo*

und das - sel - bi - ge plötz - lich in ei - nem Au-gen-blick

Viol. *p* *Fl.* *cresc.* *f*

67 *accel. e cresc. poco a poco*

zu der Zeit der letz - ten Po - sau - ne.

Sopran f *cresc.*

zu der Zeit der letz - ten Po - sau - ne, der letz - ten Po -

Alt f *cresc.*

zu der Zeit der letz - ten Po - sau - ne, der letz - ten Po -

Tenor f

zu der Zeit der letz - ten, der letz - ten Po -

Bass f

zu der Zeit der letz - ten Po -

accel. e cresc. poco a poco

Pos.u. Tuba *fp* *f* *cresc.* *ff* *V. Orch.* *Pk.*

76 *ff*

sau - - - - ne.

ff

sau - - - - ne.

ff

sau - - - - ne.

ff

sau - - - - ne.

ff

sau - - - - ne.

Viol. *ff* *Str.*

A szerzőre egyébként nem jellemző „külsőségesebb” formálásnak érthető okát láthatjuk e helyütt: a bibliai szövegrész különleges pillanata Brahmsot itt egy számára szokatlan zenei kalandra sarkallhatta. Mert efféle drámaiság amúgy egyáltalán nem jellemzi művészetét. (Persze egyházi művek esetében – még ha a Német Requiem Brahms személyes szöveg-válogatásai miatt nem is a legjellemzőbb példa erre – a szerzők egyéni hangvétele

kollektívabb jellegű hagyományba oldódik bele.) A 64. ütemben induló crescendo egy retorikus megállás után, meredek modulációkkal érkezik a 78. ütemben kezdődő négyütemes domináns orgonapont szakadékhöz, amely majd kijelöli a „*Denn es wird*” Vivace-szakasz berobbanásának helyét a 82. ütemben. Ez talán a teljes mű legdrámaibb pillanata. Ennek felvezetése, az éles lépcsőfokokkal cikkcakkozó szekvencia, habár harmóniaiilag tökéletesen oldja meg a fisz-mollból c-mollig vezető út szakaszait, kissé idegen Brahms stílusától. Itt, egy rövid pillanatra akár Liszt vagy Wagner-művek hasonló szakaszai is eszébe juthatnak a hallgatónak. (El tudom azt is képzelni, hogy Brahms két különböző, egyébként már megírt, befejezett szakasz közé a formálás valamely előre ne látható oka miatt *utólag kényszerült beilleszteni* egy átvezetést, amely most végül a 62. és a 82. ütemek közt szerepel a tételben, s ezért a szálakat nem varrhatta el tökéletesen.) Ilyen esetekben persze az előadónak kell kreatívabbá válniuk: meg kell teremteniük annak a helyzetnek az izzását, amit a szerkezet itt a szokásosnál vázlatosabban jelez.

A kétféle notációs szemléletet hordozó példa után váltsunk nézőpontot. Figyeljük meg egy-egy *crescendo*-jel esetében ezúttal a kiírás *szükségességének* avagy *szükségtelenségének* a határmezsgyéjét. Két mű egymáshoz igen hasonló szituációja példa mondanivalómhoz – tétel-indulások és azok variált visszatérései.

8/b kottapélda: 1. szimfónia II. tétel (1.-2. ütem)

Andante sostenuto

1

Fag. *p*

Horn in E *p*

1. Viol. *p*

2. Viol. *p*

Br. *p*

Vcl. *p*

K.-B. *p*

8/c kottapéllda: 1. szimfónia II. tétel (67-68. ütem)

Természetes és gyakori eset, hogy a szonátaforma visszatérésének pillanata más megvilágításba helyezi ugyanazt a dallamot. De vajon ha a visszatérésben *leírja* a szerző *crescendo-diminuendo* villákat, a tétel elején viszont *nem*, azt jelenti-e, hogy az első megjelenéskor *nem is kell* átéreznie és valahogyan „melegíteni” az előadóknak a tonika-szupordináns-domináns harmóniak egymást vonzó gravitációit? Nyilván nem. Vagy, ha a másik oldalról nézzük ugyanezt: a tény, hogy a visszatérésnél „csinálni kell” a *crescendo-diminuendo* villákat, felmenti-e vajon az előadót az alól, hogy *itt is* hasonlóan, e gravitációs viszonylatok mentén történjen a hangosítás? Nyilván nem. Csupán annyit jelezhet itt a

