10.18132/LFZE.2018.18

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

CHOPIN MŰFAJFORMÁLÓ TEVÉKENYSÉGE A NOKTÜRN-TIPOLÓGIA PERSPEKTÍVÁJÁBÓL

BIRTALAN ZSOLT

TÉMAVEZETŐ: HARGITAI IMRE

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

10.18132/LFZE.2018.18

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS IV

I. A NOKTÜRN MŰFAJI ELŐZMÉNYEI 1

1. A műfajról 1

2. Műfaji előzmények: 18. század – a *notturno* 2

3. A vokális noktürn avagy a *duetto notturno* 3

4. A *Field-i* noktürn 6

II. A NOKTÜRN ÉS CHOPIN 11

1. Chopin és a műfajok az 1830-as években - Zeneszerzői stílusváltás 11

2. Chopin és a *notturno duetto* 13

3. A Chopin-noktürnök korabeli recepciója 16

4. A Chopin-noktürnök tipológiája 18

4. 1. Az onirikus típus 19

4. 2. Az elégikus típus 30

4. 3. A kontemplatív típus 38

4. 4. Az idillikus típus 39

4. 5. A patetikus típus 42

4. 6. Be nem sorolható noktürnök 47

III. CHOPIN INKOGNITÓ-NOKTÜRNJEI 52

1. *Berceuse* 52

2. Noktürn-etűdök 53

3. Noktürn-prelűdök 59

10.18132/LFZE.2018.18

IV. A NOKTÜRN FORMASZERKESZTÉSI FUNKCIÓI – NOKTÜRNÖK A NAGYFORMÁKBAN 63

1. Noktürn mint melléktéma 63

2. Noktürn mint lassútétel 75

3. Noktürn mint középrész 78

4. Noktürnszerű átvezető szakaszok és epizódok 82

ÖSSZEGZÉS 89

BIBLIOGRÁFIA 91

FELHASZNÁLT KOTTÁK 95

10.18132/LFZE.2018.18

BEVEZETÉS

Fryderyk Chopin művészetének hatása korának zenei gondolkodására, műfajértelmezésére rendkívüli jelentőségű. A műfajmegjelölések számára külön jelentőséggel bírtak, mivel sosem látta el darabjait programcímekkel. Értekezésem egy jól behatárolható területet jár körül – Chopin 20 noktürnt komponált – ugyanakkor reprezentatív a műfaj merítése is, hiszen végigkíséri Chopin életművét: az első noktürn 1829-ben, a komponista 20 esztendős korában, az utolsó – amely ugyan csak vázlat – 1847-ben keletkezett, tehát a szerzőt sokáig foglalkoztatták a műfajban rejlő lehetőségek. Másrészt a noktürn műfaja módot nyújt a határain kívül eső területek vizsgálatára is, hiszen több olyan kompozíciót is találhatunk, ami – bár nem a noktürn címet viseli – magán hordozza a műfaj jellegzetességeit.

Az értekezés ötlete 2010-ben, Chopin és Field egyes noktürnjeivel foglalkozó szakdolgozatom megírását követően született meg. Az akkor felmerült problémák felkeltették érdeklődésemet egy részletesebb, átfogóbb vizsgálódás iránt. Jelen értekezésben részletes műfaji háttér-történetet vázolok fel, ami a noktürnt tekintve igen szerteágazó, hiszen mást értettek rajta a 18. században, mást az 1800-1810-es években, és mást az azt követő időszakban.

Chopin megújította a noktürn műfaját is, a darabokat vizsgálva szemügyre vehetjük, hogyan formálta saját képére a kezdetben még képlékeny, illetve kifejezetten egy zeneszerző, Field nevéhez köthető műfajt.

A noktürn-tipológia meghatározásához egy igen színes és sokrétű megközelítési módot találtam a neves lengyel Chopin-kutató és közreadó, Mieczysław Tomaszewski egy tanulmányában,[1] ahol egy táblázatban írja le az általa felvázolt noktürn-kategóriákat. Ebből kiindulva számos eredet-műfajnak és hatásnak utánajártam, amiben a mértékadó zenetudományi lexikonok, a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* és a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* megfelelő szócikkei voltak segítségemre.

[1] Mieczysław Tomaszewski: „La musique de Chopin dans la perspective de la méthode d'interprétation dite intégrale." In: Artur Szklener (szerk.): *Analitycal perspectives on the music of Chopin*. (Varsó: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2003). 57-79.

10.18132/LFZE.2018.18

Ezenfelül részletesen elemzem a Tomaszewski táblázatában megemlített noktürnöket a műfajhoz kötődő viszonyuk alapján. Vizsgálódásaim során az alábbi kérdésekre keresem a választ: az adott darab a műfaji alkategória tipikus vagy atipikus példáját adja? Melyek azok a karakterisztikumok, melyek szorosan véve a noktürn jellegzetességei közé tartoznak, és melyek mutatnak ezen túl? Milyen elemeket vett át Chopin Fieldtől, vagy a noktürn műfaji előzményeiből? Mik azok az újítások, melyek kizárólagosan Chopinnél jelennek meg?

Mivel disszertációm fő kérdése egy műfaj mibenléte és annak átalakulása, ezért kezdőlépésként azt veszem szemügyre, mit is értettek „műfaj" alatt a 19. században. Erről számolok be az I. 1. fejezetben, melyben a műfaj fogalmának meghatározására törekszem.

Az I. 2., I. 3., és I. 4. fejezetekben a műfaji előzményeket veszem sorra, kiindulva a 18. századi hangszeres éji zenéből – a *notturnó*ból, folytatva a sort a 18. század második felében megjelent, majd később kifejezetten a szalonzenéhez köthető vokális *notturno duettó*val, majd végül rátérve a zongora-noktürn megteremtésére John Field műveiben.

A II. részben Chopin zeneszerzői életműve kerül terítékre, ahol elsőként egy általános beszámolót közlök arról, miként viszonyult a komponista a műfaji kategóriákhoz és hogyan esett ez egybe zeneszerzői stílusának és koncepciójának változásával (II. 1.). A következő fejezetekben azt vizsgálom, miként kötődik Chopin a saját noktürnjeinek komponálásakor még élő vokális noktürn hagyományhoz (II. 2.), valamint hogy hogyan fogadták Chopin noktürnjeit a korabeli kritikák alapján (II. 3.). Ezután térek rá az értekezés tulajdonképpeni fő szakaszára, ahol a különböző műfaji altípusokat veszem sorra, és az így felmerülő szempontok alapján elemzem a műveket (II. 4.).

A következő részekben a Chopin ouvre-ben megjelenő műfajok rokonságát, kapcsolatait tekintem át, és kísérletet teszek a lehetséges kapcsolódási pontok szisztematikus feltárására. Chopin életműve különösen alkalmas erre, mivel javarészt csak egyféle médiumra, zongorára íródott, így könnyebb felfedezni és kimutatni az azonosságokat. A III. fejezetben először a *Berceuse* (III. 1.), majd az etűdök (III. 2.), valamint a prelűdök (III. 3.) között keresem a noktürnhöz köthető jelenségeket. Majd a záró részben nem teljes műveket, hanem azoknak egyes formai szakaszait vizsgálom, hogy megértsük, milyen szerepet játszott a noktürn Chopin formai építkezésében. Felhasználta azt melléktémaként (IV. 1.), lassútételként (IV. 2.), középrészként (IV. 3.) és átvezető szakaszként vagy epizódként (IV. 4.) is. Mindezekből talán Chopin zeneszerzői műhelyébe és gondolati mechanizmusaiba is bepillantást nyerhetünk, ha megértjük, mily módon motiválták a műfaji kötöttségek, hogyan számolt a közönség elvárásaival és miként alakította ki mindebből a rá jellemző teljesen egyéni hangzásvilágot.

10.18132/LFZE.2018.18

I. A NOKTÜRN MŰFAJI ELŐZMÉNYEI

1. A műfajról

Fontosnak tartom a műfaj fogalmi meghatározása szempontjából általános törvényszerűségeinek tárgyalását, valamint műfajelméleti kérdések felvetését is, továbbá a műfaj funkcióinak, kompozíciós, kommunikatív szerepének bemutatását.

Ahogy a műfajok összefüggései, vonatkozásai korszakról korszakra változhatnak, úgy változnak Carl Dahlhaus szerint[2] a műfaj-meghatározás kritériumai is. A korai 18. században a funkció határozta meg elsődlegesen a zenei műfajt, ám a század második felétől kezdve ez egyre kevésbé jelentős. A forma viszont szintén nem megbízható jelző, mert két különböző műfaj is osztozhat ugyanazon a kompozíciós struktúrán, például a szimfonikus költemény és a vonósnégyes is használhat szonátaformát. Mindennek ellenére Dahlhaus két formáról véli azt, hogy meghatározott műfajhoz kapcsolódik (*gattungspezifische Formen*) a 19. század hangszeres zenéjében: a szonátaformáról és a háromtagú formáról (*Liedform*). A háromtagú forma – Dahlhaus a rondót is ideszámítja – rendszerint a lírai zongoradarab típusánál jelenik meg, míg a szonátaformát a szerzők és hallgatóságuk is leggyakrabban a szimfóniához kapcsolták.

A két forma különbözött műfaj-meghatározó képességében: a szonátaforma a szimfónia és a vonósnégyes elsődleges sajátosságaként szerepelt, míg a háromtagú forma, attól kezdve, hogy a szonátaformánál is sematikusabbá kezdett válni, csupán másodlagos, vagy esetleges tényező volt a lírai zongoradarab műfajának meghatározásában. Minthogy a háromtagú vagy rondóforma jellegzetes alakja a lírai zongoradarab minden fajtájának, az egyedi műfajokat, mint a ballada, románc, noktürn és impromptu, egyéni, sajátos hangvételük alapján különböztették meg egymástól. Például a ballada, a rapszódia, vagy a románc egy sajátságos elbeszélő stílus imitációját jelentette. Ilyenformán a hangvétel a barokk affektus fogalmának romantikus változataként mutatkozik. Dahlhaus azt állítja, hogy ez a hangvétel gyakran kapcsolódott a szerzők és a hallgatók vokális műfajokhoz fűződő emlékezetéhez, melyekből ezek az instrumentális fajták kifejlődtek – a 19. század első felének esztétikai beszámolói hangsúlyozzák a vokális műfajok szerepének jelentőségét a hangszeres műfajok megértésében, és éppen ezt a szoros kötődést fogjuk tapasztalni a noktürn esetében is.

---

[2] Carl Dahlhaus: „Was ist eine musikalische *Gattung*?“ *Neue Zeitschrift für Musik* 135/10 (1974. október): 620-625.

10.18132/LFZE.2018.18

Tehát meghatározhatjuk a műfaj jelentését konkrét adatok alapján, mint például a forma vagy a fórum, ahol megszólalt, valamint hierarchiába sorolhatjuk, osztályozhatjuk őket. Azonban Jeffrey Kallberg[3] szerint, azok a meghatározások, amelyek csak magával a fogalommal számolnak, korlátozott értékűek, mivel nem veszik tekintetbe a közösséget, amely az adott kifejezést alkalmazza. Helyesebb tehát úgy felfognunk a műfajt, mint társadalmi jelenséget, melynek mind a zeneszerzők, mind a hallgatók részesei. A műfajiság egy olyan rendszer, amely következetesen befolyásolja mind a szerző, mind a hallgató döntéseit a mű megírása illetve hallgatása során. Egyfajta műfaji szerződés alakul ki zeneszerző és hallgató között: a szerző hajlandó egyes műfaji konvenciók, minták, gesztusok használatára, a hallgató pedig a darabot bizonyos szempontból az adott műfaj szabályai szerint értelmezi. E szerződésnek számos jele lehet a hallgató számára, mint például a cím, a metrum, a tempó, vagy a jellegzetes nyitógesztusok.

2. Műfaji előzmények: 18. század – a *notturno*[4]

A *notturno* (*Nocturne, Nokturne, Nachtstück*) elnevezés a 18. században szabad téren, elsősorban éjszaka előadott hangszeres zeneműre utalt. Az elnevezés, valamint a darabok hangszerösszetétele, tételszerkezete zeneszerzőnként, területenként nagy változatosságot mutatott. Ezenkívül sok szállal kötődött számos kedvelt korabeli műfajhoz. Mozart két salzburgi alkotásában is feltűnik a kifejezés: a kettős zenekarra írt *Serenata notturna* (K 239), valamint a négy zenekart felvonultató *Notturno* (K 286-269a) egyaránt a szerenád műfajával mutat feltűnő rokonságot. Előbbi 1776 elején, míg utóbbi ugyanazon év végén, illetve 1777 elején keletkezhetett. Mindkét műben megjelennek az utcai muzsikálás attitűdjeit idéző kompozíciós elemek, ötletek. A *Serenata notturna* zárótételében egy akkoriban közismert bécsi utcai nótát idéz, míg a *Notturno* négy zenekara változatos gazdagsággal tárja elénk a szabad tér hangzásélményét a főszerepet betöltő első együttes és a három visszhang-zenekar *echo*-hatásaiban. Később vokális kamaraműveket is ezzel a címmel illetett: *Notturni* (K 436-9). Megemlíthetjük *Nachtmusik* címet viselő darabjait is, úgymint a K 266-os jegyzékszámú triót, valamint a K 525-ös *Eine kleine Nachtmusik* című művet. Joseph Haydn 1790-ben nyolc *notturnó*t írt a nápolyi királynak, melyek tételszámai kettőtől négyig terjednek. Később átdolgozta őket londoni koncertjeire. Ugyan zenekari műveknek tekinthetők, karakterükben

[3] Jeffrey Kallberg: „The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor." *19th-Century Music* 11/3 (1988. tavasz): 238-261.

[4] Az alábbi összefoglaló Hubert Unverricht és Cliff Eisen: „Notturno" szócikke alapján következik. *Grove Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/ (utolsó megtekintés: 2017. június 16.).

10.18132/LFZE.2018.18

mégis kamarazenei jelleget hordoznak. Láthatjuk, hogy a *notturno* címet viselő kamaraművek a soktételes szerenád illetve a 2-4 tételes divertimento közeli rokonai. Később számos zeneszerzőnél mint szólóhangszerre írott darab is igen népszerű lett a műfaj (például Boccherini, Michael Haydn, Sammartini, Vanhal).

3. A vokális noktürn avagy a *duetto notturno*

Sokáig minden előzmény nélkül valónak tartották a noktürn megjelenését John Field 1812-es darabjai által, azonban ez nem igaz. Alapvető jellegzetességének a melankolikus hangvételt, lírai dallamvezetést és a széles ívű kíséretet tartották. A kíséretet, melyben letartott basszushangok mellett középregiszterben mozgó figurációk jelennek meg noktürn-textúrának nevezték, és teljes egészében Field nevéhez kötötték. Azonban – Kallberg szerint[5] – Chopin korában nem csak ezek a karakterisztikumok voltak meghatározóak a szerző és a közönség, a befogadó oldaláról, hanem a vokális zene, többek között az énekelt noktürn és a románc hatása is. A románc a 19. század elején szinte rokon kifejezésnek számított a noktürnnel, sőt, több lexikon-kifejezés alapján a korai, vokális noktürnt csak a románc két- vagy több szólamban énekelt verziójának tartották.[6] Érdekes, hogy a műfaji határok még az emblematikus korai Field noktürnök esetében is elmosottak, hiszen a szerző első noktürnjei közül néhány *románc* címen is megjelent.[7]

A noktürn, vagy gyakran *duetto notturno* néven emlegetett vokális műfaj[8] a 18. század második felében jelent meg, elsősorban Itáliában, majd később francia területeken is elterjedt. Alapvetően rövid vokális művet jelentett, mely kéttagú formában íródott. A két énekszólam általában terc- illetve szextpárhuzamban mozgott, és főként női hangok szólaltatták meg. Létezett kísérettel ellátott és anélküli verziója is, előbbi esetében egyszerű basszuskíséret vagy alkalmanként zenekari változat is megjelenhetett, amelyben vonósok és kürttel ellátott fafúvósok szerepeltek, azonban a 18. század utolsó éveitől kezdve egyre inkább a zongora- illetve hárfakíséret vált meghatározóvá. Olyan zeneszerzők alkottak a műfajban, mint Boieldieu, Donizetti, Paisiello, Rossini, Verdi, Spontini és számos kismester. A leggyakoribb tempójelzésnek a *larghetto*, *adagio* és az *andantino* számított, karaktermegjelölésként pedig az *affettuoso*, *amoroso* és *espressivo* állt a kottában. Számos Metastasio-szöveg

---

[5] Jeffrey Kallberg: „»Voice« and Nocturne." In: Bruce Brubaker-Jane Gottlieb (szerk.): *Pianist, Scholar, Connoisseur: Essays in Honor of Jacob Lateiner*. (Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 2000). 1-46. 3.
[6] I.m. 6.
[7] I.m. 2.
[8] Az alábbi összefoglaló Harrison James Wignall: „Duetto notturno" szócikke alapján következik. *Grove Music Online* http://www.oxfordmusiconline.com/ (utolsó megtekintés dátuma: 2017. június 16.).

10.18132/LFZE.2018.18

megzenésítése a műfajhoz tartozik, noha nem viselik a *notturno* vagy *duetto notturno* címet, többek között Johann Cristoph Bach duettjei és *canzonettá*i,[9] Beethoven *Ne' giorni tuoi felici* kezdetű duettje (WoO 93), valamint Mozart *notturnó*i és *canzonettá*ja (K 436-439, K 346, K 549).

Összefoglalva tehát a 19. század első harmadában a noktürn kifejezés alatt elsődlegesen vokális műfajt értettek, másodlagosan pedig kisegyüttesre komponált, több tételes művet, azaz *notturnó*t, azonban ez utóbbi a későbbiekben fokozatosan háttérbe szorult. A hangulati meghatározás azonban egységes volt, François Henri Castil-Blaze 1825-ös költői leírása így szól:

> […] A *noktürn* azzal a céllal jött létre, hogy hozzáadjon valamit egy gyönyörű éj varázsához, és nem azért, hogy megzavarja annak nyugalmát, karakterében elfordul mind az élénkségtől és a hangos vidámságtól, mind a szomorúságtól és nagy szenvedélyek heves kifejtésétől. Kecses és édes, gyengéd és titokzatos dallam, egyszerű frázisok, dús, de nem túlbonyolított harmóniák, nélkülözi a banalitásokat – ezek a *noktürn* legfőbb tulajdonságai […].[10]

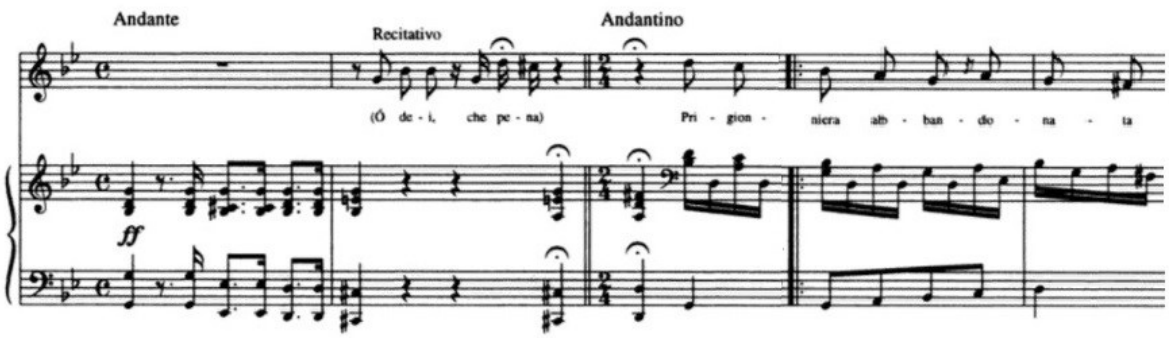
Az énekelt noktürn műfaja igazából csak 1800 után lett divatos Európa-szerte, és az egyik legtermékenyebb és legsikeresebb szerzője Felice Blangini volt. Noktürnjei a műfaj legtipikusabb példáit adják, jellemző rájuk az egyszerű formai szerkesztés, ami leggyakrabban kéttagú formát jelent, továbbá a korlátok közé szorított melodika, ami nélkülöz mindenfajta drámai gesztust, valamint az egyenletes, ütemsúlyos mozgás. Kevésbé szokványos Louis Jadin 1800-1805 körül keletkezett *Huit Nocturnes à Voix Seule avec Accompagnement de Piano Paroles de Metastasio* című kötete, mely – a címnek megfelelően – a szokásostól eltérően szólóműveket tartalmaz. Ugyanakkor nem ez az egyetlen különbség: az énekszólam anyaga – részben természetesen a szólómatériának köszönhetően – sokkal folyékonyabb, díszítéseket és *arpeggió*kat is tartalmaz. A kötet utolsó darabja két további különlegességet vonultat fel: színesebb harmóniakezelés jellemzi, például egy igen drámai fordulat nápolyi akkorddal, valamint egy rövid bevezető *recitativó*t találhatunk a darab kezdetén.

---

[9] T259/1 és 260/2 jelzetűek.

[10] François Henri Castil-Blaze: *Dictionnaire de musique moderne*. 2. kiadás, 2. kötet. (Párizs: 1825). 85-86. Idézi: Kallberg: „»Voice« and Nocturne." 4-5.

10.18132/LFZE.2018.18

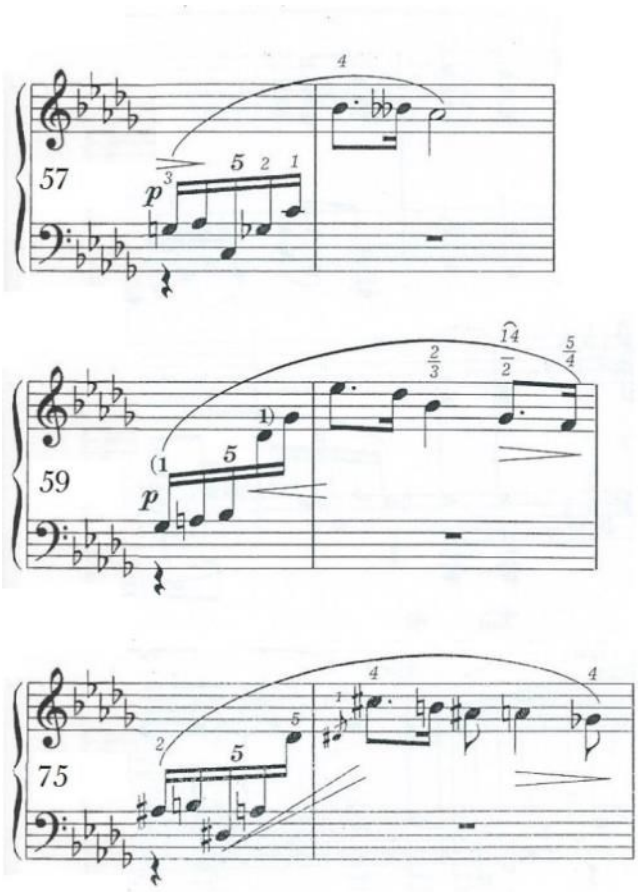


Ez utóbbi azért is hordoz különösebb jelentőséget, mert a későbbiekben mind Field, mind Chopin egyes noktürnjeiben találhatunk beszúrt *recitativo*-szakaszokat. Field szokása volt, hogy saját korábbi műveit újból felhasználja. Egy ilyen átdolgozás eredménye a két fennmaradt dal-kompozíciója, melyek 1825-ben jelentek meg nyomtatásban. Mindkettőben egy-egy noktürnjét dolgozta fel, de ezek az újonnan keletkezett alkotások sokkal többek egyszerű átdolgozásoknál, ugyanis Field a korábbi zongora-matériát csak kiindulási anyagként használta fel. Valamint érdekes adalék, hogy Field egyetlen további, 1821-ben megjelent, ám azóta elveszett vokális műve egy duett, mely a *Nocturne à deux voix* címet viselte, visszautalva ezzel a noktürn korábbi, vokális műfaji kategóriájára.[11]

Mint láthattuk tehát, nem minden előzmény nélkül való Chopinnél a *recitativo*-szakaszok beillesztése, azonban nála jut el ez egy további jelentésrétegig, ugyanis nála már nem kizárólag a darabok indításakor, bevezető-jelleggel jelentkeznek ezek a szakaszok. Az fisz-moll noktürn (op. 48. no. 2.) esetében a középrészt tulajdonképpen egy másfél ütemes téma és annak variációi, valamint ezekre felelő hosszabb-rövidebb akkordikus szakaszok építik fel. A témában a *recitativo* pianisztikus megfogalmazásának lehetőségeit bontja ki Chopin, egyre színesebben. Az alábbiakban néhány példa következik a motívum 15 megjelenése közül.

[11] Patrick Piggott: *The Life and Music of John Field, 1782-1837: Creator of the Nocturne*. (Berkeley és Los Angeles: University of California Press, 1973). 259-260.

10.18132/LFZE.2018.18



A H-dúr noktürn (op. 32. no. 1.) esetében pedig éppen a darab legvégén, a műfaji keretekből való kilépés eszközéül szolgál a *recitativo*. Erről egy későbbi, a konkrét noktürn-típusokat tárgyaló fejezetben szólok részletesebben.[12]

4. A *Field-i* noktürn

A korábbi műfaji előzmények áttekintése után láthatjuk, hogy Field noktürnjei első megjelenésükkor nem azt a fogadtatást kapták, amit a későbbiekben például Liszt tulajdonított nekik, aki így ír 1859-ben, az általa szerkesztett, 9 Field-noktürnt tartalmazó, J. Schuberth-féle kiadás költői hangvételű kísérőszövegében:

> Új műfajt vezetett be, mely nem tartozott az addigi kategóriák egyikéhez sem, a szabályok béklyóitól szabadon érvényre juttatva az érzés és dallam uralmát. Ezzel utat nyitott mindazon alkotásoknak, melyek ezután, mint *dalok szöveg nélkül*, *impromptu*-k, *balladá*k jelentek meg.[13]

[12] lásd: 4.6.: Be nem sorolható noktürnök alfejezet, 43. oldal.
[13] Liszt Ferenc: „Über John Fields Nocturne." In: Lina Ramann (szerk.): *Gesammelte Schriften. IV.* (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1882). 267.

10.18132/LFZE.2018.18

Ezzel szemben a korabeli közönség számára nem egy új műfaj létrejöttét jelentették Field noktürnjei, hanem inkább egyfajta zavarkeltésként értékelték, hiszen nem igazodott az addig használatos műfaji idiómához, egy zongoraművet nevezett olyan címen, ahogy eddig vokális kompozíciókat hívtak. Ez a műfaji megjelöléssel szembeni zavarodottság megmutatkozik az *Allgemeine musikalische Zeitung* Field noktürnjeivel foglalkozó legkorábbi recenzióiban is. Ezek közül az első, amely 1814. november 9-én jelent meg, és az első három noktürnről értekezik, egyáltalán nem nevezi néven ezeket a darabokat. A későbbiekben pedig, az 1818. március 11-ei recenzió „rövid szólódarabok”-nak nevezi a negyedik és az ötödik noktürnt.[14]

Mint már említettem, ez a fajta bizonytalanság kezdetben magánál Fieldnél is megjelenik, melyet két momentum is alátámaszt. Egyrészt a zeneszerző vázlataiból tudjuk, hogy kezdetben – az orosz szalonok zenei gyakorlatában nem idegen – szerenád és pasztorál műfaji megjelölések is foglalkoztatták a címválasztáskor.[15] Másrészt az eredetileg 1812-ben Szentpétervárott kiadott *Trois Nocturnes* 1814-ben a lipcsei Peters kiadónál is megjelent. Ezzel szemben 1815-ben, csupán egy évvel később, a Breitkopf & Härtel féle kiadás a *Trois Romances* címet viseli. Mindez főképp azért zavarba ejtő, mert az 1815-ös kiadásbeli második és harmadik románc megegyezik az első és második noktürnnel, csak az utolsó darab jelent új kompozíciót. Feltehetőleg a Breitkopfnál már korábban eltervezték a kiadását, amit az is alátámaszt, hogy az egyik románc a korábban megjelent noktürnnek egy – a vázlatok tanúsága alapján – korábbi változata,[16] a kiadás valamely okból azonban mégsem történt meg. Időközben Field rátalált az elképzeléseihez leginkább illeszkedő *Nocturne* címváltozatra, így a darab már e néven jelenhetett meg 1814-ben.[17]

Field noktürnjeinek *cantilena*-dallamait egyértelmű rokonság fűzi a vokális műfajokhoz: elsődlegesen a szalonzene világában használatos románchoz és közvetlen elődjéhez, a vokális noktürnhöz. Másodlagosan pedig az operai *belcantó*hoz, amelynek érzelmes melodikussága egyre inkább áthatotta a kor szerzőinek gondolkodását, és egyre inkább beépült a hangszeres repertoárba is. Field zongorastílusa, hangképzése is e törekvéshez kapcsolódik módszereiben, célkitűzéseiben. Figyelmet érdemel a kíséret formuláinak kialakulása is. A felső regiszterben megszólaló, kifejezően éneklő dallam olyan kíséretet kívánt, amely azt egy zenekari ihletésű, telten zengő hangzással veszi körül. Erre a technikai problémára a 19. század elején a zeneszerzők a zengető pedál egyre gyakoribb használatában

[14] Kallberg: „»Voice« and Nocturne.” 16. és 18. lábjegyzet.
[15] Piggott: I.m. 115.
[16] I.m. 115-116.
[17] Kallberg: „»Voice« and Nocturne.” 17.

10.18132/LFZE.2018.18

láttak megoldást. A pedál feladata elsősorban egy mélyen fekvő basszushang, az aktuális harmónia alaphangjának kitartása volt, mely fölött így a balkéz szabaddá vált, és a középregiszterben kitölthette a hangzást az adott harmóniát megjelenítő figurákkal. Ez a technika annál inkább sikeres lehetett, mivel a korai zongorákon a zengető pedál hatása jóval csekélyebb volt a mainál, így a dallam kifinomult díszítései könnyebben belesimultak a létrejött hangzásba, ezen kívül egyes zongorák pedálszerkezete gyakran kétfelé osztotta a klaviatúrát, ilyen módon lehetővé téve a regiszterenkénti árnyalást. Erre a szerkesztésmódra az első példát Field első noktürnjében találjuk. Haydn, Mozart, Clementi vagy Hummel darabjaira nem jellemző, hogy a kísérőfigurák a kéznél szélesebb hangterjedelemben mozognának. Beethovennél már találunk szélesebb törtakkord-kíséreteket, de nem noktürn-kontextusban. Dussek szonátáiban (az op. 44. és op. 45. 1800-ból) azonban számos noktürnszerű részlet megjelenik, de arra való utalás nélkül, hogy a basszushang pedállal való kitartása szükséges lenne. Weber op. 6-os variációiban találunk viszont ehhez hasonló pedáljelzéseket.[18] Mindebből látható, hogy noha a „noktürn-textúra" egyik eleme sem származik közvetlenül Fieldtől, az ő nevéhez fűződik az említett kompozíciós- és stíluselemek egyfajta szintézise, mely sok szerzőnek mintául szolgált.

A műfaji kategória, a noktürn mint zongoradarab, még az 1820-as években sem szilárdult meg. Ezt támasztja alá egy, az angol *The Harmonicon*ban megjelent 1823-as kritika is, amely még a *nocturne à la Field* megkülönböztetéssel hivatkozik a művekre.[19] Azonban a tendencia ekkor már elmozdul az addigi elmarasztalással szemben az elismerés felé. Míg a korabeli közönség és kritika kezdte elfogadni Field műveit, addig más szerzők noktürn-alkotásaival nem voltak elnézőek. Egy 1820-as, német kritika August Klengel *Six Nocturnes pour le pianoforte* című művében éppen a noktürn-jelleget hiányolja, ehelyett „komoly, mívesen kidolgozott, inkább hosszabb lélegzetű műveknek" nevezi őket, melyek „inkább a nagy *etűdök* stílusában íródtak".[20] Egy 1821-es angol kritika ugyanazokról a Klengel-noktürnökről pedig éppen a noktürnt mint műfajt támadja, annak kevéssé körvonalazódott, homályos volta miatt.[21] Tehát ekkor már megnevezik a műfajt, nem úgy, mint az első Field-kritikák esetében, viszont még mindig nem ismerik el teljes értékű műfaji kategóriának. A közönség és a kritikusok részéről tapasztalt egyrészt elutasítás, értetlenkedés, másrészt

[18] Patrick Piggott: „John Field and the Nocturne." *Proceedings of the Royal Musical Association. 95th Session.* (1968-1969.) 55-65. 55-56.
[19] Külön érdekesség, hogy nem Field, hanem Camille Pleyel művéről írt recenzióban használták ezt a kifejezést. N.N.: „Nocturne à la Field." *The Harmonicon* (1826. március): 58. Idézi: Kallberg: „»Voice« and Nocturne." 19.
[20] N.N. *Allgemeine musikalische Zeitung* (1820. május 17.): 367. hasáb. Idézi: Kallberg: „»Voice« and Nocturne." 20.
[21] N.N. *Quarterly Musical Magazine and Review 4* (1822): 116. Idézi: Kallberg: „»Voice« and Nocturne." 21.

10.18132/LFZE.2018.18

rácsodálkozás mutatja, hogyan kezdett ki-, illetve átalakulni a noktürnnel kapcsolatos műfaji szerződés.

Ez a folyamat az 1830-as évekre ért be, ekkorra a kritikusok többsége már elfogadta a noktürnt mint zongorára komponált művet. Ekkortól válik igazán népszerűvé a műfaj, és ebből a korszakból ered Field alakjának kiemelése is, mint a műfaj „feltalálójáé". Egy Field 12. és 13. noktürnjéről írt, 1835-ös francia kritikában szinte atyai rangra emelkedik a zeneszerző:

> Field neve és a noktürn kifejezés olyan szorosan összetartoznak, mint az alkotó és annak alkotása. Field tulajdonképpen a noktürn atyjának tekinthető, és ez az a műfaj, amiben – ha nem is maradt riválisok nélkül – de senki sem tudta meghaladni őt. Az összes noktürnjében uralkodik a lehető legtöbb kellemmel díszített nyugalom érzete, és amitől igazán csábítóvá válik: tiszta és eredeti harmóniai fordulatok, melyeket elegáns dallam kísér, és mindebben végig ott van elrejtve a melankólia titkos érzete…[22]

Éppen ezekből az évekből származnak Chopin első publikált noktürnjei is (op. 9. – 1832, op. 15. – 1833, op. 27. – 1836, etc.), melyeket már rögtön pozitívan fogadtak a műfaj megváltozott recepciójának köszönhetően. Czerny a *Schule der praktischen Tonsetzkunst* (op. 600.) című munkájában külön fejezetet szentel a noktürnnek, és így írja le a műfaji követelményeket:

> A zongorára komponált *notturno* valójában olyan vokális művek utánzata, mint a s*zerenád,* és fontos, hogy ezeknek a műveknek különös ismertetőjegyei – mint hogy éjszaka szólal meg, egy nagyra becsült személy hajléka előtt – mindig érezhetőek legyenek a karakterben. Ebből kifolyólag a *notturnó*nak lágy, elegáns, kecsesen romantikus, vagy akár szenvedélyes hatást kell gyakorolnia hallgatójára, de sosem lehet harsány vagy meglepetést keltő. Felépítése majdhogynem megegyezik a szonáta rövid Andante-tételével, mozgásában pedig a lassú tempó jellemzi. A *notturnó*nak ebben az utóbbi fajtájában John Field alkotott maradandót, a későbbiekben pedig Chopin, Thalberg és sokan mások…[23]

Tehát megfigyelhetjük, hogy Field mellett elsőként Chopint emeli ki, mint a műfaj fontos zeneszerzőjét. Az is kiderül összefoglalójából, hogy a zongorára komponált noktürn értelmezésében, karakterében átvette vokális elődjének tulajdonságait, tehát a műfaji szerződés érvényes lett az új kategóriára is. Ez az esztétikai áthelyeződés már megtörtént a *Lied* műfajában is az 1830-as évek elején, Mendelssohn *Lieder ohne Worte* kompozícióiban,[24]

---

[22] N.N. *Gazette Musicale de Paris* (1835. február 15.): 59. Idézi: Kallberg: I.m. 25.
[23] Carl Czerny: *Schule der praktischen Tonsetzkunst*. (Bonn: Simrock, 1849-50). Idézi: Kallberg: I.m. 27.
[24] *Lieder ohne Worte*, I. kötet, op. 19b: 1833, Bonn. Azonban eredetileg Londonban jelent meg, 1832-ben, *Original Melodies for the Pianoforte* címen.

10.18132/LFZE.2018.18

abban a műfajban, amit Czerny szinte a noktürn párdarabjának tartott.[25] A továbbiakban a két kategória szinte felcserélhetővé vált, így történhetett meg többek között, hogy Chopin egy jó barátja, Auguste Franchomme szöveget illesztett a zeneszerző egyik noktürnjéhez, és az így előadásra is került. A későbbiekben tehát átjárhatóvá vált a vokális és a zongorára komponált műfaji kategória.

[25] Jeffrey Kallberg: *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. (Cambridge: Harvard University Press, 1998). 45.

10.18132/LFZE.2018.18

II. A NOKTÜRN ÉS CHOPIN

Chopin, ellentétben kortársaival, műveit sosem látta el poétikus fantázianevekkel, címválasztásában mindig szigorúan csak a műfajt határozta meg. Ugyanakkor azonos címmel ellátott, azonos műfajba sorolt darabjai között jelentős eltéréseket találhatunk, melyekből megfigyelhetjük, Chopin alkotói lángelméje miképp töltötte meg új tartalmakkal az egyes műfajokat, formálta azt egyéni világának tematikájával, sajátos invenciójával gazdagítva.

Chopin újítása épp abban rejlett, hogy műfaji rangra emelte a 19. század eleji zongora-repertoár szabadabban kezelt elemeit. Ebben az időszakban az adott címek gyakran felcserélhetők voltak egymással, és gyakran nem is a zeneszerzőtől, hanem a kiadótól származtak. Chopin viszont egy olyan műfaji stabilitást hozott létre, ami lehetővé tette, hogy a műfajok kommunikatív szerepet is hordozzanak alkotó és közönség között, egyfajta szerződésként funkcionálva, aminek tudatosan eleget tehet, vagy amit adott esetben éppenséggel meg is szeghet. A műfaj, ahogy William Hanks megfogalmazta, „tájékozódást segítő szerkezetből, értelmező folyamatokból és elvárások sorából áll”,[26] és ennek megfelelően kommunikatív célokból sokféle módon alakítható.

1. Chopin és a műfajok az 1830-as években - Zeneszerzői stílusváltás

Chopin 1829 augusztusában két hangversenyt adott a korabeli zongorajátszás központjában, Bécsben. Az Allgemeine Theaterzeitung szerint „olyan fiatalember, aki a saját útját járja...”[27] Minthogy koncertjei sem műsorukat, sem helyszínüket tekintve nem számítottak szokatlannak, a kritikát játékmódjának egyediségével és kompozíciós stílusával érdemelte ki.[28]

Amint azt Jim Samson kifejti,[29] az 1830-as évek elejétől kezdve jelentős változás állt be úgy önképében – a zongorista-zeneszerzői karrierhez való viszonyulásában –, mint zeneszerzői stílusában. Varsó csodálata után kiábrándítóan hatott rá Bécs közömbössége, miközben az 1830-as lengyelországi események nosztalgiával és erős elköteleződéssel töltötték el hazája iránt. Visszahúzódás, bizonytalanság, nosztalgia, feltehetőleg mind

[26] William Hanks: „Discourse Genres in a Theory of Practice.” *American Ethnologist* 14/4 (1987. november): 666-692. 674.
[27] N.N. *Allgemeine Theaterzeitung* (1829. szeptember 1.)
[28] Janet Ritterman: „Piano Music and the Public Concert 1800-1850.” In: Jim Samson (szerk.): *The Cambridge Companion to Chopin.* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992). 11-31. 11.
[29] Jim Samson: „Extended Forms: the Ballades, Scherzos, and Fantasies”. In: Jim Samson (szerk.): *The Cambridge Companion to Chopin*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992). 101-123. 101.

10.18132/LFZE.2018.18

közrejátszott abban, hogy az előadásnál fokozatosan egyre fontosabbá vált számára a mű. Nem kevéssé volt ez szokatlan irány, különösképp egy fiatal virtuóz szemléletében abban a korban, amelyben a népszerűség kulcsa elsősorban a nyilvános koncert, azon belül is a nagyszabású saját kompozíciók bemutatása volt.[30] Samson megállapítja, hogy Chopin akkori zenéje nem annyira a bécsi klasszikára, hanem inkább a poszt-klasszikus „brilliáns stílus"-ra épül.[31] Külsőségeiben meg is felel e stílus elvárásainak, alkalmazva annak figuráit, strukturális alapként felhasználva kedvelt műfajait. Ugyanakkor a brilliáns figurák egyre inkább új jelentést kaptak. Az op. 10-es etűdökben az etűdirodalomban addig példátlan kontrapunktikus sűrűség jelenik meg. A korai noktürnökben a brilliáns stílus díszítőelemei tovább finomodtak, melodikus elemekkel ötvöződtek, megelőlegezve érett stílusának alapvonásait. Második fontos forrásként a szonáta-elv harmóniai építkezésén alapuló osztrák-német kompozíciós hagyományokat említi. Zeneszerzői stílusának átalakulása, amely Samson szerint egyenesen minőségi váltásnak tekinthető, éppenséggel abban áll, hogy e két világot ötvözte az 1830-as évek közepén keletkezett nagyszabású műveiben: a scherzók és balladák első darabjaiban. Fontos elem továbbá a kor közkedvelt műfajainak a korábbi repertoárgyakorlathoz képest szokatlanul integráns beemelése a nagyformába.

