

Brahms és a zenekari tempóflexibilitás

A történeti előadógyakorlatok vizsgálatának problémái

Brahms zenekari műveinek korai előadógyakorlata az utóbbi évtizedek egyik jelentős szakmai vitájának alapját képezte. Tanulmányok, előadások és könyvek egész sora bizonyítja a téma iránti érdeklődést. A nagymértékű tudományos figyelem azonban inkább a kérdés túlbonyolítását, semmint annak tisztázását eredményezte: míg például egyesek Arturo Toscaninit nevezték ki a brahmsi zenekari hagyomány közvetlen örökösének,¹ addig mások a stílus szempontjából élesen eltérő Hermann Abendroth-nak tulajdonítottak hasonló jelentőséget;² bizonyos szerzők a szigorúan változatlan tempó,³ néhányan épp a bőséges tempóflexibilitás mellett tették le voksukat;⁴ egyesek Brahms „klasszikus” oldala,⁵ míg mások éppen a „romantikus” Brahms-kép rekonstrukciója mellett érveltek.⁶

- ¹ Michael STRUCK: „Johannes Brahms, das Metronom und die Wiedergabe seiner Musik. Aspekte einer gestörten Beziehung”, in Ingrid FUCHS (Hg.): *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag* (Tutzing, Hans Schneider, 2006), 460–465.; valamint Christopher DYMENT: *Conducting the Brahms Symphonies: From Brahms to Boult* (Woodbridge, The Boydell Press, 2016), 222–229.
- ² Walter FRISCH: „In Search of Brahms’s First Symphony: Steinbach, the Meiningen Tradition, and the Recordings of Hermann Abendroth”, in Michael MUSGRAVE – Bernard D. SHERMAN (eds.): *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style* (Cambridge, Cambridge University Press, 2003) (*Musical Performance and Reception*), 278., 286–296.
- ³ Allen FORTE: „The Structural Origin of Exact *Tempi* in the Brahms-Haydn Variations”, *The Music Review* 18/2 (1957), 143–149.; David EPSTEIN: „Brahms and the Mechanisms of Motion: The Composition of Performance”, in George S. BOZARTH (ed.): *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (Oxford, Clarendon Press, 1990), 191–226.
- ⁴ FRISCH *Meiningen Tradition*, 285–286., 295–296.; Robert PASCALL – Philip WELLER: „Flexible Tempo and Nuancing in Orchestral Music: Understanding Brahms’s View of Interpretation in his Second Piano Concerto and Fourth Symphony”, in MUSGRAVE–SHERMAN *Performing Brahms*, 237–238.
- ⁵ STRUCK *Wiedergabe*, 460–461., 466.; Volker SCHERLIESS: „Zu Tempo und Charakter in Brahms’ Instrumentalmusik”, in Friedhelm KRUMMACHER – Michael STRUCK – Constantin FLOROS – Peter PETERSEN (Hgs.): *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongress, Hamburg 1997* (München, G. Henle Verlag, 1999), 174–175.
- ⁶ Anna SCOTT: *Romanticizing Brahms: Early Recordings and the Reconstruction of Brahmsian Identity*. PhD dissertation (Leiden University, Faculty of the Humanities, 2014), ix–xi.

Figyelemre méltó és tanulságos, hogy a vitát hajtó lendületet szinte kizárólag egyetlen aspektus körüli polémia táplálta: a tempóflexibilitás kérdése. Ugyanis míg a korabeli hangszerek felépítése és a zenekari összetétel viszonylag problémamentesen rekonstruálhatónak bizonyult,⁷ és ezáltal ezek megítélése szakmai konszenzust tudhatott maga mögött, addig a tempó és tempóflexibilitás kérdése látszólag összegegyeztetetlen ellentéteket szült a szakírók körében.

Az alábbi tanulmányban amellet érvelek, hogy a tempóflexibilitás körül kialakult vita három fő forrásból ered: 1. a strukturalista–analitikus megközelítés; 2. a szöveges források szubjektív értelmezése; 3. az előadógyakorlat történetiségének és 20. századi változásainak figyelmen kívül hagyása. Meggyőződésem szerint saját gondolkodás-módunk és ízléseink történetiségének tudatosítása révén, valamint a korai – 1950 előtti – hangfelvételek korpuselemzésén keresztül közelebb juthatunk a korabeli előadói kontextus rekonstruálásához.

A strukturalista–analitikus megközelítés

Zenetörténeti fontosságának köszönhetően Brahms életművét elemzők egész sora vette górcső alá, közülük néhányan a (kritikailag közreadott) kották elemzése nyomán a helyes tempóhasználatra is javaslatot tettek. Ezen munkák véleményem szerint a diskurzus alapproblémáira világítanak rá, így érdemes erről a pontról indítani tárgyalásunkat.

A brahmsi tempókérdés analitikus megközelítésének Allen Forte 1957-es tanulmánya adta meg a kezdőlökést.⁸ Forte a Haydn-variációkat elemezve (a hallásélmény szempontjából közel jelentéktelen) dallami és ritmikai mikrorelációk alapján tárt – vagy inkább állított – fel a tempóhasználatra vonatkozó szabályokat, melyeknek a változatlan alaplétktetés és a tempóváltások proporcionális összefüggései szolgálnak alapul. Értelmezése szerint a műben matematikailag kifejezhető tempórelációk vannak, melyeknek az előadásban is jelen kell lenniük, hiszen „egy ilyen mélyen integrált zeneműben elképzelhetetlen az, hogy a tempószekvencia véletlenszerű dolog legyen”.⁹ Hasonló következtetésekre jutott Imogen Fellinger is, aki továbbá hozzátette, hogy Brahms az előadók hibás tempóhasználatát kiküszöbölendő iktatott be szigorú tempóösszefüggéseket műveibe. Fortéval ellentétben Fellinger történeti dokumentumokkal is igyekezett elméletét alátámasztani, bár ezekkel kapcsolatos értelmezései igencsak vitathatók.¹⁰

⁷ Lásd Robert PASCALL: *Playing Brahms: A Study in 19th-Century Performance Practice: The Inaugural Lecture* (Nottingham, University of Nottingham, 1991) (*Papers in Musicology* 1); valamint a tanulmány részben átdolgozott verzióját: „Machen Sie es wie Sie es wollen, machen Sie es nur schön». Wie wollte Brahms seine Musik hören?”, in KRUMMACHER–STRUCK–FLOROS–PETERSEN *Quellen – Text – Rezeption – Interpretation*, 15–29.

⁸ FORTE *Tempi*, 138–149.

⁹ „It is inconceivable that the *tempo* sequence is a random affair in a composition as highly integrated as this.” Uo., 138.

¹⁰ Imogen FELLINGER: „Zum Problem der Zeitmaße in Brahms' Musik”, in Georg REICHERT – Martin JUST (Hgs.): *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962* (Kassel, Bärenreiter, 1963), 219–222. Érvelésének kérdésességét egy példán keresztül illusztrálom.

A proporcionalitás elméletét David Epstein fejlesztette tovább, a Fellingertől örökölt „előadóbiztoság” gondolatát a proporciókon túl a ritmikai felépítésre is alkalmazva.¹¹ Érvelése szerint Brahms zenéjében a metrum és a ritmus között gyakran fennálló aszinkronitás mozgási energiát termel: a „feszültség feloldatlan energiát, a feloldatlan energia pedig végeredményben előrehaladást jelent.” Brahms tehát a ritmus révén folyamatos mozgást hoz létre, mely így feleslegessé teszi a muzsikusz ezirányú beavatkozását: „Hagyjuk, hogy az előadó játssza a hangokat és ritmusokat úgy, ahogy azok írva vannak, és a zene haladni fog, mivel Brahms kottáiban a mozgás nem a játékos által biztosított energia eredménye. A mozgás bele van építve a hangokba magukba [...]”¹²

Az analitikus megközelítés egy további, újonnan publikált példájában Jonathan Andrew Govias szintén a Haydn-variációkhoz fordult.¹³ Govias is abból indult ki, hogy Brahms egy „egységes tempóttervet” valósít meg a mű folyamán, és úgy véli, a proporcionális számítások és az alapléktetések értékének újragondolása révén egy „elegáns és művészi” tempószerkezetet fedezhetünk fel, ami „pontosan olyan, amilyenre egy, a tempó iránt rendkívül érzékeny zeneszerző vágya és törekedne”.¹⁴

A fentiekben vázolt strukturalista–analitikus eljárás azon az alapelven nyugszik, hogy az elemző a mű analízisével feltárja az adott darab zenei anyagában rejlő struktúrákat, melyeket aztán az előadó realizál. Nicholas Cook érvelése szerint a szemlélet mögött számos befolyásoló tényező húzódott meg: a késő 19. és kora 20. századi formalista analitikus hagyományok; a 19. századból örökölt műkonceptió, mely szerint a zeneművek sérthetetlen egységet alkotnak, és jelentésükkel együtt a kottában vannak rögzítve; valamint általános értelemben a 20. századi modernista és pozitivisták szemlélet.¹⁵ Azonban a zenei előadás nemrégiben végbement alapvető újragondolásának tükrében ezek a megközelítések számos problémát vetnek fel. Az utóbbi évtizedekben szakírók egész sora – többek között John Rink, Nicholas Cook, Daniel Leech-Wilkinson, Richard Taruskin – felismerte, hogy a strukturalista

A metronómtól való idegenkedésének Brahms így adott hangot 1880-ban: „a magam részéről sosem hittem, hogy természetem ily mértékben összeférhet egy műszerrel.” Eredetiben: „ich selbst habe nie geglaubt, dass mein Blut und ein Instrument sich so gut vertragen.” Max KALBECK: *Johannes Brahms* III. Erster Halbband. 1874–1881 (Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1910), 240. Ezen idézetből Fellingertől azt szűrte le, hogy Brahms az emberi pulzust vette a tempó alapértékéül. FELLINGER i. m., 220. Talán nem igényel különösebb magyarázatot, hogy Brahms kijelentése nem enged Fellingertől olvasatára következtetni. (A tanulmányban található fordítások mind a jelen szerzőtől származnak.)

¹¹ EPSTEIN *Mechanisms of Motion*, 191–226.

¹² „Tension means energy unresolved, and unresolved energy ultimately means forward motion. [...] Let the performer play the notes and the rhythms as they are written and the music must move, since motion in Brahms's scores is not a function of the energy that a player may lend a work; motion is built into the notes themselves [...]” Uo., 198.

¹³ Jonathan Andrew GOVIAS: „Banking on Brahms's Tempos: A Literalist Look at the Italian Terminology in his *Variations on a Theme by Haydn*”, *Early Music* 50/1 (2012), 111–118.

¹⁴ „The scheme [...] is precisely what a composer very concerned with tempo would hope and strive for.” Uo. 116–117.

¹⁵ Nicholas COOK: *Beyond the Score: Music as Performance* (Oxford, Oxford University Press, 2013), 8–32.

megközelítés nem fér össze az előadógyakorlat történetiségével, és nem kezeli kellő súllyal a muzsikusnak az előadásban betöltött kreatív szerepét.¹⁶ Az újabb szakirodalom, közöttük a már említett szerzők szerint az előadók maguk is hozzájárulnak a zeneművek jelentéseinek létrehozásához. Azok ugyanis nincsenek a kottában rögzítve, az előadás folyamán, pillanatról pillanatra jönnek létre az előadó és a hallgató percepcióján átszűrve. Az előadások kiemelkedő fontosságát bizonyítja továbbá, hogy a művek aktuális előadási stílusai a művekről és a zeneszerzőkről alkotott képzeletünket is meghatározzák.¹⁷ Ráadásul, az utóbbi évtizedek számos tanulmánya több példán keresztül megmutatta, hogy a művek lejegyzése által látszólag sugallt előadói stílus nem feltétlenül egyezik az adott zeneszerző saját előadói preferenciáival.¹⁸ Hasonló eltérések Brahms esetében is dokumentálhatók.¹⁹

Az újabb kutatások továbbá arra is felhívták a figyelmet, hogy a komponisták intenciói legtöbbször nem annyira konkrétak és kézzelfoghatóak, mint amennyire azt korábban gondoltuk: a zeneszerzőknek nem feltétlenül van rögzített elképzelésük az előadás menetéről, és ezért rendszerint nyitottak alternatív megközelítésekre.²⁰

A strukturalista megközelítéshez kapcsolódik az az elképzelés, hogy a szélsőséges tempómódosítások felboríthatják a művek szerkezeti felépítését, ezáltal károsítva egységüket.²¹ Ez a feltételezés kritikával kezelendő, mivel az empirikus vizsgálatok egyre

¹⁶ A téma általános összefoglalásaihoz lásd COOK *Beyond the Score*; és uő: *Music as Creative Practice* (Oxford, Oxford University Press, 2018) (*Studies in Musical Performance as Creative Practice* 5).

