

10.18132/LFZE.2016.1

ROHMANN DITTA

SACHER-TÉMA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

10.18132/LFZE.2016.1

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

SACHER-TÉMA

12 CSELLÓMŰ PAUL SACHER
70. SZÜLETÉSNAPJÁRA

ROHMANN DITTA

TÉMAVEZETŐ: PÉTERI LÓRÁNT

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

Tartalomjegyzék

Bevezetés	I
Köszönetnyilvánítás	II
I. A világ harmadik leggazdagabb embere.....	1
1. Paul Sacher élete és munkássága	1
II. Variációk, hommage-ok és kriptográfia a zenetörténetben	7
1. Hommage	7
2. Variáció	8
3. Kriptográfia	11
III. Msztyiszlav Rosztropovics portréja	14
1. Per Slava.....	14
2. Rosztropovics és Sacher kapcsolata	17
IV. Téma: Sacher	19
A 12 zeneszerző és műveik vizsgálata különös tekintettel a Sacher-sor alkalmazására	
1. A tizenkettő	19
A zeneszerzők és Sacher-műveik	
2. Britten	23
3. Beck.....	25
4. Fortner	28
5. Henze.....	33
6. Dutilleux	40
7. Berio	49
8. Boulez.....	52
9. Lutoslawski	60
10. Ginastera.....	64
11. Halffter	69
12. Holliger.....	72
13. Huber	78
Konklúzió.....	87
Bibliográfia	85

A kiadók engedélyével az alábbi kottákat használtam fel:

Beck, Conrad: *Drei Epigrammen*. Mainz: Schott Musik, 1976.

Boulez, Pierre: *Messagesquise für Violoncello solo und 6 Violoncelli*. UE 16678.
London: Universal Edition, 1977.

Britten, Benjamin: *Tema „Sacher”*. London: Faber Music Ltd., 1990.

Fortner, Wolfgang: *Theme and Variations*. Mainz: Schott Musik, 1976.

Halffter, Cristobal: *Variationen über das Thema eSACHERe*. UE 17182.
London: Universal Edition, 1976.

Henze, Hans Werner: *Capriccio for Cello Solo*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1987.

Holliger, Heinz: *Chaconne for Cello Solo*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1976.

Huber, Klaus: *Transpositio ad infinitum*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1977.

Sacher, Paul. *12 Hommages à Paul Sacher: Pour Violoncelle*. Bécs: Universal
Edition, 1980.

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom legfőképpen családomnak, akik mellettem álltak és segítettek a disszertáció megírása alatt eltelt évek során. Köszönöm konzulensem tanácsait és türelmét. Hálával tartozom Tornyainé Dóry Zsuzsának, aki a formába öntést segítette. A kiadók jogi hozzájárulása is nagy segítséget jelentett az ábrázolásoknál.

Írásomat ajánlom nem csak csellistáknak, hanem azoknak, akik érdeklődnek a XX. századi zene és a művek közötti összefüggések iránt.

Bevezetés

A (e)SacheR(e)-jelenség

A bázeli születésű karmester, mecénás és üzletember, Paul Sacher (1906–1999) a XX. század egyik legbefolyásosabb zenei figurája volt. Felbecsülhetetlen gyűjteménye, a nevével fémjelzett Paul Sacher Stiftung (Basel), több kamarazenekar – melyek a kortárszenét népszerűsítették –, a Bázeli Zeneakadémia – az általa alapított régizene tanszékkal –, zenei egyesületek és több, mint 200 mű köszönhető neki.¹ Üzleti és zenei körökben kiterjedt kapcsolati hálójával rendelkezett, a legtöbb művésszel, akivel együtt dolgozott, baráti viszonyt is kialakított, sűrű levelezésben volt velük, állandó kapcsolatban állt a kor nagy zeneszerzőivel és előadóival. Az ő személye köré épül dolgozatom.