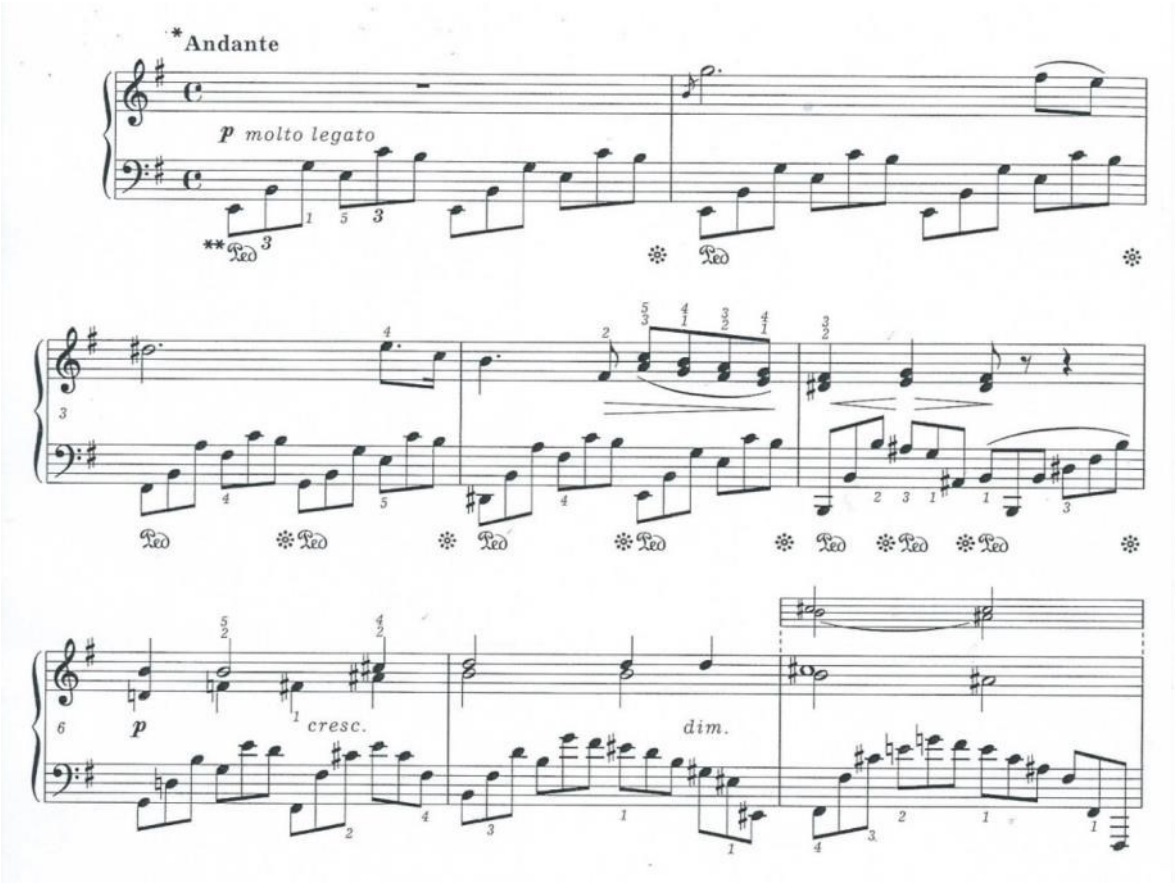
A kézenfekvő kérdésre, hogy Chopin miként viszonyult a műfajok kialakulásának e szövevényéhez, ismét Jim Samson ad eligazítást:[32] az 1830-as évek stílusváltása Chopin műfajszemléletében és műfajcímekhez való viszonyulásában is váltást jelentett. Megközelítése megújító jellegű: a korai 19. század megengedő műfajfelfogásában egyfajta belső következetesség megteremtésére törekedett a zongora-műfajokat illetően. Nem önkényesen válogatott, azok mindig speciális – noha nem feltétlenül konvencionális – műfaji jelentéssel bírtak számára. Nem vetette el a műfajcímekhez kapcsolódó értékeket, hozzáadott-társult jelentésüket, hanem tudatosan építve rájuk, végül túl is lépett azok határain.

[30] Ritterman, 12. A tanulmány ehelyütt megjegyzi, hogy különállása később is megmaradt: tanítványai közül igen kevesen aspiráltak koncertzongorista karrierre más, hozzá hasonlóan hírneves művészek növendékeivel ellentétben; ő maga pedig, amikor az 1840-es évekre az előadók szerepe egyre inkább az interpretáció lett, a gyakran játszott darabok megszilárdult repertoárjával, leginkább saját műveit játszotta.
[31] Samson: „Extended Forms." 101-102.
[32] I.m. 102.

10.18132/LFZE.2018.18

2. Chopin és a *notturno duetto*

Mint azt a zongora-noktürn műfaji előzményeinek áttekintésekor megismerhettük, a vokális noktürn legfőbb sajátossága kezdetben a kíséret feletti kétszólamú dallam volt. Érdemes pontosabban szemügyre venni, hogy Chopin noktürnjeiben hol találhatunk ilyen szakaszokat. Kifejezetten a korai noktürnökre jellemző, így a Chopin halála után kiadott, 1827-ben komponált e-moll noktürnben (op. 72. no. 1.), az 1830-32-es b-moll noktürnben (op. 9. no. 1.), valamint az 1835-ös Desz-dúr noktürnben (op. 27. no. 2.) találunk jellegzetes duett-hangvételt. A korai e-moll darabban rögtön a mű elején megjelenik ez az anyag: egy ütemes zongora-bevezető után belép a „szoprán-énekes", majd a 4. ütemben csatlakozik hozzá az „alt" is. Jól megfigyelhető a műfajra jellemző tercpárhuzamban való mozgás is.

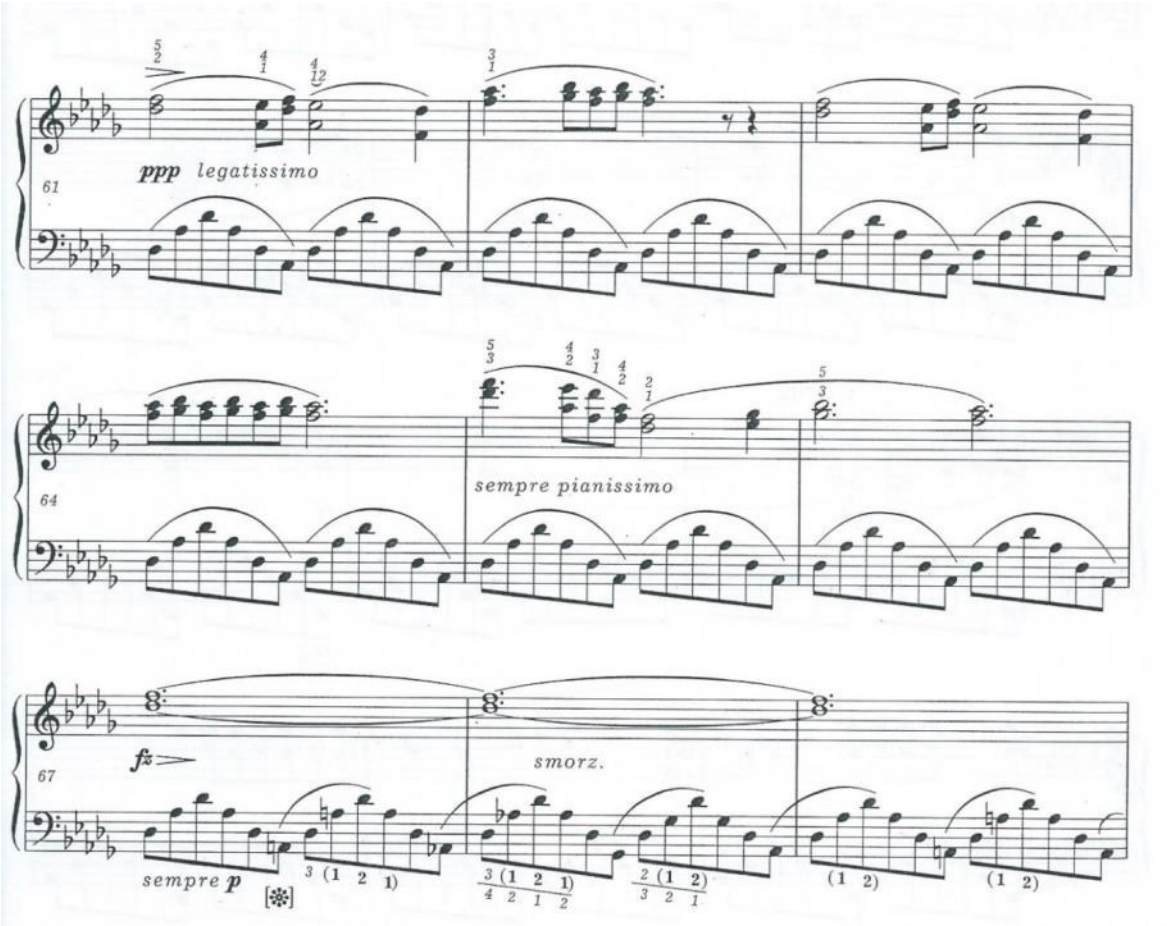


A továbbiakban is végig jelen van a dallam kétszólamúsága, leszámítva a főtéma visszatérését (31. ütem), ahol pedig szintén a vokális műfaji előzményekre jellemző appoggiaturák és futamok díszítik a téma újbóli megjelenését. Megállapíthatjuk, hogy Chopin első noktürnje híven követi mind a vokális noktürn duett-hagyományainak megfelelő műfaji előzményeket,

10.18132/LFZE.2018.18

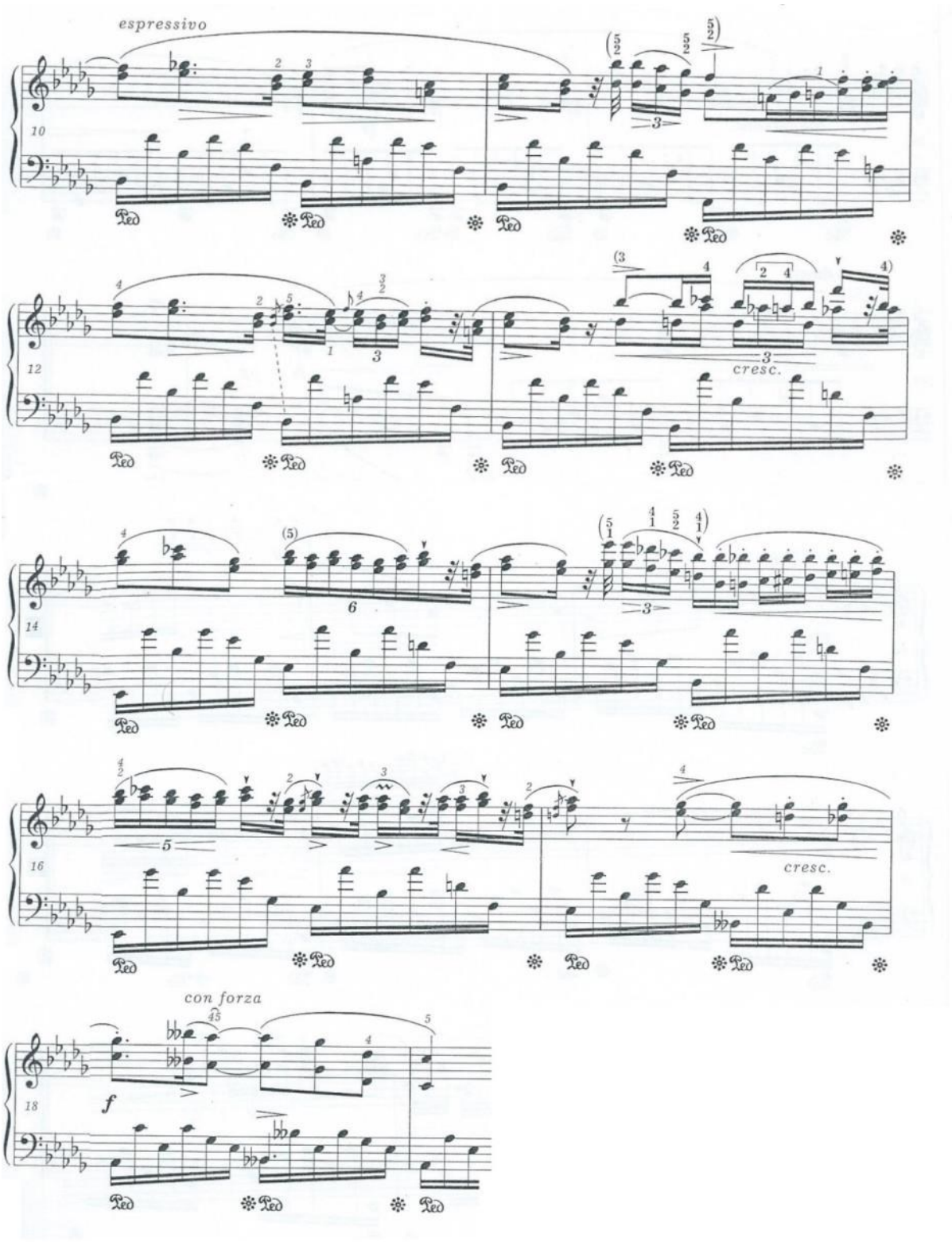
mind a zongora-noktürn műfaji követelményeit az akkord-felbontásos, motívum-ismételgető hárfa-kíséret és a mívesen kidolgozott, kidíszített dallam révén.

A b-moll noktürn (op. 9. no. 1.) esetében a középrész végén, egy kóda-jellegű, ppp dinamikájú, álomszerű anyag szerepel duett-formában, ez a szakasz azonban – már rövid terjedelménél fogva is – nem lép túl a *duetto notturno* műfaj alapkövetelményein: egyszerű terc- és szextmozgást hallhatunk a dallamban.



Ugyanezzel a szerkesztésmóddal, viszont egészen más hangvétellel találkozhatunk az Desz-dúr noktürnben (op. 27. no. 2.), ahol a Desz-dúr, *dolce* főtéma után a párhuzamos mollba fordul a tétel, és egy markáns karakterű, *espressivo* melléktéma következik (10. ütem): a két szereplő megjelenésével belép a drámaiság is a darab narratívájába.

10.18132/LFZE.2018.18



A melléktéma két további megjelenése is duettben szólal meg, a második megjelenéskor az elsővel ellentétes, *dolce* karakterben, A-dúrban (34. ütem), ám a tématerület végére ez is mollba (cisz-moll, 38. ütem), és drámai, izgatott hangvételbe (cresc., fz, magas regiszter, 40-45. ütem) fordul, ami a főtéma fff visszatérésében csúcsosodik ki (46. ütem).

10.18132/LFZE.2018.18

3. A Chopin-noktürnök korabeli recepciója

További fontos aspektus a noktürnök egyidejű recepciója szempontjából a korabeli szalonok hallgatósága, amely mind a noktürnök, mind az egyéb rövid karakterdarabok célközönsége volt. Jeffrey Kallberg kiemeli,[33] hogy elsődlegesen női hallgatókról volt szó, ami szintén fontos szerepet játszik a műfaj meghatározásában. Ezenfelül az is általános volt, hogy a közép-, és felsőosztálybeli hölgyek játszottak valamilyen billentyűs hangszeren a 18. és a 19. század folyamán. Az 1830-as és ’40-es évekből származó kritikák több helyen kiemelik Chopin noktürnjeivel kapcsolatban, hogy elsősorban a hölgyeket, a női szívet vette célba. Erre utal például az H-dúr noktürn (op. 32. no. 1.) angol kiadásában megjelent „Il Lamento” alcím, melyben egy anonim kritikus szerint „a szereplő kiönti szívét, megmutatja édes bánatát”.[34] Azonban természetesen negatív felhang is szerepel a női toposz megjelenítésével kapcsolatban, mint például Ferdinand Hand kritikájában, aki így fogalmaz: „a noktürnben a szentimentalizmus megjelenítése azzal a veszéllyel jár együtt, hogy a mű nőiessé és lankadttá válik, ami az erősebb lélek számára visszatetsző és végső soron fárasztja a hallgatót.”[35] Ugyanezzel a hozzáállással találkozunk a zeneszerző-társ, Schumann recepciójában, aki az op. 9-es *Carnaval* 12., *Chopin* címet viselő tételében a komponistát egy ál-noktürnön keresztül ábrázolja. A műben nőies és férfias hangvételű tételek váltakoznak, és az említett tétel az előbbiek táborát erősíti, a noktürn feminin jellegét kiemelve, aminek Chopin nem örült.[36] Ebben a tételben Schumann a korai Chopint ábrázolja, akiről azt írta 1841-ben: „csillámok, arany csecsebecsék és gyöngyök borítják”.[37] Azonban Schumann számára nem feltétlenül csak negatív konnotációval bírt a noktürn műfaja ebben az összefüggésben, hiszen felesége, Clara Wieck is több noktürnt komponált – számára a műfaj egyet jelentett a nőiességgel.

[33] Kallberg: *Chopin at the Boundaries*. 32.
[34] I.m. 35.
[35] I.m. 41.
[36] Lawrence Kramer: *Musical Meaning: Toward a Critical History*. (Berkeley: University of California Press, 2002). 115.
[37] I.h.

10.18132/LFZE.2018.18

4. A Chopin-noktürnök tipológiája

Mieczysław Tomaszewski Chopin zenéjét az interpretációs módszerek szemszögéből vizsgáló tanulmányában[38] átfogó tipológiai rendszerbe helyezi a Chopin-noktürnöket. Az egyes típusok műfaji eredetének és kapcsolódó karakter- és kifejezésbeli jellemzőinek felmutatásával – noha deklaráltan „csupán" a Chopin-noktürnök tipológiájáról beszél – a műfaj tágabb értelemben vett genealógiai kontextusát nyújtja. Öt noktürn-típust különböztet meg: az *onirikus, elégikus, kontemplatív, idillikus* és *patetikus* típust. Az alábbiakban bemutatom ezeket a kategóriákat, valamint kísérletet teszek tágabb kontextusban való vizsgálatukra. Ám előzetesen álljon itt egy, a tájékozódást segítő táblázat a noktürnök opuszokba rendeződéséről, keletkezésük és megjelenésük dátumáról.[39]

Opusz-szám	Hangnem	Keletkezés ideje	1. megjelenés ideje	1. megjelenés helye
op. 72. no. 1.	e-moll	1829 körül	1855	Berlin
op. 9.	b-moll, Esz-dúr, H-dúr	1830-1832	1832	Lipcse
op. 15.	F-dúr, Fisz-dúr, g-moll	1830-1832	1833	Lipcse
op. 27.	cisz-moll, Desz-dúr	1835	1836	Lipcse, Párizs és London
op. 32.	H-dúr, Asz-dúr	1837	1837	Berlin, Párizs és London
op. 37.	g-moll, G-dúr	1838; 1839	1840	Lipcse, Párizs és London
op. 48.	c-moll, fisz-moll	1841	1841	Párizs
op. 55.	f-moll, Esz-dúr	1842-1844	1844	Lipcse és Párizs
op. 62.	H-dúr, E-dúr	1846	1846	Lipcse, Párizs és London
-	c-moll – vázlat	1847	1938	Varsó

[38] Mieczysław Tomaszewski: „La musique de Chopin dans la perspective de la méthode d'interprétation dite intégrale." In: Artur Szklener (szerk.): *Analitycal Perspectives on the Music of Chopin*. (Varsó: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2003). 57-79.

[39] Kornel Michałowski-Jim Samson: „Chopin, Fryderyk Franciszek [Frédéric François]." *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/ (utolsó megtekintés: 2017. június 16.)

10.18132/LFZE.2018.18

4. 1. Az onirikus típus

Mind közül a legtipikusabbnak az onirikus noktürn tekinthető. A görög *oneiros* – álom szóból eredeztetett kifejezés az álombéli jellegre utalva magában hordozza a műfajhoz társított „éji jelenet”-toposzt, ugyanakkor önmagában is sejteti az idetartozó darabok karakterét. Kifejezésbeli sajátossága, alap-lelkiállapota a romantikus álmodozás (*rêverie*), ami további műveket juttathat eszünkbe.[40] Melodikája a zongorára alkalmazott *belcanto*.[41]

Tomaszewski az onirikus típus két eredet-műfajaként a románcot és a *barcarolá*t jelöli meg. Előbbi fogalma[42] a 15. századtól kezdve ismeretes spanyol és olasz nyelvterületeken és elsődlegesen balladát jelölt. Narratív változata egyben az egyik legkedveltebb spanyol népdaltípus. Német és francia területeken prózai vagy verses formájú, szentimentális-romantikus történetek, majd a 18. századtól kezdve a hasonló néven keletkezett vokális és hangszeres művek megjelölésére használták, amelyek a lírai-romantikus karakterek kifejezését célozták meg. A *romance* a 18. századi Franciaországban strófikus verset jelentett, amely egy szerelemről és lovagiasságról szóló régi történet elbeszélésére szolgált. E műfaj főbb jellemzői a természetesség, egyszerűség és naivitás. A fogalom első zenei szempontú meghatározása 1768-ból, Jean-Jacques Rousseau-tól származik,[43] aki szerint a dallamnak a vershez mérten édes egyszerűségűnek, természetesnek, maníroktól mentesnek kell lennie. Az egyidős *opera comique* is előszeretettel használta a szentimentális érzésvilág kifejezőeszközeként.[44] Ebben a minőségében az 1780-as évek végére rendkívül divatossá vált, kiváltképp Marie Antoinette udvarában, aki maga is alkotott e műfajban.[45] A forradalommal a szentimentális tartalmakat egyre inkább a hazafiasság, az aktuális korreflexió, a tragikum és a rémület kifejezése váltotta fel. 1830 után fokozatosan a drámaibb tónusú *mélodie* vette át a helyét egészen addig, mígnem a század közepétől egyre inkább felcserélhetővé vált a *chanson*-nal. Fontos eleme a tragikus olasz operáknak is: Bellini, Donizetti, és Verdi is alkalmazta, lassú, rövidebb lélegzetű áriák megjelölésére. Példaként idézhető Bellini *I Capuleti e i Montecchi* című operájának részlete: *Giulietta Oh! Quante volte* szövegkezdetű

---

[40] Lásd: Liszt Ferenc: Szerelmi álmok (Liebesträume, S. 541) című 1751-ben kiadott három darabos ciklusa első kiadásának címlapját: *3 Notturnos*. Az álom és a noktürn további, még közvetlenebb összekapcsolásával találkozhatunk Liszt két késői noktürnjének címében: az 1883-ban komponált *Schlaflos! Frage und Antwort. Nocturno nach einem Gedicht von Toni Raab* S. 207 (Álmatlanul! Kérdés és felelet. Nocturno Toni Raab egy költeménye nyomán) illetve az 1885/1886-os En rêve. Nocturne S. 207 (Álomban. Nocturne).

[41] Tomaszewski: „La musique de Chopin.” 61.

[42] Jack Sage és mások: „Romance.” *Grove Music Online*. (http://www.oxfordmusiconline.com/, utolsó megtekintés: 2017. június 16.)

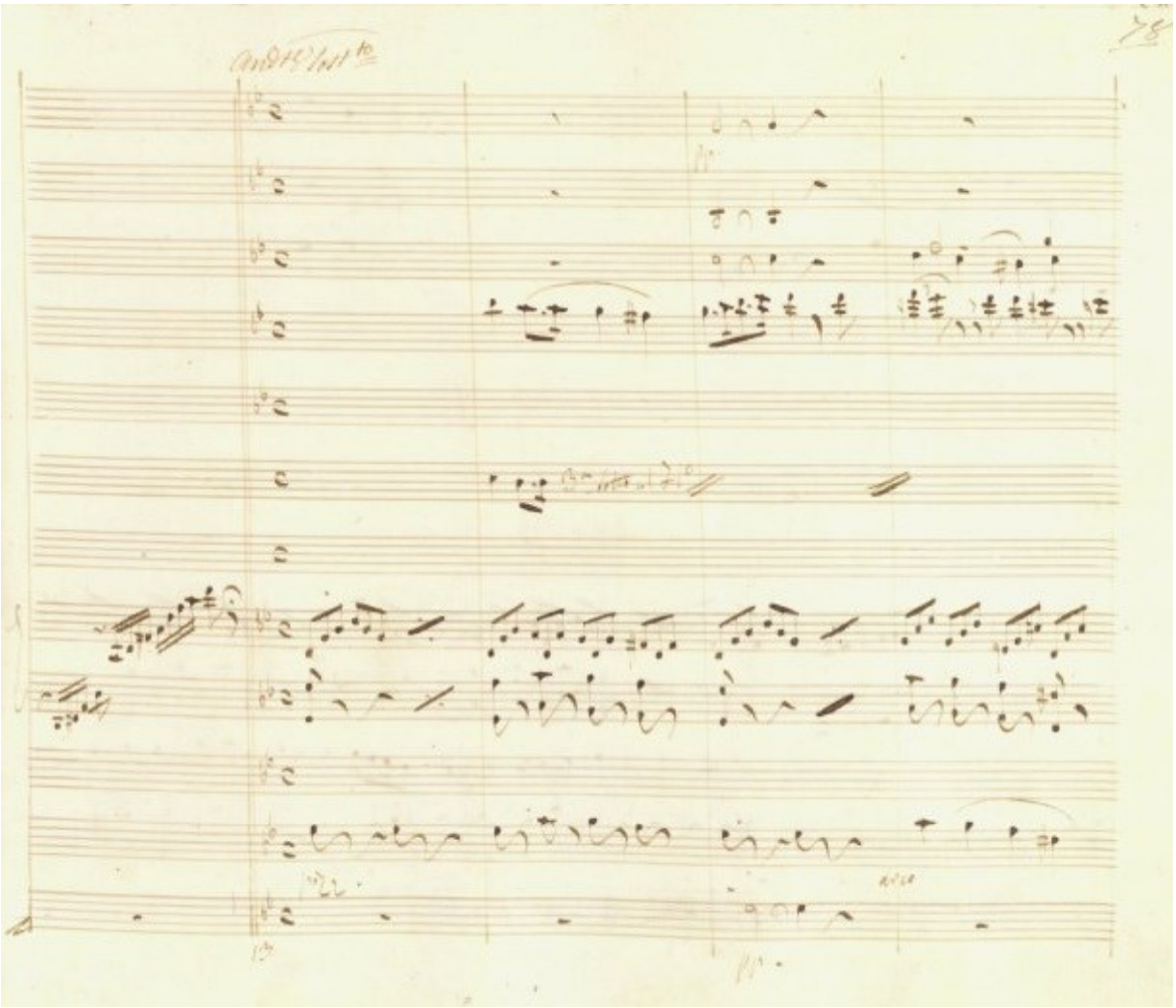
[43] *Dictionnaire de Musique; „[…] rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre* […].” Idézi: Sage: I.m.

[44] Sage: „Romance.”

[45] Az utókor Marie Antoinette-nek tulajdonítja az *Ah s’ilest dans mon village* kezdetű románcot.

10.18132/LFZE.2018.18

románca az első felvonásból. Az alábbi kéziratos kottapéldán a zenekari bevezető nyitóütemei láthatók:[46]



Hangszeres válfaja a vokális románc líraiságát és formai felépítését is átvette. Ennek megfelelően túlnyomóan lassú tételt jelentett rondó, háromtagú vagy variációs formában. Francia mesterek szimfonikus műveiben, és a bécsi mestereknél is találunk példákat szimfonikus románc-tételekre.[47] Versenyművek lassú középtételeként is gyakran megjelent. Ennek egyik legékesebb példája Mozart d-moll zongoraversenye, amelyben a rondószerű lassútétel viseli a *Romanze* címet. Chopin is csatlakozott ehhez a gyakorlathoz, hiszen e-moll zongoraversenyének lassútétele szintén *Romance* és – az f-moll versenymű 2. tételével együtt – Gerald Abraham szerint az első igazi romantikus Chopin-noktürnnek tekinthető.[48]

[46] Kézirat, forrás: Biblioteca del Conservatorio „S.Pietro a Majella" di Napoli.
[47] A teljesség igénye nélkül: Mozart: Nachtmusik; Beethoven: hegedűrománcok.
[48] Gerald Abraham*: Chopin's Musical Style*. (London: Oxford University Press, 1960). 29.

10.18132/LFZE.2018.18

Az onirikus noktürntípus másik eredetműfaja a *barcarola*. Abraham Chopin késői alkotói korszakát tárgyalva, annak fő alkotásait számba véve jegyzi meg, hogy a *Berceuse* és a *Barcarolle* minden bizonnyal a két legnagyszerűbb noktürn.[49] A 6/8-os lüktetésű, hintázó, ringó mozdulatokkal kísért, a velencei gondolások dalait imitáló zeneművek rendkívüli népszerűségnek örvendtek a 18. század második felében. A gondoladal romantikus operák részleteként,[50] főbb tulajdonságait tekintve Schubert több dalában,[51] valamint Mendelssohn Lieder ohne Worte című gyűjteményében cím szerint is több ízben megjelenik.

Az onirikus noktürntípus példadarabjának Tomaszewski a Desz-dúr noktürnt (op. 27. no. 2.) tartja. A *barcarola*-inspiráció a balkéz 6/8-ban ringó kísérőmotívumában rögtön tetten érhető csakúgy, mint a téma vokális ihletettsége. A 2-9. ütemek dallama ékesen alátámasztja Abraham állítását, aki hangsúlyozza, hogy semmiképpen sem az énekelt olasz dallamvilág egyszerű utánérzéseiről vagy imitációiról beszélhetünk a chopini noktürn-melodika esetében, hanem *belcanto*-stilizációkról,[52] melyek legfőbb forrása Bellini áriaművészete.[53] Továbbá a chopini dallamok sajátja, hogy énekelve, vagy más – hangok kitartására képes – hangszeren előadva hatástalanok volnának, míg a zongora ütőhangszerszerűen megszólaltatott, születésük pillanatában máris elhalni kezdő hangjaival elbűvölő hatást érnek el: „az éneklés ezen illúziója gyakorta magánál az éneklésnél is szerethetőbb."[54] Chopin operaelőadások rendszeres hallgatójaként az énekesi technikák stilizációjában személyes megfigyeléseire alapozott, és ezt követelte meg növendékeitől is.[55] Elragadtatottan nyilatkozott több levelében is a legkiválóbb énekesek, többek között Sabine Heinefetter, Henriette Sonntag vagy Laure Cinti-Damoreau *diminuendó*it, *coloratura*it és kromatikus skáláit csodálva.[56] Jean Chantavoine szerint[57] a chopini *tempo rubato* is az olasz-opera világából ered, mégpedig a szoprán- és tenorszólisták gyakorlatából, melyben úgymond kényszerítették a karmestereket, hogy „jó hangjaikat" tiszteletben tartsák az énekesi eszköztár egyéb szokásos elemeivel, hogy ne mondjuk, manírjaival együtt. Fontos továbbá Józef Elsner hatása is, aki főként zeneelméletre és zeneszerzésre oktatta – Chopin neki ajánlotta egyik első jelentősebb fiatalkori művét, az iskoladarabnak tartott op. 4-es jelzetű c-moll zongoraszonátát – és szintén

[49] I.m. 97.
[50] Weber: Oberon; Verdi: Otello; Offenbach: Les Contes d'Hoffmann.
[51] Auf dem Wasser zu singen, Des Fischers Liebesglück.
[52] Abraham: *Chopin's Musical Style*. 64.
[53] I.m. 34.
[54] I.m. 64.
[55] I.m. 66.
[56] I.m. 67.
[57] Jean Chantavoine: *Musiciens et poètes.* (Párizs: Alcan, 1912). Idézi: Abraham: *Chopin's Musical Style*. 65.

10.18132/LFZE.2018.18

alkalmazta az olasz énekes-zeneszerző, Pistocchi által kitalált *tempo rubato*-t.[58] Ezenfelül Louis Spohr hatása is számottevő, akinek hegedűre írott *cantilena*-i szintén az olasz dalművészet hatásáról árulkodnak.[59] Chantavoine szerint az énekesi *coloratura* a kromatikus díszítések gyöngyöző futamaival a klasszikus kadenciáknál és a német billentyűs iskola virtuózainak játékmódjánál is nagyobb mértékben hathatott Chopinre.[60] Tomaszewski egy másik tanulmányában[61] további ihlető forrásként Field nyomán az angol zongorák különleges hangzását nevezi meg, ami sokkal inkább a *legato cantabile* játékra ösztönöz a brilliáns csillogással szemben.

A továbbiakban a Desz-dúr noktürn (op. 27. no. 2.) részletes elemzésén keresztül mutatom be az onirikus noktürntípus legfőbb sajátosságait. A noktürn formájáról Tomaszewski azt írja,[62] hogy noha felvethető a rondó, illetve a strófikus forma gondolata, ugyanakkor a kezdeti téma visszaidézésén túlmenően további szempontok is felmerülnek, úgymint a variáció, valamint az egyszerűsítés-sűrítés koncepciója. A noktürn formai sémája alapján világosan látható a refrénszerűen visszatérő „szilárd formai alap" (**A),** és a változó hosszúságú, sűrítésnek alávetett második tematikus anyag (**B)** kódával (**C**) kiegészülő szerkezete. Az alábbi táblázatban bemutatom a formarészeket (**A**, **B**, **C**), melyek kötetlenebb, moduláló átvezető-szakaszokkal egészülnek ki (*x*, *y*). A táblázat második sorában azt találhatjuk, mely ütemekben indulnak az adott formarészek, az utolsó sorban pedig a pillanatnyi hangnem következik.

$\mathbf{A_1}$	$\mathbf{B_1}$	$\mathbf{B_2}$	$\mathbf{B_3}$	*x*	$\mathbf{A_2}$	$\mathbf{B_4}$	$\mathbf{B_5}$	$\mathbf{B_6}$	*y*	$\mathbf{A_3}$	$\mathbf{B_7}$	$\mathbf{B_8}$	$\mathbf{B_9}$**+A**	C_1	C_2
2	10	12	14	18	26	34	36	38	40	46	54	56	58	62	69
Desz	b	b	esz	~	Desz	A	A	cisz	~	Desz	esz	esz	Desz	Desz	Desz

Formailag Schubert *Gretchen am Spinnrade* című dalával, és ezen keresztül a lírai költészettel, mégpedig az anafora sorok illetve versszakok kezdetén megjelenő ismétlődésen alapuló stilisztikai eszközével állítható párhuzamba a darab. Ehelyütt Tomaszewski konkrét példát is hoz: Ziegmund Krasinski Delfina Potockához írt erotikus verseit, amelyekben több

[58] Lucjan Kamienski: „Zum tempo rubato." *Archiv für Musikwissenschaft* 1/1 (1918-1919): 108-126. 119. Idézi: Abraham: *Chopin's Musical Style*. 65.
[59] Abraham: *Chopin's Musical Style*. 63.
[60] I.m. 65-66.
[61] Mieczysław Tomaszewski: „The Nocturne in Db major, Op. 27 No. 2. From Origins to Resonance." In: Artur Szklener (szerk.): *Chopin in performance: History, Theory, Practice*. (Varsó: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2004). 185-200. 189.
[62] I.m. 188.

10.18132/LFZE.2018.18

esetben is megfigyelhető, hogy egymást követő sorok azonos fordulattal kezdődnek.[63] Ez azért is érdekes, mivel Tomaszewski tanulmányának utószavában Jeffrey Kallberg egy jelentős tanulmányára hivatkozva,[64] annak noktürn-definícióját ekként summázza: „a noktürn egy szerelmi költemény, amit egy férfi énekel egy nőnek”[65] majd arra a következtetésre jut, hogy kronológiai alapon Chopin múzsája is Delfina Potocka lehetett.

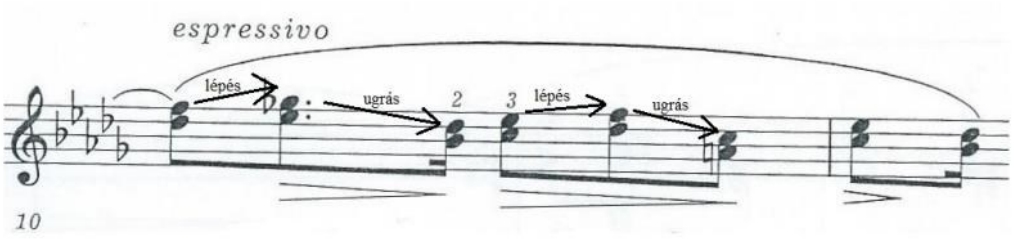
A Chopin-noktürnök Csalog Gábor által közreadott Könemann-féle urtext kiadása[66] részleteiben is megvilágítja a Tomaszewski által tárgyalt problémát, nevesül Chopinnek a darab kéziratához képest a francia első kiadás tanítványai illetve nővére, Ludwika által birtokolt példányaiba tett sajátkezű változtatását, amit az első tematikus anyag harmadik megjelenésénél eszközölt (**A$_3$**). A kezdet *belcanto*-témájának második, 46. ütembeli visszatérését a három másolatból kettőben *fff*, egyben pedig *ff* dinamikával látta el, az előző ütem *diminuendó*ját pedig *crescendó*ra változtatta. Tomaszewski Jan Kleczynski 1883-as írását idézi, melyben Kleczynski azt írja, hogy Chopin közeli barátjától, Julian Fontanától tud a zeneszerző egy, a darabhoz fűződő kívánságáról. Mégpedig, hogy a háromszor megjelenő első téma mind ahányszor különböző erővel és kifejezéssel hangozzék el: „először *piano*, finoman, egyszerűen, másodszor *pianissimo*, a második pedál használatával (…), majd harmadszor, a végén *forte* és szélesen, ellentétben a kotta jelzéseivel, amik szerint puhán, *diminuendo* játszandó.”[67] Érdekes adalék továbbá, hogy meglehetősen sok idő telt el az első változat és a változtatások bejegyzései között, ugyanis Chopin a darabot 1835-36-ban írta,[68] két tanítványával[69] pedig csupán az 1843-as illetve 1844-es évtől dolgozott együtt. Ugyanakkor Fontana már előbb tudhatott a változtatásokról, minthogy 1843-ban elhagyta Párizst.[70] A későbbi változat új dinamizmusa a darab négy szakaszát egy természetes folyamatba rendezi: kezdet, megnyugvás, csúcspont, befejezés.[71] A variáció elve mindkét témát végigkíséri. Az első téma (**A**) vokális ihletettségű monológja inkább díszítő, a második téma (**B**) kilencszer megjelenő duettje többnyire tematikus-harmonikus változtatásokon megy át.

---

[63] I.h.
[64] Kallberg: *Chopin at the Boundaries.*
[65] Tomaszewski: „The Nocturne in Db major.” 194., 196.
[66] Csalog Gábor: „Notes. Deux Nocturnes Opus 27 II. D flat major op. 27. no. 2.” In: Csalog Gábor (közr.): *Frédéric Chopin: Nocturnes pour piano.* (Budapest: Könemann, 1994).
[67] Tomaszewski: „The Nocturne in Db major.” 186.
[68] I.m. 185.
[69] Camille O’Meara és Jane Stirling.
[70] I.m. 186.
[71] I.m. 189.

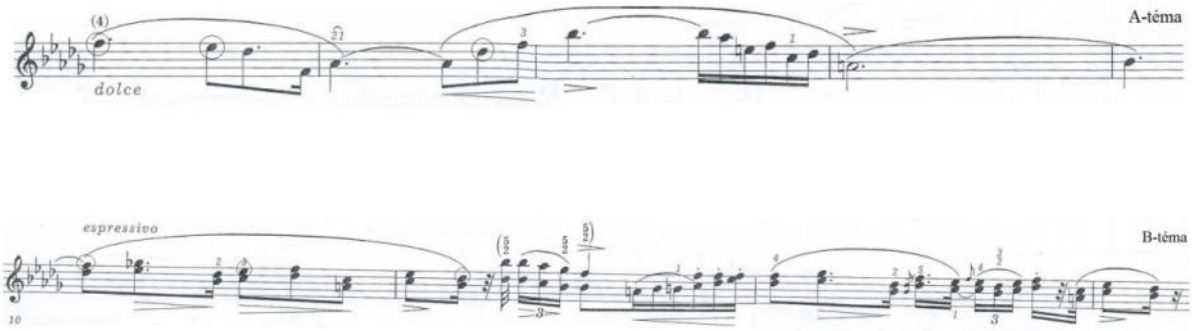
10.18132/LFZE.2018.18

Edward Pearsall a két téma különbözőségei mellett azok nyilvánvaló és rejtettebb rokonságaira is felhívja a figyelmet: az első téma kapcsán annak *appoggiaturá*it, míg a második téma esetében az *echappée*-figurákat emeli ki, mint fő alkotóelemeket.[72] Utóbbi alatt a dallam akkordhangról fellépő, majd lefelé ugró figuráját érti.