¹⁷ Daniel Leech-Wilkinson számos példával illusztrálja, hogy a művek változó előadógyakorlata bizonyos idő elteltével a kompozíciókról folyó diskurzust is alapvető módon befolyásolja. Lásd DANIEL LEECH-WILKINSON: „Compositions, Scores, Performances, Meanings”, *Music Theory Online* 18/1 (2012), <https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php> (utolsó letöltés: 2020. szeptember 17.), 1.6.

¹⁸ Ahogy azt hangfelvételei bizonyítják, Bartók saját előadói stílusa távol állt attól a perkusszív játékmódtól, amit későbbi generációk a kották alapján elképzelték. Lásd SOMFAI László számos idevágó publikációját, közöttük alapvető összefoglalását: *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest, Akkord, 2000), 261., 287–300. Bartókhhoz hasonlóan, Anton Webern modern zeneszerzői technikája ellenére még a későromantikus előadásmódot részesítette előnyben. Lásd NICHOLAS COOK: „Inventing Tradition: Webern’s Piano Variations in Early Recordings”, *Music Analysis* 36/2 (2017), 163–164. Grieg műszerkezeteinek látszólagos egyértelműségét pedig a szerző saját előadásaiban megjelenő aszimmetria vonja kétségbe. Lásd SIGURD SLÄTTEBREKK – TONY HARRISON: „Ambiguity and Multilayeredness”, in eid.: *Chasing the Butterfly* (2011), http://www.chasingthebutterfly.no/?page_id=207 (utolsó letöltés: 2020. szeptember 21.).

¹⁹ BERNARD D. SHERMAN: „How Different Was Brahms’s Playing Style from our Own?”, in MUSGRAVE–SHERMAN *Performing Brahms*, 2–3.

²⁰ ROBERT PHILIP: *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven, CT–London, Yale University Press, 2004), 177–181. Richard Taruskin továbbá úgy érvel, hogy a komponistáknak alapvetően mások a zeneszerzői és az előadói aspirációik. RICHARD TARUSKIN: „On Letting the Music Speak for Itself”, in id.: *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Oxford, Oxford University Press, 1995), 54. Lásd továbbá uő: „The Pastness of the Present and the Presence of the Past”, in *ibid.*, 97–98.

²¹ Lásd például JOSÉ ANTONIO BOWEN: „Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance”, *Journal of Musicological Research* 16/2 (1996), 121.; DYMENT *Conducting*, 26.; ROGER NORRINGTON – MICHAEL MUSGRAVE: „Conducting Brahms”, in MICHAEL MUSGRAVE (ed.): *The Cambridge Companion to Brahms* (Cambridge, Cambridge University Press, 1999) (*Cambridge Companions to Music*), 247.

inkább kétségbe vonják, hogy hallgatóként úgy érzékeljük a nagyformát, ahogyan azt az elemzők állítják.²² A vonatkozó kutatási eredmények alapján Daniel Leech-Wilkinson erre a szélsőséges következtetésre jut: „a zenét pillanatról pillanatra irányítjuk és érzékeljük: a nagyívű szerkezetek csupán elméleti [képződmények] [...] [melyek] látszólag nem érzékelhetők (vagy legalábbis csak homályos körvonalakban).”²³ Ami a tempómódosítások révén sérül, az csak a kotta alapján elképzelt architektúra, mely a valós előadói környezetben csak korlátozottan vagy indirekt módon befolyásolja az előadó döntéseit és a hallgató befogadását.²⁴

A strukturalista szemlélet egy további alapproblémája, hogy az elemzők a kompozíciókat jellemzően történetietlenül, azok korabeli elméleti és előadói kontextusa nélkül tárgyalják. Semmilyen Brahms-hoz köthető forrás nem támasztja alá például azt, hogy a zeneszerző változatlan alaplétketést várt volna el művei előadásában.²⁵ Épp ellenkezőleg: előadásairól szóló visszaemlékezések, valamint saját levelei elárulják, hogy Brahms maga mind zongorista, mind pedig karmesteri funkcióban előszeretettel változtatta a tempót – az általános korabeli gyakorlatnak megfelelően.²⁶ A proporcionális gondolkodás nyomai valóban felfedezhetők Brahms egyes műveiben. A rendelkezésre álló bizonyítékok (metronómjelzések, visszaemlékezések és levelezések) alapján viszont kizárható az, hogy a zeneszerző átfogó temporelációs koncepciót követett volna. Számos esetben praktikus megfontolásokból Brahms maga borította fel a látszólag fennálló összefüggéseket.²⁷

²² Lásd Nicholas COOK: „Musical Form and the Listener”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/1 (1987), 23–29.; lásd továbbá ú: „The Perception of Large-Scale Tonal Closure”, *Music Perception* 5/2 (1987), 197–205.; Vladimír J. KONEČNÍ: „Elusive Effects of Artists’ »Messages«”, in W. Ray CROZIER – Antony J. CHAPMAN (eds.): *Cognitive Processes in the Perception of Art* (Amsterdam, North-Holland, 1984) (*Advances in Psychology* 19), 71–93.; Heidi GOTLIEB – Vladimír J. KONEČNÍ: „The Effects of Instrumentation, Playing Style, and Structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach”, *Music Perception* 3/1 (1985), 87–101.

²³ „music is controlled and perceived from moment to moment: long-term structures are theoretical, useful for composers, an invitation from analysts to imagine music in a particular way, but apparently not perceptible (save in the vaguest outline via memory).” LEECH-WILKINSON *Compositions*, 4.10.

²⁴ A zenei forma újraértékeléséről lásd John RINK számos idevágó munkája közül: „The (F)utility of Performance Analysis”, in Mine DOĞANTAN-DACK (ed.): *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice* (Farnham–Burlington, VT, Ashgate, 2015) (*Sempre Studies in the Psychology of Music*), 127–147.

²⁵ Styra AVINS: „Performing Brahms’s Music: Clues from his Letters”, in MUSGRAVE–SHERMAN *Performing Brahms*, 23.

²⁶ Robert PHILIP: *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992), 7–36.

²⁷ Bernard D. SHERMAN: „Tempos and Proportions in Brahms: Period Evidence”, *Early Music* 25/3 (1997), 463–477. Lásd továbbá a tanulmány részben átdolgozott formáját: „Metronome Marks, Timings, and Other Period Evidence Regarding Tempo in Brahms”, in MUSGRAVE–SHERMAN *Performing Brahms*, 99–130. A fellelhető proporciós összefüggések szándékossága is megkérdőjelezhető. Bruno Repp hívta fel a figyelmet arra, hogy – öt százalékos különbségkülöbséggel számolva – annak az esélye, hogy két véletlenszerűen kiválasztott tempó egymáshoz képest proporcionális viszonyban álljon rendkívül magas: 43 százalék. Bruno H. REPP: „Review of David Epstein, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*”, *Music Perception* 13/4 (1996), 596.

A strukturalista–analitikus megközelítés nyoma néhány, a történetiséget figyelembe vevő szakíró munkájában is fellelhető. Az egyik visszatérő kifogás szerint a Hermann Abendroth, Oskar Fried, Willem Mengelberg és Wilhelm Furtwängler által gyakorolt széles tempómódosításokra nincs utalás a kottaszövegben, ezért a nevezett karmesterek „a komponista intencióinak ellenébe” mennek.²⁸ Egyes írók az előadásokon kérik számon a kompozíciókból általuk kiolvasott jellegzetességek, például „a klasszikus forma és a magasromantikus érzelmi előretörés egyéni fúziójának kifejeződését”.²⁹ A művek jelentéseinek szempontjából még a legfrissebb elemzések némelyike is ezen nézeteket képviseli. Christopher Dymont, a témáról írt legújabb és legterjedelmesebb munka szerzője például kifejtette, hogy az előadói túlzások „azt a veszélyt hordozzák magukban, hogy félrevezetik a mai hallgatókat a lényegi brahmsi mondanivalót illetően”.³⁰ Ezen érvelések megkérdőjelezhetők: a kották távolról sem tartalmazzák az előadáshoz szükséges összes információt – a zeneszerzők saját hangfelvételei ezt látványosan illusztrálják –, így nem lehet a szerzői „intenciót” a kották alapján számon kérni az előadásokon. Ezen intenciók továbbá a komponálás és az előadás tekintetében eltérőek is lehetnek, így lehetetlen a kottából közvetlenül a szerző előadási preferenciáira következtetni. Végezetül a művek jelentéséről és a zeneszerzőkről alkotott elképzelések koronként és egyénenként változnak – nagyrészt az előadógyakorlat változásának következtében –, így nem létezik egyetlen „helyes” értelmezésről beszélni.

A szöveges források értelmezése

Történeti előadógyakorlatok vizsgálata során többségében szövegekre alapozzuk feltevéseinket. Ezen források értelmezése azonban számos veszélyt tartogat magában. A historikus előadógyakorlat kritikusai Richard Taruskinnal az élen már az 1980-as években felhívták a figyelmet arra, hogy hangfelvételek hiányában a történeti előadói stílusok rekonstrukciója nem sokkal több, mint források szubjektív szelektálása és részrehajló értelmezése.³¹ A hangzó kontextus ismerete nélkül nincs esélyünk arra, hogy pontosan feltárjuk az előadásokat tárgyaló írások jelentését.

²⁸ STRUCK *Wiedergabe*, 456. Hasonló következtetésre jut Scherliess is. Mivel Brahms egyes műveiben (az op. 8-as trió 1854-es verziójában például) előszeretettel írt ki a tempómódosításra vonatkozó bejegyzéseket, ezért Scherliess úgy vélte, a fiatal komponista számára „egy tételnek alapvetően egy egységes tempója van, ami csak [...] rövid, speciálisan jelölt pillanatokban tér ki”. Eredetiben: „ein Satz habe grundsätzlich ein einheitliches Tempo, das nur für solche kurzen, eigens bezeichneten Momente abweicht [...]”. SCHERLISS *Tempo und Charakter*, 170.

²⁹ „establishing the parameters of performance may indicate how best the composer expected his unique fusion of Classical form and high Romantic emotional thrust to be projected and balanced.” DYMENT *Conducting*, 2. Hasonló hangot üt meg Struck is. Lásd STRUCK *Wiedergabe*, 460.

³⁰ „A conductor’s excessive adherence to the straight and narrow or reliance on the opposite pole of constant and extreme exaggeration may in either case carry real dangers of misleading today’s audiences about the essential Brahmsian message [...]”. DYMENT *Conducting*, xiii.

³¹ Lásd a TARUSKIN *Text and Act* kötet számos írását.

Perdöntő bizonyítékok hiányában pedig úgymond szabad a vásár: úgy válogathatjuk a forrásokat, ahogyan az igényeinknek leginkább megfelel, a kiválasztott szövegeket pedig a modern előadói gyakorlat tükrében, valamint személyes preferenciáinkon keresztül értelmezhetjük.

A historikus előadógyakorlat képviselői az 1990-es évektől a Brahms-szimfóniákat is felvették repertoárjukra, megközelítésük pedig ez esetben sem volt ellentmondásuktól mentes. Roger Norrington például így ír Brahms-felvételei kapcsán: „Meg akartam tudni, hogy hogyan *voltak* a dolgok valójában az előadási szituációban, hogy helyre tehessem az összefüggéseket, és ezáltal engedhessem a zenét frissnek és természetesnek hangzani.”³² A karmester célja tehát végeredményben a „friss” és „természetes” előadás. Csakhogy, ami természetesnek tűnt 1890-ben, nem feltétlenül eredményezi ugyanazt a hatást 1990-ben. A korai hangfelvételek vizsgálata rávilágított, hogy a „természetesség”, vagyis az előadói ízlés nem univerzális, hanem történetileg determinált.

