10.18132/LFZE.2024.5

SZALAI ÉVA

ALFRED CORTOT CHOPIN-INTERPRETÁCIÓJÁNAK STÍLUSELEMZÉSE

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

10.18132/LFZE.2024.5

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

ALFRED CORTOT CHOPIN-INTERPRETÁCIÓJÁNAK STÍLUSELEMZÉSE

SZALAI ÉVA

TÉMAVEZETŐ: DR. HABIL. STACHÓ LÁSZLÓ

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

10.18132/LFZE.2024.5

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás IV

Bevezetés V

1. Hatások és ideálok 1

2. Az interpretáció alapelvei 17

3. Chopin nyomában 31

    3.1. Portrék 32

    3.2. Chopin keze 39

    3.3. Chopin, a tanár 40

    3.4. Chopin művei levelezésének tükrében 42

    3.5. Amit Franciaországtól kapott Chopin 44

    3.6. Chopin hangversenyei 46

    3.7. Chopin jelleme 49

4. A képzelet mint inspirációforrás – a költői képek és metaforák szerepe 53

5. A hangszínkezelés gazdagsága Chopin műveiben 75

    5.1. Zenekari hangszínek és az énekhang megidézése 77

    5.2. A szólamok arányai, világos elkülönítése és vezetése 85

    5.3. Zenén kívüli asszociációk 95

    5.4. A pedálok szerepe 108

6. Formálás és időkezelés Chopin balladáiban 111

7. Cortot technikája – a zenei kifejezés közvetítőeszköze 127

Zárszó 147

Bibliográfia 149

10.18132/LFZE.2024.5

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom mindenekelőtt témavezetőmnek, Stachó Lászlónak, hogy kezdettől fogva támogatta a témaválasztásomat, bevezetett a modern interpretációelemzés módszereibe, doktoriskolai kurzusán számos példán keresztül is bemutatta a legújabb külföldi kutatások eredményeit, és bármikor készségesen segített, amikor szükségem volt rá. Köszönöm Nagy Péternek, hogy az általa vezetett doktorkollégiumokon megoszthattam kutatómunkám részeredményeit a kollégákkal, és értékes visszajelzéseket kaphattam a csoport tagjaitól. Köszönöm Dalos Annának, hogy a doktorszemináriumok során megismertetett a tudományos kutatómunkához szükséges szövegalkotás kritériumaival és forráskritikai szemlélettel.

Colette Maze-nak is nagy hálával tartozom, amiért 107 éves korában vendégül látott párizsi otthonában, és megosztotta velem Alfred Cortot interpretációs óráin szerzett emlékeit, sőt spontán módon még zongoraórát is kaptam tőle. Köszönöm a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár munkatársainak, különösen Bándoli Katalinnak, hogy a koronavírus-világjárvány idején, amikor minden intézmény zárva tartott, módot talált arra, hogy a munkámhoz szükséges, csak külföldön megtalálható könyvek is eljuthassanak hozzám. Köszönöm Inès Taillandier-Guittard-nak, hogy e-mailes megkeresésemre ismeretlenül is készségesen válaszolt, amikor a pandémia idején a Bibliothèque nationale de France folyóiratait sem lehetett megszerezni, és megosztotta velem a keresett cikkekről készült személyes jegyzeteit.

A Zeneakadémia Doktori Iskolájának is köszönöm, hogy párizsi látogatásomhoz és a francia BnF könyvtárban föllelhető szakfolyóirat-cikkek beszerzéséhez anyagi támogatást nyújtott. Végül, de nem utolsó sorban pedig köszönöm férjemnek, Tóth Endrének, hogy gondoskodott a munkámhoz szükséges körülmények megteremtéséről, és meglátásaival, javaslataival segítette a szöveg gördülékenységét, olvashatóságát.

10.18132/LFZE.2024.5

Bevezetés

„Nagy művészet melléütésekkel" – így hangzik egy Alfred Cortot-ról írt 21. századi könyv címe.[1] Ám lehet-e nagyszerű zongoraművész, aki gyakran félreüt?

Cortot ma már közel évszázados felvételeit hallgatva olyan határtalan szabadságot és vitalitást fedezhetünk fel zongorázásában, amely több generáció távlatából is megszólítja közönségét: játéka helyet kapott a 20. század legnagyobb zongoraművészeiről készült videófelvétel-gyűjteményben,[2] de a fiatal zongoristák legújabb nemzedéke is ihletet merít belőle – Daniil Trifonov tanulóéveinek egyik legfontosabb inspirációjaként említi felvételeit.[3] Cortot zongorázásában olyan szabad és személyes, sajátos értelmezéssel találkozhatunk, amelytől a mai előadóművészet esztétikai értékrendje messzire távolodott. Szabadsága mégsem fordul át öncélú szabadosságba vagy magamutogató önkényességbe: Cortot a mű lényegi üzenetére koncentrálva tartja fenn hallgatóinak figyelmét az elsőtől az utolsó hangig – miközben igen gyakran mellé is üt, s emiatt a tökéletesre vágott, makulátlanul tiszta és fegyelmezett modern felvételekhez szokott hallgatók értetlenségével találkozik. Hogyan lehetséges, hogy az egyértelműen hallatszódó hibák ellenére játéka egy évszázad elteltével is releváns mondanivalóval bír? Hol húzódik az előadó egyéni szabadsága és a remekművek iránti tisztelet közötti vékony határvonal?

Ezek a kérdések foglalkoztattak elsősorban, amikor kutatásom témájának Alfred Cortot művészetét választottam. Magánélete[4] és vitatott politikai szerepvállalása[5] szándékosan nem képezi tárgyát értekezésemnek, s pedagógiai tevékenységét is csak közvetett módon, interpretációs elveinek perspektívájából vizsgálom. A zenei előadóművészetnek mindig maradnak megragadhatatlan elemei, hiszen maga a hangzó anyag is illékony természetű, benne van az elmúló pillanat varázsa, így annak titkát megfejteni objektív eszközökkel aligha lehetséges. Cortot interpretációjának mindenkori kutatói azonban kiváltságos helyzetben vannak, ugyanis rendkívül közlékeny zongoristát vizsgálhatnak, aki hangfelvételein túl bőséges írásbeli örökséget is hagyott az utókorra:

---

[1] Christian Doumet: *Grand art avec fausses notes. Alfred Cortot, piano.* (Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2009).
[2] *The Art of Piano. Great Pianists of 20th Century.* DVD, NVC Arts, 1999.
[3] https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/daniil-trifonov/biography (utolsó megtekintés dátuma: 2023. augusztus 31.)
[4] A magánéletéről szóló legújabb kutatások eredményeit a Cortot-ról szóló legújabb biográfiában lehet olvasni: François Anselmini és Rémi Jacobs: *Alfred Cortot.* (Párizs: Fayard, 2018).
[5] Limore Yagil: „Alfred Cortot, entre mémoire et oubli : le destin d'un grand pianiste." *Guerres mondiales et conflits contemporains : Revue trimestrielle d'histoire* 246. szám (2012. április): 117–136.

10.18132/LFZE.2024.5

Chopinről,[6] a francia zenéről[7] és a zongoratechnika elveiről[8] könyvet írt; koncerttel egybekötött egyetemi konferencia-előadásokat tartott Chopin műveiről, amelyek a *Conferencia* című folyóiratban is megjelentek; Chopin szinte valamennyi szólózongorára írt darabját közreadta saját, kommentárokkal bőségesen ellátott tanulmányi kiadásaiban; nyilvános interpretációs óráit pedig tanítványa, Jeanne Thieffry lejegyezte és a *Le Monde musical* hasábjain publikálta. Ezek közül az írások közül egy sem olvasható magyar nyelven – sőt angolul is csak könyvei és kottaközreadásainak szöveges magyarázatai érhetők el –, a körülbelül száz évvel ezelőtti francia szövegek vizsgálata pedig külön kihívást jelent. Cortot személyiségének egyik sokatmondó megnyilatkozása az a költői igényesség, ahogyan írásban és szóban is kifejezte magát – ez akár egy külön kutatómunka témáját is képezhetné –, s bár költői nyelvhasználata igazság szerint műfordítói munkát igényelne, elengedhetetlennek találtam e verbális megnyilatkozásokat időről-időre – jobb híján – saját fordításomban idézni. Ahogyan Alfred Cortot a zenei interpretáció lényegét a zenei szövet által közvetített érzelem megértésében és életre keltésében látta, ugyanúgy igyekeztem megragadni fordítói munkám során a – mai szemszögből – gyakran igen körülményesen megfogalmazott szövegek mondanivalójának lényegét, s azt életszerűen visszaadni magyar nyelven. Disszertációm egyúttal az első magyar nyelvű írás, amely a francia zongoraiskola egyik legjelentősebb előadóművészének interpretációs törekvéseit vizsgálja.

Az elmúlt másfél évtized során, az internethasználat elterjedésének köszönhetően széles körben hozzáférhetővé váltak a legkorábbi történelmi hangfelvételek, a régebbi generációk művészeinek instruktív közreadásai, sőt még zeneszerzők kéziratai is. A történelmi dokumentumok hozzáférhetőségén túl az azokat vizsgáló eszközök korszerűbbé válása is újabb mélységet adott az ilyen irányú kutatásoknak: szoftveres segítséggel még részletesebb információkat lehet belőlük kinyerni. Az elmúlt években több olyan

[6] Alfred Cortot: *Aspects de Chopin.* (Párizs: Albin Michel, 1949 és 2010).
[7] Alfred Cortot: *La musique française de piano.* (Párizs: Presses Universitaires de France, 1948).
[8] Alfred Cortot: *Principes Rationnels de la Technique Pianistique.* (Párizs: Éditions Maurice Senart, 1928).

10.18132/LFZE.2024.5

publikáció is született, amely Brahms,[9] Joachim,[10] Grieg,[11] Clara Schumann tanítványai[12] és Debussy[13] felvételeit elemzi – hogy csak néhányat említsünk. Munkám során a mikroidőzítések vizsgálatában a *Sonic Visualizer* szoftver segített, ennek az eszköznek a használatához pedig a londoni *AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* kutatási eredményei,[14] valamint Daniel Leech-Wilkinson[15] és Inès Taillandier-Guittard[16] elemzései nyújtottak inspirációt. Cortot esetében pedig nemcsak a hangfelvételek, hanem a kottaközreadások is rendkívül informatívak, hiszen ő azok kommentárjaiban szavakba is önti elképzeléseit.

Hogy kutatásom egy DLA-disszertáció keretei között maradjon, le kellett szűkítenem a vizsgált repertoárt a Cortot-hoz legközelebb álló zeneköltő, Chopin műveire. Kezdeti terveim szerint a Chopin-œuvre-ön belül is az op. 28-as Prelűdök sorozatának felvételeit elemeztem volna, de időközben kiderült, hogy ezt a munkát Inès Taillandier-Guittard éppen a közelmúltban végezte el s közölte eredményeit PhD-disszertációjában,[17] így újabb választásom a balladákra esett. A négy ballada ráadásul még jobb alapanyagnak bizonyult, mivel kötetlen formájuk, de hosszabb terjedelmük révén még látványosabb, ahogyan az előadásmódjukban talált időkezelés szabadsága tiszteletben tartja a nagy formarészek és végső soron a művek egészének struktúráját. Egyedül a Cortot hangszínkezelését elemző fejezetben terjesztettem ki vizsgálatom a balladákon túl Chopin többi művére is, mivel csupán a balladák előadása kapcsán megfigyelhető jelenségek összessége nem bizonyult elég reprezentatívnak, ellenben a többi Chopin-művet is

[9] Michael Musgrave: „Historical Performance." In: Natasha Loges, Katy Hamilton (szerk.): *Brahms in Context*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2019). 367–375.
[10] Fábián Dorottya: „The recordings of Joachim, Ysaye and Sarasate in light of their reception by nineteenth-century British critics (Joseph Joachim, Pablo Sarasate, Eugene Ysaye)" *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 37/1 (2006. december): 189–211.
[11] Arnulf Christian Mattes: „What Else Can Grieg's Historical Recordings Tell Us?" *Studia Musicologica Norvegica* 46/1 (2020. november): 25–40.
[12] Daniel Leech-Wilkinson: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance.* (London: CHARM, 2009) 6. 8–23. https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap6.html (utolsó megtekintés dátuma: 2023. augusztus 31.)
[13] Peter Kaminsky: „Listening to Performers' Writings and Recordings: An Analysis of Debussy's »Colloque sentimental«" *Music Theory Online* 22/3 (2016. szeptember) https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.kaminsky.html#Beginning (utolsó megtekintés dátuma: 2023. augusztus 31.)
[14] https://charm.rhul.ac.uk/index.html Utolsó megtekintés dátuma: 2023. augusztus 31.
[15] Daniel Leech-Wilkinson: „Making Music with Alfred Cortot: Ontology, Data, Analysis." In: von Loesch H., Weinzierl S. (szerk.): *Gemessene Interpretation – Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen.* (Mainz: Schott, 2011). 129–144.
[16] Inès Taillandier-Guittard: *Alfred Cortot, interprète de Frédéric Chopin.* PhD disszertáció, Université de Saint-Étienne, 2013.
[17] I. m.

10.18132/LFZE.2024.5

figyelembe véve igen szemléletes példákon keresztül alkothatunk képet Cortot törekvéseiről.

Értekezésem első fejezete életrajz helyett Cortot életútjának azokat az eseményeit mutatja be, amelyek során – a környezetében működő művészektől tanulva – előadói álláspontja erősen formálódott. A második fejezetben Cortot zenei interpretációról alkotott általános koncepcióját vizsgálom – itt kiderül, hogy munkája során minden darab kapcsán alapos kutatómunkát végzett a szerző életéről, személyiségéről és a mű keletkezési körülményeiről, struktúrájáról. Erre alapozva a harmadik fejezetben arra keresem a választ, hogy maga Cortot milyen mélységben vizsgálta meg Chopin jellemét és pályafutását, s kutatómunkájának eredményei hogyan befolyásolhatták az ő Chopin-interpretációját. Ezután következnek a Cortot Chopin-előadásmódját elemző fejezetek. A rendelkezésre álló források tanulmányozása után törekvéseiben három főbb, egymástól korántsem független vonulat figyelhető meg: a költői képek és metaforák fantáziavilága a zenei anyag kezelésében kiindulópontot jelentettek Cortot számára, a zongorából kinyert hangszínek változatossága előadásának egyik legfontosabb megkülönböztető jegyévé vált, rubatójának organikus szabadsága pedig máig utánozhatatlanná és egyedivé tette játékát. Az elemzések során idézett kottapéldák mindegyike Cortot saját tanulmányi kiadásából való – azt a néhányat kivéve, amely olyan darabból származik, amelyet ő nem adott közre, vagy éppen összehasonlítás céljából idéztem egy másik közreadótól. Ezekben az esetekben Mikuli közreadásában közöltem az adott részleteket, mert legnagyobb valószínűség szerint Cortot – a saját birtokában is megtalálható néhány kézirat, illetve fényképes kézirat-másolat után – azt tekintette a leghitelesebb forrásnak Chopin-tanulmányai során.[18] A disszertáció utolsó fejezete foglalkozik Cortot technikájával – ez a sorrend Cortot prioritásait is tükrözi, hiszen a mechanikai megvalósításra szigorúan csupán a költői tartalom megszólaltatásához szükséges eszközként tekintett.

[18] Thomas Manshardt: *Aspects of Cortot.* (Northumberland: Appian Publications and Recordings, 1994). 91.

10.18132/LFZE.2024.5

1. Hatások és ideálok

Cortot életrajzának bemutatása nem tartozik disszertációm céljai közé, s ennek két fő indoka van: egyrészt mások már olyan részletességgel elvégezték ezt a munkát,[1] amely túlmutat a jelen értekezés keretein, másrészt kutatásom fókuszában nem a történelmi tények aprólékos leírása áll, hanem a zongoraművész előadásmódjának feltárása gyakorlati szemszögből, amely a ma, közel egy évszázaddal Cortot pályájának fénykora után tevékenykedő zongoristák számára is inspirációt, új perspektívát jelenthet munkájuk során. Így a Cortot interpretációját elemző fejezetek előtt, mintegy bevezetésképp, életrajz helyett a művész pályájának olyan csomópontjait kívánom ismertetni, amelyek kulcsfontosságú hatást gyakoroltak előadói koncepciójára, és kontextusba helyezik a későbbi fejezetekben található elemzéseket.

Cortot zongoraművészi pályája messze nem konvencionálisan indult: felmenői között egyetlen zenészt sem találhatunk, sőt kulturális területen sem dolgozott senki. Édesapja, a francia parasztcsaládból származó Denis Cortot vasúti építőmunkás volt, édesanyja, Marie-Anne Baillif pedig egy svájci fazekascsalád sarja, s háztartásuk nem bővelkedett anyagi javakban.[2] Utolsó gyermekük, Alfred 1877. szeptember 26-án született a svájci Nyonban. Valószínűleg a magasabb társadalmi rang megszerzésének reményében döntött úgy a család, hogy zongoraművésznek nevelik őt annak ellenére, hogy egyáltalán nem voltak jártasak a művészvilágban.[3] Ötéves korától két nővére, a nála tizennégy évvel idősebb Léa és a tizenegy évvel idősebb Annette tanította zenére, Alfred pedig élete végéig előadói attitűdjét meghatározó élményként tekintett erre az időszakra, és meleg szavakkal emlékezett meg nővérei munkájáról, amint bevezették őt a hangok világába:

> A gyengédség és a képzelet játékának feledhetetlen jegyében avattak be hasonlíthatatlan és feledhetetlen módon: a hangok megtanulását, a zongora szabályainak elemi értelmezését, a legnaivabb dallami fordulatokban rejlő kifejezést, az azokat alátámasztó ritmusok élő sajátosságait állandóan szuggesztív, képi jelentéssel kapcsolták össze, így elfeledtették velem a zene elemi fogalmainak könyörtelenül elvont

[1] Cortot legelső életrajzát Bernard Gavoty készítette: *Alfred Cortot.* (Genf: Éditions René Kister, 1955); a szerző baráti kapcsolatban volt Cortot-val. A legújabb részletes biográfia François Anselmini és Rémi Jacobs munkája: *Alfred Cortot.* (Párizs: Fayard, 2018).
[2] François Anselmini, Rémi Jacobs: *Alfred Cortot.* (Párizs: Fayard, 2018). 15.
[3] Karen M. Taylor: *Alfred Cortot: His Interpretive Art and Teachings.* PhD disszertáció, Indiana University, 1988. 17.

10.18132/LFZE.2024.5

> oldalát. Ez utóbbit segítettek a penzum szélére helyeznem, így egyfajta gyanútlan tündérvilágban tanultam, ami el tudta varázsolni a kissé álmodozó gyermekkorom vágyait. [...] Mondhatom, hogy az egész karrieremet és későbbi tanulmányaim minden fejlődését bizonyosan befolyásolta ez a kezdeti kapcsolatfelvétel a hangzások titkos jelentésével, és kétségkívül ennek köszönhetem azt a hajlamomat, amelyet néhányan – minden önelégültség nélkül – a kifejezőkészségemnek minősítenek, és amelyet megkíséreltem mindeközben az interpretációm lényegi elemévé tenni.[4]

Ebben a korai, fogékony időszakában alapozódott meg tehát Cortot igénye, hogy felfedezze a zenében a költői jelentést, és képzeletében a hangok élményét szabadon társítsa különböző képekkel, élő karakterekkel. Bár családja nem mozgott otthonosan a művészet világában, megalkuvás nélküli munkamorálját, rendíthetetlen céltudatosságát az otthonukban uralkodó józan, szigorúan fegyelmezett, stabil értékrendnek köszönhette,[5] amely végigkísérte őt egész pályája során. Cortot saját elmondása szerint akkoriban semmilyen figyelemre méltó természetes zenei vagy fizikai adottságai nem voltak a szófogadó tanulékonyságán kívül, amellyel a környezetétől kapott szeretetnek akaratlanul is megfelelni próbált.[6]

A szülők szerény anyagi körülményeik ellenére komoly áldozatokat hoztak Alfred szakmai előmenetele érdekében, így a gyermek hatéves korában Genfbe költöztek, aki nem sokkal később – a család egyik idős hölgyismerősének tanácsára – 1886-ban megpróbált felvételizni a párizsi Conservatoire-ba.[7] Sajnos sem a felvételi szabályokkal, sem az elvárt repertoárral nem volt tisztában a család, így Cortot felvételi produkciója rövid időn belül a

---

[4] Rádióinterjú Bernard Gavoty-val, Cortot első életrajzírójával. „Entretiens avec Alfred Cortot", Radio Télévision Suisse. 1953. november 29. „Sous le signe inoubliable de la tendresse et de l'imagination, incomparables, inoubliables initiatrices, qu'accordaient à l'apprentissage des notes, à l'interprétation élémentaire des règles du clavier, aux vertus expressives en suspens dans les plus naïves des inflexions mélodiques, aux particularités vivant des rythmes qui les soutenaient, un constant état de signification suggestive et imagé, qui me faisait oublier le côté impitoyablement abstrait de toutes les notions rudimentaires de la musique, pour les situer en marge du pensum, et dans le domaine d'une sorte de féérie insoupçonnée, propre à enchanter les aspirations d'une enfance quelque peu rêveuse. [...] Je pourrais dire, que toute ma carrière, et tout le développement de mes études ultérieures a certainement été influencé par cette prise de contact initiale avec la signification secrète des sonorités et je lui dois sans doute cette disposition ce qu'on a parfois qualifié sans complaisance mon expressionnisme et donc j'ai tenté de faire cependant l'élément essentiel de mon interprétation." https://www.notrehistoire.ch/medias/71229 (utolsó megtekintés dátuma: 2023. 08. 31.)

[5] Karen M. Taylor: i. m. 15.

[6] Rádióinterjú, i. h.

[7] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

zsűri kitörő hahotázásába fulladt, és a muzsikuspalánta megszégyenülten hagyta el a termet.[8] Ám mentorával, Léa nővérével hazafelé tartva, az udvaron áthaladva Émile Decombes professzor került az útjukba, aki mégis látott tehetséget a rövid, félbeszakított produkciójában, és felajánlotta, hogy egy évig szabadon hallgathatja az óráit, hogy a következő évben egy újabb repertoárral már jobb eséllyel próbálhassa meg a felvételi vizsgát.[9] A kilencéves Cortot, aki addig a pillanatig úgy érezte, kicsúszott a talaj a lába alól, Decombes atyai alakjában a megmentőjét látta.[10]

Cortot tehát nővérével együtt Párizsba költözött, és egy évvel később fel is vették a Conservatoire előkészítő tagozatára, Decombes osztályába.[11] Az ő tanítványaként közvetlen kapcsolatba került Chopin örökségével, ugyanis a professzor – bár nem volt Chopin tanítványa a szó szoros értelmében – több alkalommal játszott elő Chopinnek, osztályába pedig gyakran meghívta Chopin két igazi tanítványát, George Mathiast és Camille Dubois-t.[12] A fiatal Cortot számára meghatározó élményt jelentett, ahogyan szinte élő kapcsolatba kerülhetett álmai zeneszerzőjének szándékaival, játékának titkaival.[13] Ezt az élményt pedig még intenzívebben elmélyítette, amikor Paderewski párizsi bemutatkozó koncertjét hallhatta 1888-ban, amely villámcsapásként hatott rá, elkápráztatta – hiszen a lengyel virtuóz tüzes, színgazdag előadása világossá tette számára, hogy a mindennapi technikai küzdelmek során az előadó feladata új életet lehelni a kissé megfakult zeneművekbe, a rögzített kottaképet az előadó saját érzésvilágán keresztül kell megeleveníteni.[14] Decombes maga is többször mesélt óráin a Chopintől kapott tanácsokról, erre Cortot így emlékezett vissza:

> Gyakran felidézte számunkra [Chopin] összehasonlíthatatlan előadásmódjának emlékét, kiemelve annak meglepő ritmikai egyensúlyát – amely szöges ellentétben áll a rubato téves, ellágyított felfogásával, és ösztönösen nem vagyok hajlandó érzékenységnek nevezni –, ebben leli titkát egész máig. Eszerint a bal kéznek a mester saját szavaival élve a Kapellmeister szerepe jut, állandóan megőrizve a lényegi lüktetést

[8] I. h.
[9] Rádióinterjú, „Entretiens avec Alfred Cortot", Radio Télévision Suisse. 1953. december 6.
[10] I. h.
[11] François Anselmini, Rémi Jacobs: i. m. 25.
[12] I. m. 29.
[13] Alfred Cortot: *Aspects de Chopin.* (Párizs: Albin Michel, 1949 és 2010). 41–42.
[14] Alfred Cortot: „Paderewski, pianiste." Le Monde musical XL/1 (1929. január): 4. 4.

10.18132/LFZE.2024.5

> anélkül, hogy ellentmondana a jobb kézre bízott dallamvonal vokális előadói szabadságának.[15]

Cortot rubatója később érett művészi tevékenységének kulcsfontosságú stíluselemévé vált – ezt egy későbbi fejezetben részleteiben is meg fogjuk vizsgálni.

A Decombes osztályában töltött hat év megfeszített munkával, kudarcélményekkel is tarkítva telt Cortot számára, hiszen úgy érezte, technikailag nagy hátrányt kellett behoznia kortársaihoz képest. Clementi *Gradus ad Parnassum*a,[16] Czerny, Hummel, Field és Moscheles darabjai képezték új repertoárjának gerincét, a vizsgaprodukciói pedig gyakran kaptak olyan visszajelzéseket professzorától, hogy „nehézkes és rossz", „nincs benne könnyedség", vagy „még mindig túl nehézkes".[17] Ezek a megjegyzések is jelzik, hogy a párizsi Conservatoire a technikai tudás fejlesztésére koncentrált,[18] a francia zongoraiskola ideálját a könnyedség, a világos artikuláció, a precíz, sebes játékmód jelentette,[19] ezek az elvárások pedig Cortot-nak nem kevés küzdelmet okoztak. Egyik osztálytársának beszámolója szerint amikor Saint-Saëns személyesen látogatott el Paul Rougnon egyik szolfézsórájára, a zeneszerző megkérdezte Cortot-tól, hogy milyen hangszeren játszik, mire Alfred lelkesen válaszolta: „Mester, zongorista vagyok!" – erre pedig Saint-Saëns szarkasztikus válasza a következőképp hangzott: „Ó, azért ne túlozzunk, kicsikém!"[20] A negatív visszajelzések azonban nem vették el Cortot kedvét a munkától; ellenkezőleg, megduplázta erőfeszítéseit.[21]

A kihívások legyőzésében végül az igazi segítséget Édouard Risler, szakmai mentora biztosította neki, akivel szoros barátságba is került, és aki a legintenzívebb befolyást gyakorolta Cortot előadóművészi ideáljára. Risler négy évvel volt idősebb Cortot-nál, akkor fejezte be tanulmányait Decombes osztályában, mikor Cortot-t oda

---

[15] Rádióinterjú, i. m. „Il évoquait fréquemment pour nous le souvenir de son exécution incomparable, en en faisant ressortir le surprenant équilibre rythmique, tout à fait opposé à cette fallacieuse conception du rubato efféminé – dont une sensiblerie exagérée je refuse d'instinct ici à l'emploi du mot sensibilité –, croit encore de nos jours détenir le secret. Et lequel l'accordait à la main gauche selon les propres termes du maître polonais, le rôle de maître de chapelle, conservant constamment la cadence essentielle, sans toutefois s'opposer à la liberté d'interprétation vocale de la ligne mélodique confiée à la main droite."

[16] A Gradus ad Parnassum zongorapedagógia-történeti szerepéről bővebben lásd Stachó László: „Gradus ad Parnassum": The Purgatory of Instrumental Technique. In: Thomas Gartmann, Daniel Allenbach (szerk.): *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute.* (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Band 14). (Schliengen: Edition Argus, 2019). 505–520.

[17] François Anselmini, Rémi Jacobs: i. m. 28.: „lourd et mauvais", „ne gagne pas en légèreté", „encore trop lourd".

[18] Karen M. Taylor: i. m. 28.

[19] I. m. 30.

[20] François Anselmini, Rémi Jacobs: i. m. 31–32.

[21] I. m. 32.

10.18132/LFZE.2024.5

felvették.[22] Később Louis Diémer osztályában szerezte meg diplomáját, majd Németországban folytatta tanulmányait Liszt Ferenc három tanítványánál: mesterei Karl Klindworth, Bernhard Stavenhagen és legfőképpen Eugen d'Albert voltak.[23] Risler nekik köszönhetően sajátította el a zongorázás liszti ideálját: a hang átütő erejét, a zenekari hangzások iránti igényt és a szólamok rétegeinek hangzásbeli differenciálását.[24] 1890-től pedig Decombes osztályában dolgozott tanársegédként a kevésbé jól haladó növendékekkel – bizonyára e munka közben fedezte fel Alfred Cortot-t is.[25] Cortot-t teljesen megbabonázta Risler játéka, revelációként hatott rá:

> Káprázatos játéka, amelyet megdöbbentően sokszínű eszköztárral szolgált, és amelyben néha úgy tűnt, mintha természeti erők elemi hatalma rejlett volna, a lendületet társította az elmélkedéssel, a merészséget a kifinomultsággal. A hangszeres festőiség nagyon sajátos érzéke kapcsolódott a legközvetlenebb és legkommunikatívabb érzelemkifejezéshez.
>
> A zenei frázisok az ujjai alatt meggyőző biztonsággal öltöttek jelleget, ami ugyanakkor ki is emelte elődeinek, a billentyűk aranyműveseinek hagyományos eleganciáját.
>
> Úgy játszott abban az időben, mint ahogy freskót festenek: szélesen, borzongató billentéssel, életre keltve a mesterek gondolatát a szerkezet és hangszín iránti csodálatos érzékével.
>
> Aki nem hallotta őt Wagner valamely drámáját zongorán tolmácsolni – amelynek drámai tüzét hasonlíthatatlan fölénnyel idézte meg –, az nem ismerhette meg az elképzelhető legszebben szóló zenekarok egyikét.
>
> Mindenekelőtt pedig kiválóan érzékelhetővé tette a zenei anyag felépítését, logikáját. Játékával egyidőben a mű, amelyet tolmácsolt, a hallgató elméjében szinte vizuális formát öltött, mintha érveléssel lett volna alátámasztva.
>
> [...] Arra ösztönzött bennünket, hogy messzebbre lássunk a hangoknál, és magasabbra a billentyűknél.[26]

---

[22] I. h.
[23] I. h.
[24] I. h.
[25] I. h.
[26] Alfred Cortot: „En souvenir d'Édouard Risler." Le Monde musical XLI/6 (1930. június): 221–222. 222. „Son jeu magnifique, servi par une étonnante diversité de moyens et qui parfois semblait receler la puissance élémentaire d'une force de la nature, combinait l'élan et la réflexion, la hardiesse et la subtilité. Un sens très particulier du pittoresque instrumental s'y joignait à l'émotion la plus directe et la plus communicative. La

10.18132/LFZE.2024.5

A gazdag, zenekart idéző hangszínvilág iránti igény, a hangzás intenzitása, a művek logikai struktúrájának világos láttatása, a költői-festői látásmód Cortot előadóművészetének szerves részévé vált, talán minden őt ért hatás közül ez alakította legerősebben zenei felfogását. Később egy rádióinterjúban meg is osztotta azt a pillanatot, amikor Risler zeneisége mintegy villámcsapásként, kinyilatkoztatásként kerítette hatása alá:

> Egyik nap a szüleimnél, mikor megpróbáltam többé-kevésbé helyes formába önteni ezt a csodálatos kompozíciót [Mendelssohn: *Variations sérieuses*], bármiféle jelentés nélkül, csupán az ujjak precizitására koncentrálva – [Risler] odaült a zongorához, és egy olyan zene ámulatba ejtő horizontjait nyitotta meg a képzeletem számára, amely nemcsak a pillanat ihletéséből született, hanem a zenekari színek olyan eszközeivel hallatta magát, amelyeknek sem a létezéséről nem volt fogalmam, sem pedig hihetetlen ékesszóló erőforrásairól. Úgy hiszem, hogy ettől a pillanattól kezdve tudatosult bennem, hogy mit ad nekem a zene, és mit jelent számomra: többé nem egy szakma gyakorlását, hanem – kissé túlzónak és elbizakodottnak tűnő kifejezéssel – egy küldetés beteljesítését, amely magasabb rendű egy mindennapi foglalkozás fogalmánál. Hallottam, hittem, tudtam, megvilágosodtam.[27]

Rislernek tehát nem kevesebbet köszönhetett, mint hivatástudatának megtalálását, hiszen addig a pillanatig inkább a megfelelni akarás és a rendületlen munkamorál vezette

---

phrase musicale prenait, sous ses doigts, un caractère de certitude convaincante qui soulignait d'autant la conventionnelle élégance de ses prédécesseurs, les orfèvres du clavier. Il jouait à cette époque comme on peint à fresque, largement, par touches frémissantes, vivifiant la pensée des maîtres d'un sens admirable de la construction et du timbre. Qui ne l'a pas entendu traduire au piano l'un de ces drames de Wagner dont il évoquait avec une maîtrise incomparable toute l'ardeur dramatique, aura ignoré un des plus beaux orchestres qu'il soit possible d'imaginer. Et surtout, il excellait à rendre sensible l'architecture, la logique d'un plan musical. En même temps qu'il la jouait, l'œuvre dont il était l'interprète se précisait à l'esprit de l'auditeur d'une manière quasi visuelle, comme si elle se fut accompagnée d'une argumentation. [...] Il nous aura incité à voir plus loin que les notes et plus haut que le clavier."

[27] Rádióinterjú, i. m. „Un jour chez mes parents dans le moment que j'essayais de donner une physionomie munie à peu près correcte à l'admirable composition, […] effort dépourvu de signification, sinon d'exactitude digitale et se mettant au piano. Il ouvrit à mon imagination – j'étais à ses côtés – l'horizon émerveillé d'une musique qui non seulement dressé né de l'inspiration du moment, mais encore transmise à l'entendement par des moyens de coloration orchestral, dont je ne soupçonnais ni l'existence ni les ressources incroyablement éloquentes. Je puis dire que c'est de ce moment que j'ai eu conscience de ce que me redonnait la musique, et dans quel sens il me fallait entendre, non plus l'exercice d'une profession mais – quel excessive et présomptueux que puisse paraître l'usage du terme que je vais employer – dans l'accomplissement d'une mission qui transcendait la notion du métier quotidien. J'entendais, je croyais, je savais, j'étais désabusé."

10.18132/LFZE.2024.5

erőfeszítéseit, most hirtelen értelmet nyertek a küzdelmei, és ez az új küldetéstudat az egész, hihetetlenül termékeny életművének fáradhatatlan motorjává vált.

Az, hogy Risler attitűdje miért hatott ennyire forradalminak a korabeli Párizsban, jobban érthetővé válik, ha megismerjük az akkori francia zongoraiskola ideáljait. Cortot 1892-ben végül sikerrel felvételizett a Conservatoire felsőfokú képzésére, és Risler támogató ajánlásának köszönhetően Louis Diémer osztályában tanult tovább. Louis Diémer a francia zongoravirtuózok mintaképe volt, Antoine Marmontel tanítványa – annak a Marmontelnek, akit a francia zongoraiskola nagyatyjaként is emlegetnek,[28] és aki a zongorapedagógiában elsődleges fontosságúnak tartotta a megfelelő mechanika elsajátítását, az ujjak függetlenítését, az erőteljes artikulációt, prioritást adva ezeknek a tanulmányoknak a frazeálás, az ízlés vagy a stílus elsajátításával szemben.[29] Ha Marmontel a francia zongorista nagyatyjának tekinthető, Diémer az atyjának.[30] Diémer a tanúvallomások szerint jobb előadó volt Marmontelnél, neki dedikálta Franck *Szimfonikus variáció*it, Saint-Saëns F-dúr zongoraversenyét, Csajkovszkij Esz-dúr zongoraversenyét, Lalo és Massenet zongoraversenyeit és Fauré op. 106-os Esz-dúr barcarolle-ját.[31] Közreadta és ujjrenddel látta el Beethoven, Mozart és Weber összes szonátáját, néhány Chopin-művet, és négykötetnyi francia barokk csembalózenét is.[32] Az 1889-es párizsi Világkiállításon azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy koncertsorozatot játszott új készítésű Érard és Pleyel csembalókon, majd évekkel később segített megalapítani a Régi Hangszerek társaságát, úttörő tevékenységével Wanda Landowskát is megelőzve.[33]

A francia zongoraiskola alapjait a barokk csembalójáték precízen kiforrott hagyományai adták, később pedig Clementi is formálta azt billentyűs technikájával, a 19. században pedig Kalkbrenner, Herz és Stamaty briliáns virtuozitása gyakorolta rá a legerősebb hatást.[34] A lényegi elv az volt, hogy az erő és a mozgás az ujjakból indul, a kar csak minimálisan vesz részt a játékban.[35] Az ujjak gyors, precíz és energikus artikulációja állt a figyelem fókuszában,[36] a billentésnek könnyűnek, tisztának és fürgének kellett lennie,

[28] Charles Timbrell: *French Pianism. A Historical Perspective.* (Portland: Amadeus Press, 1999). 49.
[29] I. h.
[30] I. m. 50.
[31] I. h.
[32] I. h.
[33] I. h.
[34] Karen M. Taylor: i. m. 30.
[35] I. h.
[36] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

és képesnek kellett lenni a gyengéd *carezzando*[37] vagy a csillogó *jeu perlé*[38] játékmód után gyorsan átváltani az erőteljesebb futamok lendületes billentésmódjára.[39] Az izomzat használata viszonylag kötött volt, nem sok teret engedett a karsúly részvételének a hangképzésben, ez pedig nagyobb hangerő esetén ütőhangszerhez hasonló, különálló hangokból álló hangzást eredményezett.[40] Maga Cortot így foglalta össze benyomásait:

> Nem merész dolog azt állítani, hogy hosszú időkön keresztül a francia zongoristák többsége egy nem igazán elérhetetlen ideál felé törekedett. A koncertek számukra többnyire csupán kellemes körülményt biztosítottak ahhoz, hogy virtuozitásukat csillogtassák összegyűlt támogató barátaik előtt.
>
> A még Herz, Kalkbrenner, Stamaty elveihez ragaszkodó zongoraiskola kvalitásai a változatos és kusza műsorokban nyilvánultak meg. A bravókat könnyen be lehetett zsebelni elegáns és lendületes előadással, díszes, hatásvadász elemekkel tűzdelt frazeálással, makulátlan technikával megkoronázva. [...]
>
> Meg kell hagynom, hogy a Maison Pleyel egyik 1893-ban publikált műsorgyűjteményének átolvasása után megértettem az okát, hogy a francia művészek miért a felületességükről híresek még mindig néhány külföldi országban.[41]

Bár Diémer osztályából több világhírű zongoraművész is kikerült,[42] tanítási stílusáról nem éppen hízelgő módon nyilatkoztak növendékei. Alfredo Casella szerint Diémer minden

---

[37] A *carezzando* technika azt a billentésmódot jelenti, amikor a billentyűt a közepétől indulva annak elülső széléig simítják, így az ujj nagyon gyengéden nyomja le azt. Reginald R. Gerig: *Famous Pianists and Their Technique.* (S. l.: R. B. Luce, 1974). 315.

[38] A *jeu perlé* azt a billentésmódot jelentette, amikor az ujjat gyors mozdulattal behúzzák a tenyér felé, ami jellegzetesen briliáns, gyöngyöző hangzást eredményez.

[39] I. m. 31.

[40] I. h.

[41] Alfred Cortot: i. m. 221. „Il n'est point imprudent d'affirmer que pendant une période assez longue, les tendances de la plupart des pianistes français n'étaient point orientées vers un idéal inaccessible. Les concerts leur étaient, en général, une circonstance aimable pour faire valoir leur virtuosité devant une réunion d'amis bienveillants. Les qualités d'une école qui relevait encore des principes de Herz, de Kalkbrenner, de Stamaty, s'affirmaient au cours d'un programme aussi varié que décousu. Et les bravos étaient facilement emportés par les mérites d'une exécution pleine d'élégance et de brio, par l'agrément d'un phrasé nourri d'effets plaisants, par le fini d'un mécanisme irréprochable. […] Mais je dois avouer que la lecture de l'un de ces recueils de programmes que la Maison Pleyel publiait aux environs de 1893, m'a permis de comprendre les raisons de cette réputation de superficialité dont les artistes français sont encore les victimes aux yeux de quelques pays étrangers."

[42] Cortot és Risler mellett még többek között Robert és Gaby Casadesus, Alfredo Casella, Marcel Dupré, Yves Nat. Charles Timbrell: i. m. 51–52.

10.18132/LFZE.2024.5

egyes óráról 30-40 percet késett, ha pedig egy darab nem ment jól, soha nem tudta elmagyarázni az okát, csak annyit tudott tanácsolni, hogy a diák gyakorolja még, illetve sok ujjgyakorlatot és skálát adott.[43] Diémer interpretációt illető megjegyzéseit Casella érdektelennek és banálisnak találta, ízlését pedig vitathatónak: Gounod-t például sokkal többre értékelte Diémer, mint Wagnert.[44] Mindezek hátterén nem túlzás kijelenteni, hogy Diémer és a francia zongoraiskola leginkább olyan kiindulópontot jelenthetett Cortot pályáján, amelytől eltávolodni felüdülés lehetett számára.

Édouard Risler vezette be Cortot-t Wagner költői zenedrámáinak világába, amely rabul ejtette képzeletét, és pályafutásában jelentős új fejezetet nyitott, miután megszerezte diplomáját Diémer osztályában. Párizsban akkor még nem hangzott el Wagner jó néhány zenedrámája, de intellektuális körökben, ahol néhány merész gondolkodó a jövő művészetét látta benne, Wagner darabjai egyfajta vallásos lázban tartották a rajongókat.[45] Még tanulóévei során amatőr énekesekkel együttműködve szólaltatta meg a bayreuthi mester műveit a rajongók számára privát szalonokban és nyilvános koncerteken – Cortot szerint az amatőr énekesek előadását számos professzionális kollégát is megszégyenítő kifejezőerő és belső tűz, lelkesedés, meggyőződés fűtötte –, Rislerrel együtt pedig a *Rajna kincsé*ből, a *Siegfried*ből és az *Istenek alkony*ából készített saját kétzongorás átirataikat adták elő Párizs Wagner-rajongóinak körében.[46] „Előadásaink során a hangszerünket már nem ütőhangszerként képzeltük el, hanem – minden erőnkkel kutatva a benne rejlő hangszíneket – a zenekar helyettesítőjeként, amelynek hangzását a partitúra fáradhatatlan és lankadatlan tanulmányozásával próbáltuk megidézni."[47] Ezekből a tapasztalatokból ered az a mérhetetlen, grandiózus hangszíngazdagság, amely Risler zongorajátékát alapvetően kiemelte a francia kortársai körében megszokott briliáns, precíz, de felületes zongorázás közegéből, és amely egész karrierje során játékának talán legerősebb jellegzetessége maradt.

1896 nyarán, diplomájának évében Cortot lehetőséget kapott, hogy Bayreuth-ban Rislerrel felváltva a Festspielhaus előadásainak korrepetitora és színpadi segédje legyen.[48]

---

[43] I. m. 50.
[44] I. m. 51.
[45] Rádióinterjú, „Entretiens avec Alfred Cortot", Radio Télévision Suisse. 1953. december 13.
[46] I. h.
[47] I. h. „Dans l'interprétation desquelles nous n'envisagions plus nos instruments comme une mécanique à percussion, mais, de toutes notre recherche des timbres qui pouvaient lui être appropriés comme des succédanés de l'orchestre, dont nous essayons de nous représenter les sonorités par une lecture inlassable et inlassé de la partition."
[48] François Anselmini, Rémi Jacobs: i. m. 48.

10.18132/LFZE.2024.5

Amikor megérkezett „zenei álmainak Mekkájába”,[49] az élmény szellemileg, lelkileg és fizikailag is maga alá gyűrte:

> Éppen a Parsifal harmadik felvonását próbálták a színpadon. Egyedül voltam a teremben, a szent teremben, szinte mint bajor II. Lajos, és nem tudom, mi történt velem. Talán az érzelmeim csordultak túl az ifjúkori álmaim oly remélt megvalósulása láttán, vagy a szorongás kerített hatalmába, amelyet a mester szándékához hűen feltáruló remekművel szembesülve éreztem, vagy a minden kényelmet nélkülözve megtett utazás fáradtsága jött ki rajtam, nem tudom. Mégis, a próba végén a székemen összeroskadva találtak meg: nem ájultam el, de nem érzékeltem a külvilágot, és segítség nélkül a szállásomra sem tudtam volna eljutni.[50]

Feladatai sokrétűek voltak: irányítania kellett az énekeseket, megadni nekik a hangot, ütni nekik a mérőt a belépéshez, biztosítani a teljes összhangot a látványvilág és a zenei szöveg között, jelezni a fényhatásokat, és olyan különleges hangszereken is játszania kellett az előadásokon, mint a harang, az orgona vagy a harangjáték.[51] Az alkalom komoly kapcsolatépítési lehetőséget is jelentett Cortot számára, az előadások karmesterein, Felix Mottlon és Richter Jánoson, valamint a szólistaként Fricka szerepét formáló Marie Bremán kívül baráti viszonyba került Wagner özvegyével, Cosimával és fiával, Siegfrieddel, sőt a Bayreuthban tartózkodó elegáns francia kolónia számos meghatározó egyéniségével is, többek között Gabriel Fauré zeneszerzővel, Édouard Colonne karmesterrel vagy az énekes Felia Litvinne-nel.[52] A Bayreuthban töltött első nyári tartózkodása, amikor a *Nibelung gyűrűje* tetralógia és a *Parsifal* volt műsoron, több szinten is átformálta Cortot művészi profilját, elsősorban interpretáció-felfogását: „Olyan irányba fejlődtem, amely beláthatatlan hatást gyakorolt az ösztönös hajlamomra, hogy ne szigeteljem el a zenei

[49] Rádióinterjú, i. h.
[50] I. h. „On y répétait à l’orchestre et dans les décors le troisième acte de Parsifal. J’étais seul dans la salle, dans la salle sacrée et quasi à l’image d’un Louis 2 de Bavière, et je ne sais ce qui m’arriva. Émotion devant la réalisation matérielle tant espéré de mon rêve juvénile, l’inhibition psychique au contact du chef-d’œuvre révélé ici selon l’intention du maître, fatigue du voyage accompli en marge de tout confort, je ne sais. Toujours est-il, comme qu’on me trouve à la fin de la répétition, anéantie sur mon siège, non pas évanoui, mais privé de tout sentiment des réalités extérieures, et incapable de me rendre sans assistance au logement.”
[51] François Anselmini, Rémi Jacobs: i. m. 49.
[52] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

üzenet értelmét annak létrehozó alapelvétől."[53] Cortot zongorajátékának egy másik alapvető vonása formálódott tovább tehát Wagner hatása alatt: a zenei motívumok mögött húzódó üzenet, jelentés, érzelem állandó kutatása, a zenében a hangokon túlmutató költői világ felfedezése. Ezentúl honfitársai szemében a wagneri szentélybe bejáratos fiatal zongoraművésszé vált, továbbá érdeklődése a karmesteri tevékenység felé orientálódott.[54] Bayreuthba ezután még kétszer látogatott el: egyszer a következő év, 1897 nyarán azonos szerepkörben, majd 1901-ben, hogy Cosimától engedélyt kérjen az *Istenek alkonya* és a *Trisztán és Izolda* párizsi bemutatójához, valamint, hogy előadókat kérjen fel ezekre az előadásokra.[55]

Franciaországba visszatérve Wagner műveit továbbra is repertoárján tartotta: Liszt Ferencnek *A bolygó hollandi* Fonókarából készített zongoraátiratát többször előadta 1896 decemberében tett vidéki koncertturnéján, *Izolda szerelmi halálá*ból és a *Mesterdalnokok* nyitányából pedig saját szólózongora-átiratát mutatta be koncerten.[56] Játékának átütő kommunikatív erejét a *Le Figaro* kritikusa így méltatta: „Látni kell őt, ahogyan Wagner nyitányait, egész jeleneteit zongorázza, több zenekar borzongató és üvöltő hangzását és kifejezőerejét megteremtve. Ez egyszerre csodálatos, rettentő és gyönyörű."[57] Emellett több, egyre ambiciózusabb előadást is létrehozott a művekből amatőr vagy professzionális énekesek, zongoristák és kórusok közreműködésével; az egyik legkülönlegesebb alkalmon Judith Gautier szalonjában adtak elő egy bábszínházi adaptációt a *Parsifal*ból: a marionettbábukat maga az írónő mozgatta, a zenekari szólamokat pedig Cortot játszotta zongorán.[58] Megkapta a *Trisztán és Izolda* 1899-es operaelőadásának korrepetitori feladatkörét is,[59] amelyet már rutinosan töltött be – ennek próbái során ismerte meg Pablo Casals csellóművészt, aki a zenekar harmadik vagy negyedik pultjában játszott.[60] Az előadások vezénylését a karmester, Charles Lamoureux halála után Cortot vehette át, sőt

[53] Rádióinterjú, i. h. „J'y ai véritablement conquis [...] un développement porteur de conséquences imprévisible de ma tendance instinctive à ne pas vouloir isoler la signification du message musical de son principe évocateur initial."
[54] François Anselmini, Rémi Jacobs: i. m. 49–50.
[55] I. m. 50.
[56] I. h.
[57] I. m. 52. „Il faut le voir réduire au clavier des ouvertures, des scènes entières de Wagner, atteindre ainsi à la force expressive et sonore de plusieurs orchestres frémissants et hurlants. C'est à la fois prodigieux, terrible et splendide."
[58] I. h.
[59] I. h.
[60] Rádióinterjú, i. h.

10.18132/LFZE.2024.5

később Cortot magára vállalta *Az istenek alkonya* párizsi ősbemutatójának színpadra vitelét is – ezek teremtettek számára alkalmat, hogy vezényelni kezdjen.[61]

Az istenek alkonya párizsi ősbemutatójának grandiózus feladata minden energiáját igénybe vette 1902 első hónapjaiban. Miután sikerült megszereznie az engedélyt Cosima Wagnertől, a Théâtre du Château-d'Eau színpadát Cortot közeli építész barátja, Jean Girette alakította át úgy, hogy az a lehető legjobban megközelítse a Festspielhausban tapasztalt élményt: a zenekart egy hullámos faszerkezettel tette láthatatlanná, amely egyfajta hangtompítóként is funkcionált.[62] A festő Marcel Moisson hét nagyszabású, Bayreuth színpadát idéző díszletet készített az előadáshoz, és több nemzetközi hírű szólistát is sikerült felkérnie. Mikor a próbák végre elkezdődhettek március végén, a *Le Monde artiste* újságírója így számolt be Cortot tevékenységéről: „A pulpituson M. Cortot-t látjuk, aki nyugodt, gyengéd és határozott, a partitúra annyira a fejében van, hogy emlékezetből dirigál, és pótolja a hiányzó vagy a tévesztő művészeket, énekel minden szerepet, jelzi az újbóli belépéseket, megerősíti a ritmusokat és magyarázza a Mester gondolatát."[63] A vállalkozás művészi értelemben sikeresnek bizonyult, de néhány technikai malőr és belső viszály mellett végül a pénzügyi bukás okozta a vesztét, mivel a költségek néhány százezer frankkal meghaladták a bevételeket, az adósság rendezését pedig teljes egészében Cortot vállalta magára.[64] A következő évben már szerényebb költségvetésű projektre vállalkozott: díszletek nélkül, koncertszerű előadás-sorozatban vezényelte Wagner operáinak hosszú, Franciaországban még be nem mutatott részletei mellett Beethoven *Missa solemnis*ét is, és az énekesek szerepét több esetben amatőrökkel töltötte be a kiadások csökkentése érdekében.[65] A *Parsifal* március végi bemutatója kapcsán született Debussy híres kritikája Cortot karmesteri munkájáról:

> A francia karmesterek közül Cortot úr tanulta a legtöbbet a német kollégák megszokott pantomimjéből. Rendelkezik Nikisch hajtincsével (aki egyébként magyar), s ahogy a legkisebb zenei rezdülés is szenvedélyes mozgásba hozza ezt a hajfürtöt, az egyszerűen lebilincseli az embert. Az édeskés szakaszoknál mélabúsan és fáradtan lekonyul az a

[61] François Anselmini, Rémi Jacobs: i. m. 53.
[62] I. m. 54.
[63] I. m. 56. „Au pupitre, M. Cortot, calme, doux et volontaire, possédant sa partition au point de la diriger de mémoire, et de suppléer l'artiste absent ou défaillant, chantant tous les rôles, indiquant les rentrées, affirmant les rythmes et expliquant la pensée du Maître."
[64] I. m. 58.
[65] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

> bizonyos hajtincs, hogy Cortot és a zenekar között minden kapcsolatot felfüggesszen... aztán büszkén ágaskodik fel a harcias részeknél... Cortot ekkor néhány lépést tesz a zenekar felé, fenyegetően mereszti a pálcáját, ahogy a banderillók szokták, amikor el akarják terelni a bika figyelmét (a zenekari muzsikusokra azonban grönlandi hidegvér jellemző, nyilván láttak már különb dolgokat). A következő pillanatban szeretettel hajol az első hegedűk felé, mint Weingartner, bizalmas titkokat sugdos nekik, majd a harsonákra néz, és ékesszóló mozdulatokkal így unszolja őket: „Gyerünk, gyerekek, húzzatok bele! Legyetek harsonábbak a harsonánál!" A szófogadó harsonások pedig lelkiismeretesen harapnak hangszereikbe.
>
> Az igazság kedvéért hozzá kell tenni, hogy Cortot tökéletes muzsikus, és Wagner legeldugottabb zugait is ismeri. Fiatal, zene iránti szeretete teljesen önzetlen, ez pedig éppen elegendő, hogy ne nehezteljünk rá azért, mert mozdulatai elsősorban mutatósak, s csak másodsorban hasznosak.[66]

Még tehát Debussy is, aki kétségkívül nem volt rajongója Wagner zenéjének, sőt, a recenzió apropójául szolgáló előadásra be sem engedték Wagner-ellenessége miatt,[67] elismeréssel szólt Cortot tudásáról és zenészi kvalitásairól. Érdekes azonban, hogy a fenti sorokban parodizált, Debussy számára túl sok mozgással járó vezénylési stílus Cortot zongorázására egyáltalán nem volt jellemző, kezeit és csuklóját leszámítva teljesen mozdulatlanul ült a hangszernél (ezt a Cortot technikája című fejezetben részletesen kifejtem majd).[68]

Részben az 1903-as előadások mérsékelt sikerének, részben a felhalmozott pénzügyi tartozásoknak köszönhetően[69] Cortot ezután visszatért a zongorához, s lezárult az életének azon szakasza, amelyben Wagner zenéjét odaadó lelkesedéssel és fáradhatatlan munkával igyekezett a párizsi zenei élet figyelmébe ajánlani. A vezénylést nem hagyta még abba: 1904 végén létrehozta az Association des Concerts Cortot-t, és a társasággal olyan nagyszabású művek bemutatását vállalta karmesterként, amelyek a párizsi közönség

[66] Claude Debussy: *Összegyűjtött írások és beszélgetések.* Ford.: Fazekas Gergely. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017.) 146.
[67] I. m. 147. Debussy – mivel nem engedték, hogy személyesen részt vegyen az előadáson – a *Parsifal*ról szóló beszámolóját 1889-es bayreuthi emlékei alapján írta.
[68] Thomas Manshardt: *Aspects of Cortot.* (Northumberland: Appian Publications and Recordings, 1994). 92.
[69] Rádióinterjú, 1953. dec. 20.