Megjelenésével a textúra megelevenedik, egyfajta élénk lendületet kap a folyamat: a b-mollban megszólaló második téma, a kezdet széles ívű, folyékonyabb dallama után expresszív feszültséget, mozgalmasságot hordoz, és egyfajta belső konfliktus, vívódás kifejeződéseként jelenik meg a hallgató számára.

Ugyanakkor Pearsall figyelemreméltó észrevételt tesz: ha a két témát a harmóniai kontextusukból kiemelve vizsgáljuk, noha meglehetősen nehezen szakad el belső hallásunk a már ismert harmonizáció érzetétől, az elsőt inkább gyászosnak, szomorúnak, inkább a b-moll hangulatához közelinek, míg a másodikat könnyed dallami ugrásaival a Desz-dúr világosabb tartományaiba tartozónak érezhetjük.[73]



Az a tény, hogy Chopin mégis ellenkezőképpen harmonizálja a témákat, a darab későbbi dramaturgiája szempontjából nagy jelentőséggel bír. Hallhatjuk ugyanis a második témát A-dúrban is annak negyedik megjelenésekor (a fentebbi formai séma szerint $\mathbf{B_4}$, 34. ütem), ami a *desz-asz* hangnemi környezettől nyolckvintnyi – valójában kis szekundnyi – távolságra

[72] Edward Pearsall: „The Structure of Conflict: Dialectics and the Play of Personae in Chopin's op. 27. no. 2." *Indiana Theory Review* 24/1 (2003. tavasz/ősz): 107-127. 111.
[73] I.m. 112.

10.18132/LFZE.2018.18

található, megmutatva ezzel a dallam másik karakterét. Továbbá Pearsall szerint a tematikus anyagok egyívásúak, minthogy mindkettőnek a kezdete *f-esz-desz* vonalra fűződik fel (a fenti kottapéldában bekarikázott hangok), továbbá a *b*-t, mint célhangot, alsó kisszekundos váltóhangján keresztül érik el, így az azonos alapötletből kidolgozott témák egy szereplő két arcát mutatják meg.[74] A kezdeti témának Chopin által kifejezésében, dinamikájában megváltoztatott második, *fff* visszatérése során (46. ütem) – nem mellékesen ez az aranymetszés pontos helye a darabban – a dallam negyedik ütemének kezdő *a*-hangja helyett *cesz*-re fut le a harmadik ütem *apoggiatura*-sora, ezzel mintegy konklúziót, lezárást, hangnemi feloldást ígér. Ezt eddig a zeneszerző tudatosan elfedte, csak pillanatokra sejtette, s ezzel sajátos, várakozó harmóniai feszültséget teremtett.

Az $\mathbf{A_3}$ téma negyedik ütemének elején (49. ütem) egy látszólag apró változtatást eszközöl a szerző, ami azonban nagy jelentőséget hordoz: az itt megszólaló I. fokú mellékdomináns egyfajta kódaérzetet is magával hoz. Az imént említett zenei ígéretek csakhamar be is teljesednek, ugyanis a négy ütemessé táguló *desz* alapú mellékdomináns harmónia nagyszabású *fioriturá*val esz-moll szerinti V. fokú mellékdomináns kvintszext-akkordra oldódik, így kromatikus *desz-d-esz* basszusmenettel vezet az esz-mollban megszólaló második téma legrövidebb kifejtéséhez. A folyamat ugyanis váratlan *con forza* felkiáltással az 58. ütem *appassionató*jába torkollik, a nyitótéma gesztusát díszített formában hozza, mégpedig az első, *f* dallamhang váltóhangjával, *gesz*-szel díszítve. E pillanat rendkívüliségét az első témába ágyazott második téma adja, melynek *gesz*-váltóhangos nyitómozdulata jelenik meg, mindez széles gesztussal, szext-párhuzamban, ami a duett-téma eszközeként szerepelt eddig. A két téma ezen egyidejű megidézésével, mintegy összebékítésével, a két ütemmel későbbi kiterjesztett domináns harmónián keresztül megérkezik a várva várt feloldás is az alaphangnemben alaphangra megérkező dallami zárlattal.

Az egyszerű alapötletből kibontott témák, azok egységessége, különbözőségük ellenére nyilvánvaló rokonsága, fogalmazásmódjuk keresetlensége egyaránt a korábban hivatkozott Rousseu-i gondolatra reflektál: az egyszerűség és természetesség románci alapvonásaira, amelyekhez ha társulnak is „manírok”, akkor azok a legnemesebb énekesi hagyományokból következnek és a szó legjobb értelmében vehetők.

Artur Szklener tanulmányának bevezetőjében megjegyzi, hogy a noktürn az a műfaj, amiben Chopin egész életén át alkotott, így az zenéjének átfogóbb vizsgálatára is alapul

[74] I.h.

10.18132/LFZE.2018.18

szolgálhat.[75] Ebben a kontextusban még lényegesebbnek tűnik egy motívum, ami a legkorábbi és legkésőbbi darabokban egyaránt megtalálható: a nyitó szext gesztusa, mely többek között az op. 9. no. 2. Esz-dúr noktürnben jelenik meg. A továbbiakban ennek a motívumnak különböző megjelenési formáit, változatait vizsgálom meg. Az alábbi táblázat összefoglalja, hogy mely művekben jelenik meg kezdőlépésként a motívum.

Opusz-szám	Hangnem	Keletkezés dátuma
op. 72. no. 1.	e-moll	1827/1829
op. 9. no. 2.	Esz-dúr	1830-1832
op. 9. no. 3.	H-dúr	1830-1832
op. 62. no. 1.	H-dúr	1846
op. 62. no. 2.	E-dúr	1846

A 9. opusz második darabja számos chopini újításra példa lehet, amit a szerző a műfaj korábbi sajátosságainak továbbvitele mellett foganatosít a noktürnökben. Ilyen többek között a nyitó szext-motívum gesztusa, ami nem csak a románc-hagyományban, hanem Field noktürnjeiben, sőt Hummel vagy Weber darabjaiban, összefoglalóan a briliáns stílus lírai hangvételű zenéiben egyaránt gyakran használatos volt már Chopin előtt is.[76] Elsősorban a noktürnökben kap kitüntetett szerepet ez a nyitólépés, noha máshol is megjelenik a Chopin-darabokban.[77] Az op. 9. harmadik darabja is – ami a pasztorális noktürntípus példadarabjaként később kerül tárgyalásra – szext-fellépéssel indul, tehát a három korai noktürnből kettő, valamint a legkorábbi, 1827-re[78] vagy 1829-re[79] datálható, kevés forrásban fennmaradt[80] e-moll noktürn (op. post. 72.), amelynek egy ütemnyi balkéz-bevezető után felhangzó kétvonalas *g* dallamkezdete elé Chopin egyvonalas *h* előkét ír.

Jellemző módon a két késői, op. 62. noktürn (H-dúr és E-dúr) is szext fellépéssel kezdődik, noha a H-dúr esetében ismét sajátságos módon.

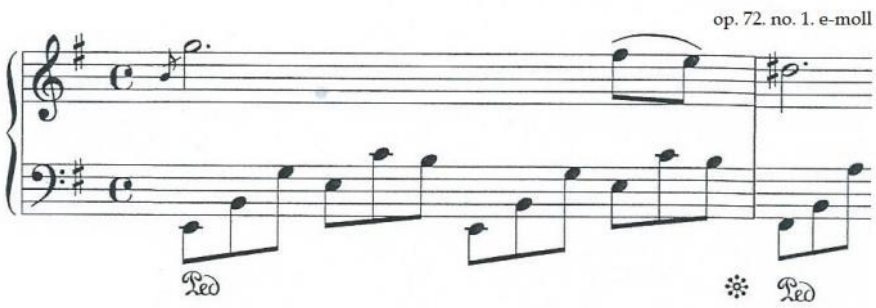
---

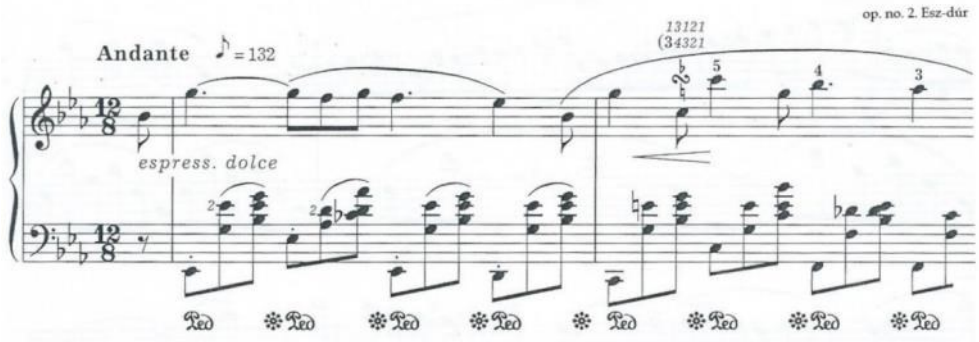
[75] Artur Szklener: „Melodics of Chopin's Nocturnes. A multy-layer issue." In: Artur Szklener (szerk.) *Analitycal perspectives on the music of Chopin*. (Varsó: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2003). 185-201. 185.
[76] I.m. 187.
[77] Például keringőkben is megtaláljuk, mint nyitólépést: az Asz-dúr (op. 42), a cisz-moll (op. 64/2), valamint két Esz-dúr darabban (Brown 46, 133).
[78] Csalog Gábor: „Nocturne op. post 72., no. 1." In: Csalog Gábor (közr.): *Frédéric Chopin: Nocturnes pour piano.* (Budapest: Könemann, 1994). 112.
[79] Michałowski-Samson: „Chopin."
[80] A darab egyetlen forrása a Fontana általi első kiadás, ami Chopin halála után jelent meg. Csalog Gábor: „Notes. Nocturne op. post 72., no. 1." In: Csalog Gábor (közr.): *Frédéric Chopin: Nocturnes pour piano.* (Budapest: Könemann, 1994).

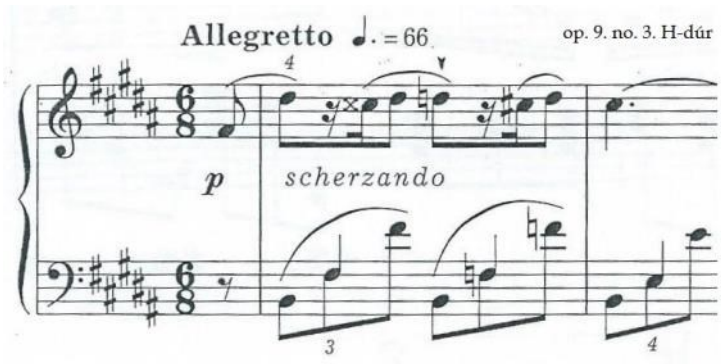
10.18132/LFZE.2018.18

A darab kezdetén széles *arpeggió*val megszólaló, dominánsszeptimre csukódó második fokú moll-szeptim akkordikus nyitógesztusa után a *dolce legato* induló dallam négyhangos, szekundokban lefelé lépő felütése tulajdonképpen az egyvonalas *fisz* kidíszítése, ami kétvonalas *disz* hangra lép.

Szemben a korai e-moll noktürnnel, amelyet Gerald Abraham zeneszerzői gyakorlatnak nevez, az „igazi romantikus Chopin-noktürn" első képviselőinek a zongoraversenyek lassútételeit tartja.[81] E két lassútétel szintén felvonultatja a szextlépéses nyitófigurát, az e-moll darabban a zongoraszóló belépésekor, tehát mindjárt a téma kezdetén, az f-mollban pedig a 33-34. ütemben a második témaperiódus közepén jelenik meg. Itt következik a motívum-táblázat, melyben egymás mellé emelem az előbbiekben említett témafejeket.



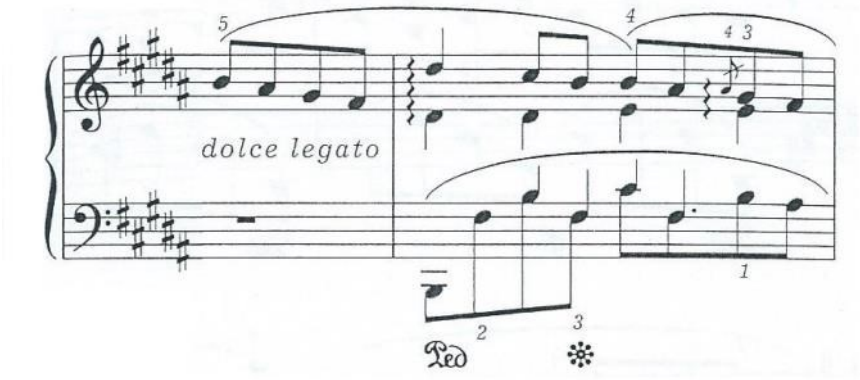




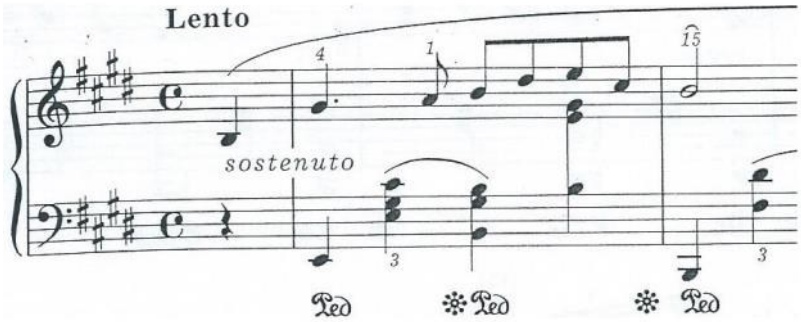
[81] Abraham: *Chopin's Musical Style*. 29.

10.18132/LFZE.2018.18

op. 62. no. 1. H-dúr

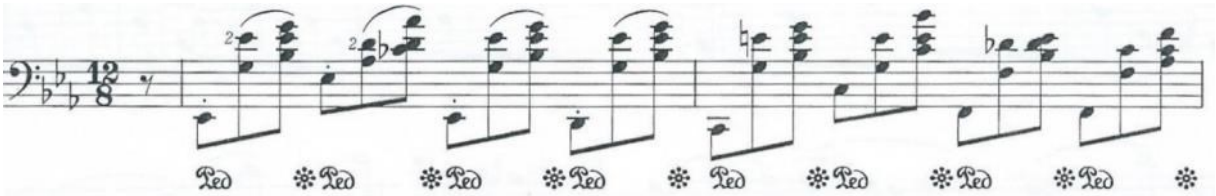


op. 62. no. 2. E-dúr



A balkéz szerepében, a kísérőszólamok szerkesztésében jelentős újítást hoz Chopin. Szklener szerint a műfaji előzményekben – Field noktürnjeit is ideértve – megfigyelhető egyszerű *arpeggio*-típusú kíséretekhez képest Chopinnél a balkéz aktívabb szerepet tölt be,[82] a harmonikus kísérőanyag kidolgozottabb, egyenesen motivikussá válik.

Érdemes részletesen megvizsgálni ezt a nagyon differenciált szerkesztésmódot az Esz-dúr noktürn (op. 9. no. 2.) balkéz-anyagában. Itt főként a középregiszterben megszólaltatott akkordikus rétegben figyelhető meg jól mindez. A 12 nyolcadban lejegyzett darab kísérete – ahogy a *barcaroláb*an, mint műfaji előzményben is – 3 nyolcados csoportokba rendeződik, melyek második és harmadik tagja jelenti az említett akkordikus réteget.

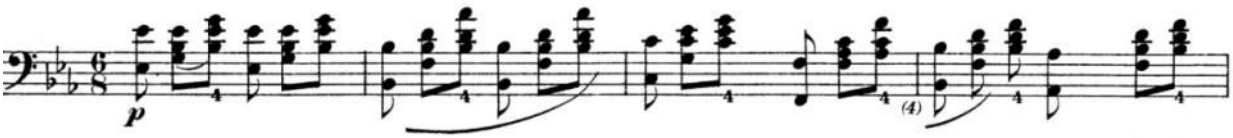


[82] Szklener: „Melodics of Chopin's Nocturnes." 186.

10.18132/LFZE.2018.18

A darab félütemes harmóniai léptékéhez mérten ez a felépítés a nagyvonalakban egyszerű harmóniamenet változatos kibontására, díszítésére ad lehetőséget, amit a szerző ki is használ, mégpedig egyidejűleg több szinten. Az első vagy legalsó szint a basszusé, időmértékben pedig a négyes osztatból adódó háromnyolcadnyi ütésé: mindjárt az első ütemben szép átmenőhanggal köti össze a basszus negyedik hangján a tonikai hármas és a második ütem első ütésén megszólaló, az ütem közepén f-moll harmóniára oldódó *c* alapú mellékdomináns-szeptim harmónia basszushangjait. Ezzel az átmenőhanggal mintegy látszólagossá teszi a dallam nyitó szextlépése utáni, alaphangra való visszahajlásának feszültségoldó gesztusát, elodázva az igazi harmóniai oldást a negyedik ütemig.[83] A basszus a második ütem autentikus zárlati formulája és félütemes léptéke után – ami a stabilitás érzetét adja, ha csak rövid időre is – a harmadik ütemben ismét negyedütemnyi, azaz 3 nyolcados egységekben mozog. Ezek természetesen ezúttal is díszítések a második ütésen kromatikus átmenőhang, a negyediken pedig ugyancsak alterációval váltóhang formájában. Ugyanakkor e basszusmenet fölött az előző ütem dallamfordulatához nagyon hasonló, a látszólagos harmóniai célt – a c-moll harmóniát – az ütem közepén ugyancsak lefelé hajó kvartlépéssel elérő dallamív társul. A negyedik ütem a második ütemére rímelő zárlata ezúttal még erősebb: fellépő helyett lefelé lépő oktávbasszussal exponálja a domináns harmóniát, ezzel is jelezve a nyilvánvalót: bezárult a kör, a harmóniai folyamat feloldást nyert.

A kíséret ornamentikájának következő szintje a kísérőfigurák második és harmadik nyolcadán megszólaló hangpárok- és hármasok motivikája, melynek előzményét Field tizedik, ugyancsak Esz-dúr hangnemű noktürnjében találhatjuk.

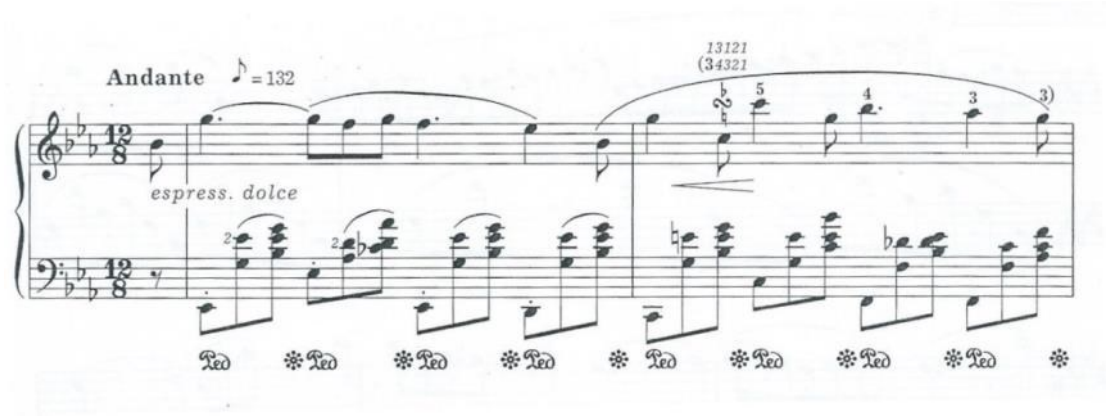


Az első ránézésre nagyon hasonlóan felépített balkéz-szólamtól számos ponton különbözik Chopin későbbi megoldása. A basszusok fieldi oktávkettőzését mellőzi, a második nyolcad helyén pedig következetesen kettőshangzatokat használ, míg a harmadik nyolcadokon hármasokat. Így a 3 nyolcados kísérőfigurán belüli hangismétlések többségét elkerüli, ezáltal áttetszőbb hangzású szerkezetet hoz létre. Látszólag ellentmond a figura súlyrendjének ez a szerkesztés, tekintve, hogy a balkéz-motívum minden esetben *quasi*

[83] I.m. 189.

10.18132/LFZE.2018.18

decrescendo játszandó, ugyanakkor szinte kényszeríti az előadót a megfelelő pedálhasználatra, minthogy az egyes nyolcados helyiértékek részvétele a hangzásban éppenséggel fordítottan aránylik a megszólaló hangok számához. Azaz a basszust követő kettős- és hármashangzatok egyre kisebb zengést, pedálmélységet igényelnek. Ezen hangzatok felső szólamai adják az ornamentika legfelső – az összhangzás tekintetében legbelső – szintjét. Hangjaik önálló kétszólamú anyagként is következetes horizontális rétegekbe rendeződnek, de egyben a dallam párhuzamait illetve ellenpontjait is adják. Minderre jó példa mindjárt a darab elején, a második ütem közepén megszólaló *b-asz* oldás a felső szólamban, amihez az előbbi módon egy belső *desz-c* párhuzam, illetve *e-f* ellenmozgás társul a kíséret hangjaiban.



A darab szerkezetét tekintve jellemzően két melodikus anyag váltakozik: a második inkább epizódszerepet tölt be, míg az első összesen négyszer jelenik meg – a darab kezdetén rögtön kétszer – ezáltal a Desz-dúr noktürn strófikus felépítésére rímel, csakúgy, mint a francia líra románc-előzményeire. A kóda formarésze itt is megjelenik, mintegy szükségszerűségként, ami Szklener szerint abból fakad, hogy a darab elhangzása során annak formai tagolódása a második anyag lezáratlanságával és az első visszatéréséhez elízió-szerűen történő kapcsolódásával egyfajta harmóniai-formai feszültség keletkezik. Ennek továbbvitele-feloldása a 10 ütemes záró szakasz, ami a kezdeti melodikus mozgás megfordítását hozza a 25. ütemben, így motivikusan és dramaturgiailag is szerves és elengedhetetlen alkotórésze a darabnak.[84]

[84] I.m. 192-193.

10.18132/LFZE.2018.18

Végezetül visszatérve Tomaszewski csoportosítására, ő ezenfelül további két darabot sorol az onirikus noktürntípusba: a későbbi Esz-dúr (op. 55. no. 2.), valamint a G-dúr hangneműt (op. 37. no. 2.). [85]

4. 2. Az elégikus típus

A Chopin-noktürnök másik főbb kategóriája az elégikus típus, amelyben Tomaszewski szerint az elgondolkodó, merengő, ábrándozó lélekállapot jelenik meg.[86] A típus műfaji gyökerei a *chanson élégiaque* lengyen-ukrán változatában, a *duma*-ban lelhetők föl. Túlnyomórészt moll hangnemű darabokat sorol ide, páros, főként 4/4-es lüktetéssel. A noktürn műfajához társított konvenciók szemszögéből rendhagyó módon e darabokban a dallamok énekszerű folyékonyságát makacsul ismétlődő motívumok váltják föl.

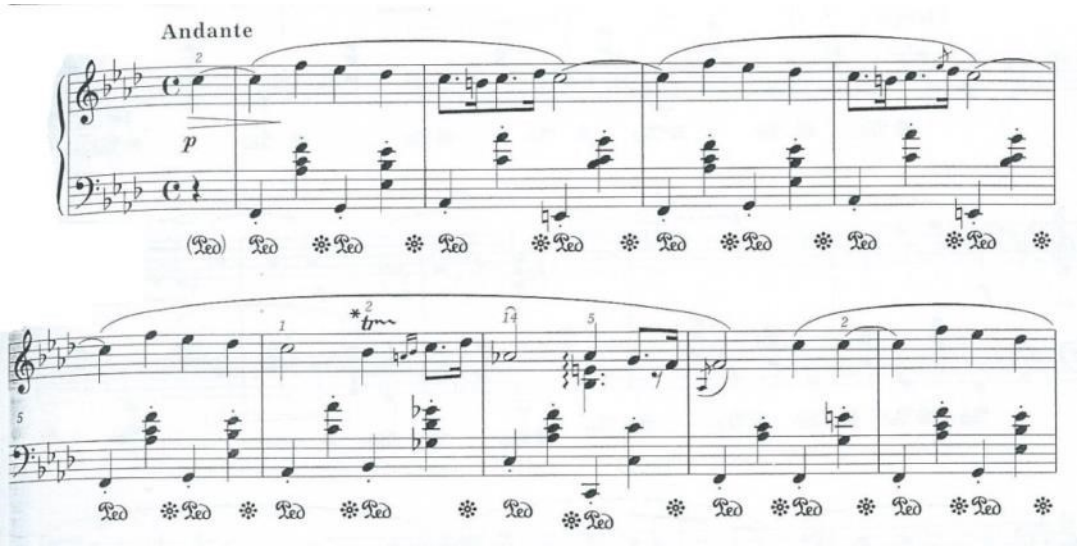
A *duma* vagy *dumka* elsősorban a lengyel-ukrán határvidékek műfaja, hangsúlyosan epikus hangvételű, történelmi tematikájú népdal.[87] A 15-17. században a kozákok között népszerű, húros hangszerekkel kísért, elbeszélő, költői dalforma, ami hőstetteiket, elsősorban a tatárok és törökök elleni küzdelmeket, győzelmeket énekelte meg. A 17. századtól témaként a lengyel földesúri hatalommal való szembehelyezkedés is megjelent. Alapgondolatként a szabadságharc kerül tehát előtérbe, de egyfajta ukrán, sőt pánszláv nemzeti szimbólumot is jelent a *duma*, amely kifejezés egyben az elégikus-melankolikus előadásmódot is jelöli.[88] Fontos adalék, hogy az előadást tekintve a *duma*-t csak részben énekelték, felerészben recitált, időnként beszédszerűen, sőt skandálva előadott módon szólalt meg. Versformája meglehetősen szabad, ritkán strófikus, melyben a sorhosszúságok és a rímegységek is változatosak, széles skálán mozognak. Hasonlóképpen sokféle az ének szerkezete is: egyszerű *recitativó*k mellett rövid, idiomatikus dallam-motívumok és nagyszabású énekelt ívek is fellelhetők benne. Az előadást négy szerkezeti szakasz tagolja:[89] bevezetésként egy rövid, erősen díszített, panaszos, zokogásszerű invokáció hangzik el, ezt egy kvart-ambitusban mozgó recitatív szakasz követi, ami után egy, az epikus tartalmat közvetítő, deklamáltan ismételgetett frázisokkal megszólaló rész következik, majd lezárásként a bevezetőhöz hasonlóan díszített, széles ívű dallamformula hangzik el.

---

[85] Tomaszewski: „La musique de Chopin." 62.
[86] I.m. 61.
[87] Alisa El'sekova: „Duma und Dumka." In: Ludwig Finscher (szerk.): *MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearb. Ausg., Sachteil, Bd. 2*. (Kassel, etc: Bärenreiter/Metzler: 1995). 1577-1583. 1577-1578.
[88] I.h.
[89] I.m. 1579.

10.18132/LFZE.2018.18

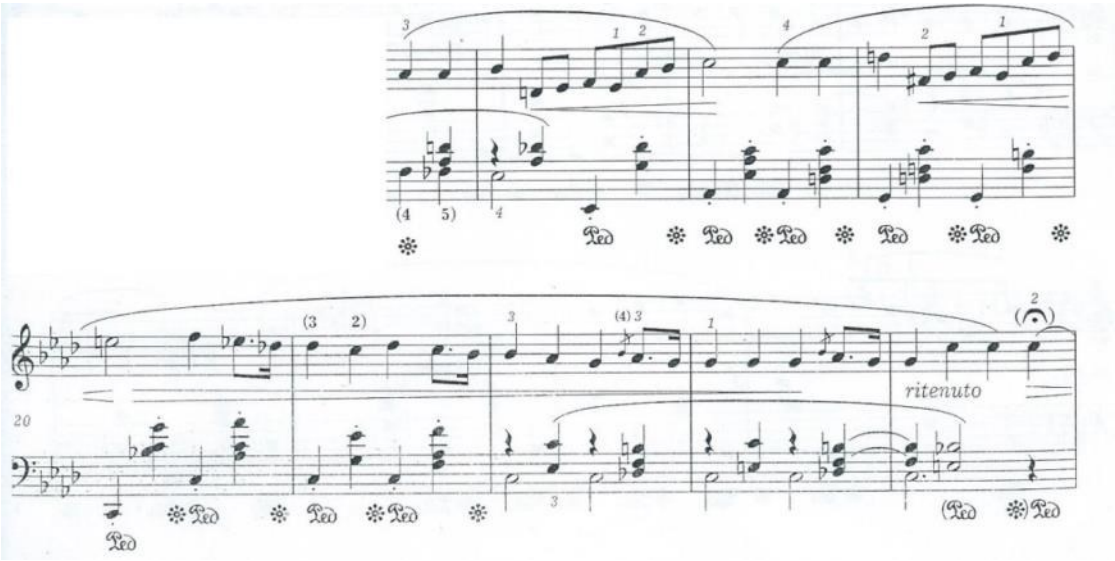
A példadarabként megnevezett f-moll noktürn (op. 55. no. 1.) formájában és motívumaiban egyaránt számos érdekességgel szolgál. A darab közel felét kitevő, a 47. ütemig terjedő első szakasz felépítésében a korábban tárgyalt op. 9-es Esz-dúr noktürn formaelvéhez közelít. Az első, 8 ütemes tematikus anyag rögtön kétszer hangzik el, majd a szintén 8 ütemből álló második téma következik, majd mindez megismételve, végül az első téma harmadik megjelenésével lezárva. Az így öttagú első szakasz egyszerre kelt szimmetrikus és aszimmetrikus hatást. A témák összekapcsolásakor finom motivikus eszközökkel él Chopin, úgymint a kezdeti téma egynegyedes, átkötött felütése, amire a második téma kétnegyedes felütése szolgáltat hamis rímet. 8 ütemmel később pedig, az első téma visszatérésekor bizonytalan artikulációs környezetbe helyezve a kapcsolást a záró ütem második és harmadik negyedén ismételgetett kétvonalas *c* záróhangokkal érkezik az azonos hangon megszólaló már említett átkötött témafelütésre. Motivikus szempontból is érdekes ez a kapcsolódási pont a témák között, ugyanis a *ritenuto* utasítással ellátott 25. ütem egyvonalas *g-c* fellépése, mint záró gesztus harmóniai nyitottságában is mintegy megelőlegzi az első téma kezdetének *c-f* kvartlépését.

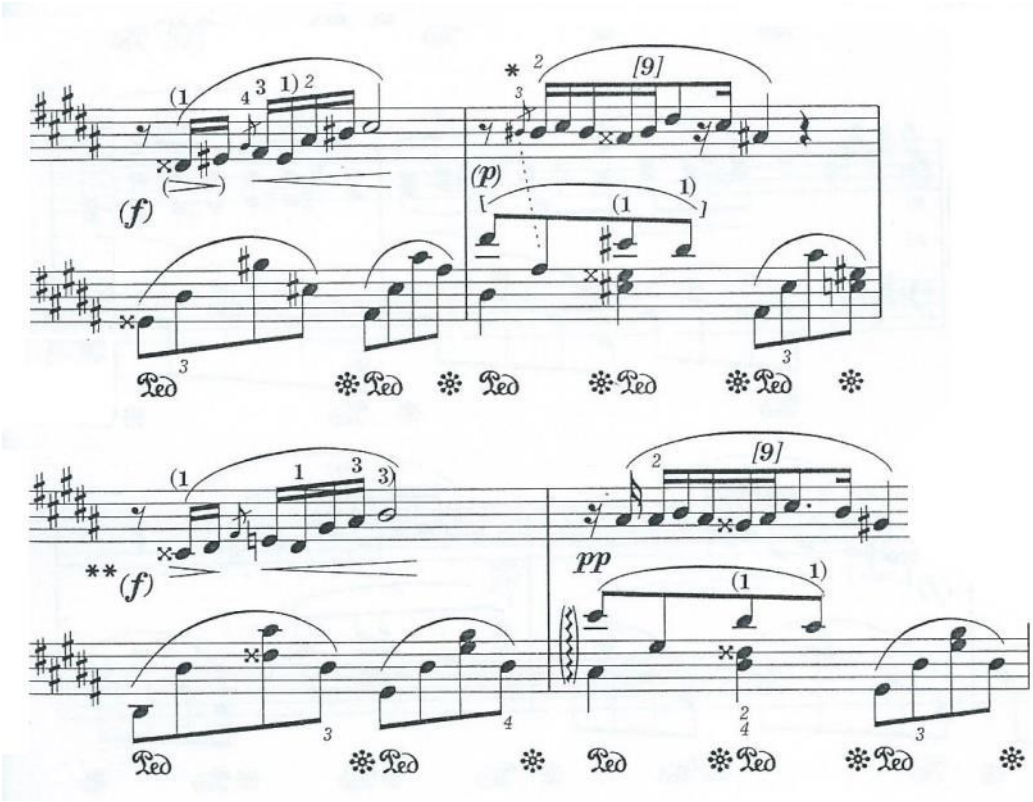


Az első tematikus anyag (1-8. ütem) dallamában a duma-elemek közül kettőt is megfigyelhetünk. Noha nem recitativóként, de kvart-ambitusban mozgó dallamot hallunk egészen a zárlatot megelőző nápolyi szext akkord fölött, a 6. ütemben megszólaló *b* dallamhangig. A nyitó ütempár kétszeri megismétlése az első témán belül pedig a fentebb leírt deklamált ismétlésekre reflektál, csakúgy, mint a teljes első formaszakasz felépítése. Az ismétlés alakzata a második témában is megjelenik: úgy az első, felfelé mozgó, deklamáló figura (17-20. ütem), mint az ereszkedő második témaelem (21-22. ütem) is szekvenciáltan ismételve hangzik el. Előbbi a H-dúr noktürnben (op. 32 no. 1.) is feltűnik, mégpedig a 27.

10.18132/LFZE.2018.18

ütemben, ott is egyfajta gondolati váltásként, egy zárlati ütemmel kiegészülve szintén szekvenciális ismétléssel.

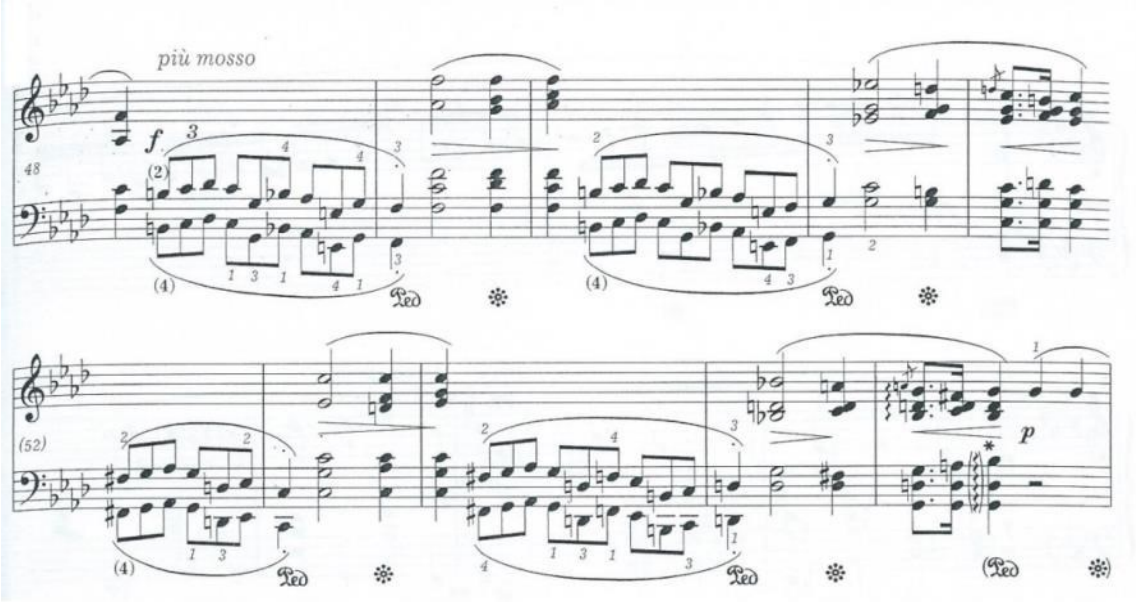




A frázisok szabálytalansága, rapszodikussága, néhol szaggatott volta összevetve az alapkarakterrel és az ütemmutatóval mind arra utalna, hogy a H-dúr darab is elégikus fogantatású. Ugyanakkor a váratlan tragikumú befejező szakasz minden keretet szétfeszít, ami a műfajhoz társítható. Az op. 55-ös f-moll darab első szakaszának formája tehát a strófikusság elvén túl a variációs szerkesztés jegyeit is magán viseli, tekintve, hogy az első téma második

10.18132/LFZE.2018.18

és harmadik megjelenései során díszített formában jelenik meg. Ez a díszítettség azonban chopini mértékkel mérve oly visszafogott és szigorúan takarékos, hogy az ismételt fordulatok makacssága által sokkal inkább a depresszív-tragikus alaphangulat és a monotonitás kérlelhetetlensége uralkodik a darab eddigi folyamatán. Az ezután következő szakasz szintén repetitív anyag. Láttató erejű, a duma epikus, leíró jellegére rímelő effektus jelenik meg: a mély regiszterben oktáv-*unisono*-ban harsogó recitatív triola-deklamáció, mely triumfáló hősiességet sugalló akkordokba torkollik, mintha csak egy harctéri jelenetet látnánk. Ez a páros motívum négyszer hangzik el, a második és negyedik esetben lengyeles mazurka-ritmusú figurával a záróakkordon.



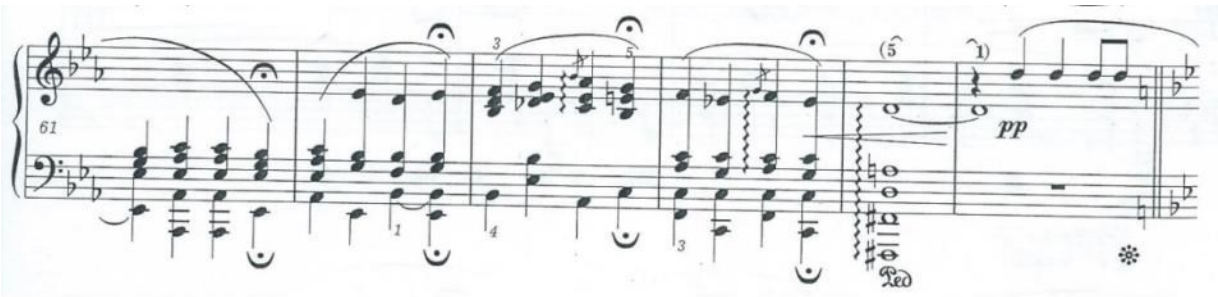
Az 57-72. ütemig tartó következő terület építkezésében szintén ismételt frázis következik. A megelőző viharos szakasz triolái éppúgy jelen vannak, mint a kezdet kvart-hangközei, a tetőpontra pedig az f-moll balladához hasonlóan a nápolyi harmónián keresztül vezet az út. Ezután a *desz* alapú mellékdomináns, melyet Tomaszewski a darabról szóló leírásában vízválasztónak[90] nevez, visszavezet a kezdet tragikus-melankolikus hangulatához, amely csak 4 ütemes reminiszcencia ezúttal rögtön teret engedve a kóda *stretto*-jának, ami hoz ugyan némi bachi reménysugarat[91] a pikárdiai záróakkorddal, de semmiképpen sem oldja fel a mű komoly alaphangulatát.

Elégikus noktürn továbbá a g-moll darab (op. 37. no. 1.) Tomaszewski rendszerében. A némiképp egyszerűbb felépítésű tétel sok tekintetben azonos formailag az imént tárgyalttal,

[90] Myeczysław Tomaszewski: „Nocturne in F Minor, op. 55. no. 1." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/6/id/81 (utolsó megtekintés: 2017. 05. 31.).
[91] I.h.