A korai hangfelvételek kutatói továbbá megfigyelték, hogy az előadók gyakorta nem követték a saját didaktikus kiadványaikban rögzített utasításait. Neal Peres da Costa például számos ilyen divergenciára bukkant a hangszeres előadók körében.³³ Bernard D. Sherman hasonló különbségekre hívja fel a figyelmet Brahms kapcsán: míg a zeneszerző arra utasította egyik zongoratanítványát, hogy tartózkodjon az akkordtöréstől, ő maga a visszaemlékezések alapján előszeretettel használta e technikát.³⁴ Nicholas Cook szerint az eltérés oka a dokumentálás és az előírás közötti különbségben rejlik: „Ami annak a leírásának tűnik, hogy mit csinálnak az emberek, gyakran valójában annak az előírása, hogy mit *kellene* csinálniuk, más szóval annak a leírása, hogy mit *nem* csinálnak.”³⁵

Ha bizonyos források dokumentáló, nem pedig didaktikus célzattal íródtak is, jelentésük akkor sem feltétlenül maradt változatlan. Christopher Dymont könyvében kitér a Brahms korabeli terminológia kérdésére is, és arra a következtetésre jut, hogy noha „a rubato, a ritmus- és tempóflexibilitás mértékének elfogadhatósága változhatott,

³² „I wanted to find out how things actually *were* in the performing situation, to get the relationship right in order to enable the music to sound fresh and natural.” NORRINGTON–MUSGRAVE *Conducting Brahms*, 229–249. [kiemelés az eredetiben]. A karmesternek látszólag nem változtak a témáról alkotott nézetei a cikk megírása óta, 2018-ban ugyanis változatlanul újraközölte azt. Lásd Roger NORRINGTON – Michael MUSGRAVE: „Brahms dirigieren”, *Brahms-Studien* 18 (2018), 5–26.

³³ A zongoristák Walter Gieseking, Joseph Hofmann és Mark Hambourg például saját előírásuk ellenére gyakorta használták a két kéz diszlokációjának romantikus technikáját. Lásd Neal PERES DA COSTA: *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing* (Oxford, Oxford University Press, 2012), 96–97., 269–272. Hasonló példákhoz lásd továbbá a szerző előadását: „New Perspectives on Historical Performance”, in *About Music Lecture Series*, University of Sydney, 12 October 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=K1KiGdia5TY> (utolsó letöltés: 2020. szeptember 22.). Lásd továbbá LEECH-WILKINSON *Compositions*, 3.4.

³⁴ SHERMAN *Playing Style*, 2.

³⁵ „What looks like a description of what people do is often really a prescription of what people *should* do, in other words a description of what they *don't* do [...]” COOK *Beyond the Score*, 21. [kiemelés az eredetiben].

de nem azok jelentése.” Ebből kifolyólag pedig „összességében megbízhatunk abban, hogy az előadások korabeli leírása még mindig ugyanazt a jelentést közvetíti számunkra ma, mint a kortársaknak.”³⁶ A magam részéről úgy érvelnék, hogy éppen az elfogadhatósági keretek drasztikus változása miatt nem támaszkodhatunk arra, hogy ugyanúgy értelmezzük a szövegeket, mint a korabeli olvasók. Kenneth Hamilton például úgy érvelt, hogy amikor egy 19. századi muzsikus a kottához való szigorú hűségéről írt, akkor nagy valószínűséggel egy sokkal flexibilisebb gyakorlatra utalt, mint amit napjainkban a kifejezéssel társítunk.³⁷ Az előadógyakorlat dokumentált változásainak tükrében magabiztosan állíthatjuk, hogy hasonló divergencia áll fenn a két kor tempóhasználatra vonatkozó értelmezései között is.

Lássunk egy konkrét példát a Brahmshez kötődő írott források ellentmondásos használatára. A tempómódosítás kérdésének tárgyalása során közel minden szerző idézi Brahms Joachim Józsefhez intézett 1886-os levelét. Joachim a 4. szimfónia berlini bemutatóját megelőzően metronómszámokért folyamodott Brahmshez, mely kérését a zeneszerző elutasította: „Metronómszámokkal nem szolgálhatok. Talán írok még egyet-mást a tempókról, stb. [...] Különböen játszd úgy a darabot, ahogy az neked a leginkább tetszik [...]”³⁸ Ezt követően pedig, egy későbbi levél kíséretében elküldte Joachimnak a szimfónia partitúráját, melybe néhány tempóhasználatot érintő útmutatást is bejegyzett ceruzával.³⁹ Ezen jelzések többségét aztán a darab kiadása előtt áthúzta, így azok nem nyertek utat a nyomtatott kottába, illetve az előadógyakorlatba. Íme a kísérőlevél vonatkozó részlete:

³⁶ „to all intents and purposes they can still be relied on to convey to us today the meaning intended for their contemporaries. [...] The acceptability of degrees of *rubato*, flexibility of rhythm and freedom of tempo may well have changed, but not their inherent meaning [...]” DYMMENT *Conducting*, 41., 157.

³⁷ Lásd Kenneth HAMILTON: *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (Oxford, Oxford University Press, 2008), 21–22. További példaként említhetjük a kora 20. századi előírásokat a tempómódosítások „észrevehetetlenségére” vonatkozóan. 1941-es könyvében Friedrich Herzfeld kifejtette véleményét, miszerint egy Beethoven-karmester kiválósága azon múlik, hogy sikerül-e neki a 3. szimfónia nyitótételében „egy egységes és [önmagában] zárt tempót megtartani” („ein einheitlich-geschlossenes Zeitmaß durchzuhalten”). Meglepő módon a szerző Wilhelm Furtwänglert említi követendő példaként, aki elmondása szerint „egyetlen, szigorúan megtartott tempóval” vezényelte a tételt („mit einem einzigen, streng durchgehaltenen Zeitmaß”). Herzfeld ezt követően kifejti, hogy ez igazából csak látszat, hiszen a karmester tempója sok „kitérésen” („Abwandlungen”) megy keresztül, de ezek „annyira finomak [...] hogy nem érzékeljük őket” („sind diese so fein [...] daß man sie nicht spürt”). Furtwängler hangfelvételei alapján egy mai hallgató bizonyára nem értene egyet ezzel a kijelentéssel. Friedrich HERZFELD: *Wilhelm Furtwängler. Weg und Wesen* (Leipzig, Wilhelm Goldmann Verlag, 1941), 128.

³⁸ „Mit Metronom-Zahlen kann ich nicht dienen. Vielleicht schreibe ich noch einiges über Tempi usw. nach Berlin. Sonst mache das Stück, wie es Dir am besten gefällt [...]” Brahms levele Joachimhoz (1886. január 17.). Andreas MOSER (Hg.): *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*. II (Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908) (*Johannes Brahms Briefwechsel* VI), 203.

³⁹ Lásd 82. lj.

„Bevezettem néhány ceruzás tempómódosítást a partitúrába. Ezek az első előadáshoz hasznosak, sőt szükségesek lehetnek. Sajnos ezek ily módon (nálam és másoknál) gyakran nyomtatásba is kerülnek – ahova legtöbbször nem tartoznak. Az efféle túlzások csak addig szükségesek, míg a zenekar (vagy a szólista) nem ismeri a darabot. Ilyenkor nem tudom eléggé hajtani és visszatartani [az együtttest], hogy ezáltal az általam kívánt szenvedélyes vagy nyugodt kifejezést megközelítőleg elérjem. Véleményem szerint, amint egy darab bekerül a vérkeringésbe [többé] szó sem lehet ilyesmiről, és minél inkább eltávolodik valaki ettől [a szabálytól], annál művésztlenebbnek találok az előadást. Régebbi darabjaimnál elégszer tapasztalom, hogy mennyire magától megy minden, és hogy mennyire felesleges az efféle jelzések némelyike. De milyen szívesen imponálnak manapság ezzel az úgynevezett szabad művészi előadással – és milyen könnyű az, még a legrosszabb zenekarral is, [akár] egyetlen próbával. Egy olyan együttesnek, mint a meiningeni, büszkeséget kellene találnia abban, hogy ennek ellenkezőjét teszi.”⁴⁰

Ahogy arra egyes szerzők rávilágítottak, a levél értelmezése távolról sem egyszerű. Nem mindig biztos például, hogy Brahms magukra a tempómódosításokra vagy pedig azok kottába való bejegyzésére utal, illetve hogy a levél utolsó mondatát dicséretnek vagy inkább kritikának szánta-e.⁴¹ A bizonytalanságból következően az egyes részletek hangsúlyozása révén a szerzők vagy a tempóflexibilitás gazdagsága és szabadsága, vagy éppen annak visszafogottsága mellett érvelnek.

Ami viszonylagos biztossággal megállapítható a levélből, az az, hogy Brahms igenis elvárt kottán túli tempómódosításokat. Ezt a szerzők többsége is elfogadja. A nézeteltérés inkább a módosítások természetére és mértékére vonatkozik. Volker Scherliess például úgy véli, hogy Brahms zenéjében a tempónak „variábilisnek, valamint nyitottnak kell lennie az óvatos, erőltetés nélküli lassításokra és gyorsításokra, továbbá a formai átmenetek gördülékeny megvalósítására.” Mindazonáltal „egy tételnek alapvetően egy egységes tempója van”, mely csak rövid pillanatokra térhet ki.⁴² Michael Struck hasonló értelmezése szerint a Brahms-hoz leginkább illő hozzáállás

⁴⁰ „Ich habe einige Modifikationen des Tempos mit Bleistift in die Partitur eingetragen. Sie mögen für eine erste Aufführung nützlich, ja nötig sein. Leider kommen sie dadurch oft (bei mir und andern) auch in den Druck – wo sie meist nicht hingehören. Derlei Übertreibungen sind eben nur nötig, so lange ein Werk dem Orchester (oder Virtuosen) fremd ist. Ich kann mir in dem Fall oft nicht genug tun mit Treiben und Halten, damit ungefähr der leidenschaftliche oder ruhige Ausdruck herauskommt, den ich will. Ist ein Werk einmal in Fleisch und Blut übergegangen, so darf davon, nach meiner Meinung, keine Rede sein, und je weiter man davon abgeht, je unkünstlerischer finde ich den Vortrag. Ich erfahre oft genug bei meinen älteren Sachen, wie ganz ohne weiteres sich alles macht und wie überflüssig manche Bezeichnung obgedachter Art ist! Aber wie gern imponiert man heute mit diesem sogen. freien künstlerischen Vortrag – und wie leicht ist das, mit dem schlechtesten Orchester und einer Probe! Ein Meininger Orchester müsste den Stolz darein setzen, das Gegenteil zu zeigen!” Brahms levele Joachimhoz (1886. január 20.[?]). MOSER *Brahms im Briefwechsel* VI, 205.

⁴¹ PASCALL–WELLER *Flexible Tempo*, 225.; AVINS *Letters* 23.

⁴² „Es sollte [...] variabel sein und offen bleiben für behutsame, unforcierte Ritardandi oder Accellerandi sowie den fließenden Verlauf bei formalen Übergängen [...] ein Satz grundsätzlich ein einheitliches Zeitmaß habe, das nur für kurze, eigens bezeichnete Momente abweicht.” Volker SCHERLIESS: „Aufführungspraktische und interpretationsgeschichtliche Aspekte”, in Wolfgang SANDBERGER (Hg.): *Brahms Handbuch* (Stuttgart–Kassel, Metzler–Bärenreiter, 2009), 554–555.

a „klasszikus tempóelképzelés, amely az »elasztikus tempó« révén módosul”. Ennek mértéke azonban visszafogott: „a zenei mozgás [...] csak diszkrétan, tehát közel észrevehetetlenül lett összehúzva vagy kiszélesítve”.⁴³ Ian Pace értelmezése szerint Brahms tartózkodott a „túlzásba vitt, nem a műből eredő tempómódosításoktól”. Ettől függetlenül a szabadabb előadásokat preferálta, és ott várt el módosítást, ahol a „maximális harmóniai intenzitás” megköveteli azt, vagy ahol az „fontos szerkezeti funkciót tölt be”.⁴⁴ Walter Frisch ezzel szemben a tempómódosításokat gyakran és intenzíven használó Abendrothot, míg Robert Pascall és Philip Weller az ebből a szempontból hasonló Mengelberget és Furtwänglert nevezi a brahmsi tempóhasználat lehetséges példájának.⁴⁵

A szakírók általánosan megállapodnak abban, hogy Brahms a tempóhasználat szempontjából egy bizonyos „középutat” tartott ideálisnak.⁴⁶ A szerzők ezt elsősorban Brahms egy 1880-as levelére alapozzák, melyben a komponista így fogalmazott: az „úgynevezett »elasztikus tempó« bizony nem új találmány, ahogy sok minden másval, ezzel is »con discrezione« lehetne bánni.”⁴⁷ Emellett azt is ennek alátámasztására hozzák fel, hogy a zeneszerző Hans von Bülow és Hans Richter – a tempóhasználat szempontjából szélsőségesnek tekintett – előadásait egyaránt fenntartásokkal fogadta. A brahmsi előadógyakorlat szempontjából kulcsszerepet játszó Fritz Steinbach stílusát rendszerint szintén ebbe a középkategóriába sorolják. Noha ezek a felvetések nem támadhatatlanok,⁴⁸ a szerzők mindenesetre megállapodnak abban, hogy Brahms számított a tempóflexibilitásra, de annak extrém használatát elutasította. A probléma persze abban rejlik, hogy a korabeli hangzó kontextus ismerete nélkül azt hihetnénk, hogy ez az extremitás megfelel a mai értelemben vett szélsőségeknek. Ahogy azt alább demonstrálok, ez nem is állhatna távolabb a valóságtól.

⁴³ „Bei dem von ihm favorisierten »elastischen Tempo« wurde die musikalische Bewegung dagegen nur diskret, also fast unmerklich angezogen oder verbreitert. [...] »klassischen« Tempovorstellung, die durch ein »elastisches Tempo« modifiziert [...]” STRUCK *Wiedergabe*, 451., 460. [kiemelés az eredetiben].

⁴⁴ „in the orchestral works Brahms did want to eschew excessive extraneous tempo modifications [...] On balance, a freer approach appears to have been his general preference, with tempo modifications arising from moments of maximum harmonic intensity, or which serve an important structural function [...]” IAN PACE: „Tempo and its Modifications in the Music of Brahms from Primary Sources and Evidence of Early Performers”, in *Symposium Über das Fortteilen und Zurückhalten. Zur Tempogestaltung in der Musik des frühen 19. Jahrhunderts*, 31. März 2012, Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/6499/> (utolsó letöltés: 2020. szeptember 16.), [30., 43.].

⁴⁵ FRISCH *Meinungen Tradition*, 278., 295.; PASCALL–WELLER *Flexible Tempo*, 237.

⁴⁶ PASCALL–WELLER *Flexible Tempo*, 234.; FRISCH *Meinungen Tradition*, 278., 280–281., 295.

⁴⁷ „Das sogenannte »elastische Tempo« ist ja keine neue Erfindung. »Con discrezione« dürfte man dazu und zu wieviel Anderem setzen.” Brahms levele George Henschelhez (1880. február). KALBECK *Brahms III/1*, 240.

⁴⁸ Ian Pace ezzel szemben éppen a Steinbach–Weingartner párossal fejezte ki a szélsőségeket, továbbá amellett érvelt, hogy ez a felfogás feltehetően téves, mivel Bülow és Richter előadásainak kritikái nem feltétlenül vonatkoztak a tempómódosításra. Lásd PACE *Tempo*, [24., 30., 42–43.].

Döntő bizonyíték, vagyis hangfelvétel hiányában megállapíthatatlan, hogy pontosan mi járt Brahms fejében, amikor ezeket a leveleket írta. Ebben a helyzetben két út áll a kutató előtt: vagy csatlakozik a vita számára vonzóbb oldalához, vagy elfogadja a vállalkozás korlátoltságát, azzal együtt pedig a bizonytalanságot és a lehetőségek pluralitását. Utóbbi nem szükségszerűen jelenti a rekonstrukciós törekvés feladását, csupán irányának megváltozását. Ahelyett, hogy a zeneszerző elveszett – és talán soha nem is létező – előadási intenciói után kapdosnánk, forduljunk inkább az általános előadói kontextushoz, amely a korai hangfelvételek korpuszelemzése révén részben feltárható.

A 20. századi előadástörténet kérdése

A múltbéli előadógyakorlatokat elkerülhetetlenül a saját előadói kontextusunk szűrőjén át látjuk. Ebből következően tisztában kell lennünk saját nézőpontunk történetiségével, vagyis a vizsgált kor és a jelen között végbement változásokkal.

A 20. század előadástörténetének zenetudományi feldolgozása még gyerekcipőben jár. A század eleji hangfelvételek vizsgálata, majd a teljes 20. század előadógyakorlatának történeti értékelése nagyjából az 1990-es években vette kezdetét.⁴⁹ Az eddigi áttekintések jellemzően két megközelítést alkalmaztak: vagy elsősorban stilisztikai jellegzetességeket szűrtek le összefoglaló címkék formájában és a 20. századi előadógyakorlatot stílus kategóriák vagy stílusirányzatok mentén tekintették át, vagy egyszerűen periodizáltak és időintervallumokra osztották az évszázadot. Előbbi megközelítést képviseli Hermann Danuser és Jürg Stenzl. Danuser a 20. századi előadói gyakorlat három stílusirányzatát különböztette meg: „történeti–rekonstrukciós” (vagyis történetileg informált), „tradicionális” (a zenészek szubjektivitására építő) és „aktualizáló” (a műveket az adott kor elvárásaihoz igazító) előadói gyakorlat. (Utóbbi esetben gondoljunk például a Beethoven-szimfóniák átírásaira.⁵⁰) Jürg Stenzl szintén háromtagú kategorizálása („*espressivo*” – „új tárgyilagos” – „restauráló” vagy „historizáló”) részben megegyezik Danuserével, de jobban leképezi a 20. századi változásokat.⁵¹ Ezzel együtt mindkettejük megközelítése számos kérdést vetett fel, mivel

⁴⁹ Robert Philip 1992-es úttörő munkája nyitotta meg az utat a korai hangfelvételek kutatása előtt (PHILIP *Early Recordings*), mely mára, elsősorban az Egyesült Királyságban egy önálló aldiszciplínává nőtte ki magát, és számos kiemelkedő kutatót tud maga mögött: José Antonio Bowen, Daniel Leech-Wilkinson, Nicholas Cook, Neal Peres da Costa csupán a legnevesebb képviselők. Magyarországon elsősorban Szabó Ferenc János foglalkozik ezzel a témával.

⁵⁰ Lásd „historisch-rekonstruktiver Modus”, „traditioneller Modus”, „aktualisierender Modus”. Hermann DANUSER: „Einleitung”, in Ders. (Hg.): *Musikalische Interpretation* (Laaber, Laaber-Verlag, 1992) (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 11), 1–72. Stenzl és Danuser szempontjainak tárgyalásához lásd Lars E. LAUBHOLD: *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit* (München, Edition Text + Kritik, 2014), 49–57.

⁵¹ Lásd „*espressivo*”, „*neusachliche*”, „*restaurative*”/„*historisierende*”. Jürg STENZL: „Wilhelm Furtwängler: Der Dirigent nach dem Ende des *Espressivo*”, in Chris WALTON (Hg.): *Wilhelm Furtwängler in Diskussion. Sieben Beiträge* (Winterthur, Amadeus Verlag, 1996), 25–32. Lásd továbbá uő: „In Search of a History of Musical Interpretation”, *The Musical Quarterly* 79/4 (1995), 683–699.

stiliztikai kategóriáik végtelenen leegyszerűsítették az adott előadó sokszor összetett művészi identitását, zenei koncepcióját.⁵² Emellett e kategóriák vagy stílusirányzatok merev elkülönítése is problematikus, különösen ha nélkülözi a történeti kontextust. Richard Taruskin például amellett érvelt, hogy a historikus előadógyakorlat (vagyis Stenzl „restauráló” vagy „historizáló” stílusa) az 1920-as években születő modernista, „új objektív” irányzat közvetlen leszármazottja.⁵³ Robert Hill továbbá megállapította, hogy még az „*espressivo*” és „új objektív” megközelítések között is felfedezhetők hasonlóságok.⁵⁴ Ezen címkék gyakorta a történeti kontextuson felülemelkedve, absztrahált formában jelentkeznek egyes munkákban, és ily módon egymást kiegészítő előadói lehetőségekként kerülnek tárgyalásra.⁵⁵ Ebből az következik, hogy a kifejezések specifikusan történeti jelentése homályba vész, és ezáltal kevésbé alkalmasak történeti jelenségek tárgyalására.

A magam részéről előnyösebbnek tartom, ha időszakokra vagy időintervallumokra alapozva tekintjük át az évszázadot. Fábíán Dorottya az előadógyakorlat változásai alapján három stílusperiódust állapít meg: korai stílus (1900–1930), a század közepe (1930–1980), és a jelenlegi stílus (kb. 1985–jelen).⁵⁶ Daniel Leech-Wilkinson is hasonló hármast javasol, ő viszont az első stílusváltást 1930 helyett 1945-re tette, mely dátumot más kutatók eredményei is alátámasztják.⁵⁷ Egyes írók csupán

⁵² Wilhelm Furtwänglert például mindketten ugyanabba a kategóriába sorolták („tradicionális” vagy „*espressivo*”). Újabb tanulmányok viszont rávilágítottak, hogy a karmester előadói stílusát inkább az „*espressivo*” és az „új tárgyilagos” jellemvonások sajátos keverékének kell tekinteni: a karmester a tempóflexibilitás „*espressivo*” technikáját használta a struktúra kihangsúlyozására, vagyis egy „új tárgyilagos” ideál megvalósítására. Lásd Hans-Joachim HINRICHSEN: „... der Sache dienen und doch gestalten ...». Wilhelm Furtwänglers Interpretationsästhetik im historischen Kontext”, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 29 (2005), 9–22.; Wolfgang AUHAGEN: „Furtwänglers Tempogestaltung im Spannungsfeld zwischen Konzerttradition und Reproduktionstechnik”, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 29 (2005), 35–51.; továbbá uő: „Wilhelm Furtwängler: Ein Dirigent des »Espressivo«?”, in Camilla BORK – Tobias Robert KLEIN – Burkhard MEISCHEIN – Andreas MEYER – Tobias PLEBUCH (Hgs.): *Ereignis und Exegese: Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik: Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag* (Schliengen, Edition Argus, 2011), 54–63.

⁵³ Lásd TARUSKIN *Pastness of the Present*, 90–154.

⁵⁴ Robert Hill kifejtette, hogy az 1920-as évek diskurzusában az „*espressivo*” és az „új objektív” irányzat számos vonásában – a műhöz való hűség, valamint az önmotogató előadói magatartás és a kifejezésbeli túlzások elutasítása szempontjából – alapvetően megegyezett. Az eltérés a véleményekben inkább a tűrészhatár megállapítása kapcsán volt éles. Robert HILL: „Overcoming Romanticism»: On the Modernization of Twentieth-Century Performance Practice”, in Bryan GILLIAM (ed.): *Music and Performance during the Weimar Republic* (Cambridge, Cambridge University Press, 1994) (*Cambridge Studies in Performance Practice* 3), 40.

⁵⁵ Lásd Nicholas Cooknál a „retorikus” és „strukturalista” megközelítések elemzését, melyek megfelelnek a Stenzl-féle „*espressivo*” és „új tárgyilagos” stílusoknak. COOK *Beyond the Score*, 129.

⁵⁶ Dorottya FÁBIÁN: „Is Diversity in Musical Performance Truly in Decline? The Evidence of Sound Recordings”, *Context: A Journal of Music Research* 31 (2006), 180.