Hetvenedik születésnapjára és egyben a Baseli Kamarazenekar fennállásának ötvenedik évfordulójára Sacher közeli barátja, Msztyiszlav Rosztropovics tizenkét zeneszerzőtől rendelt az ünnepelt nevének hangjegyekre kódolt motívuma alapján szóló csellóművet.² Eredetileg a Benjamin Britten által komponált témára készültek volna variációk, de a hat hangból álló (esz-a-c-h-e-d) motívum többre inspirálta az alkotókat: a XX. századi zeneszerzők számára a hangsor adottságai kivételesen izgalmasak, mivel az első hangköz egy tritónusz, egyik hang illetve hangköz sem ismétlődik a soron belül, a hat hang egy fél reihét ad ki. A dolgozat során megismerhetjük, hogy az egyes zeneszerzők hogyan aknázták ki a feladatban rejlő lehetőségeket. A tizenkét hommagés páratlanul érdekes korleletet mutat az 1970-es évek zenéjéről.

A zeneművek analitikus vizsgálatakor találkozunk a dolgozat nevét adó hangsor kivételes mivoltával. Az úgynevezett kriptográfia a zenével egyidejű jelenség. Mindig is megvolt a szándék az alkotókban, hogy zenén kívüli tartalmakat, szöveget, neveket, üzeneteket kódoljanak műveikben. Egy fejezetben összefoglalást olvashatunk Sacher-jelenség zenetörténeti előzményeiről.

¹ Barber, Charles; Bowen, José A.: „Sacher, Paul”. *Grove Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24255> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 30.

² Margaret Campbell „Violoncello.” *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44041>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014. szeptember 23.

Msztyiszlav Rosztropovics méltán volt a XX. századi zeneélet egyik jeles szereplője. Tevékenységének vitathatatlanul nagy szerepe volt a csellórepertoár nagyfokú bővülésében. Saját elmondása alapján csellistaként vagy karmesterként több, mint 230 művet mutatott be.³ Emellett ritkán említik meg ambivalens viselkedését, melyet a Boulezzel való viszonya is jól példáz.⁴ A zeneszerzőkkel való viszonyain keresztül kirajzolódik Rosztropovics szerteágazó tevékenysége.

Mind a tizenkét szerzőről rövid életrejtőt olvashatunk, a szövevényes összefonódásokra kitérünk. Azokban az esetekben, amikor a születésnap alkalmára átadott kotta nem egyezik a végleges, nyomtatott verzióval, külön megemlítjük a különbségeket.

Disszertációm konklúziója, hogy példa nélküli és jelentős darabegyüttessel állunk szemben, amelyet ehhez méltóan érdemes kezelni és tanulmányozni. Csak remélhetjük, hogy személyiségük komplexitása ellenére is lesznek olyanok Paul Sacherhez és Rosztropovicshoz hasonlóan, akik fáradhatatlanul az új zene mellé állnak és tolmácsolják azt. Mint ahogy Sacher maga is nyilatkozta, a legfontosabb, hogy kiváló műveket minél többször hallhasson a közönség és ne abból induljunk ki, hogy ki kíváncsi rá.

A dolgozat témájával csak két másik disszertáció foglalkozott eddig. Lisa McCormick a születésnap ajándék szociológiai vonzatait elemezte elsősorban. Vizsgálta a zeneszerzők viszonyát Sacherrel és Rosztropoviccsal, illetve az esemény előzményeit. Ryane Dunnagan inkább zeneszerzői és hangszeres szemszögből tekinti át a tizenkét művet. Átfogó és tartalmas munkájukból kiindulva, különös tekintettel a Sacher-sor zeneszerzői alkalmazására, a jelen dolgozat tovább tanulmányozza ennek a páratlan zenei jelenségnek még feltáratlan aspektusait. A téma újszerűségénél fogva folyamatosan bővül az elérhető tudományos irodalom, ezért is indokolt egy újabb dolgozat, amely Paul Sachernak a zeneirodalomra gyakorolt hatásával foglalkozik.

³ A francia *Académie* adón Priscille Lafitte által készített interjú alapján 2006 tavaszán. Canal Académie <http://www.canalacademie.com/ida819-Rencontre-avec-Mstislav-Rostropovitch.html> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 14.

⁴ Erről bővebben a Rosztropovics portréja fejezetben olvashatunk.

I. A világ harmadik leggazdagabb embere¹

1. Paul Sacher élete és munkássága

Paul Sacher a valaha élt leggazdagabb zenész. Egyes adatok szerint az 1990-es években ő volt a világ egyik legtehetősebb embere.² Magyar zenetanulóként feltehetően mindenki találkozott a nevével Bartók Bélával kapcsolatban. Neve fogalommal vált, a róla elnevezett Paul Sacher Stiftung az egyik legkomolyabb modern zenei kéziratgyűjtemény a világon.³ A magyar zenetudósok számára is megkerülhetetlen forrás, amely Bartóktól kezdve Kurtágig a huszadik század nagy szerzőitől őriz lenyomatokat és egyéb dokumentumokat.⁴ A mérhetetlen vagyonon kívül mi kell ahhoz, hogy valakiből nemzetközi hírnév és hatalmú mecénás váljék? Andreas Hansert három fő tulajdonságot állapít meg róla: „olyan figura, akiben a polgári mecénatúra döntő elemei – pénz, szellem és adakozás – kiemelkedően hatékony szimbiózist alkottak.”⁵ Ritkán fordul elő, hogy valaki egyszerre gyakorló művész és sikeres üzletember. Sachernek megadatott ez a konstelláció.

Paul Sacher nem született jómódú családba: a fuvarozó cégnél dolgozó August Sacher és a paraszti származású Anna Sacher-Dürr elsőszülöttje volt. Édesanyja döntő szerepet játszott a családban, Paul egész életére kihatott az a határozottság, kitartás és akaraterő, amelyet tőle örökölt. A gyermekkorában áhított, majd később megszerzett vagyon sem változtatta meg az egyszerű és eredeti dolgok iránti érdeklődését és ösztönös érzékét. Egyik legfontosabb mottója életében, amit gyermekkorában anyjától hallott: „amit meg kell, azt meg tudod csinálni, amit meg

¹ A Forbes magazin listája szerint. Forrás: http://articles.latimes.com/1996-07-01/business/fi-20274_1_bill-gates Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

² Sibylle Ehrismann: „Paul Sacher”. *The Guardian*. (1999. május 27.)

³ Otto E. Albrecht, Stephen Roe: „Collections, private”. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06108pg1> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 30.

⁴ Az 1973-ban megnyílt alapítvány többek között Hindemith, Honegger, Martin, Richard Strauss, Burkhard, Stravinsky, Martinů, Krenek, Lutoslawski, Fortner, Henze, Rihm, Boulez, Berio, Halffter, Kelterborn, Dutilleux, Carter, Britten és mások műveit őrzi. 1983-ban gyarapodott a Stravinsky-hagyatékkal.

⁵ Hansert, Andreas: *Kenner, Bürger, Förderer. Tendenzen im Stiften für Kultur nach 1945*. <http://www.andreas-hansert.de/doku/Kenner.pdf> 1. Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 30.

akarsz tenni, megteheted.”⁶ Ennek volt köszönhető, hogy családja akarata ellenére lett belőle dirigens. Mi több, kamaszkorától következetesen készült a karmesteri pályára. Első együttesét tizenhat éves korában szervezte középiskolás barátaiból. Már akkor felfigyelt rá a sajtó, amikor az ifjúsági együttes egyik koncertje után egy kritikus azt írta: „komolyan veszi feladatát és teljes kontroll alatt tartja játékosait”.⁷

Ez a fajta tudatos irányítás, mely jellemző személyiségjegye volt, élete minden területén tettenérhető. Nemcsak magabiztosan tudta, mit akar elérni, hanem ahhoz is volt tehetsége és kitartása, hogy álmait a legutolsó mozzanatig precízen megtervezze, és beteljesítse. Alkalmanként még fondorlatos megoldásokhoz is folyamodott annak érdekében, hogy vágyálmai megfelelően valósuljanak meg. Huszonhét évesen, 1933-ban megalapította a Schola Cantorum Basiliensist, az akkoriban még úttörő profilú régizene-műhelyt. Ez volt a világon az egyik első olyan intézmény, ahol korhű hangszereken tanulhattak a hallgatók, és amely húsz éven át az alapító költségén működött, annak ellenére, hogy a kezdetekben még barátilag meghívott hallgatók létszáma 250-re, míg az alig egy-két tanárból álló gárdáé 16-ra nőtt.⁸ Sacher számára nyilvánvaló volt, hogy szerkezetileg módosítani kell az intézmény működését, csak a bázeli zeneiskola- és konzervatórium igazgatóját kellett meggyőznie az egyesítésről. Ez azonban akadályokba ütközött az iskolavezető, Walter Müller von Kulm régizene-ellenessége miatt. Sacher diplomáciai készségét mutatja, hogy a kezdeti ellenállást enyhíteni tudta, bár teljes elfogadássá még nem alakíthatta. Miközben látszólag szerény eszközökkel vett részt a tárgyalásokon, az épp eladásra került, a zeneiskola és konzervatórium közvetlen szomszédságában lévő épületet Paul és Maja Sacher vásárolta meg, ezzel biztosítva az iskolák földrajzi összetartozását is. Ilyen és hasonló cselekkel éri el Sacher, hogy 1954-re megalakulhasson a Bázeli Zeneakadémia, amelynek eleinte megosztott, majd egyedüli igazgatója volt tizenöt éven át.⁹ Azokat a feladatokat, amelyeket Sacher vállalt, elképzelhetetlen lett volna elvégezni efajta tudatosság nélkül. Szükség volt erre a képességre ahhoz, hogy egyidejűleg működjön az általa alapított Bázeli Kamarazenekar, később a Zürichi Camerátát is vezesse, a Pro Helvetia alapítvány egyik fő kurátorakaként tevékenykedjen, mindeközben zenetörténetileg

⁶ Stephenson, Leslie: *Symphony of Dreams. The Conductor and Patron Paul Sacher*. (Lanham: The Scarecrow Press, 2002): 67.

⁷ I.m.: 68.

⁸ Stephenson, Leslie: *Symphony of dreams. The conductor and patron Paul Sacher*. (Lanham: The Scarecrow Press, 2002): 142.

⁹ I.m.: 219-221.

nélkülözhetetlen megrendelő, zeneszerzők patrónusa, utazó karmester, vállalati vezető és egyben családapa is legyen.¹⁰

Birodalmát lépésről lépésre építette fel. Először is olyan együttesre volt szüksége, amely az általa preferált repertoárt játszhatja, az abban a korban megszokottól gyökeresen különbözött. Már ekkor világossá vált számára, hogy művészi életét a régebbi korok elfeledett vagy ritkán előadott műveinek és kortársai szerzeményeinek szenteli. Úgy vélte, a régizenében való jártasság nyitja meg az utat a modern művek interpretációja előtt. A Bázeli Kamarazenekar 1926-ban alakult részint a Sachert már ismerő középiskolás, amatőr barátokból. Az együttes fennállása alatt fokozatosan cserélődtek ki a tagok és a kezdeti amatőr szintről nemzetközi rangúvá nőtte ki magát.¹¹ Az első hivatalos koncertet 1927-ben tartották, műsorán Händel-, Bach-, Mozart-művek, valamint – jellemző módon – egy ősbemutató, Rudolf Moser zenekarra és csellóra komponált szvitje szerepelt.¹²

Hangszerösszeállítását illetően sokszor bizonyult elégtelennek a világ egyik első hivatásos kamarazenekara. Gyakori ősbemutatóik egyre színesebbek lettek, sokszor fúvós kíséretre volt szükség, majd egyes zeneművekben kórusra. Sacher ambíciója egyre messzebb vezetett. Szerencsés együttállások folytán az akkori karnagy mellékállásából sikerült megszerveznie a hivatalosan először 1928-ban fellépő Bázeli Kamarakórust, amely lehetőséget adott számára, hogy az általa úttörő módon felfedezett régebbi korok zenéi megszólalhassanak. A kamarazenekarral együtt mutatták be Mozart *Idomeneóját* 1931-ben, aminek köszönhetően a mű ismét a zenei kánon részévé vált.¹³ Szintén ebben az évben lett Sacher a Svájci Zenei Egyesület valaha volt legfiatalabb döntőbizottsági tagja.

A fiatal karmester számtalan korai Haydn- és Mozart-szimfóniát tűzött műsorra a már szokásossá vált ősbemutatók mellé, az utóbbiak esetében a zeneszerzőkkel való közös munkát és gondos előkészítést követően. Tanulmányai befejeztével eleinte anyagi gondokkal küzdött, saját költségén szervezett koncerteket,

¹⁰ I.m.: 12.

¹¹ A kamarazenekar 1987-ben fejezte be tevékenységét. Forrás: http://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/sammlungen/a_e/basler_kammerorchester.html Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 14.

¹² http://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/about_the_foundation/paul_sacher.html Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 14.

¹³ Charle Barber, José A. Bowen., *Sacher, Paul*. Grove Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24255> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 30.

szponzorokat keresett, állandó bizonytalanságban folytatta a komoly munkát.¹⁴ A nehézségek ellenére gazdag koncertéletet teremtett Bázelen. Az elkövetkezendő hatvan évben, amíg a kamarazenekart és kamarakórust vezette, Sacher neve összefonódott a bázeli zeneélettel.

Döntő változást hozott életében, amikor a tragikus balesetben elhunyt Emanuel Hoffmann özvegyével 1934-ben házasságot kötött. A Hoffmann-La Roche gyógyszercég örököse, Maja Sacher-Stehlin nemcsak anyagilag tette végtelenül gazdaggá, de társa lett a művészetek patronálásában is. Felosztották egymás közt a teendőket, mint ahogy az egyéves nászúton Maja kijelentette: „Az enyém a képzőművészet, a tiéd a zene és az üzlet.”¹⁵ Maja Sacher ízlésének és vendéglátó természetének köszönhető a temérdek műkincs, illetőleg a sok kiváló – főleg avantgarde – képzőművész barát, akivel szoros kapcsolatban álltak. Házasságkötésük után az addig hegedülő, vezénylő zenetudós belekóstolt az üzlet világába. Szívósságának és éleslátásának eredményeként hamar otthonosan érezte magát ebben a teljesen más közegben, és egy újabb cselnek köszönhetően az akorra már világméretű cég többségi részvénytulajdonosává vált. Olyannyira elsajátította az üzleti élet fortélyait, hogy az egyik legtekintélyesebb döntéshozóvá érett, 1938-tól 1996-ig, kilencvenedik születésnapjáig, a Hoffmann-La Roche társaság igazgatósági tagja volt. Ennek köszönhetette egyre gyarapodó vagyonát, amely nemzetközi patrónusi tevékenységéhez és művészi ambíciói folytatásához szükségeltett.¹⁶

Üzleti oldalról nézve korántsem olyan fényes Sacher képe a nyilvánosság szemében. Sokan nézték gyanakodva vezetői szereplését egy olyan pozícióban, amelyhez nem volt meg a kellő tapasztalata. A gyógyszeriparban való tevékenysége bizonyára ellentmondásos volt, erre utal az a tény, hogy a halála előtti héten a Hoffmann-La Roche céget egy vitaminokkal kapcsolatos kartell miatt 500 millió dollár bírságra kötelezték.¹⁷ Az évtizedek során a gyógyszer cég szigorú vezetőjének bizonyult, nem szivárogtatott ki információkat, gyakorlatilag kettős életet élt. A művészvilágban egészen másmilyennek láthatták a nagyvonalúan adakozó és

¹⁴ Vezényelni Weingartnernél és Mosernél tanult a Bázeli Konzervatóriumban, zenetudományra pedig Karl Nefhez járt a Bázeli Egyetemre.

¹⁵ „Ich die Kunst, du die Musik und das Geschäft.” Nyffeler, Max: *Der letzte der Patriarchen. Zum 100. Geburtstag von Paul Sacher* (Beckmesser, 2006). <http://www.beckmesser.de/interpreten/sacher/portrait.html> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

¹⁶ Stephenson 174.

¹⁷ *Paul Sacher nekrológja*. In: *The Economist* (1999. június) <http://www.economist.com/node/322413> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

támogató mecénást, aki előadóként nem rejtőzhetett a közönség elől. A zeneéletben Sachert ért kritika főleg annak volt köszönhető, hogy ízlését nem rejtette véka alá, illetve bevallottan nem támogatott olyan irányzatokat, mint amilyeneket például John Cage vagy Luigi Nono követett.

Sacher 1929-ben Bázelen hallotta először Bartók zenéjét, és az mély benyomást tett rá.¹⁸ A magyar zeneszerző többszöri fellépése után Sacher darabot rendelt Bartóktól a kamarazenekar tízéves fennállását ünnepelendő. Ebből született a huszadik század egyik vitathatatlan jelentőségű műve, a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*. Minden mecénás álma, hogy olyan művészeket és terveket támogasson, akik illetve amelyek meghatározók, időtállóak. Az új műnek várakozást felülmúló sikere lett, és Sacher számára is komoly tekintélyt jelentett, hogy az utána következő évtizedekben a darab egyik avatott előadójaként tartották számon. 1938-ban már a következő kérés érkezett Magyarországra, melynek gyümölcse a *Divertimento* lett. Bartók mellett Igor Stravinsky bázeli jelenléte is fontos. Dirigálta a zenekart, majd Sacher felkérésre komponálta a *Concerto in Ré-t*.¹⁹

Sacher ismertsége nőttön-nőtt, világjáró koncertező művész lett, egyes szerzők kifejezetten a patrónusra szabták zenéjüket. Tudták, hogy ha Paul Sacher adja elő alkotásukat, biztosan igényes és elmélyült munkában lesz részük. Egyik nagy érdeme volt, hogy a Bázeli Kamarazenekar, akár fogadtatástól függetlenül is, újból műsorra tűzte a friss műveket, hogy zenemű és publikum egyaránt lehetőséget kapjon az ismételt találkozásra. Ennek érdekében turnékat szerveztek, rádió- és hanglemezfelvételeket készítettek, hogy még szélesebb körben megismertessék az új zenét. Sacher igyekezett a saját ízlésétől távolabb eső szerzőktől is műveket rendelni, mindazonáltal kedvelt stiláris jegyei könnyen felismerhetők. Nyilvánvalóan inkább vonzódott a lineáris kompozíciójú, tonálisan és formailag szigorúbb, élénk ritmusú, drámaibb kompozíciókhoz. Ez akkor lenne hibaként felróható, ha a felkértek egy társaság vagy szervezet ösztönzésére komponáltak volna, de Paul Sacher egyedüli megrendelőként bevallottan csakis a saját meggyőződésének megfelelően bízta meg az alkotókat. Érdeklődése azonban mindvégig sokoldalú és nyitott maradt, támogatta és tanulmányozta százada különböző zenei törekvéseit. Mi sem mutatja ezt jobban, mint hogy eleinte Hindemith-től rendelt darabot, majd később ő fedezte fel Pierre Boulez-t és Wolfgang Rihm is írt neki szánt művet. Utoljára alapított együttese a

¹⁸ Stephenson 160.

¹⁹ Bónis Ferenc: „Egy nap Paul Sacherral”. *Hitel*. 9/10. (1996. október): 74.

Basler Schlagzeug Ensemble volt 1978-ban.²⁰ Átaluk és velük fedezte fel a jazz világot is. