

FORTE ÉS PIANO

PINTÉR TIBOR

Komlós Katalin: Fortepianók és zenéjük

Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800

Budapest, Gondolat Kiadó, 2005.

165 old., 1980 Ft

Friedrich Gulda zongoraművésztől 1981-ben azt kérdezte egy riporter, szívesen játszana-e Mozartot egy XVIII. századbeli hangszeren. Gulda így felelt: „Csak akkor, ha kaphatok hozzá XVIII. századi közönséget.”¹ A provokatív válasz az akkoriban nagyon éles vitákat keltő historikus-autentikus előadó-művészetet egyik legérzékenyebb pontján érte. A zenei historizmus fából vaskarika, mondták sokan, hiszen több szempontból egymásnak is elentmondó előadó-művészeti hagyományokat akar életre kelteni, amelyek alól a közönség „kiment”. A historizálás a zenében nem más, mint egy zenei múzeum megalapítása: zenei világát lehet ugyan csodálni, ám muzeális élettelenységénél fogva semmiképp sem válhat a zenekultúra integráns részévé. A másik oldalt azonban a zeneműnek kijáró történeti megértés vezette: az a meggyőződés, hogy a műalkotás „belülről való megismerése” csak így válhat valóra. Sigiswald Kuijken kijelentése ebből a szempontból mértékadó: „Szilárd meggyőződésem, hogy a historikus hangszerek *sokkal több esélyt* adnak arra, hogy »belülről« ismerjük meg ezt a zenét.”² A hangszerjáték technikáitól a kottaolvasás módjain keresztül a hangszerek történetéig ívelő történeti kutatás tehát megalapozta volna azt a lényegében új tudást, amelyre a korabeli művek szonorikus világa is felépíthető. E két vélekedés még ma is megosztja a közönséget, ha nem is akkora hévvel, mint húsz-harminc évvel ezelőtt. A zenekedvelők körében ma is vitatéma, hogy például Bachot csembalón vagy zongorán előadva jobb-e hallgatni, vagy hogy elfogadható-e Schiff András egyik hangversenyének bevezetőjében tett kijelentése, hogy utálja a csembalót. Közelítve kötetünkhöz, ugyanígy feltehető a kérdés, hogy Mozartot fortepianón vagy modern Steinway, Yamaha, esetleg Bösendorfer zongorán érdemesebb-e játszani és hallgatni.

1 ■ Idézi: Paul Badura-Skoda: *Playing the early piano. Early Music*, 1984. november, 477. old.

2 ■ Péteri Judit: Párhuzamos interjú Nikolaus Harnoncourt-tal és Sigiswald Kuijken-nel. In: uő (szerk.): *Régi zene 2. Zeneműkiadó, Bp., 1987. 95. old.*

3 ■ Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái – Hangszerválasztás és előadói gyakorlat, műfaji tipológia és stíluselemzés. Zeneműkiadó, Bp., 1979.*

A „fortepiano vagy zongora” vita a régizenejáték történetének viszonylag kései fejleménye. A zenei historizmusnak is megvan a maga históriája. A historikus előadók figyelmét az 1950–60-as években elsősorban a preklasszikus zene kötötte le, azon belül is, a jelentősebb folyamatokat tekintve, a reneszánszból igyekeztek megérteni a kora barokkot, majd abból a nagy barokkot. A historikus előadó-művészet újra végigjárta a zenetörténetet, és értelmezéseiben a korábbi korszakok zenéjétől haladt az újabbak felé. Többek között ezt (is) jelenti a művek „belülről való megismerésének” programja. Így értelemszerűen csak később merült fel a fortepiano és a zongora közötti versengés és választás kérdése. A csembaló iránti igény már a XX. század első harmadában megjelent például Wanda Landowska művészetében, aki Bachot elsőként a neki „kijáró” hangszeren szólaltatta meg. (Igaz, nem kópiahangszereken, hanem utasításai szerint készült csembalón, melynek vajmi kevés köze volt a Bach-korabeli billentyűs hangszerekhez.) Arnold Dolmetsch viszont ugyanebben az időben a kópiahangszerek lelkes támogatója és készítője volt. A tudomány figyelme a billentyűs irodalom mestereinek hangszerhasználatára is kiterjedt. Például Ralph Kirkpatrick munkásságának köszönhetően Domenico Scarlatti és a csembaló ismét elválaszthatatlan lett, viszont érdekes módon Kirkpatrick ellenezte a fortepiano használatát a klasszika zenéjének előadásában. Somfai László jórészt Christa Landon hatására írt s az ő emlékének ajánlott nagy hatású könyvében³ az elsők között vetette fel nemcsak a magyar, de a nemzetközi szakirodalomban is a fortepiano és különböző típusai használatának kérdéseit Haydn művészetében – alapvetően apologetikusan. (Jelzésértékű egyébként, hogy a kötet címlapján nem zongora, hanem egy bécsi fortepiano látható, úgy tűnik, ugyanaz, amely most Komlós könyvének borítóján szerepel.) Somfai műve azóta alapkönyv lett, 1993-as angol nyelvű megjelenésével a nemzetközi zenetudományos vérkeringésbe is bekapcsolódott. Nem is véletlenül említem: Komlós Katalin jórészt a Somfai által megkezdett utat követi, az ő iskolájának tagja.

Komlós munkája először 1995 júniusában jelent meg a rangos oxfordi Clarendon Pressnél *Fortepianos and Their Music: Germany, Austria, and England, 1760–1800* címmel. A szűkebb zenetudományi közösség hamar felfigyelt rá. David Rowland egyébként minuciózusan kritikus bí-

rálatát ezzel a mondattal zárta: „Minden hiányossága ellenére e kötetnek mint a témába való bevezetésnek nincs párja a piacon, s igen hasznos forrás.”⁴ Somfai László rövid laudáló recenzióját pedig így fejezte be: „Bár olvashatnánk magyarul is!”⁵ Rejtély, miért kellett eltelnie tíz évnek ahhoz, hogy ez az óhaj megvalósuljon – bár a magyar szakkönyvkiadás mizériáit ismerve köny-nyen elképzelhetjük, mi minden állhatta útját. Eddig egyetlen mértékadó írás jelent meg a



Andreas Stein
fortepianója, 1782



Johann Christoph
Zumpe asztalzongorája, 1766

könyvről Kárpáti János tollából, aki már az első mondatában „[z]enei könyvkiadásunk sanyarú és kiszolgáltatott helyzetét” okolja a magyar kiadás késedelméért.⁶

Előzetesen érdemes szót ejteni a fortepiano-lemezfelvételekről, hiszen a magyar közönségnek a nem túlságosan gyakori fortepiano-koncerteken kívül a lemezek jelentik a hangszerrel való megismerkedés lehetőségét. A fortepianisták természetesen nem értenek egyet Gulda fent idézett pikírt megjegyzésével, és a hetvenes–nyolcvanas években számos fortepiano-bejátszást rögzítettek. Sok esetben azonban ezek a felvételek vagy nem professzionálisak, vagy a szó szoros értelmében muzeálisak, azaz egy-egy valóban létező hangszergyűjtemény instrumentumait szólaltatják meg: bármily nemes is a szándék, valójában nem jut túl a hangzó múzeumban álló, kissé poros emlékművek megismertetésén. E felvételek dokumentatív értéke sokkal nagyobb, mint önálló interpretációs eredménye. (A hangszergyűjteményekkel kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy Komlós Katalin fáradtságot nem kímélve felkereste választott hangszere legjelentősebb Európában őrzött példányait.) A professzionális fortepianisták sorra jelentek meg nagy jelentőségű albumokkal, s mára a hangszer virágkorának, azaz éppen a könyv alcímében jelzett 1760 és 1800 közötti időszaknak kimagasló komponistáitól csakúgy, mint a kismesterektől igen sok zenemű felvétele áll rendelkezésünkre. Húsz év diszkográfiáját lehetetlen volna összesíteni, viszont Komlós Katalin könyvével kapcsolatban egy megkerülhetetlen fortepianistát, Malcolm Bilson több okból is meg kell említenünk. Egyrészt magyar kapcsolatai révén ő nálunk a legismertebb fortepiano-játé-

kos, másrészt Komlós Katalin 1986-ban *The Viennese Keyboard Trio in the 1780s: Studies in Texture and Instrumentation* című értekezésével azon a New York állambeli Cornell Egyetemen doktorált, ahol Bilson 1976 óta egyetemi tanár. Komlós Somfai után tőle kapta a legerősebb szakmai impulzust, s maga is a Cornell Egyetemen vált professzionális fortepianistává. A szűkebb szakmai kapcsolatok persze keveseket érdekelhetnek, ámde Bilson szuggesztív, nagy hatású előadó, aki – saját bevallása szerint – 34 éves korától fogva, vagyis 1969 óta elkötelezettje a fortepiano-nak.⁷ Az azóta eltelt közel negyven évben meghökkenően széles repertoárt alakított ki. Csak a legjelentősebb állomásokat érintve: 1983-ban Mozart összes zongoraversenyét rögzítette John Eliot Gardinerrel és az Angol Barokk Szólistákkal, 1989-ben Mozart összes szonátáját a Hungarotonnál, 1998-ban a Cornell Egyetem *Doctor of Musical Arts in Historic Performance Practice* programja keretében tanítványaival osztozva rögzítette Beethoven összes szólószonátáját, 1995 és 2003 között pedig Schubert összes szonátáját a Hungarotonnál. Legújabb Schumann és Chopin zenéjének fortepiano-interpretációjával foglalkozik. Bilson az egyetlen, aki a fortepiano-játékot a lehető legszélesebb dimenzióba helyezte, s a maga történetén belül teljes mértékben befutotta. Ebben két társa van a régizenejatek területén: Nikolaus Harnoncourt és John Eliot Gardiner.

Komlós Katalin kötetének első fejezetében a hangszertípusokat mutatja be. A fortepiano – akárcsak a zongora vagy a csembaló – nem egyetlen hangszer: számtalan változata, kérészerűtlen vagy nagy karriert befutó típusa van. Miután a XVIII. század első felére a csembaló építéstechnikailag elérte csúcspontját, a fortepiano valójában kísérleti hangszerként jelent meg a billentyűs instrumentumok történetében. Már a XVII. században alapvető problémának számított, hogy a csembaló képtelen a dinamikai árnyalásra, manuálváltásokkal a hangerő folyamatos növelése vagy csökkentése megvalósíthatatlan. Bár kísérleteztek egy redőnyszerkezettel, amely a hurok fölött fokozatosan szétnyíló és összecsukódó falemezekből állt, s ezzel a technikával igyekeztek létrehozni a dinamikai árnyalást. Bartolomeo Cristofori, akit a fortepiano feltalálójának tekinthetünk, olyan kalapácsmechanikát fejlesztett ki,

4 ■ David Rowland: Fortepianos and their music. *Early Music*, 1996. február. 164. old.

5 ■ Somfai László: Magyar szerző könyve angolul. *Muzsika*, 1995. július. 30. old.

6 ■ Kárpáti János: A fortepiano virágkora. *Muzsika*, 2006. február. 37. old.

7 ■ Malcolm Bilson: The Viennese fortepiano of the late 18th century. *Early Music*, 1980. április. 158. old.

8 ■ Johann Mattheson: *Critica musica* II (1725, Hamburg). 335. old. Faksimile kiadása. Laaber Verlag, Laaber, 2003.

9 ■ Christoph Wolff: *The New Bach Reader*. W. W. Norton, New York – London, 1998. 365–366. old.

amely a billentyű lenyomásának erejét követve képes forte és piano, azaz hangos és halk játékra. Innen származik a hangszer neve. A találmány elterjedt Németországban, Johann Mattheson 1725-ben a *Critica musica* című folyóirat „Zenei érdekességek” rovatában közölt egy eredetileg olasz nyelvű leírást az új hangszerről ezzel a címmel: *Leírása egy újonnan feltalált clavicinnak* [csemlalónak], amely rendelkezik a pianóval és a fortéval is, egybekötve a zenei instrumentumról szóló egynémely vizsgálódásokkal.⁸ Ezt a leírást ismerte meg először Gottfried Silbermann, a hangszer továbbfejlesztője is, aki ebben a munkában egyébként nagy segítséget kapott Bachtól. Komlós Katalin csak futólag említi ezt a munkakapcsolatot, amely vélhetően szerzői intenciói miatt maradt kidolgozatlan – bár könyvének első részében több hangszerkészítő és zeneszerző közös munkálkodásáról is beszámol. Érdemes idézni a Jakob Adlung *Musica mechanica Organoedi* című művében fennmaradt leírást Silbermann és Bach munkakapcsolatáról: „Gottfried Silbermann úr először két ilyen hangszert [fortepianót] épített. Az egyiket látta és kipróbálta a néhai Joh. Sebastian Bach Capell-meister úr, és dicsérte, valósággal csodálta a hangját. Sajnálkozásának adott azonban hangot amiatt, hogy a magas regiszter túlságosan gyengén szól, és nehéz a hangszer billentése. Ez nagyon elkedvetlenítette Silbermann urat, aki nem szenvedhette, ha bármilyen hibát talál a munkájában. Ezért aztán jó ideig haragudott Bach úrra. Mégis, lelkiismerete azt mondatta vele, hogy Bach úrnak igaza volt. Ezért úgy határozott, hogy nem szállít többet ezekből a hangszerekből, s inkább keményen elgondolkodott azon, miképp tudná megoldani a J. S. Bach úr által felfedezett hibákat. Több évig dolgozott ezen. [...] Röviddel utóbb Öfelsége, a porosz király [Nagy Frigyes] rendelt egyet e hangszerek közül, s miután elnyerte tetszését, több új hangszert is megrendelt Silbermann úrtól. Silbermann urat dicséretes vágy fűtötte, hogy legutóbbi munkáinak egyikét a néhai Bach Capellmeister úr lássa és megvizsgálja, s e kívánságát teljesítve Bach a legnagyobb megelégedettségét fejezte ki.”⁹ Erre a Silbermann által oly nagyon áhított sikerre 1747-ben, Bach Nagy Frigyesnél, Potsdamban tett nevezetes látogatásakor került sor. A Nagy Frigyes előtt fortepianón játszó Bach alakját egyébként az első Bach-életrajz szerzője, Johann Nikolaus Forkel is felidézi 1802-ben. Élete utolsó két évében – amint arra Komlós is utal – Bach Silbermann ügynökéként is segítette az új hangszer elterjesztését. Amennyiben hittel adunk a fenti beszámolónak, mely szerint a német fortepiano születése körül nem kisebb szellem bábáskodott, mint Bach, akkor kézenfekvő volna a Bach-műveket egy érett Silbermann-fortepianón vagy annak egy kópiáján előadni, amire azonban tudtommal eddig komolyabban senki sem törekedett. Ez annál is fontosabb, mert a korabeli német *Clavier* szóvalójában minden billentyűs hangszer megjelölésére szolgált, beleértve az orgonát is. Azaz az előadónak

szíve joga volt eldönteni, milyen hangszeren játssza a *Clavierra* írt műveket.

Silbermann hangszerei szárny alakúak voltak, azaz megjelenésükben a csemlalóra, illetve a későbbi zongorára hasonlítanak. A másik típus az asztalzongora; alakját a klavikordtól örökli, mely a csemlaló mellett a kor legdivatosabb billentyűs hangszere. Komlós Katalin részletesen kifejti a két típus közötti különbségeket, a rájuk jellemző sajátosságokat a hangszintől



John Broadwood
fortepianója, 1815



A három fennmaradt
Cristofori-fortepiano egyike, 1726

a billentési jellegzetességeikig. A legátfogóbb problémakör a tompítás kérdése, ami a legnagyobb nehézséget jelentette a hangszerkészítőknek a XVIII. század második felében. Ezt a mechanikai problémát Komlós minden részletre kiterjedően vizsgálja, sőt még a billentyűk hosszát és szélességét is összehasonlítja, ami – mint minden zongorázni tudó beláthatja – alapvetően fontos. Mindeközben fegyelmezetten egyben tartja az adatok, források sokaságát, amelyből mértéktartóan válogat. A számtalan technikai átalakítást követően a század nyolcvanas éveiben a két fő hangszertípus a nagy hangszerkészítő triáznak – Stein, Schantz és Walter – köszönhető a könnyű járású bécsi fortepiano és a súlyosabb, keményebb hangú – valamelyest nehezebb billentéssel járó – angol fortepiano, melynek legnagyobb mestere a skót származású John Broadwood. A bécsi típus mesterdarabjai Haydn középső korszaka, illetve Mozart, valamint a korabeli kismesterek műveinek előadására alkalmasak, míg az angol típus Dussek, illetve Clementi műveinek méltó instrumentuma. Kényes kérdés, amelyet a Haydnról szóló rész alaposan megvizsgál, hogy az érett Haydn-sonáták hangszerválasztását mennyiben befolyásolja Haydn londoni időszaka, hiszen ekkor ismerkedett meg a nagy angol hangszerrel, tehát kézenfekvő volna utolsó sonátáit e hangszertípuson megszólaltatni.

A hangszeréről szóló első fejezetnek két komoly hiányossága van. Egyrészt semmilyen illusztrációt nem tartalmaz, noha az anyag a magyarító ábrák, fotók valóságos garmadáját kíváná meg. Az egyetlen kép, a borító fotója az azonosítást segítő szöveg híján üres, jelentés nélküli illusztráció.

ció. Pedig még a zongorázni tudó olvasó is nehezen alkot világos képet a hangszer-mechanikai kérdésekről pusztán leírások alapján. A kíváncsi olvasó kénytelen más szakmunkákra vadászni, amelyekben megfelelő illusztrációkat talál, hogy megérthesse, mi a különbség például a lökönyvelés mechanika és a csapómechanika között. Másrészt a szerző legalább egy bevezető fejezetben ismertethette volna a billentyűs hangszerek XVIII. századi összképét, hogy az olvasó eligazodhasson az instrumentumok labirintusában. Magam két magyarul is hozzáférhető, gazdagon illusztrált kötetet ajánlhatok az olvasónak: John Henry van der Meer *Hangszerek* (Zeneműkiadó, Bp., 1988), illetve John-Paul Williams *A zongora* (Vince Kiadó, Bp., 2003) című munkáját. Az utóbbinak az első fejezetei foglalkoznak a modern koncertzongora elődeivel: a klavikorddal, a spinéttel, a virginállal, a csembalóval, sőt a fortepiano működési elvének alapötletét adó cimbalommal is – mely egyébként szóba sem kerül Komlós kötetében –, valamint természetesen a fortepiano különböző típusaival.

A második, kétségkívül hangsúlyosabb fejezet, amely a fortepianóra írt zenéről szól, nemes egyszerűséggel *A zene* címet viseli. Három alfejezetre tagolódik. Kissé merev eljárásnak tűnhet, hogy a szerző először az 1760–1780, majd az 1780–1800 közötti időszakot tárgyalja, ám a hangszer technikai fejlődése és a bécsi, illetve az angol fortepiano első kiforrott mester munkáinak megjelenése igazolja ezt a felosztást. A korabeli fortepiano-muzsika feltérképezése voltaképpen történeti nyomvonalat követ attól kezdve, hogy egy-egy mű kiadásának címlapján feltűnik az utalás a fortepianóra. Ezt a nyomvonalat Komlós egészen pontosan követi, minden egyes szerzőnek hosszabb-rövidebb bekezdéseket szentelve. A gáláns stílus komponistái sorakoznak ebben a fejezetben, Johann Christian Bachtól a kamasz Mozartot át a fiatal Clementiig, illetve esetleg még a kor ismerői számára is új nevek, mint John Burton vagy Johann Gottfried Eckard. A „második huszad”, azaz az 1780 és 1800 közötti évek a hangszer igazi virágkora. A fortepiano-muzsika két központja Bécs és London. Bécsben az érett Mozart, a kevésbé ismert, ám igen jelentős, cseh származású Koželuch, illetve a fiatal Beethoven lép színre, Londonban pedig a virtuóz pályája csúcán áll a fortepiano-gyárat üzemeltető Clementi, meg az ugyancsak cseh származású, ünnepezt virtuóz, Dussek. E listából persze nagyon hiányzik Haydn, akinek a két korszakon átívelő, billentyűs hangszerre írt műveit Komlós Katalin külön alfejezetben tárgyalja. Túlzás nélkül elmondható, hogy a Haydn-oeuvre univerzálisan magába foglalja a fortepiano-irodalom teljes virágkorát: legkorábbi művei hamisítatlan csembalódarabok, a legkésőbbiek pedig már a nagy hangerejű angol fortepianókra készültek. Éppen Somfai László idézett művében tárul fel az a hallatlan kompozíciós feszításválság, amely Haydn művészetét egészen egyedivé teszi. *Ebben* a vonatkozásban Haydn stíluskriti-

kai elemzése hangsúlyozottan fontosabb, mint Mozart és Beethoven műveié.

A második fejezet voltaképpen két függeléknek ható alfejezettel zárul. Az elsőt egy érdekes korabeli hirdetés jellemezheti a legjobban: „Nemesember keres egy szolgát, aki jól hegedül, és kísérni tud nehéz zongoraszonátákat”. (98. old.) Természetesen itt is fortepianóról van szó. A mai olvasónak furcsa lehet, hogy e különös hirdetésben a hegedű kísérelőhangszerként jelenik meg – az úgynevezett hegedűkíséretes billentyűs szonáták a kor egyik legnépszerűbb műfaját alkották, bár sikerük a szólószonáta karrierjéhez képest kérészetlenül bizonyult. Komlós Katalin itt mutatja be a kor zenei hétköznapjait, Szabolcsi Bence kifejezésével: „zenei köznyelvét”, mely nem mesterművekből, hanem viszonylag könnyen játszható, gyorsan megtanulható alkotásokból áll. Ne tévesszen meg senkit a hirdetésben szereplő „nehéz” jelző. Föltehetően mindössze a korabeli műkedvelő (*Liebhaber, dilettante*) számára nehéz szonátákról volt szó. Még fontosabb, hogy *hozzájuk képest* könnyűek a hegedűszólamok. E művek jelentik a zeneélvező társadalom mindennapi kenyerét a XVIII. század végén. Hasonlóan érdekes zenei kortörténeti dokumentumokkal szolgál a zeneműterjesztésről szóló alfejezet is.

E fejezet szövegét gazdag kottaillusztrációk támasztják alá. A szerző a kompozíciók zenei szövetében (textúrájában) keres világos stíluskritikai ismérveket arra vonatkozóan, hogy az 1760 és 1800 között billentyűs hangszerekre írott darabok mely fortepiano-típust kívánják meg. A „textúra” kifejezés már az első alfejezet címében (*Billentyűs hangszerek és textúrák*) is szerepelt ugyan, de értelmezésére csak itt került sor a szerző: „egyszerűsített értelmezésben a textúra a szólamok számát és azok egymáshoz való viszonyát jelenti” (63. old.). Itt nyilvánvalóan a témába bevezetést váró olvasó kap valóban egyszerűsített definíciót, csak hogy a megelőző húsz oldal központi témája éppenséggel maga a textúra volt. A legfontosabb forrásértékű ismérv a dinamikai jelek megléte vagy hiánya. Az utóbbi esetben szinte bizonyosra vehetjük, hogy a zeneszerző csembalóra írta muzsikáját, míg az előbbiben klavikordról – C. Ph. E. Bach legkedveltebb hangszeréről – vagy fortepianóról van szó. A textúra vizsgálata azonban fontosabb belátásokra is alkalmat adhat: a különböző zenei figurációk mozgása, felrakása eligazít abban, mely hangszer felel meg leginkább a mű megszólaltatásának. Komlós Katalin itt bevezeti a „zongoraszerűség”, illetve „pianisztikusság” fogalmát (46. old.), de e kifejezések megtévesztővé válnak, hiszen a vizsgált negyven esztendő zenéje egyáltalán nem arról nevezetes, hogy leírható volna egyetlen, méghozzá nem is a legadekvátabb hangszer említésével és középpontba állítá-

10 ■ Norbert Elias: *Mozart – egy zseni szociológiája*. Ford. Győri László. Európa, Bp., 2000.

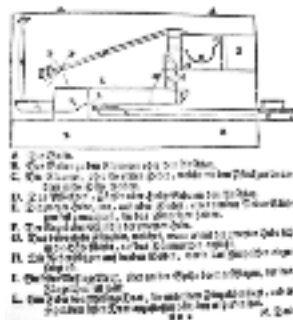
11 ■ Gemini, Bp., 1998.

12 ■ Oxford University Press, Oxford, 2002.

sával. Az első fejezet aprólékos hangszertörténeti fejtegetései után különös e nagyvonalúság. A „nem-zongoraszerűség” a csembalóra utalna, ám nem világos, ebbe a körbe beletartozik-e a klavikord is. A „zongoraszerűség” pedig a fortepiano-ra vonatkoznék, csakhogy a korábbiakban már láttuk, hogy nem beszélhetünk egyetlen típusú, még kevésbé egyetlen mechanikai elv alapján működő fortepianóról.

Komlós könyve utolsó fejezetét az előadóknak szenteli. Két ellentétes és egyúttal egymást kiegészítő zenei magatartásforma kap hangsúlyos figyelmet: a szakképzett műértő *Kenner* és a műkedvelő *Liebhaber* típusa. A két kifejezést a korban egyaránt vonatkoztatták a zenehallgatókra, a kritikásokra és az előadókra. A kor zeneszerzőinek műkedvelők tömegét kellett kiszolgálnia, C. Ph. E. Bach például sorozatot adott ki „für Kenner und Liebhaber” megjelöléssel. Leopold Mozart pedig így buzdítja fiát egy levelében: „Azt tanácsolom neked, hogy komponáláskor ne csak a zeneértő, hanem a nem zeneértő közönségre is gondolj. Ne felejtse el, hogy minden tíz igazi *connoisseur* száz *ignoramus* jut: tehát ne hanyagold el az úgynevezett népszerű stílust, ami a füleket csiklandozza.” (120. old.) Az atyai tanács merőben praktikus jellegű: a zeneszerzőnek meg kell élnie, ha nem akar mellőzötté válni, népszerűsége kell szert tennie. Ezzel kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy Mozart – akinek stílusát a kor bonyolultnak tartotta – élete utolsó éveiben nem sok engedményt tett a populáris, vagyis a zenekedvelőknek szóló zenének, ami hozzájárult az elsősorban a bécsi arisztokrata közönségnek kiszolgáltató zeneszerzői lét bizonytalanságához. Norbert Elias többek között ezzel is magyarázza a közönség Mozarttól való fokozatos elfordulását, ami a zeneszerző mellőzöttségéhez vezetett.¹⁰ Ugyanezzel a nehézséggel a Londonban tartózkodó Haydnnak, a sikeres Clementinek vagy a jó üzleti érzékkel megáldott Beethovennek már nem kellett szembenéznie. A zene, ne szépítsük a dolgot, egyúttal üzleti vállalkozás is. És ezt az üzletet a Liebhaberek, köztük is elsősorban a csinosan muzsikáló arisztokrata vagy polgári kisasszonyok tartották működésben. Komlós erre remek idézetekkel szolgál Jane Austen *Emma* (1816) című regényéből, melyek tökéletes pontossággal világítanak rá a zene szociológiai hátterére. Mindehhez természetesen fortepiano-iskolákra is szükség volt, a tömeges igényt már nem tudták kielégíteni a XVII–XVIII. századi mesteremberekre jellemző tanítási szokások. Ebben az időszakban születik meg a merőben technikai kérdéseket taglaló hangszeriskola műfaja. Aki tanult zongorázni, talán azóta is átkozza (de lehet, hogy áldja) a Beethoven-tanítvány Czerny etűdjeit. A század vége és a XIX. század eleje csak úgy ontotta a fortepiano-tankönyveket és etűdsorozatokot, a „könnyen, gyorsan németül” típusú nyelvkönyvek módjára. A virtuózkorszak idején a minden önkritika nélküli *Liebhaberek* álma, hogy

elérjük Dussek, Clementi vagy Cramer – a kor legnevezetesebb virtuózai – szintjét: íme a biedermeier megasztár vágyképe. Ugyanakkor ne feledkezzünk meg a *Kenner* előadókról sem, a fent említett triászról vagy Beethovenről. Komlós alapos dokumentáció (levelek, memoárok, napilapok kritikái) segítségével rekonstruálja a kor különböző előadói stílusait, érthető módon a legtöbb figyelmet Beethovennek szentelve, aki korántsem aratott osztatlan sikert. Ca-



A fortepianóról közölt cikk mechanikai illusztrációja Johann Mattheson *Critica musicá*jának II. kötetében, 1725

Gottfried Silbermann fortepianója, 1746

mille Pleyel, aki maga is professzionális játékos és zeneszerző volt, 1805-ben így számol be Beethoven játékaról: „Végre hallottam Beethoven – egy szonátáját játszotta. [...] Teljesítménye lehengerlő, de nem iskolázott, és az előadás nem polírozott; azaz nem tiszta. Óriási tűz van benne, de kicsit sokat csapkod; ördögi nehézségeket produkál, de technikailag nem tökéletesen. Improvizációja azonban elragadott.” (151. old.) Az előadói stílusok tehát versengtek egymással, és Pleyelhez a csiszoltabb Clementi-stílus állt közelebb. De még Luigi Cherubini is egész egyszerűen „durvának” minősítette Beethoven játékát (uo.).

Ha hiányoltam az illusztrációkat, sajnos azzal is kell befejeznem, hogy még jobb lett volna, ha CD-melléklet készül a kötethez, hogy az olvasó hallgatójává is váljék a fortepiano virágkorának. Erre egyébként a szerző is vállalkozhatott volna, lévén avatott játékos a hangszerének. S ez a kívánság nem is olyan hallatlan: Kárpáti János *Kelet zenéje* című monográfiáját remek hangzó dokumentációval publikálta.¹¹ A Komlós könyvéhez még közelebb álló, Kerala J. Snyder szerkesztette *The Organ as a Mirror of Its Time – North European Reflections, 1610–2000* című tanulmánykötet¹² pedig elsőrangú CD-mellékletet tartalmaz.

Mindezen hiányok ellenére Komlós könyvéből a mai *Kenner* éppen úgy, mint a *Liebhaber*, sok mindent elsajátíthat és megtanulhat, sőt a zeneszociológia iránt érdeklődő is okulhat belőle. Túlzott szakmai aprólékoskodás nem jellemzi a kötetet, ugyanakkor – a fent említett egy-két kivételtől eltekintve – nem is

bánik nagyvonalúan anyagával. Összességében a téma magyar nyelvű irodalmának valóban tömör összefoglaló kötete Komlós Katalin kismonográfiája.

□