⁵⁷ Daniel LEECH-WILKINSON: „Recordings and Histories of Performance Style”, in Nicholas COOK – Eric CLARKE – Daniel LEECH-WILKINSON – John RINK (eds.): *The Cambridge Companion to Recorded Music* (Cambridge, Cambridge University Press, 2009) (*The Cambridge Companions to Music*), 252–254. A frázishasználat szempontjából Nicholas Cook szintén a második világháborút

a második világháború előtti és utáni korszakot különböztetik meg, de véleményem szerint a hármas tagolás pontosabb képet alkot.⁵⁸ Fábrián és Leech-Wilkinson szerint a legkorábbi időszak stílusát az erős agogikus hangsúlyok, jelentős tempó- és ritmusflexibilitás, a *portamento* használata, a visszafogott, de változatos vibrato, zongoristák esetében a két kéz játszanivalójának időbeli elcsúsztatása, valamint a gyakori akkordtörések különböztetik meg a század közepének előadói stílusától. Utóbbit az együttesek és a zongoristák kezének pontos együttjátéka, az egységesebb és gazdagabb hangszín, a pontos ritmus, kiegyensúlyozott tempó, a szűkösebb kifejezési paletta (melyben a dinamika és a folyamatos vibrato központi szerepet játszik), és a játéktechnika színvonalának általános emelkedése jellemzi. Az 1985 utáni (és egészen napjainkig életben levő) stílus megőrizte a technikai minőséget, de kibővítette a kifejezési palettát: a vibrato és a hangszín ismét változatosabbá vált; megjelentek a dalami díszítések, valamint ismét teret nyert a hajlékonyabb tempó- és ritmushasználat is. A fentiekben felvázolt periodizálás hozzásegíthet minket saját stíluspreferenciáink történeti determináltságának tudatosításához, és ezáltal a múltbeli stílusok értékelése során felmerülő kérdések pontosabb megválaszolásához.

Az előadástörténet kritikátlan megközelítése tetten érhető a Brahms-irodalom több elemzésében. Volker Scherliess 1999-es cikkében a Brahms-művek történeti előadógyakorlatát két részre osztotta: „*kottahűség az értelmezéssel szemben; visszaadás az interpretáció helyett*”, más szóval „klasszicista–letisztult” és „poetizálóan értelmező” interpretáció. A két egymással ellentétes előadói intenciót a 19. században többek között Mendelssohn/Wagner, a 20. században Toscanini/Furtwängler művészetében látta megvalósulni.⁵⁹ Scherliess a reprodukció–interpretáció szembeállítással az 1920-as évek zeneesztétikai diskurzusának egyik kedvelt vitatémájához nyúlt vissza, véleményem szerint azonban valódi megkülönböztetés a kettő között nem lehetséges – minden előadás hozzáad a kotta által nyújtott információkhoz, ezért minden előadás egyúttal értelmezés is. Ebből következően ez a dichotómia nem szolgálhat történeti megkülönböztetések alapjául. A kifejezések mögött megbúvó kettősség – miszerint az egyik irányzat a szerző intencióit követi, míg a másik inkább az előadó szubjektivitását helyezi előtérbe – szintén megkérdőjelezhető: minden előadó (köztük Wagner és Furtwängler) a komponista feltételezett akaratának igyekezett eleget tenni,

nevezte vízvázlastónak. Lásd Nicholas COOK: „Squaring the Circle: Phrase Arching in Recordings of Chopin’s Mazurkas”, *Musica Humana* 1/1 (2009), 5–28.

⁵⁸ Lásd például Stephen COTTRELL: „Musical Performance in the Twentieth Century and beyond: An Overview”, in Colin LAWSON – Robin STOWELL (eds.): *The Cambridge History of Musical Performance* (Cambridge, Cambridge University Press, 2012) (*The Cambridge History of Music*), 723–751.

⁵⁹ „die beiden Prinzipien der musikalischen Reproduktion genannt, die man am besten mit Schlagworten (etwa *Texttreue* gegenüber *Deutung*; *Wiedergabe* statt *Interpretation*) benennen oder als personalisierte Gegensätze auffassen kann: im 19. Jahrhundert etwa durch Mendelssohn/Wagner oder im 20. durch Toscanini/Furtwängler. [...] die eher klassizistisch-klare, »textgetreue« [...] oder die poetisierend ausdeutende [...]» SCHERLIESS *Tempo und Charakter*, 169., 174–175. [kiemelés az eredetiben].

igaz más eszközökkel.⁶⁰ Ami a karmesterek összehasonlítását illeti, az hogy az egyes előadópárosok zeneideológiai irányultsága látszólag hasonló, nem azt jelenti, hogy előadói stílusuk is megegyezett volna.⁶¹ Az egyes időszakok (és részben tevékenységi területek) előadói valószínűleg sokkal közelebb álltak egymáshoz mind zenei világkép, mind pedig játéktílus szempontjából, mint azt a hasonló megféleltetések – vagy bizonyos esetekben akár az előadók saját nyilvános állásfoglalásai – láttatni engedik. Történeti távlatból tekintve Toscanini és Furtwängler között például több a hasonlóság, mint a különbség.⁶²

2006-os cikkében Scherliess már sokkal körültekintőbben ír a témáról, valamint Stenzl felosztását átvéve az előadói stílustörténetet is helytállóbban tárgyalja⁶³ – igaz a Stenzl-féle kategorizálás használatával a fentebb tárgyalt okok miatt sok esetben történetietlen konklúziókra jut. Scherliess így fogalmaz: „azok [az „*espressivo*” és az „új objektív” stílus] nincsenek meghatározott időbeli érvényességi területekre korlátozva, hanem mint vetélkedő lehetőségek egymás mellett léteztek – és léteznek.”⁶⁴ A jelenlegi előadógyakorlat kereteinek a század eleji viszonyokkal való megfeleltetése rendkívül félrevezető, és gyökeresen ellentmond a stílusokat történetileg vizsgáló kutatók eredményeinek. Hasonló kijelentések éppen a legfontosabb tényezőt, az előadói stílusok történeti változását homályosítják el.

A „klasszikus” és a „romantikus” jelzők előadásokra történő használata hasonló problémákat szül. Scherliess és Struck például egyaránt érvel, hogy a modern Brahms-előadások – melyeket utóbbi számára elsősorban Bernstein képviselte – elfedték a művek „klasszikus” jellegzetességeit.⁶⁵ Az általuk elveszítettnek képzelt

⁶⁰ TARUSKIN *Pastness of the Present*, 98–101.; valamint Hans-Joachim HINRICHSEN: „Werk und Wille, Text und Treue. Über Freiheit und Grenzen der musikalischen Interpretation”, in Gerhard BRUNNER – Sarah ZALFEN (Hgs.): *Werktreue. Was ist Werk, was Treue?* (Wien–München, Böhlau Verlag–Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2011) (*Musikkultur Europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert* 8), 35. A különbség inkább abban áll, hogy az egyik megközelítés nagyobb fontosságot tulajdonított az írott kotta sérthetetlenségének. Az eltérés a *Textreue/Werktreue* (Hinrichsen) vagy a pozitívizmus/idealizmus (Taruskin) megkülönböztetéssel jellemezhető. Lásd továbbá HAMILTON *Romantic Pianism*, 25.

⁶¹ Az ilyen történeti megfeleltetések ellentmondásosságát példázza José Antonio Bowen 1993-as cikke. Bowen közvetlen kapcsolatot állít fel Mendelssohn előadói hovatartozása és stílusa, valamint a késő 20. századi „modern autentikusság” között annak ellenére, hogy ő maga megállapítja: Mendelssohn számára a „kottaszöveghez való hűségnél fontosabb volt a mű belső lelke vagy karaktere iránti hűség.” („More important than loyalty to the letter of the text was a loyalty to the inner spirit or character of a work.”) José Antonio BOWEN: „Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors: The Origins of the Ideal of »Fidelity to the Composer«”, *Performance Practice Review* 6/1 (1993), 77–88. Ez a hozzáállás megegyezik Wagner álláspontjával, aki Beethoven szimfóniáinak átírásakor éppen a műveknek igyekezett „igazságot szolgáltatni”. HINRICHSEN *Werk und Wille*, 35.

⁶² Lásd Herbert HAFFNER: *Wilhelm Furtwängler. Im Brennpunkt von Macht und Musik*. 3., völlig überarbeitete und ergänzte Auflage (Hofheim, Wolke Verlag, 2020), 81–82.

⁶³ SCHERLISS *Interpretationsgeschichtliche Aspekte*, 552–565.

⁶⁴ „[...] »Espressivo«- und »sachlich«-objektive Interpretation [...] sie sich jeweils nicht auf bestimmte zeitliche Geltungsbereiche begrenzen lassen, sondern als konkurrierende Möglichkeiten nebeneinander standen – und stehen.” Uo., 559.

⁶⁵ Figyelemre méltó a hasonlóság Scherliess és Struck szemlélete, valamint Roger Norrington

„klasszikusság” viszont a történeti vizsgálatok szerint éppen a fő vonulatát képezte a Brahms-művek 20. századi befogadásának és előadógyakorlatának.⁶⁶ Tudnunk kell továbbá, hogy a két kifejezés előadógyakorlattal kapcsolatos használatában közvetlenül a kora 20. századi modernisták nyomában járunk. A „romantikus” kifejezést az 1920-as években fellángoló ideológiai vita eredményeképp sokan a mai napig nagyrészt pejoratív értelemben, a „klasszikus” letisztultság eltorzulásának, valamint a vulgáritás és az ódivatúság szinonimájaként használják. A „klasszikus” kifejezés mögött pedig elsősorban egy „elképzelt preromantikus, »klasszicizáló« előadógyakorlat” gondolata húzódik meg, melyet nagyrészt a modernisták konstruáltak szemléletük igazolására.⁶⁷ Ezek következtében hajlamosak vagyunk „felmenteni” egyes zeneszerzőket, köztük Brahmsot, a romantikusság „vádja” alól – ezáltal azonban saját koruk előadói gyakorlatától távolítjuk el őket.⁶⁸

Struck továbbá arra a következtetésre jut, hogy mivel Toscanini és Horowitz 1940-es években készült felvételei látszólag közelebről követik a 2. zongoraverseny kottajelzéseit, mint a későbbi, elsősorban az 1960–1970-es évekbeli előadások, „a 19. században és a 20. század elején is olyan interpretációs megközelítések és játékhagyományok éltek, melyek szorosabban tartották magukat Brahms utasításaihoz”.⁶⁹ A szóban forgó előadóstílusokkal kapcsolatos jelenlegi ismereteink tükrében ez a kijelentés könnyen cáfolható: ha a korai hangfelvételek híresek valamiről, azok éppen a kottától való extrém eltérések.⁷⁰

Egy további tényezőről kell még szót ejtenünk: az előadói stílusok személyes átadásának, hagyományozódásának mítoszáról. A szakírók körében egészen az 1980-as évekig tartotta magát az az elképzelés, miszerint személyes, főképp tanár–diák kapcsolatokon keresztül a romantikus kor, és így Brahms műveinek előadógyakorlata egy töretlen tradíció részeként nagyrészt sértetlenül öröklődött át a modern muzsikusok

megközelítése között. Mindannyian hangsúlyozzák Brahms klasszikusságát és azt, hogy ez a jellemvonás az utóbbi évtizedekben egy északnémet, merengő Brahms-kép mögé szorult. Véleményük szerint Brahms alapvetően gyorsabb, de egyenletes tempót várt el, melyben csupán a szerkezeti sarokpontoknál engedhető meg módosítás. Vö. NORRINGTON–MUSGRAVE *Conducting Brahms*, 232., 246–247. A hasonlóság nem véletlen: Scherliess és Struck látszólag a historikus előadógyakorlat által újraformált Brahms-stílus eljövételét siettették. Az persze kérdéses, hogy mennyire áll közel ez az új Brahms-stílus a történetihez.

⁶⁶ SCOTT *Romanticizing Brahms*, vi–62.; valamint Ivan HEWETT: „Recordings”, in Natasha LOGES – Katy HAMILTON (eds.): *Brahms in Context* (Cambridge, Cambridge University Press, 2019) (*Composers in Context*), 357–366. Lásd továbbá Natasha LOGES – Katy HAMILTON: „Mythmaking”, in i. m., 387.

⁶⁷ „an imagined pre-romantic »classicistic« performance practice [...]” HILL *Romanticism*, 47., valamint 39–52.

⁶⁸ SCOTT *Romanticizing Brahms*, x. Vess össze NORRINGTON–MUSGRAVE *Conducting Brahms*, 232–246.

⁶⁹ „es im 19. und auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts Interpretationsansätze und Spieltraditionen gab, die sich enger an Brahms’ Angaben hielten.” STRUCK *Wiedergabe*, 461.