10.18132/LFZE.2018.18

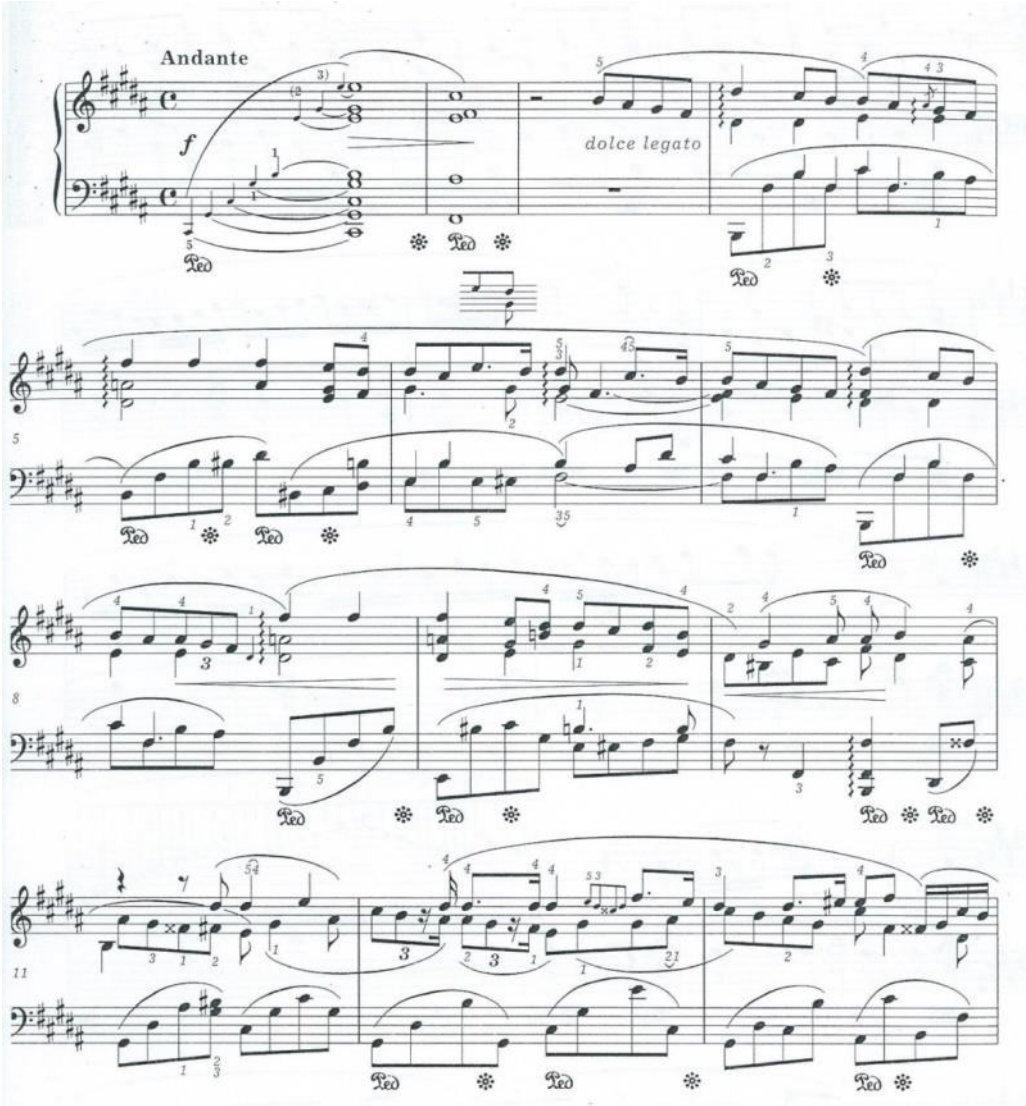
különösen annak első nagyobb formarészét illetően. Minthogy itt szabályosabb visszatérésről beszélhetünk, szokatlan elemet a középrész nyújt, amely ezúttal is a hangulatváltás letéteményese. Ám nem az f-moll darabban tapasztalt irányban, hanem egy korálszerű akkordokban mozgó, korálsoros négyütemességben haladó, nyugalmat, biztonságot sugárzó szakaszba. Emlékezetünkbe idézheti a korábbi g-moll (op. 15 no. 3) noktürn korál-szakaszát is, ám ezúttal a *religioso* bejegyzés nélkül. Az AABB$_v$AA sorszerkezetű korál-anyag végén az A-sor ismétlésében minden ütem végén koronás megtorpanással bizonytalanodik el a zene addigi vonulása. A zárósor végül a párhuzamos c-moll hangnemben végződik, de ez a zárlat csupán átmenet, ami a darab alaphangnemének szubdominánsát hangsúlyozva, majd a dominánsszeptimen keresztül, a basszusba helyezett vezetőhang fölött a kezdet kétvonalas *d* hangját ismételgetve készíti elő a kezdeti téma visszatérését. Említésre méltó, hogy a korálszakasznak az alaphangnem szerinti szubdomináns záróakkordját plagális fordulattal f-moll akkord előzi meg, ami szintén az archaizáló jelleget erősíti, csakúgy, mint a korál során korábban megfigyelhető számos plagális akkordkapcsolat.



A két op. 62-es noktürn, e néven a két utolsó darab, a műfaj talán legjelentősebb chopini kompozíciói, egyben az elégikus típus további példái.[92] Nemcsak formai összetettségükben, frázisszerkezetük szabálytalan, csaknem fantáziaszerű szövésében nagyszabásúak, hanem technikai elemeikben, mindenekelőtt a noktürnökre jellemző dallam-ornamentika és a kontrapunktikus fogalmazásmód minden korábbinál gazdagabb megjelenése által. A H-dúr noktürn témájában (3-11. ü.) megmutatkozik egyfajta motivikus kétértelműség, amelyben a fráziskezdet 4 nyolcados felütésének motívuma játssza a főszerepet.

[92] I.m. 62.

10.18132/LFZE.2018.18



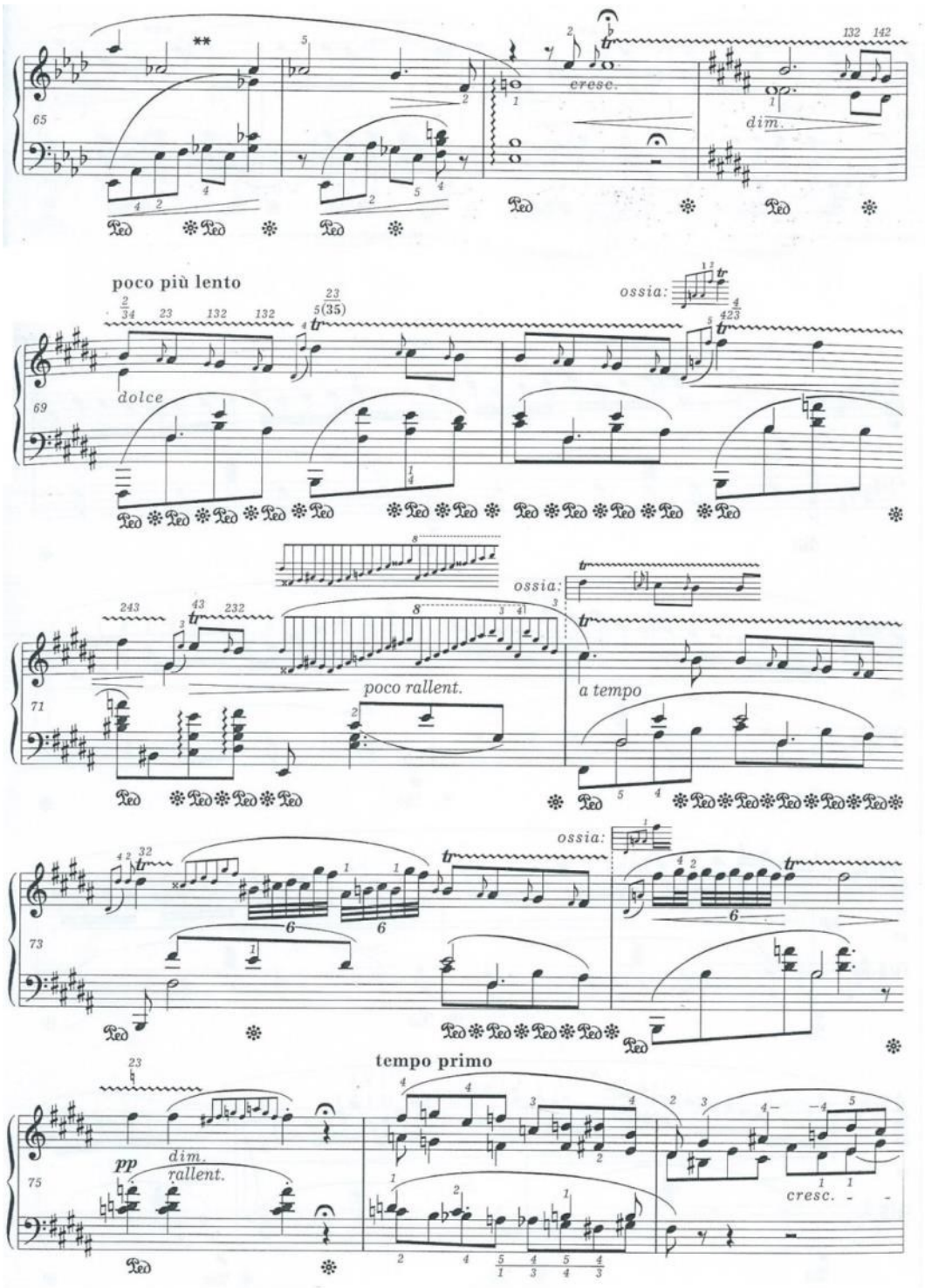
Mindezt a téma első 8 ütemében, a belső ismétlés változásaiban figyelhetjük meg. Az első négy ütem harmóniasora tonika-domináns tengelyben mozog és visszatér az alaphangnemre, de ez a visszatérés immár a következő négyütemes egység kezdetén megy végbe. Ezáltal a 7. ütem kezdetén megszólaló 4 nyolcados felütés immár nem érezhető felütésnek, mivel a kezdethez hasonló módon domináns érzetű – ezúttal explicit módon az – és a basszusok térbeli elhelyezkedése sem változik, így a hallgató „ütem-egy”-érzete félütemnyit eltolódik. Ehhez hozzájárul az „elkésett” tonikai akkord dúsabb felrakása is, ami tovább erősíti a frázis belső tagolásának aszimmetrikus jellegét. Egy ütemmel később pedig azzal, hogy a 8. ütem első fokú mellékdominánsának az első változatával (5. ütem kezdete) szemben előkével és *arpeggio* szólal meg, továbbá, hogy a 6. ütem *e* basszusa ezúttal egy fél ütemmel hamarabb érkezik, ráadásul egy oktávval mélyebben, megerősíti ezt az aszimmetriát. Így a második félfrázis szabályszerű helyen zár a tonikán, már a negyedik ütem elején. Ám már a záróhangon megváltozik a basszus a tonikai *h*-ról *disz*-re és gisz-mollra zár a 11. ütem első

10.18132/LFZE.2018.18

ütésén. Ezzel egyidejűleg a jobb kéz a kezdeti négyhangos felütés-motívum egy kromatikus változatát hozza, ami a korábbiak alapján ezúttal tonikai (gisz-moll) alappal szólal meg látszólag, amely érzetet a harmadik nyolcad *fiszisz*-alterációja, mint vezetőhang is megerősíteni látszik. Ugyanakkor a következő nyolcadban újabb vezetőhang jelenik meg a bal kéz szólamában, ami cisz-mollra mutat, az előző hangnemváltást átmenetivé az előző vezetőhangot pedig átmenőhanggá téve. Ez a felütés-motívum azonban már belső szólamként megy tovább, fölötte pedig a kezdet *disz*-dallamhangja nyolcaddal korábban, „önmaga felütéseként jelenik meg. Minthogy cisz-moll-kontextusban szekundhang, így disszonancia és így ismét eltolt ütemegy-érzetet kölcsönöz az ütem közepén megszólaló fráziskezdetnek. Ez a motivikus-díszítő fejlesztés a 12. ütemben tovább halad, amivel ismét az aszimmetria válik szabállyá. Nem sokkal később azonban ez újfent megkérdőjeleződik, minthogy a következő egység, ami 6 ütemes, a 15. ütem első ütésén indul, egynegyednyi felütéssel. Az elíziók, súlyviszonyváltozások ilyen gyakorisága a témák, zenei ötletek sokaságával a nyugodt alapkarakter ellenére szokatlan dinamizmust kölcsönöznek a darabnak. Az ívek Chopin kézírásának megfelelő reprodukciója szemléletesen mutatja a frazírozás különlegességét.

A korábbi H-dúr (op. 32. no. 1) noktürnéhez hasonló, nyolcadokban mozgó kíséret félütemes szinkópált formulára vált 21-26. ütemben, miközben a jobbkéz figurációja is megélénkül: az ütemes szinkópagesztusból kibomló tizenhatodsorok után a 26. ütem *fioritura*-jába torkollik a folyamat. Drámai gesztussal, plagális fordulattal zár disz-mollban a zene, majd a pedáljelzés szerinti másfél ütemes záróakkord átfordul H-dúrba: ezúttal domináns basszussal megerősítetten halljuk a darabkezdet tárgyalt „felütését". A rövid visszatérés csakhamar átvezet a középrészre, aminek hősiesebb-patetikusabb hangvételét, szélesebb gesztusokban éneklő dallamát a korábban, mintegy zenei ígéretként megsejtetett szinkópáló mozgásforma élteti a balkéz szólamaiban. A főrész visszatérésekor különösen szép kromatikus modulációt hallhatunk: az Esz-dúr záróakkord *g* hangja H-dúr szerinti *fisz*-szé olvad, miközben fölötte pedálhangként trillázott *esz* majd *disz* hang szól a szopránban, ami egyben a 69. ütem harmadik negyedén megszólaló, tonikai *disz* dallamhang megelőlegezése. Az ezután következő mintegy nyolc ütemes visszatérés a Chopin-irodalom egyik leggazdagabban díszített frázisa, míg az ezt követő, kódára átvezető 5 ütemes szakasz harmonizálása révén jelent különlegesen egyedi megoldást. További lelemény Chopintől, hogy a kóda (81-95. ütem) anyaga motivikus visszautalással a 21-25. ütem zenéjéből bomlik ki.

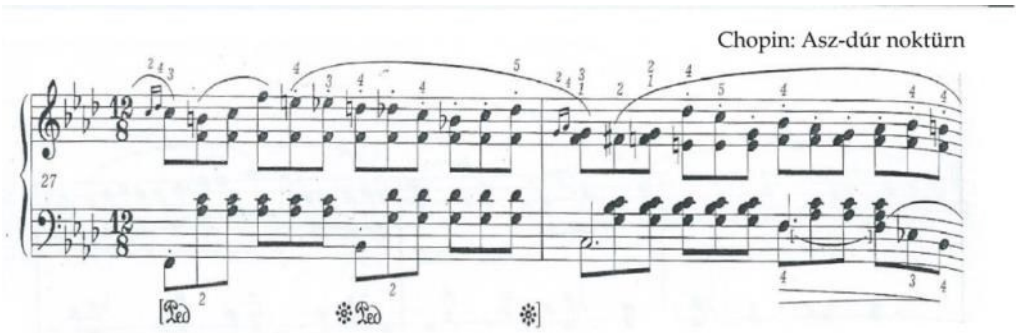
10.18132/LFZE.2018.18

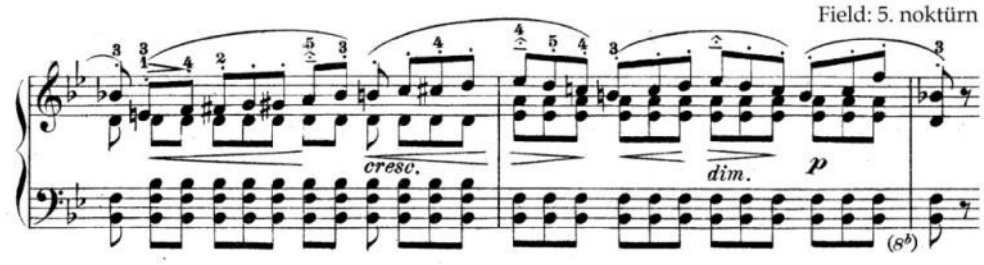


10.18132/LFZE.2018.18

4. 3. A kontemplatív típus

A kontemplatív típus tulajdonságait tekintve az onirikus és elégikus noktürnfajta között helyezkedik el Tomaszewski besorolása szerint, mintegy origóként, ahonnan az onirikuson át az idillikus típusig a világosabb, dúr tartományba, míg az elégikus típuson keresztül a patetikusig a sötétebb, moll hangnemű darabok felé terjed a Chopin-noktürnök tipológiai spektruma. Ennek megfelelően műfaji előzményei a románc és a duma. Lüktetésére jellemző, hogy a 4/4-es ütemmutató mellett a kíséret 6 illetve 12/8-ba rendeződik. A kíséret hármas osztású ritmusa olyannyira fontos, hogy mindhárom példadarabban uralkodóvá válik a középrész mozgásformájára nézve. A cisz-moll (op. 27. no. 1.) és a fisz-moll (op. 48. no. 2.) noktürnben egyenesen páratlan ütemmutatóra vált a középrész kezdetén a darab. Előbbi esetben a jobb kéz is átveszi időnként a triolás mozgást a 3/4-es középszakaszban, míg az utóbbi mazurkaszerű ritmikával és lüktetéssel jelentkezik ugyancsak 3/4-ben. Az Asz-dúr (op. 32. no. 2.) noktürn esetében a középrész faktúrája Field 5. noktürnjének strófazáró, kétszer is elhangzó, kódaszerű szakaszának felépítésére emlékeztet.





Hugo Riemann kiadásában ezt a jelenséget – az első Field-noktürn hasonló váltásához hasonlóan – úgy értelmezi, hogy az addigi *alla breve* ütemek négyosztatúvá válnak, ami csekély lassulást is magával hoz az előadásban. Mindkét esetben akkordikus anyagról beszélhetünk, ami a kíséret hármas osztása mentén szerveződik. Noha jelentőségében és

10.18132/LFZE.2018.18

formai funkciójában eltér a két szakasz, ez főként az eltérő formakoncepcióból fakad. Hasonló módon építkezik az op. 48-as c-moll noktürn – a patetikus típus mintadarabjának – visszatérése, és a *Polonaise-fantaisie* (op. 61.) rekapitulációja is. A kifejezés szempontjából feltétlenül magas érzelmi intenzitású, szenvedélyes szakaszokról beszélhetünk – a fieldi megjelenés „levezető" gesztusával szemben – ami a kontemplatív noktürnök mindegyik darabjában, ha különböző mértékben és módon is, a középrészek sajátja.

4. 4. Az idillikus típus

Az idillikus, vagy pasztorális típusú noktürn – kifejezésvilágát illetően a chopini noktürn-műfaj egyik zárványaként – műfajilag a rokokó és a szentimentalizmus tradíciójából ered.[93] A bukolikus *siciliano*-ritmika a természetközeli boldogság létállapotát idézi meg. Tomaszewski a *pastourelle* és a *siciliano* mellett a *berceuse*-t is az eredet-műfajok közé sorolja.

A *pastourelle*-tradíció francia középkori szövegekig nyúlik vissza, amelyek változatos formájúak, de rendszerint refrénes szerkezetek, és egy gáláns lovag pásztorlánykával folytatott párbeszédét jelenítik meg.[94] Első zenei megfogalmazásaik a trubadúrok dalaiban lelhetők fel a 13. századtól kezdődően.[95] Később a feltehetően francia népi gyökerű, de a római klasszikusoknál, így többek közt Vergilius, Ovidius műveiben is fellelhető költemények által inspirált pasztorális költészet darabjai színpadi művekké bővülve zenei és táncos epizódokat is magukban foglaltak. A 16. század végén íródott pasztorális drámák, úgymint Tasso *Aminta*-ja és Guarini *Il pastor fido*-ja udvari produkciókként számos zenei műfajt inspiráltak. Utóbbi például több mint ötszáz madrigál szövegét adta.[96] Nagyon fontos hatásuk a korai operák szempontjából is, többek között Peri, Caccini, valamint Monteverdi műveiben.[97] Az *opera seria* megjelenésével a pasztorális operák veszíteni kezdtek népszerűségükből, és a pasztorális karakter egyfajta szigetként, sajátos színként élt tovább és jelent meg az operákban.

A *siciliano* elsődlegesen egy a 17-18. században népszerű, lassú mozgású, 6/8-os vagy 12/8-os lejtésű, egyszerű dallam- és harmóniavilágú áriatípust vagy hangszeres tételt jelentett,

---

[93] Tomaszewski: „La musique de Chopin." 64.

[94] Frank Dobbins: „Pastourelle [pastorelle, pastorella, pastorita]." *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/ (utolsó megtekintés: 2017. június 16.)

[95] I.m. és Geoffrey Chew-Owen Jander: „Pastoral [pastorale]." *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/ (utolsó megtekintés: 2017. június 16.)

[96] Chew-Jander: „Pastoral."

[97] Ottavio Rinuccini *Dafne* című pasztorálját többek között Peri, Gagliano és Schütz, *Euridicéjé*t Peri és Caccini is megzenésítette. I.h.

10.18132/LFZE.2018.18

ami pásztorjelenetekhez társult, főként melankolikus érzelmek kifejezőjeként.[98] Ugyanakkor a kor teoretikusai táncként, egyfajta lassú *gigue*-ként is számon tartották, és megemlítették jellegzetes lüktetését, valamint a *saltarello*-figurának[99] nevezett ritmusképletet, ami az ütemkezdeteken szerepelt.

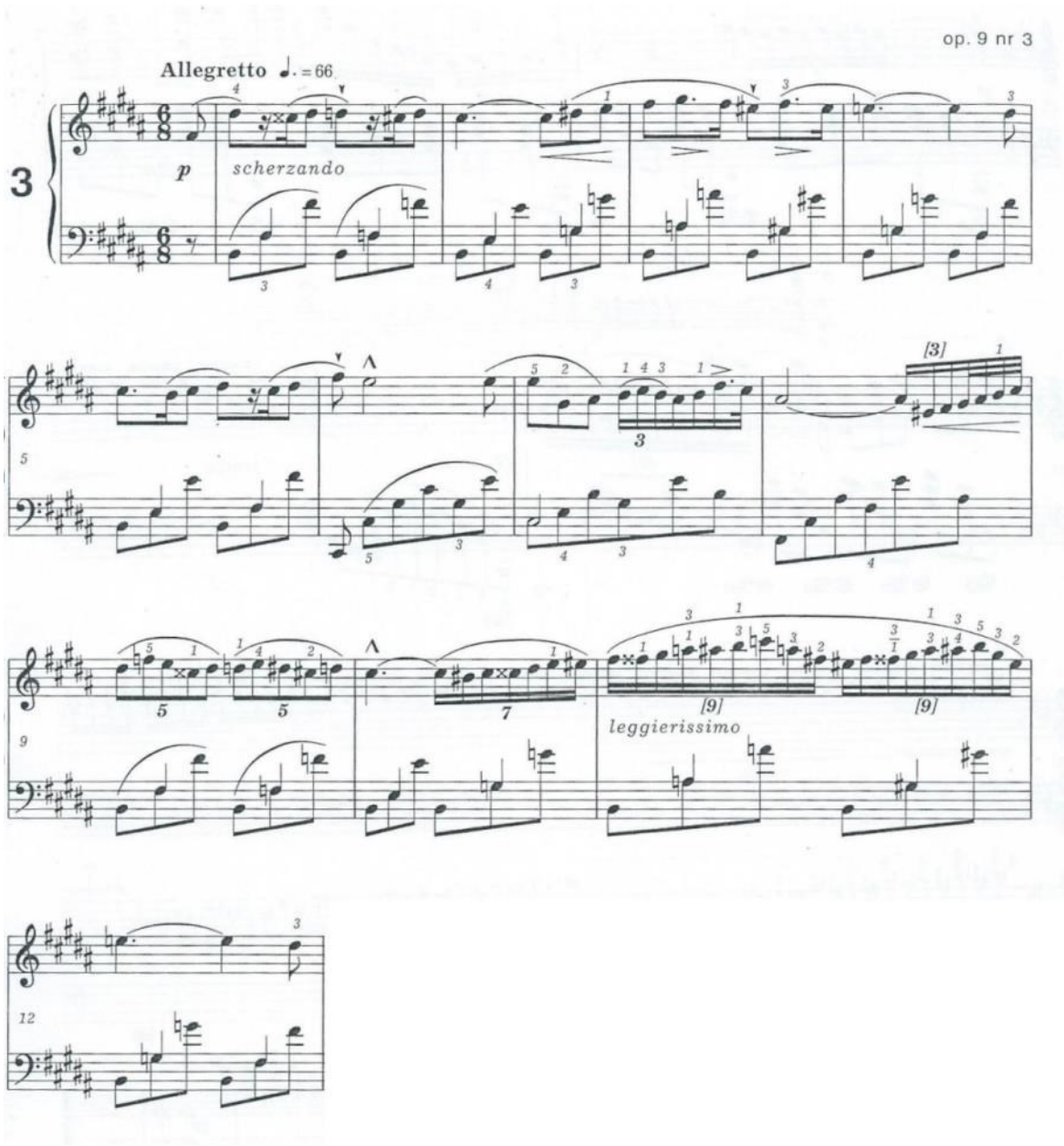
Számos ária íródott ebben a metrumban, de nem mindegyik viselte a *siciliano* megnevezést. Alessandro Scarlattinál bőven találunk 12/8-os áriákat – közülük a gyors tempójúak inkább *giga* karakterűek – és gyakran használta a nápolyi szext harmóniát is a felső szólamba helyezett alaphanggal, amit műfaji jellegzetességnek tartottak.[100] Lassú, pasztorális vagy melankolikus szövegű áriái közül többet is *sicilianó*nak nevezett. Händel mindössze egy áriát nevezett így, Bachnál pedig a 169. kantátában találunk példát: a „Stirb in mir, Welt" kezdetű ária egy versenymű-tétel átirata, amelyet a E-dúr csembalóversenyben (BWV 1053) is feldolgozott, a második tételben, *Siciliano* felirattal. Domenico Scarlattinál és François Couperinnél is találunk *siciliano*-tételeket, valamint egy Mozart-lassútételt is: a K 488-as A-dúr zongoraverseny fisz-moll középtételét.

A Chopin-noktürnök közül a típust másodmagával képviselő H-dúr noktürn (op. 9. no. 3.) fellépő szext-felütés után mindjárt egy kromatikusan megismételt *saltarello*-képlettel kezdődik. Egyedülálló ez a karakter a noktürnök között a maga játékosan mozgalmas, táncos alaphangvételével. A darabkezdet *scherzando* utasítása is ezt erősíti, további bizonyítékul pedig a *saltarello*-témafej díszítései szolgálhatnak. A 9. ütemben, a második frázisfél kezdetén az eleve kromatikus fogantatású motívum furcsa *doppelschlag*-gá alakul kvintola-ritmusban, majd a 11. ütemben 9 hangos figuráció írja körül a félütemes figurát. A 6. ütemig azonos tonikai basszus fölött megszólaló dallam kromatikusan ereszkedő késleltetés-láncai a balkéz negyedekkel kiemelt második és negyedik nyolcadainak szintén kromatikus szext-párhuzamaival és ritmikus ellenpontozásával együtt sajátos belső dinamizmust kölcsönöznek a szakasznak.

---

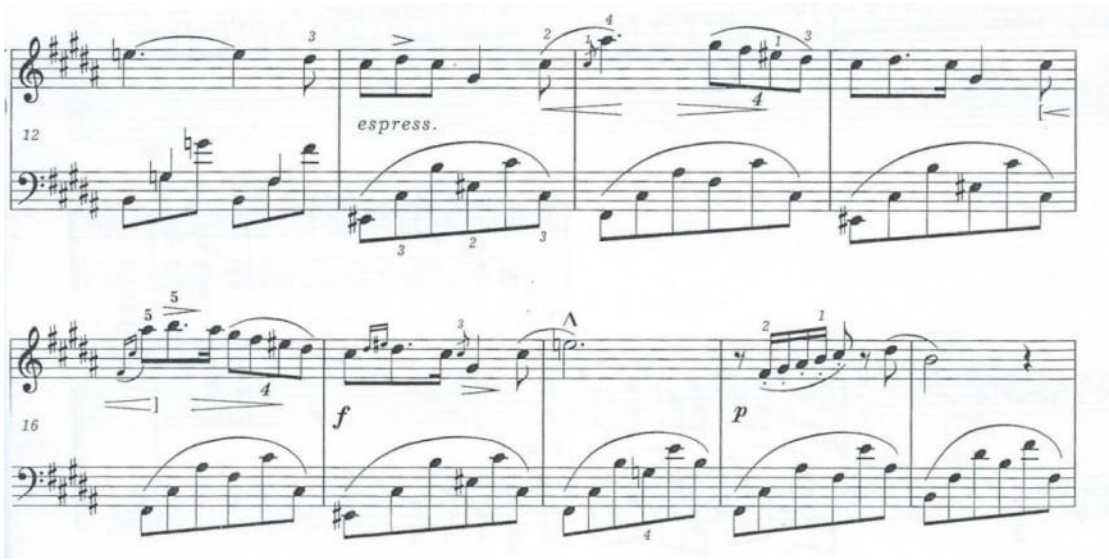
[98] Meredith Ellis Little: „Siciliana [siciliano]." *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/ (utolsó megtekintés: 2017. június 16.)
[99] pontozott nyolcad-tizenhatod-nyolcad
[100] I.m.

10.18132/LFZE.2018.18



A kezdet *gigue*-szerű ritmikája a díszített ismétlésekkel oldódik némiképp, miután a frázis negyedik, kibővülő zárórészében (13-20. ütem) megjelenik az énekszerű anyag az eddigi, inkább hangszeres fogantatású zene után. E szakaszban a kíséret is ütemes ívekre vált a korábbi, mozgalmasabb 3/8-os egységek után háttérbe vonulva, a dallam érvényesülését segítve. Mintegy az ember jelenik meg a természet belső rezdülésekkel, fürge mozgásokkal zsongó világában.

10.18132/LFZE.2018.18



Miután a teljes eddigi zenei folyamat újabb díszítésekkel megismétlődik, középrésznek ható áriaszerű frázis következik az énekelt *sicilianó*k hangvételével, majd csonka visszatérésként a nyitófrázis *cantabile*-zárószakasza reflektál az elhangzottakra. Ezen a ponton véget is érhetne a darab – fieldi léptékben mindenképpen – ám a 88. ütembe evidenciaként várt H-dúr zárlat helyett viharos hangvételű h-moll terület kezdődik, ami a valódi középrésze a darabnak. Jelentős karakterváltással, mintegy *doppio movimento* azaz kétszeres gyorsasággal játszandó, *agitato* szerzői utasítással. Az op. 9. megelőző két darabjában nem találunk ilyen szélsőséges váltást, ám az F-dúr noktürnben (op. 15. no. 1.) igen. Nem véletlen, hogy a közel egy időben íródott két darab képviseli az idillikus-pasztorális noktürntípust Tomaszewski rendszerében.

4. 5. A patetikus típus

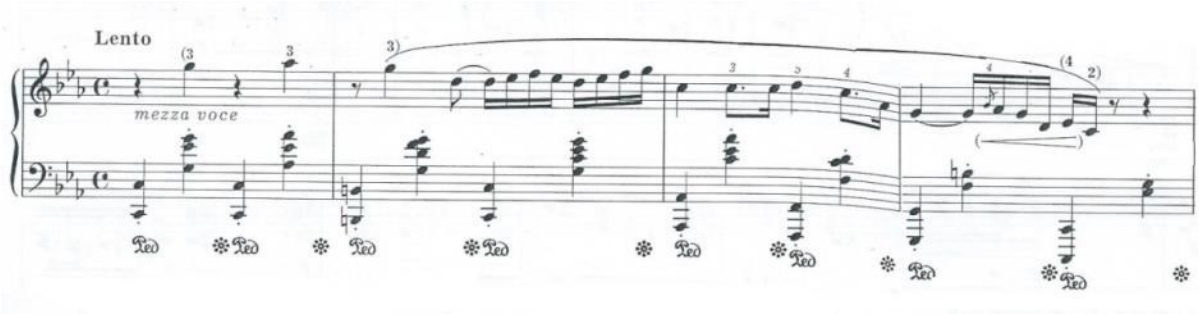
A fájdalom lélekállapotát megjelenítő típus távol áll mind a pasztorális-bukolikus, mind az éji szerelmes álmodozás karakterétől.[101] Eredetét a korábban tárgyalt *chanson élégiaque* illetve a *duma* világában kereshetjük,[102] ám nem annyira elégikus, mint inkább gyászos jellegű, gyászindulóhoz közelítő ritmikával – írja Tomaszewski. Ugyanakkor – teszi hozzá – a traumatikus narratíva ellenreakciójaként a nagyság és büszkeség kifejezése is megjelenik benne nemes pátoszba ágyazva.

A műfaj valódi szélsőségeként mindössze egy darab képviseli ezt a típust: a c-moll noktürn (op. 48. no. 1.). Hangütésében, szerkesztésmódjában, hangzásában és technikai kihívásaiban is egyedülálló a noktürnök között. A hangvétel efféle szikársága, ami a dallam

[101] Tomaszewski: „La musique de Chopin.” 64.
[102] Lásd a 4. 2. fejezet bevezetőjét, 26.

10.18132/LFZE.2018.18

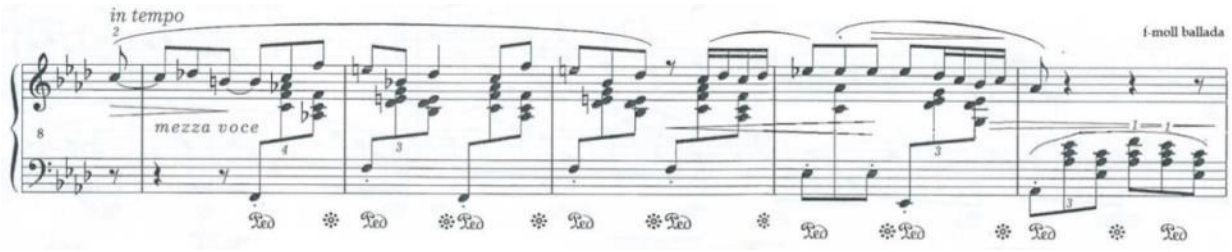
szaggatottságában és az indulótematikára emlékeztető kísérőfigura szigorúságában is tetten érhető, nem jellemző egyik további noktürnre sem. Noha a szaggatottság, gesztusokat, motívumokat makacsul ismételgető dallamiság az elégikus noktürnök jellemzője is, ebben a darabban a dallam mozdulatai még távolabb vannak az énekes-asszociációktól. Jó például szolgál erre az első 8 ütemes frázis két zárlata. A 4. ütem közepének c-moll záróakkordját *crescendó*val elérő figura sokkal inkább ritmikus, mint melodikus gesztus. A záróakkord akcentuált jellegét az eddigi legmélyebb basszus-oktáv is aláhúzza. A 8. ütem fráziszáró dallammozdulata pedig az előzőnél is ritmikusabb fogantatású, harmincketted-figurációval érkezve a záró *g*-re. A dallam túlpontozottsága egybevág a kíséret korábban bevezetett nyolcad-tizenhatodszünet-tizenhatod ritmusképletével.



A lejegyzés ezen aprólékos választékossága mellett a balkézben a basszus-oktávokat és akkordpárjaikat egyaránt rendkívül következetesen *staccato*-jelzéssel látja el Chopin egészen a 24. ütemig, tehát a teljes formarészen át. Ez a játékmód, azaz a kíséret tömbjeinek választékos, különálló megszólaltatása határozott billentést, a hanghosszúságok pregnáns, kimérten pontos kivitelezését kívánja. A pedáljelzések félütemenkénti váltást írnak elő. Ennek fényében felmerülhet, mi lehet a célja ilyenformán a basszusok *staccato* artikulációjának? A szituáció hasonló az f-moll ballada nyitótémájának kíséretében látotthoz. A téma bemutatása (8-36. ütem) során a kíséretben a háromnyolcados egységek első nyolcadán található basszusok szintén pedálban szólnak, mégis mindegyik *staccató*val jelölt. Kevéssé valószínű, hogy pusztán a rövidség okán vagy technikai segítségként, a távolságok könnyebb elérése miatt, sokkal inkább valamely a darabok lényegét érintő zenei megfontolásból. A balladában a *staccato*-basszusok megszólalásmódjának dinamizmusa a táncos műfaji eredet szempontjából jelentkező szükségszerűség vagy inkább következmény. Más szemszögből pedig a tánc-gyökerek felmutatása érdekében támasztott technikai követelmény az előadó felé. Hasonló lejegyzést láthatunk a g-moll ballada 36-43. ütemeiben is. Ami a balladákban a táncé az a c-

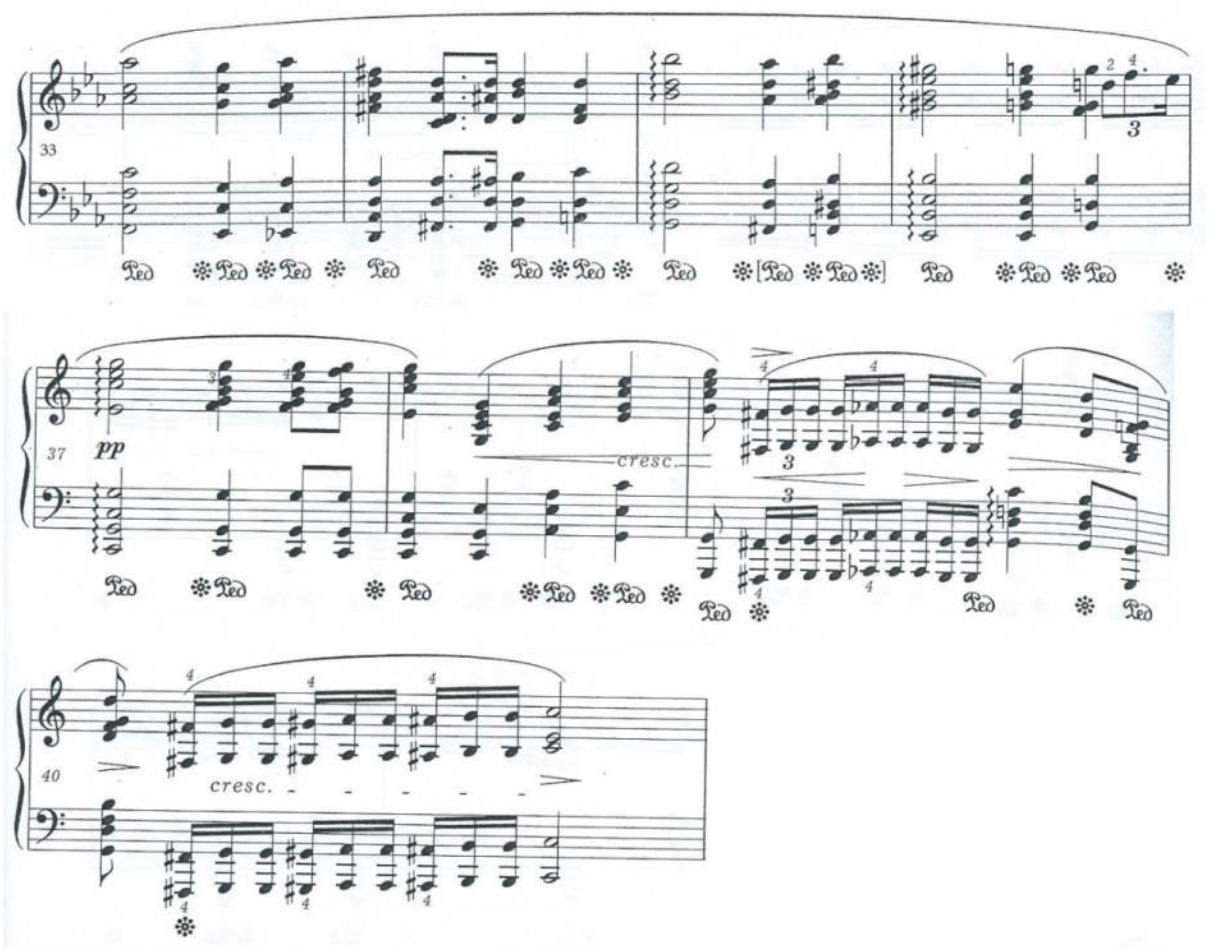
10.18132/LFZE.2018.18

moll noktürnben a gyászinduló műfaji allúziója kiegészülve a már említett pontozott ritmikával.