10.18132/LFZE.2024.5

számára még ismeretlenek voltak.[70] Beethoventől a *Missa solemnis*, Brahmstól a *Német requiem*, Liszttől a *Faust-szimfónia* és a *Szent Erzsébet legendája* szerepeltek a koncertek műsorain, továbbá kortárs, fiatal francia zeneszerzők – Albert Roussel, Albéric Magnard, Guy Ropartz – műveit szólaltatták meg, valamint régizenei alkotásokat is előadtak: Bach *2. brandenburgi versenyé*t és részleteket Monteverdi *Orfeó*jából.[71] A koncertek megvalósításához egy körülbelül hetvenöt zenészből álló zenekart kellett toboroznia, és emellett még tekintélyes mennyiségű énekes fellépőkre is szüksége volt.[72] A hangversenyek kísérőfüzetében a közönség informatív leírást találhatott a hallott művekről, egyenesen Cortot tollából.[73] Az efféle alapos utánajárást később zongorista tanítványaitól is megkövetelte: addig nem volt hajlandó meghallgatni egy hangot sem, amíg a növendék nem mutatta meg neki a darab keletkezési körülményeit és részletes elemzését tartalmazó írását, amelyet figyelmesen átolvasott és reagált is a tartalmára.[74] A Concerts Cortot vállalkozása azonban csak egyetlen szezont ért meg, ugyanis a költségek itt is bőven meghaladták a bevételeket.[75] Karmesteri tevékenységét azonban még tovább folytatta Cortot a Société nationale de musique és az Association symphonique de Lille élén egészen 1910 elejéig, amikor zongoraművészi karrierje oly erővel robbant be, hogy nem jutott már ideje a vezénylésre. A későbbi évek során csak alkalmanként állt a karmesteri pulpitusra.[76]

Decombes chopini örökségén, Édouard Risler liszti zongoraideálján, Diémer francia iskoláján és a Wagner-művek zenekarának költői-drámai hangzásvilágán túl a kamarazenélés befolyásolta még meghatározó módon Cortot előadói attitűdjét. Saját bevallása szerint a dalirodalom legnagyobb szerzőinek: Schubert, Schumann, Brahms és Fauré dalainak kísérete során „sokat tanult a dallami elképzelés kifejezőerejéről a zongorán”.[77] Énekes kamarapartnereivel együttműködve nem törpült el számára a zongorakíséret szerepe – ellenkezőleg: kommunikatív jelenlétének, különleges zenei adottságainak felbecsülhetetlen értéket tulajdonított.[78]

[70] François Anselmini, Rémi Jacobs: i. m. 65.
[71] I. h.
[72] I. h.
[73] I. h.
[74] Alfred Cortot: *Cours d'interprétation.* (Párizs: Legouix, 1934). 22.
[75] François Anselmini, Rémi Jacobs: i. m. 66.
[76] I. m. 66–67.
[77] Rádióinterjú, i. h. „Je devais apprendre beaucoup concernant la conduite expressive de l'idée mélodique par rapport à mon instrument.”
[78] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

> Akinek kimondhatatlanul sokkal tartozom, az mindenekelőtt néhány nagy énekes előadóművész, akiket Schumann, Schubert, Brahms és Fauré dalaiban kísértem. A dalok zenei üzenete igen mélyreható és bizonyos módon határozott jelentést ölt magára a költői szöveghez és az általa hordozott képzeletbeli sugallathoz kifejezően kapcsolódva. Ez számomra mindig a hangok mágikus erejének egyik legmeggyőzőbb megnyilvánulása volt.[79]

Kamaramuzsikusi tevékenységét tekintve a Jacques Thibaud-val és Pablo Casalsszal együtt alkotott zongorás trió hagyott felülmúlhatatlan örökséget az utókorra. A trió spontán alakult meg: 1907 nyarán Thibaud és Casals barátokként Cortot falusi nyaralójában vendégeskedtek – napközben teniszeztek, esténként pedig saját gyönyörűségükre minden létező és elképzelhető triót átblattoltak, bármiféle jövőbeli szakmai ambíció nélkül.[80] Ám néhány barátjuk ezeket az esti örömzenéléseket hallgatva arra kérte őket, hogy nyilvános koncerteken is játsszanak – a Pleyel-teremben adott debütáló estjüket körülbelül százhetvenöt európai nagyvárosban tartott koncert[81] és hangfelvétel követte a trió 1934-es felbomlásáig.[82] Repertoárjuk gerincét a következő öt trió képezte, amelyekből felvételt is készítettek 1926 és 1928 között: Haydn Hob. XV:25 számú G-dúr triója, Schubert B-dúr triója, Mendelssohn d-moll triója, Schumann d-moll triója és Beethoven *Főherceg-trió*ja (op. 97). Azt a valószínűtlen jelenséget, amelyet e három világszínvonalú szólista kamarazenélése hozott létre, szemléletesen foglalja össze a *Gramophone* magazin kritikája Schubert-felvételükről:

> Amikor a csillagász a teleszkópján keresztül egy hármas csillagot észlel, tudja, hogy az égi harmónia legfenségesebb példáját látja. A zenész azonban, ha három zenei fényességet lát egymás mellett ragyogni, magabiztosan jósolja meg a kataklizmát, hiszen a zenei csillag legföljebb csak fényességében hasonlít a mennyeire. Ezért különösen örvendetes, amikor három olyan elsőrangú csillagot találunk, mint Thibaud, Casals és

[79] I. h. „Ceux auxquels je dois encore plus que je ne saurais dire: tout d'abord l'accompagnement de quelques grands interprètes vocaux, au travers des Lieder de Schuman, de Schubert, de Brahms, de Fauré, dont le message musical se revêt d'une signification si pénétrante, et en quelque sorte si explicite dans son appropriation expressive au texte poétique, et à la suggestion imaginative dont celui-ci est porteur. Cela a été toujours pour moi une des expressions les plus convaincantes du pouvoir magique de l'art des sons."
[80] I. h.
[81] I. h.
[82] François Anselmini, Rémi Jacobs: i. m. 107.

10.18132/LFZE.2024.5

> Cortot, akik a kamarazenélésben a csillagközi rendszerre jellemző teljes rendezettséggel kombinálódnak. Körülbelül egy éve hallottam játszani ezt a triót, és mindegyikük számára Schubert volt a lényeg, nem Thibaud, sem Cortot, sem pedig Casals, és az eredmény olyan előadás lett, amelyet soha nem felejtek el. Az az interpretáció, amelyet most hallgattam meg ezen a négy lemezen, lényegében ugyanaz volt.[83]

Cortot maga így foglalta össze később, mit köszönhetett két vonós kollégájának:

> [Megtanítottak] intuitív vágyamnak megfelelően, legbensőbb kívánságom szerint zongorázni, hogy felszabadítsam játékom hangvételét a virtuozitás személytelen aggályai alól, és arra ösztönöztek, hogy a zongora ütőhangszerszerű, meglehetősen száraz hangzásának korlátaival szemben annak a bizalmas vagy fennkölt líraiságnak a végtelen tüzével keljek versenyre, amely hatására meggyőző karakterek születtek mindkét csodálatra méltó partnerem varázslatos vonója parancsára vagy épp simogatásaira.[84]

[83] François Anselmini, Rémi Jacobs: *Le Trio Cortot-Thibaud-Casals.* (Párizs: Actes Sud, 2014). 173–174. "When the astronomer perceives through his telescope a triple star he knows that he is looking at a supreme example of celestial harmony. The musician, on the other hand, when he sees three musical luminaries shining close together confidently predicts a cataclysm; for the musical star seldom resembles the heavenly one in anything but brightness. It is therefore peculiarly gratifying to find three first magnitude stars such as Thibaud, Casals, and Cortot combining for chamber music with all the orderliness of a sidereal system. I heard them play this trio about a year ago, and it was Schubert that mattered to each of them, not Thibaud, nor Cortot, nor Casals, and the result was a performance I shall never forget. The rendering I have just listened to on these four records was substantially the same."

[84] Rádióinterjú, i. m. „[Ils m'ont appris à] jouer du piano selon mon vœu intuitif, selon mon vœu intime, en libérant les intonations de celui-ci des anonymes préoccupations de la virtuosité en soi, et en l'incitant à rivaliser à l'encontre de ces limitations sonores spécifiques de ces percussions un peu trop sèches avec les élans les ardeurs expansives de lyrisme confidentiel ou pathétique, dont mes admirables partenaires faisaient tous deux naître les accents persuasifs sous les injonctions ou les caresses de leurs archets magiciens."

10.18132/LFZE.2024.5

2. Az interpretáció alapelvei

Cortot zongorázása a mai zenész közvélemény szerint azt a fajta romantikus megközelítést tükrözi, amely a 20. század második felében szinte teljesen eltűnt az előadói gyakorlatból: szabad, impulzív, személyes, merész, ugyanakkor világos és átgondolt.[1] E fejezetben azt vizsgálom, hogy Cortot milyen elvek mentén alakította ki felfogását az interpretáció céljáról és feladatáról, az előadó szerepéről, a zenemű és az előadó különleges kapcsolatáról.

Ehhez legelőször Cortot fogalomhasználatát kell áttekinteni: mit jelent az interpretáció szó az ő szótárában? Francia anyanyelvén a latin eredetű *interprétation* szó egyszerre jelent művészi előadásmódot és tolmácsolást, illetve értelmezést, magyarázatot is.[2] Emiatt gyakran váltófogalomként használja a *traduction* – fordítás – szóval, ahogyan az előadó – *interprète* – tolmácsot, értelmezőt és magyarázót is jelent, és a zenei gondolat tolmácsaként hivatkozik rá.[3] Az *interprète* szót időről időre ellentétbe állítja az *exécutant* fogalmával – utóbbi kifejezést pedig a „virtuóz" szóval használja váltófogalomként. ez alatt azt a zongoristát érti, akinek csupán a tökéletesen csillogó, sikeres előadás a célja –, s felfogásában ez az attitűd egyértelműen pejoratív színezetet kap.[4] Egykori tanítványa, Marthe Morhange-Motchane így emlékszik vissza a mester egyik órai megjegyzésére: „Ó, jól játszott, kiválóan játszott. De ez még semmi. Művészileg Ön semmit nem csinált, csak zongorázott!"[5]

Cortot a virtuóz – *exécutant* – és az értelmező előadó – *interprète* – közötti különbséget szemléletes módon fejtette ki egy 1953-as rádióinterjúban:

> Az első [a virtuóz] főként a személyes sikert keresi tökéletes vagy szenzációs hangszertudásának bemutatásán keresztül. A második [az előadó, interpretátor] csak a művet inspiráló gondolat vagy karakter meggyőző tolmácsolójává akar válni, amelyet szellemében abban a pillanatban – képzelőerejének ösztönzésétől vezérelve – újra átél. Továbbmehetnénk: a

[1] Vö. korunk egyik legelismertebb pianistájának állásfoglalásával: Murray Perahia: „Introduction. Cortot Teaching." In: Murray Perahia (szerk.): *Alfred Cortot. The Master Classes.* (Paris: Sony Classical, 2005). 2–4. 2.
[2] Eckhardt Sándor: *Francia-magyar kéziszótár.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959). 460.
[3] Alfred Cortot: *Cours d'interprétation*. (Párizs: Legouix, 1934). 16., valamint: Rádióinterjú Bernard Gavoty-val, Cortot első életrajzírójával. „Entretiens avec Alfred Cortot", Radio Télévision Suisse. 1954. január 3. https://www.notrehistoire.ch/medias/71229 (utolsó megtekintés dátuma: 2023. 08. 31.)
[4] Rádióinterjú, i. h., Alfred Cortot: *Cours d'interprétation*. (Párizs: Legouix, 1934). 13, 16.
[5] „Oh, that's good playing, excellent playing. But it's nothing. Artistically, you didn't do a thing, you just played the piano!" Charles Timbrell: *French Pianism. A Historical Perspective.* (Portland: Amadeus Press, 1999). 105.

10.18132/LFZE.2024.5

> végletekig leegyszerűsítve kijelenthetjük, hogy a virtuóz meg van győződve arról, hogy a zenét azért írták, hogy zongorázni lehessen, míg a másik a hangszerének használatában csupán a zene lefordításának eszközét látja, hogy a lehető legközelebb jusson a [zenét] létrehozó szándékhoz. […] Az egyik [az előadó] a zenei kompozíció belső tartalmát kutatja, míg a másik [a virtuóz] igyekszik abból egy külső díszt csinálni."[6]

Később az előadó szerepét a villanykörtééhez hasonlítja, amely elektromos áramkörre csatlakozva felveszi és továbbadja azt az elemi energiát, amely a közreműködése nélkül kihasználatlan maradna. Az előadóművésznek tehát csak közvetítő szerepe van, az energia forrása viszont maga a remekmű hangzó üzenete, amelyet az előadónak először meg kell fejtenie, majd saját személyiségén átengedve életre keltenie. A virtuóz ezzel szemben inkább hajlamos azt feltételezni, hogy – Rostand *Chantecler* nevű kakasához hasonlóan[7] – ő maga az, aki a fényt létrehozza.[8]

Az előadónak mint tolmácsnak legelső feladata tehát az adott zenemű értelmének, mondanivalójának felfedezése, hiszen enélkül nem lenne mit közvetítenie hallgatói számára. De mivel a zene nem objektív fogalmakat leíró nyelv, mit tekinthet az előadó a zene jelentésének? Cortot szerint „a zeneszerző ihletének legmélyén egy érzés van, amelyet az előadónak kötelessége felfedezni és rekonstruálni a hallgató számára. Ezek márpedig nem emberen kívüli érzések; a zene eszményi hatalma abban rejlik, […] hogy felébressze azokat az emberi érzelmeket, ismerős érzéseket, amelyeket a művészi megmunkálás szépsége felnagyít."[9] Máshol így fejezi ki magát: „A zenei nyelv […] a beavatottak számára megőrzi érzelmi világosságát. Ezzel együtt az előadó csak egy végtelenül kifinomult intellektuális mechanizmuson keresztül képes – és

[6] Rádióinterjú, i. h. „Le premier, sollicitant à priori le succès personnel par le truchement d'une démonstration instrumentale parfaite ou sensationnelle, le second, ne se voulant que le traducteur persuasif de la pensée ou du caractère dont s'inspire l'œuvre, dont l'esprit revit momentanément sous son impulsion imaginaire. Pour nous en tenir à la catégorie des pianistes, on pourrait avancer – en simplifiant à l'extrême –, que le virtuose est persuadé, que la musique est faite pour jouer du piano. Alors que le second, entende de voir dans l'emploi de son instrument comme moyen de traduire la musique au plus près de son intention première. [...] Les uns [s'emploient] de la proposition musicale, et les autres en s'attachant à en faire valoir l'ornement extérieur."

[7] Cortot itt Edmond Rostand francia író *Chantecler* című drámájának azonos nevű főszereplőjére, a kakasra utal, aki meg volt arról győződve, hogy a nap az ő éneke miatt kel fel. Edmond Rostand: *Chantecler. Pièce en quatre actes, en vers.* (Párizs: Charpentier et Fasquelle, 1910).

[8] Rádióinterjú, i. h.

[9] Alfred Cortot: *Cours d'interprétation*. (Párizs: Legouix, 1934): 14. „Il existe à la base de l'inspiration du compositeur un sentiment, que le devoir de l'interprète est de retrouver pour le restituer à l'auditeur. Or il n'est pas de sentiments extra-humains et le pouvoir idéal de la musique [...] est d'y ressusciter les émotions humaines, les sensations familières qui s'y trouvent, magnifiées par la parure du revêtement artistique.

10.18132/LFZE.2024.5

köteles is – világossá tenni a kompozíció jelentését a hangok szimbolikus nyelvén."[10] Cortot válasza a jelentéssel kapcsolatos kérdésre alapvetően érzelemközpontú; az érzelmi jelentésnek a megtalálásához azonban – bár szavakkal igen nehezen megfogható jelenségről van szó – nem elég egy ihletett pillanat, hanem hosszú ideig tartó, folyamatos kutatómunka szükséges, ahogyan erről tanítványainak is beszámolt:

> Kötelességük megállás és pihenés nélkül, lobogó lélekkel odaadni önmagukat képzeletük és szeretetük minden forrásával együtt. A művészet mélységes rejtelmeinek mindennapi, egyre bensőségesebb megismeréséből születhet meg tanulmányaik egy szent pillanatában az a belső borzongás, amelyben megérzik a művészi igazság közeledését. Azon a napon a technikájuk nagyobbat fog fejlődni, mint a hónapokig tartó, céltalan skálázással és a steril, virtuóz ujjgyakorlatokkal. Akkor az ujjaikra bízhatják majd, hogy tolmácsolja a gondolataikat. Előadóvá [interprète] válnak, és nem kivitelezővé [exécutant].[11]

Az említett szent pillanat elérkezését tehát hosszas, fáradhatatlan, érzékeny keresés és kutatás előzi meg: „Interpretálni azt jelenti: újjáalkotni magunkban a játszott művet"[12] – ehhez pedig elengedhetetlen, hogy az előadó mindig a lehető legpontosabban ismerje meg az adott darab keletkezésének körülményeit. Mindent, ami hathatott a szerzőre a mű komponálása idején: a szerző nemzetiségét, a kor szellemét, amelyben alkotott, jellemét, műveltségi fokát, életeseményeit, környezetét, sőt akár az olvasmányait is.[13] Javasolja, hogy ismerjük meg a szerzőről vagy a művéről terjedő anekdotákat is, hiszen vannak közöttük hitelesek – némelyik persze inkább csak utólag gyártott legenda, de ha a mű értelmezésébe jól illik vagy ösztönzően hat a képzeletünkre, akkor tévedés volna elvetni.[14]

Milyen eszközök segíthetik az előadót ebben a kutatási folyamatban? Tanítványaitól a következőképp követelte meg a kutatómunkát: minden egyes mű

[10] I. h. „La langue musicale [...] garde, pour les initiés, toute sa clarté émotive. Cependant, ce n'est que par un mécanisme intellectuel infiniment subtil que l'interprète peut, et doit, au travers du langage symbolique des sons, rendre limpide le sens d'une composition."
[11] I.m. 16. „Vous devez, sans arrêt ni repos, lui apporter une âme ardente et les ressources de toute votre imagination et de tout votre amour. De cette compréhension chaque jour plus intime du mystère profond de l'art, naîtra, peut-être, à quelque moment sacré de vos études, ce frisson intérieur qui fait pressentir l'approche de la vérité artistique. Ce jour-là, votre technique aura progressé plus efficacement qu'au prix de mois de gammes sans objet et d'exercices de virtuosité stérile. Vous chargerez alors vos doigts de traduire votre pensée. Vous deviendrez un interprète, et non un exécutant."
[12] I.h. „Interpréter, c'est recréer en soi l'œuvre qu'on joue."
[13] I.m. 17.
[14] I.h.

10.18132/LFZE.2024.5

eljátszása előtt egy részletes jegyzetet kért tőlük a darab kapcsán, a következő támpontokkal:

> 1. A szerző neve, keresztneve(i), születésének és halálának helye, ideje
> 2. A szerző nemzetisége
> 3. A mű címe, opusz-száma, a komponálás dátuma és az ajánlás címzettje
> 4. A mű keletkezésének körülményei, a szerző iránymutatásai
> 5. Szerkezet (forma, tételek, hangnemek)
> 6. Feltűnő jellegzetességek (a harmóniai elemzés nyomán, hatások, analógiák)
> 7. A mű karaktere és értelme (az előadó tetszése szerint)
> 8. Esztétikai és technikai kommentárok, javaslatok a gyakorláshoz és az interpretációhoz[15]

Ezeket a jegyzeteket – amelyek természetüknél fogva kizárták a rutinmunkát – figyelmesen elolvasta, kommentálta; nélkülük meghallgatni sem volt hajlandó a szóban forgó művet az órán.[16] Ami a szerző nemzetiségét illeti, Cortot azt állítja, hogy az az előadó, aki egy nemzeti stílus esetében nem tudja magáévá tenni annak legfeltűnőbb jellegzetességeit, az csak a zongorista címre jogosult – a szó pejoratív értelmében.[17] A jegyzetek elemző részét tekintve elvárta a részletességet, ugyanakkor gyűlölte a „hideg boncolást", a „vegytiszta elemzést", amely nem világított rá a költői jelentésre.[18] Kedvére volt viszont, ha látta, hogy a zenész az elemzésben pontosan megkülönböztette a zenei struktúra elemeit, és otthonosan mozgott közöttük, és még sokkal többre értékelte, ha egy témához, harmóniamenethez vagy modulációhoz valamilyen színes jelzőt is kapcsolt, amely meghatározta annak karakterét, kifejezésének irányultságát – ezzel is bizonyítva, hogy az előadó valóban törekedett a mű zenei folyamatainak megértésére.[19] A darabok érzelmi jelentés nélküli elemzését afféle tudáshoz hasonlította Cortot, mint amikor a diákok történelemből megtanulnak egy évszámot, de fogalmuk sincs, hogy az adott dátum melyik eseményhez köthető.[20] Ezzel az előkészítő

[15] I.m. 20.
[16] I.h.
[17] I.m. 17.
[18] I.m. 20. „Il déteste les froides « dissections »", „une analyse chimique"
[19] I.m. 20–21.
[20] I.m. 21.

10.18132/LFZE.2024.5

munkával is arra ösztönözte a leendő művészeket, hogy ízleljék a kapcsolatot az érzés és a forma, az elemző munka és az érzelmek között.

A mélyreható kutatás, a mű lehető legpontosabb megismerése Cortot esetében nem vezetett a kottakép steril, objektív rekonstrukciójához. Azzal együtt, hogy egy-egy zenemű megtanulásakor elengedhetetlennek tartotta a kor művészi, szellemi légkörének felidézését, amelyben létrejött, ez a kezdeti alaposság nem szoríthatta be az interpretációt egyfajta steril objektivitásba.[21] Ugyanis a zenében élet van, állandó és elfojthatatlan élet, amely az emberi érzések korokon és generációkon átívelő, mindig új formákat öltő, de alapvetően örökkévaló lényegére mutat rá.[22] A tények ismerete, a tudatosság és az érzelmek ösztönös, intuitív megnyilvánulása nála nem egymást kizáró tényezők voltak, hanem ellenkezőleg, kölcsönösen táplálta és stimulálta az egyik a másikat. Az előadóművészetben a hideg objektivitást Cortot tehát elérhetetlen és hibás ideálnak tekintette – felfogása pedig teljes összhangban áll Liszt Ferenc ars poeticájával, aki az igazi előadót alkotóművészként látta:

> Ki hát a virtuóz? Valóban nem több mint egy tudatlan ember, aki két kezével, mint az eke két szarvával, a Barbarizmus orgonáját szólaltatja meg? Nem szükséges sem gondolkodnia, sem éreznie, csak pusztán gépiesen elsajátítania egy technikai feladatot? Csak reprodukálnia kell a hallás számára az olvasott kotta fotográfiáját? Túlságosan is sok neves, magát virtuóznak nevező embert ismerek, aki nem képes tökéletesen lefordítani mások – maga elé, a kottaállványra kirakott – gondolatait, és úgy megszólaltatni azokat, hogy nem torzítja el értelmüket. Sokan vannak, akik a művészetet csak mesterségként fogják fel, amit még csak el sem sajátítottak tisztességesen. [...] A virtuóz nem kőműves, aki, vakolókanállal a kezében, pontosan és gondosan megvalósítja az építész papírra álmodott költeményét. Nem passzív műszer, amely reprodukálja valaki másnak az érzéseit, gondolatait, anélkül, hogy a magáéiból bármit is hozzájuk adna. Nem puszta olvasó, aki többé-kevésbé alkalmas arra, hogy megjegyzéseket fűzzön a lap szélére, és nincs szüksége a sorok közötti kommentárokra. Az ihlet szülte zeneművek lényegükben pusztán tragikus vagy megható szövegkönyvei valamely érzelemnek. A virtuózé a feladat, hogy hangszerén megszólaltassa a zeneszerző érzelmeit, de úgy, hogy azonosul velük,

[21] Rádióinterjú, i. h.
[22] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

> feloldódik bennük, és hozzáadja a magáéit. Hogy hangszerén felváltva beszéljen, énekeljen, jajgasson, hogy legyen imádnivaló vagy büszke. Éppúgy alkotó tehát, mint a zeneszerző, mert bírnia kell azokkal a szenvedélyekkel, amelyeket meg kell szólaltatnia, mégpedig teljes fényükben és foszforeszkáló csillogásukban. Az ő feladata, hogy életet leheljen a halott testbe, fényt csiholjon a tekintetébe, hogy csodálatos istenséget alkosson belőle.[23]

Ebben a fenti Liszt-idézetben Cortot előadóművészi ideáljának nem egy alapvető sarokpontját meg lehet találni: az előadóművész mint fordító; a zeneművek mint az emberi érzések szövegkönyvei; az előadónak pedig az a feladata, hogy azonosuljon a szerző érzéseivel és életet leheljen a kotta halott betűibe. Cortot biztosan maga is ismerte ezeket a sorokat: rendkívüli olvasottsága nem hagy efelől kétséget, arról nem is beszélve, hogy Liszt lányával, Cosimával személyes ismeretséget ápolt, és legjobb barátján, Édouard Risleren keresztül pedig Liszt tanítványainak zenefelfogásával is kapcsolatba került.

Az interpretációból hiányzó élő és újjáalkotó folyamatról később a modern hermeneutikai szemléletet képviselő német filozófus, Hans-Georg Gadamer is hasonló álláspontot fogalmazott meg, amikor a művészeti alkotások esetében a rekonstrukciót mint eszközt nem találta alkalmasnak arra, hogy a mű valódi jelentését eljuttassa annak befogadójához:

> Az eredeti „világ" helyreállítása, melyhez a műalkotás tartozik, az eredeti állapot helyreállítása, amire az alkotó művész „gondolt", az eredeti stílusban történő előadás, a történeti rekonstrukciónak ezek az eszközei valamennyien arra tarthatnak igényt, hogy a műalkotások igazi jelentését teszik elérhetővé, s megvédik a félreértéstől és a hamis aktualizálástól. […] Kérdés azonban, hogy az, amire így szert teszünk, valóban az-e, amit a műalkotás jelentéseként keresünk, s helyesen határozzuk-e meg a megértést, ha második teremtésnek, az eredeti produkció reprodukciójának tekintjük. […] Mint minden restauráció, az eredeti feltételek helyreállítása is reménytelen létünk történetisége miatt. A helyreállított, az elidegenedésből visszahozott élet nem az eredeti élet.[24]

[23] Liszt Ferenc: *A cigányokról és magyarországi zenéjükről.* Ford.: Hamburger Klára (Budapest: Balassi Kiadó, 2020). 157–158.
[24] Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer.* Ford.: Bonyhai Gábor. (Budapest: Gondolat, 1984). 127–128.

10.18132/LFZE.2024.5

Az előadó szerepéről írt legfontosabb esszéjében Cortot említi ezt a hermeneutikai problémát, és egyfajta „gyümölcsöző anakronizmusnak" nevezi az interpretáció felelős szabadságát:

> A zenei előadásmód szabályai koronként változnak, és a virtuózok minden generációja öntudatlanul is azon dolgozik, hogy a régebbi művek kifejezőeszközeit a saját kora egyedi értelmezéséhez igazítsa. Ez a gyümölcsöző anakronizmus lehetővé teszi, hogy észrevegyük az idejétmúlt struktúrák mélyén az örök jelentőségű üzenetet, és felruházzuk azt a megújulás és az őszinteség ellenállhatatlan erejével. A múlt és a jelen csodálatos együtt létezése ez egy mestermű eleve elrendelt védjegye alatt.[25]

Később példának hozza a Beethoven-szonáták koronként, sőt előadóművészenként alapvetően változó előadásmódját: hivatkozik Liszt „zseniálisan dramatizált" verzióira, amelyek „a romantika viharos vágyakozásait szimbolizálták";[26] ezt Bülow „filozofikusan magyarázó" látásmódja követte, amely annak a kornak a zenei vetületét testesítette meg, amely már nemigen hitt a kételkedő Descartes-i racionalizmusban.[27] Még később pedig kortársára, Busonira hivatkozik, aki „korunk szelleméhez hűen tudományos tisztánlátásra törekedett, és arra kényszerült, hogy az észérveken alapuló analízis sebészkését döfje egy soha véget nem érő gyötrődés mindörökre megnyílt sebébe",[28] valamint Paderewskit említi, „aki saját nagylelkű személyiségének pusztán az érintésével is felvillanyozott minden zenét, és paradox módon azzal a fennkölt bizalommal próbálta hallatni Lengyelország hevült és nosztalgikus hangját, amelyet a német mester géniusza már egy évszázada diktált a korok visszhangja mellett".[29]

---

[25] Alfred Cortot: „Attitude de l'interprète." *Revue internationale de musique* I/5-6 (1939. április): 885–888. 885. „Les données de l'interprétation musicale sont fonction d'époque, et chaque génération de virtuoses s'est inconsciemment employée à conformer à la sensibilité spécifique de son temps les modalités expressives des œuvres du passé.

Fécond anachronisme qui permet d'attester, au cœur des formes périmées, la persistance d'un message d'éternelle signification et qui le charge d'un irrésistible accent de renouveau et de sincérité. Magnifique coexistence du passé et du présent sous le signe prédestiné du chef d'œuvre."

[26] Alfred Cortot: i.m. 886. „Beethoven génialement dramatisé d'un Liszt, dont l'exécution était le symbole de toutes les orageuses aspirations du romantisme"

[27] I.h. „La philosophique exégèse d'un Hans de Bulow, synthétique représentation musicale d'une époque qui ne croit plus guère aux désenchantements de René."

[28] I.h. „Plus près de nous et s'inspirant du souci de lucidité scientifique qui caractérise notre temps, un Busoni se soit efforcé de porter le scalpel de l'analyse raisonneuse dans la blessure à jamais ouverte d'un immortel tourment."

[29] I.h. „Paderewski, galvanisant toute musique du seul contact de sa personnalité généreuse, ait tenté paradoxalement de faire entendre la voix ardente et nostalgique de la Pologne au travers de la pathétique confidence que le génie du maître allemand dicte, depuis un siècle, à l'écho des âges."

10.18132/LFZE.2024.5

A Beethoven-szonáták mindezeken a merőben különböző, sőt akár egymással ellentétes interpretációs megközelítéseken keresztül élettelibbé, gazdagabbá váltak.[30] A jelenség lényegét Cortot – rá igen jellemző módon – egy metaforával szemléltette:

> Amint a magas hegycsúcsok – amelyek az órák és évszakok játékának megfelelően időnként felhőbe burkolóznak vagy épp fényárban úsznak – megjelenése folyton változik, miközben megőrzik változhatatlan szerkezetük rajzolatát, maguk a szonáták is új színt kapnak minden egyes értelmezésben anélkül, hogy bármit is veszítenének múlhatatlan eredeti jelentésükből.
>
> Bizonyos értelemben egyetemessé váltak, ahogyan kapcsolatba kerültek a különböző interpretációs törekvésekkel, amelyek bennük és rajtuk keresztül oly hevesen fejeződnek ki anélkül, hogy megváltoztatnák emberfeletti tárgyilagosságukat. Beethoven szelleme pedig csak örvendezhetne dicsőséges koporsójában, ha láthatná néhány kiváló előadója szívében életre kelni reánk hagyott lakonikus tanácsának mélyreható jelentését: „A zenének lángra kell gyújtania a szellemet”.[31]

Cortot számára a Beethoven-szonáták előadása egyébként életének egyik legmeghatározóbb diákkori élményét idézi, amelyet fél évszázaddal később is élénk részletességgel osztott meg az életrajzírójának adott rádióinterjúban. Már Louis Diémer osztályának hallgatója volt, amikor Anton Rubinstein meglátogatta Diémert párizsi otthonában.[32] Diémer Cortot-t választotta ki, hogy játsszon valamit orosz kollégájának, ő pedig rettenetesen izgulva, remegő lábakkal ült a hangszerhez, s játszotta el Rubinsteinnek Beethoven *Appassionata*-szonátáját. A végén a mester, korának legnagyobb zongoraművésze egy szóra sem méltatta az előadását; helyette Diémer kiváló konyakjából kért még egy adagot félig kiürült poharába.[33] Cortot, miután összetörten és megszégyenülve távozott a zongorától, Rubinstein fotelje előtt elhaladva

[30] I.h.

[31] I.h. „Tels ces hauts sommets qui s’ennuagent ou s’inondent de clarté suivant les jeux des heures et des saisons, et changent d’aspect tout en gardant l’immuable dessin de leur inaltérable structure, elles [les sonates] se sont colorées des reflets de toutes les sensibilités, sans y rien abandonner de leur indélébile signification première.

Elles se sont universalisées, en quelque sorte, au contact de ces aspirations divergentes qui trouvaient à s’exprimer en elles, et par elles, avec tant d’ardeur, et sans en altérer l’accent de surhumaine objectivité. Et l’ombre de Beethoven n’a pu que se réjouir, dans son cercueil de gloire, de voir fructifier au cœur de quelques-uns de ses plus illustres interprètes le sens profond de ce conseil qu’il leur avait légué en une phrase lapidaire : « Il faut que la musique fasse jaillir du feu de l’esprit »”.

[32] Rádióinterjú, i. h.

[33] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

a mester felállt, a vállára tette a kezét, és orosz akcentusával így szólt: „Jó volt, kicsikém, de Beethoven szonátáit nem eljátsszák, hanem újra feltalálják!”[34]

Cortot interpretációról alkotott elképzelésére a föntebb említett Paderewski is nagy hatással volt, s ezt a lengyel zongoraművészről írt cikkében így foglalta össze: „tudatosította bennünk, hogy a mesterek szolgálatának legbiztosabb és legmagasabb rendű módja az, ha a személyiség abszolút őszinteségével fordulunk feléjük. Megtanította nekünk, hogy a kottaszövegekben rögzített hangok életre keltéséhez a saját életünket kell beléjük lehelnünk.”[35] A kiemelkedő előadó munkájának tehát központi eleme, hogy a zenét személyes tartalommal megtöltve, szabad képzelőerejével életre is keltse. A fentebb már idézett rádióinterjúban az előadás célját így határozta meg: „A zenei interpretáció nemcsak az előadott mű szolgálatában áll, hanem ugyanúgy képviseli az előadó kultúráját, személyiségét, rejtett szándékait. Semmilyen szabály nem állítható fel, hogy objektíven rögzítse hatáskörét, és meghatározza a korlátait.”[36] Ez utóbbi mondat a mai előadói gyakorlat szemszögéből nézve szélsőségesnek tűnhet: mintha túlzott, társszerzői hatalmat adna az előadó kezébe, a művel szembeni önkényességre biztatva. Hasonlóan meghökkentheti a mai olvasót a következő tanácsa: „Még ha létezne is egy adott mű kapcsán olyan történelmi dokumentum, amely vitathatatlanul leszögezi a darab emocionális karakterét, de az önök előadói meggyőződése különbözne attól, ki merem jelenteni, hogy ebben az esetben csak a személyes érzésüket vegyék tekintetbe.”[37] Cortot maga is tisztában volt ezzel a veszéllyel, mégis, az esetleges túlzó előadói szabadságnál károsabbnak tartotta a „hanyag imádatot”,[38] amely megelégszik a kottakép hangzó rekonstrukciójával és a hagyománykövetéssel a zeneszerző pontos utasításai, valamilyen általános esztétikai szabályrendszer vagy stílusbeli kánon alapján:[39]

---

[34] I. h. „C’est bien, petit – mais tu sais, les sonates de Beethoven, ces ne se jouent pas, ça se réinvente!

[35] Alfred Cortot: „Paderewski pianiste.” *Le Monde musical* XL/1 (1929. január): 4. „Il nous donnait conscience que le plus sûr et le plus haut moyen de servir les maîtres, c’était de leur prêter la sincérité absolue de la personnalité et parce qu’il nous apprenait que pour éveiller la vie dans les notes figées des textes, c’était sa propre vie qu’il leur fallait insuffler.”

[36] Rádióinterjú, i. h. „L’interprétation musicale n’étant pas seulement en fonction de l’œuvre à interpréter, mais également représentatif de la personnalité de la culture et des aspirations secrètes de l’interprète. Aucune règle ne peut s’employer à en fixer objectivement les attributions et en déterminer les limites.”

[37] Alfred Cortot: *Cours d’interprétation*. I.m. 19. „Mais si même il existait, à l’endroit d’une œuvre donnée, un document historique, qui en établisse indiscutablement le caractère émotionnel, et que votre sentiment d’interprète convaincu en diffère, je ne crains pas d’affirmer qu’en ce cas, vous ne devriez tenir compte que de votre sentiment personnel.”

[38] Alfred Cortot: „Attitude de l’interprète.” I.m. 885. „la sournoise menace d’une nonchalante admiration”

[39] Karen M. Taylor: *Alfred Cortot: His Interpretive Art and Teachings.* Phd disszertáció, Indiana University 1988. 211.

10.18132/LFZE.2024.5

> Csak így, saját személyiségének borzongató reakcióit a hanyag imádat alattomos fenyegetésével szembeállítva tudja megakadályozni az előadó – már aki erre a névre érdemes – a zenemű terméketlen hagyományoknak köszönhető, lassú elértéktelenedését. Bizonyára merészség ez, ami időnként – temperamentumtól függően – felszínre hozhat néhány vitatható túlkapást. Mégis ez az egyetlen módja, hogy megmentsük az elmúlt korszakok bátor stilisztikai és formai újításait a helyrehozhatatlan hanyatlástól. Óvakodnunk kell attól, hogy helytelenségnek tekintsük – ahogyan bizonyos, képzelet híján levő pedagógusok hajlamosak rá – azt a szabadságot, amelyen keresztül egy született művész, akinek küldetése a mű újjáélesztése, próbálja megmenteni azt a közhelyek és a konvenciók rombolásaitól. Jobban tennénk, ha szívesen fogadnánk ezeket az újításokat az éltető tisztelet jeleiként, amely tisztelet ellensége minden, magától értődősége miatt merev holt betű-attitűdnek. Ez az a termékeny illúzió, ami az előadóval egy pillanatra elhiteti, hogy ő is alkotója a darabnak, és az igényli az ő közreműködését, hogy belső látomásának rejtélyes titka szerint megformálja annak kifejezését."[40]

Cortot számára tehát a kottában lejegyzett szimbólumok rendszere csupán egy tervezet, egy kiindulópont, amely lehetőséget nyújt a „varázslásra".[41] Beethoven *Pathétique*-szonátáját tanítva így fogalmazta meg látásmódját: „Tanulás közben mindig tisztázza – ezt minden darabhoz mondom, nem csupán ehhez – interpretációjának fogalmi alapját. De úgy alkossa meg azt, hogy bőséges teret engedjen a spontán zenei érzékenység megnyilvánulásainak. Az általános irányultságot megőrizve mindig őszintének kell lenni a pillanat fogékonyságának kifejezésében, különben az előadás – egyszer s mindenkorra beállítva – szánalmasan megmerevedik." [42] Egy fiatalember igen

[40] Alfred Cortot: „Attitude de l'interprete." I.h. „Ce n'est qu'ainsi, opposant à la sournoise menace d'une nonchalante admiration, les frémissantes réactions de sa propre personnalité, que l'interprète digne de ce nom peut faire obstacle à la lente usure des traditions infertiles.

Audacieuses familiarités, certes, et qui ne vont pas parfois, et suivant la diversité des tempéraments, sans engendrer de discutables excès. Mais elles seules cependant réussissent à préserver des déchéances irrémédiables, ces hardiesses de style ou de forme dont s'enorgueillisaient dans un temps révolu la neuve physionomie d'une production musicale.

Et loin de tenir pour des inconvenances, comme le font certaines pédagogues dépourvus d'imagination, ces licences par quoi un artiste né tente de soustraire les œuvres qu'il a pour mission de faire revivre, aux atteintes débilitantes des lieux communs et des poncifs d'habitude, il conviendrait plutôt d'accueillir comme un gage de vivifiant respect, ennemi de toute lettre morte, hostile à toute attitude musicale figée par l'indifférence, cette féconde illusion qui porte l'interprète à se croire pour un instant l'auteur de l'œuvre qui requiert sa collaboration, et à en façonner l'expression selon le mystérieux secret de son rêve intérieur."

[41] Karen M. Taylor: i.h.

[42] Alfred Cortot: *Cours d'interpretation.* I. m. 98. „Assurez toujours, en étudiant – et je le dis pour toutes les œuvres et non pour celle-ci seulement – assurez la base idéologique de votre interprétation. Mais assurez-la de telle sorte que vous laissiez une large marge dans laquelle puisse jouer la sensibilité

10.18132/LFZE.2024.5

határozottan tette fel a kérdést Cortot-nak az interpretáció lényegéről, mire ő nem kevésbé határozottan válaszolt:

– Mester, mi az elképzelése az interpretációról?
– Úgy hiszem, két módja van az értelmezésnek: a kottahűség vagy a szabályszegés – én az utóbbit választottam.[43]

Ezt a meghökkentő választ finomabban árnyalta életrajzírójának, Bernard Gavoty-nak nyilatkozva: „Egy mestermű előtt állva két attitűd létezik: a tisztelet vagy a törvényszegés. Mit jelent a szerző kívánsága szerint, vagy növendékeinek hagyományait követve játszani? Utat kell engedni a képzeletnek, újraalkotni, újraélni a művet. »Interpretálni« ezt jelenti”.[44]

Ám nem maradhat el az előadó belső érzelmi világának mélyreható vizsgálata sem a műalkotásokkal élő, szerves kapcsolatot létesítve, s az előadó saját személyiségén átszűrve és megelevenítve azokat:

> A görög filozófus „Ismerd meg önmagad!” felhívása örökös kérdés kell hogy maradjon a zenei előadók számára. A mesterművet övező sematikus hagyomány át kell hogy adja a helyét – véleményem szerint – annak az éltető lendületnek, amellyel egy bátran kifejezett érzés tolmácsolása át tudja itatni. A zenének bennünk és velünk kell élnie, tükröznie kell bennünket – hiszen másképp nem is tehet. Csupán egy tükör a zene, amelybe a saját képünket írjuk. A mi művészetünkben az a csodálatos, hogy újraéleszthetjük azt a szépséget, amely ha nem is halott, de szunnyad a kotta vonalrendszerén belül.[45]

---

momentanée. Tout en gardant une orientation générale, il faut toujours être sincère dans l’expression de la sensibilité immédiate ; sinon, l’exécution, fixée une fois pour toutes, se trouve lamentablement figée.”

[43] Alfred Cortot, idézi Inès Thaillandier-Guittard: *Alfred Cortot, interprète de Frédéric Chopin.* PhD disszertáció, Université de Saint-Étienne, 2013. 167. „– Maître, quelle est votre conception de l’interprétation ? – Je crois qu’il y a deux manières d’interpréter – la fidélité ou la violation – j’ai choisi la seconde.”

[44] Alfred Cortot, idézi Bernard Gavoty: *Les Grands Interprètes. Alfred Cortot.* (Genf: Éditions René Kister, 1953). 7. „En présence d’un chef-d’œuvre, il y a deux attitudes : le respect ou la violation. Jouer selon le vœu de l’auteur, ou dans la tradition de ses élèves, qu’est-ce que cela signifie ? ce qu’il faut, c’est donner carrière à l’imagination, recréer, revivre l’œuvre. Interpréter, c’est cela...”

[45] Alfred Cortot: *Cours d’interprétation*. I. m. 18–19. „Le « Connais-toi » du philosophe grec devrait demeurer pour les interprètes de la musique une perpétuelle question. La tradition stéréotypée d’un chef d’œuvre cède le pas, selon moi, à l’impulsion vivifiante que lui imprime la traduction d’un sentiment courageusement exprimé. La musique doit vivre en nous, avec nous. Elle doit nous refléter. Elle ne peut que nous refléter. Elle n’est que le miroir dans lequel nous inscrivons notre image. Notre art a ceci de merveilleux qu’il nous permet de recréer une beauté, sinon morte, du moins assoupie entre les lignes des portées.”

10.18132/LFZE.2024.5

A zenének Cortot szerint van egy lélekelemző rétege, amely képes felszínre hozni mind az alkotó, mind az előadó rejtett, lappangó érzelmeit, gondolatait. Meglátásait a következőképp fejezte ki a *Le Monde Musical*ban olvasható írásában:

> A zene – az érzéseknek e csodálatos lélekbúvára – az egyetlen művészet, amelyből megfejthetjük saját érzelmi világunk titkát, és felszabadíthatjuk magunkban azokat a – gyakran tudattalan – törekvéseket, amelyek majd – a hangzásokat titokzatos módon formába öntve, a remekmű által lefordítva és megnemesítve – a tudat legmélyén létrehoznak egy ideális eszmei örökséget.
>
> Az intellektuális gazdagság nem annyira a tanultakból, mint inkább a tapasztalatokból épül fel. Ehhez pedig nem elég a gondolatainkat csupán a realitás síkján tartani.
>
> A finom érzékelések öröme, a szépséges belső álmok varázsa, az érzelmi fogékonyság mámora, egyszerre kifinomultan és felnagyítva – az élet olyan bensőséges értékei ezek, amelyekre a zene tanít meg bennünket.[46]

A zene Cortot meglátása szerint tehát képes az előadóval megismertetni saját pszichés működésének olyan rétegeit, amelyekhez más eszközzel nem férhetne hozzá. Ráadásul nemcsak felismerhetővé válnak ezek a tudat alatti, rejtett szándékok, hanem megszelídíthetővé és formálhatóvá is, így a zenével való elmélyült foglalkozás az előadó számára a személyiség átalakulásának az eszközévé válik. Ezért tekinti a zene befogadását létfontosságú tapasztalatnak, sőt egyfajta terápiának is, amely lehetővé teszi, hogy elrugaszkodjunk a puszta valóság szintjétől.

Cortot előadásának varázsereje, természetessége, improvizatív hatása a zeneszerzői szándék fáradhatatlan kutatásának és saját képzelőerejének kölcsönhatásában rejlik, abban, ahogyan látszólag ellentmondó kvalitásokat egyesített magában. Tanítványa, Yvonne Lefébure így írt ennek kapcsán mesteréről:

> Személyisége olyan erények együttesét olvasztja tökéletes egységbe, amelyek mintha kizárnák egymást: egy költő lelke, a legvilágosabb

[46] Alfred Cortot: „Apprenez la musique." *Le Monde musical* XVVII/10 (1936. október): 263. „La musique – cette merveilleuse psychanalyste du sentiment – est le seul art qui nous permette de mieux déchiffrer notre propre secret émotionnel, de libérer en nous-mêmes ces aspirations, souvent inconscientes, qui, mystérieusement formulées par les sonorités, traduites et ennoblies par le chef-d'œuvre, se devront ensuite de constituer, au profond de la conscience, un patrimoine d'intangible idéal.

L'enrichissement intellectuel n'est pas tant fait de ce qu'on apprend que de ce qu'on éprouve. Et ce n'est pas tout que d'ordonner sa pensée sur le seul plan des réalités.

La joie des délicates perceptions, l'enchantement des beaux rêves intérieurs, l'enivrement d'une réceptivité sentimentale tout à la fois affinée et élargie, c'est tout ceci - tout ce qui fait le prix intime de la vie que nous enseigne la musique."

10.18132/LFZE.2024.5

> intellektus, legyőzhetetlen akaraterő, kutatói hajlam, türelem a tanulás iránt – ugyanakkor képes végtelen életteli lelkesedéssel és megújuló érzelmekkel reagálni egy műalkotásra. […] „Cortot, a zongora költője": semmi sem igazabb ennél. S ha hozzátennénk: „a hangok festője és építésze", a meghatározás már egész pontos lenne. Ráadásul még ez is: lelkében romantikus, szellemében klasszikus. Ugyanolyan messze áll a pillanatnyi impulzus által diktált, fékevesztett romantikától, mint a ma [1939-ben] oly divatos neoklasszikától, amely a stílus hideg korrektségének álcája mögött alig tudja elfedni a temperamentum hiányát. Cortot interpretációjának mélyén mindig az újjáalkotott mű szeretete, az elsődleges érzés áll – ez teszi játékát oly kimeríthetetlenül élővé; így képes megszólítani érzékeink teljességét. Ugyanakkor mindig tudatosan átgondolt marad, alávetve önmagát az intellektus és az akarat irányításának még a legtüzesebb pillanatokban is. Az ihlet és az átgondoltság elegye – ide térünk vissza mindig – előadói géniuszának lényege."[47]

Cortot a jövőbe tekintve azonban azt is megérezte, hogy az általa képviselt előadóművészi ideált veszélyezteti a technológia fejlődése: a hangfelvétel procedúrája során – amelynek ő maga is rendkívül gyakran hasznát vette – az előadó kénytelen a pontos, technikailag tökéletes játékra fókuszálni, ez pedig óhatatlanul a pillanatnyi ihlet és a spontaneitás kárára fog válni.[48] Hiszen egy apró melléütés, egy ritmikai szabadság, egy improvizatív pillanat a hangversenyterem felfokozott légkörében az előadás természetes emberi megnyilvánulásának tekinthető és megbocsátható – de ugyanez egy hangfelvételen újra és újra visszahallgatva szó szerint elviselhetetlenné válik.[49] Ez a

---

[47] Yvonne Lefébure: „Cortot, le poète du clavier." *Revue internationale de musique* I/5-6 (1939. április): 903–906. 903–904. „Personnalité qui comprend, fondu en une parfaite unité, un ensemble de vertus qui semblaient devoir s'exclure : l'âme d'un poète, l'intelligence la plus lucide, une volonté sans défaillance ; le goût de la recherche, toute la patience du savant dans l'étude, en même temps qu'un enthousiasme toujours vivace, une émotion toujours neuve devant l'œuvre d'art. [...] « Cortot, le poète du clavier », rien de plus vrai. Si l'on ajoutait le constructeur et le peintre des sons, la définition serait à peu près exacte. Ceci encore : romantique par l'âme, classique par l'esprit. Aussi loin d'un certain romantisme échevelé, tout assujetti à l'inspiration du moment, que de ce néo-classicisme, aujourd'hui fort à la mode, qui, sous la froide correction du style, masque mal l'indigence du tempérament.

L'amour de l'œuvre recréée, l'émotion première, sont toujours à la base des interprétations de Cortot. C'est ce qui les rend inépuisablement vivantes, c'est par cela qu'elles atteignent toutes les sensibilités. Mais elles restent toujours conscientes, et soumises, même dans le feu de l'action, au contrôle de l'intelligence et de la volonté. Ce mélange d'inspiration et de réflexion - on y revient sans cesse - c'est tout son génie d'interprète."

[48] Alfred Cortot: „Attitude de l'interprète." *Revue internationale de musique* I/5-6 (1939. április): 885–888. 887.

[49] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

folyamat pedig az előadások generalizálásához és egysíkúvá válásához vezet, és választút elé állítja a zongoraművészek fiatal generációját: vagy arra a meggyőződésre jutnak, hogy a zene a kiváló hangszerjátékért van – s ezzel az attitűddel tökéletesen megfelelnek a felvételeken elvárt, névtelen, de mechanikai értelemben lenyűgözően precíz játék feltételeinek –, vagy pedig játékukkal a zenemű mélyén rejlő mondanivalót próbálják feltárni és egyéni, személyes hangon továbbadni – amivel viszont kockára teszik a technikai megvalósítás pontosságát, ezért e megközelítés jövője bizonytalannak tűnik.[50] Az eddig leírtak alapján egyértelmű, hogy Cortot melyik felfogás pártján állt, és úgy tűnik, aggodalmai beigazolódtak az idő múlásával (s nemcsak a hangfelvételek, hanem a zenei versenyek elterjedése is jelentős szerepet játszott ebben a folyamatban). Cortot viszont abbeli reményét is kifejezte, hogy a technológia további fejlődése és az eszközök fokozottabb érzékenysége, a televízió megjelenése mégis többdimenzióssá teszi majd a zenei kifejezés terjesztését – hiszen pont ellenkezne a fejlődés fogalmával az, ha a beethoveni elvből, amely szerint „a zenének lángra kell gyújtania a szellemet", a jövőben csak „az ujjak közötti tűzijáték" maradna.[51]

[50] I. h.
[51] I. m. 888. „Il faut que la musique fasse jaillir l'esprit.", „des feux d'artifices d'entre les doigts"

10.18132/LFZE.2024.5

3. Chopin nyomában

Az alapján, hogy Cortot mennyire elhivatott képviselője volt Chopin zenéjének, talán nem meglepő, hogy a tanítása során is a zene mély megértését szorgalmazó zongoraművész az interpretáción túl időt és energiát fordított a zeneszerző alakjának, életének tanulmányozására is. Amint azt az előző fejezetben kifejtettem, Cortot számára az interpretáció nemcsak a kottában található hangok pontos megszólaltatását jelentette: a hangszeren végzett munkát meg kellett, hogy előzze a szerző életkörülményeinek vizsgálata és az előadott mű értő elemzése azzal a céllal, hogy a lehető legközelebb kerüljön az előadó ahhoz az érzéshez, amelyből a darab megszületett és amelyet kifejezni hivatott.

Ez a fejezet Cortot Chopinről szóló könyvének[1] címét viseli, a könyvben pedig Cortot határozott, írásba foglalt meggyőződését ismerhetjük meg a zeneszerzőről, így a *Chopin nyomában* megkerülhetetlen információforrás Cortot Chopin-interpretációjának vizsgálatában, egyben kiváló példája annak az odaadó kutatómunkának, amelyet Cortot maga fordított Chopin életének és érzésvilágának megismerésére. A komponista zeneszerzői munkássága és emberi lénye iránti, már-már misztikusnak mondható tisztelete áthatja a kötet minden sorát – Chopin zsenialitásának ez a fajta feltárása láthatólag éppannyira szól Cortot-nak magának, mint a nagyközönségnek. Kutatómunkájában saját bevallása szerint „hangszere legnagyobb költőjének" az emberi aspektusát, melankolikus és lázas karakterét, betegségtől és esetlen szerelmi ügyektől hányattatott életét helyezte középpontba, amely lehangoló ellentétben áll zenei géniuszának nagyságával.[2] Végső soron Cortot Chopin-szemléletének lényegét a könyv első oldalain található, Moscheles-től vett idézetben ragadja meg: „Mire hasonlít Chopin? A zenéjére."[3]

A könyvben található gyűjtőmunka alapossága és gondosan összegyűjtött részletei ellenére a szöveg igazi ereje Cortot-nak az előtte álló anyagra adott személyes, nyilvánvalóan intuitív és gyakran emocionális válaszaiban és reakcióiban rejlik, amint elmerül annak az embernek az életútjában és jellemrajzában, akinek a zenéjével gyerekkora óta bensőséges kapcsolatot ápolt, majd hosszú pályafutása során ikonikus előadójává vált. Ennek a fejezetnek nem célja, hogy Chopin életének tényszerű részleteit vizsgálja és kommentálja Cortot könyvének tükrében; inkább Cortot Chopin és zenéje iránti szenvedélyének intenzitását, személyes, illetve szakmai életében betöltött jelentőségét

[1] Alfred Cortot: *Aspects de Chopin.* (Párizs: Éditions Albin Michel, 1949/2010).
[2] Rádióinterjú, „Entretiens avec Alfred Cortot", Radio Télévision Suisse. 1953. szeptember 1.
[3] Alfred Cortot: *i. m.* 19. „À quoi ressemble Chopin? À sa musique."

10.18132/LFZE.2024.5

szeretném megragadni és jellemezni. E jelentőség érzékeltetésére pedig Cortot saját szavai a legalkalmasabbak, ezért szándékosan engedem, hogy – a többi fejezethez képest jóval gyakrabban – az idézetek magukért beszéljenek, viszonylag kevés kommentárt vagy magyarázatot fűzve hozzájuk.

3.1. Portrék

A *Chopin nyomában* egyik részében sem olyan zsigerekig hatóak Cortot megfigyelései, mint a könyv első fejezetében, amelyben megosztja az olvasóval, hogyan fordul újra és újra inspirációért a Chopin arcképeiből és a hozzá kapcsolódó műtárgyakból álló, féltve őrzött gyűjteményéhez. Először azonban Chopin kortársainak leírásait gyűjtötte össze a zeneszerzőről.

George Sand így fogalmazott *Lucrezia Floriani* című regényében, ahol Károly herceg karakterében Cortot tudomása szerint is egyértelműen Chopin személyiségét formálta meg az írónő:[4]

> Teste és szelleme is kifinomult. [...] Arca olyan szép, mint egy magas, szomorú nőé, arcformája tiszta és karcsú, mint egy fiatal olümposzi istené, mindezek megkoronázásaként arckifejezése pedig egyszerre gyengéd és szigorú, szűzies és szenvedélyes.[5]

Ezután pedig Liszt szavait idézi Cortot:

> Kék szeméből több szellem, mint ábránd sugárzott ki, szelíd, finom mosolya soha nem vált keserűvé. Arcszínének átlátszó finomsága vakító volt, haja szőke és selyemszerű, orra hajlott, járása, tartása előkelő és modora oly arisztokratikus, mely őt önkéntelenül fejedelmi méltóság fényével vette körül. Taglejtései élénkek voltak, hangjának csengése tompa, néha elfojtott, termete középnagyságú, testalkata hajlékony, gyenge. Egész megjelenése a repkényre emlékeztetett, mely hihetetlen finomságú szárakon hordja isteni színezettel bíró kelyheit, de amelyek

[4] I. m. 17–18.
[5] I. h. „Délicat de corps comme d'esprit [...] Beau de visage comme une grande femme triste, [...] pur et svelte de forme comme un jeune dieu de l'Olympe, et, pour couronner cet assemblage, une expression à la fois tendre et sévère, chaste et passionnée."

10.18132/LFZE.2024.5

> oly légszerű szövetből vannak összeállítva, hogy a legkisebb érintés alatt azonnal szétfoszlanak.[6]

Maga Cortot pedig a kitartó kutatással és néhány szerencsés véletlennek köszönhetően megszerzett arcképgyűjteményére tekintve megállapította, hogy azok tökéletes összhangban állnak azzal a leírhatatlan művészi megjelenéssel, amelyet a fenti idézetek írói próbáltak szavakba foglalni.[7] A gyűjteményében található, kevésbé széles körben ismert ábrázolások bemutatásával az volt a szándéka, hogy a zeneszerző külső megjelenésének tanulmányozásán keresztül az olvasók bensőségesebb kapcsolatba kerülhessenek Chopin személyiségével.[8]

Gyűjteményének darabjai közül legmélyebben az az olajfestmény érintette meg, amelyet Cortot személyes, de később tévesnek bizonyult feltételezése szerint Luigi Rubio készített 1843-ban (1. kép):[9]

[6] Liszt Ferenc: *Chopin.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2010). Ford.: Wass Ottilia. Idézi Alfred Cortot: i. m. 18. „Son regard bleu était plus spirituel que rêveur; son sourire doux et fin ne devenait pas amer. La finesse et la transparence de son teint séduisaient l'oeil, ses cheveux blonds étaient soyeux, ses allures distinguées et ses maniè- res marquées de tant d'aristocratie qu'involontairement on le traitait en prince. Ses gestes étaient gracieux et multipliés; le timbre de sa voix toujours assourdi, souvent étouffé, sa stature peu élevée, ses membres frêles. [...] Toute son apparence faisait penser à celle des convolvulus, balançant sur des tiges, d'une incroyable finesse, des coupes si divine- ment coloriées, mais d'un si vaporeux tissu que le moindre contact les déchire."

[7] Alfred Cortot: i. m. 19.

[8] I. h.

[9] Lábjegyzetben Cortot említi, hogy nem lehet teljes bizonyossággal hinni az újabb állításoknak, melyek szerint a portrét a lengyel festő, Kwiatkowski készítette – a könyv 2010-es kiadásának szerkesztője hozzáteszi viszont, hogy a legújabb kutatások alapján valóban az ő munkájáról lehet szó.

10.18132/LFZE.2024.5

1. kép, Anton Teofil Kwiatkowski: Frédéric Chopin portréja[10]

Itt [Chopin] igazán úgy jelenik meg, ahogyan zenéje alapján elképzeljük őt, és csodálatosan megközelíti azt a megindító gyengédséget, amelyet rövid és fájdalmakkal teli léte kelt bennünk, amely a bizalomra való ellenállhatatlan vágyakozás és a csalódástól való félelem között oszlott meg.[11]

Továbbá, a betegség jelei, amelynek félelmetes fenyegetését itt a művész egyedülállóan figyelmes és fürkésző ecsetvonásai jelenítenek meg, alátámasztják a festmény megalkotásának feltételezésem szerinti idejét.

[10] Vászon, olajfestmény, 56 x 47 cm. https://www.artnet.com/artists/anton-teofil-kwiatkowski/portrait-de-fr%C3%A9d%C3%A9ric-chopin-nYlulFnuC3EdxvlnMmr8Cg2 Utolsó megtekintés dátuma: 2023. augusztus 31.

[11] Alfred Cortot: i. m. 20. „Il est bien tel ici que son message sonore nous convie à l'imaginer, et merveilleusement proche de la tendresse apitoyée que nous inspire sa brève et douloureuse existence, partagée entre un irrésistible besoin de confiance et une instinctive terreur de la déception."

10.18132/LFZE.2024.5

> Ebben az időszakban Chopin mindennapjait egyszerre árnyékolták be morális gyötrelmek és a testi szenvedés.[12]

> Ha a személyes – bár megbocsátható – vonzódásom az előző sorokban arra vitt, hogy hosszan elidőzzek egy olyan kép érdemein, amely számomra fájdalmasan valósághűen adja vissza szeretett zeneszerzőm vonásait, ezzel nem mint műalkotást méltattam azt, hanem sokkal inkább, amit otthonomban való jelenléte számomra megtestesít: a mindennapi bensőséges kapcsolat illúzióját azzal a megfoghatatlan személyiséggel, akinek ezeket a finom vagy melankolikus hangzó varázslatokat köszönhetjük, amelyek a zongoramuzsika kifejező adottságainak lényegi elveit hivatottak átformálni.[13]

Valamivel kevésbé inspirálóan hatott Cortot-ra Louis Gallait 1843-ban készült festménye (2. kép): „Az imént a »vászonra vitte« kifejezést használtam a festménnyel kapcsolatban, mert ezek a szavak jellemzik legjobban annak festői műgondját és tudatosan akadémikus megjelenését – azonban nem sikerült elérnie Chopin rejtett személyiségéig."[14] Később pedig így folytatja: „Semmi kisugárzása nincs ennek a korrektül visszaadott arcnak; semmilyen odaadás nem látható a mesterkélt díszletben kirajzolódó sziluetten."[15]

---

[12] I. m. 23. „De plus, les indices maladifs, dont un pinceau singulièrement attentif et scrutateur enregistre ici la redoutable menace, viennent à l'appui de la notion d'époque à laquelle on peut accorder la réalisation de la toile.
Période assombrie autant par le tourment moral que par les souffrances physiques qui, dès 1843, vont s'appesantir de plus en plus lourdement sur la vie quotidienne de Chopin."

[13] I. m. 24. „Et si une dilection personnelle, bien excusable, m'a engagé dans les lignes qui précèdent à m'étendre sur les mérites d'une image qui me paraît traduire sous le signe d'une douloureuse vraisemblance les traits d'un musicien aimé, ce n'est pas tant pour en vanter la qualité »œuvre d'art«, que parce qu'elle m'a valu, par sa présence dans mon intérieur, d'entretenir en moi l'émouvante illusion d'un intime commerce quotidien avec la personnalité sublimée du dispensateur de ces subtils ou mélancoliques enchantements sonores qui se sont vus appelés à métamorphoser dans leur principe essentiel, les données expressives du message pianistique."

[14] I. m. 25. „Je viens d'employer à propos de cette toile, les mots de mise en page, et c'est bien là l'expression qui caractérise et son souci pictural et son aspect délibérément académique, sans prolongement valable sur la personnalité secrète de Chopin."

[15] I. m. 26. „Nulle irradiation ne se dégage de ce visage correctement interprété; nul abandon ne s'y voit accordé à la silhouette qui se profile dans un décor factice."

10.18132/LFZE.2024.5

2. kép, Louis Gallait: Frédéric Chopin portréja[16]

Cortot egy párizsi aukción szerezte be azt a Chopint ábrázoló medált, amelyet a szobrászművész Jean François Antoine Bovy készített 1837-ben (3. kép).[17]

> A huszonhét éves zenész, akinek precízen megformálva [...] adja vissza kifejező arcát. Itt Chopinnel magánélete két legfőbb eseményének határvonalán találkozunk, és elég megvizsgálnunk ezt az előkelő finomsággal átitatott arcot, ezt az egyszerre szerelmes és fiatalos ábrázatot, amely a legkifinomultabb ösztönökről árulkodik, hogy megtudjuk: teste veszteseként fog kijönni a fájó realitásokkal vívott

[16] Vászon, olajfestmény, 48.5 x 35.5 cm, 1843. https://www.artnet.com/artists/louis-gallait/portrait-de-fr%C3%A9d%C3%A9ric-chopin-YctGg9DfN2tTWvv-ihfCDQ2 Utolsó megtekintés dátuma: 2023. augusztus 23.
[17] I. m. 27.

10.18132/LFZE.2024.5

> harcokból, és „Mademoiselle Chopin”, ahogy őt hívták, állandó konfliktusban fog állni „Monsieur Sand” robusztus lényével.[18]

3. kép, Jean François Antoine Bovy: Medál Chopin profiljával[19]

Cortot szerzett továbbá egy másolatot abból a dagerrotípiából, amely a lengyel-francia zeneszerző életének utolsó hónapjaiban készült. Ezen felfedezni vélte Chopinnek az új, még kiforratlan procedúra iránti bizalmatlanságának jeleit is:

> Összeszorított vonásain rendkívüli fáradtság látszik. Ez a fáradtság a belső védekezés önkéntelen megnyilvánulása is lehet. Ez a keményen

[18] Alfred Cortot: i. m. 28. „Le jeune musicien de vingt-sept ans dont un scrupuleux modelé [...] reproduit ici la physionomie expressive. [...] Nous rejoignons ici Chopin au confluent des deux événements les plus importants de sa vie sentimentale, et il suffit d’interroger ce visage empreint de douceur aristocratique, cette expression tout à la fois aimante et juvénile, cette attestation intégrale de l’instinct le plus délicat, pour savoir que dans sa lutte contre un certain nombre de réalités douloureuses, l’être physique devra s’avouer vaincu et « Mademoiselle Chopin », comme on l’a dit, se trouver en permanent désaccord d’intentions et d’attitudes secrètes avec le robuste élément vital qu’était « Monsieur George Sand ».”

[19] Cizellált, öntött sárgaréz, 1837. https://artsandculture.google.com/asset/medallion-with-a-profile-of-chopin-jean-fran%C3%A7ois-antoine-bovy/igH8Aa0u8gwccg Utolsó megtekintés dátuma: 2023. augusztus 23.

10.18132/LFZE.2024.5

megfeszült és szinte rosszindulatú tekintet, az idegesen görcsös ajkak – minden az odaadás és a spontaneitás visszafogását mutatja. [...] Itt azonban kétségkívül magának a reprodukciós eljárásnak az elvéből hiányzik a lelki vetület. A fényérzékeny lemez az ő lényének csak átmeneti, külső vetületét tudta megőrizni, ez pedig a mélyben rejlő valójának a burkolata csupán. Csak egy arcot rögzített, amelyből hiányzott a lélek, egy testet, amelyben – egy időre – nem lakott szellem.[20]

4. kép, Chopinről készült dagerrotípia, 1849

[20] Alfred Cortot: i. m. 30. „Une fatigue extrême se lit avec évidence sur ses traits contractés. Une fatigue qui, aussi bien, pourrait être le signe involontaire d'une défense intérieure. Le regard durement tendu et presque malveillant, les lèvres nerveusement crispées, tout atteste ici le retrait de l'abandon et de la spontanéité. [...] Mais c'est ici, sans nul doute, le principe même de la reproduction qui manque de psychologie. La plaque sensible n'a retenu de l'être qu'une apparence transitoire et proprement extérieure à sa vérité profonde. Elle n'a fait que saisir un visage dont l'âme était absente, une enveloppe corporelle que, pour un temps, l'esprit n'habitait pas."

10.18132/LFZE.2024.5

Ezentúl Cortot gyűjteményének részét képezte még „Kwiatkowski két rajza, amelyeket 1849. október 16-ról 17-re virradó éjjel szedtek össze gondosan [Chopin] halálos ágyán, [...] kiegészítve néhány kézirattal, egy tucat levéllel, egy zongora metodika vázlatával és egy hajtinccsel. Ez utóbbi megindító látvány: mint egy beteg gyermek haja, olyan finom, olyan törékeny, mintha az életerő szinte elpárolgott volna belőle. Jelen pillanatig ez minden, amivel körülvehettem magam Chopin művészi kultuszának hódolva – amely csalódást sosem okozott."[21]

3.2. Chopin keze

Könyvének második fejezetében Cortot a Chopin kezéről készített öntvényeket tanulmányozza – ezek a kívülálló számára nem többek puszta tárgyaknál, egy zongorista fantáziájában viszont szinte megelevenednek.[22]

> Micsoda simogató hajlékonysággal, milyen csodálatos mozgékonysággal szolgálták ezek az ujjak ösztönösen – mindegyikük tőből világosan elválasztva, egyéni függetlenséggel felfegyverkezve – mesterük elragadó és pazar virtuozitásának varázsát! Úgy álltak készen az ihlet lendületének befogadására, mint a szellő fuvallatára, vagy a lonc, a hajnalka szeszélyes kanyarulatai alatt hajladozó ágak.
>
> „Bársonyujjak" – szerette mondani George Sand, anélkül, hogy sejtelme lett volna arról, hogy ez a szinte anyagtalan billentés a minden finomságra érzékeny ízületek végtelen hajlékonyságának és a csontozat – itt most tanítványa, George Mathias szavait ismétlem – „katonáéhoz hasonló" szilárdságának megdöbbentő ötvözetéből származott.[23]

---

[21] I. h. „Les deux dessins de Kwiatkowski, pieusement recueillis à son chevet de mort dans la nuit du 16 au 17 octobre 1849 [...] complètent, avec quelques manuscrits, une dizaine de lettres, l'esquisse d'une méthode et une émouvante mèche de cheveux - de ces cheveux d'enfant malade, si fins, si fragiles et dont on sent que la vitalité s'est retirée comme en s'évaporant, - la réunion des souvenirs dont il m'a été jusqu'à présent donné d'entourer un culte artistique qui ne s'est jamais connu de déceptions."

[22] I. m. 33.

[23] I. m. 34. „De quelle souplesse caressante, de quelle agilité miraculeuse, ces doigts nettement détachés à leur base et dotés d'une manifeste indépendance individuelle ne se sont-ils pas témoigné dans leurs instinctifs recours aux enchantements de cette virtuosité ravissante et profuse dont ils paraient les élans d'une inspiration aussi prompte à les accueillir que l'est la branche inclinée au souffle du vent, des capricieux enroulements du chèvrefeuille et des volubilis.

« Doigts de velours » aimait à dire George Sand ; sans se douter que ce toucher quasi immatériel procédait d'une étonnante conjonction entre la souplesse infinie des articulations, susceptible de toutes les délicatesses, et la fermeté d'une ossature qui - et je répète ici le propos de son élève Georges Mathias - était « celle d'un soldat »."

10.18132/LFZE.2024.5

Cortot itt még Chopin felfogására is hivatkozik, amely szerint az ujjak különböző erősségét figyelembe kell venni a kifejező játék érdekében, nem pedig elvárni, hogy fantáziátlanul mindegyik ugyanolyan erővel billentsen.[24] Chopin elmélete szerint az ujjak egyéni erőssége a következő sorrendben csökken: hüvelykujj, kisujj, mutatóujj (a kéz tengelye), középső ujj (mind közül a leggyengébb) a „sziámi ikertestvérével", a gyűrűsujjal.[25] Bár modern szemszögből tekintve meglepő ez a sorrend, Cortot felfogásából kiderül, hogy az ujjakat nem különálló, egyéni emelőkaroknak tekintette, hanem a kéz egészével együttműködő harmonikus egység részeként, amelyek a kar felől érkező lendület befogadói és továbbítói, nem pedig a mozdulat kezdeményezői. Cortot a Chopin műveiben található rendkívüli technikai nehézségeket – különösen az etűdökét – egyértelműen Chopin természettől adott, egyedi kézfelépítésének tulajdonítja.[26] A fejezet frappáns aforizmával zárul: „Chopin nemcsak a legnagyobb zenész volt a zongoristák között, hanem [...] a legcsodálatosabb zongorista is volt a zenészek között.[27]

3.3. Chopin, a tanár

A könyvnek ez a fejezete inkább egyfajta beszámolónak tekinthető Chopin pedagógiai tevékenységének fáradságos és unalmas mindennapjairól, szűkös anyagi forrásairól és tanítványai többségének középszerűségéről. Liszttel ellentétben ő nem tudta bevonzani tanári praxisába korának fiatal zongorista tehetségeit, ám „bizonyosan kijelenthető, hogy némelyik női amatőr zongorista több dicsőséget hozott Chopin tanári hírnevére, mint professzionális növendékei".[28] A fejezetben Cortot hosszan fejtegeti Chopin zongoratechnikát illető nézeteit – amelyekről első kézből értesülhetett saját tanárától, Émile Decombes-tól –, és élete végén írt, befejezetlen módszertanának pontos átiratát is tartalmazza, amelyet a világon először Cortot dolgozott fel a kézirat alapján. A Chopin tanári működéséről szóló terjedelmes fejezetből talán a következő megfogalmazás szolgál a legnagyobb tanulsággal, amelyből kiviláglik Cortot tisztelete, képzelete és meggyőződése:

[24] I. m. 35.
[25] I. m. 35. „avec son frère siamois l'annulaire"
[26] I. m. 36.
[27] I. h. „Chopin, qui n'a pas été seulement le plus musicien des pianistes, mais également [...] le plus miraculeusement pianiste d'entre les musiciens."
[28] I. m. 42. „On pourrait avancer que certains des amateurs du sexe féminin firent plus d'honneur à la réputation pédagogique de Chopin que ses élèves de métier."

10.18132/LFZE.2024.5

Itt tanácsos a mester igazi tanítványainak vallomásaira hivatkozni, akik lényegében arra törekedtek, hogy hűségesen visszaadják, megértsék az ő szándékait, nem pedig utánozzák a módszerét. Ezek a szándékok a tökéletes spontaneitás szintjén maradtak, hasonlóan az éjszakában álmodozó csalogány fenséges énekéhez, mindenféle előre kifundált képlettől és önkényes rendszertől mentesen.

A következő sorokból kiderül, hogy a technikai megvalósítást illetően a legkisebb részletre is kiterjedő pontosságot követelt. Azonban – a szigorúan elvárt fegyelmet megőrizve – különlegesen tehetséges növendékeinél mindenekelőtt azt kívánta elérni, hogy felébressze bennük a fantáziadús interpretáció iránti igényt, a billentés kifejező érzékenységét. Ez az ő játékának addig ismeretlen minőséget kölcsönzött, a művek interpretációjában alkalmazva pedig gazdagította költői jelentésüket. Meggyőző bizonyítékok állnak rendelkezésre, amelyek Chopin „expresszionistának" nevezhető törekvését bizonyítják: például amikor George Mathiasnak azt tanácsolta Weber Asz-dúr szonátája első tételének egy bizonyos, számára különlegesen kedves pillanatában, hogy képzelje azt, hogy „egy angyal repül át az égen". Időnként egy a saját felfogásától különböző, ám meggyőző érzékenységtől lelkesült előadás hallatán így szólt: „Én nem így játszanám, de talán jobb úgy, ahogy maga csinálja." A lényeg számára az volt, hogy rávegye a növendékeit, hogy egész lelküket tegyék bele az előadásba. És ezt az egy, igen jelentőségteljes mondatot mondta: „Nem létezik igazi zene mögöttes tartalom nélkül."[29]

[29]I. m. 44. „C'est là qu'il convient de se référer aux témoignages des véritables disciples d'un maître dont il s'agissait en somme, pour le traduire fidèlement, bien moins d'imiter la manière que de comprendre les intentions. Et celles-ci demeurant sur un plan d'absolue spontanéité, toutes semblables au chant pathétique d'un rossignol qui rêve dans la nuit, et, telles que lui, délibérément exemptes de toute formule préconçue et de tout système arbitraire.

Qu'il ait été exigeant, et jusqu'à la minutie, pour les détails techniques de l'exécution, ceci ressortira des déclarations auxquelles on aura à se reporter dans les lignes qui suivent. Mais, et cette rigoureuse discipline matérielle admise, il désirait avant tout susciter chez ses élèves particulièrement doués, ce goût de l'interprétation imaginative, cette sensibilité expressive du toucher qui donnaient à son jeu personnel une qualité ignorée avant lui et qui, adaptés à la traduction des œuvres dont il leur imposait l'étude, pouvaient en enrichir la signification poétique. De probants témoignages viennent confirmer cette tendance que l'on pourra, avant la lettre, dénommer expressionniste, et qui lui faisait conseiller à Georges Mathias d'imaginer qu'« un ange passait dans le ciel » à un certain moment du premier mouvement de la Sonate en la bémol de Weber à laquelle il vouait une dilection toute spéciale. Il lui arrivait de dire au sujet d'une exécution contraire à son propre sentiment mais animée de sensibilité persuasive : Ce n'est pas ainsi que je jouerais, mais ce que vous faites est peut-être mieux. L'essentiel était pour lui d'obtenir de ses disciples qu'ils missent « toute leur âme » dans leur interprétation. Et il dira ce mot si plein de signification : « Il n'est pas de vraie musique sans arrière-pensée. »"

10.18132/LFZE.2024.5

3.4. Chopin művei levelezésének tükrében

Cortot úgy vezeti be ezt a fejezetet, hogy ha az olvasó azt várná, hogy Chopin tekintélyes terjedelmű, összegyűjtött levelezését olvasva bármi fény derülhet az ő esztétikai felfogására vagy interpretációs ideáljára, nagyot fog csalódni, hiszen a többnyire szűk baráti kör tagjainak, rokonainak és honfitársainak címzett írásaiban szikráját sem találni a zenéjében ismert mély érzéseknek.[30] Ehelyett – Cortot szerint – leginkább megdöbbentő távolságtartást, félénkséget és rendkívüli szerénységet találhatunk ezekben az írásokban.[31] Cortot időrendi sorrendben halad végig Chopin levelezésén, megemlítve azokat a szövegeket, amelyek mégis valamilyen elemző módon bepillantást nyújtanak egy-egy opuszába.

Egy 1827-ben, tizennyolc éves korában írt levelében például a kétzongorás Rondó (op. posth. 73) kapcsán írja Julian Fontanával[32] közös próbájukról: „Megtapasztaltuk, hogy milyen hatást tudna tenni a darab. De csak *tudna*, mert a zsiráfzongorákat nem hangolták össze pontosan egymással, és sem az érzékenység nem volt jelen végig, sem azok az apróságok, amelyek – mint jól tudod – árnyalt jelentést adnak mindennek."[33] Cortot szerint itt Chopin azokra az „apróságokra" gondolt, amelyek Chopin játékát az improvizáció egy olyan kimondhatatlan aromájával ízesítették meg, amelyet senki más előadásában nem lehetett felfedezni.[34] Itt tehát már tetten érhető Chopin kifejezett szándéka, amely szerint a zenében szükség van erre a *valamire*, amit pusztán a kotta pontos lejátszása nem képes feltárni.[35] Chopin egyik 1830-ban kelt, Tytus-hoz[36] írt levele kapcsán pedig az e-moll zongoraverseny lassú tételének egészen precízen megfogalmazott hangulatára hívja fel a figyelmet Cortot:

> Az új zongoraverseny Adagiója E-dúrban van. Nem az erőt kerestem benne; inkább egy románc ez, nyugodt, melankolikus. Olyan hatást kell

[30] I. m. 67.
[31] I. m. 68.
[32] Julian Fontana (1810–1869) olasz származású lengyel zongoraművész, Chopinnel kamaszkorától élete végéig közeli barátságot ápolt, lakótársak is voltak két évig Párizsban. Chopin neki dedikálta a két op. 40-es polonézt.
[33] I. m. 70. „Nous avons fait l'expérience de l'effet qu'il serait susceptible de produire. *Serait*, parce que les pantaléons ne s'accordaient pas tout à fait l'un avec l'autre, la sensibilité n'y était pas toujours, ni toutes ces bagatelles qui revêtent, comme tu le sais, toutes choses de leurs nuances."
[34] I. h.
[35] I. h.
[36] Tytus Woyciechowski (1808–1879) Chopin gyerekkori bizalmas barátja, neki dedikálta az op. 2-es *Don Juan*-variációkat.

10.18132/LFZE.2024.5

> keltenie, mintha édesen tekintenénk egy olyan helyre, amely számunkra ezer kedves emléket idéz. Olyan, mint egy szép tavaszi álmodozás, de holdfényben. [...] Ezért kértem hangtompítót a [zenekari] kíséretben.[37]

Cortot ezután sajnálatát fejezi ki, hogy Chopin szemérmessége visszatartotta őt a későbbi levelezése során attól, hogy hasonló nyíltsággal ossza meg darabjainak interpretációjáról szóló elképzeléseit, mert szinte biztosra vette, hogy darabjainak előadása során Chopin a technikai megvalósítást másodrangú feladatnak tartotta a belső jelentést feltáró képzelet munkájához viszonyítva.[38]

Chopin későbbi, az 1830–31-es varsói felkelés idején már német területekről írott leveleiből Cortot azt a szenvedést, felháborodást és hazája iránti szeretetét emeli ki, amely érzések bizonyára nem fogalmazódtak volna meg benne és így a kompozícióiban sem, ha nem hagyta volna ott Lengyelországot.[39]

Ezután a Párizsból, Nohant-ból vagy Londonból írt levelekből emel ki néhányat Cortot, legelsőként azt, amelyben Friedrich Wieck egy tízoldalas kritikáját parodizálta, amelyet „az a bizonyos német" Chopin op. 2-es *Don Juan*-variációiról írt, s amelyre Chopin egész véletlenül talált rá egy bécsi könyvtárban.[40] Cortot Schumann híres kritikáját véli felismerni Chopin levelének tárgyában, és magyarázatként fűzi hozzá, hogy a virtuóz variációsorozatban, amelynek hangjait Schumann fantáziája szellemes karakterekkel népesítette be, Chopin maga valószínűleg csupán a dilettáns varsói közönség kegyeire pályázó, üres, hatásvadász darabot látott.[41]

Chopin későbbi leveleiben már nem sok releváns információt talált Cortot a darabokat illetően; a levélíró leginkább a kollégák gyengeségeire, pénzügyi helyzetére és elismertségének hiányára, majd egyre inkább gyengülő egészségi állapotára panaszkodik.

---

[37] I. m. 71–72. „L'Adagio du nouveau Concerto est en mi majeur. Je n'y ai pas cherché la puissance ; c'est plutôt une Romance, calme, mélancolique. Il doit donner l'impression d'un doux regard vers des lieux qui évoquent mille souvenirs charmants. C'est comme une rêverie par un beau temps de printemps, mais au clair de lune. [...] C'est pourquoi l'accompagnement y est en sourdine."
[38] I. m. 72.
[39] I. m. 80.
[40] I. m. 81.
[41] I. m. 82.

10.18132/LFZE.2024.5

3.5. Amit Franciaországtól kapott Chopin

Cortot meglátása szerint attól a pillanattól kezdve, hogy Chopin eldöntötte, hogy – az eredeti tervei szerint csak átutazóban érintett – Párizs lesz az új otthona, Franciaország zenei ízlése örökre megváltozott.[42]

> Életének az a húsz éve, amelyet nálunk töltött, megható remekművekben bővelkedik – zenész kortársaink törekvései még mindig reflektálnak a benne rejlő finomságokra és borzongató áramlatokra. Sem Fauré, sem Debussy, sem Ravel nem talált ahhoz fogható titkokat senki más zenéjében, mint amilyeneket a [Chopin] légies, hajlékony és átható harmóniai nyelvének varázsa zavarba ejtő költőiséggel fed fel már több mint egy évszázada.
>
> Csodálatos beilleszkedésének köszönhetően ez a törékeny lengyel mindenki másnál jelentősebb, autentikusabb módon szólaltatta meg a francia érzésvilágot, hangzó szókincsének mennyei vonásait.[43]

Az tehát világos, hogy a francia zene mit köszönhet Chopinnek, de van-e valami Chopin zenei kifejezésmódjának fejlődésében, amit a franciák között töltött hosszú tartózkodásának köszönhet? – teszi fel a kérdést Cortot.[44] Apai ágon francia vér is folyt ereiben, így a nyelv elemi ismeretén túl csírájában hordozhatta azt az ösztönös képességet, amely lehetővé tette számára, hogy Párizsba érkezése után igen gyorsan alkalmazkodjék a francia kulturális élet jellegzetességeihez.[45] Cortot rendkívüli fontosságot tulajdonít Chopin George Sand-nal folytatott szenvedélyes kapcsolatának is, amely a zongoraművész szerint mélyen formálta át Chopin egyéniségét, zenéjét, szerelmük története pedig már „életükben legendássá vált”.[46] A francia társasági és művészélet, a párizsi szalonok világa vitathatatlanul hatott arra, ahogyan Chopin mind megjelenésében, mind szellemességében kifejezte magát – kifinomult elegancia iránti igényének bizonyára kedvére volt a fényűző

[42] I. m. 99.
[43] I. h. „Ces vingt années de sa vie qu’il nous abandonne, toutes chargées d’émouvants chefs-d’œuvre, les tendances actuelles de nos musiciens en reflètent encore les subtilités et les frémissantes aspirations. Ni Fauré, ni Debussy, ni Ravel n’ont découvert en d’autres secrets que le sien, les sortilèges de cette langue harmonique aérée, flexible et pénétrante dont il révélait voici plus d’un siècle, la troublante poésie.
Et par un miracle d’adaptation, le sentiment français n’est jamais communiqué avec un accent plus significatif, plus conforme à la sensibilité instinctive de la race, qu’en empruntant au frêle Polonais les inflexions divinatrices de son vocabulaire sonore.”
[44] I. m. 99–100.
[45] I. m. 101.
[46] I. m. 105.

10.18132/LFZE.2024.5

dekoráció, a nők bája és az előkelő társaság.[47] Zenéjével tudattalanul is szimpátiát keltett arisztokrata közönségében, ahogyan a művei mélyén meghúzódó szenvedélyes borzongást és lengyel, lázadó nacionalista érzelmeit részletgazdagon kidolgozott, eszményien csiszolt formákba öntötte – véli Cortot.

A francia művészek közül a festő, Delacroix vált közeli barátjává. Chopin művészetére gyakorolt hatását Cortot így fogalmazta meg:

> Nem hagy kétséget, hogy a legösztönösebb zenész és a leganalitikusabb festő közötti bensőséges kapcsolat az előbbi intellektuális előnyére vált. Mi gazdagította életének utolsó éveiben komponált műveit, ha nem a harmóniai gondosság, stílusának folyamatos letisztulása, kifejezőeszközeinek észszerű egyszerűsödése?
>
> Azért emelem ki Delacroix személyét, mert Chopin összes híres francia kortársa közül legjobban ő érezte meg jellemének és érzéseinek emelkedettségét. Ő tudta Chopint a legintelligensebb módon szeretni, így kölcsönös barátságuknak köszönhetően ő gyakorolhatott rá leginkább befolyást.[48]

Cortot megállapítja ezzel együtt azt is, hogy annak ellenére, hogy egyetlen francia zenészről sem állítható megalapozottan, hogy hozzájárult volna Chopin géniuszának fejlődéséhez – a két korabeli romantikus komponista, Berlioz és Félicien David távol maradtak Chopin érzékeny zeneiségétől –, a francia ízlésvilág: az a titokzatos és ellenállhatatlan hatás, amely az évszázadokon keresztül érlelődött kultúra eredményeképpen sugárzik a francia gondolkodásmódból és viselkedésből, bizonyára – ha mégoly csekély mértékben is – hozzátettek valamit Chopin művészetének fejlődéséhez.[49]

---

[47] I. m. 103.

[48] I. m. 106. „Il n'est pas douteux que ce contact intime du plus instinctif des musiciens avec le plus analyste des peintres ne se soit traduit à l'avantage intellectuel du premier. Et de quoi est fait l'enrichissement de son œuvre dans les dernières années de sa vie, sinon du scrupule harmonique, de l'épuration progressive du style, de la simplification raisonnée des moyens d'expression ?

Si je retiens plus spécialement le cas de Delacroix, c'est que de tous les contemporains français notoires de Chopin, il est certes celui qui a le mieux ressenti l'exceptionnelle élévation de son caractère et de ses sentiments, et qui l'ayant sans doute le plus intelligemment aimé, a pu exercer sur lui, à la faveur d'une amitié partagée, l'influence la plus certaine."

[49] I. m. 109.

10.18132/LFZE.2024.5

3.6. Chopin hangversenyei

> Egyetlen zongoraművész hírnevét sem ragyogja be olyan totális dicsfény, mint Chopinét – teljesen függetlenül a zeneszerzői zsenialitásától, itt most csak és kizárólag a kivételes előadóművészi sajátosságait mai napig övező legendás tündöklésről beszélve. Ugyanakkor kellőképpen paradox módon nem lehet még egy olyan virtuózt említeni, akinek a hangszeres tehetsége ilyen kevésszer nyilatkozott meg közönség előtt.
>
> Harminc koncert, többségük mindenféle anyagi juttatás vagy jelentős művészi presztízs nélkül, így például harmadik fél számára közreműködőként, vagy akár jótékonysági céllal – ennyiből állt szólista karrierje nyilvános szerepléseinek szűkös sora.[50]

Cortot ebben a fejezetben hosszan és részletesen sorolja Chopin koncertjeinek időpontját, helyszínét, műsorát, tiszteletdíját vagy éppen annak hiányát – ezek történelmi tények, amelyek listája Cortot kutatómunkájának alaposságát bizonyítja, azonban viszonylag keveset fednek fel Chopin előadóművészi kvalitásairól Cortot szemszögéből. Szerinte csak növelte Chopin hírnevét a személyiségét körüllengő exkluzivitás: az, hogy csak a jól megválasztott, előkelő kevesekből álló közönségét illette meg az a kiváltság, hogy hallhassák játékát.[51] E szűk körből álló, nagyvilági elit társaság viszont annál nagyobb becsben tartotta őt, hiszen saját felfedezettjüknek tekintették, aki csakis az ő gyönyörűségükre játszott.[52] Ezekben a körökben nemcsak virtuozitását értékelték; kifinomult, elegáns modora és megjelenése csak növelte az iránta érzett szimpátiát, amely szinte kultikus rajongássá nőtt.[53] A koncertek alacsony számának lényegi okát két dologban látta Cortot: Chopin erős lámpalázában, és abban a tényben, hogy Chopin tisztában volt azzal, hogy nem tudott nagy tömegekre hatni. Az előbbi alátámasztására a művész egyik

[50] I. m. 111. „Il n'est pas de nom qui soit inscrit d'un plus universel éclat que celui de Chopin dans les fastes de la renommée pianistique, indépendamment de toute considération concernant le génie du compositeur, et ne s'agissant ici que du rayonnement légendaire qui s'attache encore de nos jours aux particularités exceptionnelles de son exécution. Et cependant, et par une sorte de contradiction qui relève proprement du paradoxe, on ne pourrait citer l'exemple d'un virtuose qui, moins que lui, ait eu recours à la consécration publique de son talent instrumental.

Une trentaine de concerts, dont la plupart dévolus à des auditions dépourvues de tout caractère lucratif comme de tout retentissement artistique convaincant, soit qu'il s'y agisse de concours prêtés à des tiers ou d'incidentes participations à des manifestations charitables ; tel sera le parcimonieux bilan de sa carrière de soliste au contact de la foule."

[51] I. m. 113.

[52] I. h.

[53] I. m. 114.

10.18132/LFZE.2024.5

levelét idézi, amikor egy 1830-ban, barátai és ismerősei számára adott koncertje után bizalmasának, Tytus Woyciechowskinak megvallotta: „Nem tudod elképzelni, micsoda mártíromságot jelent számomra az a három nap, mielőtt közönség előtt játszom."[54] Évekkel később pedig, amikor már művészi sikerei védelmet jelenthettek volna számára a negatív kritikákkal szemben, így írt Liszt Ferencnek: „Én nem vagyok alkalmas arra, hogy koncerteket adjak, bennem félelmet kelt a közönség – úgy érzem, megfojtanak azok a leheletek, megbénítanak a kíváncsi tekintetek, megnémítanak ezek az idegen arcok. [...] De ön, ön erre hivatott, mert amikor nem is nyeri meg magának a közönséget, képes őket leigázni."[55]

Fontos pillanathoz érkezik itt el Cortot, aki egy Liszt Ferenctől vett idézettel magyarázza Chopin nyilvános koncertjeinek csekély számát: „Chopin [...] tisztában volt azzal, hogy nem tud hatni a tömegre, amely olyan, mint az ólomtenger: hullámait bármely tűz meglágyítja, de nehéz megmozdítani – ahhoz pedig edzett munkásember erős karjaira van szükség. Tudta, [...] hogy csak ezeken az összejöveteleken aratott osztatlan sikert... Ahol minden egyes lélek készségesen követte őt."[56] Cortot megfigyelését az a bécsi anekdota is alátámasztja, amelyet koncertje után Chopin levélben mesélt el szüleinek: barátja hallotta meg véletlenül, hogy a közönség egy hölgytagja a következő megjegyzést tette: „Kár, hogy a fiú nem gesztikulál jobban!"[57] Cortot szerint ebből a véletlenszerű észrevételből is kiérezhető a törékeny lengyel fiatalember és a korabeli zongoravirtuózok pozőr magatartása közötti ellentét: utóbbiak sikere játékuk bravúrosságán túl legalább annyira volt köszönhető arrogáns viselkedésüknek.[58] Mindezek hátterén, teljessé téve a képet s ellenpontozva az előbbi megállapításokat, Cortot jóval később teljes egészében idézi Ernest Legouvé kritikáját Chopin 1838-ban Rouen-ban adott koncertjéről:

> Íme zenei világunk jelentéktelennek egyáltalán nem mondható eseménye: Chopin, aki már évek óta nem hallatta magát közönség előtt. Chopin, aki lenyűgöző zsenijét öt-hat főnyi hallgatósága számára tartja fogva;

[54] I. m. 115. „Tu ne saurais croire quel martyre c'est pour moi, durant trois jours, avant de jouer en public."
[55] I. m. 116. „Je ne suis pas propre à donner des concerts, moi que le public intimide, qui me sens asphyxié par ces haleines, paralysé par ces regards curieux, muet devant ces visages étrangers. [...] Mais vous, vous y êtes destiné, car quand vous ne gagnez pas le public, vous avez de quoi l'assommer."
[56] I. h. „Chopin, [...] savait qu'il n'agissait pas sur la multitude et ne pouvait frapper les masses, car pareils à une mer de plomb, leurs flots malléables à tous les feux n'en sont pas moins lourds à remuer et nécessitent le bras puissant de l'ouvrier athlète. Il savait [...] qu'il n'était parfaitement goûté que par ces réunions... dont tous les esprits étaient préparés à le suivre."
[57] I. m. 120. „Schade um den Jungen, dass er so wenig Tournüre hat!"
[58] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

Chopin, aki egy elvarázsolt szigethez hasonlítható, amelyen alig néhány utazó köt ki, s amelyről annyi csodát mesélnek, hogy el sem lehet hinni; Chopin, akit nem lehet elfelejteni, miután akár csak egyszer is hallottuk játszani – Chopin nemrég ötszáz ember előtt adott koncertet Rouenban, egy lengyel tanár javára. Nem kevesebb, mint egy jócselekedet és a hazájának emléke kellett hozzá, hogy legyőzze a közönség előtti játék iránti viszolygását.

Nos, a siker óriási volt! Óriási! Ez az összes elbűvölő dallam, az előadás megfoghatatlan finomságai, ezek a melankolikus és szenvedélyes ihletek, játékának és kompozícióinak minden költőisége, amely megfogja képzeletünket és szívünket, úgy áthatották, megindították, mámorították az ötszáz hallgatót, mint azt a nyolc vagy tíz kiválasztottat, akik szertartásosan szokták őt órákon át hallgatni. Minden pillanatban betöltötték a termet a felvillanyozott borzongások, az önkéntelen, meglepett suttogások: a lélek bravó-kiáltásai.

Gyerünk, Chopin! Gyerünk! Győzze meg ez a siker: ne legyen önző, ossza meg mindenkivel tehetsége szépségét, vállalja, hogy átadja magát úgy, ahogy van, vessen véget a művészeket megosztó nagy vitának; s mikor megkérdezik, ki Európa legnagyobb zongoristája, Liszt-e vagy Thalberg, akkor az egész világ válaszolhassa azt, mint akik Önt hallották: Chopin az![59]

[59] I. m. 161. „Voici un événement qui n'est pas sans importance dans le monde musical. Chopin qui ne se fait plus entendre au public depuis plusieurs années. Chopin qui emprisonne son charmant génie dans un auditoire de cinq à six personnes, Chopin qui ressemble à ces iles enchantées où abordent à peine quelques voyageurs et dont ils racontent tant de merveilles qu'on les accuse de mensonge, Chopin qu'on ne peut plus oublier dès qu'on l'a entendu une fois, Chopin vient de donner à Rouen un grand concert devant cinq cents personnes, au bénéfice d'un professeur polonais. Il ne fallait pas moins qu'une bonne action à faire et que le souvenir de son pays pour vaincre sa répugnance à jouer en public.

« Eh bien ! le succès a été immense ! immense ! Toutes ces ravissantes mélodies, ces ineffables délicatesses d'exécution, ces inspirations mélancoliques et passionnées, toute cette poésie de jeu et de composition qui vous prend à la fois l'imagination et le cœur, ont pénétré, remué, enivré ces cinq cents auditeurs comme les huit ou dix élus qui l'écoutent religieusement des heures entières ; c'était à tout moment, dans la salle, de ces frémissements électriques, de ces murmures d'extase et d'étonnement qui sont les bravos de l'âme.

Allons. Chopin ! Allons ! que ce triomphe vous décide ; ne soyez plus égoïste, donnez à tous votre beau talent : consentez à passer pour ce que vous êtes ; terminez le grand débat qui divise les artistes ; et quand on demandera quel est le premier pianiste de l'Europe. Liszt ou Thalberg, que tout le monde puisse répondre, comme ceux qui vous ont entendu : C'est Chopin."

10.18132/LFZE.2024.5

3.7. Chopin jelleme

„Nem olyan volt, mint a többi ember" – idézi Cortot Jane Stirling kijelentését Chopin halála után néhány héttel. [60] Egyszerű, minden különösebb lélektani árnyalástól mentes ez a mondat, ám tökéletes kiindulópontot jelenthetett Cortot számára a Chopin jelleméről szóló fejezetben tett vizsgálódásaihoz. Cortot meglátásaiban végig megfigyelhető egyfajta kettősség: Chopin műveinek tolmácsolása központi szerepet kapott pályafutása során, ezért az iránta érzett határtalan csodálata egyáltalán nem hat meglepetésként, ugyanakkor a kutatómunkája során megismert tények egy instabil, kiszámíthatatlan személyiséget rajzoltak ki előtte. Saját bevallása szerint sem volt könnyű a feladata, amelynek során a zeneszerző életének fordulópontjait boncolgatva próbált fényt deríteni jellemének lényegi vonásaira; szabadkozik is a szövegben, hogy a pszichoanalízis szakmai ismerete és módszerei nem álltak rendelkezésére lélektani jellegű vizsgálatai során. Ezt a kihívást úgy igyekezett megoldani, hogy teret engedett annak, hogy saját emocionális válaszai is vezessék a tények feltárása mellett. Maguk a tények, Chopin élettörténetének alapos, kronologikus ismerete szükségszerű követelmény Cortot szerint bárki számára, aki Chopin zenéjét hiteles módon kívánja tolmácsolni. A komponista életútjának részletes elemzése, a modern kutatások olvasataival való összevetése messze túlmutatna ennek a disszertációnak a keretein, ezért a következő sorokban Cortot írásának a történelmi tényeket soroló, terjedelmes szelete helyett Cortot reakciói, a megismert tényekre adott válaszai kerülnek fókuszba. Erre tekintettel a legcélravezetőbbnek tűnik számomra, ha hosszabban idézem a könyv fejezetének első részét, mert ebből a szövegből derül ki leginkább a francia művész saját megfogalmazásában, hogy Chopin életének effajta aprólékos feltárása hogyan hatott saját Chopin-interpretációjára, milyen jelentősége volt számára a zeneszerző műveinek mélyebb megértésében. Az azt követő hosszadalmas és kissé körülményes bemutatása már jóval kevésbé lényegre törő: bár Cortot intuitív reakciói mindig érdekesek Chopin egyes életeseményeire reagálva, összességében keveset adnak hozzá a könyvében már korábban elmondott meglátásaihoz. A következő sorok mindennél kifejezőbben foglalják össze, hogy ki volt Chopin Cortot számára.

> Kockázatos vállalkozás ez, hiszen arról van szó, hogy a zeneköltő emberi személyiségét külön kell választani géniuszának megnyilatkozásaitól – pedig egyedül ezek képezik lénye hiteles kifejezésének zálogát – és

[60] I. m. 191. „Il n'était pas un homme comme les autres."

10.18132/LFZE.2024.5

> életművét figyelmen kívül hagyva, magánéletének és mindennapi vesződségeinek viszonylatában kell megvizsgálni.
>
> Jogos a tiltakozás, hogy ezeknek a kutatásoknak, érdekességeknek nem sok jelentőségük van művészi üzenetének megértése szempontjából. Az számít, hogy mit alkotott, nem pedig az, hogy ki volt ő – erre nem nehéz rájönni.
>
> Ugyanígy elismerjük, hogy az anyagi részletekkel való tárgyilagos foglalatoskodás, amely elengedhetetlenül szükséges e tanulmányokhoz, egyesek számára úgy tűnhet, hogy figyelmen kívül hagyja azt az elterjedt meggyőződést, amely hajlamos válogatás nélkül felruházni Chopin erkölcsi egyéniségét minden költői kiváltsággal – idealista törekvésekkel, amelyek megható varázsát a zenész levelei őrzik. [61]

Cortot Chopin iránti rajongását nem szükséges hangsúlyozni – az a tény, hogy művészi pályájának jelentős részét az ő művei tolmácsolásának szentelte, mindennél ékesebb bizonyíték erre. Bizonyára pont ez a művészi rajongás késztette arra, hogy jellemét is a lehető legalaposabban megismerje – abban bízva, hogy ez a tudás a darabok interpretációjához is egy újabb dimenziót adhat. Ugyanakkor szabadkozik is a szövegben, hogy az ilyenfajta pszichoanalitikus munkához az ő képzettsége és tapasztalatai hiányosak, és némi feszélyezettséget is lehet érezni soraiban amiatt, hogy a zeneköltő életeseményeit részleteiben megismerve nem teljesen hízelgő jellemrajz tárult elé, és a legendák egy részét a tények pontos vizsgálata után helyreigazítani kényszerül.[62] A feltárt tények ugyanis emberi gyengeségekre, lelki hiányosságokra, kiszámíthatatlan viselkedésre utalnak. Cortot azonban ezeket az esendőségeket nem annyira Chopin pszichés rendellenességeknek tartja, hanem inkább Chopin betegségének számlájára írja, hiszen az extrém hangulatingadozások is a tuberkulózis egyik klasszikus tünetének számítanak.[63] Így nem érzi teljesen

[61] I. m. 191–192. „Entreprise hasardeuse, s'agissant de dissocier la personnalité humaine du poète-musicien des manifestations de son génie, qui, seules, engagent l'expression authentique de son être; de ne l'interroger qu'en marge de son œuvre et par rapport aux contingences de sa vie privée ou aux incidences du quotidien.

Et on peut justement objecter que ces recherches, comme ces curiosités importent peu à l'intelligence de son message artistique. Que ce qui compte, c'est ce qu'il a créé et non ce qu'il a été. On en convient sans peine.

Et on admet pareillement que le souci d'objectivité dont s'inspire le détail matériel de cette étude puisse, pour certains, paraître s'inscrire à l'encontre du penchant de tendresse indiscriminative qui s'emploie à faire bénéficier l'individualité morale de Chopin de tous les privilèges poétiques, de toutes les aspirations idéales dont les communications du musicien détiennent les émouvants prestiges.

[62] I. m. 192.
[63] I. m. 193.

10.18132/LFZE.2024.5

igazságosnak egy nyilvánvalóan súlyos testi szenvedéssel élő ember fölött pálcát törni, ugyanakkor orvosi és pszichológusi képesítés hiányában eltekint attól, hogy a fennmaradt dokumentumokból megismert abnormális viselkedésre a patológia szemszögéből is reflektáljon – ehelyett a megismert történések megítélésében saját érzelmi intelligenciájára támaszkodik, és megpróbálja a lehető legvalószerűbb képet alkotni a zeneszerző legbensőségesebb, legfontosabb emberi kapcsolatairól.[64] A gyakran kiábrándító tényekkel való szembesülés mégsem csorbította Chopin iránti rajongását, hanem mélyebb megértést kölcsönzött neki:

> Állíthatom azonban, hogy egyáltalán nem csökkentették bennem azt a szenvedélyes vonzalmat, amelyet ennek a muzsikusnak az egyedülálló zsenije kelt bennem: azok a meglepő és néha kiábrándító felfedezések, amelyeket az életével és viselkedésével kapcsolatos tények után kutatva tettem, amelyek napvilágra hozták személyiségének korlátait és alkalmankénti szélsőségességeit, csak még érzékenyebbé tettek fennkölt megnyilatkozásának, borzongató áradásának erényei iránt, amelyekhez egy páratlan életmű teljessége adja varázsának visszhangját.
>
> Mert eltekintve „annak a korról korra visszhangzó heves zokogásnak" a művészi szublimációjától, attól a megrendítő ékesszólástól, amely győzött egy évszázad időnként sajnálatos zongorista közhelyei fölött, számomra úgy tűnik, hogy kutatásaim eredményei (amelyeknek semmi közük a zenei exegézishez) föltárják a kifejezés néhány olyan árnyalatát, amelynek különlegesen átütő jelentősége van. Úgy tűnik – legalábbis az én képzeletemben –, hogy felnagyítja a [Chopin] melankolikus lelkivilágának mélyében folyó konfliktusok keserűségét: a harcét, amely a csillapítatlan fantázia lázas kitörései és a tétovázó akarat kiábrándító elutasítása között dúlt.[65]

---

[64] I. h.

[65] I. m. 194. Mais je puis affirmer que loin d'avoir affaibli la dilection passionnée que m'inspire l'unique génie du musicien, les échappées parfois décevantes dont les étonnements m'étaient réservés par l'interrogation des faits et gestes de l'être au contact de la vie, des limites comme des démesures occasionnelles de sa personnalité, ne m'ont rendu que plus sensible encore à la vertu contagieuse de ces épanchements pathétiques, de ces effusions frémissantes, auxquels l'ensemble d'une œuvre inégalable prête l'écho de ses miraculeux enchantements.
Car, par-delà la sublimation artistique de »cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge« et dont l'émouvante éloquence a su résister victorieusement à un siècle de familiarités pianistiques parfois contestables, il m'a semblé que mon étude, entreprise cependant à l'écart de tout dessein d'exégèse musicale, me valait la révélation de certains accents expressifs, chargés d'une signification particulièrement pénétrante et qui – et tout au moins dans mon illusion - paraissent vouloir s'employer à prolonger d'une douloureuse résonance

10.18132/LFZE.2024.5

humaine l'amertume des conflits tristement débattus, au profond d'une sensibilité ombrageuse, entre les élans fiévreux d'une imagination inapaisée et les refus découragés d'un vouloir hésitant."

10.18132/LFZE.2024.5

4. A képzelet mint inspirációforrás – a költői képek és metaforák szerepe

Alfred Cortot utókorra maradt szövegei – kottaközreadásainak kommentárjai, konferencia-előadásainak és interpretációs óráinak lejegyzései – megkérdőjelezhetetlen történeti jelentőséggel bírnak az előadói gyakorlat kutatója számára. Ezek az írások a modern tudományos szövegek nyelvhasználatával összevetve azonban idejétmúltnak tűnhetnek, s ez főképp a bennük fellelhető költői képek, metaforák és allegóriák feltűnő sokaságának tulajdonítható,[1] amelyekkel a zongoraművész az adott zenemű alaposabb megértését, ezáltal az előadás ihletettségét kívánta segíteni.

Támogathatja-e a zenei kifejezést, ha a hangzó anyag zenén kívüli elemekhez kapcsolódik? Chopin maga szarkasztikus hangvételben mesélt Friedrich Wieck kritikájáról, amelyben „egy bizonyos német" az ő opus 2-es Don Juan-variációit felfedezve rajongással ismerte fel a Mozart-opera egyes jeleneteit az egyes variációkban:

> [N]éhány nappal ezelőtt kaptam Kasselből, egy némettől, akit lázba hoztak (!) ezek a Variációk, egy tíz ív terjedelmű recenziót, amelyben a roppant terjedelmű előszót követően, ütemről ütemre szétszedi őket – fejtegetése szerint ezek nem olyan variációk, mint a többi, ez valami fantasztikus *tableau*. - A második Variációra azt mondja, hogy Don Juan szalad benne Leporellóval, a 3.-ra, hogy Zerlinkát ölelgeti, a bal kézben pedig Masetto duzzog - az Adagio 5. ütemében meg Don Juan Desz-dúron csókolja Zerlinkát. [Ludwik] Plater [gróf] kérdezte tegnap, hol van ez a Desz-dúr stb. Halálosan vicces ennek a németnek a képzelete...[2]

Cortot még abban a tudatban volt, hogy az írás „bizonyos német" szerzője Robert Schumann volt,[3] aki hasonló stílusban lelkendezett a darabról a Florestan szájába adott híres kritikájában. Ebben az esetben Cortot érzékelhetően inkább Schumann pártját fogta („az ember nem tudja elkerülni a morális zavar érzését, amikor kiderül, hogy a szóban forgó »bizonyos német« nem más volt, mint Robert Schumann, művésztestvérét éltetve a

[1] Inès Taillandier-Guittard: „Penser la métaphore dans les textes d'Alfred Cortot : complexité et ambiguïtés d'une figure de style." In: Inès Taillandier-Guittard (szerk.): *Métaphore et musique.* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015). 191–205. 191.
[2] Frédéric Chopin 1831. december 12-én kelt levele gyerekkori barátjához, Titushoz. Idézi Alan Walker: *Fryderyk Chopin.* Ford.: Fejérvári Boldizsár. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020). 13.
[3] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

halhatatlanság mezsgyéjén”),[4] annál is inkább, mivel Cortot lapalji jegyzeteinek esztétizáló jellege is Schumann írásainak képzeletgazdag világát idézi. Hasonló költői látásmóddal találkozhatunk még Liszt Ferenc, vagy később Magyarországon Szabolcsi Bence szövegeiben is. Cortot maga így fogalmazott: „Rubinstein, Liszt, Schumann képek segítségével írták le Chopin zenéjét, mert semmilyen tudományos vagy technikai szakkifejezés nem képes megidézni a zenében foglalt érzéseket.”[5] Látásmódja összhangban volt Rousseau-éval, aki a *Dictionnaire de Musique* hasábjainak *Imitation* szócikkében a következőképp fogalmazta meg a külső valóság és az érzékelés halláson kívüli formáinak megjelenését a zene anyagában:

> A képzelet minden formája a Költészet tartományába tartozik. A Festészet – amelynek képei nem a képzeletet szólítják meg, hanem csak egyetlen érzékszervet – csak a látáson keresztül befogadható tárgyakat ábrázol. Első ránézésre úgy tűnik, hogy a Zenének is ugyanilyen korlátai vannak, csak a hallásra vonatkozóan; azonban az mindent ábrázol, még a kizárólag látható tárgyakat is: egy szinte felfoghatatlan varázslat folytán olyan, mintha a szemet a fülbe helyezné, és egy olyan művészet legnagyobb csodájaképpen, amely csak mozdulatokkal hozható működésbe, képes még a pihenés képét is megformálni. Az éjszaka, az álom, a magány és a csend a Zene legnagyobb képei között szerepelnek. Tudjuk, hogy a zaj tud csendként hatni, és a csend pedig zajként; mint amikor az ember elalszik az egyenletes és monoton felolvasás hatására, de felébred abban a pillanatban, amikor az elhallgat. De a Zene bensőségesebb módon hat ránk, egyik érzékünkön keresztül egy másik által érzékelhető benyomásokat ébresztve; és minthogy ez a kapcsolat csak erős hatás alatt észrevehető, a Festészet, amelynek ilyen ereje nincsen, nem képes a Zenének olyan utánzóképességet kölcsönözni, mint amelyet ez utóbbi képes belőle meríteni. Még ha az egész Természet alszik is, az nem alszik, aki róla elmélkedik, a Zenész művészete abban rejlik, hogy a tárgyak érzéketlen képeit helyettesítse azokkal a gesztusokkal, amelyeket azok jelenléte megindít a Megfigyelő szívében. Nemcsak felkorbácsolja a Tengert, életre kelti a tűz lángjait, csobogtatja a patakot, esőt zúdít és felduzzasztja az áradást, hanem lefesti egy szörnyű

[4] Alfred Cortot: *Aspects de Chopin.* (Párizs: Albin Michel, 1949 és 2010). 82.
[5] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. L’œuvre de Chopin.” Le Monde musical XL/11 (1929. november): 353–356. 354–355.