⁷⁰ Struck saját maga cáfolja meg a felvetését: Max Fiedler 1939-es – tehát a Toscanininél korábbi – felvételét az 1960–1970-es évek felvételeivel együtt említi mint negatív példát. Uo., 458.

előadásai.⁷¹ Noha a téma részletesebb tanulmányozást igényelne, néhány 20. századi példa – közöttük Bartók és zongoratanítványainak esete – megmutatja, hogy személyes kapcsolat, vagy éppen konkrét tanár–diák viszony nem szükségszerűen vezet az előadói stílus átöröklődéséhez.⁷² Feltételezhetjük, hogy az előadógyakorlat általános változásai a személyes kapcsolatokkal egyenrangú vagy még azoknál is nagyobb befolyást gyakorolnak az egyéni stílusok formálódására. Ha zeneszerzőkhöz vagy konkrét művekhez kötődő hagyományok egyáltalán léteznek, akkor azok nyomait inkább az előadás részleteiben (bizonyos szekciók gyorsabb/lassabb, hangosabb/halkabb játékmódja), nem pedig az előadók általános stílusában fedezhetők fel.

Utóbbi kérdés a brahmsi előadógyakorlat kutatása szempontjából rendkívül releváns, mivel a kutatók a személyes átöröklődés kapcsán éppen az általános stílusokra helyezik a hangsúlyt, nem pedig az előadások részleteire. Mivel Brahms és a hozzá szorosan kötődő karmesterek nem hagytak hátra zenekari felvételeket, csupán a következő generáció hanglemezein keresztül közelíthetjük meg a kérdést. A Brahms köréhez tartozó Fritz Steinbach (1855–1916) az összes rekonstrukciós kísérletben központi szerepet játszik. Brahms szoros kapcsolatot ápolt a karmesterrel, előadásairól pedig kivétel nélkül superlatívuszokban beszélt. Noha Steinbach maga nem készített hangfelvételeket, játékstílusáról Walter Blume adott leírást, aki részletes kommentárt fűzött a szimfóniák előadásához Steinbach hangversenyei és partitúrái alapján.⁷³ Igaz ugyan, Blume elemzésének élményháttere nem bizonyított (kérdéses hányszor hallhatta Steinbach előadásait), és az általa hivatkozott karmesteri bejegyzéseket tartalmazó játszópartitúráknak nincs nyoma,⁷⁴ a kutatók előszeretettel használják visszaemlékezéseit a Brahms által preferált előadói stílus rekonstruálása során. Így például Blume leírását a következő generáció hangfelvételeivel összehasonlítva Walter Frisch az Abendroth által képviselt gazdag tempóflexibilitást kapcsolja Steinbachhoz,⁷⁵ míg Dymont a Toscanini által fémjelzett visszafogott megközelítéssel azonosítja a karmestert.⁷⁶ Csakhogy előadásbeli részletek átvétele nem feltétlenül jelenti a tempóflexibilitáshoz való általános hozzáállás öröklődését is: az ugyanis inkább az általános korstílus és személyes preferencia kérdése. Mivel Steinbach tempóflexibilitáshoz való hozzáállása minden igyekezet ellenére továbbra is rekonstruálhatatlan, talán érdemesebb lenne az előadások részleteire és a korai hangfelvételeken dokumentált hasonló tendenciákra koncentrálni.⁷⁷

⁷¹ HAMILTON *Romantic Pianism*, 23–26., valamint Jon W. FINSON: „Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms”, *The Musical Quarterly* 70/4 (1984), 458.

⁷² HAMILTON *Romantic Pianism*, 27–28.

⁷³ Walter BLUME (Hg.): *Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach* (Stuttgart, Ernst Surkamp, 1933; új kiadás: Hildesheim, George Olms, 2014).

⁷⁴ DYMENT *Conducting*, 150–155.

⁷⁵ FRISCH *Meininger Tradition*, 277–301.

⁷⁶ DYMENT *Conducting*, 222–229.

⁷⁷ Frisch maga nyújt példát erre a megközelítésre. A szimfóniákról írott könyvében például az 1.

Az itt felvázolt problémák rávilágítanak, hogy a történelmi előadói stílusok tárgyalása során tisztában kell lennünk saját történelmi pozíciónkkal és a hangfelvételek révén dokumentálható múltbeli stílusváltozásokkal. Ha a hangzó valóságra alapozzuk az előadógyakorlat történetéről való gondolkodásunkat, akkor elkerülhetjük a zeneideológiai diskurzus problematikus értelmezéseiből fakadó félreértéseket.

Az előadói kontextus feltárása hangfelvételeken keresztül

Noha nem készültek hangfelvételek Brahms zenekari műveiből az 1920-as évekig, a század első felében megjelent lemezek összesített elemzése révén részben rekonstruálható a késő 19. századi hozzáállás a tempóflexibilitás kérdéséhez. A hiányzó évtizedek miatt az eredmények természetesen nem fogadhatók el fenntartások nélkül. A korai felvételeket vizsgáló kutatók megállapították, hogy a második világháborúig vezető évtizedek során is változott az előadói gyakorlat: a vibrato-használat egyre folyamatosabbá és univerzálisabbá vált, a kezek aszinkornitása és az akkordtörés fokozatosan kiment a divatból, valamint fokozatosan csökkent az előadók által alkalmazott tempóflexibilitás mértéke.⁷⁸ Robert Philip továbbá megfigyelte, hogy míg a lelassítás – elsősorban frázisok és szekciók végén – a háború után is használatban maradt (noha szűkebb keretek között), a felgyorsítást egyre inkább a kontrollálatlansággal hozták összefüggésbe, és ezáltal az szinte teljesen kiveszett az előadásokból.⁷⁹ A szakírók ezen alapvető változásokat elsősorban a 20. századi történések számlájára írják. Megítélésük szerint a 19. század második fele ehhez képest sokkal lassabb változásoknak engedhetett teret.⁸⁰ Ezekből következően joggal feltételezhetjük, hogy az 1880-as és 1890-es években a tempóflexibilitást vagy a 20. század elejéhez hasonló, vagy annál is nagyobb mértékben gyakorolták.

A változások érzékeltetése céljából a 4. szimfónia egy nagyobb részletén (a téma és az első 13 variáción) keresztül szoftveres tempóelemzés alá vettem 52 hangfelvételt (lásd *Függelék*).⁸¹ A felvétellista összeállításakor arra törekedtem, hogy reprezentatív

szimfónia nyitótételének korai hangfelvételein figyel fel egy érdekes tendenciára. Lásd Walter FRISCH: *Brahms: The Four Symphonies* (New Haven, CT–London, Yale University Press, 2003) (*Yale Music Masterworks*), 173–177. [eredeti megjelenés: New York–London, Schirmer Books–Prentice Hall International, 1996].

⁷⁸ PHILIP *Early Recordings*, 17., 207.; FÁBIÁN *Diversity*, 180.

⁷⁹ PHILIP *uo.*, 26.

⁸⁰ Lásd például Robert PHILIP: „The Romantic and the Old-Fashioned”, in Erik KJELLBERG – Erik LUNDKVIST – Jan ROSTRÖM (eds.): *The Interpretation of Romantic and Late-Romantic Music: Papers Read at the International Organ Symposium Stockholm, 3–12 September 1998* (Uppsala, Uppsala Universitet, 2002), 27.

⁸¹ Az elemzésekhez a *Sonic Visualiser* nevű programot használtam (<https://www.sonicvisualiser.org/>). A szoftver a hagyományos metronómmérésnél sokkal kifinomultabb elemzési lehetőségeket kínál. A hangfelvétel hallgatása során a tempómérésre használt ütések kézi bevitellel lehet rögzíteni, melyeket aztán ismételt visszahallgatás során, valamint különböző vizualizációs eszközök, például spektrogramm segítségével lehet pontosítani. Az így bevitt adatsort aztán a program hullámvonalal kifejezett tempóábrává alakítja, melyről leolvasható a metronómszám. A nagymértékben

gyűjteményt hozzak létre. Az 1950 előtti időszakból minden elérhető felvételt összegyűjtöttem, míg a későbbi évtizedekből a meghatározó *mainstream* előadók mellé egy autentikusságra törekvő, de modern együtttest vezető karmestert (Griffiths), valamint a historikus előadói irányzat képviselőit (Norrington, Gardiner) is beválogattam. Bizonyos esetekben (Abendroth, Stokowski, Walter, Toscanini, Furtwängler, Karajan, Bernstein, Maazel, Kleiber) egyes előadók két felvételét is felhasználtam. Ezek keletkezési idejükben jelentősen eltérnek, ezáltal az is megvizsgálható, hogy az egyéni stílusok változtak-e az évtizedek folyamán.

A 4. szimfónia zárótételét több okból választottam. Variációs műként a tétel remek lehetőséget nyújt a szekciók közötti, valamint az egységeken belüli tempóflexibilitás tanulmányozására. A szimfóniához kapcsolódó írott források továbbá bizonyítják, hogy a korabeli gyakorlatban – és Brahms saját elképzelése szerint is – a kottán túli tempómódosítások fontos szerepet játszottak. Brahms Joachimhoz intézett fentebb idézett levele, melyben a kottában jelöletlen „tolás és visszahúzás” szükségességét tárgyalja, a 4. szimfónia kapcsán íródott. (A zeneszerző által említett ceruzás tempóbejegyzések fennmaradtak a darab autográf partitúrájában.⁸²) Több forrásból tudjuk továbbá, hogy Steinbach is előszeretettel módosította a tempót a darab folyamán. Adrian Boult visszaemlékezése szerint a dirigens előadásának hallgatása során közel tíz eltérő tempót lehetett megkülönböztetni a tételben.⁸³ A *Times* kritikusa szerint pedig Steinbach a darabot „finom tempóváltások végtelen választékával” vezényelte.⁸⁴ Ha elfogadjuk Leech-Wilkinson érvelését, miszerint a művek körüli diskurzus elengedhetetlenül tükrözi az aktuális előadások benyomásait,⁸⁵ akkor a mű korai leírásaiból

fluktuáló tempók leolvasása természetesen még így is problémás: a szekciók végén megjelenő lassítások figyelembevétele például az alaptempó torzulásához vezethet. Az alaptempók kiszámításánál ezért az Alf Gabriëlsson által „fő tempónak” (*main tempo*) nevezett megközelítést vettem alapul: „(b) the *main tempo*, being the prevailing (and intended) tempo when initial and final retardations as well as more amorphous caesurae are deleted [...]” Alf GABRIËLSSON: „Timing in Music Performance and its Relations to Music Experience”, in John A. SLOBODA (ed.): *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition* (Oxford, Clarendon Press, 1988), 33. A szekciókon belüli tempóflexibilitás kiszámításakor pedig legalább az egy ütemnyi időtartamon át tartott tempókitéréseket vettem figyelembe – e révén kizárhatóak az egyes hangok kiemelésére szolgáló agogikus hangsúlyok.

⁸² A zárótételben az alábbi bejegyzések találhatóak: 54–57. ütem: - - *sostenuto* - - - *largamente*, 65. ütem: (*in tempo*) [a 7. variáció lassabb]; 153. ütem: *pesante*; 191–193. ütem: - - - *animato*, 213–217. ütem: - - - - *tranquillo* [utóbbi két bejegyzés: a 24–26. variációk gyorsabbak]; 249–252. ütem: *sost* - - - - [Brahms ezt utólag erre javította: *poco rit.*]; 297–301. ütem: (*sost.* - - *acell.*). A bejegyzések listája számos helyen olvasható: PASCALL *Wie wollte Brahms*, 24–25.; Kenneth HULL: „Historical Background”, in id. (ed.): *Johannes Brahms: Symphony No. 4 in E minor Op. 98: Authoritative Score – Background – Context – Criticism – Analysis* (New York–London, W. W. Norton, 2000) (*Norton Critical Scores*), 135.; PASCALL–WELLER *Flexible Tempo*, 223–224.

⁸³ DYMENT *Conducting*, 41.

⁸⁴ „Herr Steinbach’s conducting of it, with an infinite variety of slight changes of *tempo* [...]” *Times* (1904. december 17.), [o. n.].