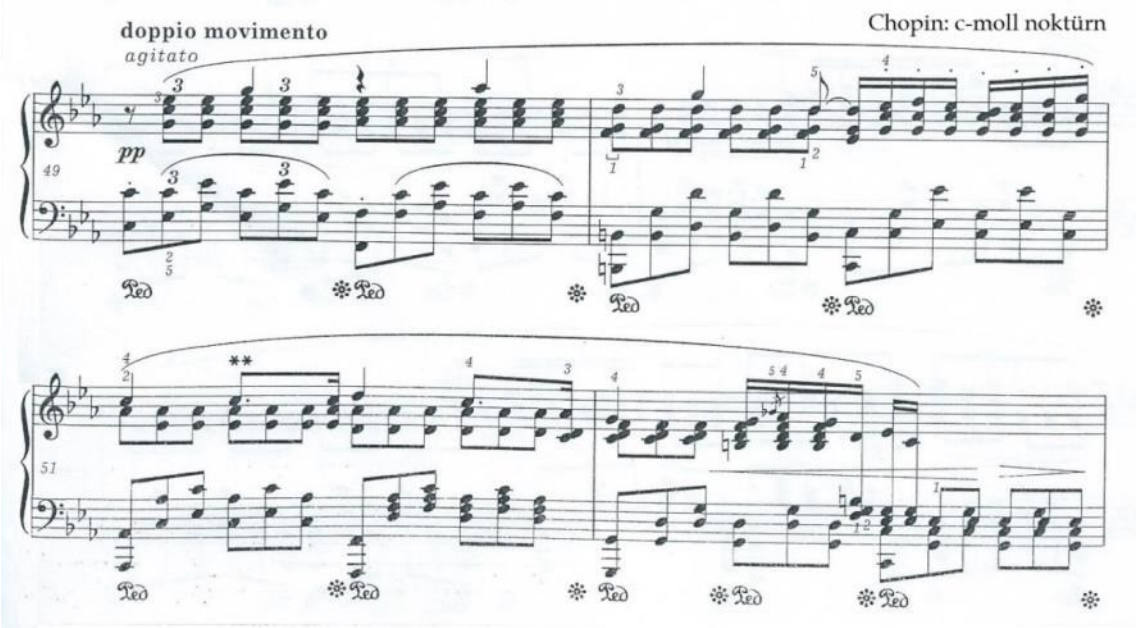
A középrész azonos alapú moll-dúr váltással C-dúrban szól a már említett pátosz és emelkedettség hangján. A korálszerkezetű anyag mindazonáltal megtartja a pontozott ritmusokat, így vonulása inkább egy ünnepélyes indulóé. Szokatlanul bőséges az akkordok szólamszerkezete egészen a 31. ütem első ütésén – a frázis tetőpontján – megszólaló 11 szólamú C-dúr akkordig. A sok szólam miatt csak *arpeggio* játszható az akkordok jelentős része, ami ez esetben a ritmikus megszólalást, az egzakt időbeli megjelenést elősegítő körülmény. Ezzel együtt a nyomatékosítás eszköze is: Chopin a frázis második, bővebb szólamszerkesztésű felének ütemkezdő akkordjait látta el *arpeggio*-jelzéssel, nyilván az adott akkordok fontosságát hangsúlyozva, ugyanakkor a többi esetben, ahol ez szintén szükséges megoldás, nem ír elő *arpeggió*t. A négysoros, A_1 A_2 B A_3 szerkezetű rész végén duplaoktáv-menetekkel tölti ki az utolsó két ütem eredetileg félértékű nyitóakkordjait, mégpedig sodró lendületű tizenhatod-triola sebességben. Ez a szerkesztés állandósul a B és A_3 szakaszok, tehát a periódus második felének ezután következő ismétlése során. Olyannyira átveszi az uralmat a hangzásban a viharos hatású duplaoktáv-passzázs, hogy az eredeti akkordsornak csupán egyszerűsített vázát hallhatjuk. Technikai értelemben ismét komoly kihívást jelentő szakasszal van dolgunk: a chopini lejegyzés ívei egyfajta *legato-sostenuto* játékmódot sugallnak, csakúgy, mint az op. 25-ös etűdsorozat 10. darabjában, az úgynevezett oktávetűdben.

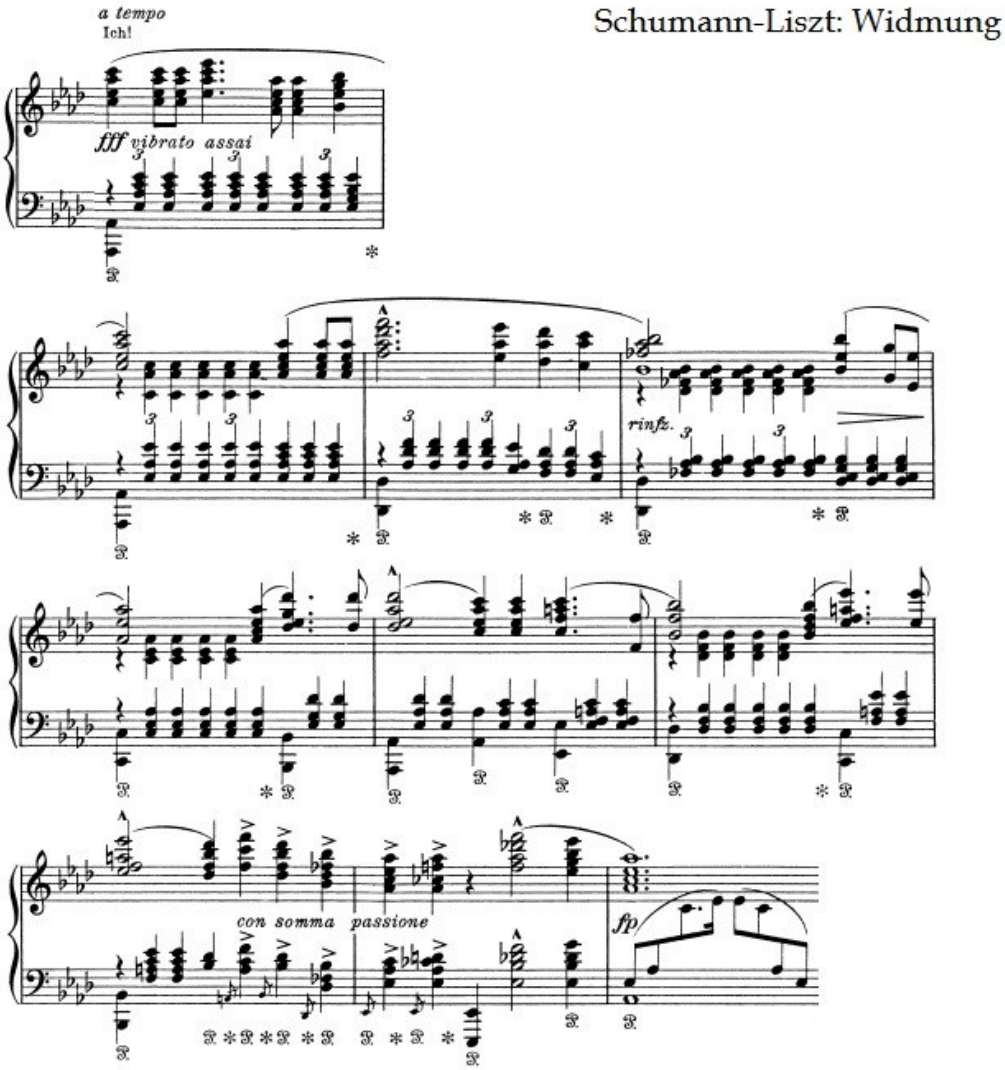
10.18132/LFZE.2018.18



Szemben a *martellato* oktávjátékkal itt az ujjak nagyobb aktivitása kívánatos, mintegy letartva az egyes hangokat a lehető leghosszabban, mindezt ujjváltásokkal is segítve. Az így létrejövő sajátos – már-már liszti mértékben zenekari hangzású – középrész után a kezdeti, tömbszerű letisztultsággal szerkesztett zene helyett a visszatérés tovább fokozza a hangzás sűrűségét. Olyan eszközzel él itt Chopin, amivel viszonylag ritkán szokott: többnyire nagyobb lélegzetű darabok tetőpontján. Ilyen többek között a *Polonaise-fantasie* apoteózisa a visszatéréskor vagy az Asz-dúr ballada analóg területe, a nyitótéma felidézése a darab végén. A kíséret meglehetősen sűrű, *tremolo*-szerű akkordikus anyaga fölött a jobb kézben szintén szól egy akkordikus réteg: ismételgetett kettős és hármashangzatok teszik még dúsabbá a hangzó felületet. Ismét Liszt juthat eszünkbe, mégpedig Widmung című Schumann-dalátiratában az utolsó témamegjelenés *vibrato assai* utasítása. A pedálhasználatra vonatkoztatható instrukció az ütköztetett ritmusú akkordtömbök hangzástömegével összefüggésben nyeri el értelmét. Hasonló jelenség bontakozik ki a c-moll noktürn visszatérésében is, noha Chopin akkord-*vibratój*a némiképp cizelláltabb, finomabb szerkesztésű ugyanakkor az akkordok ritmikai ütköztetése itt is jelentős hangzásszervező elem, egyben hatásos eszköz a grandiózus formátum érvényre juttatására.

10.18132/LFZE.2018.18





10.18132/LFZE.2018.18

4. 6. Be nem sorolható noktürnök

Egyes noktürnök kilépnek a noktürn műfaji kereteiből, ezekben Chopin megkérdőjelezi a műfaji konvenciókat. Ezzel kapcsolatban George Sand ezt írja Chopinről a *Histoire de ma vie*-ben: „Zenéje tele volt nüanszokkal és előre nem látható eseményekkel."[103] – holott a rövid karakterdaraboktól nem ezt várja el a hallgató. Érdekes szempont az is, hogy kortársaival ellentétben Chopinnél nem találunk programcímeket, látszólag nincs programja darabjainak, hacsak az nem, hogy hogyan feszíti túl a műfaj kereteit, hogyan bomlasztja fel az adott műfajt. Erre szolgál például a H-dúr noktürn (op. 32. no. 1.), ahol éppen a darab legvégén történik valami váratlan. Chopin egészen a 65 ütemes mű 60. taktusáig fenntartja azt a látszatot, hogy itt egy megszokott noktürnt hallhatunk, a műfaj szorosan vett egyik előzményének, a szalonduettnek, azaz a korábban tárgyalt *notturno duettó*nak[104] értelmében véve. Azonban a 60. ütemben hirtelen megszakad az addig nyugodtan és ártatlanul hömpölygő dallam. A nyitómelódia visszatérése helyett egy leszállított VI. fokú álzárlatot kapunk, mely után teljesen felfüggesztődik az addigi kellemes folydogálás, kilépünk a noktürn pulzálásából, hirtelen megáll az idő. Az eddigiekből semmi sem engedett erre következtetni, teljesen váratlanul, sokkolóan éri a hallgatót ez a gesztus. Edward T. Cone szerint[105] itt a szerzői akarat, vagy mondhatni szeszély megnyilvánulásával állunk szemben. Az álzárlat után lehetetlen visszatérni a kezdeti hangvételhez: a szalonzenéből jól ismert, helyenként ékesítésekkel megtűzdelt lírai szopránhoz, melyet lágyan ringatózó basszus kísér. Ennek helyét egy újfajta hangvétel veszi át: az opera világából kölcsönzött, drámai erejű, viharos *recitativo* következik, melyet fojtott hangú akkordütések szakítanak meg. A *recitativo* harmadik frázisától a dallam oktávpárhuzamban jelenik meg, mely textúrában felfedezhetjük Chopin jellegzetes drámai hangütését. Ezzel találkozunk ugyanis több balladában[106] vagy az op. 42-es Asz-dúr keringőben (208-210. ü., 223-227. ü., 288-289. ü.: záró ütemek), ahol szintén a keringő-lejtés megakasztását hivatott érzékeltetni ez a szerkesztésmód.

Chopin a pedáljelzésekkel újra meg újra megtöri az „énekes és a zongorakísérő" folyamatos dallamívét, nagyon sokrétű és változatos pedálozást kér, mindig az adott harmónia-ritmusnak megfelelően, amiben egyértelműen arra törekszik, hogy ne legyen két ütem egyformán, vagy akár hasonlóan pedálozva, artikulálva. Ezek azok az apró nüanszok,

---

[103] George Sand: „Histoire de ma vie (1855) part 5, chap. 12." In: Georges Lubin (szerk.): *Oeuvres autobiographiques*. II. kötet. (Párizs: Gallimard, 1971). 421–22. Idézi: James Parakilas: „Disrupting the Genre: Unforeseen Personifications in Chopin." *19th-Century Music* 35/3 (2012. tavasz): 165-181. 165.

[104] Lásd: I. 3. A vokális noktürn avagy a *duetto notturno* alfejezetet, 3.

[105] Edward T. Cone: „Twelfth Night." *Journal of Musicological Research* 7/2–3 (1987.): 131-156. 135.

[106] A g-moll balladában (op. 23.) a 94-124. ütemek és a 194-207. ütemek közötti nagy fokozás eszköze; vagy az Asz-dúr balladában (op. 47.) a 9-36. ütemek közötti fokozásban használt faktúra.

10.18132/LFZE.2018.18

amik Chopint a változatosság mesterévé teszik. James Parakilas[107] ebben Delacroix-val való megismerkedését tartja fő inspirációs forrásnak, akinek színeit próbálta meg hangzásokká átültetni. A meg-megszakadó pedálozás igazából nem töri meg a dallamívet, inkább csak kissé felkavarja az állóvizet. A hosszú, lírai dallam és a kíséret egy szerelmi jelenetet rajzol elénk, míg a pedálozás rávesz minket arra, hogy elgondolkodjunk azon, mi is történik.

Ugyanez az érzet a noktürn végén is, de itt minden figyelmeztetés nélkül, hirtelen kell valami magyarázatot találnunk arra, milyen váratlan események zavarhatták meg az eddigi románc-hangvételt. Michael Klein[108] ezt a záró fordulatot ironikus narratívaként értelmezi, mely szerint a hagyományos noktürn-ideológiát itt a *recitativo* érvényteleníti. Mindenesetre itt valóban két operai hangvétel szólal meg: a lírai ária, majd a recitativo, de ezek nem a megfelelő sorrendben és narratíva szerint követik egymást, nem illenek össze. Mint láthatjuk, Chopinnél is megjelennek zenén kívüli tartalmak műveiben, csakúgy, mint például Schumann-nál, de ő nem nevezi néven ezeket a szereplőket. Mégis, a hallgatóban pontosan körvonalazódik az a benyomás, hogy egy történet elevenedik meg előtte, melynek részleteit neki kell megfejtenie. Chopin a közönség által jól ismert műfajokat használ (noktürn, mazurka, keringő), melyek pontosan meghatározott műfaji elvárásainak hol az adott műfajtól idegen elemekkel, hol hirtelen, előre nem látható hangvételbeli váltásokkal mond ellent.

Még szembetűnőbb példaként szolgál a g-moll noktürn (op. 15. no. 3.) annak vizsgálatához, hogy mi módon viszonyult Chopin a noktürn zenei köztudatban rögzült műfajához, hogyan tágította tovább annak kifejezési lehetőségeit.

A szerző előadásmódra vonatkozó utasítása a darab kezdetén: *languido e rubato*. A *languido* kifejezés olaszul bágyadtságra-erőtlenségre valamint epekedésre-vágyakozásra utalhat, míg a *rubato* zenei technikája pedig a rugalmas időkezelés elvét jelenti. Kortársai szerint Chopin játékmódja rendkívül sajátos volt, megismételhetetlennek tartották előadását, és gyakran társították hozzá a *rubato*-játékmódot.[109] A noktürnökben ugyanakkor igen ritkán jelenik meg utasításként, mindössze egy esetben ezen kívül, mégpedig az op. 9-es sorozat második, Esz-dúr noktürnjének kódájában.

Annál inkább megtalálható a *rubato* kifejezés a mazurkákban, így felvetődik a műfaj asszociációja a g-moll noktürnnel kapcsolatban, melynek kezdetén található az utasítás,

---

[107] Parakilas: „Disrupting the Genre." 174-175.

[108] Michael L. Klein: „Ironic Narrative, Ironic Reading." *Journal of Music Theory* 53/1 (2009. tavasz): 95-136. 99.

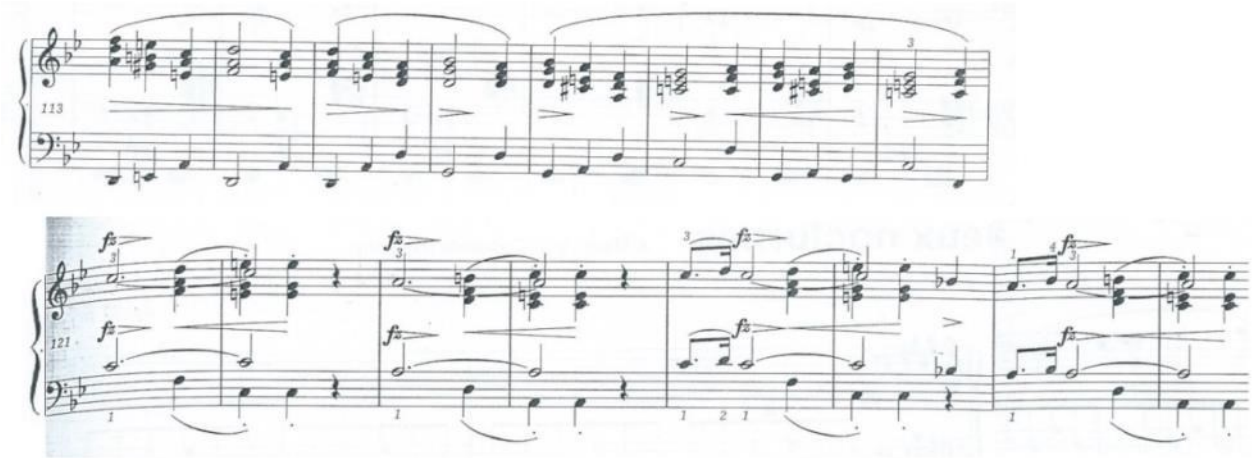
[109] „Ouvrage spécialement destiné aux personnes qui touchent le piano; et accompagné d'un atlas musical composé de tableaux mnémoniques où les exemples sont correspondants aux paragraphes du texte. Chapitre IX : glossaire italien-français des termes usités en musique [Classement des termes par ordre alphabétique, avec indications des abréviations des termes musicaux]." Charles Chaulieu: „Cours analytique de théorie musicale." *Le Pianiste* 1/7 (1834. május): 103.

10.18132/LFZE.2018.18

mintha a teljes darabra vonatkozna. A hármas lüktetésen belül a második és harmadik negyedek súlyozása is inkább mazurka-elem. A harmóniai felépítés ugyan noktürnszerűen statikus a kezdetnél, a dallam szerkezete azonban kevéssé énekszerű, és a díszítés gesztusa sem jelenik meg. A szerzői tempójelzés is gyanúra adhat okot: a teljes ütemre vonatkozó 60-as metronómszám inkább mazurka-tempót jelent, de még mazurka-léptékben sem *lento*-lassúságot.

A mazurka mellett további értelmezési irányként a darab zárórészének *religioso* feliratú zenéje szolgálhat. A 3 op. 15. noktürn egy korabeli kritikája ezt a szakaszt *„plainchant”*-nak nevezi,[110] ami egyszólamú, egyházi éneket vagy gregorián *cantus firmus*-t is jelent, utóbbit nyilván asszociációként a modális színezetű akkordsor nyomán.

A 121. ütem karakterváltása is rendkívül jelentős, minthogy táncos lüktetésre és ritmikára vált a zene, ezzel ismét a mazurkát megidézve. A nyújtott ritmusok mellett a második negyedek súlyozása is erről árulkodik.



Jeffrey Kallberg ezt a mazurka-asszociációt műfaji visszatérésnek tekinti.[111] Ám a tulajdonképpeni formai visszatérés elmaradásával némi hiányérzet alakulhat ki a hallgatóban, lévén, hogy a korál-szakasz kontrasztáló jellegből adódóan középrész is lehetne egy visszatéréses szerkezetben. Kallberg rámutat, hogy Chopin eredetileg *da capo*-felirattal látta el a második szakasz végét, amint erről egy fennmaradt vázlatlap is tanúskodik.[112]

A darab első felének tagolódása az 50. ütemig látszólag szimmetrikus, 12 ütemes egységekre osztható, ám ezek találkozásainál, a 12-13. és a 36-39. ütemekben a következő

[110] N.N.: „Fr. Chopin, op. 45. »*Trois Nocturnes*«, dédiés à son ami F. Hiller.” *Le Pianiste* 1/5 (1834. március): 78-79.
[111] Kallberg: „The Rhetoric of Genre.” 249.
[112] I.h.

10.18132/LFZE.2018.18

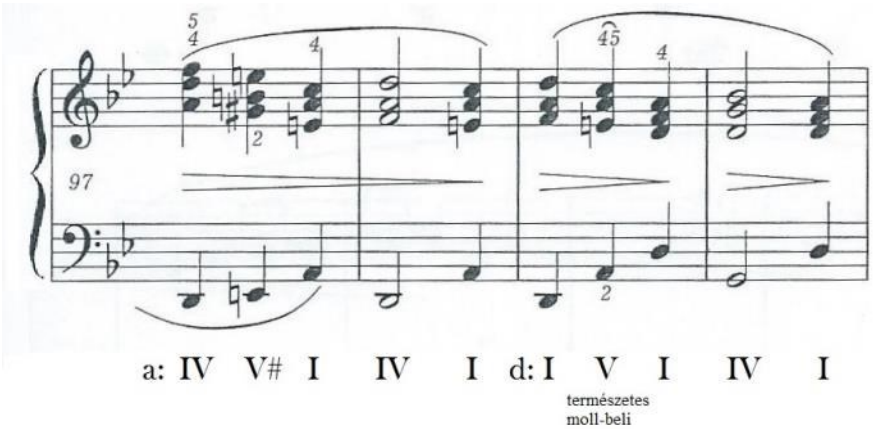
frázisrész nyitóüteme harmóniailag az előző záróüteme is lehetne, ezáltal sajátos átfedés jön létre. A 12 ütemes egységek is szabálytalanul osztódnak, mégpedig 7+5 ütemes módon. Az utolsó egység azonban „kijavítja" ezt a furcsa arányt és 7 ütemmel válaszol a kezdeti témafelvetésre a frázis 4-7. ütemén fennakadó *f* dallamhangra ugyanilyen módon kitartott *d* válaszol. Ugyanakkor ezt a megoldást, minthogy a szokatlan 7 ütemességet erősíti, még furcsábbnak érezhetjük.

Ez az aszimmetrikus építkezés eddig nem volt sajátja sem a noktürnnek, sem a mazurkának, Chopin ebben a darabban tette a noktürn sajátosságává. A későbbi (op. 32. no. 1. és op. 62. no. 1.) H-dúr noktürnökben is találkozunk ehhez hasonló szerkesztéssel. Az előbbiben a 12 ütemes nyitófrázis így tagolódik: 4 (2+2) + 3(2+1) + 5(2+3). Az op. 62. darabban pedig már a nyitószakasz (3-36. ütem) önmagában is háromtagú formát alkot. A kétütemnyi bevezetés után megszólaló kezdő motívum szabályos építkezésűnek tűnik elsőre, ám a frázis második fele három ütemesre szűkül (ugyanazt a harmóniai ívet bejárva, mint az első négy ütem (3-6. ütem). Ezen kívül egy leheletfinom átfedés is színesíti a frázist: a 7. ütemben visszatérnek a kezdet felütésszerűen ereszkedő nyolcadjai, egybeolvasztva a két frázisrészt. A 29. ütemben való visszatérése során kibővül a középszakaszra való átvezetés érdekében a frázis második fele: 4+4 (2+2). A 10-28. ütem zenéje szaggatottabb, bonyolultabb szövésű, fantáziaszerű elemekkel gazdagított.

A g-moll noktürn 51. ütemtől kezdődő tonálisan bizonytalan, harmóniailag változatos, kromatikus lépésekben dúskáló szakaszának tökéletes ellentétét képezi a már tárgyalt korálszakasz (89. ütem), ahol csak hármashangzatokkal és diatonikus akkordkapcsolatokkal találkozunk. Ezek közül a figyelmet a szokatlan plagális fordulatok ragadják meg leginkább. Még archaikusabb hatás kelt, hogy a 97. ütemben megszólaló E-dúr akkord, mely az a-moll tonalitásba illeszkedik, az ismétléskor (113.ütem) e-moll akkorddá változik. Ez a harmónia a különböző forrásokban többféle verzióban szerepel, de Csalog Gábor valószínűnek tartja, hogy az e-moll akkord lehetett a szerző végleges szándéka.[113] Chopin ezzel egy igazán szokatlan, különleges fordulatot hoz létre, mely a középkori zenéig nyúl vissza, és Debussy műveiben fog igazán teret hódítani.

[113] Csalog Gábor: „Notes. Nocturne op. 15. no. 3." In: Csalog Gábor (közr.): *Frédéric Chopin: Nocturnes pour piano.* (Budapest: Könemann, 1994).

10.18132/LFZE.2018.18



Mindebből világosan kitűnik, hogy a g-moll noktürn kivételes eredetisége révén formai és harmóniai szempontból is meghatározó alkotása műfajának.

10.18132/LFZE.2018.18

III. CHOPIN INKOGNITÓ-NOKTÜRNJEI

Az egyik legfontosabb út, ahogy Chopin a műfajokon keresztül kívánt kommunikálni közönségével, az éppen az volt, ahogy az egyik műfajban egy másikra utal. Egyrészt rendszeresen megjelennek nála vokális, elsősorban operai műfajokra történő utalások, másrészt olyan általánosan közkedvelt műfajokra, mint az induló, gyászinduló, keringő, mazurka vagy korál is gyakran utal. Ide sorolhatjuk az alábbiakban tárgyalandó eseteket is, mikor noktürn-allúziók jelennek meg nem ezt a címet viselő darabokban.

Chopin számos darabja felvonultat noktürn-attribútumokat, ugyanakkor egyes művek, bár nem noktürnnek nevezte őket, teljességgel megfelelnek a műfaji kritériumoknak, mi több, gyakran a zsáner továbbgondolását jelentik. Mint ilyenek, elsősorban azok a darabok jöhetnek szóba, amelyek műfajilag kevésbé kötöttek, például az etűdök vagy a prelűdök.

1. *Berceuse*

Az egyik legjelentősebb darab, amelyről kijelenthetjük, hogy egy másik műfaj inkognitója mögött rejtőzködő noktürn, a *Berceuse*. Műfajilag szintén kevéssé meghatározott, ezáltal szabadabb szerkesztési lehetőségeket kínál. Az op. 57. *Bölcsődal* ezen a néven Chopin egyetlen alkotása. Az éji dal-éji zene asszociáció adott tehát, és ennek megfelelően a mű hangulata a noktürnök világát idézi, ám nem elsősorban a Chopin-noktürnökét. Itt ugyanis a drámai karakterütközések kontrasztjai elmaradnak, mint ahogy a tragikum, a mélabú, de még melankólia sem jellemzi. Önfeledt improvizáció ez egy rendkívül egyszerű tonika-domináns ingamozgású kísérőmotívumra, illetve a kezdeti téma invencióban gazdag variációs kifejtése.

A korai noktürnök esztétikája mentén az éji jelenet hátterét jeleníti meg, anélkül, hogy beavatkozna, konfliktusokat, problémákat vetne fel. A dallamot és kíséretét egyaránt a vokális noktürnökre jellemző egyszerűség, keresetlenség jellemzi. A négyütemes témamotívum után az ütemenként árnyalatnyi változtatásoktól eltekintve azonos kísérőfigura fölött 15 újabb négyütemes improvizáció-variáció hangzik el. Ezek a miniatűrök elképesztő gazdagsággal foglalják össze a chopini zongora-idióma megszólalásmódjait. A kontrapunktikus szólammal ellátott dallamtól az előkékbe rejtett dallamig, a kromatikus bravúr-figurációktól a terc- és akkordjátékig, a virtuóz énekesi *fioritura*-elemektől a különböző sebességű rétegek ütköztetéséig rengeteg szerzői leleménnyel találkozhatunk. Hogy mindezt egy bölcsődal

10.18132/LFZE.2018.18

nyugalmába ágyazva, mintegy a háttérben valósítja meg, a chopini nagyvonalúság és elegancia ékes példája.

2. Noktürn-etűdök

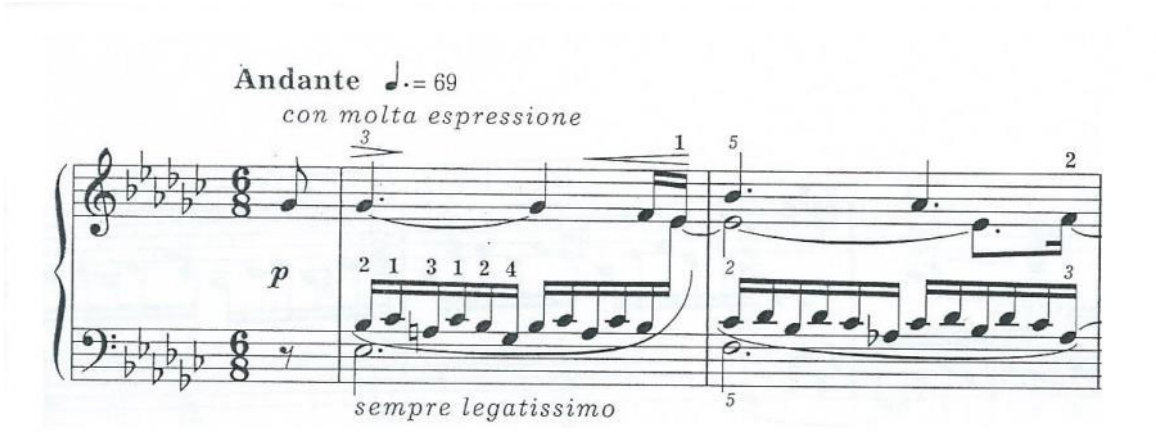
Chopin etűdjeiben viszonylag ritkán jelenik meg a noktürn-intonáció, mint ahogy a noktürnök között is ritka a célzottan technikai jellegű, a kivitelezés bravúrját középpontba helyező darab. A *belcanto*-kadenciák zongorára alkalmazott stilizált *portamentó*i, a Chopin által oly nagyon csodált énekesi kromatikus skálák és *diminuendó*k[114] által is inspirált noktürn-passzázsok a zongorajátékban finomságot, érzékeny billentést, rendkívül differenciált súlykezelést kívánnak. A hangszeres tudás legmagasabb szintjét követelik meg, kerülve minden virtuóz hivalkodást. Nem így az etűdök, amelyek természetükből adódóan hálás, látványos koncertdarabok is egyidejűleg. Mégis, legalább három esetben a 24 etűdből – nem számítva a három későbbi tanulmányt – noktürnszerű hangütéssel találkozhatunk. Egy ízben formailag és szerkesztésileg is noktürn-darabbal, mégpedig az op. 10-es sorozat 6. darabjában, az esz-moll etűdben. A második sorozat cisz-moll etűdjében (op. 25. no. 7.) fordított szereposztást láthatunk a két kéz között: a balkéz lép elő a *cantabile*-szólam játékosává, míg a jobb kézbe kerül a harmonikus-motivikus kísérőanyag. Az op. 25-ös sorozat nyitóetűdje pedig elsősorban dallamisága révén tekinthető noktürn-tanulmánynak. Szót ejthetünk még az első sorozat E-dúr etűdjéről (op. 10. no. 3.) is, amelyet Tomaszewski a Chopin-társaság honlapján közölt műleírásában így jellemez: „majdnem noktürn, ugyanakkor dal is egyszersmind…”[115]

Az esz-moll etűd háromrétegű polifóniájában a felső réteg a melodikus *cantabile*-anyag letéteményese mégpedig kezdetben álpolifonikus kétszólamú lejegyzésben, majd akkordikus szerkesztéssel. A *con molto espressione* feliratú, széles ívű dallam mellett a fájdalmas-elégikus kifejezés másik hordozója a középső, többnyire kromatikus figurációjú, tizenhatodokban mozgó réteg. *Sempre legatissimo* – szól a szerző utasítása a 6 tizenhatodnyi csoportokba rendeződő anyaghoz, és e játékmódot a szólam csoportjainak belső felépítésével is megalapozza. Mindegyik csoport az éppen aktuális akkord hangjainak figuratív körülírását jelenti, az első esetben az alaphelyzetű tonikai akkord kvintjén egy *doppelschlag*-díszítés hangkészletével. Ám a hangok sorrendje más: a fő disszonanciát jelentő alsó kisszekundos váltóhang (ez esetben az *a*) a harmadik helyre kerül, ezzel az ütem második nyolcadára. A

[114] Lásd: II. 1. Chopin és a műfajok az 1830-as években – Zeneszerzői stílusváltás, 11.
[115] Myeczysław Tomaszewski: „Etude in E Major, op. 10. no. 3.” *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie.”* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/1/id/162 (utolsó megtekintés: 2017. 06. 12.).

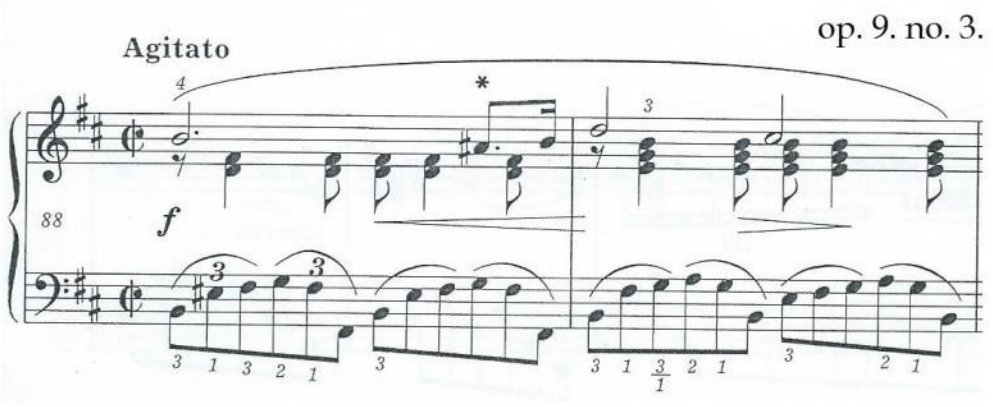
10.18132/LFZE.2018.18

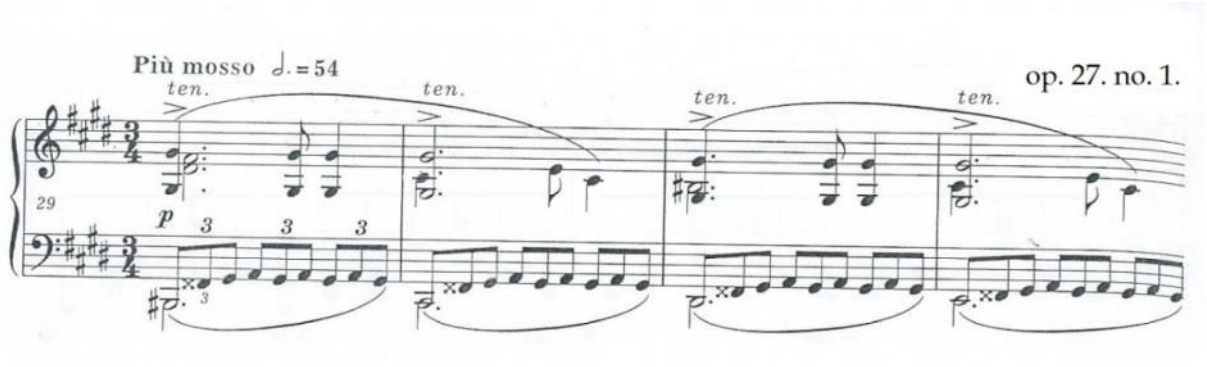
hathangos figura nyolcados szerkezete így egy *b-a-b* motívum, melynek belső feszültsége csak az utolsó tizenhatodon oldódik némiképp, ami ez esetben *gesz,* tehát a harmónia szempontjából konszonáns terchang. A *b-a-b* belső íve még erősebb vonzással kívánja a *legato*-t, így mintegy *legato* a *legato*-ban játszható ezen vázhangokat némiképp letartva, külön szólamként a hanghosszúságokban kiemelve, ezzel a *legato*-érzetet növelve. Noha a hangértékek szempontjából ezt tekinthetnénk a mozgalmas, dinamikus szólamnak, a belső mozgások disszonanciái, hangközfeszültségei mégis egyfajta ellenállást, nehézkedést, ezáltal *sostenuto* karaktert eredményeznek.



Két noktürnben is találhatunk példát hasonló kromatikus szerkesztésre. A H-dúr noktürn (op. 9. no. 3.) már a kezdeti *scherzando*-témában is többrétregű kromatikát vonultat föl, ám az etűddel párhuzamba állítható szakasz a középrész h-moll zenéje, annak is hathangos kísérőmotívuma. Jóllehet a figura arcéle más és a felső váltóhangot helyezi a középpontba, hangkészlete, feszültséghordozó jellege azonos illetve nagyon hasonló. Az esz-moll etűd motívumának belső, fojtott *agitató*ja itt viharos szenvedéllyel kerül felszínre az addigi idillikus hangvétel drámai kontrasztjaként. A másik példa a cisz-moll noktürnben (op. 27. no. 1.), szintén a középrészben található, az előbbihez nagyon hasonló kontextusban. Talán kijelenthetjük, hogy az esz-moll etűd a polifón játék azon belül is a hangszínek polifóniájának etűdje noktürnformában.

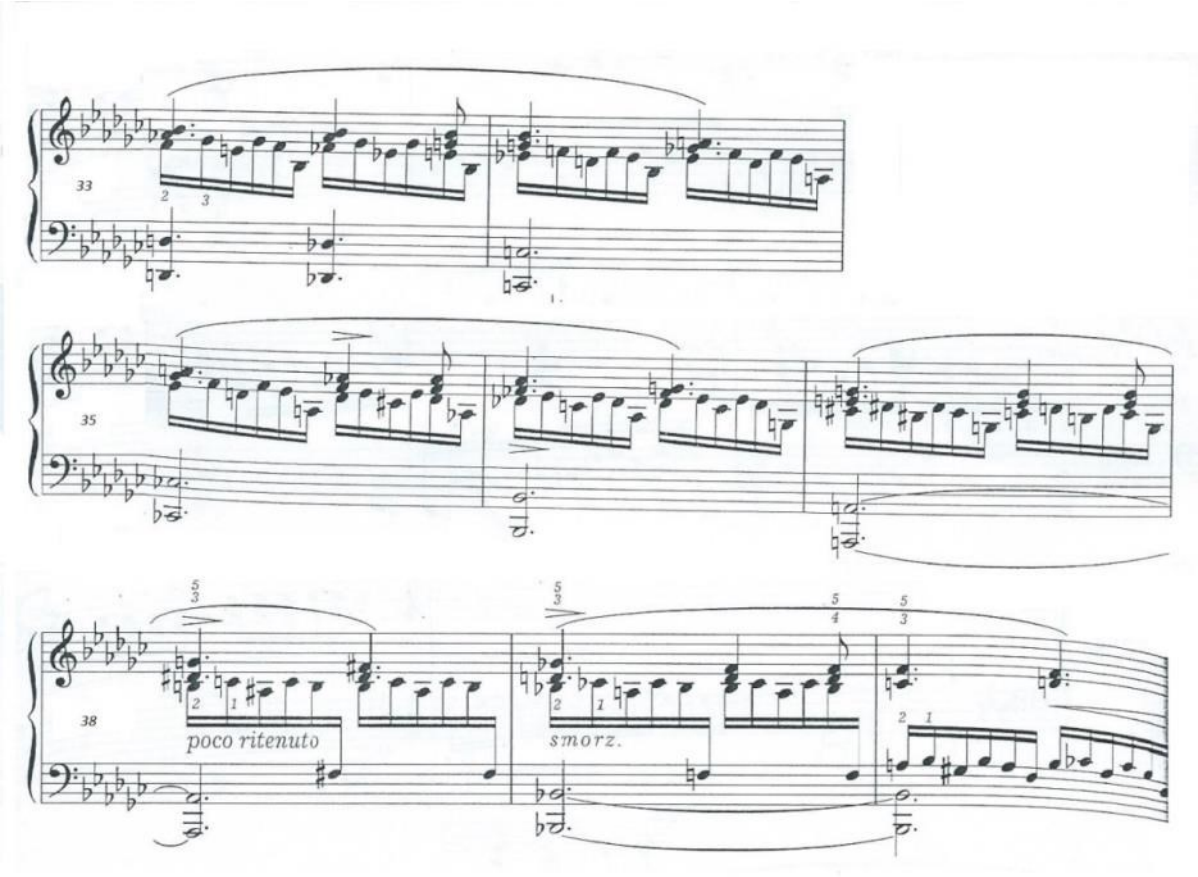
10.18132/LFZE.2018.18





A középszakaszban a tizenhatod-szólam is a jobb kézbe kerül az immár akkordikusan mozgó dallami réteg mellett fokozva ezzel a technikai kihívásokat. Figyelemre méltó a 21-28. ütem E-dúr hangneme, ami a nápolyi harmónia szokatlanul bő kiterjesztése, majd nem sokkal ezután a visszatérést megelőző 33-40. ütemek hiperkromatikus felépítése. Ehelyütt mindhárom réteg, így a dallam, a belső tizenhatodfigura és a basszus is csaknem kizárólag kromatikus hangközökben mozog 8 ütemen keresztül.