10.18132/LFZE.2024.5

> sivatag borzalmát, sötétíti egy földalatti börtön falait, lenyugtatja a vihart, tisztává és derűssé teszi a levegőt, és a Zenekar új frissességgel árasztja el a ligeteket. Nem közvetlenül ábrázolja a dolgokat, hanem a lélekben ébreszti fel ugyanazokat az indulatokat, amelyeket azok látványa kelt bennünk.[6]

A zene hangjain keresztül megidézett képeket tehát nem az érzékelhető valóság közvetlen hangzó megfelelőjeként, utánzataként értette Rousseau – és bizonyára Cortot sem –, hanem ennél sokkal árnyaltabb és közvetettebb módon azokat az érzéseket próbálta meg szavakba önteni és költői képekben kifejezni, amelyeket a zene indított meg a saját képzeletében. Cortot termékeny képzeletvilágának merészségét legerősebben talán a Chopin prelűdjeihez adott címek szemléltetik:

> No. 1 C-dúr, Agitato: „A szerelmes lány lázas várakozása”
> No. 2 a-moll, Lento: „Fájdalmas meditáció: a kietlen tenger, a távolban…”
> No. 3 G-dúr, Vivace: „A patak éneke”
> No. 4 e-moll, Largo: „Egy sír fölött”
> No. 5 D-dúr, Allegro molto: „A dallal teli fa”
> No. 6 h-moll, Lento assai: „Honvágy”
> No. 7 A-dúr, Andantino: „Finom emlékek illatként lebegnek az emlékezeten keresztül…”
> No. 8 fisz-moll, Molto agitato: „A hó esik, a szél üvölt, a vihar tombol: de bánatos szívemben az orkán még szörnyűségesebb”

[6] Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de musique.* (Párizs: Chez la Veuve Duchesne, 1768). 253–254. „Tout ce que l’imagination peut se représenter est du ressort de la Poésie. La Peinture, qui n’offre point ses tableaux à l’imagination, mais au sens et à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La Musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l’ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets, qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l’œil dans l’oreille, et la plus grande merveille d’un Art qui n’agit que par le mouvement, est d’en pouvoir former jusqu’à l’image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Musique. On sait que le bruit peut produire l’effet du silence, et le silence l’effet du bruit ; comme quand on s’endort à une lecture égale et monotone, et qu’on s’éveille à l’instant qu’elle cessé. Mais la Musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu’on peut exciter par un autre ; et, comme le rapport ne peut être sensible que l’impression ne soit forte, la Peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la Musique les Imitations que celle-ci tire d’elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l’art du Musicien consiste à substituer à l’image insensible de l’objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur. Non-seulement il agitera la Mer, animera la flamme d’un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens; mais il peindra l’horreur d’un désert affreux, rembrunira les murs d’une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l’air tranquille et serein, et, répandra, de l’Orchestre, une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses ; mais il excitera dans l’âme les mêmes mouvemens qu’on éprouve en les voyant.”

10.18132/LFZE.2024.5

No. 9 E-dúr, Largo: „Prófétai hangok”
No. 10 cisz-moll, Allegro molto: „Földrehulló rakéták”
No. 11 H-dúr, Vivace: „Fiatal lány vágyakozása”
No. 12 gisz-moll, Presto: „Éjszakai vágta”
No. 13 Fisz-dúr, Lento: „Idegen földön, egy csillagos éjszakán a távoli kedvesre gondolva”
No. 14 esz-moll, Allegro: „Viharos tenger”
No. 15 Desz-dúr, Sostenuto: „De a Halál ott van, az árnyékban…”
No. 16 b-moll, Presto con fuoco: „Rohanás a szakadékba”
No. 17 Asz-dúr, Allegretto: „Azt mondta nekem: Szeretlek…”
No. 18 f-moll, Allegro molto: „Átkozódások”
No. 19 Esz-dúr, Vivace: „Szárnyakat, szárnyakat, hogy hozzád menekülhessek, szerelmem!”
No. 20 c-moll, Largo: „Temetés”
No. 21 B-dúr, Cantabile: „Magányos visszatérés a szerelmi vallomás helyszínére”
No. 22 g-moll, Molto agitato: „Lázadás”
No. 23 F-dúr, Moderato: „Játszadozó sellők”
No. 24 d-moll, Allegro appassionato: „Vérről, érzékiségről, halálról”[7]

Kortársa és riválisa, Marguerite Long alig leplezetten vitriolos hangvétellel nyilatkozott meg a darabokhoz fűzött címekről:

> Néhány kommentátor, mindenekelőtt az előadók – akikre talán Debussy prelűdjei is hatással voltak, melyek a szerző által adott címeket viselnek – Chopin prelűdjeire is címeket és legendákat akartak aggatni. Nagyon rosszul ismerik a zeneszerző művészetét. Az – Fauréehoz hasonlóan – nem igényel irodalmi jegyzeteket, és nem helyezi a szemet a fülbe, hogy J.-J. Rousseau-t idézzem. Nincs szüksége semmilyen, más művészethez fűződő ideológiai kapcsolódásra, maguknak a hangoknak az erején keresztül létezik. Chopin egyik levele, amelyet 1841-ben írt kiadójáról barátjának, Fontanának, erősebben bizonyítja ezt, mint az én szavaim: „Ami Wesselt illeti, bolond és szélhámos. Írj neki, amit akarsz... Ha veszít a kompozícióimon, ez biztosan a hülye címek miatt van, amelyeket a formális rendelkezésem ellenére adott nekik. Ha magamra hallgatnék, e

[7] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. 24 Préludes*. (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1926.) Előszó, oldalszám nélkül.

10.18132/LFZE.2024.5

> címtörténet után nem küldenék nekik semmit. Mondd is meg neki olyan erélyesen, ahogy csak tudod!”[8]

Long érvelését kétségtelenül alátámasztja az a tény, hogy míg Chopin kortársai, Liszt, Schumann és Berlioz aktív párbeszédet alakítottak ki a prózai, drámai, költői témák és a hangszeres zene hagyományos formái között, és beleszőtték az irodalmi műveket saját munkáikba[9] – például Berlioz Shakespeare szövegei által ihletett hangszeres műveket komponált, Liszt *Költői és vallásos harmóniák* című zongoraciklusát Lamartine egyik verseskötete inspirálta, Schumann pedig Jean Paul és E. T. A. Hoffmann prózájával ápolt élethosszig tartó alkotói kapcsolatot –, addig Chopin elkerült minden nyílt, programnak nevezhető kísérletet a külső, zenén kívüli világ kifejezésére.[10] Cortot később a prelűdökhöz adott címekkel kapcsolatban tisztázott néhány félreértést, és árnyaltabb képet adott a kritikusai által hevesen támadott álláspontjáról. Felhívta a figyelmet arra, hogy bár a darabokkal kapcsolatos anekdotákat, hagyományokat mind érdemes megismerni, mert segítséget nyújthatnak a mű értelmezésében, de fontos, hogy a ragadványneveknek csak relatív jelentőséget tulajdonítsunk az előadásban.[11] Chopin prelűdjeivel kapcsolatban ő maga is meglepődött azon, ahogyan több kollégája is használni kezdte a címeket, hiszen ő azok segítségével olyan egészen személyes érzéseket próbált szavakba foglalni, amelyeket a darabok őbenne keltettek.[12] Bár hízelgőnek találta a művésztársak hallgatólagos jóváhagyását, jobban örült volna, ha a kész kifejezések helyett inkább a saját elképzelésükre és érzékenységükre hagyatkoznak – hiszen az ő képzeletvilágukban bizonyára nem pont ugyanazokat a benyomásokat ébresztik ezek a darabok, mint Cortot-ében.[13] Világossá tette, hogy a megjegyzéseiben található asszociációk nem objektív iránymutatásként szolgálnak az interpretációhoz, hanem a hallgató képzeletét szeretnék ösztönözni, hogy a zenei anyagot megismerve kialakítsa a saját személyes koncepcióját a darab mondanivalójáról. Egy alkalommal, amikor a Fisz-dúr impromptut tanította, a fiatal növendék a kért kifejező elemzés helyett csak annyit mondott a mesternek, hogy ő nem keresi a mű jelentését, csak azt gyakorolja, amit játék közben érez.[14] Cortot válaszában

[8] Marguerite Long: „Deux aspects de Chopin. I. – 1810–1838.” Conferencia XXXVIII/10 (1949. október): 397–405. 404.
[9] Jim Samson: *Chopin: The Four Ballades.* Julian Rushton (szerk.): Cambridge Music Handbooks. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992). 12.
[10] I. h.
[11] Alfred Cortot: Cours d’interprétation. (Párizs: Legouix, 1934.) 18.
[12] I. h.
[13] I. h.
[14] Jeanne Thieffry: i. m. 354.

10.18132/LFZE.2024.5

egészen részletesen fejti ki, miért hasznos zenemű általunk megismert mondanivalóját szavakba, képekbe önteni:

> Ellentmondás, jegyzi meg Cortot: ha azt akarja gyakorolni, amit érez, akkor az azt jelenti, hogy ön érez valamit. Ezt a „valamit" kérem öntől, hogy mondja el nekem, és ha annak a közvetlen kifejezése túl nehéz, akkor ábrázolja nekem néhány képpel, vagy valamilyen hangulat megidézésével. Tisztázni kell magunkban, saját magunk számára a mű értelmezését, azért is, mert tanárként kötelességünk elmagyarázni a tanítványnak azt, hogy mi az, amit játszik, és megtermékenyíteni az elméjét. Ehhez nem elég azt mondani neki, hogy egy passzázs Esz-dúrban van. Az nemigen fogja őt meghatni...! Főképp, amikor egy olyan zenészről van szó, mint Chopin – aki előtt mindig volt egy, a kompozíciói alapjául szolgáló képzeletbeli kép, vagy legalábbis valamilyen előre kialakított ötlet (melyek mind emocionális alapúak) – nem maradhatunk érdektelenek a művek költői forrása iránt. Ne csapjuk be magunkat a szavakkal, amelyeket használunk! Tudjuk, hogy a zene messzebbre megy és hatásosabb bárminél, amit mondhatnánk, de legalább képesnek kell lennünk mondani *valamit* a zene ránk gyakorolt hatásáról.[15]

Az egymásnak feszülő álláspontokat azt illetően, hogy a program nélküli zene kifejezhet-e zenén kívüli tartalmat, a zongorapedagógia területén talán Neuhaus oldotta fel a legmeggyőzőbben, amikor Beethoven cisz-moll szonátáját tanítva arra a Lisztnek tulajdonított hasonlatra hivatkozott, amely szerint a darab II. tétele „virágszál két szakadék közt":

> Kérem, emlékezzenek rá, hogy én sohasem „illusztrálom" a zenét, vagyis jelen esetben nem azt mondom, hogy ez a zene – virág, hanem azt, hogy egy virág lelki, vizuális benyomását keltheti, virágot szimbolizálhat, annak a képét sugalmazhatja a képzeletnek. Minden zene csak magát *a zenét jelenti*. A=A, annak értelmében, hogy a zene tökéletes beszéd, megvan a határozott immanens értelme, és ezért megértéséhez, felfogásához nincs szüksége semmiféle kiegészítő szóbeli vagy ábrázoló magyarázatra és megvilágításra. Ismeretes, hogy megértését egész sor

[15] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

> tudományág szolgálja: összhangzattan, kontrapunktika, formai analízis – olyan tudományágak, amelyek állandóan fejlődnek és szétágaznak, mint a tudomány minden más ága. Agyunkban azonban működik egy bizonyos „fotocella" (gondolom, mindenki tud erről a csodakészülékről), amely az érzéklések egyik világának jelenségeit át tudja fordítani a másikba. Ugyebár a színuszvonal, melyet a film szalagjára rajzolnak, hangzik! Talán az emberi szellemnek szegényebbnek és tompábbnak kell lennie, mint annak a készüléknek, melyet ő alkotott?! Ez az oka, hogy alkotó képzelettel megáldott embereknek minden muzsika egyidejűleg programszerű is (még az úgynevezett tiszta, abszolút, program nélküli zene is), és nincs szüksége semmiféle programra, mert a maga nyelvén elmondja egész tartalmát.
>
> Térjünk vissza az órához. Megtörtént, hogy Liszt hasonlata – „une fleur entre deux abîmes" – azt sugallta, hogy elgondolkodjam a virág szerepéről a művészetben. Híres példákat soroltam fel tanítványaimnak az építészetből, szobrászatból és festészetből. Megmutattam azokat a zenei frázisokat és motívumokat, amelyekben a virág képe a zene karakterének megfelelően ugyanúgy fellelhető, mint a beethoveni Allegrettóban. Hiszen a zenében, miként más művészetekben is, él a virág: nemcsak a „virág élménye", illata, csodálatos költői tulajdonságai, hanem a virág formája, felépítése, a virág mint *látomás*, mint *jelenség* is megtestesül a hangok művészetében, mert a zenében kivétel nélkül *minden* megtalálja a kifejezését, amit az ember ki tud próbálni, át tud élni, végig képes gondolni és át tud érezni.[16]

Neuhaus tehát egyszerre jelenti ki, hogy a zene csak önmagát jelenti, és semmiféle szóbeli magyarázatra nem szorul, ugyanakkor a zene az emberi képzelet „fotocellája" segítségével – amely az érzékelés különböző formái között „fordít", ami ráadásul Cortot szerint az előadó feladata és az interpretáció lényege – minden emberi megtapasztalást, jelenséget képes megjeleníteni. Ezt a paradoxont később részletesebben kifejtve magyarázza meg:

> A zene hatalma az elmék felett (a zene „mindenüttvalósága") megmagyarázhatatlan lenne, ha nem gyökereznék magában az ember

[16] Heinrich Gustav Neuhaus: *A zongorajáték művészete*. Ford.: Legány Dezső. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1961.) 24–25.

10.18132/LFZE.2024.5

> természetében. Mert hiszen minden, amit teszünk vagy gondolunk, függetlenül attól, hogy a legjelentéktelenebb, vagy éppen igen jelentős cselekedet-e – burgonya-vétel a piacon vagy a filozófia tanulmányozása –, minden fel van díszítve bizonyos tudat alatti érzelmi spektrum színeivel, kivétel nélkül mindennek megvannak a (tudat alatti) érzelmi felhangjai; lehet, hogy ezeket a „cselekvő személy" némelykor észre sem veszi, de változhatatlanul jelen vannak és könnyen megállapíthatók, amikor a pszichológus figyelme ezekre a cselekvésekre kiterjed. Ezektől az érzelmi jegyektől (melyeket feltételesen a lélek *tudat alatti* állapotának nevezhetnénk) a legelvontabb, legérzelemnélkülibb cselekedetek, eljárások és gondolatok sem mentesek. [...] Ezért volt igazam abban a paradox gondolatban, hogy (persze a muzsikusnak) zeneileg minden megismerhető. Vagy pontosabban (és unalmasabban): minden megismerés egyúttal élmény, s ebből következik, hogy miként *minden élmény*, úgy a megismerés is a zene részévé válik, föltétlenül belejut a zene világába. Ilyen élmények hiánya, és még inkább bármiféle élmények hiánya lélektelen, formalista zenét és sivár, érdektelen előadást szül.[17]

A legendás szovjet zongorapedagógus szerint a zene tehát, bár pontos leírást nem tud adni a külvilágról, olyan érzéseket tud az emberi lélekben ébreszteni, amelyeket az a külvilághoz kapcsolódás közben, gyakran nem tudatosan szerez – így minél gazdagabb az előadó élményvilága, annál árnyaltabbak, élőbbek, részletgazdagabbak lesznek a zene által felidézett képzettársításai, ennek köszönhetően maga az előadása is. Cortot, amikor egy-egy zenemű kapcsán költői képekben, metaforák sokaságával fejezte ki magát, vagy társművészeti alkotásokra tett utalást, ezt a fajta kapcsolódást akarta tudatosítani mindenkori tanítványaiban – ezek az asszociációk nem kötelezően követendő, didaktikus jellegű előírást jelentettek, hanem inspirációként szolgáltak a hallgatók és az olvasók számára, hogy saját maguk is kutassák és fedezzék fel, majd fogalmazzák meg azokat az érzéseket, benyomásokat, amelyeket a darab keltett bennük, hogy elevenné tegyék annak interpretációját.

Ugyan Chopin maga nem írt programzenét, balladáit műfajukból eredően nem lehet teljes mértékben függetleníteni az irodalmi balladáktól, amelyeket épp a 19. században fedeztek fel újra és váltak népszerűvé középkori elődeik után.[18] Cortot jól ismerte a műfaj

[17] I. m. 25–26.
[18] Jim Samson: i. h.

10.18132/LFZE.2024.5

irodalmi kontextusát is – Chopin darabjainak szerkezetébe Villon balladáinak letisztult formáját (három versszak és egy ajánlás) látta bele, hiszen mind a négy esetben a két téma – vers és refrén, ha úgy tetszik – követi egymást háromszor, amelyek után a mű kódával zárul.[19] A romantikus balladákat viszont belengi az ossziáni költemények mesés, legendás, az irrealitás és a fantasztikum területén lebegő légköre,[20] s ez az atmoszféra Goethe, Schiller, vagy Magyarországon Arany János költészetében is megmutatkozik. A ballada mint műfaji megjelölés mindenképp valamilyen narratíva feltárásának igényét kelti az előadóban, és meg is születtek hamarosan az ezirányú találgatások. Schumann arról számolt be az F-dúr ballada recenziójában, hogy Chopin maga mesélte neki arról, miszerint balladáit Mickiewicz balladái ihlették.[21] Erre alapozva később megszilárdult egy tradíció, amelyben egy-egy választott Mickiewicz-balladát jelöltek meg a darabokhoz tartozó inspirációforrásként – bármiféle dokumentált alap nélkül.[22] Erre a hagyományra alapozott Cortot is, amikor a balladák tanulmányi közreadásában a szóban forgó Mickiewicz-balladák: *Konrad Wallenrod*, *Świteź*, *Ondine*[23] és a *Trzech budrysów* történetének rövid összefoglalóját közölte Laurent Ceillier kommentárjai alapján, amelyeket a zeneszerző és zenekritikus Cortot 1924-es koncertsorozata kapcsán publikált.[24] A g-moll balladához tartozó Konrad Wallenrod-történet rövid kivonata így hangzik:

> Az e kompozíció inspirációforrásaként szolgáló prózai ballada a Konrad Wallenrod negyedik részének utolsó jelenete, Litvánia és Poroszország krónikái (1828) alapján született történelmi legenda. A jelenetben Wallenrod egy bankett végén, részegségtől felajzottan dicsőíteni kezdi a mórok bravúros bosszúját az őket elnyomó spanyolokkal szemben, ahogyan képmutató ömlengés közben átadták nekik a pestist, a leprát és a legborzasztóbb betegségeket, amelyekkel előtte önként fertőzték meg saját magukat. A jelenlevők megdöbbenésére és rémületére értésükre

[19] Alfred Cortot*: „Frédéric Chopin. II. – Les Ballades.”* Conferencia XXVIII/8 (1934. április): 427–437. 428.
[20] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre.” Le Monde musical XXXVIII/10. (1927. október): 351–358. 356.
[21] Robert Schumann: *Válogatott írások.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020). 293.
[22] Jim Samson: i. m. 34.
[23] Ilyen című balladája nincs Mickiewicznek, valószínű a *Świtezianka* című alkotásról van szó, mely egy sellő-történetet dolgoz fel, a Ruszalka-legenda egy változatát. Jim Samson: i. h.
[24] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929.) 1.

10.18132/LFZE.2024.5

> adja, hogy ő maga is, a lengyel, ha igény lesz rá, halált tudna lehelni az ellenségeire egy végzetes ölelésben.[25]

Az F-dúr balladához társított *Świteź* című ballada lényegét a következő szöveg foglalja össze Cortot közreadásában:

> Ez a tó, amely „sima, mint egy jégtábla, amelyben éjjel a csillagok nézik magukat", egy egykori város helyén áll, amelyet orosz hordák ostromoltak. Hogy az őket fenyegető szégyentől megmeneküljenek, a fiatal lengyel lányoknak megadta az ég, hogy a lábuk alatt hirtelen megnyíló föld elnyelte őket, még mielőtt a hódítók kezei közé kerülhettek volna.
>
> Azóta – titokzatos virágokká átváltozva – ők díszítik a tó partját. Jaj annak, aki hozzájuk ér!"[26]

Az Asz-dúr balladának a hagyományok alapján megfeleltetett Mickiewicz-ballada, a *Świtezianka* összefoglalását a következőképpen olvashatjuk:

> Ez itt a női csábítás képe. A tó partjánál az ifjú hűséget esküdött a megkérdezett fiatal lánynak. Ez utóbbi, kételkedve a férfiak állhatatosságában, szerelmének tiltakozása ellenére eltávolodik tőle, majd újra megjelenik egy sellő vonzó alakjában. Alig kell megkísértenie, a fiatalember enged a boszorkányságnak. Büntetésképp lehúzzák a víz mélyére, arra ítélve, hogy siránkozva kövesse a suhanó sellőt, akit soha nem érhet utol.[27]

Az f-moll balladához tartozó *Trzech budrysów* rövid kivonata pedig a következő:

> A három budryst – avagy a három testvért – apjuk távoli felfedezőútra küldte, hogy kutassák fel a leggazdagabb kincseket. Az ősz elmúlt, majd a tél is.
>
> Az apa azt gondolja, hogy a fiai elvesztek a háborúban...

[25] I. h.
[26] I. h.
[27] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

> Hófúvások közepette mindegyik visszajön azonban; de mindegyikük csak egyetlen szerzeményt hoz: egy menyasszonyt...[28]

Cortot maga is elismerte, hogy hiba lenne e szövegek szó szerinti feldolgozását keresni Chopin balladáiban, hiszen a zenei anyag már önmagában is elég világos érzelmi taralommal bír.[29] Azonban a Miczkiewicz-balladákban lángoló hazafiasság és lázadó szellem a Chopin-előadó számára az értelmezés egyik legértékesebb forrását jelentheti – véleménye szerint pedig kár lenne nem felfedezni azt a titkos benyomást, amely a zenét először életre keltette.[30]

Legkevésbé az f-moll ballada feltételezett narratívája kapcsolható magához a zenei anyaghoz – ez Cortot megjegyzésében is olvasható: annak nosztalgikus, északi hangulatán túl semmi mást nem érdemes keresni benne, ami Chopin képzeletvilágára hatást gyakorolhatott.[31] A darab kezdete Cortot szerint magányos, szükségszerűen monoton hatást kell, hogy keltsen – felsejlik az apa, aki nyugtalanul várja, hogy fiai hazatérjenek a háborúból –, ugyanakkor az érzelmeknek, a belső melegségnek sem szabad eltűnnie belőle.[32] A kezdeti néhány ütemben egy bús és lágy frázis tűnik fel az emlékképekből, mintha a zenész éppen összegyűjtené elbeszélésének még valószerűtlen és körvonalazatlan elemeit.[33]

A g-moll balladához társított *Konrad Wallenrod* sem szó szerinti pontossággal jelenik meg Chopin művében. Cortot a következőképpen értelmezte a költemény hatását:

> Aki elolvas egy verset, és érzi magában lebegni olvasás után annak két vagy három képét vagy lényegi helyzetét, akkor ugyanabban az állapotban van, ami az ihletnek kedvez.
>
> Tehát a nagy hazafias költemény együttes visszaverődése az, amit keresni kell, aprólékosság és felesleges részletek nélkül. Mint Chopin számos művében, a hazafias érzés, a *lengyel* érzés uralkodik itt. Ha Lengyelország nem létezne, ez a ballada sem létezett volna.

[28] I. h.
[29] I. h.
[30] I. h.
[31] I. m. 49.
[32] Jeanne Thieffry: i. m. 357.
[33] Alfred Cortot: i. h.

10.18132/LFZE.2024.5

> A „Wallenrod" költeménye a lázadás érzésének, az elnyomó iránti gyűlölet kiáradásának kedvezett, ami Chopint lelkesítette – ennek kifejezését az op. 10 no. 12-es etűdben is megtaláljuk.[34]

A fenti narratíva még mindig nem ad magyarázatot a darabban található gyengéd, személyes hangvételű második téma karakterére – egy későbbi mesterkurzusán Cortot ennek kulcsát Chopin magánéletének akkori eseményeiben látta: a zeneszerző a ballada első megjelenésének évében kérte meg Maria Wodzińska kezét, majd visszautazott Párizsba, és aggodalommal várta, hogy leendő apósa is jóváhagyja jegyességüket.[35] Bár Chopin a g-moll balladát valóban Mariával való kapcsolata idején (1834–1837)[36] fejezte be 1835-ben, a fentebb említett, titokban tartott eljegyzés csak 1836. szeptember 9-én történt meg.[37] Ha nem is maga az eljegyzés és az azt követő szorongással teli várakozás húzódhatott meg a g-moll ballada bensőségesebb pillanatai mögött, a darab komponálása idején Cortot szerint a szerzőnek kétségtelenül fontos élménye lehetett a fiatal lányhoz fűzött, feszültségektől sem mentes szerelme.

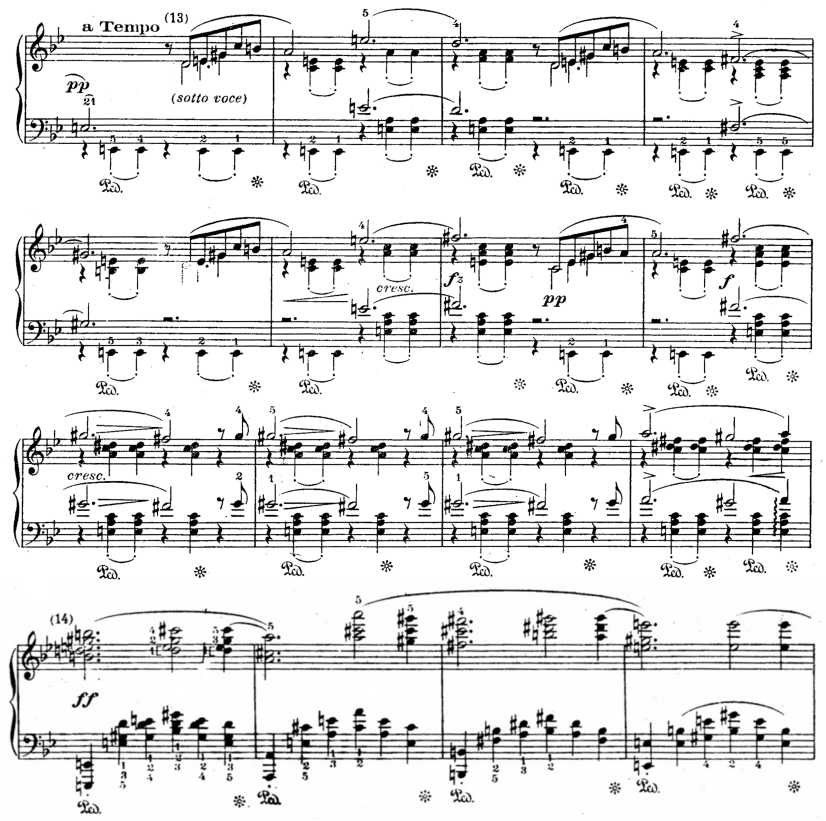
Cortot játéka nemcsak a darabot feltételezés szerint ihlető költeményből merített inspirációt, hanem a zenei anyag maga is inspirálta a művészt, hogy az irodalmi előképtől függetlenül saját költői fantáziájának képeit megalkossa. Az első téma 94. ütemben kezdődő visszatérése a következő asszociációkat keltette benne:

> A kezdeti téma itt újra megjelenik, rejtélyes sorsszerűség hangsúlyával töltve, amelyhez az E orgonapontok ritmikus monotóniája adja lélekharangjának kérlelhetetlenségét – először távoli és fenyegető, majd egyre erősödik egészen addig a pillanatig, amikor fennakad a crescendo, amely tizenkét ütemen keresztül készítette elő a második téma robbanását, felnagyítva azt a fényes A-dúr hangnemben. E folyamat során megfigyeljük az érzelem ziháló csendjeit, amelyek háromszor szakítják el egymástól ugyanannak a dallamsejtnek az ismétlődéseit – pátosszal teli folyamat ez, amelynek erejét huszonöt évvel később Richard Wagner használta fel, amikor Izolda reszkető várakozását akarta ecsetelni.[38]

---

[34] Jeanne Thieffry: i. m. 356.
[35] Alfred Cortot: „Introduction à la Ballade no. 1." *The Master Classes* (Párizs: Sony Classical, 2005). S3K89698. 43.
[36] Alan Walker: i. m. 295.
[37] I. m. 311.
[38] Alfred Cortot: i. m. 9.

10.18132/LFZE.2024.5

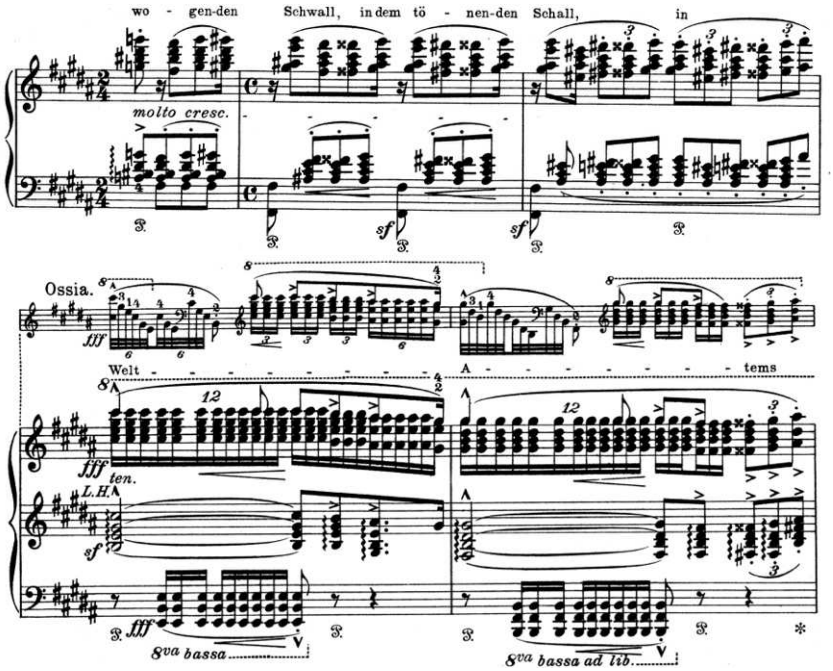


1. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 94–109. ütem

Valóban a lényegi különbség ennek a témának az első és a második megjelenése között a konokul ismétlődő E orgonapontok jelenléte a basszusban, amit akár szívdobogásként is fel lehetne fogni – Cortot lélekharangot hallott bennük, de úgy érzi, hogy mindenképpen az idő múlásának elkerülhetetlensége, szorítása tartja fogva rajtuk keresztül a téma dallamát, amely nem lebeg szabadon, súlytalanul, mint az első alkalommal. Magát a harangszót a basszusban különleges ujjrendjével is kiemelte: amikor a bal kézben nem a dallam sóhajával egyszerre kell játszani – amely a kéz felső ujjait elfoglalja –, akkor a 2-1 ujjrenddel a kézfej teljes súlyát a megzengetett hangokba összpontosítva azok különlegesebb jelentőséget kapnak. Minél fenyegetőbb, végzetesebb, fojtogatóbb ennek a szakasznak a légköre, annál drámaibban hat majd az a-moll hangnem után a második téma A-dúrjának „robbanása”. A szünetekkel szaggatott, ugyanazt a motívumsejtet többször ismétlő, „ziháló” ütemek (102–105. ütem) wagneri megfelelője, Izolda szerelmi halála huszonöt évvel később hasonló hőfokú érzelmi kitörést előz meg Cortot szerint[39] (a darab Liszt-féle zongoraátiratából idézem a megfelelő szakaszt a könnyebb összehasonlíthatóság végett):

[39] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5



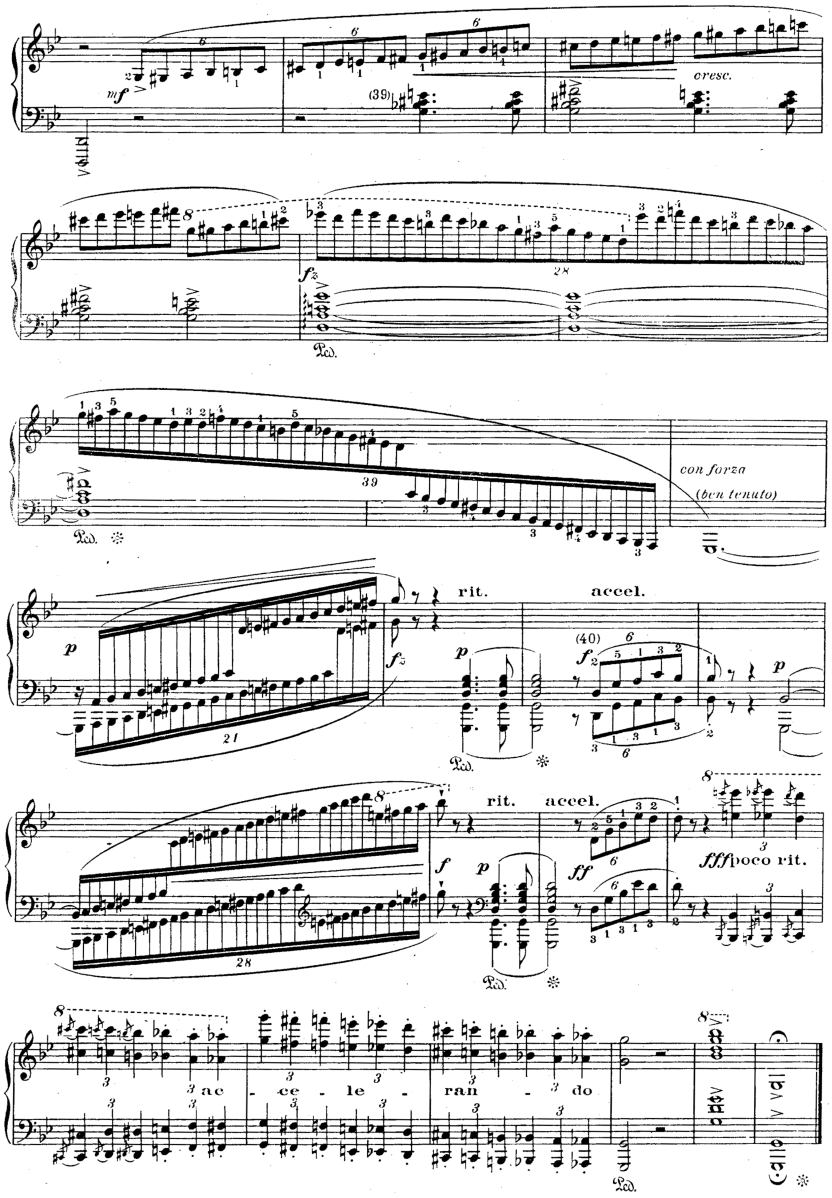
2. kottapélda, Wagner–Liszt: Izolda szerelmi halála, 62–66. ütem (EMB kiadás)

A g-moll ballada kódájában, a 242. ütemtől kezdődik az a másik terület, ahol Cortot egy allegóriával szemlélteti a zenei eseményeket, hogy segítse a szakasz jelentésének megértését:

> Itt a drámai jelentőség a két kéz között elosztva található. A bal kéz egy hajszolt fanfár vadul kiemelt hangsúlyát adja, amely sátáni hallaliként hangzik, miközben a jobb kéz egy szívszaggató kacajhoz hasonló kromatikus skála villámló lendületétől sodorva felszökik a billentyűzet csúcsaiig, majd a mélybe zuhan egyfajta győzelmi részegséggel a basszus G-jén, mint egy régóta áhított zsákmányra. Két metsző, parancsoló, végérvényes skála, amelyeket a gyászosan fátyolozott akkord súlyos összeomlása követ. Két lázadó kitörés, majd a kromatikus oktávok mindent elsöprő förgetege vet véget a nagyszabású látomásnak.[40]

[40] I. m. 20.

10.18132/LFZE.2024.5



3. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 242–264. ütem

Cortot következetesen vad hajszára asszociáló képei minden eszközzel ennek a technikailag is kihívást jelentő területnek az életre keltését szolgálják, segítségükkel szinte egy film végső üldözési jelenete elevenedik meg a hallgató előtt. A pontozott ritmusú akkordokban fanfárt hallani nem tűnik erőltetettnek, ám a „sátáni hallali[41]" kifejezés transzcendens, szinte apokaliptikus dimenziót ad ennek az anyagnak, és mind annak időkezelésére, mind a hangszínének képzésére kétségkívül hatással van. A mozgásformák űzött, hektikus vadsága – „hajszolt", „villámló lendülettől sodorva felszökik", „mélybe zuhan", „összeomlás", „lázadó kitörés", „mindent elsöprő förgeteg" – az időbeli, ritmikai

[41] A vad elejtését és a vadászat végét jelző kürtszó. (Juhász József, Szőke István, O. Nagy Gábor, Kovalovszky Miklós (szerk.): Magyar értelmező kéziszótár. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2014. 482.)

10.18132/LFZE.2024.5

kiszámíthatóság elvetését kívánja az előadótól, s szinte elektromos feszültséggel tölti fel a skálákat. A 246. ütem „győzelmes részegsége” pedig a lehető legszemléletesebben fejezi ki azt, ahogyan az addig egyenes vonalban feltörő kromatikus skála a csúcson kissé imbolyogva, kacskaringózva megfordul a késleltetett domináns fölött, majd „lezúdul” a tonikai basszusra, „mint régóta áhított zsákmányra”.

Az F-dúr balladához társított Mickiewicz-ballada, a *Świteź* narratívája már sokkal könnyebben megfeleltethető a darabban található zenei eseményeknek. A tükörsima tó éjszakai nyugalma és a várost lerohanó hadsereg közötti éles ellentét párhuzamba állítható a Chopin darabjában található drámai kontrasztokkal – de ezzel együtt sem az irodalmi ballada szó szoros értelmében vett zenei fordításáról van szó, inkább az előbbi költői tartalmából merített inspiráció és érzelmi töltet az, ami a zeneműben is megtalálható Cortot szerint.[42] Derű és szenvedés, nyugalom és gyötrelem, idill és dráma,[43] vagy éppen Chopin és az őt fenyegető végzet:[44] sokféle ellentétpárt választhat az előadó, lényegileg az egyik oldalon a szemérmesség, a gyengeség, a fiatal frissesség, félénkség, míg a másik oldalon a brutális erő jelenik meg – és a gyengeség győz az erő felett.[45] Ezért olyan mélyen megindító az első téma visszatérése a-mollban a darab legvégén.[46] A darabról tartott előadásán Cortot Anton Rubinsteint is idézte, aki szerint ez a mű egy vadvirág harca az elszabadult széllel szemben.[47] Cortot szerint nem maga a kép számít igazán, hanem az, hogy a kompozíciót megismerve alkossunk egy képet.[48] Mindezzel együtt Cortot óva intette az előadót a témák közötti éles kontraszt túlzó kifejezésétől, hiszen szerinte Chopin klasszikus, arisztokratikus arányérzéke irtózott minden szélsőséges megnyilvánulástól, durvaságtól vagy affektálástól – ez nem kisebbíti a zenéjében levő szenvedélyt vagy az érzelmeket, hanem megnemesíti azokat.[49]

Legszorosabban az Asz-dúr ballada narratívája kapcsolódik a hagyomány szerint azt ihlető Mickiewicz-költeményhez, a *Świtezianka* sellő-legendájához – Cortot interpretációját pedig nyilvánvalóan inspirálta ez az irodalmi párhuzam; instruktív

[42] Alfred Cortot: „Frédéric Chopin. II. – Les Ballades.” Conferencia XXVIII/8 (1934. április): 427–437. 432.
[43] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929.) 22.
[44] Jeanne Thieffry: i. m. 357.
[45] I. h.
[46] I. h.
[47] Alfred Cortot: „Frédéric Chopin. II. – Les Ballades.” Conferencia XXVIII/8 (1934. április): 427–437. 432.
[48] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. L’œuvre de Chopin.” Le Monde musical XL/11 (1929. november): 353–356. 354.
[49] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929.) 22.

10.18132/LFZE.2024.5

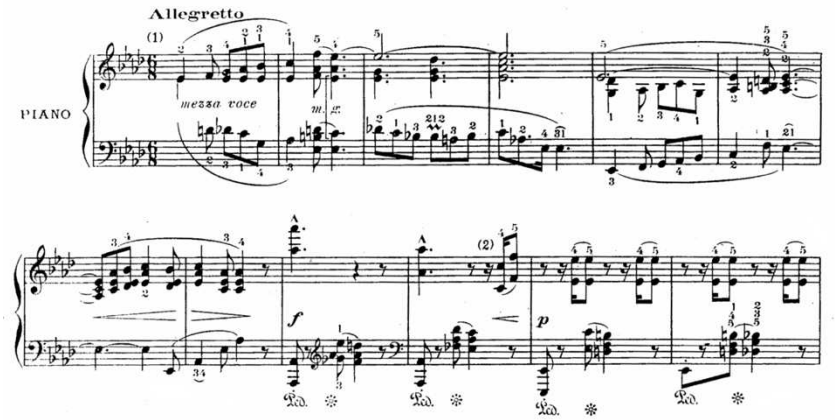
közreadásában az összes zenei anyag karakterét következetesen párhuzamba állította a történet eseményeivel, árnyalva és gazdagítva a témák kifejezésbeli tartalmát. Egy előadásában felidézte azt a jelenetet Liszt Ferenc *Chopin* című könyvéből (amelynek hitelét Cortot tudomása szerint is gyengítették Carolyne zu Sayn-Wittgenstein hercegnő ellenőrizetlenül betoldott írásai), amely szerint Liszt szemtanúja volt, amint egy alkalommal Chopin a zongoránál szinte improvizálva játszott részleteket ebből a balladából, s mellette ülve Heinrich Heine félhangosan, bensőséges hangvétellel olvasta játéka közben időnként közbevetve Mickiewicz balladájának részleteit, amelyekre Chopin a ballada újabb, rögtönzött hatással játszott szakaszaival válaszolt.[50] Cortot szerint ez a jelenet is azt bizonyítja, hogy Chopin – bármennyire is tiltakozott a nevetséges címek ellen, amelyeket a kiadói adtak hozzájuk – választott bizalmasai körében, akik valóban megértették őt, nem idegenkedett annak a gondolatától, hogy zenéje valamilyen költői téma visszaverődésévé váljon.[51] A négy ballada közül ennek a darabnak a zenei eseményei a legkevésbé feltűnően drámaiak – két témája nem áll éles kontrasztban egymással, mint az előző két balladában, és a dúr hangnemnek köszönhetően a feszültség is kevesebb benne, mint a másik háromban,[52] ezért különösen nagy a veszélye, hogy a darab előadása egysíkúvá, érdektelenné válhat. Cortot viszont Mickiewicz balladájától ihletve megtalálta a módját, hogy a mű két, látszólag hasonló jellegű témáját árnyaltan differenciálja, és fejlődési útvonalukat, dramaturgiájukat a darab során részletgazdagon kidolgozta.

Cortot szerint ugyanis ez a ballada a szerelemről szól,[53] két témája pedig a szerelem egymással dialektikus ellentétben álló két arcát juttatja kifejezésre. Az első témát a „közös fogadalom gyengéd túlfűtöttségével”[54], az ártatlan, naiv, az örök hűség mellett hitet tevő szerelemmel azonosította.[55] Az első nyolc ütemben a szerelmesek örökös párbeszédét hallotta a jobb és a bal kéz között:

– Örökké szeretni fogsz?
– Igen, esküszöm. És te, megtartod-e hűséged?
– Amíg csak élek.[56]

[50] Alfred Cortot: „Frédéric Chopin. II. – Les Ballades.” Conferencia XXVIII/8 (1934. április): 427–437. 435.
[51] I. m. 436.
[52] Az F-dúr ballada a-mollban záródik, ebben az értelemben nem tekinthető dúr hangneműnek a darab.
[53] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 34.
[54] I. h.
[55] Alfred Cortot: „Introduction à la Ballade no. 3” *The Master Classes* S3K89698 (Párizs: Sony Classical, 2005). 44.
[56] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). I. h.

10.18132/LFZE.2024.5



4. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 1–12. ütem

Cortot elképzelése szerint a kérdések és válaszok zenei anyagának beszédszerűnek kell lennie,[57] a stílus maradjon egyszerű, a hangzás pedig bizalommal, odaadással és boldogsággal teljék meg.[58]

A ballada második témája viszont a női csábítást szimbolizálja, és egyúttal az ábrándokat kergető férfiszív gyengeségének örökérvényű képét jeleníti meg:[59] a tündérvilágba, a természetfeletti igézet birodalmába lép be.[60] Cortot elképzelése az 50–51. ütemmel kapcsolatban a következő: az első tématerület lezárását jelentő, egyúttal azonban a második téma területére való átlépést megelőző Asz-dúr akkordot a legenda fordulópontjának varázserejével ruházza fel – itt változik a fiatal lány sellővé,[61] és ezen a ponton lépünk át a gyermeki, naiv valóságérzékelésből a ködbe burkolt, misztikus csábítás megfoghatatlan territóriumába. Ahogyan ő maga fogalmaz:

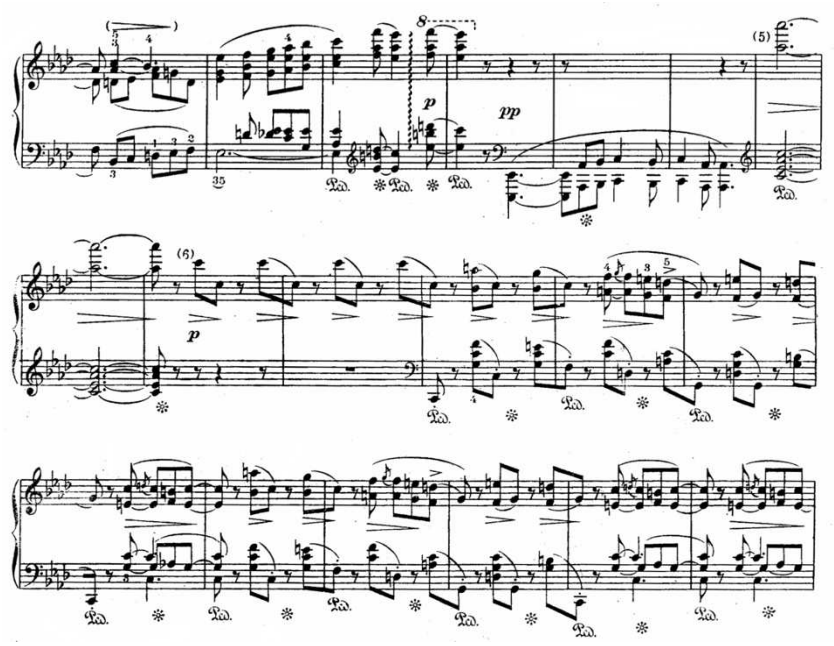
> Talán nem haszontalan ragaszkodnunk ennek az akkordnak a költői értékéhez, amely gyakran áldozatul esik olyan értelmezések személytelenségének, amelyek csak az előző epizód hangnemi lezárását látják benne.
>
> Ez egyrészt igaz persze, azonban itt egészen másról is szó van. Megnyugszik rajta [az első témán], mint holdsugár egy idillen, de

[57] Alfred Cortot: „Introduction à la Ballade no. 3.” *The Master Classes* S3K89698 (Párizs: Sony Classical, 2005). 45.
[58] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. Œuvres de forme libre.” Le Monde musical XXXVIII/10. (1927. október): 351–358. 357.
[59] Alfred Cortot: „Frédéric Chopin. II. – Les Ballades.” Conferencia XXVIII/8 (1934. április): 427–437. 434.
[60] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). I. h.
[61] I. m. 36.

10.18132/LFZE.2024.5

ugyanakkor elő is készíti a költeményben szereplő átváltozást, a fiatal hősnő vízitündérré alakulását.

Ennek az akkordnak a rejtélyes hangzásából lobban fel a második téma kéjesen ringatózó ritmusa, megszemélyesítve a zavarba ejtő jelenés boszorkányos báját. Vigyázzunk tehát jellegzetes hangszínének sajátságos minőségére. Tanácsoljuk a legfelső Asz finom kiemelését, amelynek tiszta kristályként kell csengenie, és az akkord többi hangját párás légkörbe burkolnia.[62]



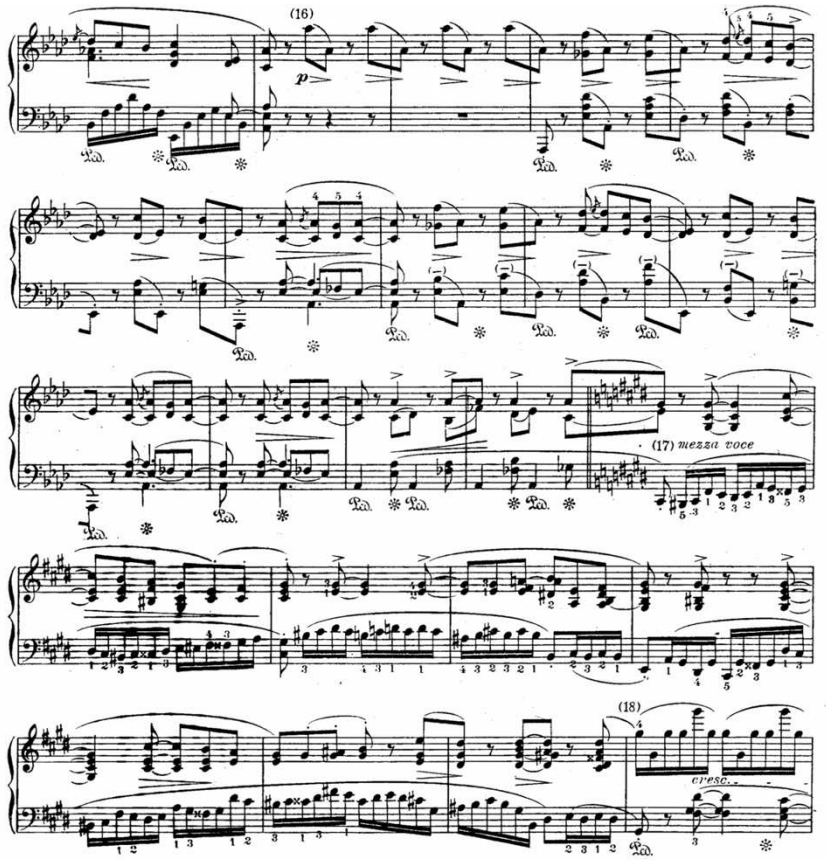
5. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 44–62. ütem

Ha az előadó fantáziájára hat a költemény holdfényes, tóparti párás, természetfeletti jelenetének leírása, az bizonyára a hangszerkezelésében is változást hoz, és új dimenziót nyit a hangzáskép számára. Cortot erre is adott tanácsot a második téma területén: ha túl száraz billentéssel nyúlunk hozzá, elveszíti hullámzásának hajlékonyságát, ha viszont túl lágyan, akkor elveszíti megkapó nyugtalanságát.[63] A megfelelő hangsúlyozást a csukló mozdulatainak hajlékonysága és kiegyenlítettsége határozza meg, ami minden hangcsoport indításánál enyhíti a csupán az ujjak használatából következő túlzottan precíz vagy konkrét hatást.[64]

[62] I. h.
[63] I. m. 37.
[64] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

A két téma közötti, kezdettől fogva jelenlevő tartalmi ellentét a darab folyamán egyre növekszik: míg az első téma pátosszal teli szenvedélyes könyörgésben csúcsosodik ki a mű végén, a második kérlelhetetlenül uralkodó karaktert kap.[65] Cortot elemzése ennek a folyamatnak az állomásait követi végig a műben. A „csábítás-téma" fejlesztésének következő fordulópontja Cortot szerint a 144. ütemtől kezdődő területen található: a később ellenpontszerűen hozzá kapcsolódó tizenhatod-futamok – amelyeket az előző epizódban megjelent mozgásforma inspirált – egyfajta szorongás-érzettel töltik meg, ezért javasolta Cortot, hogy már a téma első hangjaitól kezdve érezhető legyen ez a baljós, nyugtalanító karakterváltozás.[66]

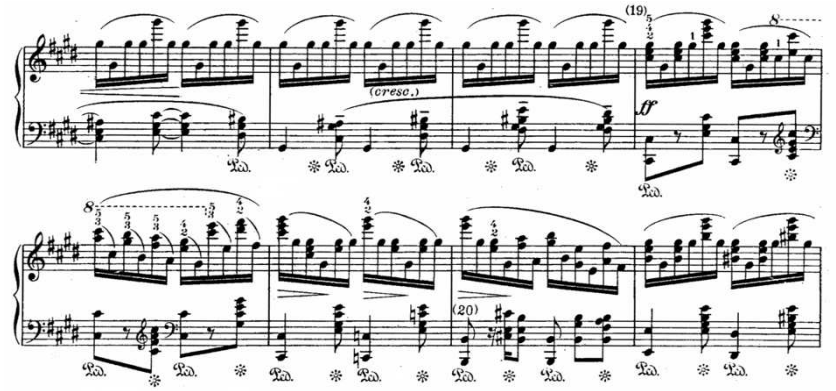


6. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 143–165. ütem

Az áradó tizenhatodok sodrásából táplálkozó crescendo eredményeképpen végül a 173. ütemtől teljesedik ki ez a téma, s ekkor a veszélyt sejtő szorongás már reménytelen zaklatottsággá fokozódik benne.[67]

[65] I. m. 34.
[66] I. m. 41.
[67] I. m. 43.

10.18132/LFZE.2024.5

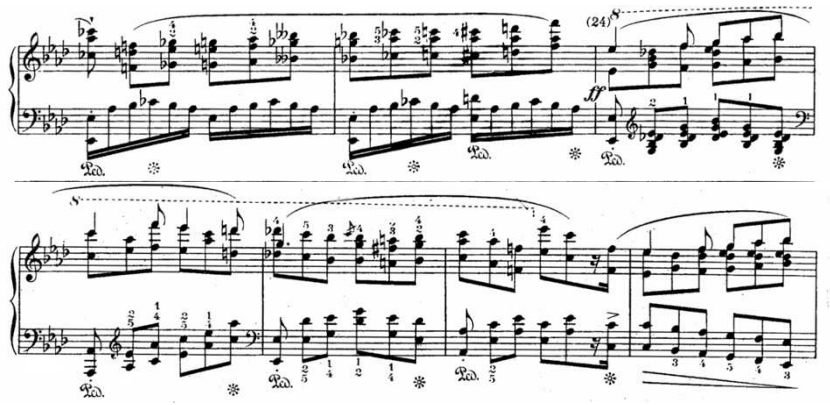


7. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 170–177. ütem

A drámai fejlemények következő fordulópontjához a 183. ütemben érkezünk: itt a két téma – „a fogadalom és a csábítás" – egymással ütközik meg „egy hiábavaló törekvés kétségbeesett hevében".[68] Mindkettő karakterének átalakulása magától értődően nyilatkozik meg anélkül, hogy erre az előadónak külön hangsúlyt kellene fektetnie – a fogadalom-témának viszont Cortot „fájdalmasan sokatmondóbb" hangsúlyt szeretne adni, mint ahogyan ennek a szakasznak a hagyományos előadásaiban hallani szokás.[69] A pszichés feszültség egyre hevesebb növekedésével a basszus „tompa morajlása" sem játszható üres virtuóz figuraként, közömbös tremolóként, hanem rendkívüli ritmikai precizitást igényel, kiemelve a harmóniák fokozatos, kromatikus emelkedését az Asz-dúr hangnem felé.[70] Ezzel kívánja előkészíteni a fogadalom-téma 213. ütemben megjelenő végső kiteljesedését, amelyet nem győzelmi énekként, lelkes megdicsőülésként értelmez[71] – ami banális lenne –, hanem a saját szenvedésétől megrészegült kétségbeesés himnuszaként. [72] Ez is egyfajta apoteózis – a szenvedésé és a csillapítatlan vágyakozásé.[73] Látszólag árnyalatnyi ez a különbség, amelyet az előadó önmagában pusztán a zenei anyagot vizsgálva nem feltétlenül vehet észre, viszont ez a példa ékesen bizonyítja, hogy a társművészetekből ihletett narratívának milyen megtermékenyítő hatása lehet egy zenemű előadására, milyen jelentős árnyaláshoz, differenciáláshoz vezethet a darabhoz kapcsolódó zenén kívüli információk alapos megismerése és feldolgozása.

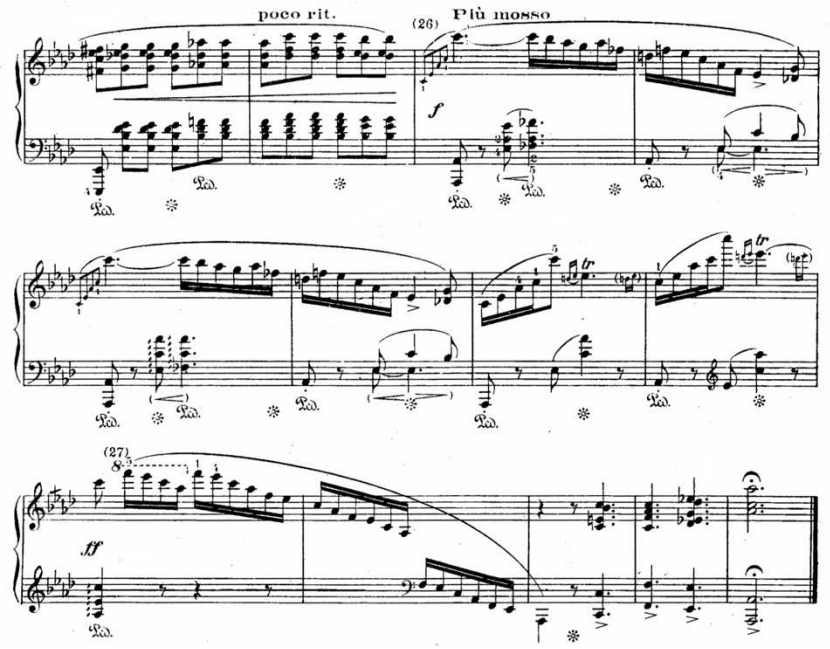
[68] I. m. 44. „aveux et séduction", „dans l'ardeur désespérée d'une vaine poursuite"
[69] I. h. „un accent plus douloureusement éloquent"
[70] I. h. „l'accompagnement sourdement bourdonnant"
[71] I. m. 46.
[72] I. m. 44.
[73] I. m. 46.

10.18132/LFZE.2024.5



8. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 211–217. ütem

A darab végén a csábítás témája győz, amint a felszökő hármashangzat-felbontások legfelső hangjainak kacagásszerű kitörései jelzik:[74]



9. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 229–241. ütem

[74] I. m. 48.

10.18132/LFZE.2024.5

5. A hangszínkezelés gazdagsága Chopin műveiben

Cortot zongorázását egyedülálló szonoritása lényegileg különbözteti meg elődjei és kortársai játékától – amint ezt tanítványa, Yvonne Lefébure is megfogalmazta[1] „Az ő egyedülálló billentéskultúrája, melyhez semmilyen »szép zongorahang« nem hasonlítható, ez a technika kétségkívül egyfajta zenei gondolkodásnak, előadói akaratnak az eredménye."[2] Cortot nem önmagáért való, általánosan esztétikus hangzás kialakítására törekedett, hanem – szándéka szerint – a zenemű alapos megismerése után kialakított koncepció szolgálatába állította hangszínpalettáját. Úgy vélte, hogy a zongorázáshoz való tehetség az a képesség, amely a hangszerből a szép hangzások és textúrák széles választékát tudja előhívni: az emberi beszédet is tulajdonképpen színezzük és hangszereljük, hiszen senki sem ugyanolyan hangon szólítja meg a szerelmét, mint ahogyan öt kiló krumplit vásárol.[3] Az emberi hang színét még képzettség nélkül is szokás a mondanivalóhoz igazítani, ezzel szemben nem kevés zongorista a hangszínek differenciálását csupán a zeneszerzők feladatának tartja.[4] Chopin opus 48-as c-moll noktürnjét tanítva Cortot például a következőket kérte: „A hangzás legyen szinte összetört, a bizalomra ellenállhatatlanul vágyakozó, miközben retteg attól, amit mondani készül. Ne keresse az önmagáért való, névtelen, kifejezéstelen »szép hangot«. Itt meghatódott hangra van szükség."[5] A g-moll ballada kódájához fűzött kommentárjában, ahol a javasolt előkészítő technikai gyakorlatok nagy számát és részletességét indokolja, így foglalja össze az effajta stúdium lényegét:

> Egy dolog a skálákat sebesen és egyenletesen játszani, és más dolog karakteres jelentést adni nekik. Ez utóbbihoz az izmoknak tökéletesen engedelmeskednie kell az elképzelésnek, és szükség van a szonoritás minden erőforrására. A számos színezés, a különböző billentésformák, a ritmusok sokfélesége segítségével gondoskodunk az intenzitás változatosságáról, ragyogásáról és hajlékonyságáról. Ez hosszan tartó,

[1] Yvonne Lefébure: „Cortot, le poète du clavier." Revue internationale de musique I/5-6 (1939. április): 903–906. 904. „Et sans doute, cette manière si particulière de toucher le piano, à laquelle aucune « belle sonorité de pianiste » ne saurait être comparée, sans doute cette technique est-elle le résultat d'une certaine manière de penser la musique, d'un vouloir d'interprétation."
[2] I. h.
[3] Thomas Manshardt: *Aspects of Cortot.* (Northumberland: Appian Publications and Recordings, 1994). 27.
[4] I. h.
[5] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/11 (1929. november): 353–356. 356. „Que la sonorité soit comme brisée, dans un irrésistible besoin de confidence, et que la voix soit dans l'effroi de ce qu'elle va dire. Ne pas chercher le « beau son » pour lui-même, anonyme, inexpressif. C'est le son ému qui est demandé."

10.18132/LFZE.2024.5

> aprólékos munka, de az igazi muzsikus munkája. Csak a nyárspolgár (ahogy Schumann mondaná) nem kedveli az effélét.[6]

Mi tette egyedivé Cortot hangját? Murray Perahia ennek kulcsát Cortot bayreuthi karmesteri tanulmányaiban látja: „[Cortot-t] megragadta wagneri ethosz és annak hangzásvilága, zenedrámáinak óriási terjedelme és kíséretük hangszíngazdagsága Ez teljes ellentmondásban állt a francia iskola hangzáspalettájával, annak jellegzetes *jeu perlé* játékmódjával (melyet jellemzően könnyed, gyöngyöző futamok és lírai finomság jellemez), amelyen Cortot nevelkedett. [...] Wagnerrel viszont képes volt újabb dimenziót adni játékához, mind hang, mind kiterjedés tekintetében, elérve az egymástól eltérő stílusok szintézisét."[7] Ezt a feltevést erősíti meg Yvonne Lefébure is: „ahogyan ez a bámulatos hajlékonyság, ez a végtelen finomság és a billentés változatossága egyesül ugyanabban a technikában, és a zenekar erejére emlékeztető hangzásbeli sűrűséget eredményez – ebben van a nagy zongorista titka, varázsa."[8]

Colette Maze zongoraművész elmondása szerint – aki még személyesen részt vett Alfred Cortot zongoraóráin Párizsban – a zongorakottában is egy zongorakivonat áll előttünk, és a különböző zenekari hangszerek hangzását változatos billentésformákkal lehet felidézni.[9] Minden helyzetben meg kell találni azt a hangszert, amely legjobban megfelel a mű kifejezésbeli jelentésének – például ha ez a hegedű, akkor a hegedűfrazeálást kell elképzelni, vagy ha énekhang, akkor azt, hogy az milyen hangfajhoz tartozik. Colette Maze Cortot-nak tulajdonítja azt a felfogást a billentés minőségéről, mely szerint egy billentyű lenyomási mélysége kilenc különböző szintre osztható: egész más eredményt ad, ha valaki

---

[6] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Senart, 1929). 20. „Autre chose est de jouer une gamme avec prestesse et régularité ou de lui donner une signification caractéristique. Il faut pour cela une complète obéissance du muscle à l'imagination et toutes les ressources de la sonorité. On ne travaillera donc pas seulement ces gammes et ces fusées en prévision du seul résultat de la correction technique. On tendra par des colorations nombreuses, par des attaques différentes, par la diversité des rythmes, à en varier l'intensité, à en assurer l'éclat et la plasticité. Ce sont là travaux longs et minutieux, mais travaux de vrai musicien. Et seul, comme disait Schumann, le pianiste philistin n'y prendra pas goût."

[7] Murray Perahia: „Introduction. Cortot Teaching." In: Murray Perahia (szerk.): *Alfred Cortot. The Master Classes.* 3K89698 (New York: Sony BMG Music Entertainment, 2005). 2–4. 3. „He developed an empathy for the Wagnerian ethos and its sound-world, those huge spans of music drama and their attendant richness of tone. This was totally at odds with the tonal palette of the French school with its celebrated *jeu perle* (characterized by light, fluid passage work and lyrical delicacy) in which Cortot had been trained. [...] But with Wagner he was able to add another dimension to his playing, both of sound and of scope, and achieve a synthesis of disparate styles."

[8] Yvonne Lefébure: i. h. „Que cette admirable souplesse, cette infinie douceur et variété de l'attaque se trouvent réunies, en une même technique, à une densité sonore qui fait penser à la puissance de l'orchestre, c'est là le secret, la magie du grand pianiste."

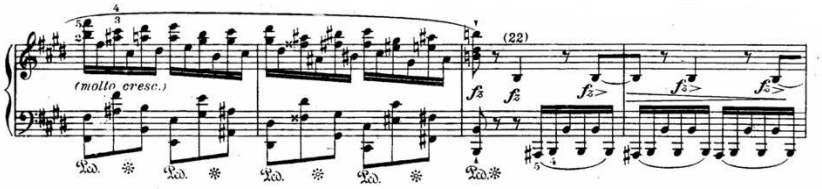
[9] Interjú Colette Maze zongoraművésszel, aki részt vett Cortot interpretációs óráin. Párizs, 2021. július 18.

10.18132/LFZE.2024.5

a felülethez közel, vagy a billentyű legmélyén játszik – így különböző hangszínek hozhatók létre. Ebből a palettából válogathat az előadó annak megfelelően, hogy mit szeretne kifejezni, pontosabban: hogy mit kér tőle a zeneszerző.

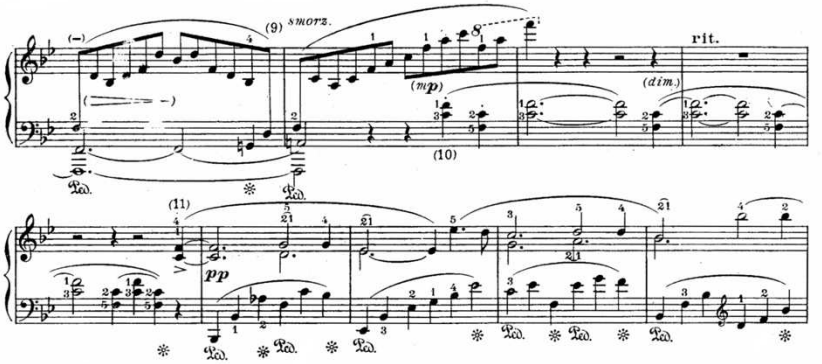
5.1. Zenekari hangszínek és az énekhang megidézése

Chopin műveinek instruktív közreadásaiban és mesterkurzusainak hangfelvételein is számos megnyilvánulását találjuk annak, hogy Cortot a zongorán is zenekari vagy vokális hangzást képzelt el; tulajdonképpen meghangszerel egy-egy szakaszt. Az Asz-dúr ballada 183. ütemétől megjelenő, konokul ismétlődő hosszú hangokra mint „elátkozott kürtök hívására" utal mesterkurzusának hangfelvételén:[10]



10. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 181–184. ütem

A g-moll ballada második témájának megjelenése előtt a bal kézben „fátyolos, de átütő kürthangszínt" képzelt el, amelyben a két kürt hangja egymásnak válaszolva fokozatosan elhal:[11]



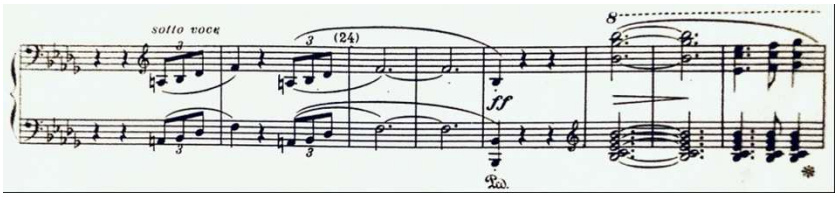
11. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 63–71. ütem

[10] Alfred Cortot: *The Master Classes* (New York: Sony Classical, 2005). S3K89698 Chopin: Asz-dúr ballada, 3:46–3:57 „[...] des appels de cor maudits [...]"

[11] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 8. „Suggérer ici le timbre voilé, mais pénétrant de Cors qui se répondent et dont la sonorité s'éteint peu à peu."

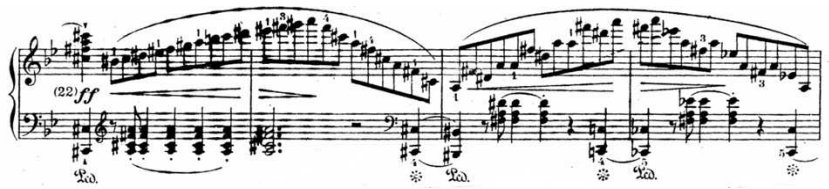
10.18132/LFZE.2024.5

A b-moll scherzo első témájának visszatérésekor is kürthangszínt képzelt el a hosszan tartott F hanghoz – Cortot ennek megvalósítása érdekében azt javasolja, hogy a hang második ütemében engedjük el a billentyűt a bal kézzel, és csak a jobbal tartsuk:[12]



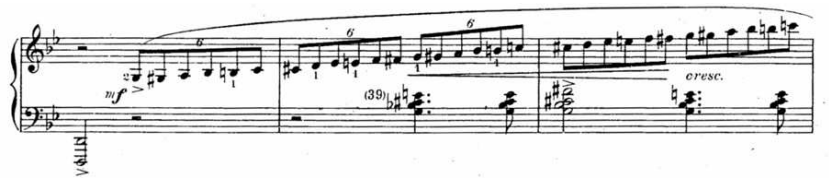
12. kottapélda, Chopin: b-moll scherzo, 584–591. ütem

A g-moll ballada 154. ütemtől kezdődő szakaszában kéri, hogy az előadó tartsa szem előtt a bal kéz lovaglóritmusának feszességét, hogy rézfúvósfanfárok hősies hatását kelthesse:[13]



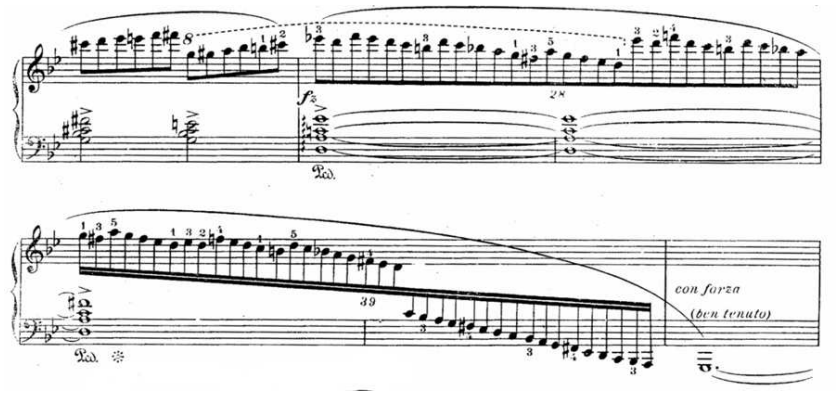
13. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 154–157. ütem

Fanfárt képzelt el a darab kódájában is: az alábbi kottapéldában jelzett szakasznak a bal kéz hajszolt fanfárja ad heves nyomatékot, mely sátáni hallali[14] zendüléséhez hasonlít[15] – ezeket a hangokat Cortot külön hangsúlyjelzéssel is ellátta közreadásában:



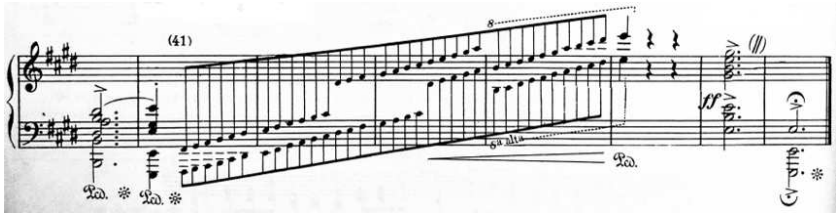
[12] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/11 (1929. november): 353–356. 353.
[13] Alfred Cortot: i. m. 18.
[14] A vad elejtését és a vadászat végét jelző kürtszó. Vö. Juhász József, Szőke István, O. Nagy Gábor, Kovalovszky Miklós (szerk.): *Magyar értelmező kéziszótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2014. 482.
[15] Alfred Cortot: i. m. 20.

10.18132/LFZE.2024.5

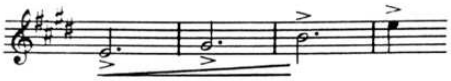


14. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 242–249. ütem

Az E-dúr scherzo utolsó, szinte az egész billentyűzeten végigsöprő skálája kapcsán pedig azt tanácsolta, hogy az E-dúr hármashangzat ütemegyekre eső hangjaiból formálható „győzedelmes fanfár” hangjait – a futam „villámló lendületét semmivel sem lassítva” – erősen hangsúlyozzuk, a felhangjaiban rejlő hatás kedvéért:[16]



15. kottapélda, Chopin: E-dúr scherzo, 960–967. ütem

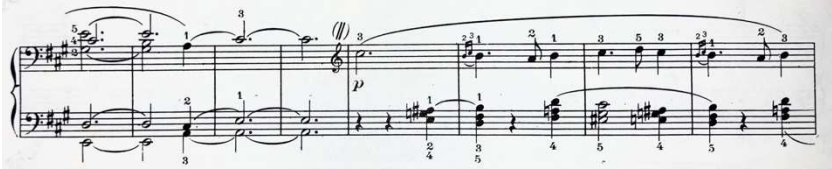


16. kottapélda, Chopin: E-dúr scherzo, a 962–965. ütemek első hangjai, Cortot lapalji jegyzetének javaslata alapján

A fentebb már említett b-moll scherzo A-dúr trió részében a jobb kéz szólamának karcsúsága és trillázó előkéi alapján egy északi karakterű népdalt játszó, távolról hallatszódó tilinkó hangzását képzelte el:[17]

[16] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Scherzos.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1933). 94. „Il nous paraît parfaitement licite, à la condition que cela ne ralentisse en rien l’élan fulgurant de cette dernière gamme d’accuser par une ferme accentuation de la première note de chaque mesure la triomphante fanfare qu’elle contient en puissance harmonique.”
[17] Jeanne Thieffry: i. h.

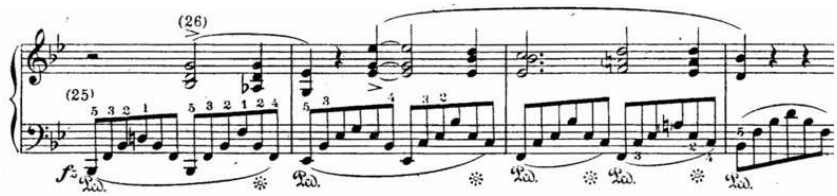
10.18132/LFZE.2024.5



17. kottapélda, Chopin: b-moll scherzo, 273–280. ütem

Végül érzékletes példa még a fúvósok által dominált hangszín elérésére az op. 17 no. 1-es B-dúr mazurka előadásához javasolt instrukció, mely szerint a mazurka tánc kísérőegyüttesének hangszereit,[18] azaz a lant, a duda, a hegedű, a pásztorsíp és a tamburindob hangzását javasolta felidézni.[19]

Vonós hangszerek hangzáshatásaira is szép számmal találunk utalást. A g-moll ballada második témájának Esz-dúr visszatérésekor Cortot vibratót említ mesterkurzusán, hogy a dallam fennköltebb, beszédszerűbb legyen, ugyanakkor fenyegetőbb is, mint első megjelenésekor:[20]



18. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 166–169. ütem

A b-moll szonáta scherzo tételében[21] és az op. 25 no. 4-es a-moll etűdben[22] pedig zenekari pizzicato-hangzást kér:

[18] A Grove lexikon „Mazurka" szócikke szerint a legelső mazurkákat dudakísérettel játszották, annak jellegzetes zúgó hangjával a tonikán vagy a tonikán és a dominánson egyszerre. Később egy hegedűkből, dobból és harmóniumból álló hangszercsoport terjedt el. Hagyományosan a dallamot pásztorsíp is játszhatta, a ritmikus kíséretet pedig mélyebb húros hangszerek (basetla vagy basy) egészíthették ki. (Stephen Downes: Mazurka, Grove Music Online)

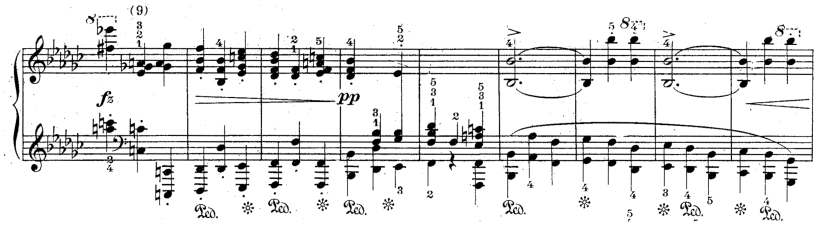
[19] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/10 (1929. október): 315–318. 315.

[20] Alfred Cortot: *The Master Classes* (New York: Sony BMG Music Entertainment, 2005). S3K89698 Chopin: g-moll ballada, 4:59–5:15

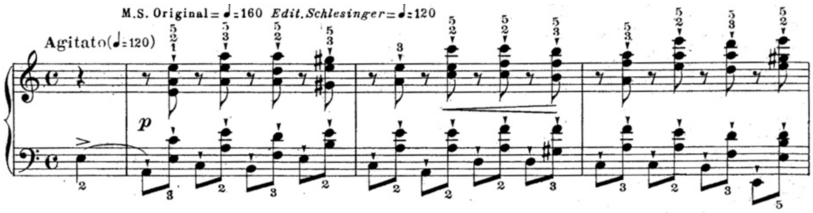
[21] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Sonates op. 35 et 58.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart 1930). 23.

[22] Jeanne Thieffry: i. m. 316.

10.18132/LFZE.2024.5

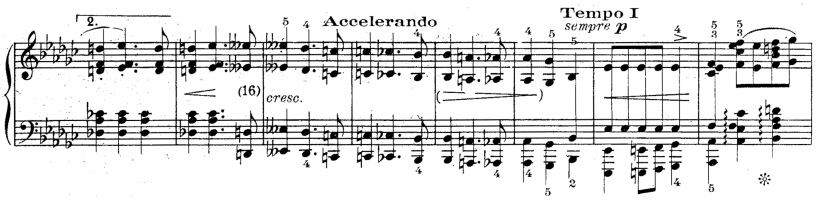


19. kottapélda, Chopin: b-moll szonáta II. tétel, 56–64. ütem



20. kottapélda, Chopin: a-moll etűd op. 25 no. 4, 1–2. ütem

A b-moll szonáta scherzo-tételében a téma „tompán fenyegető” visszatérését üstdobütéseknek feleltette meg:[23]



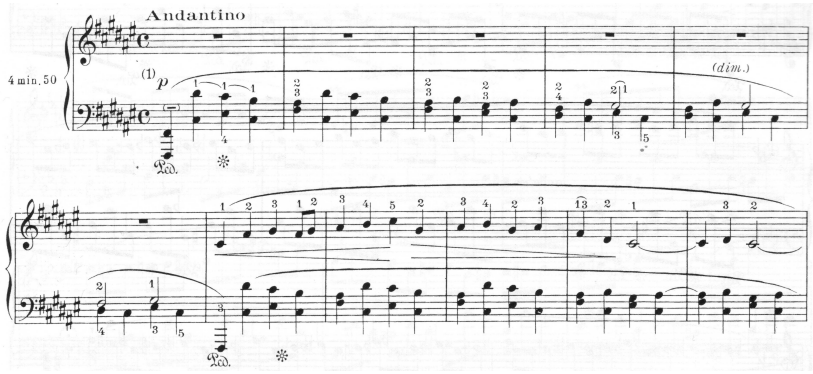
21. kottapélda, Chopin: b-moll szonáta II. tétel, 183–190. ütem

A Fisz-dúr impromptu egész atmoszférája Cortot szerint a darab elején megszólaló harangok mindent beborító, zúgó hangzásából alakul ki.[24]

[23] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. L’œuvre de Chopin.” Le Monde musical XL/11 (1929. november): 353–356. 354. „La reprise du thème du Scherzo, sourdement menaçante. Que l’on y entende comme des timbales.”

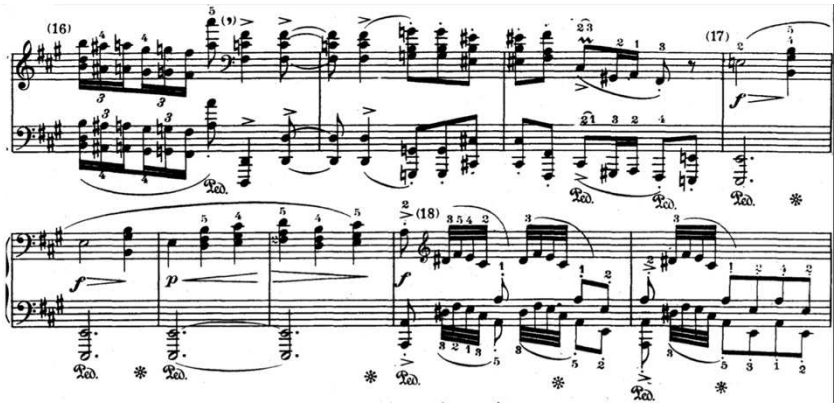
[24] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. Œuvres de forme libre.” Le Monde musical XXXVII/1 (1927. december): 433–435. 433.

10.18132/LFZE.2024.5



22. kottapélda, Chopin: Fisz-dúr impromptu, 1–11. ütem

A fisz-moll polonéz 79. ütemében kezdődő négyütemes szakaszban található hangsúlyos E hangok pedig „lélekharangok”, mintegy „a szellemek megjelenésére váró jelzések”,[25] kottaközreadásában úgy hivatkozik rájuk, mint amelyeket „az ünnepélyes érc zenget”:[26]



23. kottapélda, Chopin: fisz-moll polonéz, 76–84. ütem

Chopin zenéjében elkerülhetetlenül jelen van a vokális zenéből, különösen a bel canto operákból származó inspiráció[27], így Cortot kommentárjai között is megtalálhatóak az erre való utalások. Például a g-moll ballada kódáját megelőző ütemben, melynek dallamvonalát az olasz vokális zene mintájára javasolja megformálni:[28]

---

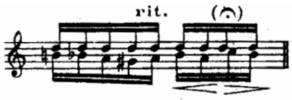
[25] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. L’œuvre de Chopin.” Le Monde musical XL/11 (1929. november): 353–356. 356. „Les Mi accentués, dans les quatre mesures qui précédent, sont des glas, et comme les signes qu’attendent les spectres pour apparaitre.”

[26] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Polonaises.* (Párizs: Éditions Maurice Senart, 1939). 46. „[...] toutes résonantes des profondes vibrations d’un airain solennel.”

[27] Jean-Jaques Eigeldinger: *Chopin – Pianist and Teacher – As Seen By His Pupils.* Ford.: Naomi Shohet. (New York: Cambridge University Press, 1986). 44. „The best way to attain naturalness in performance, in Chopin’s view, was, to listen frequently to Italian singers, among whom there were some very rearkable artists in Paris at the time.”

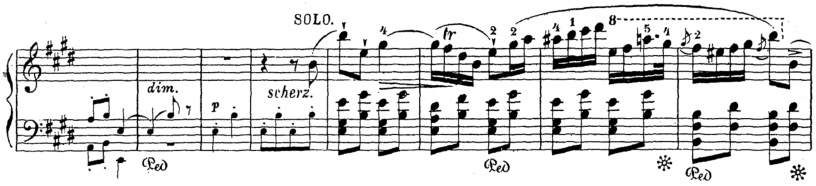
[28] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 20.

10.18132/LFZE.2024.5



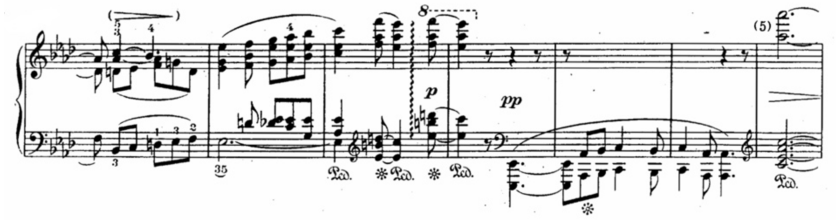
24. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 207. ütem második fele, jobb kéz, Cortot lapalji jegyzetének javaslata alapján

Éneklő hangzásra utal az e-moll zongoraverseny zárótételének témáját indító felütés megszólaltatása is, melyet Cortot szerint „portamentóként kell kezelni”:[29]



25. kottapélda, Chopin: e-moll zongoraverseny III. tétel, 13–20. ütem (Mikuli közreadása)

Folytatva az énekes példák sorát: az Asz-dúr ballada második témájának első megjelenése előtti unisono basszushangok mindegyike „számít”, ezért fontos, hogy énekeljenek:[30]



26. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 44–50. ütem

Az f-moll ballada 58. ütemétől kezdődő téma megjelenésekor pedig a felső szólam „éneklő kanyarulatainak” modellezését tanácsolja úgy, hogy a kéz súlyát finoman a dallamot játszó ujjakra helyezzük:[31]

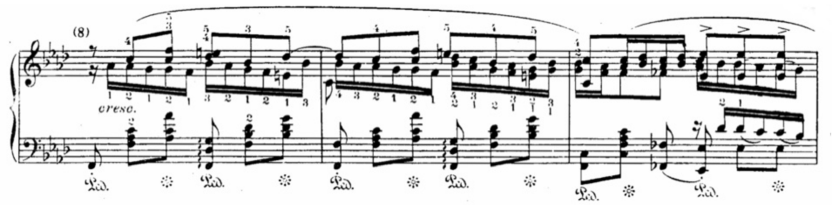
---

[29] Alfred Cortot: *Cours d’interprétation.* (Párizs: Legouix, 1934). 205. „Le début du Solo accuse pourtant déjà cette anacrouse si caractéristique de son style, et qu’on retrouve si fréquemment en ses œuvres. Il faut la traiter comme un port de voix.”

[30] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. L’œuvre de Chopin.” Le Monde musical XL/11 (1929. november): 353–356. 356.

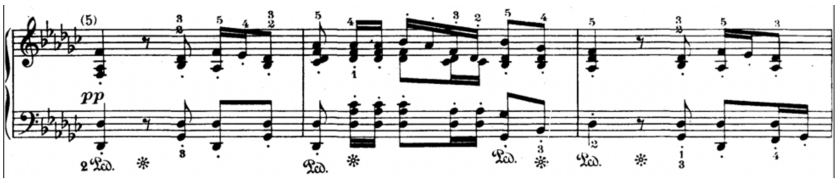
[31] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 53.

10.18132/LFZE.2024.5

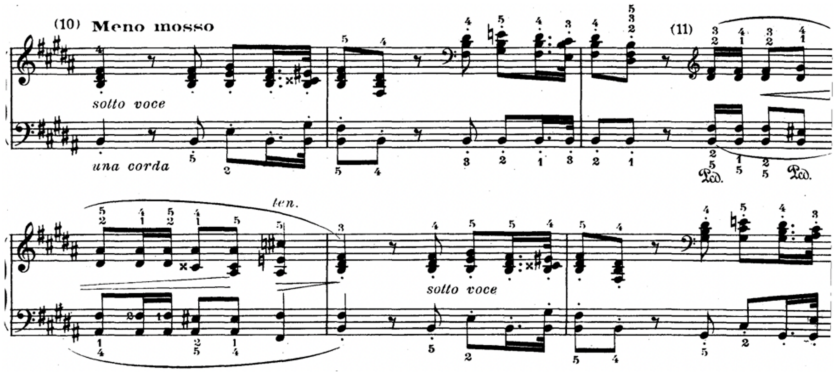


27. kottapélda, Chopin: f-moll ballada, 58–59. ütem

Árnyalt és részletesen kidolgozott elképzelését mutatja az is, ahogyan az esz-moll polonézben különbséget tesz két hasonló ritmikájú és textúrájú terület hangszerelése között: míg a Desz-dúr témát egy távolról jövő, elfojtott fanfár visszhangjaként hallotta (lásd 15. kottapélda),[32] addig a H-dúr meno mosso középrész (Karasowski, Chopin életrajzírójának gondolatától inspirálva)[33] a Szibériába száműzött lengyelek kórusának megtört hangzását idézi (lásd 16. kottapélda).[34]



28. kottapélda, Chopin: esz-moll polonéz, 21–23. ütem



29. kottapélda, Chopin: esz-moll polonéz, 69–75. ütem

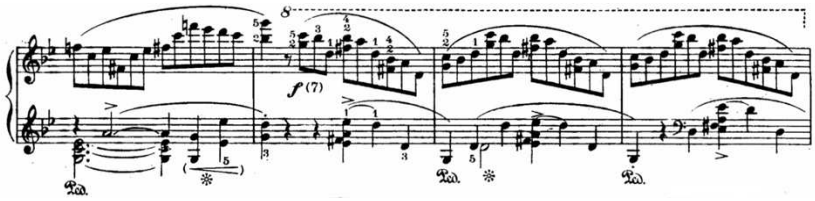
[32] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Polonaises.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1939). 10.
[33] Moritz Karasowski: *Frederic Chopin, Vol II. His Life, Letters, and Works.* (Project Gutenberg, 343. https://www.gutenberg.org/files/46573/46573-h/46573-h.htm) Utolsó megtekintés dátuma: 2023. augusztus 31.
[34] Alfred Cortot: i. m. 14.

10.18132/LFZE.2024.5

5.2. A szólamok arányai, világos elkülönítése és vezetése

Zenekari elképzeléséről árulkodik többszólamú gondolkodásmódja is, amelynek köszönhetően nemcsak a magától értődően jól hallható legfelső szólam minőségét gondozta, hanem minden rejtett belső szólamot dallamként dolgozott ki, ha annak tartalmilag melodikus jelentősége volt. Schubert D. 537-es jegyzékszámú a-moll zongoraszonátáját tanítva jegyezte meg: „Ha titokzatosan akar játszani, és egy témának karaktert adni, akkor tegyen erőfeszítést annak érdekében, hogy a két kezet ne játssza egyforma hangszínnel. Ha pontosan ugyanolyan súllyal játszik, akkor halott hangzást kap. Azonban ha kicsit jellegzetes hangszínt ad az egyiknek, a hangzás azonnal más karaktert vesz fel."[35] A Fantaisie-Impromptu tanításakor is azt kérte, hogy a piano utasítás ellenére a dallamnak ki kell válnia a kissé elmosódott háttérből.[36] A közreadásaiban olvasható kommentárjainak jelentős része foglalkozik azzal, hogy a megjelölt szakasz különböző szólamai hogyan arányuljanak egymáshoz – ahogyan egy zenekar karmestere is dolgozik az együttes különböző szólamaival. Egy adott szólam erősségét, fontosságát nem annak fürgesége vagy a benne játszott hangok mennyisége határozza meg – bármennyire is ez lenne a könnyebben járható út –, hanem a benne található tematikus kifejezőerő.

Érzékletesen mutatta be mesterkurzusának hangfelvételén a g-moll ballada 48. ütemétől kezdődő szakaszában, hogy a jobb kéz virtuóz futamai helyett a bal kéz legfelső szólamában található fájdalmas Esz–D késleltetésben van a lényeg,[37] és ezt kotta-közreadásában is jelezte egy külön kötőívvel (amely az ősszövegekben nem található meg):



30. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 47–50. ütem

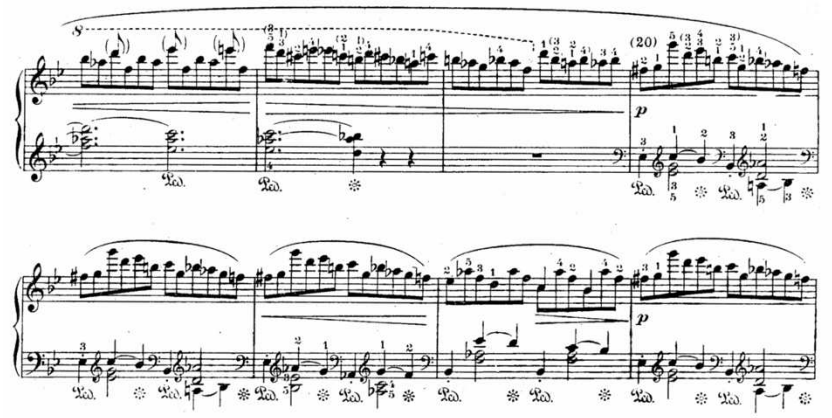
[35] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot." Le Monde musical XXXVII/8. (1926. szeptember): 315–323. 320. „Si vous voulez jouer mystérieusement et si vous voulez donner du caractère à un thème, il faut vous efforcer de ne pas jouer les deux mains avec la même qualité de sonorité. Si vous jouez exactement avec le même poids, vous avez une sonorité morte... Tandis que si vous donnez un timbre un peu caractéristique à l'une, le son prend tout de suite un autre caractère..."

[36] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre." Le Monde musical XXXVIII/1. (1927. december): 433–435. 434.

[37] Alfred Cortot: *The Master Classes* (New York: Sony BMG Music Entertainment, 2005). S3K89698 Chopin: g-moll ballada, 1:34-1:45

10.18132/LFZE.2024.5

Hasonlóképpen: a darab 138. ütemétől kezdődő epizódjánál is külön kéri az előadót, hogy az a jobb kéz gyors, tekervényes mozgása ellenére ne váljon üres virtuóz futammá, viszont a bal kézben található késleltetés-motívumokat világosan szólaltassa meg, amint azok játékosan aláhúzzák a jobb kéz könnyed arabeszkjét.[38] A 141. ütemben pedig a jobb kéz belső szólamának dallamvonalát (Esz-D-C-B) emeli ki jól hallhatóan mind a mesterkurzusán, mind a stúdiófelvételeken.[39]

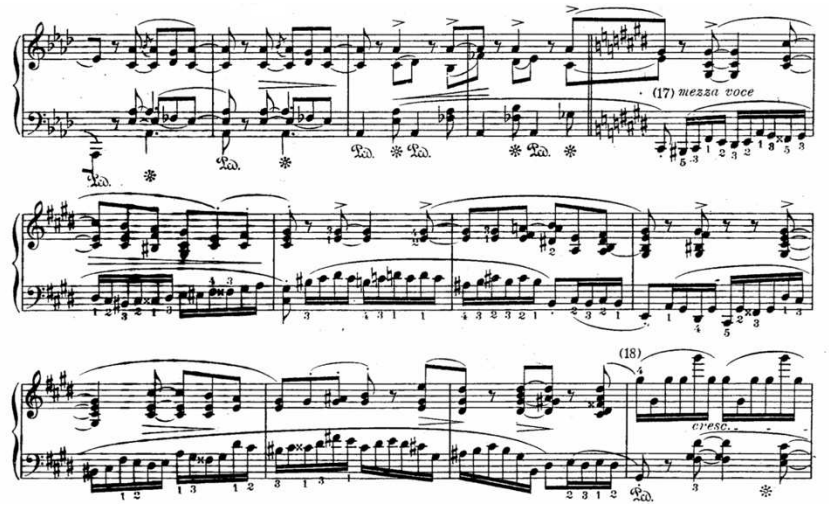


31. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 135–142. ütem

Az Asz-dúr ballada 157. ütemétől kezdődő szakaszában is óva int a bal kéz tizenhatod-rajzolatának hangzásbeli túlsúlyától, hiszen a lényeges zenei közlés itt „a téma egyre sürgetőbb deklamálásában rejlik”.[40] Ugyanakkor bármennyire is háttérben kell maradnia ezeknek a futamoknak, nem lenne szerencsés elhanyagolni a kanyarulataikban feszülő türelmetlen mozgást, amelynek tolmácsolása precíz és színes artikulációt kíván.[41]

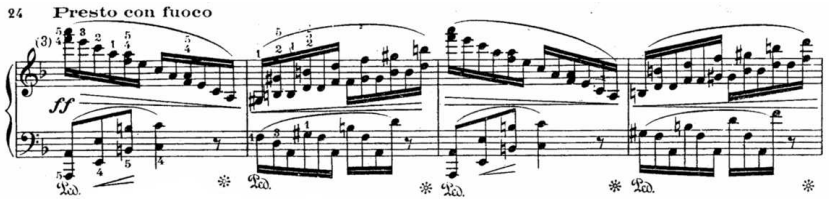
[38] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 13.
[39] Alfred Cortot: *The Master Classes* (Párizs: Sony Classical, 2005). S3K89698; *Cortot plays Chopin: Four Ballades/24 Preludes/Berceuse/The Legendary 1926 & 1929 Recordings by Chopin.* (Berkeley: Music & Arts, 1987). CD-317; Alfred Cortot: *Anniversary Edition.* (Párizs: EMI Classics, 2012). 50999 704907 2 5
[40] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 42. „Nous rappelons que l’intérêt musical demeure naturellement ici dans la déclamation de plus en plus pressante du thème [...]”
[41] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5



32. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 153–165. ütem

Hasonló módon a basszus aránytalan fontosságát szeretné elkerülni az F-dúr ballada 47. ütemtől kezdődő szakaszában, ahol arra is felhívja a figyelmet, hogy a pedállal se ködösítsük el a motívum kontúrját, hanem maradjon abszolút világos, viharos karakterét megjelenítve:

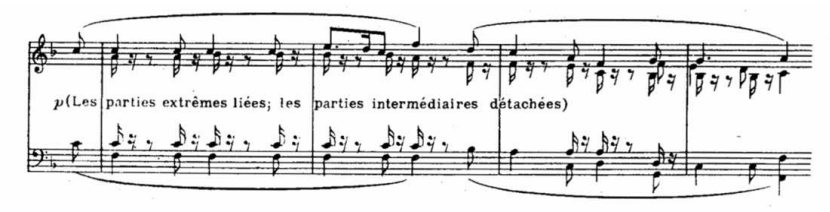


33. kottapélda, Chopin: F-dúr ballada, 47–50. ütem

Ugyanennek a darabnak a kezdetéhez fűzött megjegyzésében írja: „minden dallami lényegű hangcsoportot finoman megcsengetünk, akár a felső szólamban, akár diszkrétebben, de nem kevésbé jelentősen a basszusban vagy valamelyik közbülső szólamban rejtőznek”.[42] Az említett helyen a szélső szólamok rendkívül legato gyakorlását javasolta, melyhez a köztes harmóniákat röviden, könnyedén elválasztva kell hozzáilleszteni – ezáltal világosabbá téve a hangzásképet, elkönnyítve a másodlagos harmóniai részleteket:[43]

[42] I. m. 22. „Enfin on timbrera légèrement toutes les successions de notes d'essence mélodique, soit qu’elles se manifestent dans la partie supérieure, soit que, plus discrètes, mais non moins significatives elles se refugient à la basse ou dans les parties intermédiaires.”
[43] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5



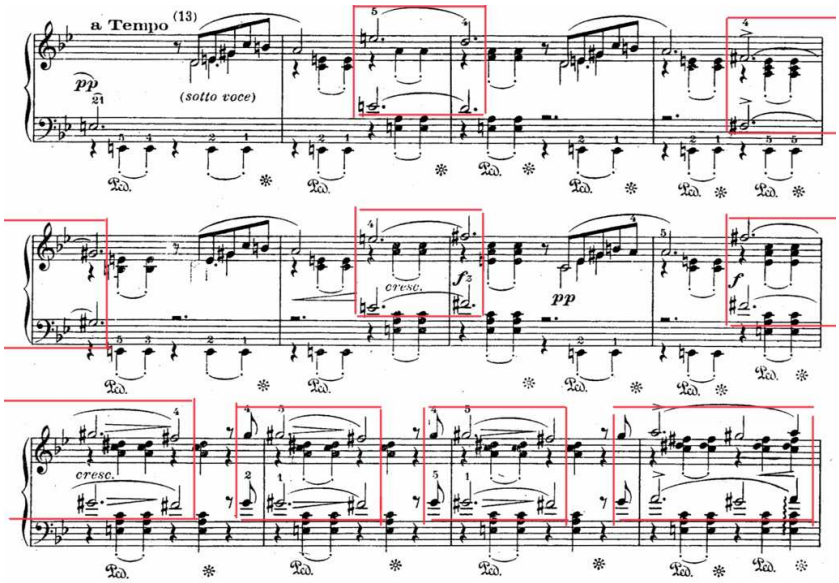
34. kottapélda, Chopin: F-dúr ballada, 3–6. ütem, Cortot lapalji jegyzetének javaslata alapján

Ebben a javaslatában a hangzó anyag rétegezésének lényegét fogalmazta meg: világosan elkülöníteni a dallami jelentőségű anyag színét a harmóniai kitöltés anyagának textúrájától. Ezt gyakran térbeli analógiával is szemléltette, például az f-moll zongoraversenyhez fűzött megjegyzésében: „a zenében, csakúgy, mint a festészetben, vannak előterek és hátterek”.[44] A *Tarantella* tanítása közben is megjegyezte, hogy nem minden téma ugyanolyan fontos, mindegyiknek meg kell határozni a maga képsíkját.[45] A h-moll scherzóban pedig elmondása szerint a síkok különböző szinteken épülnek egymásra.[46] Egy apró példa erre a hangzásbeli rétegezésre az E-dúr scherzo 433. ütemtől kezdődő szakasza, ahol „bár a második képsíkban hagyva, erőfeszítést teszünk arra, hogy éneklő és megkülönböztetett hangzással ruházzuk fel a dallamvonalat, amely itt csatlakozik a téma visszatéréséhez egy gyengéden lelkesült duóban.”[47]

Többször előfordul, hogy oktávpárhuzam esetén az alsó szólamot emeli ki erősen – így hallható előadásában a g-moll ballada néhány bevezető üteme,[48] vagy ugyanebben a műben az első téma visszatérésekor elhangzó oktáv-válaszmotívumok is:

[44] Alfred Cortot: *Cours d’interprétation*. (Párizs: Legouix, 1934). 202. „En musique comme en peinture, il y a toujours des premiers plans et des fonds.”
[45] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. L’œuvre de Chopin.” Le Monde musical XL/11 (1929. november): 353–356. 356.
[46] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. Œuvres de forme libre.” Le Monde musical XXXVII/1 (1927. december): 433–435. 434.
[47] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Scherzos*. (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1933). 81. „Tout en le laissant au second plan, on s’efforcera de revêtir d’une sonorité chantante et distincte le dessin mélodique qui s’ajoute ici à la reprise du thème, en un duo tendrement exalté.”
[48] *Cortot plays Chopin: Four Ballades/24 Preludes/Berceuse/The Legendary 1926 & 1929 Recordings by Chopin.* (Berkeley: Music & Arts, 1987). CD-317; Alfred Cortot: *Anniversary Edition.* (Párizs: EMI Classics, 2012). 50999 704907 2 5

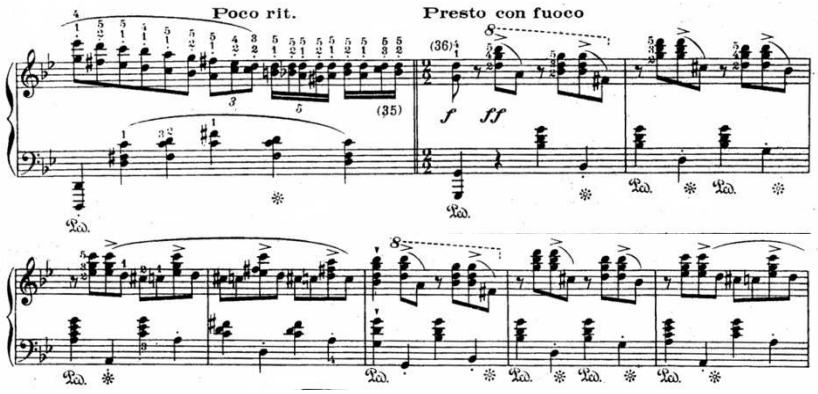
10.18132/LFZE.2024.5



35. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 94–105. ütem, kiemelve az oktávpárhuzamot tartalmazó motívumokat

Az alsó oktávszólam hangjai közötti külön kötőívek az ősszövegekben[49] nem találhatók meg – e hozzáadott kötőívekkel Cortot vizuálisan is jelezte az alsó hangok dallami lényegét.

Arra is találunk példát, hogy a basszus szólam megfelelő erejéért aggódik: a g-moll ballada kódájában a bal kéz erős ütemrészekre eső akkordjaival szemben a basszus a gyenge ütemrészekre esik, ráadásul a leggyengébb ujjak (5. és 4.) szólaltatják meg:



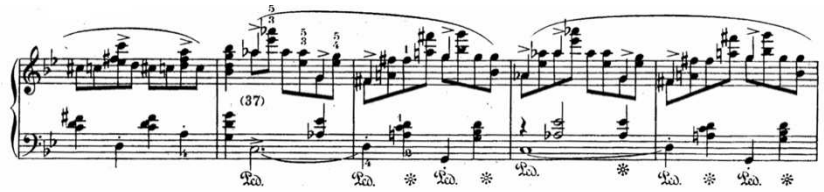
36. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 207–214. ütem

Cortot szerint a basszus ebből következő gyengeségét kompenzálni szükséges, hogy ezek a hangok megkapják az őket megillető értéket – ennek érdekében az 5. ujj pozíciójának

[49] Vö. a PWM, ill. a Henle urtextjeit.

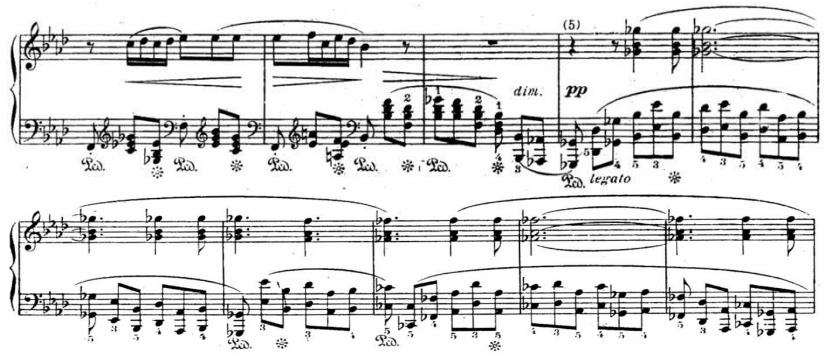
10.18132/LFZE.2024.5

megszilárdítását javasolta néhány gyakorlattal olyan módon, hogy az egész ujj szinte lapos helyzetben érkezzen a billentyűre.[50] Néhány ütemmel később pedig külön legato-ívvel kötötte össze a szakasz két legfeszültebb basszus-hangját (ez az ív az ősszövegekben nem található meg):



37. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 215–219. ütem

Időnként viszont a felső oktáv kiemelését választotta: az f-moll ballada 38. ütemétől kezdődő szakaszában a jobb kéz akkordjainak legfelső hangját kérte, hogy finoman csengessék meg:[51]



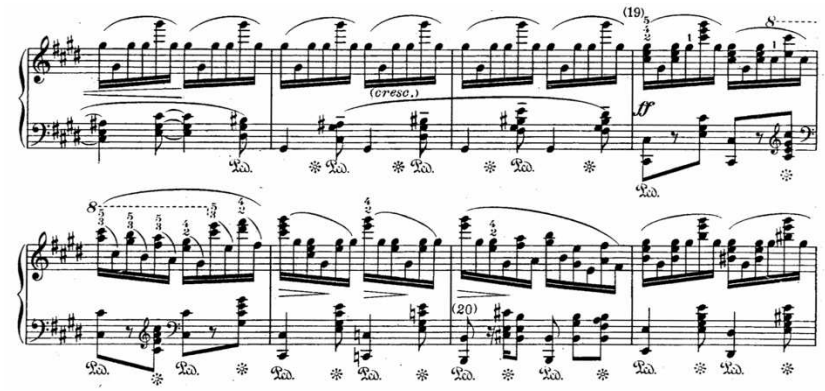
38. kottapélda, Chopin: f-moll ballada, 35–44. ütem

E szólam különleges színe azzal a Cortot-nak tulajdonított technikai elképzeléssel valósítható meg,[52] amely szerint a kéz egy selyemharisnyába bújtatott gyémántként működik: a fényes, ragyogó kő az ujjak végében precízen megcsengeti a hangokat, míg a kar a selyem hajlékonyságával és puhaságával követi a mozgást.

Ugyanígy a legfelső szólamot részesíti kitüntetett figyelemben az Asz-dúr ballada 173. ütemétől kezdve, ahol a téma dallamát bontott alsó oktávszólam dúsítja:

[50] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 18.
[51] I. m. 51.
[52] Interjú Colette Maze zongoraművésszel, Párizs, 2021. július 18.

10.18132/LFZE.2024.5



39. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 170–177. ütem

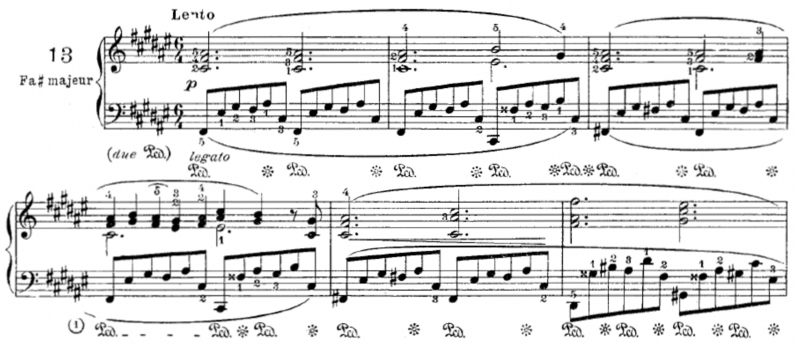
Itt az egyszerűbb kottakép érdekében Chopin egyforma tizenhatodokként jegyzett le minden hangot a jobb kézben, de Cortot felhívta a figyelmet a téma hangjainak valódi hosszára, melyet az előadónak így érdemes olvasnia:[53]

40. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 173–175. ütem, jobb kéz, Cortot lapalji jegyzetének javaslata alapján

Több szólam közül ebben az esetben is a tematikus fontosságú anyag kapta a prioritást. A Fisz-dúr prelűd tanítása közben például azt kérte, hogy a statikusnak tűnő, hosszú hangokból álló, de a lényegi dallamvonalat tartalmazó felső szólamot emeljük ki a rajzos és mozgalmas bal kéz szólama ellenében – ezt azzal indokolta, hogy ugyanazoknak a hangoknak az ismétlése elviselhetetlenné válik, ha öntjük formába őket hangszínük, dallami súlyuk megkülönböztetésével:[54]

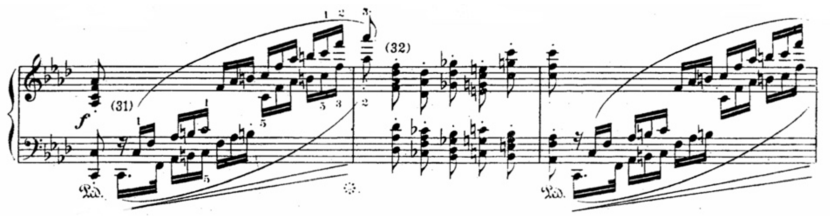
[53] Alfred Cortot: i. m. 43.
[54] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/10 (1929. október): 315–318. 317.

10.18132/LFZE.2024.5



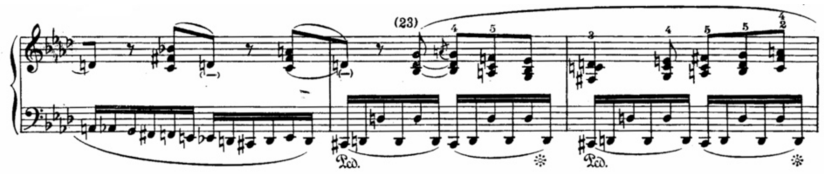
41. kottapélda, Chopin: Fisz-dúr prelűd, 1–6. ütem

Azonban vannak helyzetek, amelyekben a zenei kifejezés azt kívánja, hogy ne legyen különbség az egyszerre megszólaló hangok erőssége között. Az f-moll ballada 196. ütemétől kezdődő akkordjainak „akaratos karaktere minden egyes hang precíz kimondását kívánja”:[55]



42. kottapélda, Chopin: f-moll ballada, 195–197. ütem

Hasonló módon minden szólamot egyenértékűként gondoz az Asz-dúr ballada 202. ütemétől kezdődő akkordláncában, mert itt minden szólam dallamnak tekinthető, természetesen megőrizve a felső hangok kifejezésbeli többletét:[56]

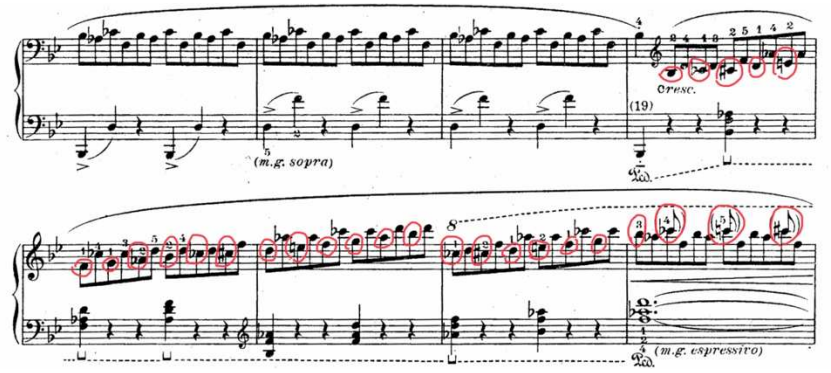


43. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 201–203. ütem

[55] Alfred Cortot: i. m. 65. „Le caractère volontaire de ces accords exige une prononciation rigoureusement précise de toutes les notes qui les constituent.”
[56] I. m. 45.

10.18132/LFZE.2024.5

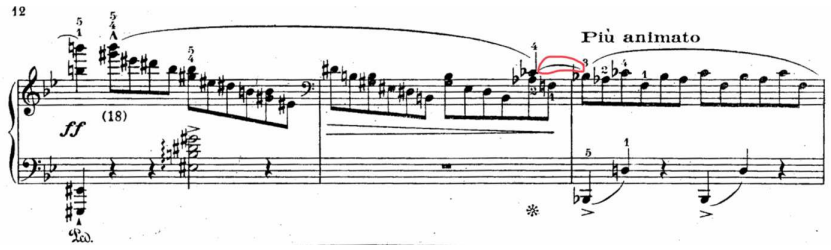
Virtuóz futamokon belül a rejtett többszólamúságot is világosan formálja, a detektált dallamvonalat kiemelve a többi harmóniai töltelékhang közül – például a g-moll ballada következő szakaszára külön felhívja a figyelmet mesterkurzusán:[57]



44. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 127–134. ütem

Amint látható a fenti kottapéldán, a 134. ütemtől már közreadásának lejegyzésben is jelzi a futamon belüli külön dallamvonalat a felfelé húzott szárú nyolcadhangokkal (ez urtext-kiadásokban nem található).

Látszólag apró jel, de mégis Cortot melodikus gondolkodását mutatja az a Cesz és B hang közötti legato-ív, amely közreadásában a két különböző virtuóz futamot összekötő gerinchangok között feszül, és az ősszövegekben nem szerepel:

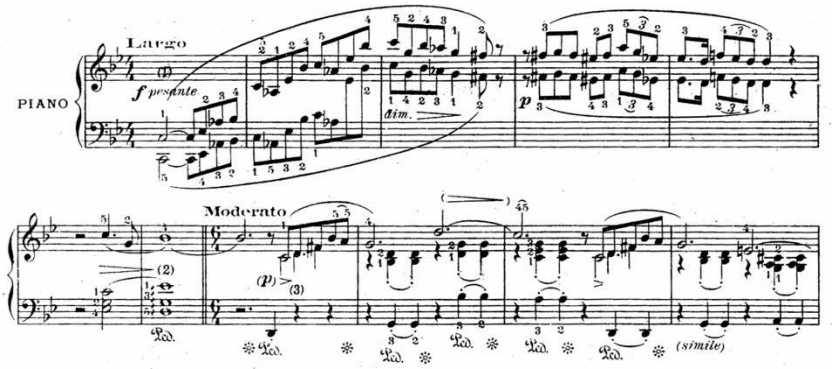


45. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 124–126. ütem

A különböző hangszíneket formarészek világos elválasztására is használta: a g-moll ballada bevezető frázisát bemutatva figyelmeztet mesterkurzusán, hogy az 5. ütem végéig meg kell őrizni a frázis kezdő szonoritását, nem csökkentve annak intenzitását egészen az 5. ütem végéig:[58]

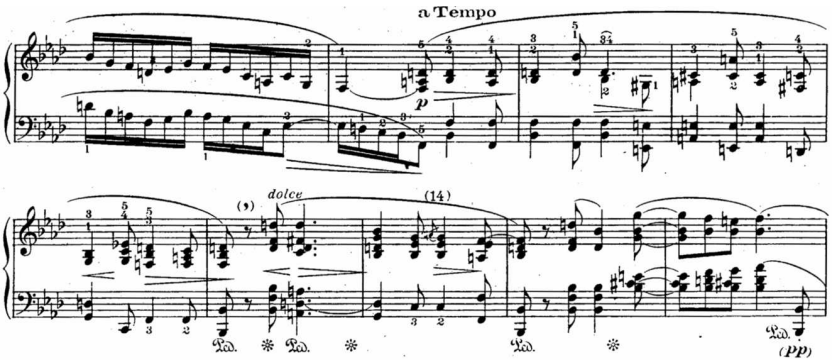
[57] Alfred Cortot: *The Master Classes*. (New York: Sony BMG Music Entertainment, 2005). S3K89698 Chopin: g-moll ballada, 4:08–4:20
[58] Alfred Cortot: *The Master Classes*. (New York: Sony BMG Music Entertainment, 2005). S3K89698 Chopin: g-moll ballada, 0:00–0:26

10.18132/LFZE.2024.5



46. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 1–8. ütem

Hasonló módon az f-moll ballada második témájának megjelenése előtt figyelmeztet közreadásának kommentárjában arra a gyakori hibára, hogy a 80. ütemtől kezdődő átvezető négyütemes szakasznak tematikus jelleget adnak az előadók, holott a téma csak a dolcéval jelölt szakaszban kezdődik – ezek elválasztását egy zárójelbe tett vesszővel is jelzi a kottában:[59]

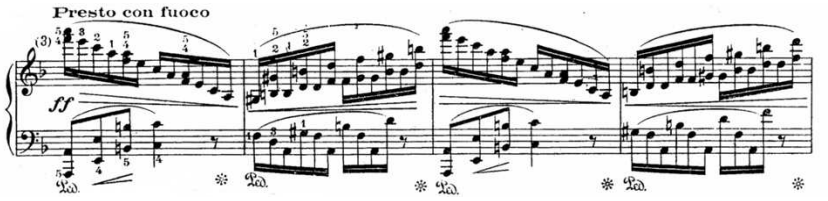


47. kottapélda, Chopin: f-moll ballada, 79–87. ütem

A zongorán is a zenekari sűrűségű hangzást célozta meg – ennek jellegzetes példája, hogy az F-dúr ballada Presto con fuoco részének első akkordját a jobb kézben egy kétvonalas A-val javasolta kiegészíteni, hogy a harmónia nagyobb rezonanciát kapjon, miközben Chopin szövegének tartalmi jelentése alapvetően nem változik meg – a jobb kéz terc hangköze önmagában túl vékony, ennyire távol a basszustól:[60]

[59] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 55.
[60] Jeanne Thieffry: Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/11 (1929. november): 353–356. 354.

10.18132/LFZE.2024.5



48. kottapélda, Chopin: F-dúr ballada, 47–50. ütem

5.3. Zenén kívüli asszociációk

Változatos hangszínbeli elképzeléseit gyakran szemléltette zenén kívüli analógiákkal, mintegy szinesztéziás jelleggel – a fény–árnyék jelenségek különböző formái, az anyagszerűség, valamilyen mozdulat, gesztus vagy egy emberi érzelem kifejezése is eszébe jutott a zene egy-egy alkotóeleméről.

> Egyetértve bizonyos zenetudósokkal elismerjük, hogy a zene képes visszaadni bizonyos mozdulatokat és zajokat, érzékelhetővé tenni távlati viszonyokat, felidézni a fényt, a sötétséget és ezek különböző kombinációit, valamint lefesteni bizonyos érzelmi állapotokat. Ezt a hangok intenzitásával és viszonylagos magasságaival, a hangsúlyozással, a hangszínnel, a ritmussal, a mozgások gyorsaságával vagy lassúságával; a dallamvonalakkal, a szünetek hosszával és a harmóniákkal lehet elérni. Ezek az elemek hozzájárulnak a *hangzó képek* megformálásához.[61]

A g-moll ballada második témájának A-dúr megjelenésekor (106. ütemtől) tanácsolta, hogy ebben a „nemesen lángoló passzázsban" őrizzük meg „a hangzás ragyogásának erejét"[62] – ennek technikai megvalósítására is javaslatot tett: inkább a billentyűk „dagasztásával" érdemes ilyenkor a hangot képezni, nem pedig azok ütésével, mert az nem igaz, hogy ha nagyobb erővel játszunk, erősebb lesz a hang – a szonoritást visszafogja a húron a kalapács durva csapása.[63]

---

[61] Alfred Cortot: *Cours d'interprétation.* (Párizs: Legouix, 1934). 71. „D'accord avec certains musicologues, nous admettons que la musique est apte à la reproduction de certains mou- vements et de certains bruits, à rendre sensibles certains rapports de distance, à suggérer le clair, l'obscur et leurs diverses combinaisons, et aussi, à peindre certains états affectifs.

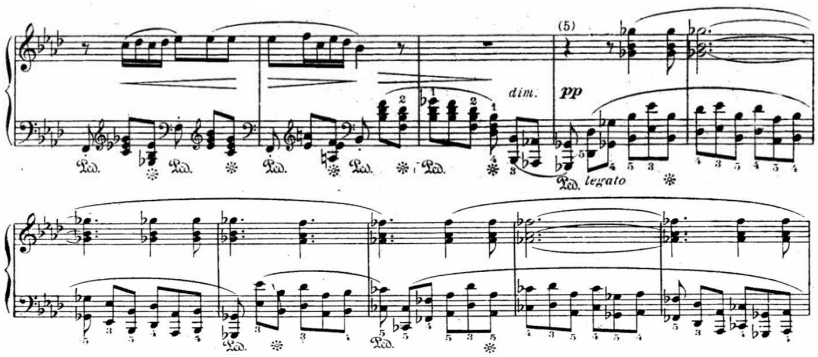
Elle y parvient par l'intensité et la hauteur relative. des sons, par l'accentuation, le timbre, le rythme, par la rapidité ou la lenteur des mouvements; par les lignes mélo- diques, la durée des silences, et les harmonies. Tels sont les éléments qui peuvent contribuer à former des images sonores."

[62] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 10. „ce passage noblement enflammé", „à faire durer la sonorité en lui conservant toute sa puissance de rayonnement"

[63] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

Hasonló technikai megközelítést javasolt – tehát a billentyűk kontrollált lenyomását, nem pedig megütését – az f-moll ballada első témájának bal kezéhez, amelynek a dallamhoz „finoman monoton hátteret” kell biztosítania, „finom színekkel”, „elfojtott visszaverődésekkel”.[64] Kicsit később pedig a 38. ütemben kezdődő oktávokat a bal kézben „rejtélyesen, félhomályos érzettel” játszva képzelte el:[65]

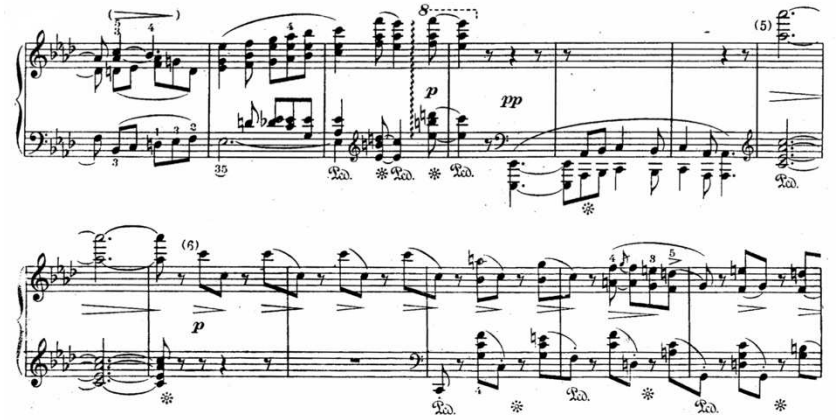


49. kottapélda, Chopin: f-moll ballada, 35–44. ütem

Az Asz-dúr ballada 50. ütemében található Asz-dúr akkordot Cortot véleménye szerint személytelen előadásokban gyakran csupán az előző szakasz hangnemi zárásának tekintik, ő viszont ennél gazdagabb költői tartalommal ruházza fel: „mint egy idillen megnyugvó holdsugár”[66] – ez az hangzás ugyanis, amely előkészíti a második téma metamorfózisát, amelyben a fiatal hősnő vízi tündérré változik Mickiewicz balladája szerint.[67] Ez a koncepció a hangszín sajátos minőségét kívánja meg, a legfelső Asz hang túlsúlyával, amely „tiszta kristályként cseng”, míg az akkord többi hangját „párás légkörbe” burkoljuk.[68]

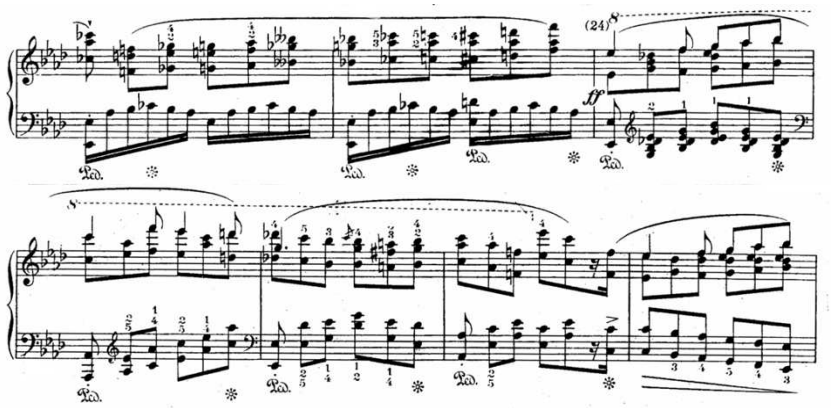
[64] I. m. 50. „[...] si l’accompagnement ne lui crée pas un fonds de subtile monotonie, aux teintes fines, aux reflets assourdis […] la musique abdique, la Ballade n’est plus qu’un morceau de piano.”
[65] I. m. 51. „Jouer les octaves de la basse mystérieusement dans un sentiment de clair-obscur, de pénombre.”
[66] I. m. 36. „Il se pose sur lui comme un rayon de lune sur une idylle [...]”
[67] I. h.
[68] I. h. „[...] *la* bémol supérieur qui doit tinter comme un pur cristal, et d’envelopper d’une atmosphère vaporeuse les autres notes de l’accord.”

10.18132/LFZE.2024.5



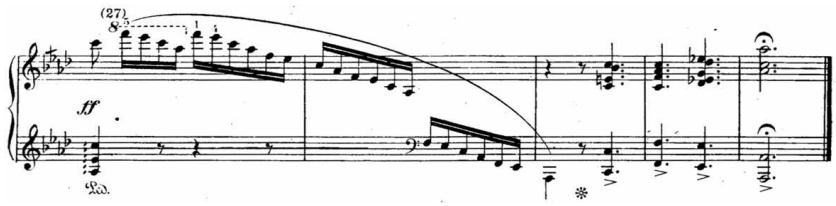
50. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 44–56. ütem

A 213. ütemtől kezdődő szakaszhoz pedig külön ujjgyakorlatokat is javasolt, hogy a passzázs „vibráló líraiságát” felszabadíthassuk, és a hangszer magas regiszterében feszülő dallam ívének „intenzív ragyogását” biztosíthassuk a közbülső akkordok ellenére:[69]



51. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 211–217. ütem

A ballada befejező futamát pedig, amelynek fénye és csillogása sok előadásból hiányzik Cortot szerint, leömlő higanyhoz hasonlította:[70]



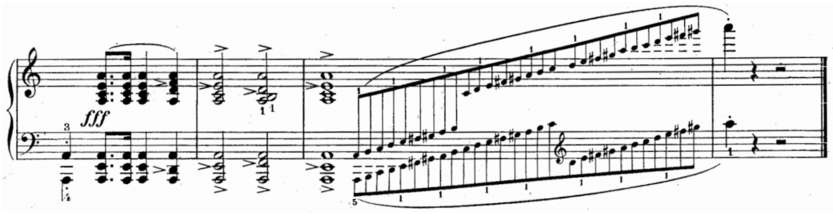
52. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 237–241. ütem

[69] I. m. 46. „[...] le lyrisme vibrant de ce passage, en assurant l’intense rayonnement [...]”
[70] I. m. 48. „pareil à une coulée de vif argent”

10.18132/LFZE.2024.5

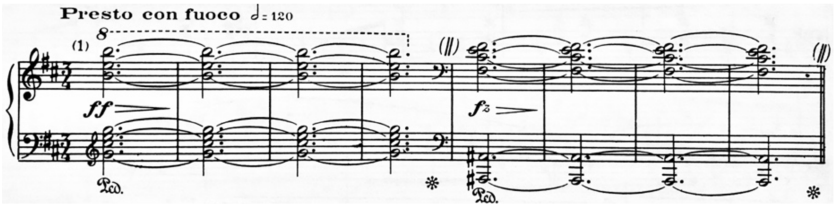
A b-moll szonáta scherzo tételének rejtélyes hangszínét Cortot maga is nehezen tudta szavakba foglalni, leginkább egy nyugtalanító chiaroscuróhoz tudta hasonlítani, amelyen villámló fények cikáznak – előadásához az una corda-pedál gyakori használatát javasolta, makacs és pontos billentéssel kombinálva.[71] A szonáta fináléjában pedig a két kéz unisono játéka során az egyik szólam intenzívebb megszólaltatását javasolta, amely „káprázatosabb fényt vet, mintha a motívum maga alatt hordozná a saját árnyékát."[72]

Az op. 25 no. 11-es a-moll etűd végének Cortot szerint „ragyogó villámfényhez kell hasonlítania" – akár „egy acélpenge, melyet kivettünk a tokjából":[73]



53. kottapélda, Chopin: a-moll etűd, 93–96. ütem

A h-moll scherzo első két, egymással szembeállított szeptimakkordját villámcsapásnak nevezte:[74]



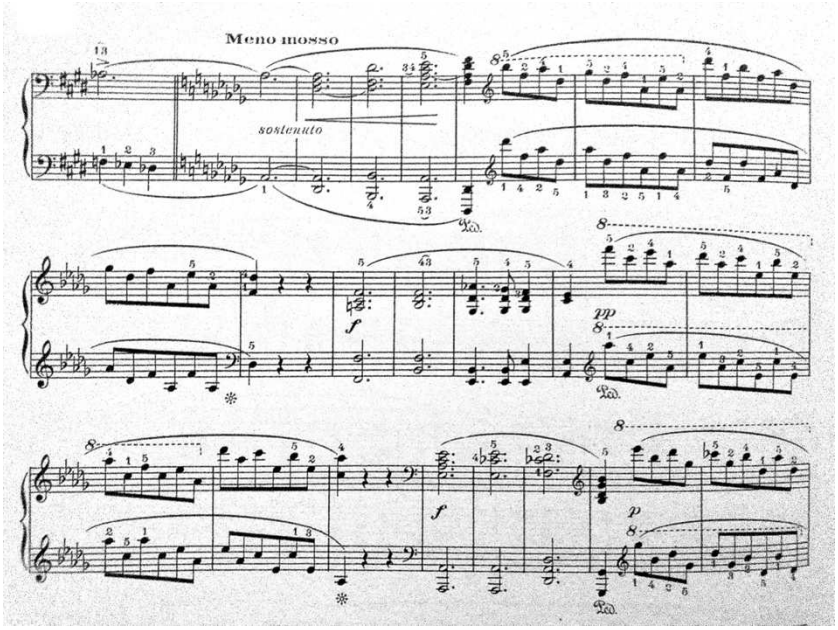
54. kottapélda, Chopin: h-moll scherzo, 1–8. ütem

A cisz-moll scherzo második, korál témájának területén kérte, hogy az előadó ügyeljen a hangzásszintek váltakozására, és ne vonjon le a dinamikai különbségek értékéből: „ez

[71] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Sonates Op. 35 & 58.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart 1930). 20.
[72] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot." Le Monde musical XXXVII/8. (1926. szeptember): 315–323. 322. „Cela projette une lumière plus fantastique, comme si le motif avait, sous lui, son ombre portée."
[73] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/10 (1929. október): 315–318. 316. „La fin doit ressembler à une fulgurant éclair, une lame d'acier qu'on sort de son fourreau"
[74] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre." Le Monde musical XXXVII/1 (1927. december): 433–435. 434. „cassure d'éclairs"

10.18132/LFZE.2024.5

árnyékok és fények vetítésének kérdése”.[75] „Vannak időnként hideg fények, sápadt hangzások, melyek nem viselik el a pedált.”[76]



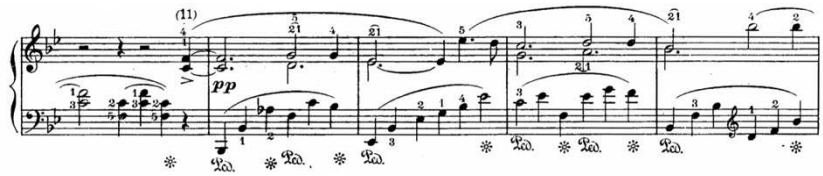
55. kottapélda, Chopin: cisz-moll scherzo, 154–176. ütem

Az Asz-dúr impromptu tanítása közben Cortot nagyon helyeselte a tanítvány, Foster kisasszony megjegyzését, miszerint a darab első fele olyan, „mintha fényből volna, mely a víz színén táncol, a faleveleken átszűrődve.”[77]

A fény-árnyék jelenségeken túl az anyagszerűség metaforáira is bőven találunk példát Cortot kommentárjaiban. A noktürnök előadása kapcsán beszélt arról, hogy ezekben a darabokban mindig egy énekhang hallható, amely mögött a harmóniák „párás háttérként” vannak jelen, magát a dallamot pedig „fénykoszorúban” kell fürdetni.[78] A g-moll ballada második témájában a bal kéznek atmoszférateremtő szerepe van, ezért „folyékonynak és áttetszőnek” kell lennie – mindeközben a basszushangok jelentőségét meg kell őrizni, amelyek „a harmóniák hullámzó rajzolatának úszó támaszaként szolgálnak”:[79]

[75] I. h. „[...] il faut veiller à l’alternance des plans sonores, et ne pas « escompter » les nuances. C’est une question d’ombres et de lumières à projeter.”
[76] I. h. „Il y a, par instants, des lumières froides, des sonorités blafardes, qui ne supportent pas la pédale.”
[77] I. m. 433. „[...] comme la lumière qui danse sure l’eau, à travers des feuilles.”
[78] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. L’œuvre de Chopin.” Le Monde musical XL/7 (1929. július): 255–257. 257. „sur un fond vaporeux”, „Baigner la main droite dans une sorte de halo”
[79] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 8. „il doit être fluide et transparent”, „qui servent de flottants supports à l’ondoyant dessin des harmonies”

10.18132/LFZE.2024.5



56. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 67–71. ütem

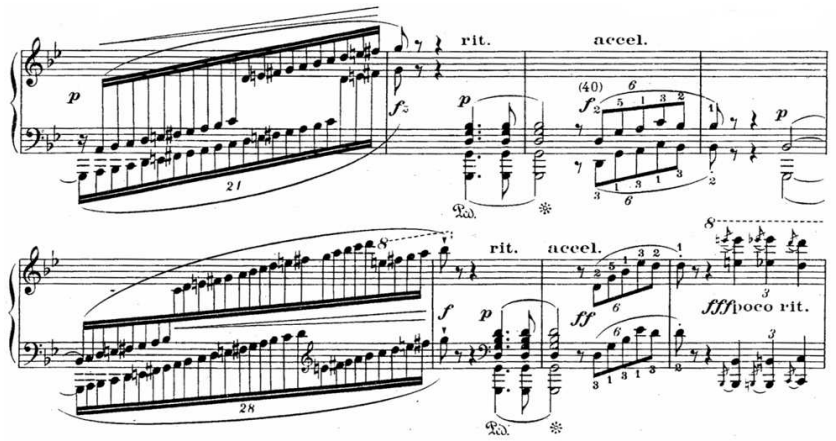
Az op. 10 no. 10-es Asz-dúr etűdöt „levegőbeli zenének" nevezte, amelynek a szárnysuhogás, állandó és könnyed zizegés érzését kell keltenie,[80] a D-dúr prelűdben pedig a virágok illatát, a fuvallatban kavargó leveleket kell érezni Cortot szerint.[81]

Az E-dúr scherzo egy „valószerűtlen légkörben mozog, az álom világában" – „kiszámíthatatlanul, támasz nélkül", ahol „az előadás mindig túlságosan nehézkesnek tűnik"; „suhanni kell, súlytalanul", és „ki kell tudni pergetni a hangzást".[82] A lírai középrész is olyan, „mintha egy felhőn lenne", bár a scherzo ritmusát mindig meg kell őriznie.[83] A darab vége pedig „folyékony, áttetsző, olyan, mint egy kristály, amelyen valami keresztülhullámzik, rezeg."[84]

A g-moll ballada kódájában, a 252. és 256. ütemben megszólaló g-moll akkordokat sírkőhöz hasonlította,[85] tehát a piano dinamika ellenére nem hangozhatnak puhán vagy jelentéktelenül:

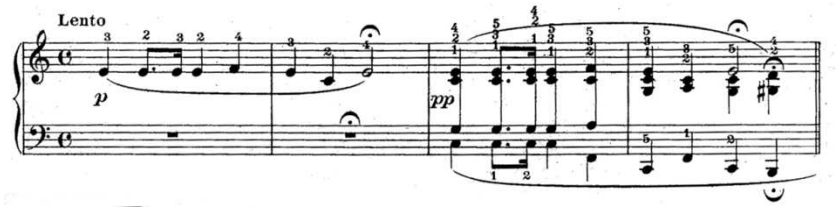
[80] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre." Le Monde musical XXXVII/1 (1927. december): 433–435. 434. „C'est de la musique dans l'air..."
[81] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/10 (1929. október): 315–318. 317.
[82] I. m. 434. „Il se meut dans une atmosphère d'irréalité, dans le domaine du rêve. [...] Il est impondérable, sans support, [...] il semble que le jeu soit toujours trop lourd, [...] il faut glisser, sans poids, et savoir égrener la sonorité."
[83] I. h.
[84] I. h. „La fin, fluide, transparente, est comme un cristal au travers duquel quelque chose ondoie, frémit."
[85] Alfred Cortot: *The Master Classes* (Párizs: Sony Classical, 2005). S3K89698 Chopin: g-moll ballada, 5:48–6:05

10.18132/LFZE.2024.5



57. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 251–258. ütem

Egy másik anyagszerűségre utaló asszociációja szerint az op. 25 no. 11-es a-moll etűd kezdőhangjai „egy megpöccintett kristály hangjait elevenítik meg”:[86]



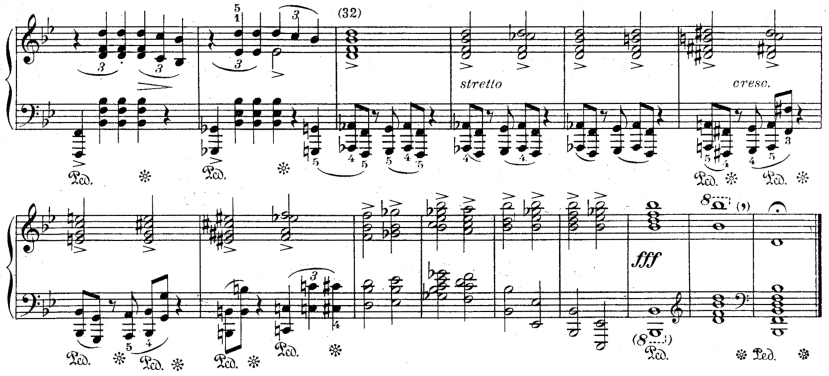
58. kottapélda, Chopin: a-moll etűd op. 25 no. 11, 1–2. ütem

A b-moll szonáta első tételének utolsó akkordjait pedig úgy jellemezte, „mintha bronzöntvények lennének”:[87]

[86] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. L’œuvre de Chopin.” Le Monde musical XL/10 (1929. október): 315–318. 316. „Il faut y éveiller des sons de cristal auquel on donne une chiquenaude.”

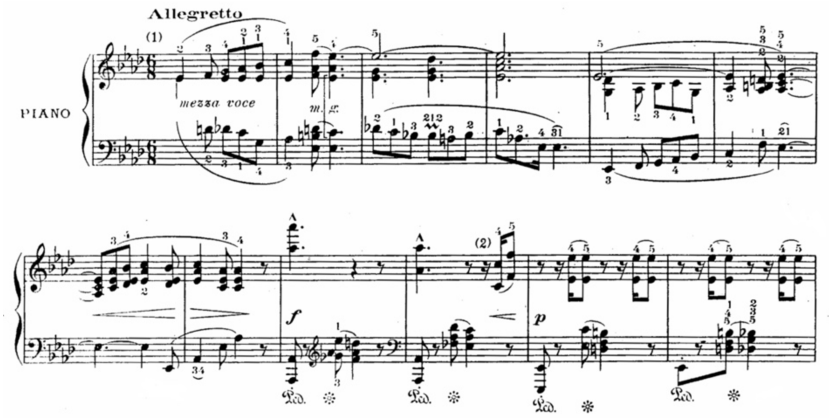
[87] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot.” Le Monde musical XXXVII/8. (1926. szeptember): 315–323. 322. „ces harmonies ont l’air d’être coulées en bronze.”

10.18132/LFZE.2024.5



59. kottapélda, Chopin: b-moll szonáta I. tétel, 227–241. ütem

A zenén kívüli képzettársítások nemcsak fényjelenségek vagy anyagminőségek leírásában, hanem valamilyen emberi gesztusra, mozdulatra vagy karakterre történő utalásként is megjelennek. Az Asz-dúr ballada elejét két szerelmes közötti párbeszédként képzelte el, ahogyan erről már az előző fejezetben szó esett.[88]



60. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 1–12. ütem

Ennek előadásához tehát elengedhetetlen a beszédszerű hangszín;[89] Cortot szerint a stílus maradjon egyszerű, és a bizalom, az odaadás és a boldogság hangján szólaljon meg.[90] Ugyanennek a műnek az alábbi kottapéldában jelzett szakaszában a bal kézben található motívumot „elragadtatott sóhajként" jellemezte:[91]

---

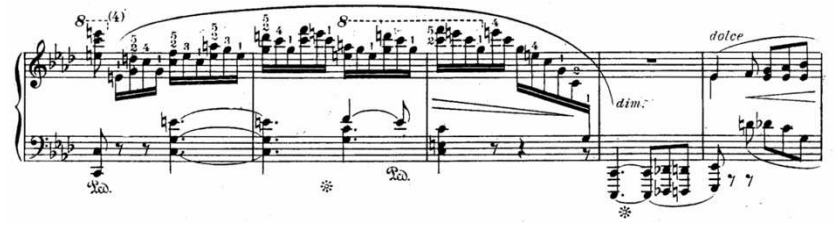
[88] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 34.

[89] Alfred Cortot: *The Master Classes* (Párizs: Sony Classical, 2005). S3K89698 Bevezető megjegyzések az Asz-dúr balladához, 1:27–1:37

[90] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre." Le Monde musical XXXVIII/10. (1927. október): 351–358. 357.

[91] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 36. „le soupir extasié"

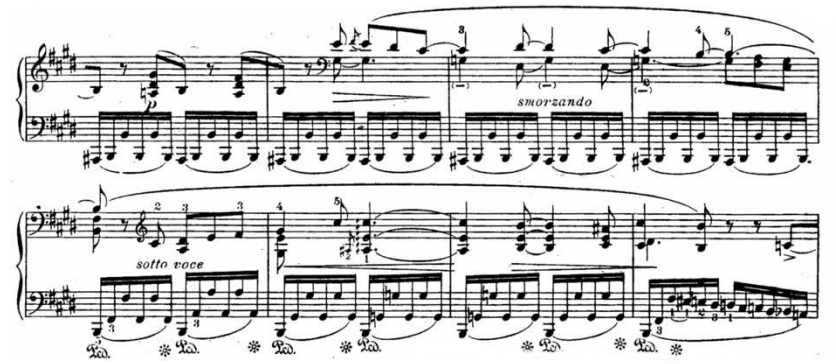
10.18132/LFZE.2024.5



61. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 33–37. ütem

Sóhajként képzelte a Fantaisie-Impromptu két utolsó akkordját is az őket megelőző izgatott, nagy accelerando után.[92]

Amikor az Asz-dúr ballada kezdő dialógusának dallamát (pontosabban annak elejét) legközelebb újra meghalljuk a 189. ütemtől, a szólamok már nem egyesülnek közös lelkesültségben, hanem „harc és ellentét van a témák között": az egyik téma a csábítóan ringatózó sellő motívuma, a másik pedig a kárhoztatott szenvedélyé:[93]

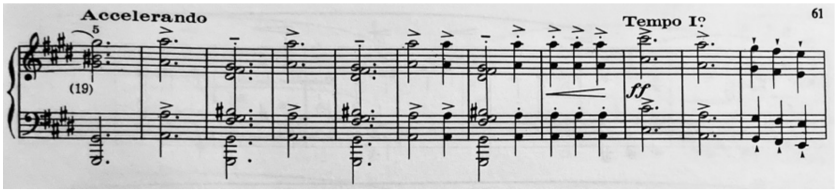


62. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 185–192. ütem

Hasonló ellentétes viszonyulást, „harcot" képzelt el a cisz-moll scherzo 360. ütemétől kezdődő accelerando szakasz két eleme, a konok, unisono A oktávok és a dominánsszeptim-akkordok között, amelyekben végül az A hangok „győznek":[94]

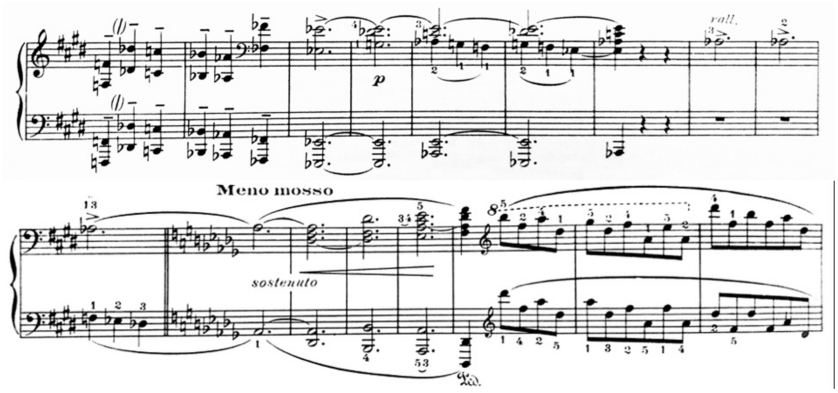
[92] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre." Le Monde musical XXXVIII/1. (1927. december): 433–435. 434.
[93] I eanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre." Le Monde musical XXXVIII/10. (1927. október): 351–358. 357. „Ici, il y a lutte, et opposition des thèmes, par conséquent. L'undes thèmes est ce qu'on pourrait nommer le « motif de l'ondine ». Le second, le motif de la passion condamnable."
[94] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/11 (1929. november): 353–356. 355.

10.18132/LFZE.2024.5



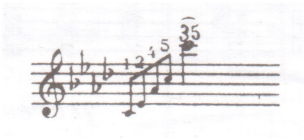
63. kottapélda, Chopin: cisz-moll scherzo, 359–369. ütem

Ezt az egymásnak feszülést a kottaközreadásában a minden egyes hang fölé helyezett hangsúly-, illetve portato artikulációval fejezte ki. Ugyanebben a darabban a Desz-dúr passzázst megelőző három Asz hangnak Cortot elképzelése szerint „ördögűzést" kell idéznie;[95] sokkal nagyobb a költői jelentőségük, mint a puszta átvezetés:



64. kottapélda, Chopin: cisz-moll scherzo, 145–159. ütem

Az Asz-dúr ballada végén pedig a felszökő arpeggiók legfelső hangjainak „kiáltása" a csábítás győzelmét jelenti ki – a második, Cortot értelmezése szerint sellő-témának nevezett anyagot felhasználva –, így azok karakteres megszólaltatásához a következő ujjrendet javasolta:[96]



65. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 231. ütem eleje, jobb kéz, Cortot ujjrend-javaslata a kotta lapalji jegyzetében

[95] I. h. „doivent avoir le caractère d'un grand exorcisme"
[96] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 48. „L'éclat de la note supérieure de chaque arpège dans cette coda, ou s'affirme, par l'emploi du thème de l'Ondine, la victoire de la séduction [...]"

10.18132/LFZE.2024.5

A g-moll ballada már korábban említett második témájában (lásd 27. kottapélda) a jobb kéz szonoritásának „lágynak és gyengéden csábítónak" kell lennie, amelynek inkább az „arisztokratikus minősége" számít, mintsem a mennyisége.[97] Ennek technikai megvalósításához is a billentyűk folyamatos lenyomását javasolta az ujjak – bármennyire is ellágyult – ütése helyett,[98] a téma későbbi, fentebb már említett A-dúr megszólalásához hasonlóan.

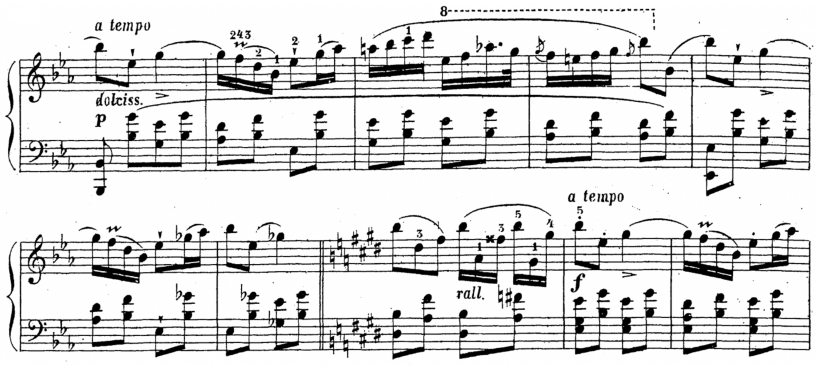
Az op. 25 no. 2-es f-moll etűdöt viszont olyan halkan képzelte, mint egy alvó gyermek lélegzése (bár itt nem hivatkozott Schumannra, ő írta erről a darabról 1837-ben, hogy olyan „elragadó, álmodozó és halk, mint egy álmában dúdoló gyermek"[99]) – a zene suttog, nem több a zümmögésnél.[100] Hasonló módon a Fantaisie-Impromptu főrészét is „türelmetlen suttogásként" javasolta előadni, ellentétben azzal a „sajnálatos tradícióval", amely túlzásaival eltorzította a darab „zizegő és érzelmes spontaneitásban" rejlő minőségét.[101] Hasonlóképpen a fisz-moll prelűd esetében is a bal kéz apró hangjaiból álló motívumok hullámzásának csupán borzongásnak kellene hangoznia.[102]

Az e-moll zongoraverseny finálójának azt a különleges pontját, ahol a téma E-dúr helyett Esz-dúrban szólal meg, úgy tanácsolta játszani, mintha az előadó „nem merné megérinteni a billentyűket, félve attól, hogy összegyűri a kényes motívumot"[103] – így meghagyjuk a hangsúlyt a téma E-dúr, forte visszatérésére.

---

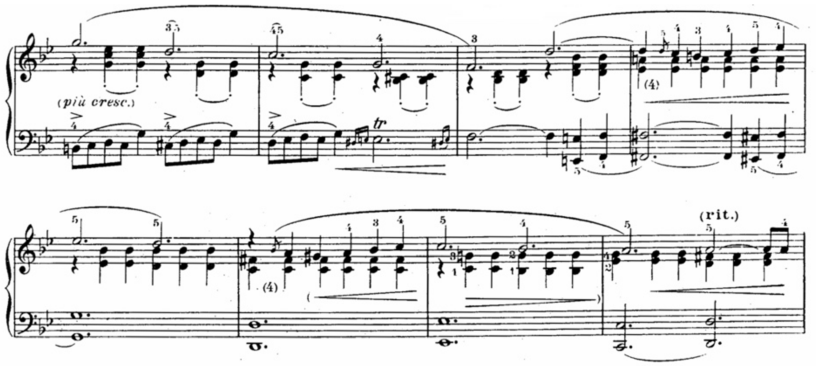
[97] I. m. 8. „La sonorité de la main droite [...] doit être suave et tendrement persuasive. C'est sa qualité aristocratique qui importe ici et non sa quantité."
[98] I. h.
[99] Robert Schumann: *Válogatott írások.* Ford.: Hamburger Klára. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020). 183.
[100] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre." Le Monde musical XXXVII/1 (1927. december): 433–435. 433.
[101] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Impromptus.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1934). 29. „un caractère d'impatient chuchotement", „Nous souhaiterions que les élèves [...] veuillent bien admettre avec nous qu'une tradition regrettable a faussé l'interprétation de ce charmant caprice et dénaturé, en les exagérant, les qualités de spontaneïté frémissante et d'émotion font le prix."
[102] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/10 (1929. október): 315–318. 317.
[103] Alfred Cortot: *Cours d'interprétation.* (Párizs: Legouix, 1934). 205. „[...] jouez comme si vous n'osiez effleurer les touches, de crainte de froisser le délicat motiv."

10.18132/LFZE.2024.5



66. kottapélda, Chopin: e-moll zongoraverseny III. tétel, 272–281. ütem (Mikuli közreadása)

Az alábbi példában szereplő, a 27. ütemben induló szekvenciálisan ismétlődő kétütemes motívum második elemének előadásakor a hagyománnyal ellentétben – amely szerint az a mélyebb hangokról induló szakaszt általában halkabban játsszák, mint az előző két ütemet – „kitartóbb és rendíthetetlenebb" jelleget akart kölcsönözni.[104]



67. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 24–31. ütem

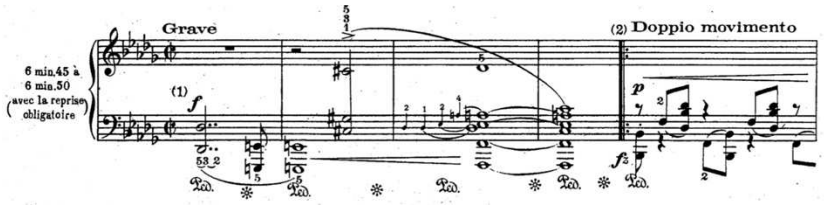
A darab kódájában található skálák végét pedig mintegy „guillotinnal", tisztán el kell vágni – így az azt követő gyászos akkordok erősebben hatnak.[105] Hasonló drámai hatást kért a b-moll szonáta bevezető ütemeiben, amely szakaszt „a Sors drámai kérdéséhez" hasonlított: a kezdő oktávok utáni crescendo nem gyengülhet az utolsó akkordon sem, sőt, nagyon

[104] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 5. „Nous pencherions [...] vers une interprétation plus insistante et plus soutenue de ce passage lors de sa répétition."

[105] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/10 (1929. október): 315–318. 315. „A la fin, les gammes coupées net, comme avec la guillotine."

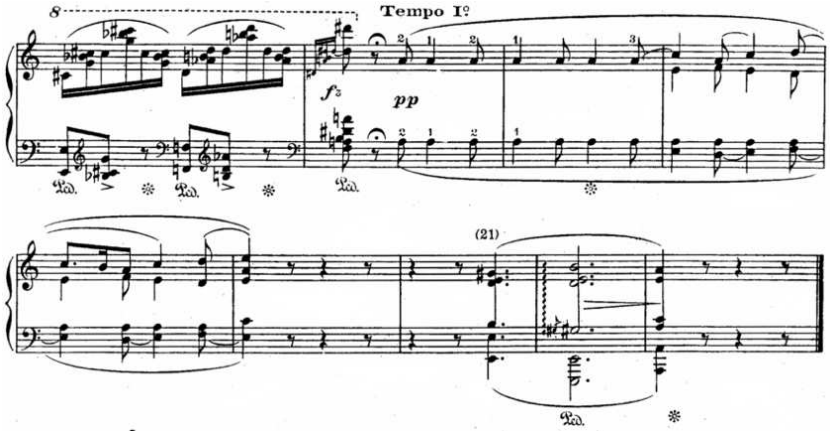
10.18132/LFZE.2024.5

erősen ki kell feszíteni – annak „hirtelen elvágásában” rejlik a fentebb említett, sorskérdést idéző drámai erő.[106]



68. kottapélda, Chopin: b-moll szonáta I. tétel, 1–5. ütem

Az F-dúr ballada legutolsó ütemeiben, a-mollban visszatérő kezdőtéma Cortot szerint csak akkor éri el a Chopin által kívánt megkapó, megrendítő hatást, ha megőrizzük végtelen egyszerűségében, hangzása pedig a legnagyobb szemérmességet ölti fel:[107]



69. kottapélda, Chopin: F-dúr ballada, 196–204. ütem

Az E-dúr prelűd helyes előadásmódjához pedig a Szamothrakéi Niké szobrát javasolta elképzelni, kiterjesztett szárnyakkal[108] – ez a kép olyan inspirációval szolgálhat, amely segít ellenállni annak a kísértésnek, hogy a tömör akkordok elnehezítsék a hangzásképet.

[106] Alfred Cortot: *Cours d’interprétation.* (Párizs: Legouix, 1934). 147. „semblable à une question du Destin”, „par la coupure brusque de sa sonorité”
[107] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. Œuvres de forme libre.” Le Monde musical XXXVIII/10. (1927. október): 351–358. 357. „que la sonorité y revête une suprême pudeur”
[108] Jeanne Thieffry: „Les cours d’interprétation d’Alfred Cortot. L’œuvre de Chopin.” Le Monde musical XL/10 (1929. október): 315–318. 317.

10.18132/LFZE.2024.5

5.4. A pedálok szerepe

Vitathatatlanul nagy hatása van a hangszínre a pedálok változatos használatának – Cortot gazdag fantáziájára ezen a területen is sok példát lehet találni. Több alkalommal is javasolta, hogy még az első hangok leütése előtt nyomja le a jobb pedált az előadó, hogy a húrok szabadon rezonáljanak, és felhangok teljes spektrumának vibrálása felszabadítsa és teljessé tegye a szonoritást. Ezt tanácsolta a h-moll scherzo elején,[109] a b-moll szonáta első hangjai előtt,[110] a g-moll ballada kezdetén,[111] az f-moll zongoraversenyben pedig az első szóló belépését megelőzően legalább két ütemmel kérte a jobb pedál lenyomását[112] – így a zongora szabadon vibráló húrjai a zenekar hangjaiból felvett felhangok rezonanciáival is dúsítják a szólista játékát. Ehhez hasonló módon, a rezonancia gazdagítása céljából tanácsolta lenyomva tartani a jobb pedált az e-moll zongoraverseny utolsó tétele témájának második megszólalásakor, hogy a felütés H hangját megtartva az beburkolja állandó és domináns rezonanciájába a következő hangokat.[113]

Helyenként viszont pont a pedál hiánya az eszköz a kívánt hatás eléréséhez: a b-moll szonáta örvénylő finálájának kísérteties hangzását Cortot szerint egyfelől az ujjak minimális, épphogy csak a kiváltási pontig történő lenyomásával, másfelől a pedál teljes hiányával érhető el – ha csak a legkevesebb pedált is használjuk, minden elveszett.[114] A cisz-moll scherzo kezdetének komor, sötét, később csikorgó, démonikus hangvételéhez is csak a bal pedálra van szükség, és a darab egészében is alig van szükség a jobb pedálra.[115]

Halk, de intenzíven éneklő területek kapcsán gyakran kérte a bal és a jobb pedál egyszerre történő használatát. César Franck *Prelúdium, korál és fúgá*ját tanítva így magyarázta a jelenséget: amikor patetikus karaktert akarunk adni egy dallamnak a hangzás erőltetése nélkül, érdemes kicsit erősebben játszani a bal pedált lenyomva – így „végig ki lehet húzni a vonót", a hangzás nem rövidül, hanem széles, hosszan tartó lesz, míg ha csak piano játsszuk a jobb pedállal, a hang halott.[116] Az op. 10 no. 3-as E-dúr etűd kapcsán pedig így fogalmazta meg a két pedál szimultán működését: ilyenkor csak két húron játszunk, a

---

[109] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Scherzos.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1933). 1.
[110] Alfred Cortot: *Cours d'interprétation.* (Párizs: Legouix, 1934). I. h.
[111] Jeanne Thieffry: i. m. 315.
[112] Alfred Cortot: i. m. 200.
[113] I. m. 205.
[114] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/11 (1929. november): 353–356. 354.
[115] I. m. 355.
[116] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot." Le Monde musical XXXVII/8. (1926. szeptember): 315–323. 317. „cela permet de « dépenser tout l'archet »"

10.18132/LFZE.2024.5

harmadik azonban bekapcsolódik a rezgésbe, mint ahogy a *viola d'amore* esetében is.[117] Az f-moll zongoraverseny lassú tételének *con molto delicatezza* dallamát viszont hiba lenne bal pedállal játszani, a zenekar jelenléte miatt.[118]

Helyenként a darab karaktere a jobb pedál rövid, gyors, gyakori váltogatását kívánja: a C-dúr prelűd „lángoló érzését" a minden ütem elején található szünet biztosítja, tehát ügyelni kell arra, hogy a pedál ne lógjon bele ezekbe a szünetekbe – a „lábnak lázasnak kell lennie".[119] „Lázas" karakterrel bír a fisz-moll prelűd is, itt „sarkantyúütésszerű" pedálhasználatot javasol Cortot.[120] Az a-moll prelűd pedálozása pedig különösen nagy kihívást jelent, mert egyszerre lenne szükség a pedál könnyed, áttetsző használatára és arra, hogy a hangokat egyesítse – gyorsan vibráló pedáljátékot képzelt ide, amely egyfajta „tengermorajlást" eredményez.[121]

A fejezetben szereplő példák sokaságán keresztül Cortot-nak zongora hangzása felé támasztott, a hangszer jellegén messze túlmutató igényességére derül fény. A tanulmányi kiadásaiban található megjegyzések, nyilvános óráinak publikált lejegyzései és hangfelvételei alapján megfigyelhetők főbb törekvései: a műben felfedezett érzésvilágot karmesteri gondolkodásmóddal, a legkülönbözőbb hangszerek vagy az énekhang változatos színeit megidézve, az egyes szólamokat következetesen vezetve és egymáshoz arányosan viszonyítva teszi világosan érzékelhetővé és élettelivé. Zenén kívüli asszociációk is gazdagították fantáziáját, így a hangzásban különböző tér- és fényhatásokat vagy különféle anyagszerű benyomásokat is törekedett megjeleníteni, csakúgy, mint a legváltozatosabb gesztusok és érzések kifejezéseit. Tudatosan kialakított hangzásbeli koncepcióját technikájának jól megválasztott eszközeivel valósította meg, billentéskultúrájának és pedálhasználatának sokszínűsége azonban mindig a zeneszerzői szándék, a darabok mélyén meghúzódó hangzó üzenet életteli tolmácsolását szolgálta.

[117] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre." Le Monde musical XXXVII/1 (1927. december): 433–435. 433.
[118] Alfred Cortot: i. m. 201.
[119] Jeanne Thieffry: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/10 (1929. október): 315–318. 317. „le sentiment ardent" „Le pied doit y être fiévreux."
[120] I. h. „une expression fiévreuse", „la pédale mise « en coup d'éperon »"
[121] I. h. „une sorte de rumeur de mer"

10.18132/LFZE.2024.5

10.18132/LFZE.2024.5

6. Formálás és időkezelés Chopin balladáiban

Cortot mindenkiénél beszédesebb frazeálásának titka utánozhatatlan rubatójában rejlik a tanítvány, Yvonne Lefébure szerint, melynek szabadságát a legbiztosabb ízlés vezeti, ritmusa egyszerre szigorú és hajlékony.[1] Ebben a fejezetben Cortot rubatójának mint interpretációs eszköznek a mozgatórugóit és megjelenési formáit vizsgálom.