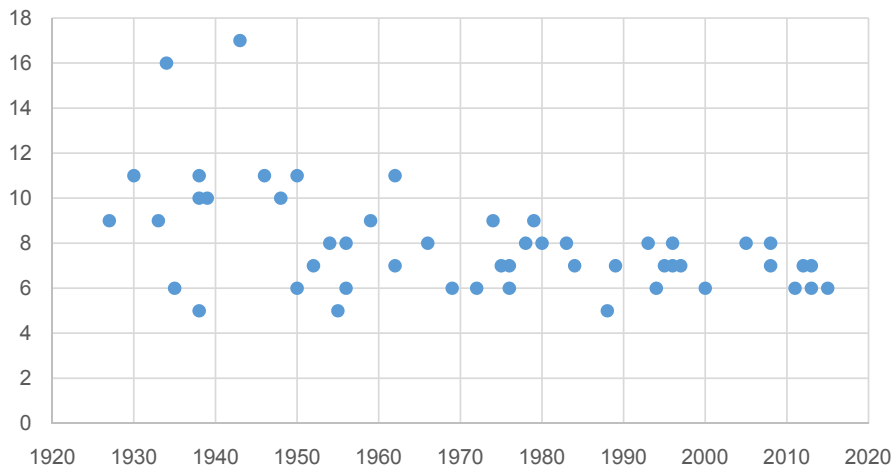
⁸⁵ LEECH–WILKINSON *Compositions*, 1.8.

talán megtudhatunk valamit annak előadási stílusáról is. Brahms közeli barátja, Elisabeth von Herzogenberg például így jellemezte a tételt Joachim berlini premijét követően:

„És [Joachim előadásából] mindenekelőtt kiderült az, hogy mi teszi ezt a tételt oly csodálatra méltóvá: [az,] hogy az egységet alkot [...] a »variációk« pedig emelkedéseket és süllyedéseket képeznek a nagyszerű festményben [...]»⁸⁶

Noha az említett „emelkedéseket és süllyedéseket” az előadói paraméterek kombinációja is alkothatta, nem zárhatjuk ki, hogy a benyomást a variációk tempóhullámzása (is) nyújtotta.

Az adatok alapján három fő paramétert emelek ki: variációkon belüli flexibilitás (1. *ábra*);⁸⁷ szukcesszív, variációk közötti flexibilitás (2. *ábra*);⁸⁸ átlaghoz mért kitérések összege (3. *ábra*).⁸⁹



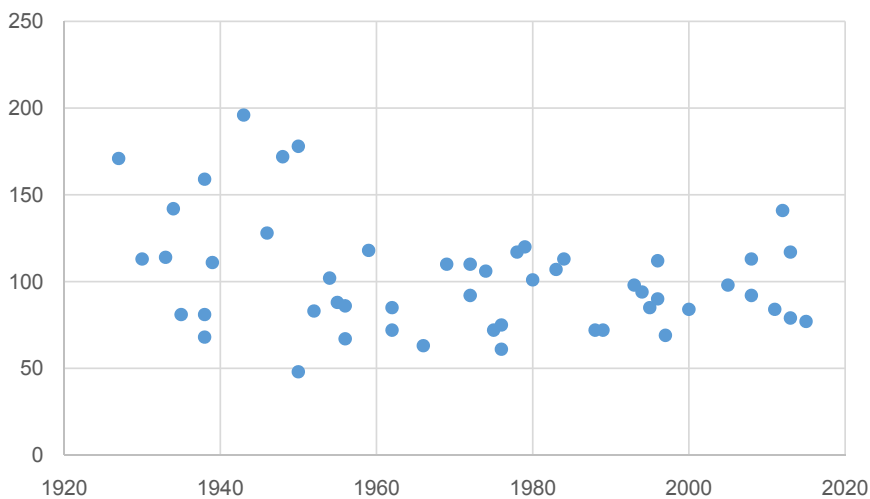
1. *ábra*. Variációkon belüli flexibilitás

⁸⁶ „Und es kam vor Allem das heraus, was diesen Satz so bewunderungswürdig macht, dass er zur Einheit, zu einem Finale in fortschreitender Handlung wurde, und die »Variationen« zu Hebungen und Senkungen in dem grossartigen Gemälde [...]» Max KALBECK (Hg.): *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet[h] Herzogenberg*. II (Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908) (*Johannes Brahms Briefwechsel* II), 118.

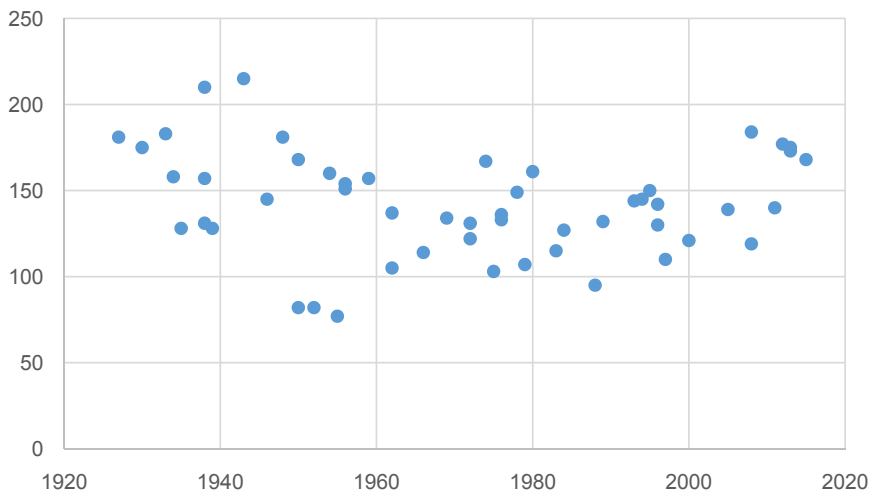
⁸⁷ Az egyes variációk tempóábráján szereplő legalacsonyabb és legmagasabb érték különbségének átlaga három ütésnyi (egy ütemnyi) küszöbvel számolva.

⁸⁸ Az egymást követő variációk alaptempója közötti különbségek összege.

⁸⁹ Az egyes variációk alaptempója és az előadás összesített átlagtempója közötti eltérések összege.



2. ábra. Szukcesszív, variációk közötti flexibilitás



3. ábra. Átlaghoz mért kitérések összege

Az ábrákból két általános tendencia rajzolódik ki: a flexibilitás csökkenése és az uniformizálódás. A legnagyobb fordulat – mindhárom paraméter esetében egybehangzóan – a második világháború után, 1950 környékén következett be. A legszembetűnőbb változás a variációkon belüli tempóflexibilitással kapcsolatos

(1. *ábra*). Míg a század első felében az extrém szélsőségek között helyet foglaló középút a variációnkénti 9–11 metronómszámmi kitérés volt, addig 1950 után a sokkal szűkebb keretekbe szabott 6–8 vált általánossá. A folyamat pedig nem fejeződött itt be: az utóbbi tíz év felvételei (5 darab) kivétel nélkül csak 6–7 MM számmi flexibilitást produkáltak. Meglepő, de sokatmondó tény, hogy még Weingartner is – aki maga a tempóhasználat túlzásai ellen érvelt – felülmúlja az utóbbi szűk 60 év előadásait. Az uniformizálódás mértéke is figyelemre méltó. Míg a század első felében kilenc éven belül rögzítettek 5 (Koussevitzky), 6 (Toscanini), 16 (Walter) és 17 (Furtwängler) MM értékű belső flexibilitást produkáló előadásokat, addig az utóbbi 30 év kiválasztott 15 felvétele közül egy sem lépi túl a 6–8-as keretet.

A másik két paraméter is jól dokumentálja a változást. A szukcesszív flexibilitás (egymást követő variációk alaptempó-különbsége; 2. *ábra*) korai középértékét csupán a modern előadások legmagasabb értékei érik el. Érdekes módon a 2005 utáni felvételek többsége az átlagtempóhoz viszonyított kitéréseit tekintve (3. *ábra*) a kora 20. századi előadásokhoz hasonló, magas értéket produkált. Ebből az szűrhető le, hogy az utóbbi években néhányan (Gardiner, Gergiev, Chailly, Fischer, Griffiths) széles tempókilengést produkálnak a tételfelépítés szintjén, a módosításokat viszont nagy vonalakban valósítják meg. A variációkat csoportokra osztva fokozatosan haladnak egyik tempórégióból a másikba. Ez a megközelítés kizárja az egyes variációk karakteresebb jellemzését, úgy szólván összecsiszolja azokat.

Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy a kora 20. században – és feltehetően a 19. század utolsó évtizedeiben is – egy alapvetően más hozzáállás uralkodott a tempómódosítás kérdését illetően. Egy rendkívül változatos gyakorlatra figyelhetünk fel, melyben a tempó a nagyvonalú, tételszintű formálás mellett a részletek kiemelésében is fontos szerepet játszott. A flexibilitás mértéke pedig minden szempont alapján jelentősen magasabb volt, mint a második világháborút követően.

Az előadói kontextus figyelembevételével tehát teljesen új értelmet nyer a Brahms levelében feltűnő „*con discrezione*”. Ahelyett, hogy az a modern előadói gyakorlathoz viszonyított visszafogottságot jelentené – mely az alapértelmezett interpretáció lenne a dokumentum önmagában való olvasásakor –, az utasítás könnyedén utalhatott egy olyan fajta mérsékeltségre, amely napjainkban éppenhogy extrém flexibilitás hatását keltené.

A függelékben kiemeltem, hogy az egyes felvételeken mely variációk határánál figyelhető meg a legélesebb tempóváltás. Ezek összehasonlításakor egy érdekes jelenségre lehetünk figyelmesek: az évek folyamán a kotta részét képező *largamente* bejegyzés (33. ütem) egyre nagyobb fontosságra tett szert. A korai évtizedek során bár mindenki betartotta az utasítást, a szekciók közötti flexibilitás arányában nem emelkedett ki a szóban forgó variáció. Ezzel szemben az 1950-es évektől kezdve, a flexibilitás általános csökkenése mellett, szinte mindenki aránytalanul nagy tempóváltást hajtott itt végre, miközben a többi variáció közötti különbséget

mindegyikük kisimította. Más variációk határánál a legmagasabb különbség nem haladja meg a 10–15 MM számot, de a 4. variációnál ez rendszerint 20 vagy 30 MM fölött van.

Ebből arra következtethetünk, hogy a század első felében – és feltételezhetően a 19. század legvégén – alapvetően más szemlélet uralta a zeneművekhez és kottáikhoz való viszonyt. A kották tempóra vonatkozó bejegyzéseinek követése távolról sem jelentette azt, hogy az előadók ne módosították volna jelentős mértékben a tempót más helyeken is. Brahmsnak tisztában kellett lennie ezzel, bejegyzéseit pedig ennek tükrében kell értelmeznünk. Ha tehát a modern előadásokban valóban sérül a szerkezeti felépítés – mint ahogy azt számos szakíró panaszolja –, az éppen a 4. variáció aránytalan kiemelése révén, nem pedig további módosítások használata miatt történik.

Ha Brahms valóban egy ilyen előadói közegben készítette a szimfónia partitúráját és írta levelét Joachimhoz, akkor felmerül a kérdés, hogy miért ne akarta volna rögzíteni a tétel általa elképzelt menetét. Azáltal, hogy kitörölte a Joachimnak küldött tempóbejegyzéseket, a minimális kontrollról is lemondott. Egyrészt elképzelhető, hogy a zeneszerzőnek egyszerűen nem volt rögzített elképzelése a mű előadásáról, vagy legalábbis nem olyan, amit rá akart volna erőltetni az előadókra. Számos példát tudunk arra, hogy Brahms örömmel fogadta műveinek eltérő előadói olvasatait. Kifogásai inkább a felkészületlenségre (Hans Richter esetében), valamint a művek részleteinek túlzó kihangsúlyozására (Hans von Bülow esetében)⁹⁰ vonatkozott – noha utóbbi szintén a korabeli kontextusban értelmezendő.