10.18132/LFZE.2018.18



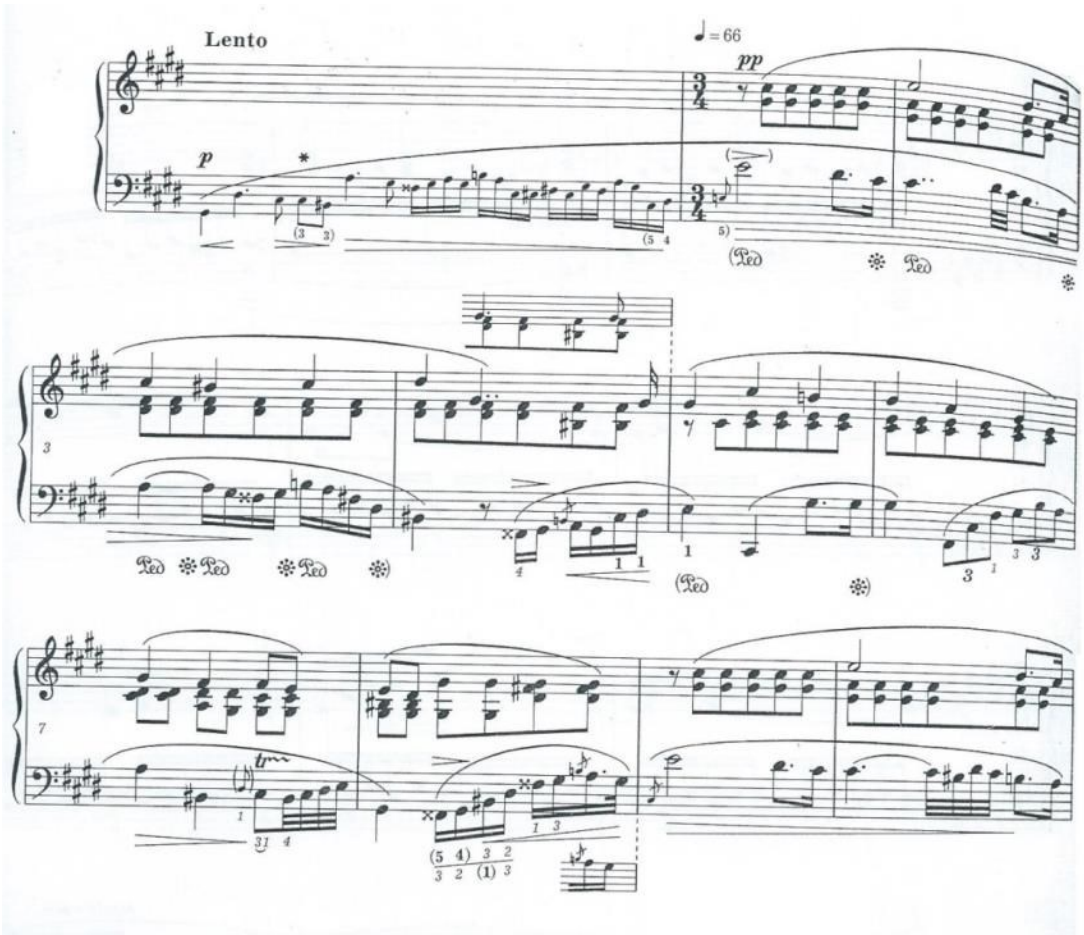
A Gerald Abraham által *rubato* fráziskoncepciónak nevezett[116] chopini jelenség noktürnökből ismert példáját láthatjuk a darab végén: a visszatéréstől számított utolsó frázis 13 ütemesre bővül a záróakkord előtti 5 ütemnyi bővüléssel.

Az op. 25-ös etűdsorozat 7. darabjában, a panaszos *recitativó*val kezdődő cisz-moll etűdben egyedülálló módon a legalsó szólamba helyezi Chopin a kantábilis noktürn-témát. Zeneszerzői etűdként is felfogható a probléma: miképpen felelhet meg egy szólam a basszus harmóniai és a dallam melodikus funkcióinak is egyidejűleg? Az ismét háromrétegű szerkezetben a melodikus kifejezés lényegileg végig az alsó szólam privilégiuma, mindazonáltal a felső szólam is melodikus anyag egyfajta árnyék-dallam szerepben. Ennek megfelelően többnyire imitatív gesztusokkal, kommentárokkal, időnként azonban látszólag előtérbe lépve jelenik meg. Ilyen pillanat az 5. ütem kezdete, ahol a balkéz látszólag átadja a vezetést. A felső szólam rövid reflexióján azonban csakhamar ismét „felülkerekedik” az alsó intenzíven hullámzó deklamációja. A szoprán iménti kiemelkedésénél a vezető szólam mintegy felkínálja a lehetőséget: a 4. ütem második felén megszólaló motívum több ízben is

[116] Abraham: *Chopin’s Musical Style*. 60.

10.18132/LFZE.2018.18

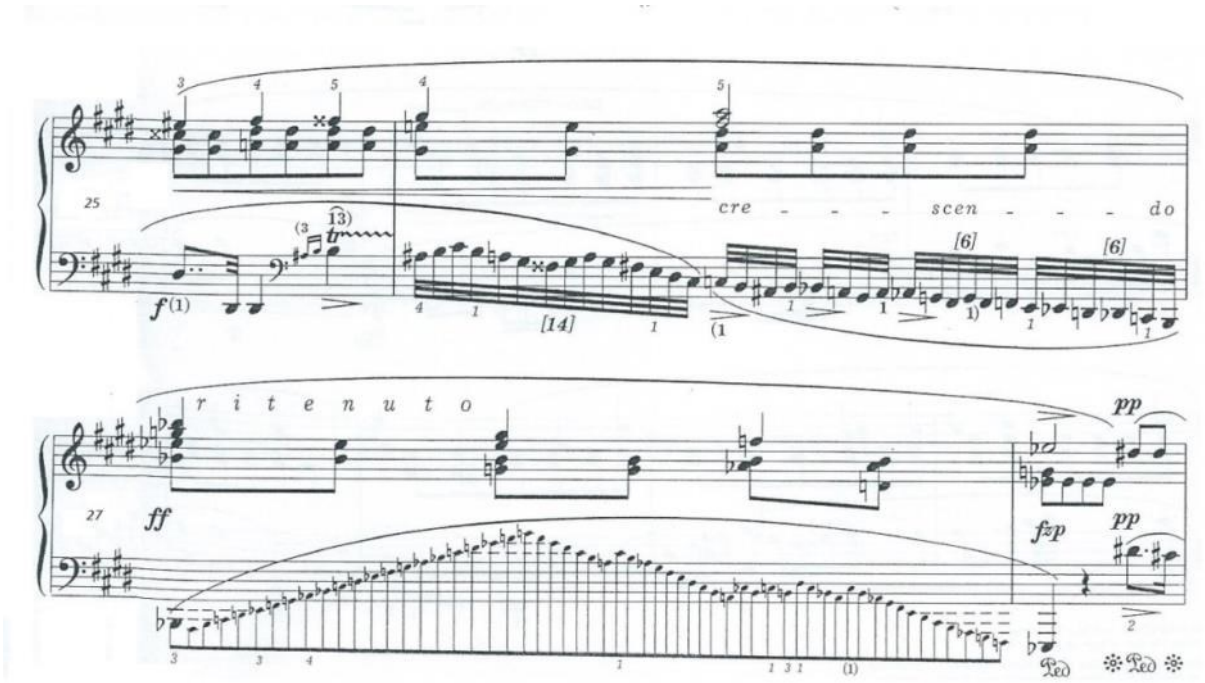
megjelenik a noktürnökben,[117] mindig a gondolati továbbvitel a folytatás-váltás kifejezéseként.



A középszakasz elején, a 21. ütemben a két motivikus szólam ellenmozgásával indul a frázis. Itt mintha a szopráné lenne a vezető szerep, legalábbis melodikus értelemben. Ugyanakkor azonban a kifejezés fő letéteményese ehelyütt is az alsó szólam viharos skála-kadenciáival, aprózott, pontozott értékeivel, deklamatív feszültségével. A 27. ütem nagyszabású, a noktürnök legnagyszerűbb *fioritura*-kadenciáira emlékeztető passzázsa a darab egyben legnagyobb érzelmi kitörése. Az eredetileg a párhuzamos E-dúrban induló középszakasz erre a pontra hangnemileg is kifordul magából és kisszekundos elhangolódással Esz-dúr tetőpontra jut. Az ezután következő enharmonikus váltás az op. 62-es H-dúr noktürnből lehet ismerős, ahol a középrész záróakkordjának Esz-dúr alaphangja az alaphangnem tercévé értelmeződik át, nagyszerű modulációval hozva el a visszatérést.

[117] Szó szerint megjelenik a H-dúr noktürn (op. 32. no 1.) 27. ütemében, valamint az f-moll noktürn (op. 55 no. 2.) 17. ütemében.

10.18132/LFZE.2018.18



A hárfa-etűdként[118] elhíresült Asz-dúr darab ugyancsak a dallamjátékot helyezi a középpontba, ezúttal egy újabb technikai kihívás szempontjából: a jobbkéz kisujja a dallamfelelős, mégpedig olyan dallamé, amelynek negyedekben mozgó íve végigvonul a teljes etűdön. A szintén csaknem végig homogén ritmikájú akkordfüggöny különlegesen finom hangzó hátterét adja a *belcanto*-ihletettségű dallamnak. A gyakran azonos hangot ismétlő dallamhangok számos énekesi technika és formálásmód imitációjára adnak lehetőséget, minthogy a repetíciók egy dallamhang különböző dinamikai fázisait, időbeli pillanatait hivatottak megmutatni. Ilyenformán a tartott hangon való *crescendo-decrescendo* illúziója is megteremtődik. A *legato*-dallam létrehozása önmagában is komoly kihívás, ami a billentés, súlyelosztás és pedáljáték rendkívüli differenciáltságát egyaránt megkívánja.

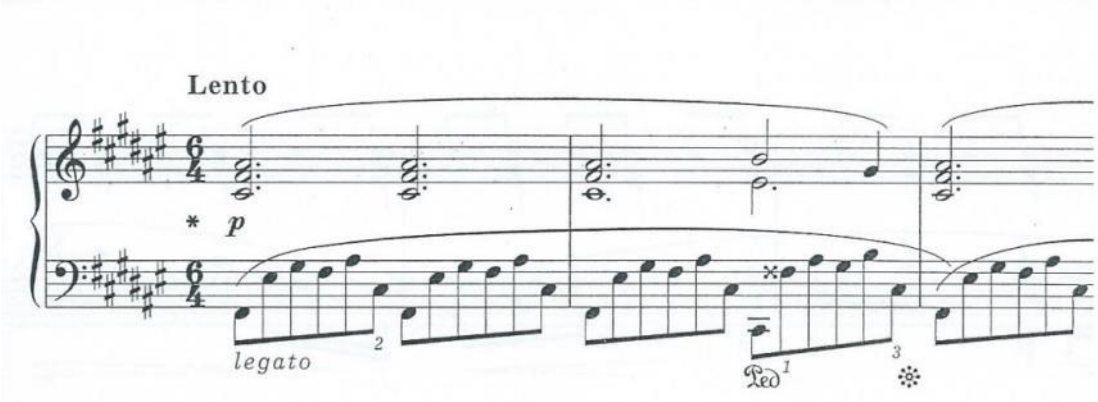
[118] Az asszociáció Robert Schumanntól származik, amit a darabról szóló leírásában közzé is tett az általa alapított *Neue Zeitschrift für Musik*-ban. Tomasewski a Chopin Intézet honlapján található műleírásában írja, hogy Mendelssohnnal együtt Schumann a megjelenése előtt ismerte már a darabot. Myeczysław Tomaszewski: „Etude in A Flat Major, op. 25. no. 1." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/3/id/187 (utolsó megtekintés: 2017. 06. 12.).

10.18132/LFZE.2018.18

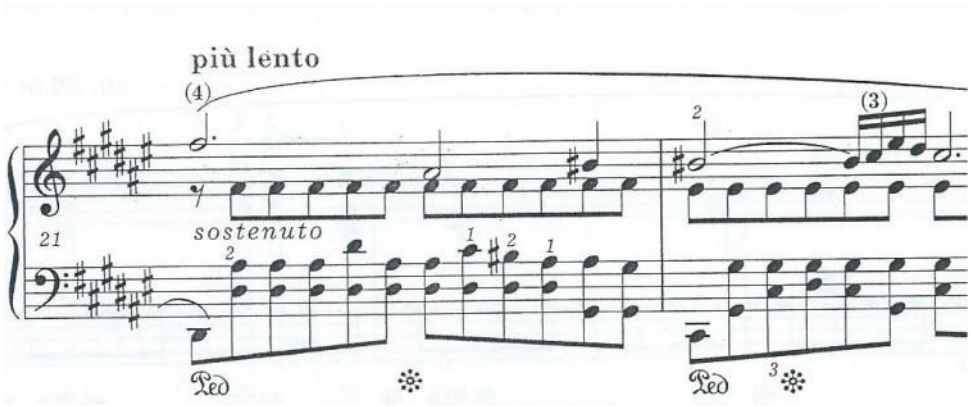
3. Noktürn-prelűdök

Az *Prelűdök*ben (op. 28.) Chopin egy nagyszabású ciklust kívánt létrehozni csodálatos, miniatűr karakterdarabokon keresztül. Éppen emiatt sokféle karakter, affektus jelenik meg – többek között mazurkát (no. 7. A-dúr), etűdöt (no. 3. G-dúr, no. 5. D-dúr, no. 12. gisz-moll, no. 19. Esz-dúr), impromptu-t (no. 11. H-dúr), scherzót (no. 8. fisz-moll, no. 10. cisz-moll, no. 14. esz-moll), balladát (no. 22. g-moll), indulót (no. 9. E-dúr), sőt, még korált (no. 20. c-moll) is felfedezhetünk – nem meglepő tehát, hogy noktürnöket is találhatunk köztük. Akadnak tipikusabb, rögtön felismerhető példák, mint a Fisz-dúr (no. 13.), az Asz-dúr (no. 17.) vagy a B-dúr (no. 21.) prelűd, és van, ami csak hangulatában és néhány aspektusában kötődik a noktürn-műfajhoz. Itt említhetjük meg az e-moll (no. 4.) vagy a Desz-dúr (no. 15.) prelűdöt.

A Fisz-dúr prelűd hárfa-szerű kísérete, mely talán a legtipikusabb dalkíséreti formulának mondható, rögtön a dal érzetét kelti a hallgatóban, még ha a dallam – a hallgatóra gyakorolt kezdeti benyomása alapján – nem is emelkedik ki akkordikus felrakása miatt.



A 21. ütemben induló, rövid, 8 ütemes középrész aztán már egy sokkal szárnyalóbb, szenvedélyesebb dallamívet tár elénk.



10.18132/LFZE.2018.18

A rövid tétel minden ízében az onirikus noktürnöket idézi fel, mind az álmodozó, befelé forduló hangvételével, mind a középrész érzelmi töltetével, ami által egy valódi inkognitó-noktürnről beszélhetünk a Fisz-dúr prelűd esetében.

Az Asz-dúr prelűd (no. 17.) nagyon hasonló karakterében az előbbihez: szintén a csendes nyugalomból indul ki, és ide is tér vissza. A ciklus felépítésében Chopin gondosan válogatta meg az egymás után következő tételeket: az Asz-dúr a *Presto con fuoco,* balladai hangvételű, szürreális b-moll prelűd után hoz megnyugvást gyengéden kibomló, éneklő dallamával.

Ugyanezzel az ellentétekre épülő ciklusszervező elvvel találkozunk a B-dúr prelűd (no. 21.) esetében is, mely az azt megelőző c-moll korál, vagy más értelmezés szerint gyászinduló komor és sötét világát oldja fel. Érdemes felidéznünk Marceli Antoni Szulc, Chopin első lengyel életrajzírójának költői leírását a tételről:

> Itt minden melódia és dal, még a balkéz kísérőfigurái is. A mű kezdete egyszerűen így hangzik. A középrész színültig tele van drámaisággal, ami egy fokozáshoz vezet, azonban az enyhítő, megnyugvást hozó csúcspont elmarad. A vihar lecsendesedik, a zene eltűnik és elenyészik, azonban ez is csalásnak bizonyul. A finálé katasztrófája már a levegőben lóg, minden egyes ezt követő tétel előrejelzi azt.[119]

Míg ő a nagyforma szempontjából szemléli a prelűdöt, számunkra annak fontos aspektusa a kottában külön jelzett *Cantabile* dallamossága, lassú, méltóságteljes, de egyben táncos, hármas lejtése, élénkebb, izgatottabb középrésze, majd az életigenlő befejezése mind a pasztorális noktürnök közé sorolják azt.

A Desz-dúr, kezdetben George Sand, majd később maga Chopin által is „Esőcsepp" alcímmel illetett prelűd visszatérő főrésze szintén a béke és nyugalom oázisát képviseli a *Prelűdök* viharos forgatagában. Az eső kopogásának illúzióját a folyamatosan kopogó Asz – illetve a cisz-moll középrészben Gisszé átértelmezett verziója – adja. A dallam míves kidíszítettsége és a kíséret egyszerű, letisztult hármashangzat-felbontása adják a tétel noktürnszerű jellegét.

Kevésbé tipikus példával szolgál az e-moll prelűd (no. 4.) esete. Alaphangulatát a tűnődés, bizonytalanság, határozatlanság, nyugtalanság jellemzi. Ezt a harmóniai ritmus szabálytalansága, kiszámíthatatlansága adja – a hallgató sosem lehet azzal tisztában, mikor fog egy új harmóniát hallani. Ezenfelül azt sem tudjuk, hogy melyik szólamban lesz elmozdulás: az akkordikus, egyenletesen pulzáló kíséret valamelyik hangja változik, vagy a

---

[119] Idézi: Myeczysław Tomaszewski: „Prelude in B Flat Major, op. 28. no. 21." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/208/ (utolsó megtekintés: 2017. június 17.).

10.18132/LFZE.2018.18

dallam. Ezt a pulzálást támasztja alá az *alla breve* ütemmutató-jelzés is. A tűnődés, bizonytalanság végig kitart, nem egy célirányos harmóniai folyamattal találkozunk, nem haladunk valahonnan valahová, hanem körbe-körbe járunk, visszatérünk mindig ugyanarra a helyre, ugyanazokra a harmóniai fordulatokra. A 17. ütem *f* érzelmi kitörése nem jut el sehová, a 18-23. ütemek egyre mélyebbre süllyednek egy megoldások nélküli, depresszív állapotba. Az utolsó három, leválasztott akkord *pp* visszhangozza a reménytelenséget, kiúttalanságot. Ennek a végtelenül kiábrándult, lemondó hangulatú karakternek szóbeli megfogalmazása több zongoristát is megihletett: Hans von Bülow az *Erstickungsanfall* – „Fulladás" kifejezést használta,[120] Alfred Cortot pedig a *Sur un tombe* – „Egy sírnál" címmel látta el azt. Mint láthatjuk, mindketten az elmúlásra, a gyászra asszociálnak a darabbal kapcsolatban.

Az e-moll hangnemhez Chopin a barokk *lamento*-k affektusát társítja, sőt, Jean-Jacques Eigeldinger a balkéz hármashangzatainak különböző szólamokban történő kromatikus ereszkedésének előképét Bach: h-moll miséjének *Crucifixus* tételében véli felfedezni.[121] Az e-moll prelűd felvonultatja a *lamentó*k összes műfaji kellékét: *largo* tempójelzést, kromatikusan ereszkedő basszusmenetet, valamint a dallam sokat ismételt lefelé hajló *C-H*, azaz szext-kvint, *6-5* lépés sóhaj-motívumát sorolhatjuk ide. Azonban egyéb jellemzők – úgymint az azonos hangnemválasztás, a textúra, a regiszter, a szűkített hármashangzatok, valamint a zárlat előtt megszakadó folyamat – a *Crucifixus* tétel közvetlen hatását mutatják. Valószínűnek tarthatjuk tehát, hogy – noha köztudomású, hogy a *Prelűdök* komponálásakor Bach *Das Wohltemperiertes Klavier*-jának darabjai voltak az előképek – ebben az esetben Chopin nem abból a ciklusból, hanem a *h-moll misé*ből választott mintát, ami elsősorban a hangnemi konnotáció és a *Crucifixus*-tétel karaktere miatt juthatott ez eszébe.

Mindezek látszólag a prelűd egyéni jellegét hangsúlyozzák ki, azonban számos itt megállapított stílusjegy az elégikus noktürnök közé sorolja ezt a művet. Ahogy a korábbi fejezetben kifejtettem,[122] ebben a típusban az elgondolkodó, merengő, ábrándozó lélekállapot jelenik meg. Továbbá az is fontos jellemző, hogy ezekben a darabokban a dallamok énekszerű folyékonyságát makacsul ismétlődő motívumok váltják föl, éppúgy, mint az e-moll prelűd esetében is.

---

[120] Julius Kapp: „Chopin's *Préludes* op. 28.: Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer nach Angaben von Liszt, W. von Lenz und Frau Mouckhanoff." *Die Musik* 34 (1909. október): 227-233. Idézi: Nicole Biamonte: „Variations on a Scheme: Bach's „Crucifixus" and Chopin's and Scriabin's E Minor Preludes." *Intégral* 26 (2012): 47-89. 60., 32. lábjegyzet.

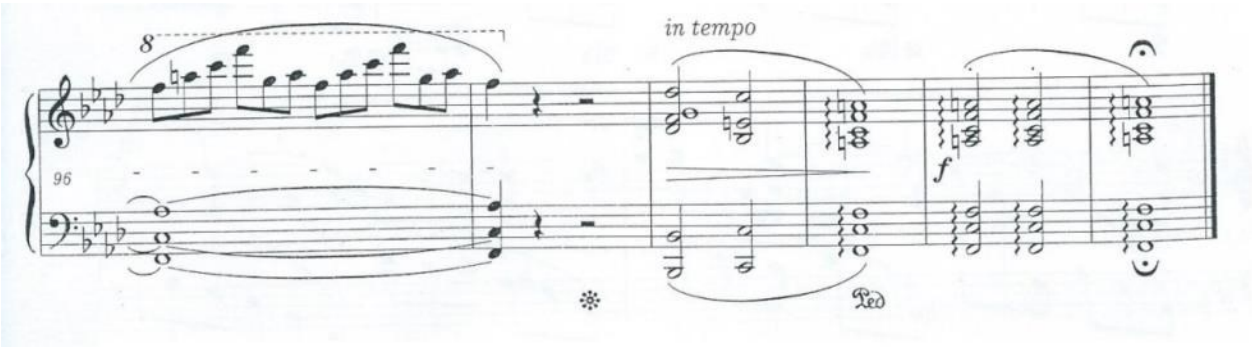
[121] Jean-Jacques Eigeldinger: „Twenty-four Preludes, Op. 28: Genre, Structure, Significance." In: Jim Samson (szerk.): *Chopin studies*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1988). 167-193. 176.

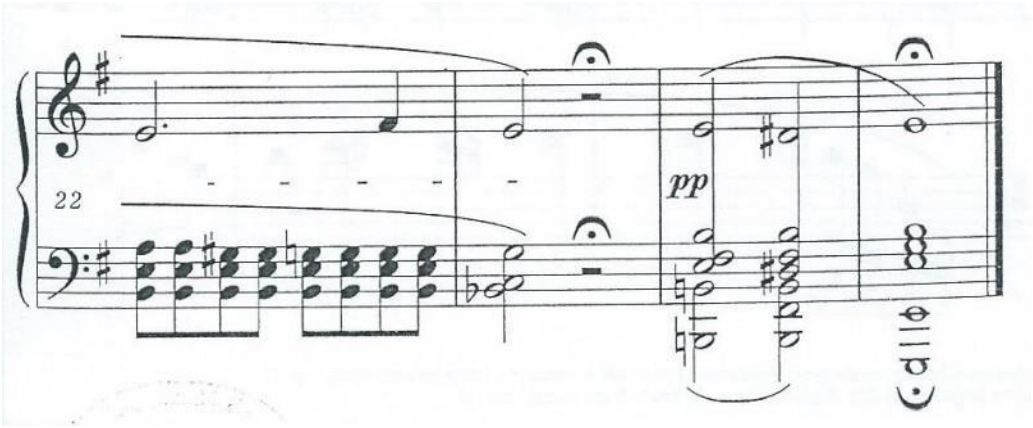
[122] Lásd: 4. 2. Elégikus noktürnök – bevezető szakasz, 30.

10.18132/LFZE.2018.18

Érdemes összevetni az f-moll noktürn (op. 55. no. 1.) kezdetét az e-moll prelűddel: előbbi esetben a nyolc ütemes témában háromszor ismétlődik meg a kezdő *C-F-Esz-Desz-C* motívum, majd ugyanez még egyszer megismétlődik a 9-16. ütemben, tehát összesen hatszor halljuk ezt az ereszkedő dallamot. A sokkal rövidebb és tömörebb e-moll prelűd esetében a *H-C-H* sóhaj-motívum az, ami háromszor, majd az ismétléskor újból háromszor megismétlődik. További érdekesség, hogy mindkét mű negyed értékű felütéssel nyit.

Fontos párhuzam továbbá a két kompozíció záró szakasza is. Értelemszerűen a prelűd koncentráltsága miatt minden kisebb mértékben valósul meg ez esetben, a hasonló arányok azonban észrevehetően jelen vannak. Az f-moll noktürn esetében a 97. ütemben megszakad az addigi folyamatos mozgás, kiszakadunk az addigi időviszonylatból, és egy kadenciával zár a darab. Ugyanez történik az e-moll prelűd esetében is, azzal a különbséggel, hogy itt nem kapunk feloldozást, nem hoz megnyugvást, megbékélést a három záróakkord.





Nyomon követhettünk tehát egy olyan prelűdöt is, amely számos ismertetőjegye alapján a legsajátosabb, legegyénibb hangvételű darabok közé tartozik a ciklusban, mégis felismerhetjük benne az elégikus noktürnök számos jellemzőjét is. Ebben rejlik Chopin műfajokat ötvöző, valamint azokra folyton utaló zeneszerzői tevékenységének igazi ereje: egyszerre idéz meg valamit és varázsolja azt hallatlanul egyedivé.

10.18132/LFZE.2018.18

IV. A NOKTÜRN FORMASZERKESZTÉSI FUNKCIÓI – NOKTÜRNÖK A NAGYFORMÁKBAN

1. A noktürn mint melléktéma

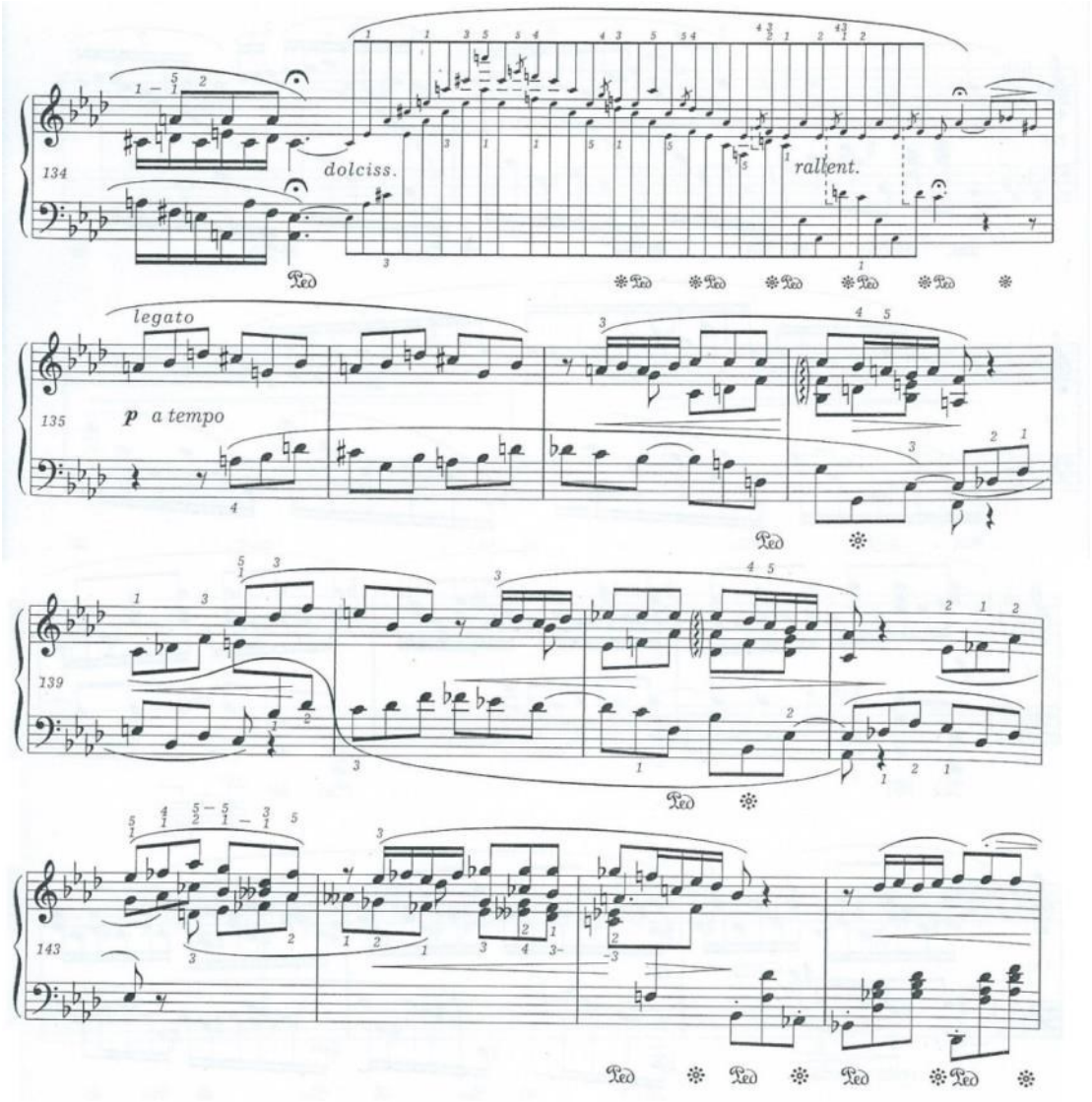
Jim Samson már hivatkozott tanulmányában[123] nagy figyelmet szentel Chopin két nagyszabású műfajának, a scherzónak és a balladának a formaépítkezés valamint a kompozíciós és tematikus felépítés szempontjából. A továbbiakban az ő megállapításainak összefoglalásán keresztül teszek kísérletet e műfajok darabjainak vizsgálatára. Elsődlegesen a h-moll scherzót (op. 20.) és a g-moll balladát emeli ki (op. 23.), amelyek egyaránt műfajuk első képviselői, továbbá szintézisdarabjai a briliáns stílus és a szonátaelv – ideértve a bécsi klasszikus hagyomány harmóniai-formai építkezését – két meghatározó zenei forrásának is. Míg a scherzo inkább az előbbihez, addig a ballada az utóbbihoz áll közelebb, írja, majd megállapítja, hogy a balladák formailag a szonátaforma újragondolását jelentik, noha másképp, mint szonátáiban.

A scherzókban is jelen van a szonátaelv, főként a 2. (b-moll) darabban, amely a leginkább kísérletező formai értelemben. Érdekes módon az 1. (h-moll) és 4. (E-dúr) darab egyaránt konvencionálisabb, lényegileg a kontrasztáló triójú háromtagú formára épül, noha az az előbbi esetben belső ismétlésekkel tágul a szerkezet, utóbbiban pedig kidolgozásszerű középszakaszok jelennek meg a főrészekben.

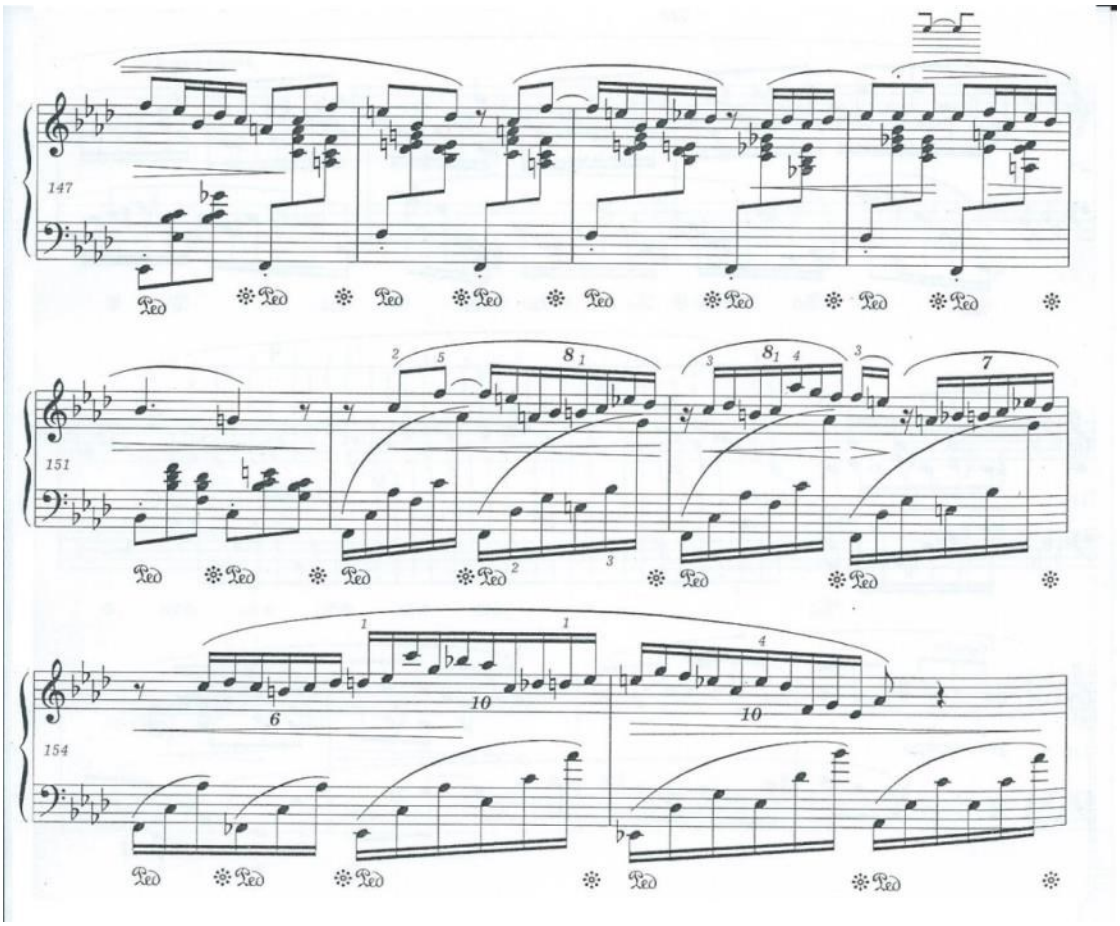
Chopin a négy balladában sajátosan értelmezi újra a szonátát, főként a darabok végére helyezve a szerkezeti és drámai feszültséget. Mindezt apoteózisszerű visszatérés jelzi (1., 3., 4.) valamint viharos kóda, melynek mintegy felvezetéséül szolgál a visszatérés. (1., 2., 4.). Az f-moll balladában a témák variációs alakítása is elsődleges fontosságú. Az nem tematikus bravúr-kóda a korabeli praxisból merített elem a szintén nem tematikus átvezető szakaszokkal együtt (a g-moll balladában például a 36-67. ütem). Ezen kívül a szokásos improvizációs gyakorlat finom stilizálását is megtalálhatjuk az f-moll ballada visszatérésében (135-164. ütem): a főtéma itt elhangzik ellenszólammal, kánonszerkezetben, majd noktürnszerűen díszítve is.

[123] Samson: „Extended Forms."

10.18132/LFZE.2018.18

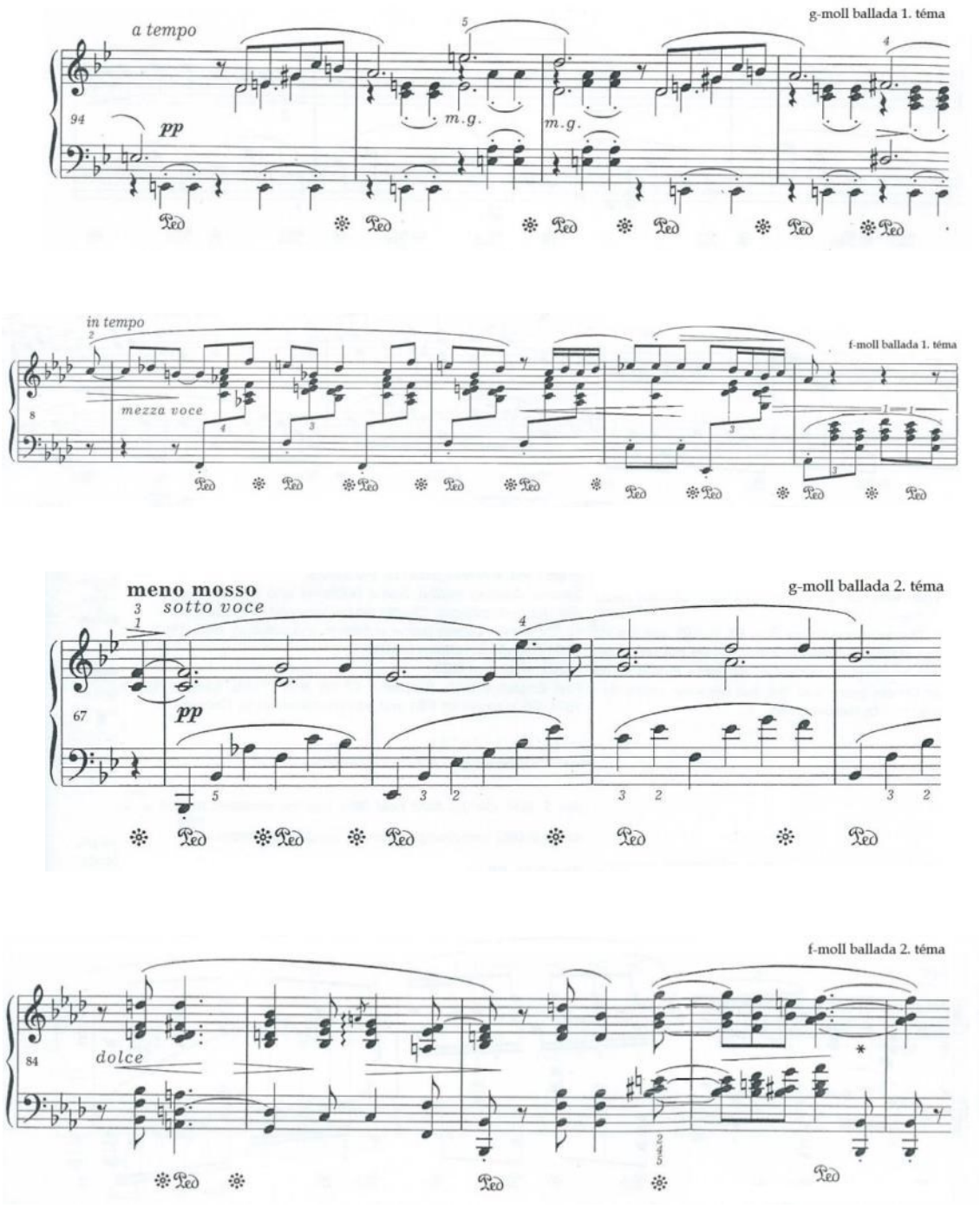


10.18132/LFZE.2018.18



Az 1. és 4. balladát párhuzamba állítva kitűnik, hogy nemcsak tematikai és formai párhuzamok vannak köztük, de a két expozíció egyes témáinak zenei anyagai is hasonlóak: 6/4 ill. 6/8-os metrum az első témák esetében, valamit a keringő sejtetése a lüktetésben. Ezek a metrumok már Chopin előtt is társultak a műfajjal, továbbá fontos adalék az is, hogy a francia operák egyszerű elbeszélő dalait is balladáknak nevezték. A 19. századi zeneesztétika a zenei nyelv narratív és kifejező lehetőségeit helyezte előtérbe. Ebbe a kontextusba illeszkedik szervesen a ballada műfaja, ahogy Chopin művei közül is a balladák állnak legközelebb ezen alapelvekhez. Ahogy a g-moll és f-moll balladák főtémáiban a keringő jelenik meg, úgy a második témák is műfaji asszociációt tartalmaznak, mégpedig a *barcarola* műfajáét.

10.18132/LFZE.2018.18

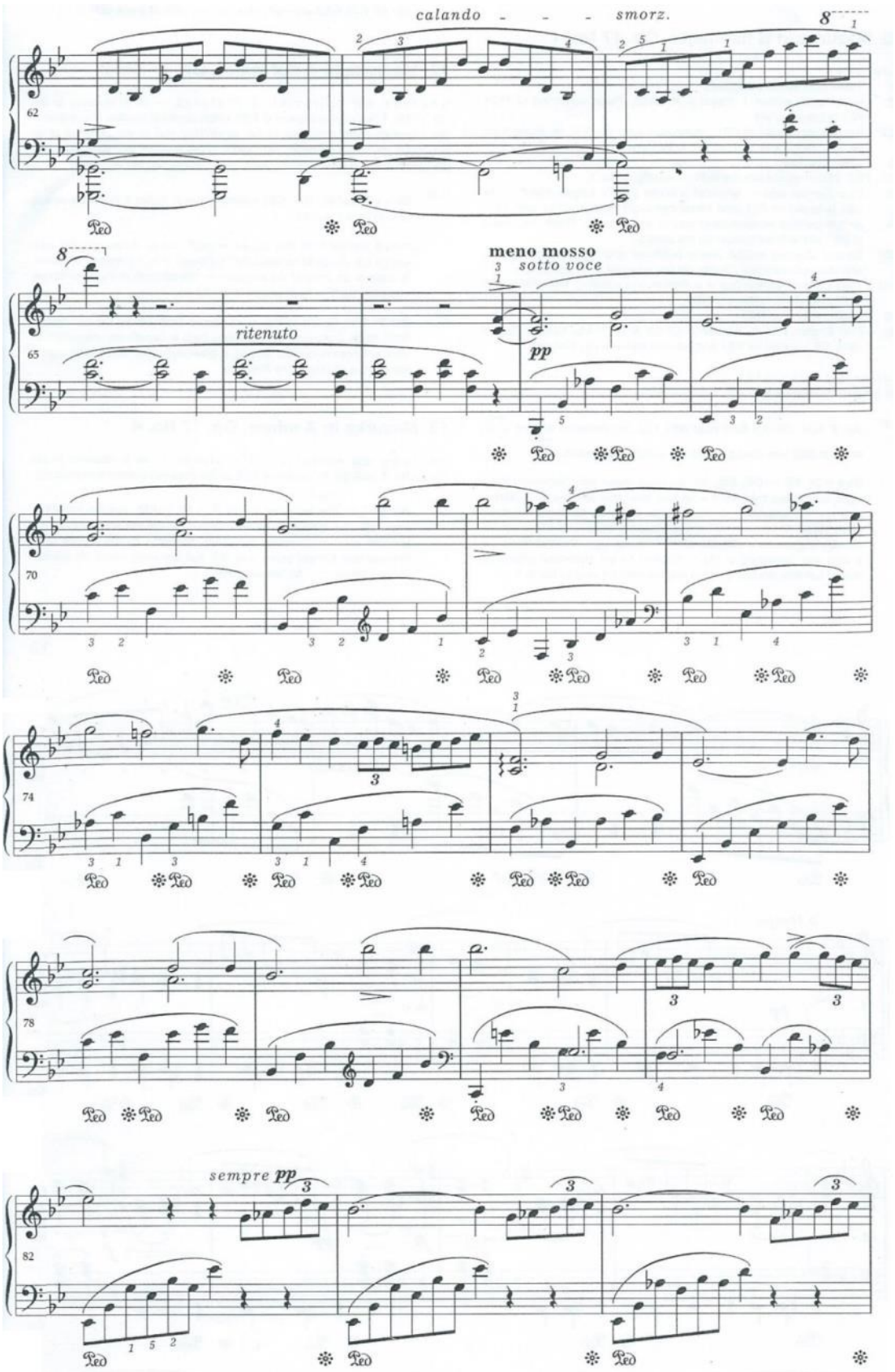


A második témák ritmikája is hasonló bár, ahogy Samson megjegyzi, azonban számos különbség is megfigyelhető. A g-moll ballada Esz-dúr témájában a hármas csoportok hatos ívekké állnak össze a kíséretben, míg az f-moll esetében a nyolcados alapegységű hármas lüktetés vertikálisan rendeződő, akkordikus szerkezetben halad, inkább emlékeztetve ezzel a barkarola és a *siciliano* felépítésére. A g-moll balladában továbbá negyedes egységű a melléktéma kísérőmotívuma, ahogy az alaplüktetés is, ezzel egy szélesebben hömpölygő, egyúttal szabálytalanabb figurációjú kíséret bontakozik ki, amihez hasonlót számos

10.18132/LFZE.2018.18

noktürnben találhatunk. A leginkább hasonlónak a korai e-moll (op. post. 72.) noktürn és a későbbi G-dúr (op. 37. no. 2.) darab kísérőfiguráját tekinthetjük. A barkarola-jelleget szintén magában hordozó Desz-dúr (op. 27. no. 2.) hangütése is fülünkbe csenghet a szakasz nyomán. A kísérőfigura is jelzi az ütemek olykor szabálytalan osztását. Ez a finom szembeállítása a kettes és hármas osztásnak először a kezdő 68. majd a 70. ütemben jelenik meg előbb 2+2+2-es, majd 2+4-es tagolással. Különbség van azonban a két *hemiola* között, mert míg az első csupán figuratív elem, addig a második érzékeny harmóniai anticipáció: az ütemközép harmóniaváltása negyeddel megelőlegeződik, így ezt halljuk valóban *hemiola*-nak. A 68. ütem sejtető *hemiola*-jához hasonló történik a következő ütemben a dallam mozdulatában: 4+2-es osztásúnak érezzük az ütemet, minthogy a kíséret itt nem ad egyik osztásra nézve sem támpontot, figurája itt egyenes ívben fogja át a teljes ütemet. A ritmikai értelemben első teljesen konszonáns ütem a 4. (71. ütem). Ezután figuratív szempontból ismét 2+4-es *hemiola*-k következnek látszólag, azonban itt egy újabb jelenség játszódik le. Az ütemkezdet harmóniai basszusai a harmadik negyedre kerülnek sajátos késleltetésként, így az akkordérzetünk csupán pillanatnyi lehet: a következő negyeden már az ütemfél szabályos harmóniai basszusát halljuk. A rendkívül bensőséges *belcanto*-dallam előbb kettősfogásokban, majd egymagában szólal meg a frázisszerkezetileg sem szabályos, 8+6 ütemes témában. Ezen első témamegjelenés tehát karakterében, szerkezetében és hangulatában is az onirikus noktürnök sajátosságait hordozza.

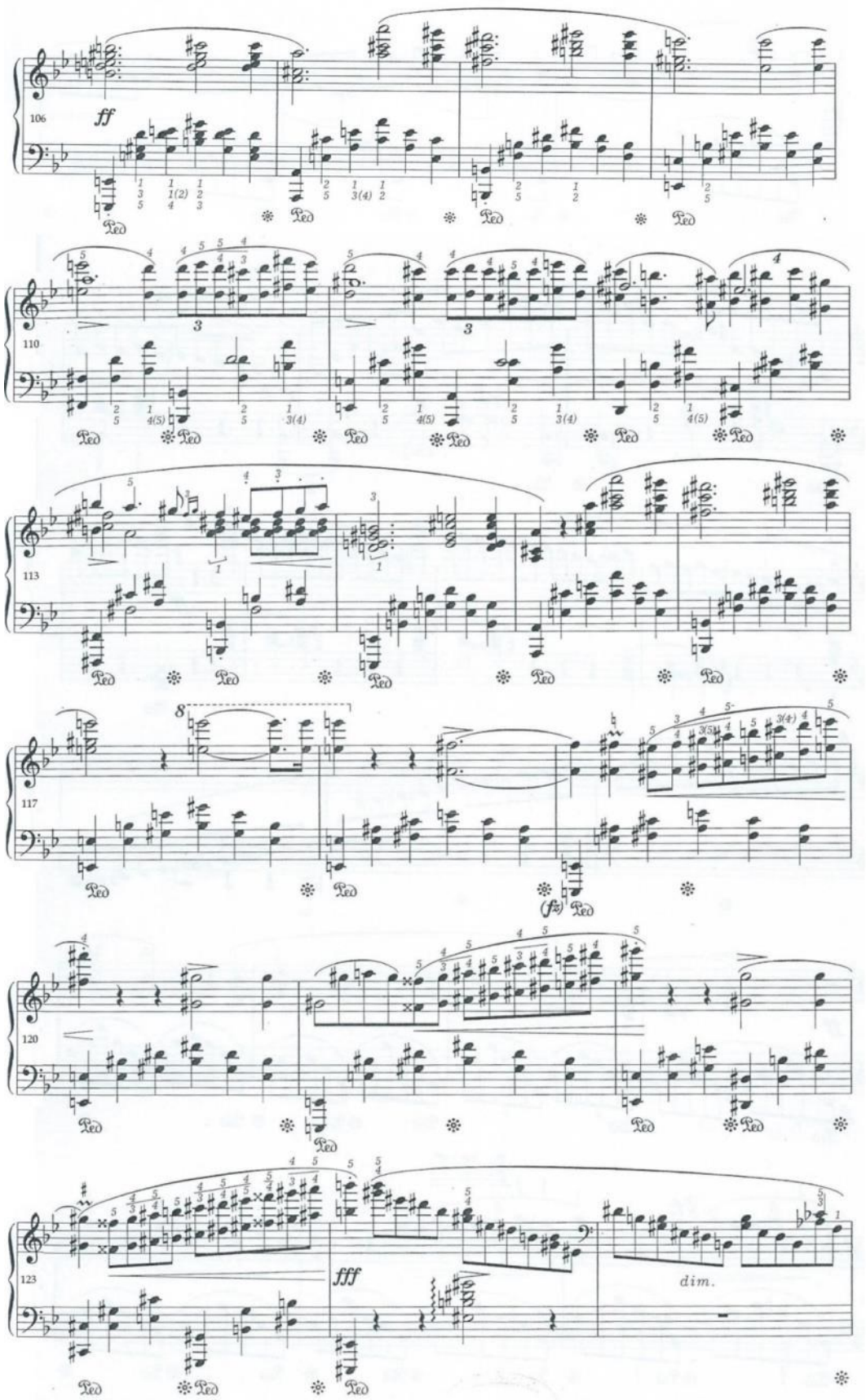
10.18132/LFZE.2018.18



10.18132/LFZE.2018.18

Azonban két további esetben is felhangzik a darab során a téma. Következő alkalommal nem sokkal ezután, a főtéma a-mollban történő visszatérését követően, ezúttal azonos alappal, A-dúrban (106. ütem). Ám nemcsak a harmóniai relációja változik meg a főtémához képest, hanem karaktere is. Az előbbi intim, finoman ingadozó deklamációjú megszólalással szemben most *fortissimo* dinamikával, felépítésében, hangzásában pedig a patetikus c-moll noktürnéhez hasonló sűrűséggel jelenik meg. A kíséret dús akkordfüzérei, oktávbasszusai, valamint a dallam akkordikus exponálása is az előbbi noktürn visszatérésének felépítésére emlékeztet. A második témának ezen patetikus-egzaltált megjelenését a főtéma motivikus fokozása készíti elő, amely ebben a formában a darab végén is elhangzik, ahol ellenállhatatlan energiájával a drámai kódát vezeti be. Minthogy a scherzókkal ellentétben a balladákban nem jellemző a formarészek világos elkülönülése, ezen második melléktéma-megjelenés átkomponáltan vezet a báli hangulatú középszakasz epizódjába. A frázis második felében a korábbi kadenciális záróütemek (81-82. ütem) helyett új motívum következik, melynek felfelé ívelő oktávskála-futamai a 124. ütem *fff* csúcspontjára törnek. Az itt megszólaló – később Richard Wagner által is előszeretettel alkalmazott – akkord, az Esz-dúr hangnem mollbeli második fokú szeptímjévé értelmeződik és váltja át a színt a *piú animato* szakaszra, amelyben a kezdet sejtetése után valódi keringőt hallhatunk.

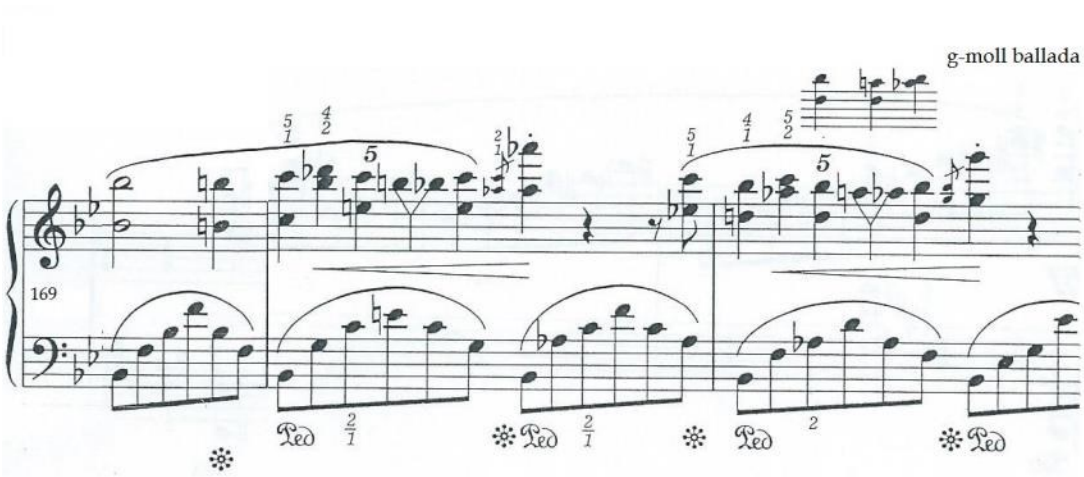
10.18132/LFZE.2018.18

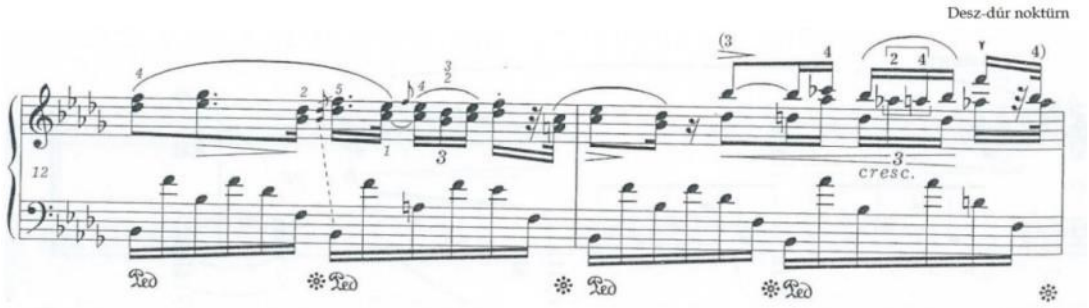


A második téma harmadik megjelenése a tulajdonképpeni visszatérés, azaz megelőzi sorrendileg a főtémát. Szerkezetében pedig az eddigiek ötvözését jelenti. Ugyan harmadszor

10.18132/LFZE.2018.18

is *fortissimo* szól, tehát ismét távol az első megjelenés bensőségességétől, azonban a második megszólalásnál jóval légiesebb felépítésben, különösen, ami a kíséretet illeti, ami ismét a szokásosabb noktürnszerű kísérőfigurákhoz hasonlít. A dallam noha ismét akkordikusan vagy oktávban jelenik meg, ezúttal ritmikai-motivikai variánsokkal gazdagodik, és *duett*-figurációja (170, 171, 173. ütemek) a Desz-dúr noktürn espressivo-szakaszának fordulára (13. ütem) rímel.



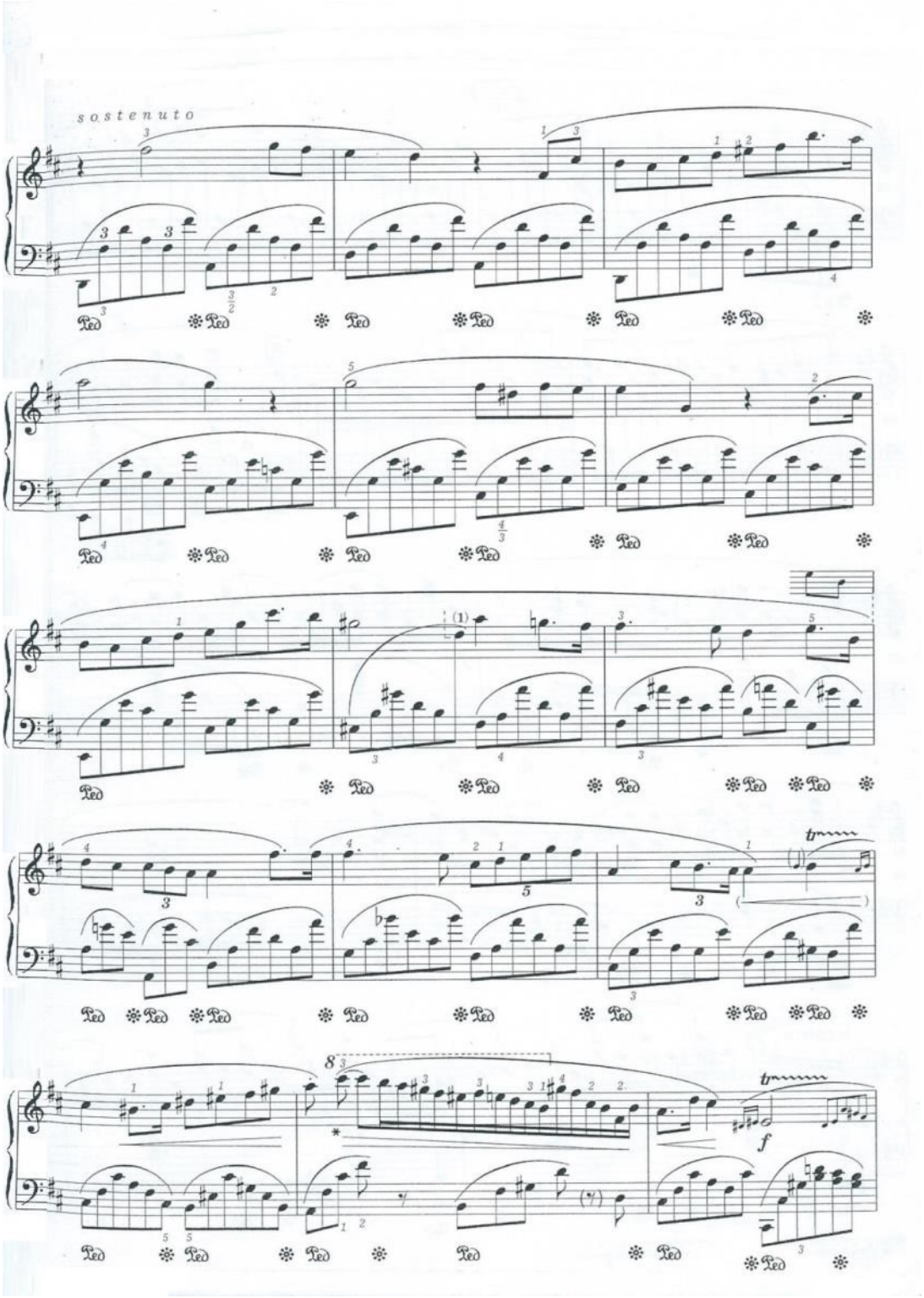


A másik mű, amelyben a noktürn mint melléktéma megfigyelhető – immár tényleges melléktémaként – az h-moll szonáta (op. 58.). Az első tétel egésze szempontjából is formaszervező jelentőségű az először a 41. ütemben megjelenő nagyszabású melléktéma-frázis. Ezt az a körülmény is magyarázza, hogy a kidolgozási szakasz után a visszatérés első témája – tehát a valódi rekapituláció-érzet hordozója – éppen ez a téma. A kidolgozás-visszatérés kapcsolódása önmagában is érdekes jelenség. Az első visszatérő anyag a főtéma-terület 17. ütemétől induló nem tematikus átvezető szakasza a darab nyitógesztusaira rímelő akkord-szerkezettel. A darabkezdet főtéma-komplexumának nagy formátumát – kánonszerkesztésben bemutatott új témát is felvonultat – azonban rövidebb megoldásra

10.18132/LFZE.2018.18

cseréli. Elmarad az említett, kromatikus skálamotívummal aláfestett imitációs téma és az átvezetés utolsó frázisába kapcsolódik a folyamat, hogy annál exponáltabban jelenjen meg a melléktéma, ezúttal az alaphangnemben. Kitüntetett formaalkotó szerepét több körülmény is magyarázza. A darab elejének grandiózus-patetikus témafelvetése egyben problémafelvetés is dramaturgiailag, ami megoldást, kidolgozást kíván. A főtéma-terület hosszúsága és összetettsége részben ebből az igényből eredeztethető, ugyanakkor erre sajátos kontrasztként hat a melléktéma a maga statikusabb, szélesebb ívű, kevésbé impulzív karakterével.

10.18132/LFZE.2018.18



Formaterületként összetett konglomerátum ez is: az első szakasz (41-56. ütem), amit noktürn-fogantatásúnak nevezhetünk az uralkodó a maga 16 ütemével. Kifejezésében, ritmikájában egyre dinamikusabb és intenzívebb a második 8 ütemes egységben, amit széles gesztussal fisz-mollban zár. Az eddigi nagyléptékű hangnemi terv tehát a *h-d-fisz* reláció mentén szerveződik a bachi – többek között a h-moll mise *Kyrie* tételhármasában exponált –

10.18132/LFZE.2018.18

trias harmonica összefüggését felidézve. További 8 ütemnyi, két további motívumot felvonultató zene tartozik még a melléktéma-területhez. Az első (57-60. ütem) sajátos elízióval kapcsolódik a noktürn-téma zárlatához: kíséretének tizenhatod-figurációja már a zárlat ütemében elkezdődik. Sajátos színt hordoz ez a szakasz. A csaknem észrevétlenül finom modulációval harmóniai domináns-orgonaponttá alakuló *a* hang a negyedek második felén szól és ritmikusan nem kerül előtérbe, mintegy beleolvad a tizenhatod-kíséret szövetébe ezzel sajátos, lebegő érzetet kölcsönözve a D-dúrba visszavezető motívumnak. Nem mellékes körülmény az sem, hogy ez az a részlet, amelyik egyedüliként kap szerepet a melléktémából a kidolgozásban, mégpedig a melléktémának a tétel egésze szempontjából betöltött szerepéhez hasonlót.

A fő melléktéma-frázis (41-56. ütem) noktürn-vonatkozásai számosak és asszociációikban több irányba mutatnak. Ismét a kísérőfigura az egyik elsődleges noktürn-vonás. Tipikusnak tekinthető és több noktürnével is rokon: az op. 9. b-moll darabjának kezdetén és a H-dúr 13-20. ütemének *espressivo-cantabile* szakaszában is találunk hasonlót, ahogy a *Barcarolle* kísérőmotívuma is rokonítható vele. Még szembetűnőbb a hasonlóság a Desz-dúr noktürnnel (op. 27. no. 2.). Azonban ezekre csupán figurációjában, elrendezésében hasonlít a kíséret. Lüktetésében ugyanakkor nem hármas, azaz páratlan, hanem páros, minthogy két triolára tagolódik a hatos motívum, lévén az addigi ütemmutató 4/4. Ez további noktürnökkel hozza kapcsolatba, mégpedig a kontemplatív típus sajátosságaként. Karakterében mégis leginkább az op. 27-es Desz-dúrhoz áll közel, legalábbis a téma első fele. A két dallami alapsejt (*f-esz-desz – fisz-e-d*) is megegyezik. Hasonló bensőséges nyugalmat áraszt mindkét téma, ugyanakkor az előzmények a szonátarészletnek magasabb intenzitást kölcsönöznek, tekintve, hogy egy rendkívül dinamikusan irányult zenei folyamat előzi meg. Az onirikus-kontemplatív hangvétel fokozatosan egyre deklamatívabb gesztusokkal színesedik különös tekintettel az egyre több pontozott ritmusra és a sűrűbb dallami figurákra (triola, kvintola). A fisz-moll zárlat dinamikai és intenzitásbeli tetőpont is egyben, ami inkább elégikus-patetikus vonásnak tekinthető. A zárlatot megelőző *fioritura*-szerű kadencia azonban általánosabb arcvonás: széles, a folyamatot a zárlat felé terelő gesztusa a legtöbb Chopin-noktürnben megtalálható.

10.18132/LFZE.2018.18

2. Noktürn mint lassútétel

Chopin kevés klasszikus értelemben vett ciklikus alkotása közül a két zongoraversenyben valamint a h-moll szonátában szerepel noktürn-tétel. A versenyművek középső tételeivel és a harmadik zongoraszonáta lassútételével emeli be a noktürn műfajt önálló tételként a tradicionális három illetve négytételes nagyformákba. Az op. 4-es c-moll szonáta bensőséges Asz-dúr *Larghetto*-ját, szokatlan ütemmutatójával és melodikájának szaggatottabb, töredezettebb íveivel nem tekintem noktürn-intonációnak, ahogy az élete végén komponált sok szempontból különleges g-moll gordonkaszonáta *Largo*-ját sem. Utóbbiról Tomaszewski műleírásában azt olvashatjuk, hogy hangulatában távoli világok horizontjára tekintő alkotás, amit Gustav Mahler is írhatott volna.[124]

Gerald Abraham korábban hivatkozott mondata szerint a zongoraversenyek középtételei az első igazi romantikus értelemben vett Chopin-noktürnök.[125] A korábbi, f-moll darab *Larghettó*ja az onirikus noktürnök álomszerű hangulatában íródott *da capo*-ária formájú tétel.[126] Nagyszabású dallamívét rendkívül gazdag zongora-ornamentika jellemzi egyre kidolgozottabb, szélesebb *fioritura*-kadenciákkal. A középszakasz zongorán megszólaló *unisono recitativo*-ja a vonósok *tremolójának* függönye előtt szólal meg, ezzel a szerkesztéssel Chopin korabeli kompozíciós szokást követett.[127] Az e-moll zongoraverseny középső tételének címével Chopin egyenesen Mozartig nyúl vissza. Románcnak nevezi, akárcsak Mozart a d-moll koncert lassútételét. A románc mint a noktürn előzményműfaja ismét az onirikus és a kontemplatív noktürntípus asszociációját hordozza. Ebben az esetben is inkább az előbbi jut érvényre a tétel atmoszférájában. Kísérőmotívuma az Asz-dúr *Larghetto*-éhoz hasonlóan nyolcadokban mozgó anyag, ám ezúttal kevésbé tömbszerű, inkább áttetsző hangzású. Kontrasztként egy cisz-mollban szóló expresszív *agitato*-feliratú témát hallunk, ami hangütésében két noktürnrészlet karakterére is emlékeztet. A H-dúr (op. 9 no. 3.) 41. ütemben kezdődő *sostenuto* utasítással ellátott frázisának és a Desz-dúr noktürn *espressivo* második témájának hangulatában egyaránt visszaköszön ez a lamentáló-melankolikus hangvétel.

Az op. 58-as h-moll szonáta harmadik tétele, a grandiózus noktürn-*Largo* a b-moll szonáta gyászindulójához hasonlóan központi szerepet tölt be a darab egésze szempontjából.

---

[124] Myeczysław Tomaszewski: „Sonata in G Minor for Piano and Cello, op. 65." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/7/id/133 (utolsó megtekintés: 2017. 05. 31.).

[125] Abraham: *Chopin's musical style*. 29.

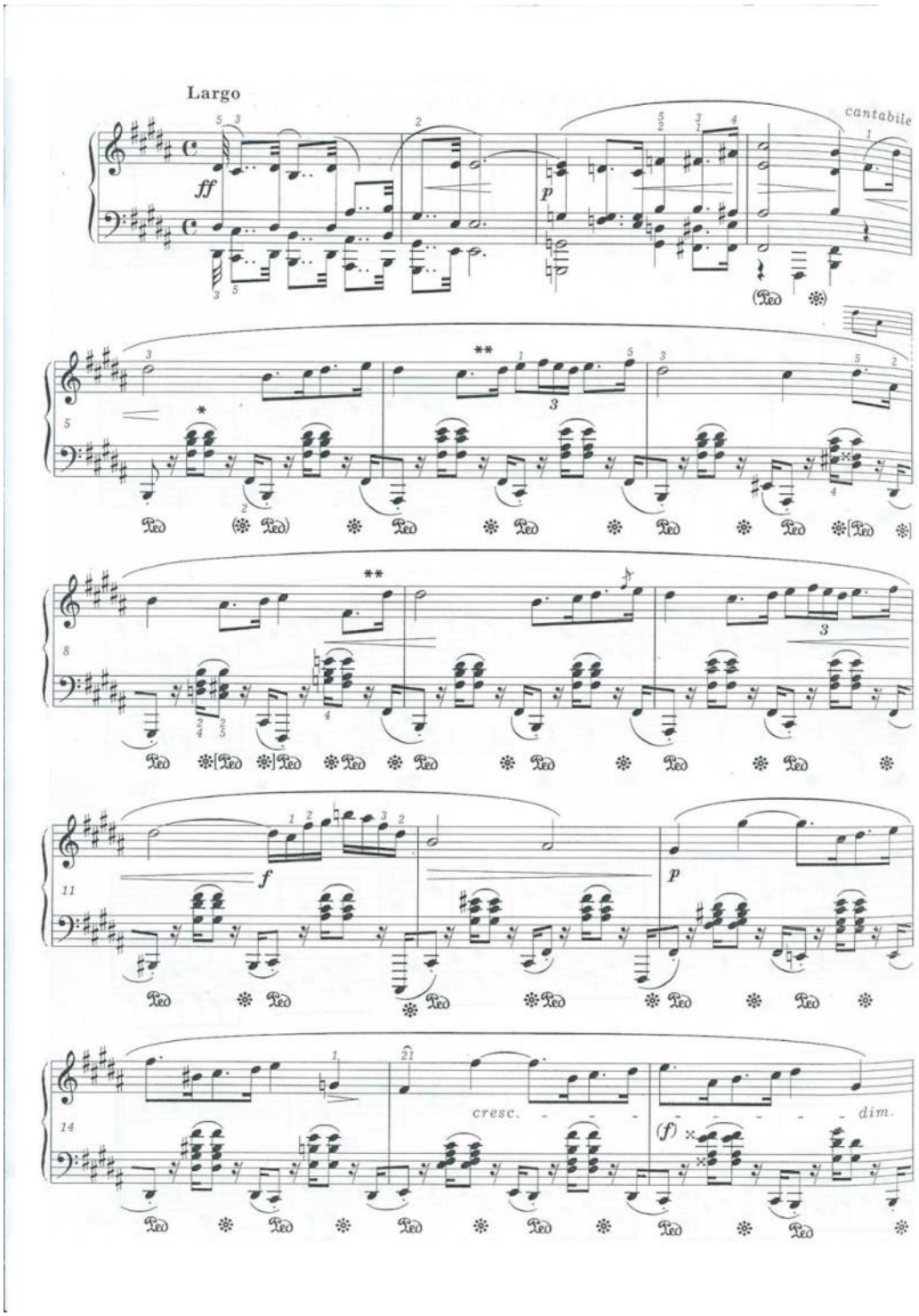
[126] Myeczysław Tomaszewski: „Piano Concerto in F Minor, op. 21." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/2/id/66 (utolsó megtekintés: 2017. 05. 31.).

[127] I.h.

10.18132/LFZE.2018.18

Nem csak terjedelménél fogva súlyponti tétel, hanem fogalmazásának letisztultsága, mondanivalójának emelkedettsége okán is. Az élete utolsó szakaszában alkotó érett mester bölcs felülemelkedése ez az élet konfliktusain, drámáin, egy a földinél magasabb szférába tekintve. Beethoven G-dúr zongoraversenyének lassútételét idézheti föl bennünk a nyitógesztus: a mély regiszter triplaoktáv *unisono*-ja a kettős pontozás kérlelhetetlen szigorúságával döbbenetes kontrasztja a megelőző *scherzo*-tétel álombéli tüneményekkel körülvett fájdalmas-bús emlékezésének. A gisz-moll tonalitást felvázoló két ütemes basszusmenet lefelé lépő hangközrelációi után retorikailag váratlan *gisz-e* exklamációban csúcsosodik ki a gesztus. Ezt követően valószerűtlen váltással a kitartott záró *e*-hang C-dúrba értelmeződik át, hogy bővített kvintszext-modulációval H-dúrba érkezve a noktürn-téma színrelépését előkészítse. A két ütemmel korábbi rendkívül erős *gisz-e* gesztus oldása és rímje egyben a téma *fisz-disz* felütése. A műfaji jellegzetesség felmutatásán túl kettős, dramaturgiai és kompozíciós jelentősége is van a két szext-fellépésnek. A kisszext-nagyszext reláció valamint a ritmika különbsége – a második fellépés egyszeres pontozásával – egyaránt a megváltozott karaktert jelzi. A téma során a dallamban is fontos tényező marad a nyújtott pontozású ritmuselem, a kíséret pedig egészen a 19. ütemig megtartja, méghozzá a c-moll noktürnre emlékeztető akkurátus lejegyzésmóddal és *staccato*-basszusokat. Noha a karakter és ritmika itt jóval lágyabb, könnyedebb hangvételt hordoz a c-moll noktürnben tapasztaltnál, mégis, korántsem az álmodozás-révedezés noktürni toposzával van dolgunk. A dallam emelkedett-elbeszélő tónusa a balkéz ritmikájával együtt különleges méltóságot, tartást kölcsönöz a tételnek.

10.18132/LFZE.2018.18



A középrész nem épít egységes, folyamatos dallamra, ellenben a jobbkéz veszi át a harmonikus anyagot. Akkordfelbontásainak hullámzása megszakad ugyan időről időre, hogy az első szakaszhoz hasonlóan megválaszolatlan zenei kérdésekben akadjon fenn a folyamat.[128]

[128] Myeczysław Tomaszewski: „Piano Sonata No. 3 in B Minor, op. 58." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/6/id/122/ (utolsó megtekintés: 2017. 05. 31.)

10.18132/LFZE.2018.18

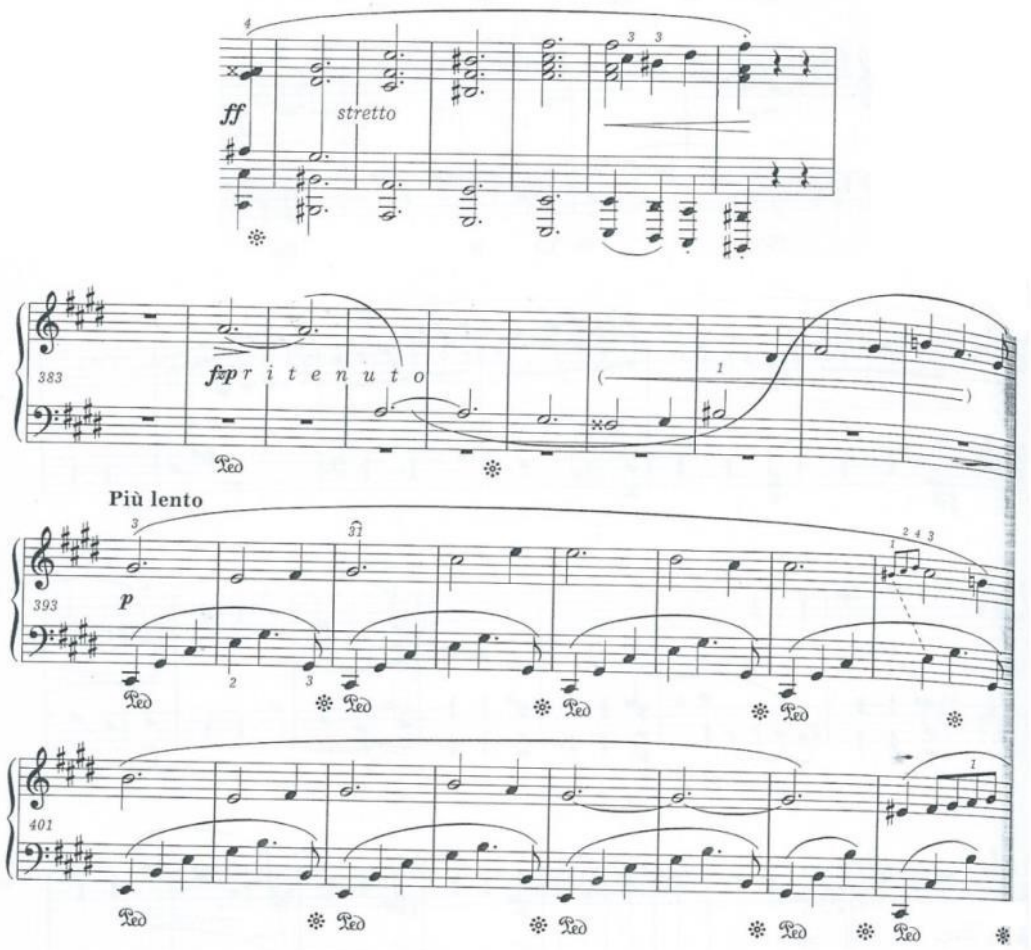
Az önmagában is háromtagú, visszatéréses középszakasz hosszúsága, szétterülő, széles medrű nyugalma az időtlenség érzetét kelti. A mély és magas regiszterek felé elszálló akkordsor a 93-96. ütemben kivételes finomságú atmoszférát teremt a visszatérésnek, ami rövidített formában foglalja össze a főrész anyagát. A kíséret ezúttal triolákban szól a kontemplatív típusú noktürnök sémáját követve. Így még folyamatosabbá válik a téma haladása a *barcarola*-szerű kísérettel. A 113. ütemtől induló kóda új melodikus frázissal ötvözi a középszakaszra emlékeztető nyolcadmozgást, ami ezúttal a basszusba kerül.

3. Noktürn mint középrész

A legeklatánsabban noktürn-jellegű chopini trió-szakasz az E-dúr scherzo (op. 54) középrésze. A meglepően szabályos szerkesztésű, 8 ütemes egységekben mozgó darabnak a *Piú lento* feliratú középrészre átvezető *recitativo*-ja is négyes ütemcsoportokba rendeződik. Ezt követően a 393. ütemtől szabályos háromtagú *da capo* ária-formájú noktürn következik cisz-mollban.

Jellegzetességeit tekintve magán hordozza mind a barkarola, mind a románc és az énekelt *siciliano* jegyeit. Noha 3/4-ben lejegyzett anyag, a továbbra is uralkodó négyütemességnek köszönhetően 12/8-osnak is hallhatnánk. A kíséret kétütemes hullámai erősen emlékeztetnek mind a *Barcarolle* 6 nyolcadnyi kísérőmotívumára, mind a G-dúr noktürn (op. 37. no. 2.) balkéz-szólamának hasonló figurájára. A melódia igazi *cantabile*-dallam, bár egyszerűségében elüt némiképp a noktürnök rendszerint díszítettebb témáitól. Uralkodó ritmusa a *barcarolá*ra és *siciliano*ra egyaránt jellemző trochikus képlet.

10.18132/LFZE.2018.18

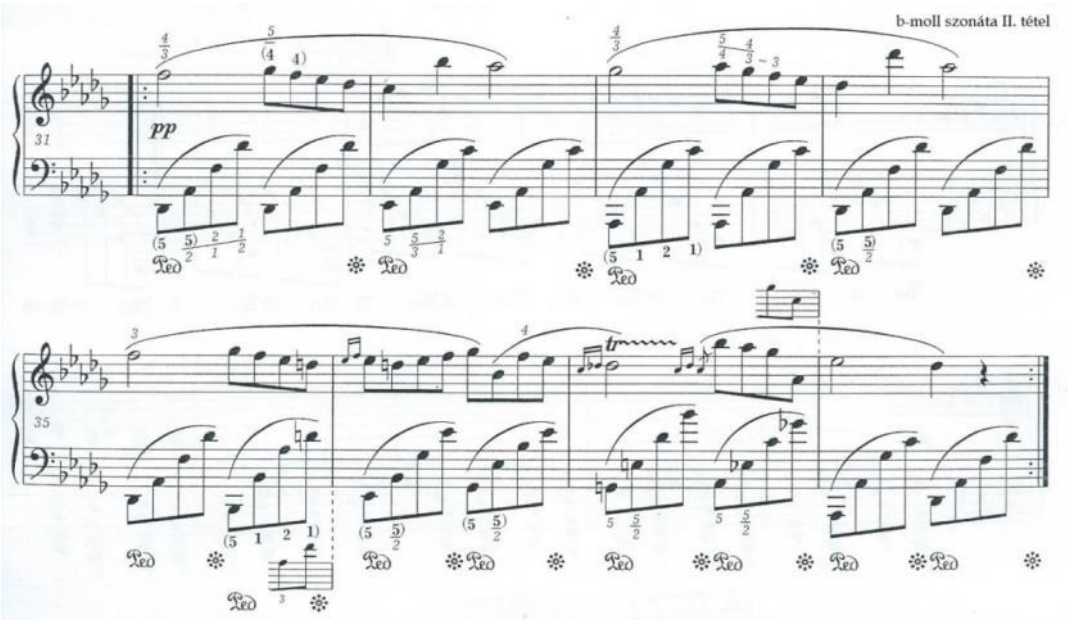


A noktürn-téma első elhangzása után a 427. ütem mintha új anyagot hozna, akár középszakasznak is vélhetnénk, azonban a 8 ütemes motívum 7. ütemében sajátos átfedéssel ismét az előbbi téma kezdődik el megismételve a teljes nyitóstrófát (433-466. ütem). A motívumátfedéssel létrejövő spontán dallami kétszólamúság a második témabemutatás során duett-szerkesztésben folytatódik. A noktürn-középrész triója két szimmetrikus 10 ütemes motívumból áll, közöttük egy a Fisz-dúr hangnemet F-dúrba vezető moduláló bővítménnyel. A várt F-dúr zárlat azonban elmarad és *c* alapú szűkített szekundakkord függeszti fel az addigi folyamatot, hogy ismét szabályos ütemszerkezetű *recitativo* vezesse föl a noktürn-téma megjelenését. A középrész noktürn-témájának visszatérése a második, duettszerű változat ismétlése, a záró ütemnégyes helyén 4 ütemes kánonszerű imitációval a jobbkéz alsó szólamában. Ezzel fantáziaszerűbb szakasz veszi kezdetét, ami azonban végig megtartva a négyütemességet nagyszabású intenzitás- és hangerőnövekedés mellett nagyléptékű *accelerando*val vezet vissza a darabkezdet tempójába, annak visszatéréséhez.