Cortot szerint az interpretáció a szerző gondolatának tolmácsolását jelenti,[2] és számára minden eszköz, így a rubato is a zenei kifejezés, az emberi érzések minél érthetőbb közvetítését szolgálja. A chopini *tempo rubato* Liszt-féle költői meghatározását jól ismerte:

> Chopin játékában mesterien adta vissza e remegést, melyet a dallamban úgy tudott ingadoztatni, mint kisded hajót a hullám hatalmas kebelén. Műveiben e modort, mely játékát oly sajátszerűen jellemzé, eleinte tempo rubato kifejezéssel jelezte: mely annyit tesz, mint lopott, félben szakasztott időmérték, hajlékony ütem – mely szakadozott és epedő is egyszerre, és ingatag, mint a fuvalom lobogtatta láng. Későbbi kiadásaiban nem tette e jelzést hozzá, meg lévén győződve felőle, hogy az értelmesek maguktól is rájőnek e szabálytalanság szabályának helyes kitalálására. – Darabjait egyáltalán a hangsúlyozott, prozódikus ringatás azon nemével kell játszani, melynek titkát nem könnyű ellesni annak, ki tőle magától többször nem hallotta.[3]

Cortot akármennyire is szerette és fontosnak tartotta a költői képeket, az előadói gyakorlatot ismerve szükségesnek érezte a jelenség pontosabb leírását. A rubato alkalmazását a színészetben Ernest Legouvé által említett gyakorlathoz hasonlítja, mely szerint minden mondat tartalmaz egy vagy két „értékes szót”[4], amelyekben koncentráltan sűrűsödik az egész mondat értelme – a feladat tehát megtalálni ezeket az aláhúzandó szavakat, és teljes költői értéket adni nekik. A zenei frazeálás és a prózai felolvasás párhuzamára Mikuli szerint maga Chopin is gyakran felhívta a figyelmet: a helytelen deklamálást olyan előadáshoz hasonlította, ahol a felolvasó egy általa nem ismert nyelven írt szöveget magolt be, és a szövegmondáskor figyelmen kívül hagyja a természetes

---

[1] Yvonne Lefébure: „Cortot, le poète du clavier.” Revue internationale de musique I/5-6 (1939. április): 903–906. 905.
[2] Jeanne Thieffry: „Les cours de pédagogie pianistique d’Alfred Cortot.” Le Monde musical XLII/7 (1931. július): 235–240. 238.
[3] Liszt Ferenc: *Chopin.* Ford.: Wass Ottilia. (Budapest: Gondolat Kiadó, 2010.) 60.
[4] Ernest Legouvé: *L’art de la lecture.* (Párizs: J. Hetzel et Cie., S.a.) 193–197. „mots de valeur”

10.18132/LFZE.2024.5

szótagszámokat, vagy akár meg is áll a szavak közepén.[5] A rosszul frazeáló zenész hasonló módon árulja el magáról, hogy a zene nem az anyanyelve, hanem az valami idegen és érthetetlen dolog számára – így ne is reménykedjen abban, hogy bármi hatást elérhet a hallgatóinál.[6]

A Legouvé könyvében említett „értékes szavakat" Chopin zenéjében a hangzó szöveg különösen jelentős hangjai, illetve harmóniái jelentik, és az itt alkalmazott erős ritmikai támasz, az idő megnyújtása, vagy éppen ideges siettetése az egész epizódot más-más karakterbe öltözteti – ami nem volna lehetséges az ütem szigorú betartásával.[7] A cél tehát a zenei beszéd neuralgikus pontjainak érzékennyé tétele,[8] szabad, természetes deklamálás a ritmus és a harmóniák lényegi csomópontjainak megerősítése céljából,[9] nem pedig a dallami kontextus véletlenszerű eltorzítása[10] vagy az ütem egyensúlyának kibillentése;[11] irányát pedig egyedül a hangzások által kifejezett érzelmek hevessége vagy lankadtsága adja meg.[12]

Cortot felfogása összhangban volt Chopinével: Jan Kleczyński[13] leírása szerint „minden stílus elmélete, amelyet Chopin a növendékeinek tanított, a zene és a nyelv analógiáján nyugodott."[14] Később részletezi is az elvet, mely szerint minden zenei gondolatnak vannak pillanatai, ahol a hangsúlyt fel vagy le kell vinni – ez lassítást vagy gyorsítást kíván. Ennek eredményeképp a kifejezés árnyaltabbá és költőibbé válik, élettel telik meg, de a törvény és rend keretei között marad. Minden esetben „kölcsönveszünk" a kevésbé fontos hangok értékéből, és a főbb hangoknak adjuk.[15]

---

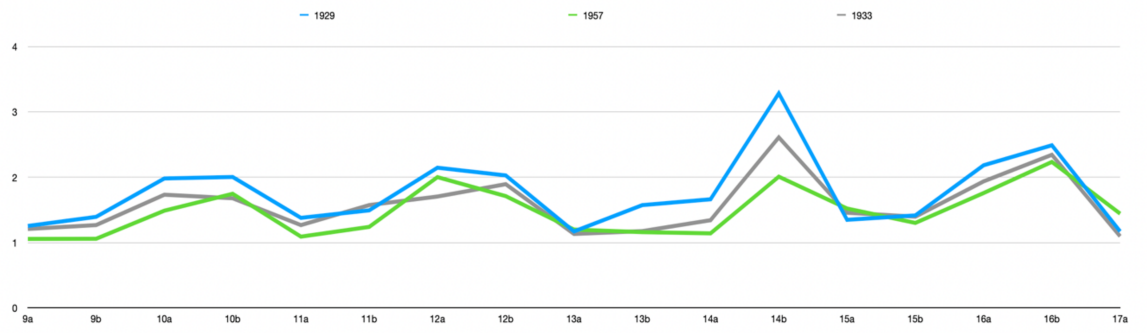
[5] Frédéric Chopin: *Ballades. Complete Works for the Piano. V.* (közr.): Carl Mikuli. (New York/London: G. Schirmer, 1916.) Előszó, oldalszám nélkül.
[6] I. h.
[7] Alfred Cortot: „Frédéric Chopin. II. – Les Ballades." Conferencia XXVIII/8 (1934. április): 427–437. 429.
[8] I. h.
[9] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 32.
[10] Alfred Cortot: „Frédéric Chopin. II. – Les Ballades." Conferencia XXVIII/8 (1934. április): 427–437. 429.
[11] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 32.
[12] Alfred Cortot: „Frédéric Chopin. II. – Les Ballades." Conferencia XXVIII/8 (1934. április): 427–437. 430.
[13] 1837–1895, Marcelina Czartoryska hercegnő tanítványa. A hercegnő zongorázása Wilhelm von Lenz szerint a legjobban hasonlított a mesterére, különösen a frazeálás és artikuláció terén. Lenz: Beethoven et ses trois styles. Idézi Mieczysław Tomaszewski: Chopin. The Man, His Work and its Resonance. ord.: John Comber. (Varsó: Narodowy Instytut Frydeyka Chopina, 2015.) 180.
[14] Jan Kleczyński: *The Works of Frederic Chopin and their Proper Interpretation.* (London: William Reeves, 1913.) 49. „All the theory of the style which Chopin taught to his pupils rested on this analogy between music and language."
[15] I. m. 58–59.

10.18132/LFZE.2024.5

Milyen eszközöket használ Cortot a szabad és kifejező deklamálás érdekében? Tanítványa, Thomas Manshardt néhány általánosan megfigyelhető jelenségre hívja fel a figyelmet. Egy művész nagysága az előre vivő impulzus intenzitásában mérhető – ez az a feszültség, amely elkerülhetetlenül átvezet egy hangból a következőbe.[16] Ez a folyamatos vivőerő és egy alap ritmikai lüktetés létrehozása szükséges ahhoz, hogy ettől az alaptempótól el lehessen térni, amikor a zenei kifejezés ezt kívánja. Mindig tempóban kell játszani, kivéve azokat a pontokat, ahol gondosan mérlegeltük az attól való eltérés hasznát és pontos eszközét.[17] Bár nem hallható a tanítvány játéka, amelyre reagálva Cortot azt kéri az Asz-dúr ballada 66. ütemétől kezdődő szakaszban, hogy ne húzza alá a harmóniai, dallami részleteket, hanem engedje folyni a maguk útján[18] – valószínűleg ezt az elemi vivőerőt, lendületet érezhette megtorpanni. E ritmikai elhajlások mesteri használata az, ami Cortot játékának spontán, improvizatív hatását kelti; ezeket azonban alapos tervezésnek kell megelőznie, céljuk pedig az előadó – nem pedig a közönség – inspirálása, ami nélkülözhetetlen az életteli előadáshoz.[19] A Liszt hasonlatában megjelenő finom hullámzás Cortot esetében egyértelműen érzékelhető a g-moll ballada első témájában, ahol gyorsabb és lassabb ütemek szinte szabályszerűen váltják egymást, a kontextusnak megfelelően: az egyszerű akkordokból álló ütemek szinte csak fele olyan hosszúak, mint a kifejező dallamrajzolatot tartalmazó hosszú felütést, illetve motívum kilélegző lezárását tartalmazó lassabb ütemek. A következő diagramon a 9. ütem elejétől a 17. ütem első feléig tartó szakasz finomidőzítései láthatók; a félütemes egységek másodpercben mért időtartamát ábrázolja Cortot 1929-ben, 1933-ban és 1957-ben készített felvételei alapján:

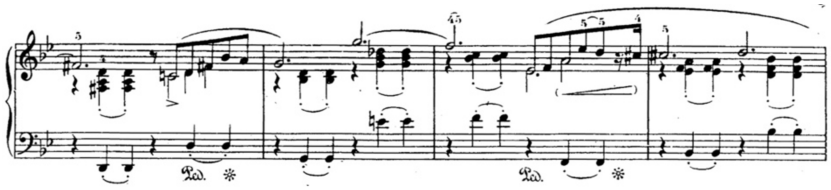
[16] Thomas Manshardt: *Aspects of Cortot.* (Northumberland: Appian Publications and Recordings, 1994.) 115–116.
[17] I. m. 122.
[18] Alfred Cortot: *The Master Classes* (Párizs: Sony Classical, 2005). S3K89698 Chopin: Asz-dúr ballada 1:41–1:52
[19] Thomas Manshardt: i. m. 124.

10.18132/LFZE.2024.5



1. ábra. A g-moll ballada 9–17. ütemeinek időtartamai félütemenként, másodpercben mérve

A viszonylag egyenletes hullámzásból kiemelkedik a 14. ütem legintenzívebben kimondott, B-dúr felé kitérő dallamíve – ezt a deklamációt Chopin lejegyzése is indokolja, mert a párhuzamos helyekkel ellentétben szünettel is megakasztja az egyébként sima rajzolatát, Cortot pedig saját közreadásában egy zárójelbe tett crescendo jellel is kiemeli a motívumot:



70. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 12–15. ütem

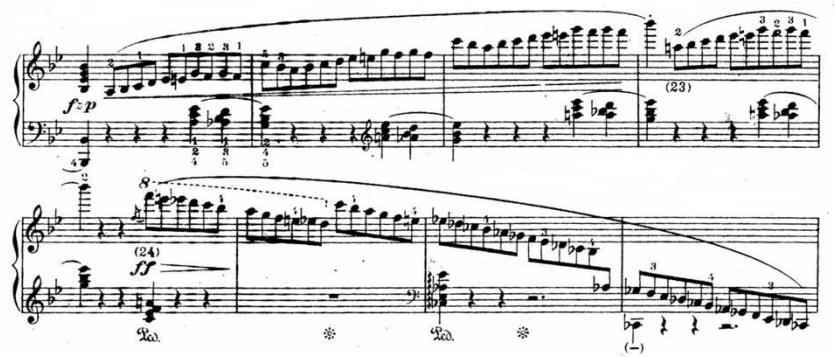
Az a tény pedig, hogy a három, időben egymástól évek-évtizedek távolságában rögzített felvétel arányaiban szinte teljesen megegyező tempóingadozásokat mutat, egyértelműen igazolja, hogy az improvizatívnak ható szabad rubato valójában átgondolt, megtervezett – még ha nem is feltétlenül tudatos – döntés eredménye.

Cortot egyik leggyakrabban használt, időkezelésre ható eszköze a frázisok közötti tagolás, lélegzetvétel. Ez annyira fontos volt számára, hogy igen gyakran mentek haza tanítványai az órájáról úgy, hogy egyedüli kézzelfogható útravalóik csupán a kottában jelzett elválasztó, levegővételt jelző vonalak voltak.[20] Ezeknek különböző fokozatai vannak, a legegyszerűbb a tiszta és világos lélegzetvétel, amelyre a g-moll ballada 161–162. ütemében találunk példákat – a mesterkurzuson külön kéri Cortot, hogy a növendék

[20] I. m. 130.

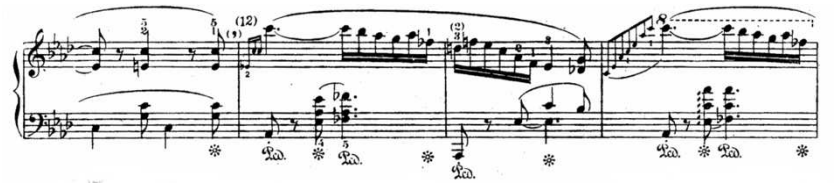
10.18132/LFZE.2024.5

hagyjon időt a levegővételekre,[21] bár saját közreadott kottájában nem látta el külön jelzéssel:



71. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 158–165. ütem

A lélegzetvételnél valamivel több időt és teret kíván az úgynevezett Luftpause, amelyet már saját instruktív közreadásában a kottába is bejelölt a 117. és a 118. ütem között:



72. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 117–120. ütem

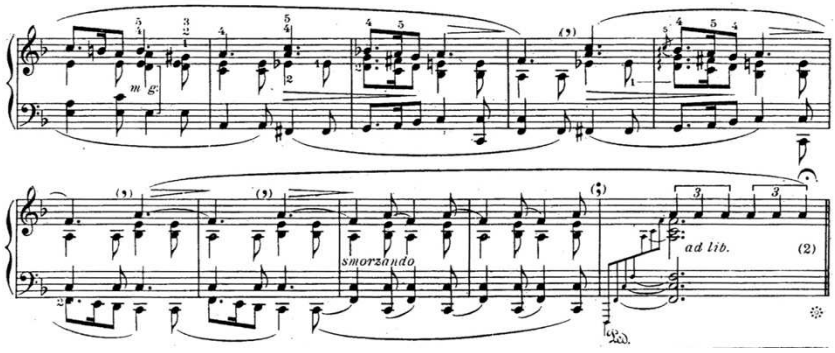
A Luftpause előtti két ütemben a ritmus enyhe lazítását is javasolja, hogy a lazítás és az azt követő csend létrehozhassa azt az álomszerű légkört, amelyben megszülethet a 118. ütemben induló új költői elem.[22] A fermatával ellátott szünet pedig a legnagyobb mértékű elválasztást jelzi – az f-moll ballada 202. ütemének végét Cortot töréspontnak nevezi, amely szorongással telt meg.[23] Olykor azonban óv attól, hogy túl hosszúra nyúljék a fermata: az F-dúr ballada ringatózó bevezetőjének legvégén, a 46. ütemben (lásd 4. kottapélda) semmiképp sem javasolja, hogy a halkuló, elhaló *A* hangok után még csend is

[21] Alfred Cortot: *The Master Classes* (Párizs: Sony Classical, 2005). S3K89698 Chopin: g-moll ballada 4:45–4:58
[22] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 40.
[23] I. m. 66.

10.18132/LFZE.2024.5

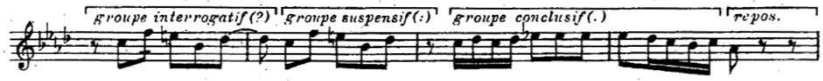
következzék, mert az előkészítené a következő ütemek viharát, ezzel pedig gyengítené az új elem meglepő hatását.[24]

Egyedülálló példája a frázisok közötti tagolásnak – s egyben tovább erősíti a zene és a beszéd közötti analógiát –, ahogyan különböző írásjeleket: vesszőt, pontot, kettőspontot, pontosvesszőt illeszt Cortot a zenei tagmondatok közé az F-dúr ballada bevezető részében:



73. kottapélda, Chopin: F-dúr ballada, 37–46. ütem

Az említett területen alig történik dinamikai változás, Cortot tehát ezekkel az eltérő jelentést hordozó írásjelekkel szeretné elkerülni a monotóniát.[25] Hasonló módon színesíti az f-moll ballada témájának belső tagolását, négy belső egységre osztva: kérdés, feszültség konklúzió, megnyugvás.

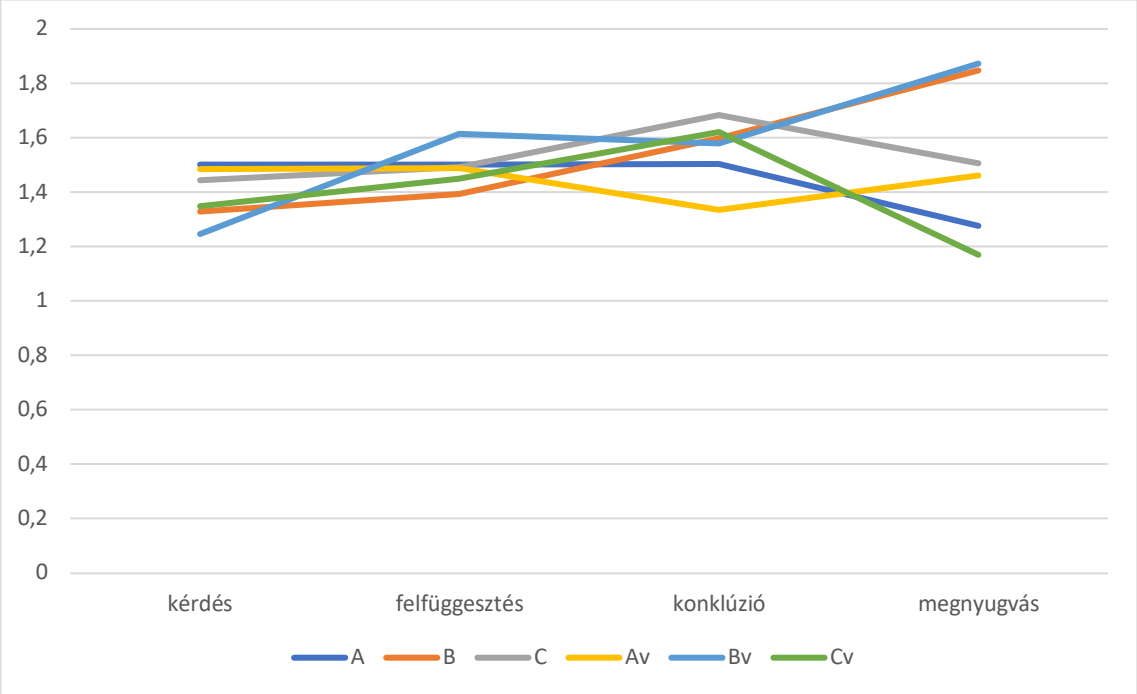


74. kottapélda, Chopin: f-moll ballada, az 1. téma tagolása Cortot lapalji jegyzetének javaslata alapján

Már a téma első bemutatásakor összesen hatszor hangzik el ez a frázis: kétszer három alkalommal (a könnyebb szemléltetés kedvéért A-B-C-A_v-B_v-C_v jelöléssel láttam el őket) – az egyhangúság valós veszélyét a mondatok különböző megformálásával lehet kivédeni. Itt a frázisok ismétlődése során árnyalatnyi változás történhet, például esetenként a második motívum intenzívebbé válhat az elsőnél, de a mondat belső struktúrájának értelme végig ugyanez marad.[26] A következő diagramon Cortot 1933-ban készített felvételének időkezelése látható:

[24] I. m. 23.
[25] I. m. 22.
[26] I. m. 50.

10.18132/LFZE.2024.5



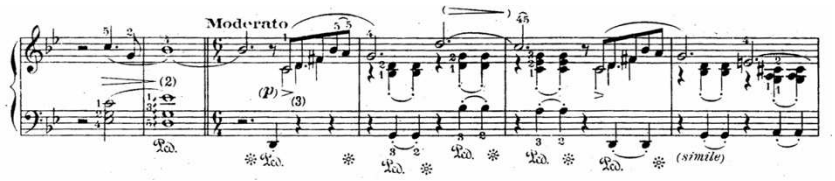
2. ábra. Időkezelés az f-moll ballada első témájában. A belső elemek félütemes átlagidőtartama másodpercben mérve

Az ábrán a hat alkalommal elhangzó szakasz Cortot által beosztott részeinek belső sebessége látható az f-moll ballada 8–37. üteméig tartó területén. Mivel egyenként különböző hosszúságú részekről van szó (egy ütem + egy ütem + másfél ütem + egy ütem), ezért a bennük található félütemes szakaszok átlagos hosszával jeleztem ezt – minél magasabb az érték, annál lassabb a rész. A B és B_v változat lezáró szakasza helyén egy-egy bővítmény található, amelyek a megnyugvás helyett a konkúziós részt ismétlik meg más hangról indulva – mindkét esetben ezek a bővítmények kapják a legnagyobb teret az időben, sőt még a téma egész területét, mind a hat megszólalást összességében vizsgálva is. Az első (A-val jelzett) mondat egyenes, letisztult időkezelése után a többi frázis mind különbözőképpen variálja a négy belső szakasz sebességét, talán csak a C és a C_v mondat vonalvezetése hasonlít egymásra.

Különleges, érzékeny példája a frázisok közötti átmenetnek a g-moll balladában a bevezető ütemek után az első téma indulása, ahol az ütemmutató is megváltozik: a 8. ütem elején érdemes megvárni – írja Cortot a kotta lábjegyzetében –, hogy a jobb kézben tartott *B* hang kellőképpen elhaljon. Ezáltal fenntarthatjuk azt a feszültséget, amely az így

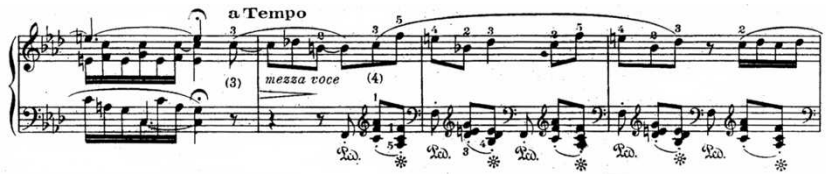
10.18132/LFZE.2024.5

megvárakoztatott *D* basszus finom indításával oldódik fel, amelyben ugyanakkor az első téma új impulzusa is megszületik.[27]



75. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 6–11. ütem

Hasonló dramaturgiai oka van, amikor az f-moll ballada első témájának kezdetén Cortot azt kéri, hogy a – Cortot által is ismert – kottában található *a Tempo* jelzés ellenére az indító *F* basszus előtt a jobb kézben játszott három hezitáló, improvizatív dallamhangot még ne tempóban játsszuk, hiszen azok tulajdonképpen a bevezetőt lezáró, fermatával ellátott C-dúr akkord meghosszabbításai, amelyek végül összekapcsolják a két szerkezeti részt.[28]

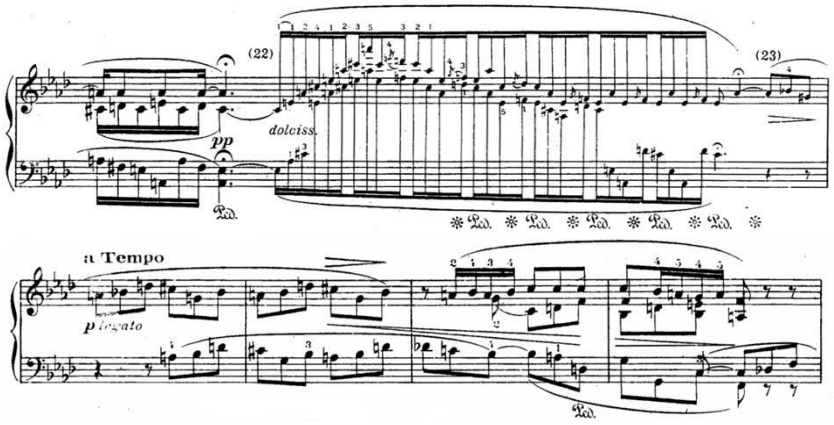


76. kottapélda, Chopin: f-moll ballada, 7–10. ütem

Ugyanennek a helynek a visszatérésbeli A-dúr változatában viszont nem javasolja a fermata meghosszabbítását a témát megelőző, a kezdőhangot körüljáró szűkített terc hangjain annak ellenére, hogy Chopin itt még nem írta ki az *a Tempo* jelzést. Ráadásul az alattuk olvasható decrescendo jel is arra utalhat, hogy e két hangon még tovább csökkennek az A-dúr akkord elhaló rezgései. A tempó későbbi, tehát a 135. ütemben való indítását indokolná az is, hogy ez a két hang még nem képezi a téma szerves részét; s mivel a 135. ütem elején a basszus és a harmóniák sem segítenek a téma egyértelmű kezdésében, az időkezelés az egyetlen eszköz, amellyel különbséget lehet tenni tematikus és nem tematikus anyag között – a hezitáló, nem témába tartozó hangok improvizatív lebegése után egyedül a téma kezdésének fegyelmezett ritmusa jelezheti a tartalmi különbséget a 134. ütem utolsó B és Gisz hangja és a témát indító A–B–D hangok között.

[27] I. m. 4.
[28] I. m. 50.

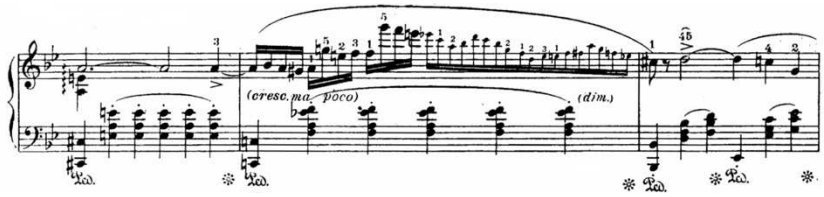
10.18132/LFZE.2024.5



77. kottapélda, Chopin: f-moll ballada, 134–138. ütem

Érdekes megfigyelni, hogy amikor két szerkezetrész szerves összekapcsolása a cél, akkor Cortot szerint időben érdemes kicsit eltávolítani őket egymástól, hogy az így keletkező várakozó feszültség egyfajta mágneses mezőként vonzza majd őket egymáshoz. Amikor pedig két, egymással határos szakasz kontrasztját szeretnénk megmutatni, akkor a részek között természetesnek érzett teret megrövidítve, hirtelen elvágva kerülhet igazán messzire egymástól a két elem mondanivalója.

Gyakran nem frázisok között, hanem frázison belül érdemes tovább időzni egy-egy fontos eseménynél. Ilyen hely például a g-moll ballada 33. üteme, ez az operaénekesi cadenzák által ihletett fioritura, amelynek plasztikus, rajzos megformálása nagyobb teret igényel – a hangfelvételen rögzített mesterkurzuson Cortot külön kérte, hogy ne siettessék.[29]



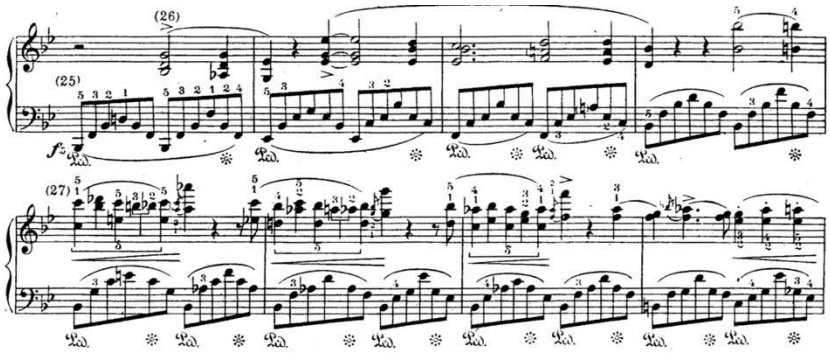
78. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 32–34. ütem

Cortot legtöbb tempóra vonatkozó instrukciója a sietés ellen szólt – ezt vagy az adott szakasz karakterének kifejező deklamálása kívánta meg, vagy a motívumok világos elválasztása, kimondása, a futamok precíz artikulációja, vagy épp egy különleges

[29] Alfred Cortot: *The Master Classes* (Párizs: Sony Classical, 2005). S3K89698 Chopin: g-moll ballada 0:57–1:07

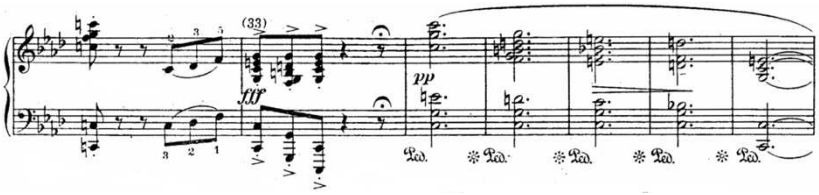
10.18132/LFZE.2024.5

harmóniai fordulat. A g-moll ballada második témájának harmadik, egyben utolsó megjelenésekor annak „ünnepélyes túlfűtöttsége” zárja ki a siettető előadást, sőt, a 170. ütemtől kezdve kimondottan vissza is kell tartani a tempót, hogy a frázis „lelkesedése kiviruljon”:[30]



79. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 166–173. ütem

Az f-moll ballada kódája előtt, a 202. ütem három akkordjában pedig a „felgyülemlett elszántság”, az „ellentmondást nem tűrő vallatás” karaktere fogja vissza a tempót.[31]



80. kottapélda, Chopin: f-moll ballada, 201–207. ütem

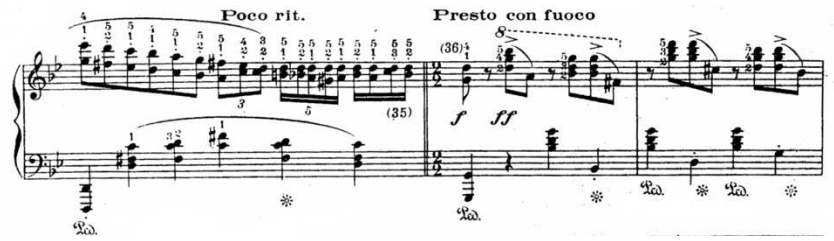
A szinkópált ritmus is fékezi a tempót: az F-dúr ballada 180. és 184. ütemében a szinkópált motívum „pátoszát” kell érzékeltetni,[32] az f-moll ballada 108. ütemétől kezdődő szakaszban pedig a jobb kéz gyengéd, szinkópált hajlításainak hezitálásait, késéseit érdemes kiegyensúlyozni a basszus egyenletesen folyó dallamával.[33]

Kivételes esetekben a kifejező deklamálás nemcsak egy-egy hang kiemelését, hanem minden egyes hang intenzív kimondását igényli. Ilyenek például az F-dúr ballada 70. ütemének akkordjai a jobbkézben, vagy a g-moll ballada kódája előtti utolsó két

[30] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 15. „exaltation pathétique” „Détendre [...] le mouvement afin d’en laisser fleurir l’émotion enthousiaste.”
[31] I. m. 66. „dans un sentiment de volonté ramassée, d’interrogation péremptoire”
[32] I. m. 31. „le pathétisme des syncopes”
[33] Alfred Cortot: *The Master Classes* (Párizs: Sony Classical, 2005). S3K89698 Chopin: f-moll ballada, 3:54–4:04

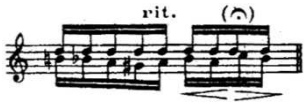
10.18132/LFZE.2024.5

ütemben. Utóbbi példában a frazeálás egy különleges jelenségét figyelhetjük meg Cortot előadásában, amely önmagában a kottaképet nézve nem volna magától értődő:



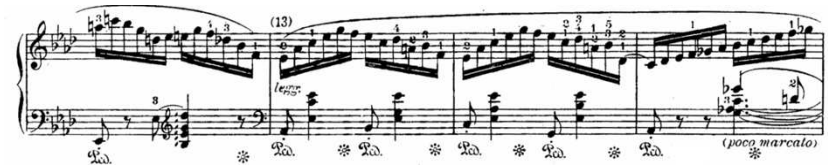
81. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 207–209. ütem

– itt az ütem utolsóelőtti *C–H* hangközén egy „borzongató” megállást javasol, amelyet az olasz operaénekesek stílusa ihletett:[34]



82. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 207. ütem második fele, jobbkéz Cortot lapalji jegyzetének javaslata alapján

Bizonyos helyeken viszont nem annyira a dallam intenzitása, hanem bizonyos könnyed, hajlékony futamok áttetsző, artikulált előadása, az ún. *jeu perlé* játékmód érdekében tart vissza a sietéstől, mint például az Asz-dúr ballada 124. ütemétől kezdődő szakaszban:[35]

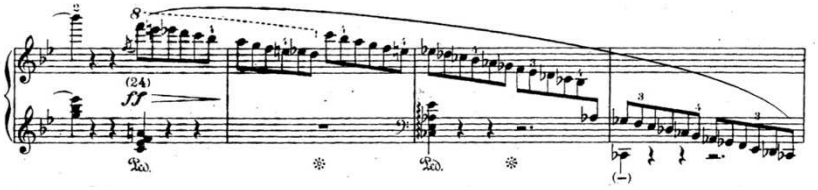


83. kottapélda, Chopin: Asz-dúr ballada, 123–126. ütem

A tempó irányát időnként mozgás-allúziókkal teszi szemléletesebbé. A g-moll ballada 162. ütemében kezdődő futamot érdemes jól kijátszani – írja Cortot –, az elejét nem „meglökni”, a hangzást inkább „lavinaként” elképzelve, mintsem „széllökésként”:[36]

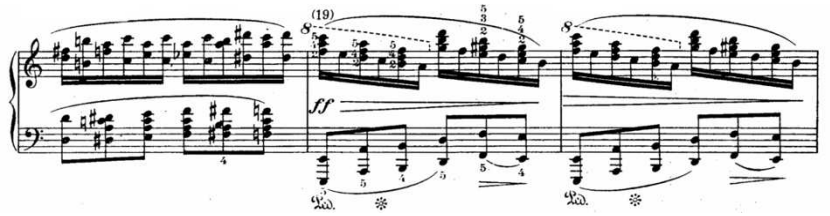
[34] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 18. „un temps d’arrêt frémissant”
[35] I. m. 40.
[36] Alfred Cortot: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* (Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929). 14. „sans la bousculer (elle devrait donner l’idée d’une avalanche de sonorité et non d’une rafale)”

10.18132/LFZE.2024.5



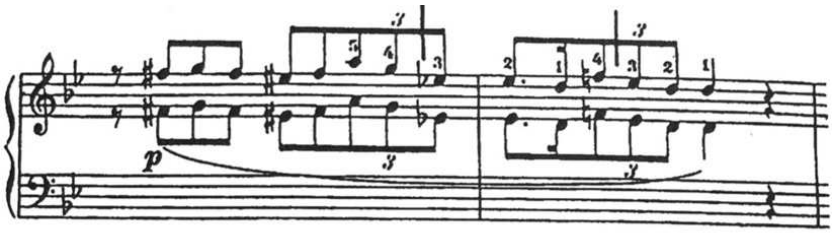
84. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 162–165. ütem

Az F-dúr ballada kódájában pedig a finom, alig érzékelhető rubato azt az érzetet keltheti, mintha az akkordok esése gyorsulna:



85. kottapélda, Chopin: F-dúr ballada, 188–190. ütem

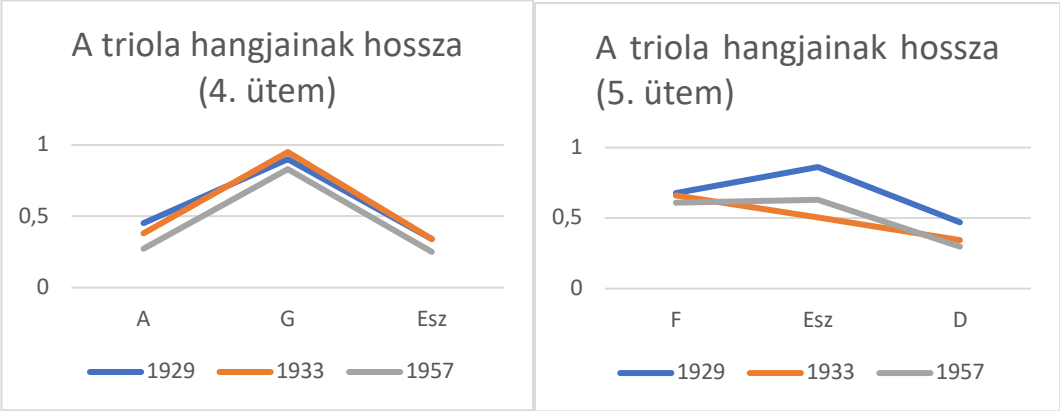
Beszédszerű kifejezést ad lassú dallami kontextusban a triolák három egyforma hosszúnak lejegyzett hangja különböző arányú tagolása, melyre Thomas Manshardt hívja fel a figyelmet – erre a g-moll ballada 4–5. ütemében találunk példát:[37]



86. kottapélda, Chopin: g-moll ballada, 4–5. ütem, a triolák tagolása Thomas Manshardt szemléltetése alapján

[37] Thomas Manshardt: i. m. 128.

10.18132/LFZE.2024.5



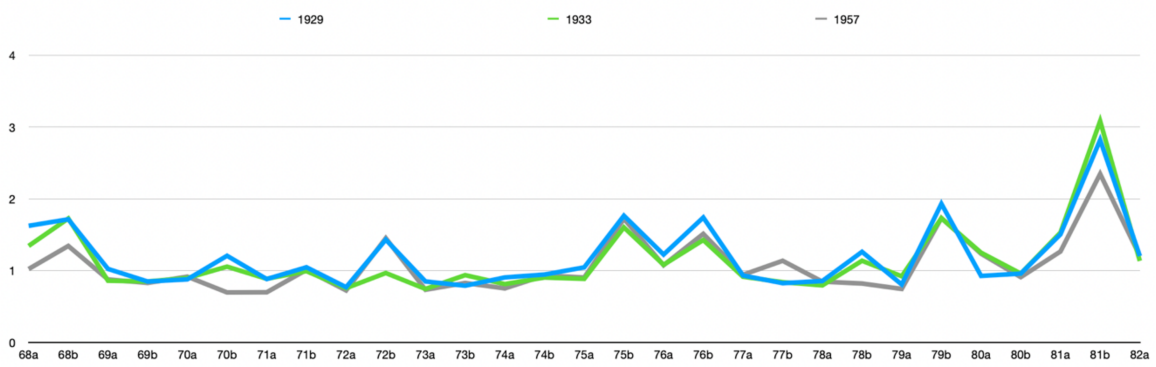
3. ábra. A triolák hangjainak finomidőzítése a g-moll ballada 4. és 5. ütemében – az egyes hangok hossza másodpercben mérve.

A diagramokon jól látható, hogy a három hang hossza közel sem egyforma, a 4. ütem triolájának második hangja mindhárom felvételen közel kétszer olyan hosszú, mint az első, míg az utolsó hang még az elsőnél is rövidebb, tehát a triola első két hangja került közel egymáshoz, míg a csoport utolsó tagja kissé leszakadva már a következő ütem elejére gördül. Az 5. ütem triolájában is az utolsó hang a legrövidebb, de az első kettő nincs olyan szorosan együtt, arányaiban az első hang sokkal jelentősebben deklamált, mint az előző ütemben. Hogy nem véletlenszerű, spontán agogikát hallhatunk, hanem a hangok ilyen csoportosítása tudatos koncepció eredménye, bizonyíték rá az a tény, hogy az egymástól évek, sőt évtizedek különbségével készített hangfelvételeken az arányok szinte azonosak.

A szervetlen szabadosság és a valódi szabadság közötti különbség leginkább a nagyobb formarészek arányosságának megtartásában rejlik, ahogyan Liszt is kifejezte, amikor a chopini rubatót a szélben hajladozó falevelekhez hasonlította, melynek törzse nem mozdul.[38] Cortot előadásában a g-moll ballada második témája remekül szemlélteti ezt az elvet – egy 8+7 ütem hosszú szakaszról van szó, a 68–82. ütemig tartó rész első hallásra rendkívül szabad, helyenként egy ütem második fele akár kétszer olyan hosszú is lehet, mint az első:

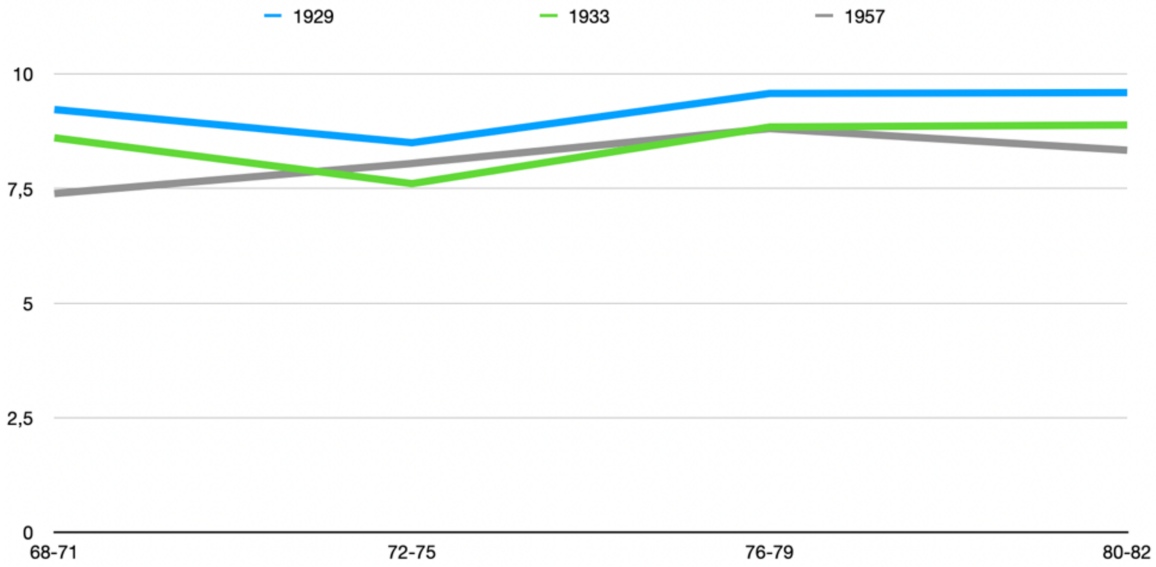
[38] „Look at these trees! [Liszt] said, the wind plays in the leaves, stirs up life among them, the tree remains the same, that is *Chopinesque rubato*." Frederick Niecks: *Frederick Chopin as a Man and Musician*. *II.* (London: Novello, 1902).

10.18132/LFZE.2024.5



4. ábra. A g-moll ballada második témájának finomidőzítései – a 68–82. ütem félütemes szakaszainak időtartamai másodpercben mérve.

A leghosszabb ütemrészek a két frázis határain, illetve a frázison belüli hangnemi kitérés helyén találhatók, ezentúl a dallam alapvető ringatózását az ütemek második felének gyakori megnyújtása okozza. Jól látható a diagramon, hogy a 81. ütem hossza kiemelkedik az összes többi közül. Ha az említett területet annak belső tagolódása szerint 4+4+4+3 ütemre bontva vizsgáljuk, kiderül, hogy ez a lassú ütem tulajdonképpen a hiányzó negyedik ütem miatt igazítja ki az arányérzetet, így a két utolsó szakasz hossza közel megegyezővé válik annak ellenére, hogy az utolsó egy ütemmel rövidebb:



5. ábra. A g-moll ballada második témájának időkezelése – a belső félperiódusok hossza másodpercben mérve.

10.18132/LFZE.2024.5

Cortot rögtönzöttnek ható, beszédszerű rubatója tehát a zenei anyag, annak struktúrája és mondanivalója mély belső ismeretéből fakad, és árnyalt, változatos eszköztárának tudatos használata teszi felvételeit közel száz év eltelte után is jelentőssé a mai kor előadóművészei számára.

10.18132/LFZE.2024.5

10.18132/LFZE.2024.5

7. Cortot technikája – a zenei kifejezés közvetítőeszköze

Cortot felvételeit mai füllel hallgatva legtöbbünk számára feltűnnek a félreütések, pontatlanságok, amelyek alapján a zongoraművész technikai felkészültségét vonják kétségbe.[1] Ezeknek a mechanikai bizonytalanságoknak, kiszámíthatatlanságoknak több oka is lehetett: Harold C. Schonberg szerint zenészi tevékenységeinek sokrétűsége kevesebb időt engedett neki a hangszeres gyakorlásra;[2] tanítványa, Magda Tagliaferro finoman utalt arra, hogy a karmesteri tanulmányokra szánt fiatalkori évei során – bár kétségtelenül gazdagították zenei gondolkodásmódját – nem pianisztikus készségeinek megszilárdítására fókuszált, illetve kezének természet adta felépítése – nagy, hosszú ujjakkal megáldott keze inkább merev, bütykös volt, fiatalon pedig kifejezetten gyenge és ügyetlen – sajátos technikai gyakorlatainak, küzdelmeinek kiváltó oka lehet.[3] A mai hallgató számára a Cortot előadói pályájának fénykorában készített felvételek befogadását az azóta eltelt közel egy évszázad technikai vívmányai és azok előadói gyakorlatra tett hatása egyaránt befolyásolják. A magnószalag elterjedésével megjelent a hangfelvételek vágásának, szerkesztésének lehetősége, ez a technológia pedig utat nyitott a valóságban alig létező, hibátlan előadások rögzítésére, a 21. századi zenehallgató számára pedig ez a mesterséges tökéletesség megszokott elvárássá vált. Cortot ikonikus Chopin-felvételeinek készítésekor ez a lehetőség még ismeretlen volt; a darabokat az első hangjuktól az utolsóig, egy lendülettel örökítette meg, ez pedig magától értődően növelte a melléütések kockázatát. Még jóval később is, amikor már élhetett volna a javítás lehetőségével, Thomas Manshardt szerint – aki Cortot magántanítványa volt 1957 és 1962 között,[4] és a számunkra elérhető legrészletesebb leírást adta közre Cortot technikájáról *Aspects of Cortot* című könyvében, valamint több kései hangfelvételének készítésekor jelen volt – a „Hammerklavier”-szonáta fúgáját is egészben vette fel, mert „a vágás fogalma számára a zeneművészet alapjaival ellenkezni látszott”.[5]

Felvételein olyan jellegű pontatlanságok is megfigyelhetők, amelyek oka nem pillanatnyi mechanikai instabilitás, hanem tudatos művészi kifejezőeszközök: az adott

[1] Karen M. Taylor: *Alfred Cortot: His Interpretive Art and Teachings.* PhD disszertáció, Indiana University, 1988. 220.
[2] Harold C. Schonberg: *The Great Pianists.* (New York: Simon and Schuster, 1963). 383.
[3] Karen M. Taylor: i. m. 224.
[4] Thomas Manshardt: i. m. 1.
[5] „The notion of splicing seemed to him against the very basis of musical art.” Thomas Manshardt: *Aspects of Cortot.* (Northumberland: Appian Publications and Recordings, 1994). 7.

10.18132/LFZE.2024.5

zenei gesztus, karakter kifejezésének prioritását jelzik azzal az attitűddel szemben, amelyben minden egyes hang tisztán eljátszása a cél. Érzékletes példa erre Chopin op. 25 no. 5 e-moll etűdjének lírai középrésze, ahol a jobb kéz futamaiban fontosabb Cortot-nak a hangzás légies, testetlen könnyedsége, elillanva a bal kéz dallamának intenzitása mögötti térben, mint hogy a futamok minden egyes hangját pontosan kijátssza. Ez a hozzáállás a jó szövegfordító munkájához hasonlítható – Cortot szerint pedig a zeneművek interpretációja lényegileg az általuk közlendő érzések tolmácsolását jelenti[6] –, az eredeti szöveg leghűségesebb fordítása nem úgy készül, hogy minden egyes szavát szóról szóra adják vissza a célnyelven, hanem úgy, hogy az eredeti gondolat megértése után, az eredeti nyelv szóhasználatától akár merőben eltérő módon megkeresik a célnyelvben azt a kifejezést, amely a legtermészetesebben adja vissza az eredeti írás tartalmát.

Cortot esetében szinte lehetetlen elválasztani a zenei szándékot, a kitűzött hangzásideált annak technikai megvalósításától. Thomas Manshardt szerint Cortot nem magyarázta el, hogy egy-egy technikai megoldás milyen hangzáshoz vezet,[7] hanem fordítva: a választott technikai megoldásnak kellett megfelelnie a zene karakterének, a felidézendő érzésnek – ehhez pedig először is érzelmi fejlettségre van szükség, Cortot tanításának túlnyomó része pedig ez utóbbi fejlesztésével foglalkozott.[8] Cortot néhány tanítványa alapos megfigyeléseket tett a mester technikáját illetően, és megfigyeléseiket közzé is tették interjúkban, cikkekben vagy könyvbe foglalva is – a jelen fejezetben megfogalmazott megállapítások ezeken a beszámolókon alapulnak. Egy fontos kitételt viszont meg kell említeni: a Cortot zongorázásában megnyilvánuló, lenyűgözően gazdag hangzásvilág elsősorban nem az általa használt mozdulatok eredménye. Thomas Manshardt élménye Cortot egyik zongoraóráján szemléletesen ábrázolja ezt: megfigyelte, hogy Weber Asz-dúr szonátájának első tételében Cortot lapos ujjakkal játszotta az arpeggiókat, ezért ezt kipróbálta Manshardt is.[9] Cortot ezután elmagyarázta neki, hogy ő pontosan ugyanazt a hangzást el tudja érni ívelt ujjakkal is – megmutatta a passzázst lapos, majd ívelt ujjakkal is, és tényleg ugyanolyan szikrázóan élénk előadásmódot eredményezett.[10] Manshardt játéka pedig saját bevallása szerint sem lapos, sem ívelt ujjakkal nem lett sziporkázó, így Manshardt arra a következtetésre jutott, hogy Cortot arpeggióinak pezsgése nem az ujjak

[6] Alfred Cortot: *Cours d'interprétation.* (Párizs: Legouix, 1934). 15.
[7] Thomas Manshardt: i. m. 20.
[8] I. m. 21.
[9] I. m. 18.
[10] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

tartásával, hanem valami egészen mással lehet összefüggésben – a zongorázás folyamatának lényegi része pont ugyanolyan láthatatlan, mint az éneklésé.[11]

A zongoratechnika önmagáért való fejlesztését értelmetlennek tartotta: véleménye szerint a technikafejlesztés egyetlen gyors és biztos módja az, ha szorosan alávetjük a költői interpretáció gondozásának.[12] Ez az alárendelés teremti meg a lehetőséget arra, hogy az változatossá és hajlékonnyá váljék, és a létrehozott színek sokféleségével a zeneművet világossá, érthetővé és élővé tegye.[13] Egy másik magántanítvány, Guthrie Luke elmondása szerint Cortot óráin minden passzázshoz el kellett dönteni a hangzás karakterét, sőt szavakba kellett tudni önteni; a hangzás – más szóval, a fül – diktálta számára a technikát.[14] Cortot megfogalmazta afelőli aggodalmát is, hogy korának zeneoktatásában aránytalanul nagy hangsúlyt kap a hangszeres ügyesség erősítése, az érzelmi intelligencia fejlesztésének rovására – pedig a játék mechanikai tökéletessége semmit sem ér, ha az nem a művet létrehozó teremtő gondolat jobb tolmácsolását szolgálja.[15] Thomas Manshardt a művészileg hasznos technika ismérveként a megfelelő hangok pontos eljátszásán és a zene érzelmi tartalmával való harmóniáján túl az előadó érzeteire gyakorolt hatását tartotta elsődlegesnek – hiszen bizonyos mozdulatok akadályozhatják a művészt abban, hogy érezze a zene karakterét és azt élettel megtöltve közvetítse a közönségnek.[16]

A zongorajáték technikai, pontosabban mechanikai elemei tehát soha nem foglaltak el központi szerepet Cortot előadói koncepciójában, ennek hátterén viszont meglepő a tanulmányi közreadásaiban található ujjgyakorlatok mennyisége, valamint zongorametodikák sorát gyarapító *Principes rationnels de la technique pianistique* című tananyagának tekintélyes hosszúsága és részletessége. Thomas Manshardt arról számolt be, hogy az órák során a mester sosem említette utóbbi művét.[17] Az École Normale egyik professzora pedig, akit Cortot maga jelölt ki Manshardt számára, biztosította őt afelől, hogy már a kötet kinyitásától is csak sérülést okozna a kezének, virtuozitásra pedig biztos nem tehet szert belőle.[18] Egy alkalommal, amikor Manshardt maga hozakodott elő a *Principes*-pel egy órán, Cortot látható nemtetszését fejezte ki; Manshardt kitartó unszolására azonban

[11] I. m. 18–19.
[12] Alfred Cortot: *Cours d'interprétation.* (Párizs: Legouix, 1934). 15.
[13] I. h.
[14] Charles Timbrell: *French Pianism. A Historical Perspective.* (Portland: Amadeus Press, 1999). 105–106.
[15] I. h.
[16] Thomas Manshardt: i. m. 37–38.
[17] I. m. 108.
[18] I. m. 107.

10.18132/LFZE.2024.5

elismerte, hogy évekkel korábban tanította ezeket a gyakorlatokat Jeanne Blanchardnak,[19] és engedélyezte Manshardt számára, hogy legfeljebb három leckét vegyen Blanchardtól a technikája fejlesztése céljából.[20] Egy másik alkalommal, amikor Cortot egy étteremben csatlakozott Manshardt asztalához aziránt érdeklődve, hogy mit olvas ebéd közben, Manshardt válaszképpen pedig a *Principes rationnels de la technique pianistique* című kötetet mutatta, Cortot gondosan a következő bejegyzést írta neki a könyvbe: „Ahogyan Debussy írta lányának a *The Children's Corner* ajánlásában: »Bocsánatkérésemmel mindazért, ami következik«".[21]

Mit tartalmaz Cortot ujjgyakorlat-gyűjteménye? A kötet fennmaradó részétől különálló első kilenc feladat egyedülálló a műfaj keretein belül – hasonló típusú gyakorlatokat egyáltalán nem találunk például Liszt[22], Brahms[23] vagy Dohnányi[24] jól ismert mechanikai gyakorlatai között. Első kilenc gyakorlatának Cortot „a zongora mindennapi tornája" („Gymnastique quotidienne du clavier") címet adta. E gyakorlatok célja a zongorázáshoz szükséges teljes izomapparátus, tehát az ujjak, a kéz, a csukló és az alkar bemelegítése, hajlékonnyá tétele – és ezt nem kottában leírt hangok sorának lejátszásával próbálta elérni.[25] Colette Maze zongoraművész elmondása szerint – aki Cortot interpretációs óráinak hallgatója volt, és a fentebb említett Jeanne Blanchard tanította zongorázni az École Normale-ban – a jógával való megismerkedése inspirálta Cortot-t a metódus megalkotására, egy ahhoz hasonló lazító, hajlékonyságot segítő gyakorlatsort akart létrehozni a zongoristák számára, amelyet szükség esetén akár egy asztalon is el lehet végezni az izmok formában tartása céljából.[26] Cortot minden reggel negyedórányit javasolt eltölteni ezek elvégzésével.[27] A gyakorlatok szokásostól nagymértékben eltérő jellege miatt, illetve mivel magyar nyelven nem olvashatók, a következőkben megkísérlem összefoglaló bemutatásukat.

---

[19] Jeanne Blanchard (1884–1972), zeneszerző és zongoraművész, Cortot tanítványa, az École Normale de Musique de Paris tanára
[20] I. m. 108.
[21] I. m. 107.
[22] Liszt Ferenc: *Technische Studien.* S. 146
[23] Johannes Brahms: *51 Übungen für das Pianoforte.* WoO 6
[24] Dohnányi Ernő: *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására.* (1929)
[25] Alfred Cortot: *Principes Rationnels de la Technique Pianistique.* (Párizs: Éditions Maurice Senart, 1928). 2.
[26] Interjú Colette Maze zongoraművésszel, Párizs, 2021. július 18. Cortot következő, a gyakorlatgyűjtemény előszavában található mondata ezt megerősíteni látszik: „On ne manquera probablement pas d'assimiler cette gymnastique quotidienne du pianiste à la série d'exercices physiques et respiratoires préconisls par les hygiénistes."
[27] Alfred Cortot: i. m. 4.