Ha ezek fényében egy újabb pillantást vetünk Brahms Joachimhoz írt levelére, akkor talán az alábbi értelmezés rajzolódik ki: mivel Brahms tisztában volt azzal, hogy az előadók előszeretettel módosítják a tempót a kottában elő nem írt helyeken is, a zeneszerző vonakodását a kotta túlzásfóliásától úgy értelmezhetjük, hogy Brahms végső soron az előadóra bízta a darab formálását. A „túlzás” ebben az értelmezésben tehát a kottabejegyzésre vonatkozik, a „művésztelen” előadás alatt pedig azt kell értenünk, aki szolgálai és meggyőződés nélkül követi a kotta jelzéseit. A „szabad művészi előadás”, melyet Brahms elutasít, valószínűleg nem az összes tempómódosítást használó előadásra értendő – hiszen megtilthatta volna Joachimnak az alkalmazását. Ehelyett talán olyan megközelítésekre gondolhatott, amelyek mind a művet, mind pedig annak jellegzetességeit figyelmen kívül hagyják. De mit is jelentett ez pontosan? Bizonyára nem a darabok egyetlen, kizárólagos értelmezését, Brahms ugyanis eltérő megközelítéseket is elfogadott. Kizárásos alapon a „szabad művészi előadás” eufemizmus: egyszerűen nem tetszett Brahmsnak, a tempóhasználat mértékétől függetlenül. Mai látószögünkéből lehetetlen megállapítani, hogy pontosan mi felelt meg a zeneszerző ízlésének. Annyi viszont valószínű, hogy előadókra vonatkozó nézetei nem kötődtek közvetlenül

⁹⁰ DYMENT *Conducting*, 8., 26.; valamint PACE *Tempo*, [43.].

az általuk alkalmazott tempóflexibilitás mértékéhez. Brahms preferenciájáról alkotható egyértelmű tudás hiányában egyedül a lehetőségek kerete állapítható meg: a források alapján az pedig szinte a maga teljességében felölelte a korabeli előadógyakorlat legkülönbözőbb megközelítési módjait.⁹¹ Ahelyett, hogy egyes 20. századi előadókat ültetünk a Brahms-előadások trónjára, inkább fogadjuk el a bizonytalanságot, és forduljunk ahhoz, ami a hangfelvételek révén nagyobb eséllyel rekonstruálható: a részletekben megnyilvánuló korai tendenciák és a korabeli hangzó kontextus.

⁹¹ Dymont például Nikisch és Weingartner interpretációját helyezte a tűréshatár két végpontjára. DYMENT *Conducting*, 23.

FÜGGELEK 1. A hangfelvételek tempóelemzése (negyedenként mért metronómértékek)

Utastások a kotában	<i>Allegro energico e passionato</i>													<i>Largamente</i>													Tempó- átlag	Szuk- cesszív, variációk közötti tempó- különbség összege	Átlaghoz mért kitérések összege	Variáció- kon belüli flexibilitás átlaga
	<i>sost. – largam. – in tempo</i>																													
	Téma	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4	Var. 5	Var. 6	Var. 7	Var. 8	Var. 9	Var. 10	Var. 11	Var. 12	Var. 13																
(Ütemek)	1-8.	9-16.	17-24.	25-32.	33-40.	41-48.	49-56.	57-64.	65-72.	73-80.	81-88.	89-96.	97-104.	105-112.																
1.	82	75	100	116	89	96	97	81	92	91	48	64	77	73	84	171	181	9												
2.	75	90	101	105	90	96	96	97	91	93	62	70	63	70	86	113	175	11												
3.	115	109	110	126	94	101	108	107	98	99	74	75	74	81	98	114	183	9												
4.	98	94	114	125	89	94	96	88	86	83	73	85	65	74	90	142	158	16												
5.	91	90	97	105	99	99	97	85	87	79	82	72	65	80	88	81	128	6												
6.	111	110	114	123	113	115	110	95	98	99	93	90	83	81	103	68	157	10												
7.	91	90	99	106	100	100	99	87	88	80	83	71	65	80	89	81	131	5												
8.	106	104	116	121	103	108	109	109	88	85	64	76	56	95	96	159	210	11												
9.	91	90	105	123	93	93	107	108	95	94	84	84	79	82	95	111	128	10												
10.	87	74	94	108	85	104	127	115	122	116	82	83	87	73	97	196	215	17												
11.	80	76	90	101	84	104	112	110	101	97	73	69	76	72	89	128	145	11												
12.	88	69	85	99	80	103	120	103	106	102	79	80	83	70	91	172	181	10												
13.	80	84	109	122	84	93	95	82	93	92	57	74	71	64	86	178	168	11												
14.	92	96	95	100	84	90	90	92	90	89	82	79	76	78	88	48	82	6												
15.	109	109	117	121	99	109	105	103	106	108	100	97	91	102	105	83	82	7												
16.	104	97	110	120	94	96	94	90	90	90	77	74	62	72	91	102	160	8												
17.	99	92	100	100	77	91	95	91	94	93	89	86	77	85	91	88	77	5												
18.	111	110	115	120	92	99	99	95	95	90	82	83	80	80	97	67	151	6												
19.	104	107	113	119	89	92	98	92	92	92	81	70	69	82	93	86	154	8												
20.	105	88	99	111	82	79	77	77	76	75	62	77	64	65	81	118	157	9												
21.	93	91	100	105	78	85	81	85	82	84	72	72	73	82	85	85	105	11												

22.	114	104	115	114	90	90	89	88	86	89	84	82	90	86	94	72	137	7
23.	92	94	96	96	88	98	96	90	93	96	81	75	70	71	88	63	114	8
24.	94	86	101	104	80	91	94	88	86	83	68	74	65	70	85	110	134	6
25.	111	105	107	108	83	93	94	87	92	96	81	79	75	85	93	92	122	6
26.	84	93	95	100	79	91	92	90	90	93	60	65	73	82	85	110	131	6
27.	116	110	113	127	90	102	103	106	97	96	81	80	82	84	99	106	167	9
28.	93	92	100	103	83	95	92	87	87	87	76	78	73	75	87	72	103	7
29.	100	105	105	109	104	108	108	102	99	100	86	84	73	79	97	61	136	7
30.	104	104	114	118	105	110	104	96	97	99	85	85	79	85	99	75	133	6
31.	88	88	97	104	84	99	102	98	98	94	65	74	67	77	81	117	149	8
32.	85	79	90	101	79	91	96	88	92	93	78	76	82	65	85	120	107	9
33.	110	102	117	119	99	112	107	87	92	93	86	84	82	81	98	101	161	8
34.	87	84	87	96	76	82	76	76	84	86	66	67	56	74	78	107	115	8
35.	101	94	100	111	84	96	93	89	88	88	74	77	66	80	89	113	127	7
36.	92	89	95	97	78	88	88	85	83	86	82	75	67	72	84	72	95	5
37.	92	95	99	99	87	99	97	91	87	84	75	67	66	74	87	72	132	7
38.	85	96	96	99	77	99	102	99	100	91	81	78	72	77	89	98	144	8
39.	100	98	102	107	79	97	94	93	89	90	80	77	65	68	89	94	145	6
40.	74	91	103	103	95	103	100	89	88	85	74	65	66	67	86	85	150	7
41.	112	100	103	114	89	91	95	108	95	94	78	79	74	80	94	112	142	7
42.	99	95	106	112	94	105	104	94	89	89	78	79	83	75	93	90	130	8
43.	102	94	105	108	93	99	98	96	94	93	84	83	74	73	93	69	110	7
44.	98	101	111	116	96	99	103	97	94	93	89	82	72	80	95	84	121	6
45.	90	99	113	113	86	97	95	91	90	84	80	75	68	76	90	98	139	8
46.	99	97	109	120	111	118	119	106	103	104	75	87	74	74	100	113	184	8
47.	92	89	92	97	81	98	98	91	91	91	76	79	64	72	87	92	119	7
48.	104	104	117	121	98	110	108	103	98	97	86	83	81	84	100	84	140	6
49.	113	113	120	121	87	108	105	86	99	99	99	91	65	75	99	141	177	7
50.	118	113	121	123	114	119	114	106	101	101	90	86	78	87	105	79	175	6
51.	112	108	96	106	86	92	92	98	92	87	82	64	55	71	89	117	173	7
52.	108	110	114	119	102	106	106	105	97	91	82	74	75	87	98	77	168	6

FÜGGELÉK 2. A vizsgált hangfelvételek listája

	Karmester	Zenekar	Felvétel éve
1.	Hermann Abendroth	London Symphony Orchestra	1927
2.	Max Fiedler	Staatskapelle Berlin	1930
3.	Leopold Stokowski	Philadelphia Orchestra	1933
4.	Bruno Walter	BBC Symphony Orchestra	1934
5.	Arturo Toscanini	BBC Symphony Orchestra	1935
6.	Felix Weingartner	London Symphony Orchestra	1938
7.	Serge Koussevitzky	Boston Symphony Orchestra	1938
8.	Willem Mengelberg	Concertgebouworkest Amsterdam	1938
9.	Victor de Sabata	Berliner Philharmoniker	1939
10.	Wilhelm Furtwängler	Berliner Philharmoniker	1943
11.	Paul Kletzki	Swiss Festival Orchestra	1946
12.	Wilhelm Furtwängler	Berliner Philharmoniker	1948
13.	Hermann Abendroth	Sinfonieorchester des Mitteldeutschen Rundfunks	1950
14.	Josef Krips	London Symphony Orchestra	1950
15.	Arturo Toscanini	Philharmonia Orchestra	1952
16.	Adrian Boult	London Philharmonic Orchestra	1954
17.	Herbert von Karajan	Philharmonia Orchestra	1955
18.	Otto Klemperer	Philharmonia Orchestra	1956–57
19.	Rudolf Kempe	Berliner Philharmoniker	1956
20.	Bruno Walter	Columbia Symphony Orchestra	1959
21.	Leonard Bernstein	New York Philharmonic	1962
22.	Reiner Frigyes	Royal Philharmonic Orchestra	1962
23.	Széll György	Cleveland Orchestra	1966
24.	Carlo Maria Giulini	Chicago Symphony Orchestra	1969
25.	Claudio Abbado	London Symphony Orchestra	1972
26.	Kurt Sanderling	Sächsische Staatskapelle Dresden	1972
27.	Leopold Stokowski	New Philharmonia Orchestra	1974
28.	Karl Böhm	Wiener Philharmoniker	1975

	Karmester	Zenekar	Felvétel éve
29.	Lorin Maazel	Cleveland Orchestra	1976
30.	James Levine	Chicago Symphony Orchestra	1976
31.	Solti György	Chicago Symphony Orchestra	1978
32.	Eugen Jochum	Sächsische Staatskapelle Dresden	1979
33.	Carlos Kleiber	Wiener Philharmoniker	1980
34.	Leonard Bernstein	Wiener Philharmoniker	1983
35.	André Previn	Royal Philharmonic Orchestra	1984
36.	Herbert von Karajan	Berliner Philharmoniker	1988
37.	Riccardo Muti	Philadelphia Orchestra	1989
38.	Daniel Barenboim	Chicago Symphony Orchestra	1993
39.	Zubin Mehta	New York Philharmonic Orchestra	1994
40.	Lorin Maazel	Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks	1995
41.	Roger Norrington	The London Classic Players	1996
42.	Carlos Kleiber	Bayerisches Staatsorchester	1996
43.	Nikolaus Harnoncourt	Berliner Philharmoniker	1997
44.	Paavo Berglund	Chamber Orchestra of Europe	2000
45.	Marin Alsop	London Philharmonic Orchestra	2005
46.	John Eliot Gardiner	Orchestre Révolutionnaire et Romantique	2008
47.	Simon Rattle	Berliner Philharmoniker	2008
48.	Bernard Haitink	Chamber Orchestra of Europe	2011
49.	Valery Gergiev	London Symphony Orchestra	2012
50.	Riccardo Chailly	Gewandhausorchester Leipzig	2013
51.	Fischer Iván	Budapesti Fesztiválzenekar	2013
52.	Howard Griffiths	Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt	2015

Brahms and Orchestral Tempo Flexibility **The Pitfalls of Studying Historical Performance Practices**

The issue of tempo flexibility in Brahms's orchestral works has been the subject of a heated debate for the past couple of decades. Some writers contend that Brahms expected conductors to maintain a continuous pulse in their performances and to execute sophisticated structural plans based on proportional tempo relations. By contrast, others advocate for a more liberal use of tempo and offer the recordings of the conductors Hermann Abendroth and Wilhelm Furtwängler as illustrative examples. This paper examines this dispute and identifies three underlying issues: 1) the structuralist approach to analysis; 2) the subjective interpretation of written historical sources; 3) and a disregard for the historical dimension of performance styles and musical tastes. This article suggests that a more productive approach would be to adopt an inclusive and historically sensitive viewpoint and to try to reconstruct the sounding context of the symphonies' early performances. This allows for a more accurate interpretation of sources and helps identify the spectrum of performative possibilities. As a demonstration of this method, fifty-two recordings of the finale of Brahms's Fourth Symphony, op. 98, is subjected to software-based tempo analysis, highlighting fundamental changes in performance style.