crescendo-diminuendo villák többletinformációja: az *addig is evidensen jelen lévő tényezőt* ezúttal nyomatékositjuk is. Ezt a tényezőt egyébként a beírt geometriai ábra, *a villa képe amúgy sem írhatja le pontosan!* Még a legeslegjobb esetben, amikor az előadó netán láthatja az autográfot, sem adhatnak a villák olyan „pontos” képet, mint amilyen pontossá válhat az előadó elméjében a harmóniák (és egyéb zenei paraméterek) megértése és lekövetése által megértett és megérezett alakzat. Könnyebb dolga van egyébként az előadónak, ha (mint itt is) analóg helyek *tudatosnak látszó* notációs eltéréseit kell értelmeznie – hiszen számára az eltérés jól rávilágíthat valami figyelemreméltóra. (Egyébként Brahms notációja legtöbbször olyannyira tudatosnak látszik e téren is, hogy művei esetében már alig-alig létezik az előadói dilemma, amely a korábbi zenéknél állandóan fölmerül az analóg helyeknél – Mozart és Schubert műveiben például, ha a különböző kiadásokat összehasonlítjuk.) A kérdés, amellyel minden előadó nap mint nap szembekerül: ha a szerző *kissé másképp* ír le egy analóg helyet, az vajon véletlen, vagy szándékos különbséget takar-e?⁸ Brahms notációjában ritkán nézünk szembe ehhez hasonló dilemmával.⁹ *De a legtudatosabb notáció és a legszervezettebb zenei struktúrák* esetében is, *a kottában, – mint minden zeneműben, Brahms műveiben is – helyenként óhatatlanul spontán, kívülről némileg véletlenszerűnek látszó szituációk hálói alakítják ki egyszer egy jel kiírásának szükségességét, másszor e kiírás elhagyását.* És azért látszik kívülről véletlenszerűnek e szituáció, mert ami a kottában testet ölt, valójában csak a jéghegy csúcsa. A szerző elméjében a művéről *éppen* kialakuló kép sok-sok tényezője, rétege, eleme közül alkalom szüli, melyik az a néhány, mely *éppen* bele is fér vizuálisan a kotta sorai közé (a hangjegyeken kívül). Tételezzük fel a gyakori szituációt: a mű egy-egy új helyzetének pillanatában, a megelőző helyen lévőhöz hasonló, mégis kissé eltérő helyzetben egyszerre előtérbe lép a hangoknak néhány *másféle* aspektusa az előzményekhez képest – s eme új tényezők közül *kettőt-hármat* a szerző adott esetben érdemesnek lát *külön jellel* is aláhúzni. Amellett azonban, hogy ilyenkor egy-egy jel óhatatlanul nem mutathat az *összes* lehetséges tényezőre (erre elegendő hely sem lenne a kottasorok között), csak azok közül néhányra, nem biztos még, hogy egyik-másik *nem jelzett tényező* ne léteznék a háttérben virtuálisan.

⁸ Sok Urtext-kiadás „javít” ilyenkor a párhuzamos helyek alapján – nem bízva az előadó kottaolvasási és -értési képességeiben.

⁹ Ezért sem tértem ki írásomban Brahms kéziratainak és a különböző nyomtatott kiadásainak részleteire – mondanivalóm szempontjából, a megoldatlan kottaolvasási feladatok dzsungeléhez képest, e területen csak jórészt irreleváns kérdések merülnek föl.

8/d kottapélda: Klarinétkvintett op. 115 (2. tétel) 1.-4. ütem

(Allegro non troppo)

78 (allegretto non troppo)

f

fz

f

fz

fz

marcato

ff

marcato

8/e kottapélda: Klarinétkvintett op. 115 (2. tétel) 32.- 33. ütem

32 Clar. in A

The image shows a page of a musical score for measures 32 and 33. The score is written for five instruments: Clarinet in A, Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Clarinet part is marked 'dolce' and features a melodic line with a slur over measures 32 and 33. Violin 1 and Violin 2 are marked 'p' and play a similar melodic line. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic pattern of eighth notes, marked 'p', with a '3' above the notes indicating a triplet. The page is numbered '32' in the top left corner.

dolce

Violin 1.

p

Violin 2.

p

Viola

p

Violoncello

p

A *Klarinétkvintett* tételindulásának dallamánál már csak azért is hiányzik a visszatérésnél később majd látható *crescendo-diminuendo* villa, mert van itt még egy járulékos tényező is: az első hegedű szinkópáló kísérete, amely a harmóniai vonzások gravitációján kívül itt még ritmikai pulzációt is ad a dallamnak. Gondolhatjuk úgy is, hogy a szinkópák ringatása amúgyis „megmozdítja” valamennyire a dallamot, nem kell azt tehát még a kis dinamikai hullámokkal is mozgatni. (*Mert ilyen szerepe is lehet e kis villáknak, amelyek annyi más alkalommal is „lélegeztetnek” egy-egy dallamot.*) De vajon e pulzációs kísérettel ellátott dallam nem kívánhat-e itt is már *hasonló*, a harmóniák gravitációjából fakadó dinamikai melegítést, mint amely később majd nyilvánvalóbban ölt testet a 32–33. ütemekben, ahol *be is van írva a kottába?* (Meglehet, ha már itt, az 1–2. ütemekben is be lenne írva, a villáknak kissé bonyolultabb, aszimmetrikusabb elhelyezése lenne szükséges – a szinkópák által itt *késleltetetten* pulzáló disszonáns pillanatok miatt.)

Másfelől általános tapasztalat, hogy legtöbb nyomtatott kottában sajnos szinte mértani szabályossággal vannak elhelyezve ezek a villák, a kéziratok hanyagabbnak látszó elhelyezéseivel szemben. (S ez majd minden szerző kézadataira, s azok Urtext-kiadására is vonatkozik.) A villák elhelyezésének látszólagos hanyagsága azonban a legkevésbé sem a zeneszerzők mulasztását mutatja, csak annak a belátását, hogy a különböző zenei tényezők (a harmóniai, ritmikai és egyéb változások) gravitációs hálójában a hangosodásra vonatkozólag csupán hozzávetőleges útjelzők adhatóak – abszolút értékű helymeghatározás úgysem lehetséges. Ezeket a nyomtatott kottában szimmetrikusan, „szabályosan” elhelyezett villákat tehát egyszerűen helytelen „szabályosan” olvasni – csakis az egyéb zenei faktorok függvényeinek összefüggésében értelmezhetőek. *Hányszor csábítják e villák az előadót az egyenletes pályájú hangosodás–halkulás teljesen zenétől idegen mezsgyéire!*

Újra visszatérve most e tételindulás helyéhez: látható tehát, hogy már csak az addigi notációs információmennyiség is akadály lehetett itt a villák beírásának – ha megnézzük a kottaképet, az túlsúlyolttá válna itt még egy előadási jel hozzáadásától.

A kottába általában beírható dinamikai és egyéb előadási jelek *sűrűségének* természetesen van egy grafikai, a kottakép jó olvashatóságát megcélzó praktikus határa is. Vannak szerzők, például – hogy ezúttal 20. századi példákat hozzunk – Bartók vagy Ligeti, akiknek a műveiben ez eléggé nagy sűrűség körül mozog, sok előadási jellel – és vannak, akiknek zenéiben ugyanez takarékosabb – mint például Kurtág notációjában. Az ő esete részben összefügghet előadóival ápolat közvetlenebb kapcsolataival. Brahms egyik elődjének, Schumannnak a kottaiban a néhol aprólékos jelzések mellett igencsak feltűnő számos zavarbaejtő hiányosság is: gyakran nem láthatóak például a *ritenuto*-jelzések után elvárt, az eredeti tempóba való visszakerülésre vonatkozó jelzések. E szerzőnél ezenkívül a jelzések sűrűsége is változó: nehezen alakul ki a kottaolvasónak egységes és megbízható képe a leírt és a leíratlan információk arányáról. Utódjánál sokkal világosabbnak látszik e kép, a sűrűség pedig Brahms mértéktartó, gazdaságosan informatív kottairásában általában valahol a középő tartományban mozog.

Akárhogy is, az előadó dilemmái és kérdései ugyanazok Brahms kottáit olvasva is, mint amelyekkel bármely zenei korszak bármely kottáját nézve szembekerül: *mennyi van közvetlenül leírva a lehetséges információkból?* És mennyit kell hozzá kiegészítésként neki magának megfejtenie – a mű, vagy akár a szerző egyéb műveinek szövegösszefüggéseiből?

BIBLIOGRÁFIA

Berry, Paul: Brahms among friends: listening, performance, and the rhetoric of allusion / Paul Berry - Oxford Oxford Univ. Press , cop. 2014.

Dolinszky Miklós: A rend káosza és a káosz rendje *Mai kottaértésünk határai*
/A Mozart-úrhajó Jelenkor, 1999/

Fischer-Dieskau: Johannes Brahms: Élet és dalok Budapest, Holnap, 2014.

Farkas Zoltán: A véges végtelen, *A hangterjedelem határai Ligeti György műveiben*
/Muzsika, 1998. május/

Musgrave, Michael: The Cambridge Companion to Brahms, Cambridge University Press, 1999

Takáts Zsuzsanna: Interpretáció és notáció Schubert kései zongoraműveiben (Doktori értekezés, 2014)