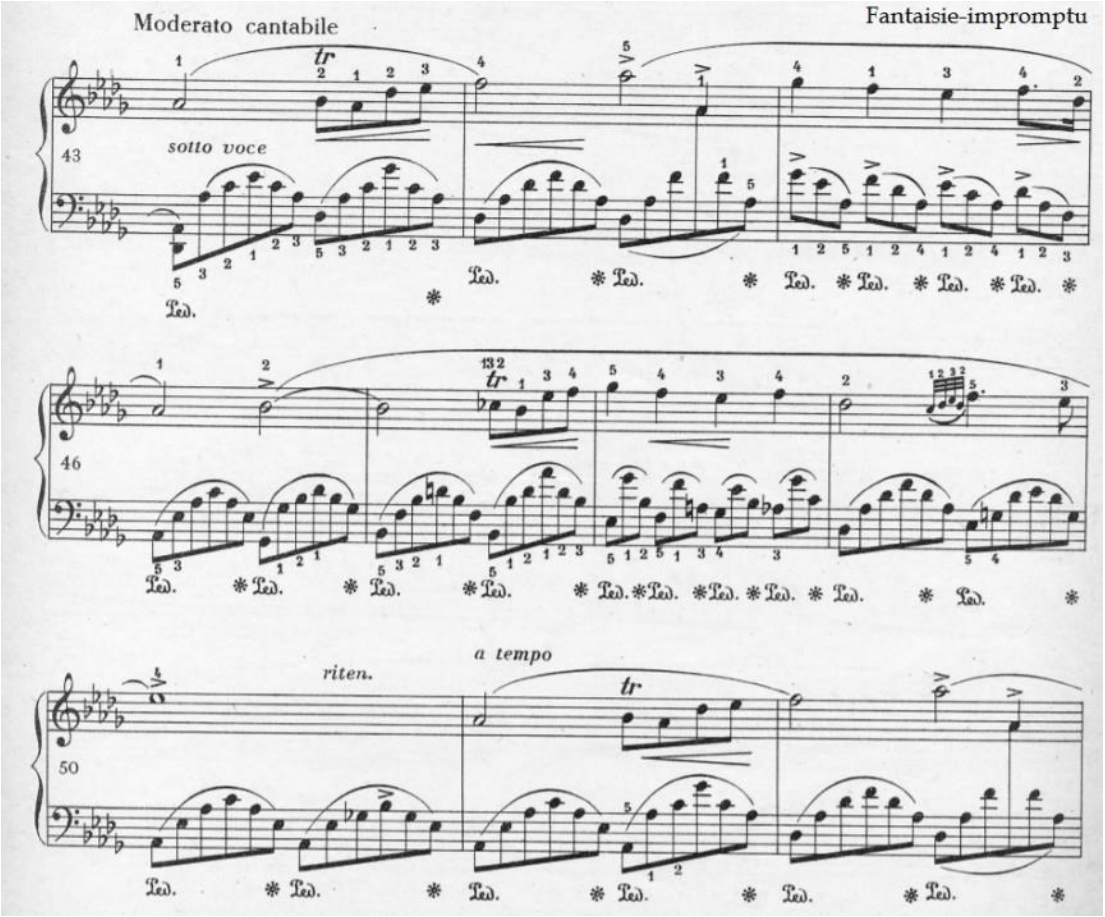
10.18132/LFZE.2018.18

A b-moll szonáta híres Gyászindulójának középrésze mind dallamiságát tekintve, mind pedig kíséretében ugyancsak noktürn-jegyeket hordoz. A szakasz szigorú szabályossága szembetűnő, minthogy három 8 ütemes frázisrészre tagolódik. E tekintetben ellentmond a noktürnök sokszor szabálytalan, elíziókat, átfedéseket gyakorta alkalmazó dallamainak. Ez egyfelől a dal asszociációját hozza magával, másfelől a gyászinduló-tematika közelségének, hatásának kérdését.

Feltűnő hasonlóságot mutat a b-moll szonátával a *Fantaisie-impromptu* középrésze, mely a mű eredeti cisz-moll hangneméből Desz-dúrba, a *maggioré*ba vált, ugyanabba a hangnembe, amiben a *Gyászinduló* középrésze is megszólal. Ugyanazzal a metrummal (4/4) találkozunk, a dallam is ugyanolyan értékekben mozog, és ugyanolyan szabályos szerkesztésű, 8 ütemes periódusokból épül fel mindkét középrész.



10.18132/LFZE.2018.18



Mindkét esetben rögtön felidéződik a hallgatóban a noktürn-hangvétel, vagy az operai *preghiera*-toposz (ima) is helytálló asszociáció lehet.[129] Az énekszerűséget támasztja alá, hogy 1917-ben az amerikai Broadway-zeneszerző, Harry Carroll felhasználta a *Fantaisie-impromptu* dallamát, és *I'm always chasing rainbows* címen népszerű vaudeville-dalt komponált belőle.[130] Ezzel a 19. századi hagyományt folytatta, mikor még átjárható volt az út zongora- és vokális noktürn között, vagy mikor Auguste Franchomme illesztett szöveget Chopin egyik noktürnjéhez.

További érdekesség, hogy mindkét műben bizonyos szinten Chopin Beethovenhez fűződő viszonyát is belekomponálta.[131] A *Gyászinduló* esetében a főrész személytelen, beethoveni szigorúságú hanghordozása, a gyász univerzális megjelenítése után a

[129] Ebben a kérdésben egy kisebb zenetudományi vita alakult ki a b-moll szonáta *Gyászindulójának* középrészével kapcsolatban. Több elemző is noktürnnek tartja a szakaszt, többek között Lawrence Kramer („Chopin at the Funeral: Episodes in the History of Modern Death." *Journal of the American Musicological Society* 54/1 (2001. tavasz): 97-125.), Jim Samson (*Chopin.* (Oxford: Oxford Unversity Press, 1996). 211.) illetve Wayne C. Petty („Chopin and the Ghost of Beethoven." *19th-Century Music* 22/3 (1999. tavasz): 281-299. 286., 294-298.) is. Ezzel szemben Jeffrey Kallberg amellett áll ki, hogy a *Gyászinduló* teljes egészében operai ihletettségű, egészen pontosan Rossininél, Chopin kedvelt zeneszerzőjénél találhatjuk előképeit. A gyászinduló-tematikához operai indulót, a középrészhez a már említett *preghierát* kapcsolja. Jeffrey Kallberg: „Chopin's March, Chopin's Death" *19th-Century Music* 25/1 (2001. nyár): 3-26. 17-19., illetve 50. lábjegyzet.

[130] Lawrence Kramer: *Interpreting music.* (Berkeley: Univerity of California Press, 2001). 176.

[131] Kallberg: „Chopin's March, Chopin's Death" 16.

10.18132/LFZE.2018.18

középrészben szólal meg Chopin, itt kerül előtérbe a személyes, emberi hang, melyet Chopin kedvelt műfaja, a noktürn szimbolizál. A *Fantaisie-impromptu* esetében pedig a hangnemi egyezés (cisz-moll), szerkezeti hasonlóságok, és az azonos indítómotívum (3. ütem, balkéz kísérőfigura) alapján azt mondhatjuk, hogy Chopin a Mondschein-szonátát választhatta mintájául.[132]

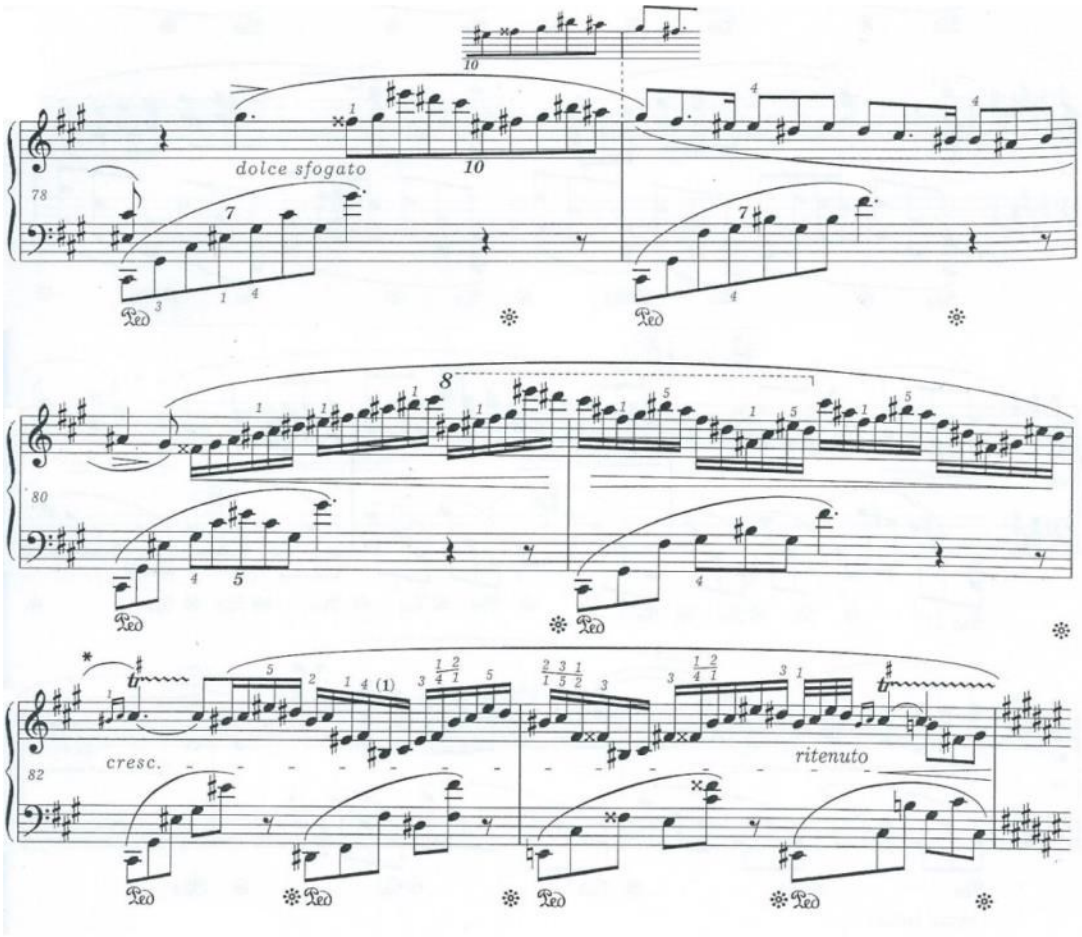
4. Noktürnszerű átvezető szakaszok és epizódok

Ehelyütt a teljesség igénye nélkül két mű epizódjainak kiemelésével kívánok rámutatni a noktürn-intonáció újabb formaszerkesztési funkcióira.

Elsőként az op. 60-as *Barcarolle* visszatérése előtti 6 ütemes szakaszra térek ki, amelyben a középrész *barcarola*-lüktetése megszakad és improvizatív szeptola majd kvintola ritmusú akkordtörések fölött kadenciaszerű *fioritura*-futamokat ír Chopin. A darab nyugvópontjaként szolgáló zenei sziget ez a noktürn-improvizáció, amit csakhamar uralma alá hajt a barkarola hármas lüktetése széles *crescendó*val elhozva a visszatérést.

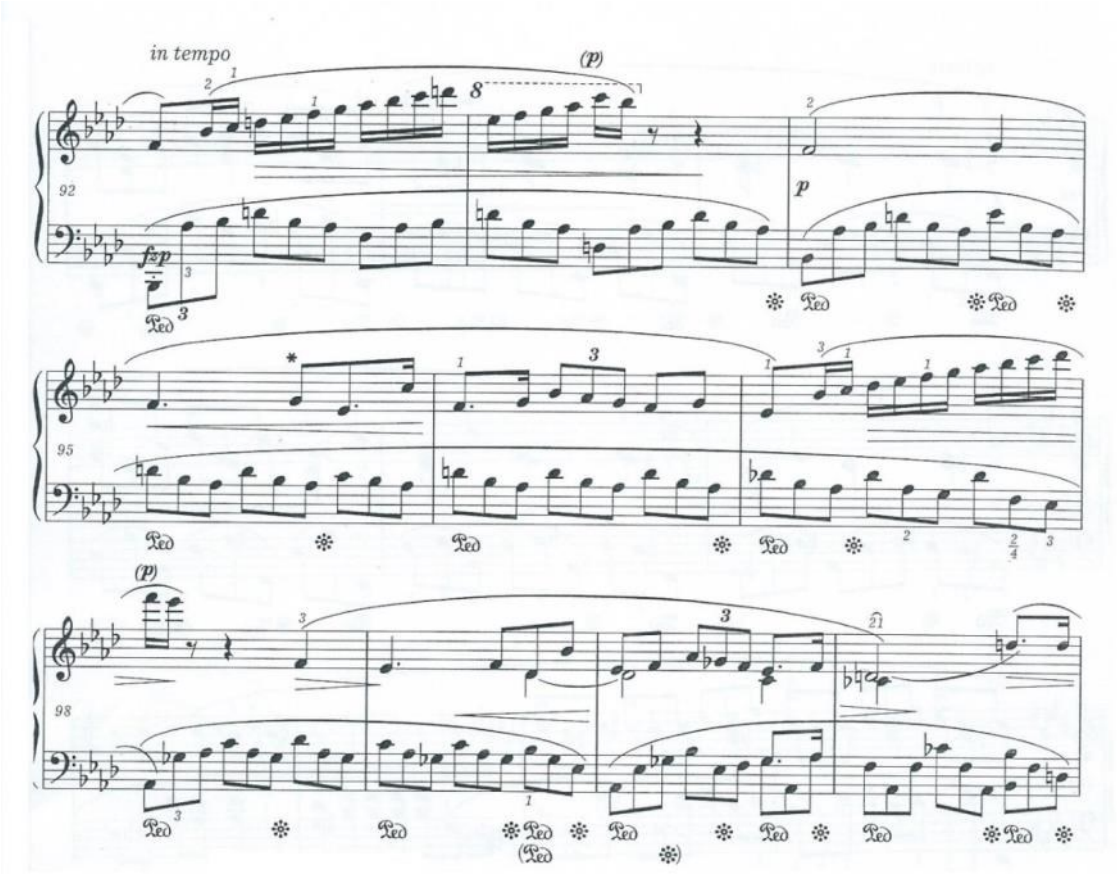
[132] Kramer: *Interpreting music.* 177.

10.18132/LFZE.2018.18



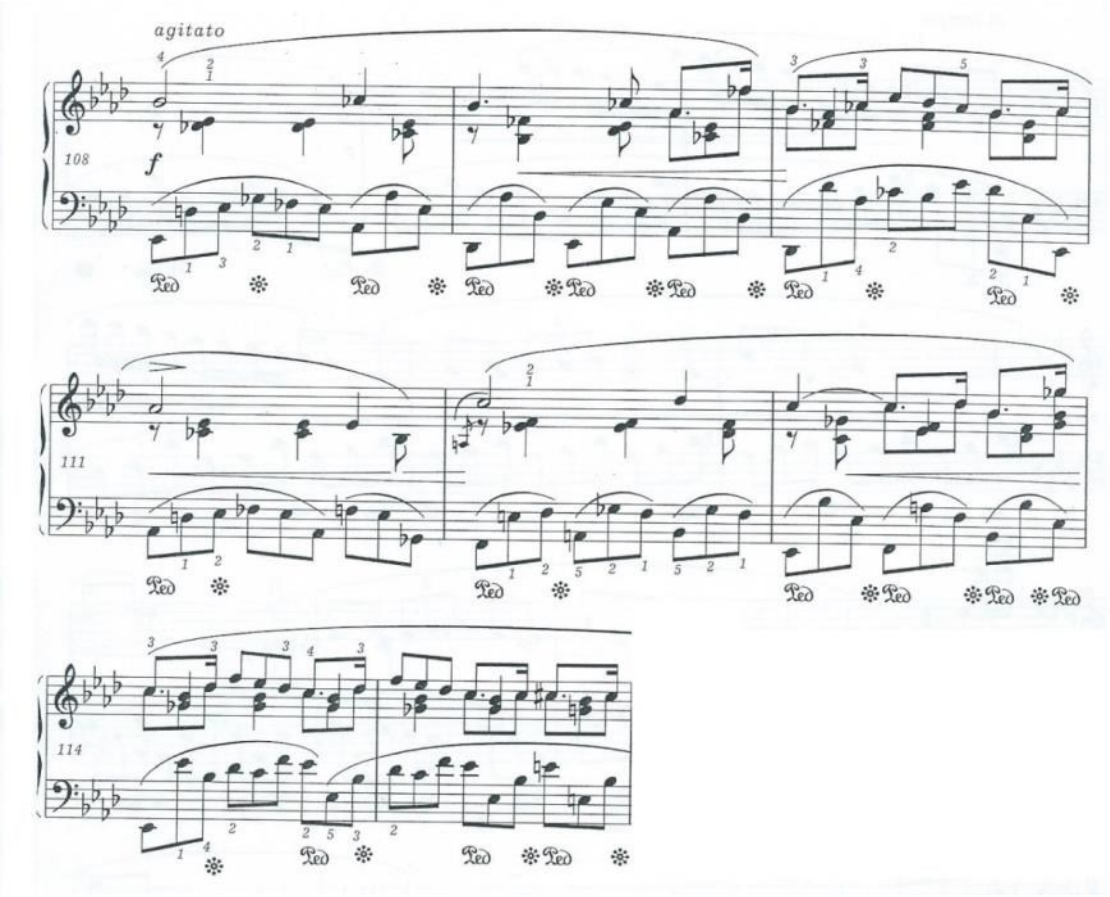
A *Polonaise-fantaisie* (op. 61.) összetett felépítésével, formájának rendhagyó arányaival számos helyen és funkcióban használja a noktürn-intonációt. Elsőként a 92. ütemben jelenik meg noktürnszerű szerkezet, amikor 26 ütemnyi átvezetés után a nyitó téma második feldolgozását halljuk. Az eddig uralkodó polonéz-ritmika itt eltűnik, a kíséret triolái sajátos karakterváltást hoznak. A repetitív-ritmikus kíséret helyett foltszerűbb aláfestést jelent, ezt a hosszabb pedálozási lehetőség is nagyban elősegíti. A csaknem változatlanul megszólaló dallam ebben a köntösben teljesen másképp fest, kantábilis tulajdonságai kerülnek előtérbe. Finom változtatással is jelzi a szerző mindezt: a téma harmadik ütemének harmadik negyedén első ízben pontozott ritmust ír, mégpedig a pontozás helyén tizenhatod-szünettel (26. ütem), másodszor pedig ezt mellőzve két nyolcadot (96. ütem). A téma triolái a noktürnszerű változatban belesimulnak a kíséret mozgásába, míg először a polonéz-ritmusnak ellentmondva sajátos deklamációt hordoznak.

10.18132/LFZE.2018.18



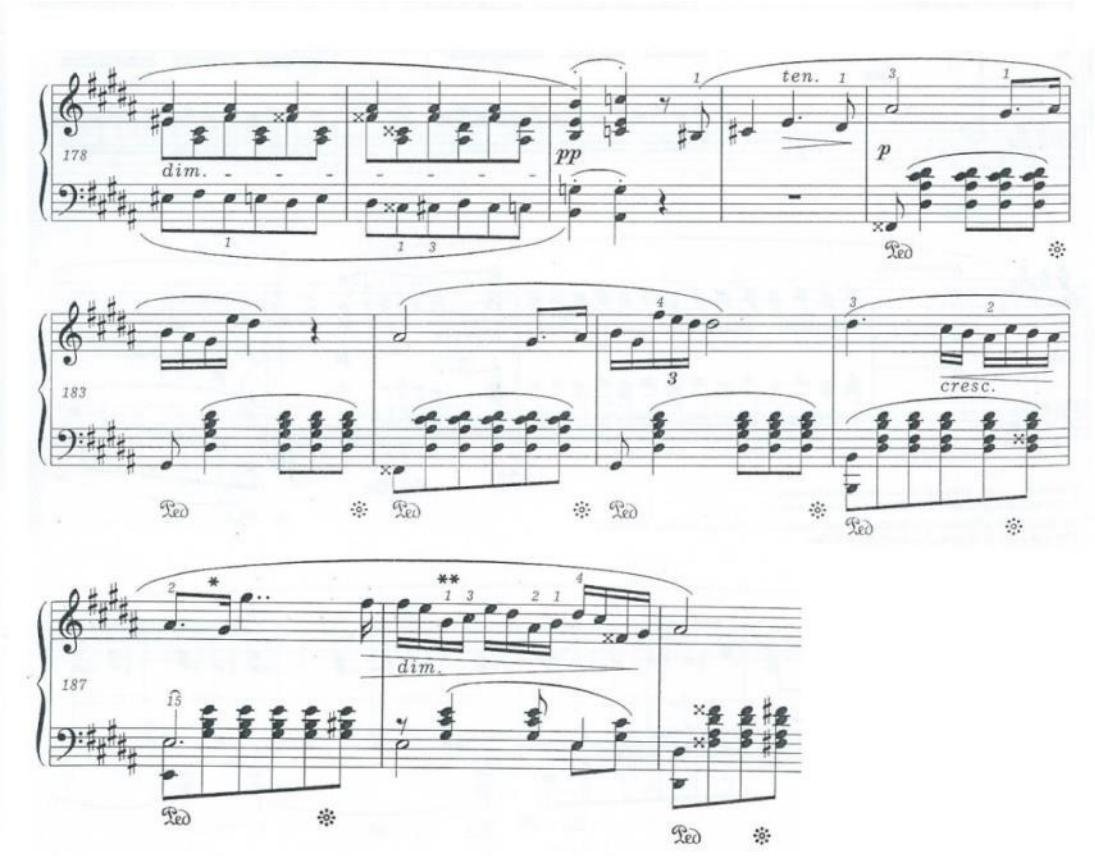
A 108. ütem témafeldolgozása az intenzitás és feszültség növekedésével egy a noktürnökből ismert *agitato*-szakaszokéhoz rendkívül hasonló szerkezetet használ. A H-dúr noktürn (op. 9. no. 3.) h-moll középrészében a triolás kíséretet és a középszólam szinkópáját is megtalálhatjuk, míg az cisz-moll noktürn (op. 27. no. 1.) *Piú mosso* triójában ugyancsak hasonló eszközökkel jelenik meg az *agitato* karakter.

10.18132/LFZE.2018.18



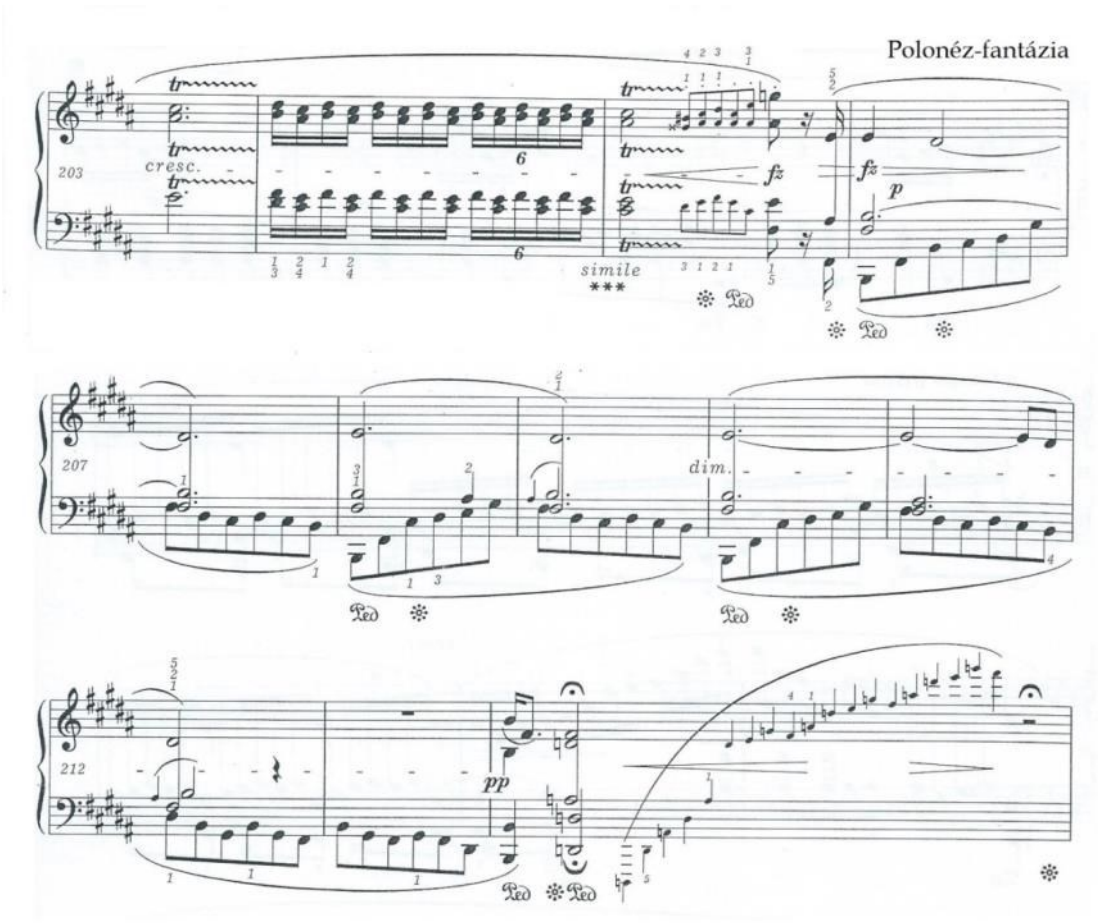
Az először a *Poco piú lento*-középszakaszban, a 182. ütemben megszólaló frázis kezdetének dallama is noktürn-melódiát sejtet. Ugyanakkor a frázis funkciója nem a stabilitás, hanem az átvezetés a darabon belül, ezért nem tart sokáig, csupán mintegy 8 ütem erejéig ez a noktürnszerűség.

10.18132/LFZE.2018.18

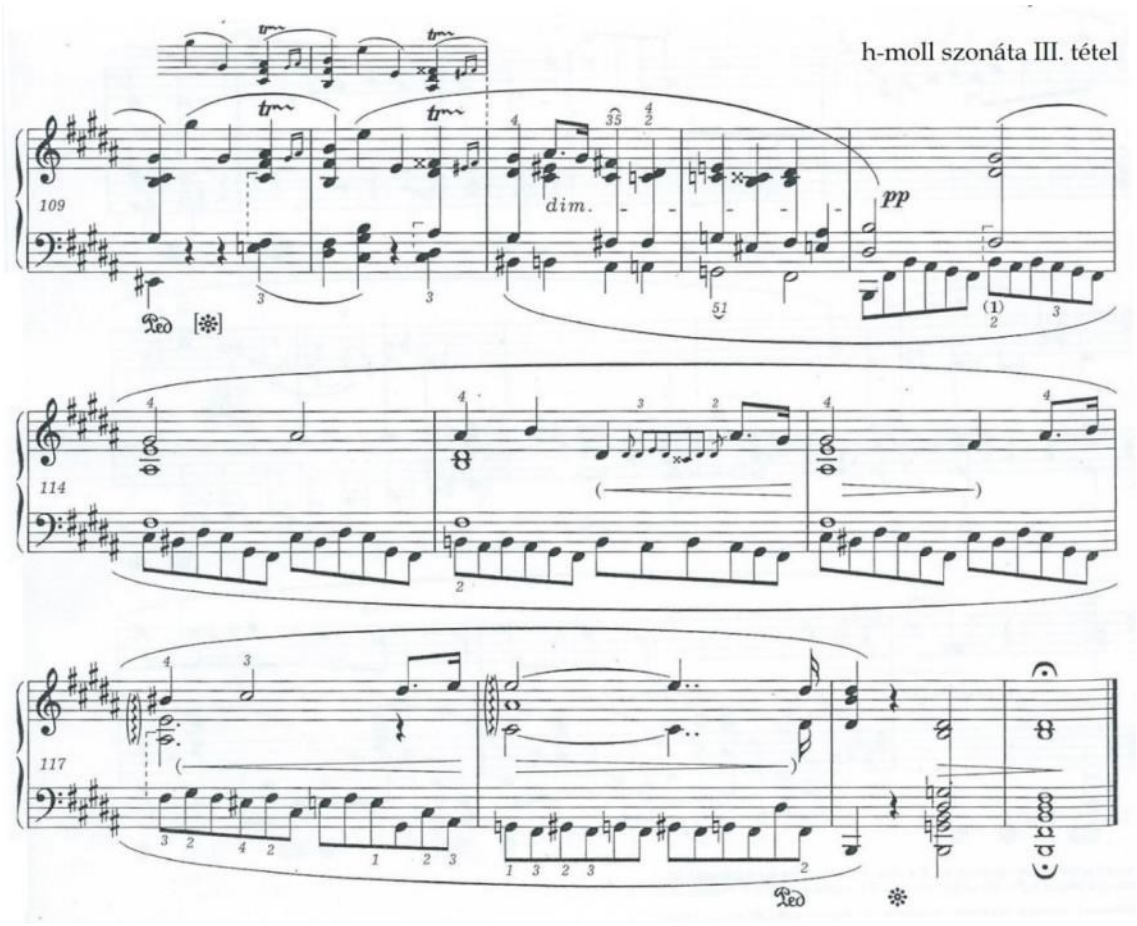


A középrész záróütemei pedig (206-214. ütem) a h-moll szonáta *Largo* noktürn-tételének kódájára emlékeztetnek.

10.18132/LFZE.2018.18



10.18132/LFZE.2018.18



A 216. ütemben ismét felhangzik a 182. ütemtől hallott dallam, itt azonban a reflexív megtorpanás attitűdjével, mely ismét 8 ütemig tart teret engedve a visszatérést ellenállhatatlan dinamizmussal előkészítő nagyszabású átvezetésnek.

10.18132/LFZE.2018.18

ÖSSZEGZÉS

Jelen disszertációban körbejártam tehát, mi módon alakult ki a zongora-noktürn műfaja, és miként alakult át, bontakozott ki egy korszakalkotó mester, Chopin kezében. Megismerhettük, hogy egy adott műfajon belül is sokféle intonáció él egymás mellett, ahogyan sorra vettük az onirikus, elégikus, kontemplatív, idillikus és patetikus típusokat. Azonban emellett az egyes noktürnök sokszínűsége és egyedisége is kibontakozott előttünk, amint végigtekintettük Chopin gazdag eszköztárát, ahogy az egyes darabokat mívesen kidolgozza. A Desz-dúr noktürnben (op. 27. no. 2.) például a formai szerkesztés bravúrját alkotja meg a zeneszerző, mikor két látszólag különböző karakterű témát először variálva mutat meg nekünk, majd a darab drámai csúcspontján összeolvasztja azokat.

A nem noktürn címet viselő, inkognitó-kompozíciókból pedig kiderülhetett számunkra, miként játszik Chopin a műfaji stílusjegyekkel. Chopin, aki érett stílusában éppen a klasszikus formai sémákat és „brilliáns-stílust" ötvözte sikerrel, különböző formai szakaszokként is felhasználta a noktürn-tematikát, ami minden esetben sajátos, egyéni világát képviselte.

A nagyformákban formaszervező, központi szerepben láthatjuk a noktürn-intonációjú szakaszokat. A h-moll szonáta esetében – ahogy a b-moll szonátában is – a harmadik tétel a darab súlyponti része. A h-moll darab nyitótételében pedig a noktürn-melléktémával érkezik el a visszatérés, ezzel is emelve annak jelentőségét.

Ahogyan kortársai is, mint Schumann, aki éppen a noktürnt választotta Chopin alakjának megrajzolásához a *Carnaval*-ban, Chopin is úgy érezhette, hogy a noktürn az a zenei műfaj, hangvétel és érzésvilág, amivel legteljesebben azonosulni tudott, ami őt komponistaként meghatározta. Azokban a darabokban, ahol kontrasztként állítja egymás mellé a beethoveni szigor világával, a noktürn az, ami az ő saját hangját jelenti, ez számára az individuum megfestése. Ezzel találkozunk a b-moll szonáta *Gyászindulójá*ban, vagy a *Fantaisie-impromtu*-ben.

Az etűdökben látszólag saját maga számára is kihívásokat állít Chopin – erről a zeneszerzői attitűdről később Ligeti vall saját etűdjeivel kapcsolatban –, amiken keresztül felfedező-kísérletező hajlandóságát csodálhatjuk meg. Az esz-moll (op. 10. no. 6.) etűd polifóniája éppúgy, mint a cisz-moll (op. 25. no. 7.) fordított noktürn-szerkezete ragyogó példája zeneszerzői invenciójának.

A vizsgálódás során az is kiderült, hol válik a kísérletezés terepévé a noktürn műfaja: Chopin egyes esetekben egy belső narratívát rejtett el az egyszerű noktürn-karakter mögött.

10.18132/LFZE.2018.18

Ezt láttuk azt a H-dúr noktürnben (op. 32. no. 1.), ahol az ártatlanul folydogáló dallam épp a zárlat helyén kisiklik, és helyét egy drámai, az előzményekből megmagyarázhatatlan *recitativo* veszi át. A g-moll noktürn esetében (op. 15. no. 3.) a mazurka sajátosságait vegyíti Chopin a rá jellemző, igen sajátos *rubato* zongora-játékmóddal. A drámai tetőpont után egy harmonizálásában is különös korál, majd egy karakterében szintén újszerű anyag zárja a darabot. Mint megtudtuk, Chopin először hagyományosabb, *da capo* formát tervezett, ami a mazurka-jelleget hangsúlyozta volna, azonban mégis emellett a merőben újító megoldás mellett döntött.

Mindezek alapján a noktürnt Chopin életművében a zeneszerzői alkotótevékenysége különlegesen sajátságos területének, a kísérletező attitűd figyelemreméltó jelenségének tekinthetjük.

10.18132/LFZE.2018.18

BIBLIOGRÁFIA

Abraham, Gerald: *Chopin's Musical Style*. London: Oxford University Press, 1960.

Biamonte, Nicole: „Variations on a Scheme: Bach's „Crucifixus" and Chopin's and Scriabin's E Minor Preludes." *Intégral* 26 (2012.): 47-89.

Castil-Blaze, François Henri: *Dictionnaire de musique moderne*. Párizs: 1825. 2. kiadás.

Chaulieu, Charles: „Cours analytique de théorie musicale." *Le Pianiste* 1/7 (1834. május): 103.

Chantavoine, Jean: *Musiciens et poètes.* Párizs: Alcan, 1912.

Chew, Geoffrey-Jander, Owen: „Pastoral [pastorale]." *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/ (utolsó megtekintés: 2017. június 16.)

Cone, Edward T.: „Twelfth Night." *Journal of Musicological Research* 7/2-3 (1987.): 131-156.

Csalog Gábor: „Notes. Deux Nocturnes Opus 27 II. D flat major Op. 27. No. 2." In: Csalog Gábor (közr.): *Frédéric Chopin: Nocturnes pour piano.* Budapest: Könemann, 1994.

——————: „Notes. Nocturne op. 15. no. 3." In: Csalog Gábor (közr.): *Frédéric Chopin: Nocturnes pour piano.* (Budapest: Könemann, 1994).

——————: „Nocturne Op. post 72., No. 1." In: Csalog Gábor (közr.): *Frédéric Chopin: Nocturnes pour piano.* (Budapest: Könemann, 1994). 112.

Czerny, Carl: *Schule der praktischen Tonsetzkunst*. Bonn: Simrock, 1849-50.

Dahlhaus, Carl: „Was ist eine musikalische *Gattung*?" *Neue Zeitschrift für Musik* 135/10 (1974. október): 620-625.

Dobbins, Frank: „Pastourelle [pastorelle, pastorella, pastorita]." *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/ (utolsó megtekintés: 2017. június 16.)

Eigeldinger, Jean-Jacques: „Twenty-four Preludes, Op. 28: Genre, Structure, Significance." In: Jim Samson (szerk.): *Chopin studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 167-193.

El'sekova, Alisa: „Duma und Dumka." In: Ludwig Finscher (szerk.): *MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearb. Ausg., Sachteil, Bd. 2*. Kassel, etc: Bärenreiter/Metzler: 1995. 1577-1583.

Hanks, William: „Discourse Genres in a Theory of Practice." *American Ethnologist* 14/4 (1987. november): 666-692.

10.18132/LFZE.2018.18

Kallberg, Jeffrey: „The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor" *19th-Century Music* 11/3 (1988. tavasz): 238-261.

——————: *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

——————: „»Voice« and Nocturne." In: Bruce Brubaker-Jane Gottlieb (szerk.): *Pianist, Scholar, Connoisseur: Essays in Honor of Jacob Lateiner*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 2000. 1-46.

——————: „Chopin's March, Chopin's Death" *19th-Century Music* 25/1 (2001. nyár): 3-26.

Kamienski, Lucjan: „Zum tempo rubato." *Archiv für Musikwissenschaft,* 1/1 Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1918-19. 108-126.

Kapp, Julius: „Chopin's *Préludes* op. 28.: Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer nach Angaben von Liszt, W. von Lenz und Frau Mouckhanoff." *Die Musik* 34 (1909. október): 227-233.

Klein, Michael L.: „Ironic Narrative, Ironic Reading." *Journal of Music Theory* 53/1 (2009. tavasz): 95-136.

Kramer, Lawrence: *Interpreting music.* Berkeley: Univerity of California Press, 2001.

——————: „Chopin at the Funeral: Episodes in the History of Modern Death." *Journal of the American Musicological Society* 54/1 (2001. tavasz): 97-125.

——————: *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002.

Liszt Ferenc: „Über John Fields Nocturne." In: Lina Ramann (szerk.): *Gesammelte Schriften. IV*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1882. 267.

Little, Meredith Ellis: „Siciliana [siciliano]." *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/ (utolsó megtekintés: 2017. június 16.)

Michałowski, Kornel-Samson, Jim: „Chopin, Fryderyk Franciszek [Frédéric François]." *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/ (utolsó megtekintés: 2017. június 16.)

N.N.: „Nocturne à la Field." *The Harmonicon* (1826. március): 58.

N.N.: „Fr. Chopin, op. 45. »*Trois Nocturnes*«, dédiés à son ami F. Hiller." *Le Pianiste* 1/5 (1834. március): 78-79.

10.18132/LFZE.2018.18

Parakilas, James: „Disrupting the Genre: Unforeseen Personifications in Chopin." *19th-Century Music* 35/3 (2012. tavasz): 165-181.

Pearsall, Edward: „The Structure of Conflict: Dialectics and the Play of Personae in Chopin's Op. 27, No. 2." *Indiana Theory Review* 24/1 (2003. tavasz/ősz): 107-127.

Petty, Wayne C.: „Chopin and the Ghost of Beethoven." *19th-Century Music* 22/3 (1999. tavasz): 281-299.

Piggott, Patrick: „John Field and the Nocturne." *Proceedings of the Royal Musical Association*. *95th Session.* (1968-1969.) 55-65.

——————: *The Life and Music of John Field, 1782-1837: Creator of the Nocturne*. Berkeley és Los Angeles: University of California Press, 1973.

Ritterman, Janet: „Piano Music and the Public Concert 1800-1850." In: Jim Samson (szerk.): *The Cambridge Companion to Chopin.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 11-31.

Sage, Jack és mások: „Romance." *Grove Music Online*. (http://www.oxfordmusiconline.com/, utolsó megtekintés: 2017. június 16.)

Sand, George: „Histoire de ma vie (1855) part 5, chap. 12." In: Georges Lubin (szerk.): *Oeuvres autobiographiques*. II. kötet. Párizs: Gallimard, 1971. 421–22.

Samson, Jim: „Extended Forms: the Ballades, Scherzos, and Fantasies". In: Jim Samson (szerk.): *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 101-123.

——————: *Chopin.* Oxford: Oxford Unversity Press, 1996.

Szklener, Artur: „Melodics of Chopin's Nocturnes. A multy-layer issue." In: Artur Szklener (szerk.) *Analitycal perspectives on the music of Chopin*. Varsó: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2003. 185-201.

Tomaszewski, Mieczysław: „La musique de Chopin dans la perspective de la méthode d'interprétation dite intégrale" In: Artur Szklener (szerk.): *Analitycal perspectives on the music of Chopin*. Varsó: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2003. 57-79.

——————: „The Nocturne in D_b major, Op. 27 No. 2. From Origins to Resonance." In: Artur Szklener (szerk.): *Chopin in performance: History, Theory, Practice*. Varsó: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2004. 185-200.

10.18132/LFZE.2018.18

——————: „Etude in A flat major, op. 25. no. 1." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/3/id/187 (utolsó megtekintés: 2017. 06. 12.)

——————: „Etude in E major, op. 10. no. 3." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/1/id/162 (utolsó megtekintés: 2017. 06. 12.)

——————: „Nocturne in F minor, op. 55. no. 1." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/6/id/81 (utolsó megtekintés: 2017. 05. 31.)

——————: „Piano Concerto in F minor, op. 21." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/2/id/66 (utolsó megtekintés: 2017. 05. 31.)

——————: „Piano Sonata No. 3 in B minor, op. 58." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/6/id/122/ (utolsó megtekintés: 2017. 05. 31.)

——————: „Prelude in B flat major, op. 28. no. 21." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/208/ (utolsó megtekintés: 2017. június 17.)

——————: „Sonata in G minor for piano and cello, op. 65." *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie."* Polish Radio, program II. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/7/id/133 (utolsó megtekintés: 2017. 05. 31.)

Unverricht, Hubert-Eisen, Cliff: „Notturno." *Grove Music Online* http://www.oxfordmusiconline.com/ (utolsó megtekintés: 2017. június 16.)

Wignall, Harrison James: „Duetto notturno." *Grove Music Online* http://www.oxfordmusiconline.com/ (utolsó megtekintés: 2017. június 16.)

10.18132/LFZE.2018.18

FELHASZNÁLT KOTTÁK

Frédéric Chopin: *Nocturnes pour piano*. Közr. Csalog Gábor. Budapest: Könemann, 1994.

John Field*: 17 Nocturnes und Cavatine Reviens*. Közr. Hugo Riemann. Lipcse: Steingraeber & Söhne, 1885.

Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina. Közr. Jan Ekier és Paweł Kamiński. Varsó: Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina, 1999-2011.

Fryderyk Chopin: *Impromptus*. Közr. Ignacy Jan Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. In: *Dzieła wszystkie Fryderyka Chopina*, *Vol.IV*. Varsó: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949-61.