10.18132/LFZE.2024.5

Az első gyakorlat az ujjak függetlenítését, egyéni mozgásuk szabályozottságát célozza meg a következőképpen: az öt ujjat némán, a billentyűk lenyomása nélkül öt egymás melletti billentyűre helyezzük.[28] A választott akkord minden nap más szerkezetű: dúr-pentachord, moll-pentachord, lokriszi-pentachord vagy az egészhangú skála öt hangból álló kivágata lehet, és ezek transzponálása is szigorúan kötelező minden hangnembe, a kromatikus skála fokai mentén minden nap új alaphangot választva.[29] A transzponálás célja az ujjak pozíciójának folyamatos megújítása, miközben a kiinduló C-alapú ujjrendet meg kell őrizni.[30] Az öt ujj néma pozíciójába helyezése után a következő mozdulatsorokat kell végrehajtani egyenként a kéz minden ujjával, 60–80-as metronómszámú tempóban:

1. a kiváltási pontig lenyomni a billentyűt
2. az ujjat a billentyű aljáig lenyomni, miközben a többi ujj nem feszülhet meg
3. engedni a billentyűt visszaemelkedni
4. elengedni a billentyűt.

Ez a gyakorlat főképp annak a kontrollnak a megteremtését célozza meg, hogy az ujj pontosan érzékelje a kiváltási pont és a billentyű legmélyebb pontja közötti távolságot – amely később a játék során az interpretációs célnak megfelelően eszköz lehet különböző hangszínek létrehozására, tudatosan használva a billentyű különböző mélységi pontjait. Guthrie Luke így idézte fel Cortot tanítását: „emlékszem, ahogy elmondta: a zongorista ujjainak a billentyűkön a hegedűs vonójához kell hasonlítani. Ez jó kép annak megértésére, hogy az ujjak nem »ütik« a billentyűket, hanem inkább egyfajta »ujj-lenyomást« hagynak rajtuk. A dallamformálás a kéz ujjakra gyakorolt nyomásának változatosságából következett, miközben az ujjak általában egészen közel maradtak a billentyűkhöz – nem »támadásra felemelve«, ahogyan más tanárok javasolták."[31] Az említett más tanárok alatt a francia iskola jeles képviselőit értette: Magda Tagliaferro nyilatkozata szerint Marmontelék[32] és Cortot tanára, Louis Diémer egy gyors, rendkívül artikulált játékmódot képviseltek, amely a könnyed, áttetsző *jeu perlé*-hangzást eredményezte, s amelyben a csukló vagy a kar mozgása csak minimálisan vett részt.[33] Az ujjak magasról ütöttek, viszont soha nem érezték igazán a billentyűzet legmélyét. Cortot leghíresebb vetélytársa,

[28] I. m. 4–5.
[29] I. m. 5.
[30] I. m. 2.
[31] Charles Timbrell: i. m. 103–104.
[32] Antoine-Francois Marmontel (1816–1898) és fia, Antonin Marmontel (1850–1907).
[33] Charles Timbrell: i. m. 103.

10.18132/LFZE.2024.5

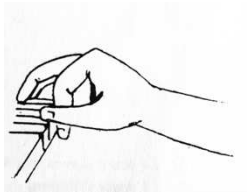
Marguerite Long ezt a játékstílust kultiválta és adta tovább tanítványainak.[34] Cortot attitűdje itt tehát látványosan szembement korának és nemzetének hagyományaival.

Cortot első kilenc gyakorlatában fontos azt is figyelemmel kísérni, hogy a folyamat során az inaktív ujjakban ne alakuljon ki feszültség, hanem az aktív ujj mozgásától teljesen függetlenül lazák maradjanak a billentyűk felületén. A többi ujj néma mozdulatlansága a billentyűkön azt a célt is szolgálja, hogy a mozgás csak az ujjra koncentrálódjék, a csukló és a kar ne vegyen részt benne.

A második gyakorlat kiinduló pozíciója, tempója megegyezik az elsőével – öt ujj némán foglal el öt egymás melletti billentyűt, naponta variálva az alaphangot és az akkord jellegét. A cél az ujjak izmainak erősítése, a következő függőleges irányban nyújtó mozdulatsorral minden egyes ujj számára külön-külön:

1. a billentyű lenyomása
2. az ujj lecsúsztatása a billentyűről, lenyújtva azt a billentyű külső széle mentén olyan mélyen, amennyire csak lehet (lásd 1. ábra)
3. az ujj visszahelyezése eredeti pozíciójába
4. az ujj felemelése, olyan magasra nyújtva, amennyire csak lehet.[35]

Cortot ujjgyakorlataiból Jeanne Blanchard készített adaptációt kezdők számára, amelyet Cortot maga hagyott jóvá,[36] s a könyvben néhány gyakorlatot rajzzal is illusztráltak. Ennek a gyakorlatnak a második lépéséhez a következő kép tartozik:



6. ábra, Jeanne Blanchard: Principes élémentaires de la technique pianistique, 5. oldal

A gyakorlat segítséget nyújthat az ujj vertikális mozgásának plasztikussá tételében, de megvalósítása közben vigyázni kell, mert a kéz egyéni adottságainak megfelelőnél erősebb nyújtás sérülést is okozhat.

[34] I. h.
[35] I. m. 5.
[36] Jeanne Blanchard: *Principes élémentaires de la technique pianistique à l'usage des débutants d'après la Méthode Alfred Cortot.* (Párizs: Éditions Salabert, 1938). 3.

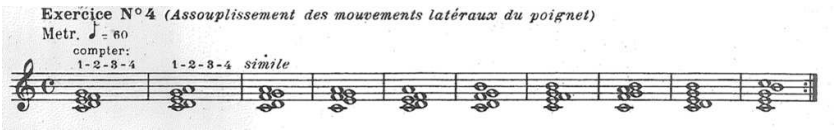
10.18132/LFZE.2024.5

A harmadik gyakorlat kiindulópontja azonos az előzőével, itt azonban nem függőleges, hanem vízszintes irányban kell nyújtani az ujjakat egymás, majd a billentyű fölött, kivéve a hüvelykujjat, amely természetesen a többi alatt nyúlik oldalra. A lépések a következők:

1. a billentyű lenyomása
2. a kinyújtott ujjat a többi fölött balra nyújtani, amilyen messzire csak lehet
3. ugyanez a mozdulat jobbra
4. az ujj felemelése magasra a billentyű fölé[37]

Az első három gyakorlatot csak piano dinamikában javasolt elvégezni, eltekintve attól az alternatív, kiegészítő lehetőségtől, amikor a néma billentyűket azok legmélyéig nyomva tartjuk, és az aktív ujj mezzoforte–forte dinamikával játszik.[38]

A negyedik gyakorlat már a csukló hajlékonyságát hivatott fejleszteni: az alábbi akkordsor egyes akkordjainak hangjait pontosan egyszerre lenyomva, minden egyes hangzat során négy teljes kört ír le a csukló a levegőben, miközben az ujjvégek szilárdan megőrzik eredeti pozíciójukat a billentyűkön; majd az akkordsort megismételjük a rotációs mozgást az ellenkező irányba végezve is.[39] Jeanne Blanchard a kezdők számára készített adaptációjában felhívta a figyelmet a könyök passzivitásának megőrzésére is e gyakorlat megvalósítása során.[40] Ezzel a gyakorlattal Cortot hatékony segítséget nyújtott a zongoratechnikában szükséges mechanikai komplexitás elsajátításához abból az alapelvből kiindulva, hogy az ujjvégeknek precízen kapcsolatban kell maradniuk a billentyűvel, miközben szilárdan megtartják a kar rájuk nehezedő súlyát; a csukló és a karok mozgása pedig szabad teret kap, súlyuk tudatos elosztása eszközként használható a hangképzésben.



87. kottapélda, Alfred Cortot: Principes rationnels de la technique pianistique, 5. oldal

Az ötödik gyakorlat is a csukló mozgásának hajlékonyságát szolgálja. A fenti akkordsor megszólaltatása során a mozdulatsor a következő:

[37] Alfred Cortot: i. h.
[38] I. h.
[39] I. h.
[40] Jeanne Blanchard: i. m. 7.

10.18132/LFZE.2024.5

1. a csuklót felemelve a kézfejet a zongorának a billentyűk mögötti fedele felé toljuk
2. visszahúzzuk a csuklót olyan mélyre, hogy az ujjak laposan feküdjenek végig a billentyűkön.

Mindezt akkordonként oda-vissza úgy kell végezni, hogy az ujjak végével megőrizzük azok eredeti pozícióját a billentyűkön, állandóan lenyomva tartva a billentyűket.[41] E gyakorlat egy variánsát írta le Thomas Manshardt a gyakorlás előkészítéseképp: öt egymás melletti fehér billentyűt némán lenyomva, a kézfejet és az ujjakat enyhén obbra fordítva, a csuklót lassan le kell engedni, majd felemelni, amilyen mélyre, illetve magasra csak lehetséges.[42] Mindeközben a kar súlya állandó nyomást gyakorol az ujjakra, azoknak pedig nem szabad behorpadni a súly alatt.[43] Ezt a lassú mozdulatsort ötször kérte megismételni Manshardt, majd a kézfejet enyhén balra fordítva ugyanezt újra ötször kérte végrehajtani.[44] Egy következő változata ennek a gyakorlatnak az, amikor kiinduló pozícióban egyetlen kiválasztott ujj fekszik végig laposan a billentyűn, majd ezután a csuklót le kell engedni amilyen mélyre csak lehet, miközben a karsúly nyomása állandó marad.[45] Ezt a legmélyebb helyzetet pár másodpercig tartani kell, majd lassan felemelni a csuklót olyan magasra, hogy csak a kiválasztott ujj hegye maradjon kapcsolatban a billentyűkkel, a kéz az ujjakkal pedig egyenes vonalban derékszöget zárjon be a billentyűk síkjával.[46] Az ujjnak itt is meg kell tudniuk tartani a kar súlyának nyomását. Ezt a legmagasabb helyzetet is meg kell tartani pár másodpercig, majd visszaengedni a kezet a kiindulóhelyzetbe.[47] Ez a ciklus is ötször ismétlendő, majd miután minden egyes ujj sorra került, az első és az ötödik ujjal a fehér billentyűkön kvint távolságot befogva is végre lehet hajtani a feladatot.[48]

A hatodik gyakorlat az előzőnek a fordítottja: az egyes akkordok lenyomása után

1. a kezet a billentyűzet mögötti fedél irányába előrecsúsztatva, az ujjak végét, amennyire csak lehet, felfelé nyújtva a fedélhez kell illeszteni (az ujjak belső felületével), miközben a csukló lefelé ereszkedik
2. visszahúzni a kezet az eredeti pozíciójába, a csuklót is visszaemelve.[49]

[41] Alfred Cortot: i. m. 6.
[42] Thomas Manshardt: i. m. 82.
[43] I. m. 96.
[44] I. m. 83.
[45] I. h.
[46] I. h.
[47] I. h.
[48] I. m. 83–84.
[49] Alfred Cortot: i. h.

10.18132/LFZE.2024.5

Az utóbbi három gyakorlat, az eddigiekhez hasonlóan, nem a repertoárban előforduló konkrét technikai nehézségek egyikét célozza meg, hiszen egyik sem zenei hangok megszólaltatását célozza meg, viszont kiválóan alkalmasak a kézfej és a csukló ízületeinek bemelegítésére, minden irányban hajlékonnyá tételére.

Az utolsó két gyakorlat már az alkar mozgásának lazítását tűzi ki célul. A nyolcadik számú a függőleges ugrások rugalmasságát szolgálja: a kézfejet vállmagasságban tartva, majd azt egy határozott és gyors mozdulattal előrevetve, lenyomás nélkül kell megérinteni a billentyűket, majd onnan visszapattanva az eredeti helyzetébe, egy könnyed, laza megállás következik. Ezt a mozdulatsort Cortot húsz alkalommal kéri megismételni, 60-as metronómszámú tempóban.[50] Thomas Manshardttól részletesebb leírást is kapunk erről a mozgásformáról: állítása szerint Cortot a légycsapó működéséhez hasonlította a mechanizmust – az alkar a légycsapó nyeléhez, a kézfej pedig annak rugalmas, gumis lapjához hasonlóan működik itt.[51] Az alkar hozza mozgásba a kézfejet, majd a kézfej hozzáadja ehhez a mozgáshoz a saját, csuklóból hintázó lendületét, végül az ujjak ostorcsapásszerűen érkeznek a billentyűkre.[52] Nincs is ennél hatékonyabb eszköz nagy és szabadon vibráló hangzás létrehozására; minden grandiózus hangot igénylő passzázshoz szükség van rá: hangos akkordok, oktávok esetében, és meglepő módon a dallamhangok kiemeléséhez is.[53] Ugyanis ez a mozdulat nem feltétlenül hirtelen és gyors, alkalmazható a karsúly egyszerű leejtésével is, ami továbbítja a lendületet.[54] Cortot gyakran teljesen kilapítva fektette végig az ujját a billentyűn, amikor erős dallamhangokat játszott, így az erő közvetlenül az ejtett alkar súlyából áramlott tovább a billentyűre anélkül, hogy durván ütközött volna vele.[55]

Az utolsó, kilencedik gyakorlat az alkar vízszintes mozgásának gyorsaságát és hajlékonyságát, a könyök lazítását célozza: a jobb kezet a billentyűzet legtávolabbi elérhető pontján helyezzük el balra, majd egy ruganyos mozdulattal átvetjük jobbra, a legszélső billentyűkre, és egy lazító megállás után ugyanígy visszadobjuk a kezet az eredeti pozíciójába, amit rövid megállás követ. Cortot ezt a gyakorlatot is hússzor javasolta megismételni.[56] Ez utóbbi két gyakorlat fontos stratégiai eleme a gyors mozdulatok feszültsége utáni lazítást, pihenést szolgáló megállás, amely felszabadítja az egész kar

[50] I. h.
[51] Thomas Manshardt: i. m. 62.
[52] I. h.
[53] I. m. 63.
[54] I. h.
[55] I. h.
[56] Alfred Cortot: i. h.

10.18132/LFZE.2024.5

izmait a továbbmenetel előtt, ezáltal lehetővé teszi a hosszú távú erőkifejtést játék közben. Hasonlóképpen az összes technikai gyakorlat után – amelyek elvégzésére naponta egy órát tanácsolt Cortot – tíz perc pihenést javasolt a gyakorlás folytatása előtt, amit azzal indokolt, hogy ha a fizikai erőkifejtést nem követi az izmok teljes pihentetése, az bármilyen fajta edzésre nézve hátrányos.[57]

A fenti gyakorlatok végrehajtása során felhívta a figyelmet a helyes testtartás szükségességére, hiszen csak így biztosítható a mozdulatok megfelelő amplitúdója[58] – előrehajlott háttal például korlátoznánk a teljes kar szabad és laza mozgását, ami ezeknek a gyakorlatoknak éppen a lényegi célja. Az ideális testtartást a következőképpen fogalmazta meg: „a szék optimális magasságát nem is annyira a törzs magassága, mint a karok hosszúsága határozza meg: a kar természetes ívben hajlik anélkül, hogy olyan bosszantóan éles szögeket zárna be, amelyek akadályoznák a kéz és az alkar izmainak megfelelő játékát. Általában a csuklót a kéznél alacsonyabban kell tartani, a mutatóujj természetes íve a billentyű fölött pedig meghatározza a többi ujj helyzetét is: amennyire különböző hosszúságuk megengedi kártékony feszültség nélkül, minden ujjnak ugyanazon a ponton és magasságban kell a billentyűt leütnie, ez segít elkerülni a túlzott artikulációt és a szerencsétlen merevséget is. Az ujjpárnák lehető legnagyobb felületének kell a billentyűvel érintkeznie."[59] Ez utóbbi jelenség Cortot zongorázásának fontos stílusjegye volt: a széles, éneklő dallamok gazdag szonoritásához a hajlékony csuklóhasználat mellett a laposan nyújtott, párnázott ujjakra is szükség volt.[60] Megemlítette azt az elterjedt gyakorlatot is, amely szerint bizonyos tanárok nagyobb erőkifejtést kívánnak a növendékeiktől az ujjak billentyűkről való felemeléséhez, mint azok lenyomásához – ezt Cortot fizikai értelemben nem tartotta célravezetőnek.[61] Ez utóbbi megjegyzés is a már fentebb kifejtett francia iskola hagyományaira utalt.

Cortot elveit a helyes testtartásról meg lehet ismerni a *Principes rationnels* hasábjain, de mit tudhatunk meg az ő testtartásáról zongorázás közben? Cortot tanítványa, Magda Tagliaferro így osztotta meg benyomásait egy interjúban:

> Egészen egyenesen ült, a törzse nem dőlt sem előre, sem hátra. Mozdulatai visszafogottak voltak, tartása mindig méltóságteljes és józan. Néhányaknak az

[57] I. m. 2.
[58] I. h.
[59] I. m. 7.
[60] Charles Timbrell: i. m. 103.
[61] Alfred Cortot: i. h.

10.18132/LFZE.2024.5

> a benyomása, hogy ez volt a norma Franciaországban abban az időben, de ez egyáltalán nem igaz. Valójában nem volt semmilyen norma: a zongoristák messze előrehajoltak, vagy messze hátra, bárhogyan ültek! Cortot kétségtelenül pozitív hatást gyakorolt a későbbi francia zongoraművészek testtartásról való gondolkodására. Planté vagy Diémer befolyása alatt sok francia zongorista előregörnyedt, görbe háttal, az orrukkal majdnem érintve a billentyűket, a könyöküket behajlították és a karjukkal az oldalukat ölelték. [...] Általánosságban véve, a legnagyobb művészek mindig mérsékelt, fesztelen tartást vettek fel a zongoránál, minden kicsavartságtól és túlzástól mentesen – ha másért nem is, egyfajta tiszteletből a hangszerük iránt.[62]

Thomas Manshardt szerint is Cortot abszolút mozdulatlanul ült – ha valaki nem látta a kezét, csuklójának szokatlanul nagyvonalú fel-le mozgásával, nem hitte el, hogy az ő játékából jön ez a tűz.[63] Testének az aktív csukló- és kézmozgáson túl csak egyetlen fajta mozgását figyelte meg, azt is csak akkor, amikor otthon játszott, a Salle Pleyelben sosem: alig észlelhető előre-hátra ringatózást, két centiméternél nem nagyobb kilengéssel, teljesen egyenes háttal – semmi billentyűk fölé hajlás, vagy égre néző hátradőlés, bólogató tempójelzés vagy oldalra nézés.[64] Arckifejezése is közömbös volt, az egész személyisége pedig visszafogott.[65] Tanítványainak sem engedett meg annál több mozgást, mint ami a hangzok megszólaltatásához és a pedálok lenyomásához szükséges volt.[66] Az érzéseknek a zongora hangjában kell megfogalmazódnia és nem a zongorista táncában – az előadó érzelmeinek áramlatát be kell csatornázni egy olyan koncentrált folyamba, mint amilyen a tűzoltó tömlő végéből kiömlő víz; az a művész pedig, aki engedi játék közben az érzéseit arckifejezésekben vagy drámai karmozdulatokban „elfolyni”, hasonló a több helyen kilyukasztott tömlőhöz: mire a víz kilövell a végén, annak nyomása már jelentősen lecsökken.[67] Cortot tartásának méltóságteljes mozdulatlansága összhangban van azzal az interpretációs elvével is, amely a zenében kifejezett érzések, a költői tartalom számára ad elsőséget annak mechanikai megvalósításával szemben – a

[62] Karen M. Taylor: i. m. 232.
[63] Thomas Manshardt: i. m. 92.
[64] I. m. 93.
[65] I. h.
[66] I. m. 92.
[67] I. m. 94.

10.18132/LFZE.2024.5

szükségesnél több mozgás elvonná a figyelmet és az energiát a szellemi koncentrációtól, a létrehozott hangzás aktív hallgatásától. A szemtanúk leírásai egybecsengenek a Cortot játékát rögzítő videófelvételekkel, ahol valóban jól megfigyelhető, hogy a szellemi koncentráció intenzitása nem hagy teret a kifejezéshez szükségesnél több mozgásnak.[68]

A *Principes rationnels de la technique pianistique* gyakorlatgyűjteményében Cortot a bemelegítő, lazító kézgyakorlatok után öt nagy fejezetben foglalta össze a zongorairodalomban előforduló technikai nehézségek fajtáit. Leírása szerint nem a már létező, egymásnak is ellentmondó ujjgyakorlat-gyűjtemények hadának bonyolultságához kívánt még egy kötetet hozzáadni, amelyek a zongoratechnika problémáit egy „százfejű hidra szörnyű ábrázatához" teszik hasonlóvá, hanem ellenkezőleg, egyszerűsíteni szerette volna a kérdést, és megmutatni, hogy „a szörny sebezhető".[69] Az összes technikai kihívás esszenciáját az öt fejezetben részletezett alapelemekre vezette vissza egyfajta Descartes-i racionalista gondolkodással – célja ezzel is az volt, hogy ne a darabok technikailag nehéz szakaszait gyakorolják ismételve, gépiesen, az érzelmi tartalmat, inspirációt fokozatosan elveszítve, hanem az adott technikai nehézség lényegét megértve, annak kivonatát gyakorolják a hangszeren, felkészítve és megerősítve az izmokat.[70]

Még magukbanaz ujjgyakorlatokban is el akarta kerülni a gépies rutint, a gyors végrehajtásnál fontosabb volt számára a gondos figyelem, ezért azt kérte a kötet használóitól, hogy a kromatikus skála szerint minden nap új alaphangról kezdjék az egyes feladatokat, hogy az ujjak helyzete a billentyűzeten folyamatosan megújulhasson, miközben megőrzik az eredeti C-alapú gyakorlat ujjrendjét.[71] A kötelező mindennapi kromatikus transzponáláson túl bizonyos megjelölt gyakorlatokhoz harmóniai és ritmikai variációkat is kért.[72] Leírása szerint alapos tanulmányozásuk első alkalommal körülbelül fél évet vesz igénybe, ha minden nap egy órát foglalkoznak vele, ebbe beleértve a bemelegítő gyakorlatokra szánt

[68] A fennmaradt videófelvételeken a következő darabok hallhatók: Chopin: Asz-dúr keringő op. 69 no. 1, Schumann: *Kinderszenen – Der Dichter spricht.* A következő darabról készült felvétel pedig csak képet tartalmaz, hangot nem: Chopin: C-dúr etűd op. 10 no. 1. *The Art of Piano. Great Pianists of 20th Century.* DVD, NVC Arts, 1999.
[69] Alfred Cortot: i. m. 1. „l'aspect horrifique d'une hydre aux cent têtes", „montrer que le monstre est vulnérable"
[70] I. h.
[71] I. h.
[72] I. m. 3.

10.18132/LFZE.2024.5

napi negyedórát is.[73] Ezt a fél évet sem véletlenszerűen határozta meg: az öt fejezet mindegyikét három alfejezetre bontva, ezeken naponta a kromatikus skála tizenkét fokának egyikéről indulva egy-egy fejezet feldolgozásához összesen harminchat napra van szükség.[74] Az első tanulmányozás alkalmával szigorúan ragaszkodott a gyakorlatok sorrendjének pontos betartásához, mert az egymás után következő technikai elemek fizikailag és logikailag egymásra épülnek, és a munka célja az egyes technikai nehézségek elveinek egymástól jól elkülönített elsajátítása.[75]

Az öt fejezetnek a következő címeket adta:

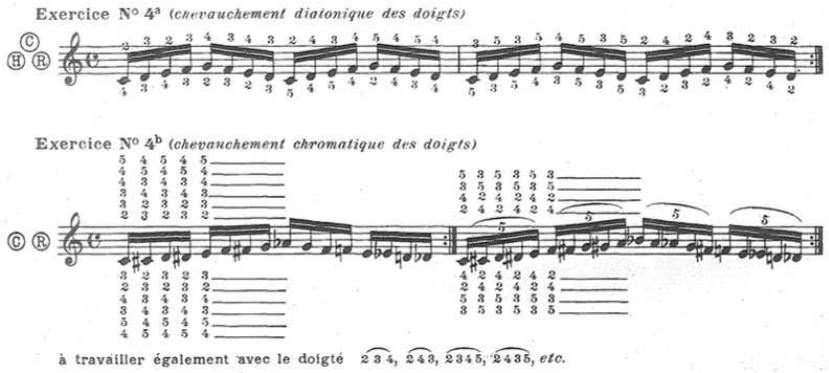
1. Az ujjak egyenletessége, függetlensége és mobilitása
2. A hüvelykujj alátevése (skálák és akkordfelbontások)
3. Kettősfogások és polifon játék
4. Nyújtások
5. Csuklótechnika, akkordjáték

Maguk a fejezetek kronologikusan is követik a zongoratechnika fejlődésének jelentős állomásait, amelyek bemutatására Cortot egy-egy oldalnyi szöveges bevezetőt is szánt, a történeti kontextuson túl pedig a használt fizikai apparátus fokozatos növekedése is megfigyelhető az egyes részek előrehaladtával.

Az első fejezet a barokk csembalójáték alapját jelentő precíz, független ujjtechnikát fejleszti, amellyel a virtuózok célja elsősorban az énekesek finoman díszített előadásmódjának imitálása volt.[76] Maguk a gyakorlatok először egy kvinten belül hosszan letartott hangok mellett mozgatnak meg először csak egyetlen ujjat, majd fokozatosan mozgásba hozzák egyenként a többit is, különböző hangközöket, artikulációkat és dinamikákat használva. A tartott hangok biztosítják, hogy a mozgás csak az ujjakra korlátozódjék, s a kézfej, a csukló és a kar mozdulatlan maradjon. Később Cortot a tartott hangokat elhagyja, majd a harmadik alfejezetben az ujjak vízszintes mozgása kerül középpontba – ugyanazt az ujjat szomszédos vagy távolabbi hangra áthelyezve, vagy a barokk repertoárból ismert módon egymás fölött átugorva (lásd 3. ábra), vagy ugyanazon a hangon különböző ujjakkal repetálva. A fejezet végén pedig a barokk díszítések, trillák szerepelnek minden lehetséges ujjrendi kombinációban.

[73] I. m. 2.
[74] I. h.
[75] I. h.
[76] I. m. 8.

10.18132/LFZE.2024.5



88. kottapélda, Cortot: Principes rationnels de la technique pianistique, 18. oldal

De mit tudhatunk Cortot saját ujjtechnikájáról? A bemelegítő gyakorlatok kapcsán már megemlítettem, hogy a kortárs francia hagyományokkal szemben Cortot ujjaival közel maradt a billentyűkhöz, azokat nem magasról ütve, hanem inkább helyből lenyomva szólaltatta meg, az ujjakat elnyújtva, törekedve az ujjvég lehető legnagyobb, párnázott felületének használatára. Az ujjak gömbölyített formája, magasról lendítése ellen azért is foglalt állást, mert ez a fajta hangképzés korlátolt hangzáshoz vezet, már csak azért is, mert a testnek egy kicsi, gyenge része elkülönülten kénytelen létrehozni a hangzást.[77] A kéz alapvetően egy fogó-kapaszkodó eszköz, s a zongorázásban a leghatékonyabban úgy használható, ha az ujjak nem csak ujjtőből, három ízülettel fogják meg a billentyűt és húzzák maguk felé, hanem négy ízülettel,[78] a csuklóból.[79] Ezáltal az ujjak egy hosszabb, ezzel együtt pedig mechanikailag hatékonyabb erőkart képeznek, érzékenyebb és erősebb egységet formálnak.[80] 1831. február 17-én Auguste Boissier asszony, aki maga is zongoraművész volt, a következő feljegyzést rögzítette naplójában Liszt Ferenc zongoraórájáról Párizsban, amelyet lányának adott:

> Ami az ujjtechnikát illeti, [Liszt] sosem akart az ujj vagy a köröm végére billenteni, hanem helyette az ujj párnájára, ami ellaposítja az ujjat. [...] Azt akarja, hogy kivétel nélkül mindig teljesen a csuklóból játsszunk – úgynevezett „halott kézzel" játszva; azt akarja, hogy

[77] Thomas Manshardt: i. m. 39.
[78] A három ujjperccsont és a kézközépcsont együtteséről van szó.
[79] I. m. 47–48.
[80] I. m. 52.

10.18132/LFZE.2024.5

> minden hanggal a kéz a csuklóból essék a billentyűre egy visszapattanó mozdulattal.[81]

Cortot egyetértett Liszttel abban, hogy az egész kéz természetes ejtésére van szükség a hangok megszólaltatásakor.[82] Nincs előírt kézforma, az ujjak nem gömbölyűek, nem saját erőből ütik meg a billentyűt, hanem a kéz egésze lazán, minden izomfeszültség nélkül, egyfajta négy ízületből álló erőkarként esik a billentyűre a csuklóból, mint egy zsanérból.[83] Amint a hang megszólal, az ujj enyhén megfogja a billentyűt, a kar és a kéz finoman hátrafelé húz, amit ellensúlyoz a csukló rugalmas felfelé indulása.[84] Manshardt szerint ezt a mozgást először staccato érdemes gyakorolni, a kéz leejtése és a hang megszólaltatása után mintegy gumilabdaként több centiméter magasra visszapattanva; később legato-játékban ez a mozdulat nem nagyobb, mint a billentyű lenyomásának mélysége.[85] Ez a laza, rugalmas, ugyanakkor erőteljes és hatékony billentésforma lehetővé teszi a rendkívül rövid ideig tartó, de azonnali lazítást minden egyes megszólaltatott hang után, így megelőzi a kifáradást is, mert a minimális feszültséggel járó erőfeszítés után az elvesztett energiát rögtön vissza is nyeri a kéz. A kézfej maga kétfajta mozgást végez egyszerre: egyrészt az ujjal együttműködve maga felé húzza a billentyűt, másrészt enyhén jobbra vagy balra fordul, attól függően, hogy a következő játszandó hang magasabb vagy mélyebb az előzőnél.[86]

Az érzelmi-szellemi kifejezés érdekében az egész testnek szabadon kell részt vennie a hangzás kialakításában, az ujjak pedig csak átveszik és továbbítják a mozgást, nem pedig kezdeményezői annak.[87] Az érzelmi folyam állandóságához viszont szükség van állandó fizikai folyamatra is, mert a lélek és a test kölcsönhatásban áll egymással.[88] Az énekesek és a fúvósok esetében a fizikai folyamatosságot a lélegzet biztosítja, a vonós hangszereken pedig a vonó

---

[81] Elyse Mach: *The Liszt Studies: essential selections from the original 12 volume set of Technical studies for the piano including the 1. English ed. of the legendary Liszt pedagogue, a lesson-diary of the master as teacher, as kept by Mme. Auguste Boissier, 1831-32.* (New York: Associated Music Publishers, 1973). XVII. Idézi Thomas Manshardt: i. m. 60.
[82] Thomas Manshardt: i. m. 60.
[83] I. h.
[84] I. m. 61.
[85] I. h.
[86] I. m. 48.
[87] I. h.
[88] I. m. 43.

10.18132/LFZE.2024.5

használata – nélkülük meg sem szólalhat a hang, nincs frazeálás.[89] A zongorán ezek megfelelője a kar súlyának állandó nyomása, amelyet az ujjaknak el kell bírni – mint ahogyan sétálás közben is a lábakra nehezedik a testsúly[90] –, ugyanakkor elég szabadnak és lazának is kell lenniük ahhoz, hogy a kéz, a csukló, a kar vagy akár a törzs felől érkező impulzusokra azonnal reagáljanak.[91] Ez az a terhelés, amelyhez az ujjakat hozzá kell erősíteni;[92] e teherbírás kialakítására születtek az első fejezetben található ujjgyakorlatok. Ugyanakkor az állandó lefelé nyomást, amely önmagában nehézkes játékmódhoz vezethet, ellensúlyozni szükséges a csukló egyidejű fokozatos felemelésével – ez az úgynevezett nyomás-emelés teszi lehetővé a karból az erő továbbáramlását a csuklón keresztül a kézbe és az ujjvégekbe, és elengedhetetlen a kifejező hangú előadáshoz.[93] Cortot ötödik bemelegítő gyakorlata, amelynek részletes leírása fentebb megtalálható, pontosan ezt a mechanizmust hivatott elsajátíttatni és automatizálni. A kéz fentebb leírt szabad ejtése csak ezzel a folyamatosan jelenlévő, nyomó-emelő mozgással kiegészülve válik igazán hatékony eszközzé, ahogyan a kézfej rugalmasan felfelé törekvő mozgása kölcsönhatásba kerül a karsúly állandó visszahúzásával.[94]

A második fejezetben található hüvelykujj-alátevés a csembalójátékban is új fejezetet nyitott, és a fortepiano fokozatos megjelenésével, a billentyűzet kiterjesztésével és a zenekari hangzásképre törekvéssel előkészítő lépést jelentett a zongoratechnika 19. századi forradalma felé.[95] Cortot a három alfejezetben először a hüvelykujj mobilitását alapozta meg, majd ezután a skálák és akkordfelbontások megvalósítását segítő gyakorlatok következnek – itt kiemelte, hogy a pozícióváltás a hüvelykujj részvételével nem torzíthat semmit a hangzás egyenletességén, a többi ujj tartásán, és a kéz is csak minimálisan vehet részt a mozdulatban.[96] Ezt a mozgásformát is Thomas Manshardt fejti ki részletesebben: minden fizikai mozdulat elsődleges célja, hogy összhangban legyen az előadó érzelmi kifejezésével, segítse, szabaddá tegye azt, ezért a kéznek és az ujjvégeknek – néhány ritka kivételtől eltekintve – abba az irányba kell mutatniuk,

[89] I. h.
[90] I. m. 43–44.
[91] I. m. 45.
[92] I. m. 46.
[93] I. m. 53.
[94] I. m. 61.
[95] Alfred Cortot: i. m. 23.
[96] I. m. 25–26.

10.18132/LFZE.2024.5

amerre a futam halad.[97] Ha a hüvelykujj részvétele miatt egy pillanatra eltér ettől az iránytól az előadó, akkor a mechanikai könnyítés ellenére megszakítja a passzázs lendületét, irányát, ezzel az érzelmi folyamat közvetlenségét is megakasztva, ezért Cortot nem tett engedményt e téren.[98] Felfelé tartó futamokban tehát az ujjak enyhén jobbra mutatnak, lefelé haladva pedig balra, és ebben az enyhe fordulásban a kéz és az egész kar is részt vesz.[99] Természetesen a fordulat szöge eltérő lehet a játszott futam jellegétől függően: a bal kézben felfelé, vagy a jobb kézben lefelé haladó skálában ez a bezárt szög például élesebb, mint a bal kézben lefelé, illetve a jobb kézben felfelé haladó skálák esetében, amikor a kéz alig mozdul el a billentyűzetre merőleges helyzetéből.[100] A kézfej és vele együtt az alkar oldalirányú elmozdulása azonban nem jár együtt rotációval, a kézfej oldalra billentésével – akik Cortot-t közelről figyelhették órákon keresztül játszani, észre kellett venniük, hogy kézfejének háta szinte végig stabilan párhuzamos volt a talajjal.[101]

A harmadik fejezet az azonos kézben játszandó többszólamúság két fő fajtájával, a polifon játék és a kettősfogások technikai aspektusaival foglalkozik. A polifon játék alkalmazására már Bach műveiben bőségesen találunk példát, később pedig többek között Beethoven, Brahms és Franck zenéjében fordul elő; a kettősfogások Haydn, Clementi és Beethoven szonátái után a romantikus zongoraművek virtuóz futamainak váltak jellegzetes elemeivé. Míg a polifon textúrákban a szólamok ritmikai vagy hangszínbeli jellegzetességeiben rejlő különbségeinek kidomborítása a feladat, a kettősfogások esetében a szólamok kiegyenlített minősége, intenzitásának hasonlósága a fő előadói törekvés.[102] E többszólamú passzázsoknak is segítségéül szolgál a kézfej és a kar fentebb leírt oldalirányba forgatása:[103] amikor a kiemelendő szólamot a jobb kéz leggyengébb ötödik ujjával kell megszólaltatni, önmagában az ujj fogásának ereje nem képes megfelelően erős hangzást létrehozni Cortot szerint, bármilyen erős kezű zongoristáról is legyen szó, viszont a kézfejet és a kart finoman jobb oldalra fordítva az egész kar súlya eljuttatható az ujj végéig, amelynek csak be kell

[97] Thomas Manshardt: i. m. 65.
[98] I. h.
[99] I. h.
[100] I. m. 65–66.
[101] I. m. 68.
[102] Alfred Cortot: i. m. 37.
[103] Thomas Manshardt: i. m. 73.

10.18132/LFZE.2024.5

fogadnia azt és megtartania – így lehetséges sokkal intenzívebben kiemelt szólamot játszani.

A negyedik fejezetben tárgyalt nyújtások a 18. század vége felé váltak szükségessé a billentyűstechnikában, amikor a fortepiano elterjedése gazdagabb harmóniai nyelvet és bátrabb virtuozitást tett lehetővé a csembalón megszokottnál, ahol addig elsősorban a számozott basszus kényelmes eljátszása volt a cél az ujjrendek kialakításakor, és a szomszédos ujjak között a kvartnál nagyobb hangközök rendkívül ritkán fordultak elő.[104] A gyakorlatok potenciális veszélyessége miatt Cortot külön jelöléssel látta el a rövid, illetve a hosszú ujjú zongoristáknak szánt gyakorlatokat, és ismételten felhívta a figyelmet a fokozatosság elvének elengedhetetlen fontosságára.[105] Bár a hüvelykujj alátevése kapcsán a második fejezetben már említette a csukló enyhe hajlításának szükségességét,[106] a gyakorlatgyűjteményben itt tanácsolta először bekapcsolni a kézfej mozgását is a megvalósításba, annak vízszintes hintázó mozgását használva a nagyobb hangközök esetében, ügyelve a kéz és a csukló hajlékonyságára, elkerülendő a merev kéztartást, ami a nyújtások gyakorlása esetében komoly sérüléshez is vezethet.[107]

Az utolsó fejezet anyagának viszont központi eleme a csukló mozgásának hajlékonnyá tétele, a fejezetet bevezető magyarázatban pedig egyértelművé teszi, hogy a zongoratechnika gondozásában elsőrangú helyet kell elfoglalnia, miután az előző fejezetekben megismert alapvető technikákat már sikerült elsajátítani.[108] Utalást tesz arra, hogy elterjedt nézet a hangzás minőségét egyedül az ujjak mozgásától függővé tenni, de azok a csukló hajlékonyságának részvétele nélkül csak igen korlátozott eredményhez vezetnek.[109] Valójában minden oktávot meghaladó terjedelmű passzázs esetében a csukló által adott impulzust követik az ujjak – az a gondolat, hogy a kezet a zongorán az ujjak mozgásával lehet vezetni, épp olyan abszurd, mintha az autóban a kerekek mozgatásával szeretnénk beindítani a motort.[110] A pusztán mechanikai aspektuson túl a zenei interpretációban is kulcsfontosságúnak tartja a csukló szerepét: a hegedű

[104] Alfred Cortot: i. m. 60.
[105] I. m. 61.
[106] I. m. 26.
[107] I. m. 60–61.
[108] I. m. 72.
[109] I. h.
[110] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

vonójához hasonlítja; a súly különböző fokozatai, amelyeket változatos pozícióival a csukló a kéznek és az ujjaknak továbbítani képes, valódi eszköze az érzékeny és beszédszerű frazeálásnak, s felbecsülhetetlen a hangképzés minőségében, a dinamika árnyalásában betöltött szerepe.[111]

A kéz használatán túl Cortot pedálhasználatát is érdemes megvizsgálni. Fentebb, a hangszínkezelésről szóló fejezetben már volt szó róla, hogy minden éneklő dallamot a bal és a jobb pedállal egyszerre játszott. Ezzel a harmadik, kalapáccsal meg nem ütött húr együtt-rezgésének nyitotta meg a teret, ami átható és nagy vivőerőt kölcsönöz a hangnak.[112] Ez a meg nem ütött húr ráadásul mérhetetlenül hosszabb ideig rezonál a többinél.[113] Ahhoz, hogy ennek a húrnak a rezgése igazán hatni tudjon, a dallamhangot olyan erővel kell megszólaltatni, hogy az nazálisnak vagy enyhén túlvezéreltnek hasson – ez közelről nem hangzik kellemesen, viszont egy megfelelően nagy koncertteremben levő távolságból a harmadik húr meg nem ütött rezonanciája megtisztítja a hangzást, az eredmény pedig gazdag, vibráló zongorahang.[114]

A jobb pedál árnyalt használata különleges színekkel gazdagította Cortot játékát, ahogyan a teljes lenyomás mellett a negyed- és félpedálokat is tudatos eszközként használta. Gyors futamok esetében csak annyira nyomta le a pedált, hogy a hangtompítók éppen csak elemelkedtek a húrokról – ez a negyedpedál.[115] Használata több célt is szolgál: megakadályozza, hogy a skálák szárazon és színtelenül hangozzanak, crescendo passzázsokban pedig úgy hat, mintha az előadó egyáltalán nem használna pedált, viszont az ujjai hihetetlen erővel játszanak.[116] Felvételkészítés közben Cortot gyakran játszott úgy passzázsokat, hogy körülbelül egy méterről hallgatva túlpedálozottnak hatottak, a mikrofon viszont nem vette fel az enyhén zavaros hangzást, hanem tiszta, időnként ragyogó hatást eredményezett.[117]

A pedál alaphelyzete játék közben azonban a lenyomva tartott pozíció, nem pedig a teljesen felengedett helyzet.[118] A pedál nélküli játékmódra természetesen

[111] I. h.
[112] Thomas Manshardt: i. m. 86.
[113] I. h.
[114] I. h.
[115] I. m. 88.
[116] I. h.
[117] I. h.
[118] I. m. 87.

10.18132/LFZE.2024.5

Cortot szerint is szükség van időnként, de a legvilágosabb textúrák esetén is úgy kérte, hogy az anyag pedál nélkülinek *hangozzék* – de soha nem jutott eszébe, hogy valóban ne használjanak pedált alatta.[119]

Lírai frázisokat egyetlen pedálban játszott végig, teljesen soha nem engedte fel a pedált.[120] Még akkor sincs szükség a pedál felengedésére és a hangzás teljes kitisztítására, amikor a pedál maximálisan le van nyomva, hogyha az új hangzat felülírja azt, ami előtte szólt.[121] Cortot a pedál állandó váltogatását „harmóniai kötegekben pedálozásnak" hívta, és művészileg haszontalannak tartotta.[122] Masszív crescendo felépítésekor különösen fontos volt számára, hogy a pedál gyakori cseréjével ne akasszuk meg a fölépülő hangtömeg növekedését – ilyen esetekben a hangerő mesteri adagolására is szükség van, hiszen úgy kell beosztani a folyamatot, hogy minden következő hangzat mindig erősebb legyen annyival, hogy felül tudja írni az előzményeit.[123]

Mindezekből világossá válik, hogy Cortot művészetének legfőbb prioritása a zeneművek költői jelentésének feltárása volt – ezt a legnagyobb alázattal és szinte a tudományos kutató alaposságával tette –, majd miután a zeneszerző szándékait megértve részletgazdagon kialakította, megfogalmazta saját értelmezését az adott művekkel kapcsolatban, tudatosan, racionálisan felépített technikai eszköztárának segítségével azon dolgozott, hogy a zenemű üzenetét, érzelmi tartalmát megelevenítve, szenvedéllyel adja tovább hallgatóinak.

[119] I. m. 89.
[120] I. m. 87–88.
[121] I. m. 88.
[122] I. m. 89.
[123] I. h.

10.18132/LFZE.2024.5

Zárszó

A bevezetésben felvetett kérdéshez visszatérve: miben rejlik Alfred Cortot játékának vitalitása, mitől marad előadásmódja egy évszázad elteltével is releváns annak ellenére, hogy az előadói stílus azóta gyökeresen megváltozott? A föllelhető dokumentumok és felvételek átvizsgálása, valamint egy még élő szem- és fültanúval, a 107 esztendős Colette Maze zongoraművésszel való személyes találkozás után egyértelművé vált számomra, hogy Cortot munkája során mennyivel messzebbre tekintett a kottában olvasható hangok minél pontosabb eljátszásánál. Még a zenei szövet világos strukturális elrendezésénél is mélyebbre ásott: minden forrást felkutatva a művek létrejöttét kiváltó érzéseket kereste. Ebben segítette őt minden művészeti ágra kiterjedő műveltsége, a zeneszerzőkről fennmaradt dokumentumok, beszámolók alapos megismerése, az elérhető kéziratok vizsgálata. Az így megszerzett információk számára nem maradtak száraz tények, hanem személyes, szinte egy pszichoanalitikuséhoz hasonlítható lélektani vizsgálatának köszönhetően belső szellemi és érzelmi világának részévé, majd költői asszociációinak táptalajává váltak. A képzőművészetből, irodalomból és színházból megismert érzésvilág alapvető módon formálta és inspirálta interpretációs esztétikáját, művészi törekvéseinek motorja lett. Előadói ideálja sokkal mélyebben gyökerezett, mint a korabeli zongorajáték jellemző stílusjegyeinek, technikájának elsajátítása – interpretációját a felszínen megfigyelhető jellegzetességek alatt megbúvó emberi érzések üzenete tette kortalanná. Hangzásvilágának színei egyaránt idézik a zenekari vagy népi hangszereket és a legváltozatosabb emberi gesztusokat, sőt a fényjelenségek és az anyagok különféle textúrái is szinte hallhatóvá válnak benne. A hangszer kezelése, a zongorázás mechanikai aspektusa pedig ennek a fantáziavilágnak a kifejezőeszköze volt; változatos billentésmódjával és sokszínű pedálhasználatával Cortot mindig a költői képekben megfogalmazott érzések megelevenítését szolgálta.

A dallamot egy énekes szólista intenzitásával formálta meg és emelte ki a kíséret hátteréből, miközben a kíséret sem maradt jellegtelen. Rubatójának a kifejező beszédet idéző dikció adott természetes lejtést. Cortot Chopin-felvételeit vizsgálva teljes biztonsággal állíthatjuk, hogy az improvizatívnak ható szabad időkezelés nem a pillanat szeszélyének eredménye volt, hanem gondosan átgondolt koncepció irányította. A darab részletes megismerésének és elemzésének szinte kutatói folyamatát részletesen elemeztem a dolgozatban; e „kutatómunkára” alapozta Cortot előadói koncepcióit, rátalálva a frázisok

10.18132/LFZE.2024.5

neuralgikus pontjaira, kellőképpen kiszélesítve a teret (időt) a lényegi tartalmi elemek számára, s a csupán háttérteremtő vagy összekötő anyagokat rövidebb idő alatt eljátszva – ezzel teremtette meg a strukturális egyensúlyt frázison belül és a nagyobb formarészek között. Éppen ez az alapos tervezés tette lehetővé, hogy az előadás felfokozott pillanatában már az intuitív spontaneitás varázsolhassa játékát élettelivé és őszintévé.

10.18132/LFZE.2024.5

Bibliográfia

Anselmini, François és Jacobs, Rémi: *Alfred Cortot.* Párizs: Fayard, 2018.

Anselmini, François és Jacobs, Rémi: *Le Trio Cortot-Thibaud-Casals.* Párizs: Actes Sud, 2014.

Blanchard, Jeanne: *Principes élémentaires de la technique pianistique à l'usage des débutants d'après la Méthode Alfred Cortot.* Párizs: Éditions Salabert, 1938.

Cortot, Alfred: *Principes rationnels de la technique pianistique.* Párizs: Maurice Senart, 1928.

——————: „Paderewski pianiste." *Le Monde musical* XL/1 (1929. január): 4.

——————: „En souvenir d'Édouard Risler." *Le Monde musical* XLI/6 (1930. június): 221–222.

——————: *Cours d'interprétation.* Párizs: R. Leguix, 1934.

——————: „Frédéric Chopin. II. – Les Ballades." Conferencia XXVIII/8 (1934. április): 427–437.

——————: „Apprenez la musique." *Le Monde musical* XVVII/10 (1936. október): 263.

——————: „Attitude de l'interprète." *Revue internationale de musique* I/5-6 (1939. április): 885–888.

——————: *La musique française de piano.* Párizs: Presses Universitaires de France, 1948.

——————: *Aspects de Chopin.* Párizs: Albin Michel, 1949 és 2010.

——————: *Entretiens.* 1953. A Radio Télévision Suisse online archívumából: https://www.rts.ch/play/recherche?query=cortot (utolsó megtekintés dátuma: 2023. augusztus 31.)

Claude Debussy: Összegyűjtött írások és beszélgetések. Ford.: Fazekas Gergely. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017.

Doumet, Christian: *Grand art avec fausses notes. Alfred Cortot, piano.* Seyssel: Champ Vallon, 2009.

Downes, Stephen: *Mazurka.* Grove Music Online

Eckhardt Sándor: *Francia-magyar kéziszótár.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.

Jean-Jaques Eigeldinger: *Chopin – Pianist and Teacher – As Seen By His Pupils.* Ford.: Naomi Shohet. New York: Cambridge University Press, 1986.

Fábián Dorottya: „The recordings of Joachim, Ysaye and Sarasate in light of their reception by nineteenth-century British critics (Joseph Joachim, Pablo Sarasate, Eugene Ysaye)."

10.18132/LFZE.2024.5

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 37/1 (2006. december): 189–211.

Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer.* Ford.: Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat, 1984.

Gavoty, Bernard: *Les Grands Interprètes. Alfred Cortot.* Genf: Éditions René Kister, 1953.

——————: *Alfred Cortot.* Genf: Éditions René Kister, 1955.

Gerig, Reginald R.: *Famous Pianists and Their Technique.* S. l.: R. B. Luce, 1974.

Juhász József, Szőke István, O. Nagy Gábor, Kovalovszky Miklós (szerk.): *Magyar értelmező kéziszótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2014.

Kaminsky, Peter: „Listening to Performers' Writings and Recordings: An Analysis of Debussy's »Colloque sentimental«" Music Theory Online 22/3 (2016. szeptember) https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.kaminsky.html#Beginning (utolsó megtekintés dátuma: 2023. augusztus 31.)

Karasowski, Moritz: *Frederic Chopin, Vol II. His Life, Letters, and Works.* (Project Gutenberg, 343. https://www.gutenberg.org/files/46573/46573-h/46573-h.htm) Utolsó megtekintés dátuma: 2023. augusztus 31.

Kleczyński, Jan: *The Works of Frederic Chopin and their Proper Interpretation.* London: William Reeves, 1913.

Leech-Wilkinson, Daniel: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance.* London: CHARM, 2009.

————————————-: „Making Music with Alfred Cortot: Ontology, Data, Analysis" In: von Loesch H., Weinzierl S. (szerk.): *Gemessene Interpretation: Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen.* Mainz: Schott, 2011. 129-144.

Lefébure, Yvonne: „Cortot, le poète du clavier." *Revue internationale de musique* I/5-6 (1939. április): 903-906.

Legouvé, Ernest: *L'art de la lecture.* Párizs: J. Hetzel et Cie., S. a.

Liszt Ferenc: *Chopin.* Ford.: Wass Ottilia. Budapest: Gondolat Kiadó, 2010.

——————: *A cigányokról és magyarországi zenéjükről.* Ford.: Hamburger Klára. Budapest: Balassi Kiadó, 2020.

Long, Marguerite: „Deux aspects de Chopin. I. – 1810–1838." Conferencia XXXVIII/10 (1949. október): 397–405.

Mach, Elyse: *The Liszt Studies: essential selections from the original 12 volume set of Technical studies for the piano including the 1. English ed. of the legendary Liszt*

10.18132/LFZE.2024.5

pedagogue, a lesson-diary of the master as teacher, as kept by Mme. Auguste Boissier, 1831-32. New York: Associated Music Publishers, 1973.

Manshardt, Thomas: *Aspects of Cortot.* Northumberland: Appian Publications and Recordings, 1994.

Mattes, Arnulf Christian: „What Else Can Grieg's Historical Recordings Tell Us?" *Studia Musicologica Norvegica* 46/1 (2020. november): 25–40.

Musgrave, Michael: „Historical Performance." In: Natasha Loges, Katy Hamilton (szerk.): *Brahms in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 367–375.

Heinrich Gustav Neuhaus: *A zongorajáték művészete*. Ford.: Legány Dezső. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1961.

Niecks, Frederick: *Frederick Chopin as a Man and Musician. II*. London: Novello, 1902.

Perahia, Murray: „Introduction. Cortot Teaching." In: Murray Perahia (szerk.): *Alfred Cortot. The Master Classes.* (Paris: Sony Classical, 2005). 2–4.

Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de musique*. Párizs: Chez la Veuve Duchesne, 1768.

Rostand, Edmond: *Chantecler. Pièce en quatre actes, en vers.* Párizs: Charpentier et Fasquelle, 1910.

Samson, Jim: *Chopin: The Four Ballades.* Julian Rushton (szerk.): Cambridge Music Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Schonberg, Harold C.: *The Great Pianists.* New York: Simon and Schuster, 1963.

Schumann, Robert: *Válogatott írások.* Ford.: Hamburger Klára. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.

Stachó László: „»Gradus ad Parnassum«: The Purgatory of Instrumental Technique." In: Thomas Gartmann, Daniel Allenbach (szerk.): *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute.* Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Band 14. Schliengen: Edition Argus, 2019. 505–520.

Taillandier-Guittard, Inès: *Alfred Cortot, interprète de Frédéric Chopin.* PhD disszertáció, Université de Saint-Étienne, 2013.

——————————: „Penser la métaphore dans les textes d'Alfred Cortot : complexité et ambiguïtés d'une figure de style." In: Inès Taillandier-Guittard (szerk.): Métaphore et musique. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015.

Taylor, Karen M.: *Alfred Cortot: His Interpretive Art and Teachings.* PhD disszertáció, Indiana University, 1988.

Thieffry, Jeanne: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot." Le Monde musical XXXVII/8. (1926. szeptember): 315–323.

10.18132/LFZE.2024.5

——————: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre." Le Monde musical XXXVIII/10. (1927. október): 351–358.

——————: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre." Le Monde musical XXXVII/1 (1927. december): 433–435.

——————: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/7 (1929. július): 255–257.

——————: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." Le Monde musical XL/10 (1929. október): 315–318.

——————: „Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin." *Le Monde musical* XL/11 (1929. november): 353–356.

——————: „Les cours de pédagogie pianistique d'Alfred Cortot." Le Monde musical XLII/7 (1931. július): 235–240.

Timbrell, Charles: *French Pianism. A Historical Perspective.* Portland: Amadeus Press, 1999.

Tomaszewski, Mieczyslaw: *Chopin. The Man, His Work and Its Resonance.* Ford.: John Comber. Varsó: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2015.

Walker, Alan: *Fryderyk Chopin.* Ford.: Fejérvári Boldizsár. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.

Yagil, Limore: „Alfred Cortot, entre mémoire et oubli : le destin d'un grand pianiste." *Guerres mondiales et conflits contemporains : Revue trimestrielle d'histoire* 246. szám (2012. április): 117–136.

Kották:

Chopin, Frédéric: *Ballades. Complete Works for the Piano. V.* Carl Mikuli (közr.): New York/London: G. Schirmer, 1916.

Cortot, Alfred: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. 12 Études op. 25.* Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1916.

——————: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. 24 Préludes.* Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1926.

——————: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Ballades.* Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1929.

——————: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Sonates op. 35 et 58.* Párizs: Éditions Maurice Sénart 1930.

10.18132/LFZE.2024.5

——————: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Scherzos.* Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1933.

——————: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Impromptus.* Párizs: Éditions Maurice Sénart, 1934.

——————: *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Polonaises.* Párizs: Éditions Maurice Senart, 1939.

Liszt Ferenc: *Klavierwerke. Transcriptionen IX.* Budapest: Editio Musica Budapest, 1998.

Hang- és videófelvételek:

Alfred Cortot: *The Master Classes.* Recorded in Master Classes at the École Normale de Musique, Paris between 1954 and 1960. Introduction and commentary by Murray Perahia. New York: Sony Classical, 2005. S3K89698.

Alfred Cortot: *Anniversary Edition.* Párizs: EMI Classics, 2012. 50999 704907 2 5

Cortot plays Chopin: Four Ballades/24 Preludes/Berceuse/The Legendary 1926 & 1929 Recordings by Chopin. Berkeley: Music & Arts, 1987. CD-317

The Art of Piano. Great Pianists of 20th Century. S. l: NVC Arts, 1999.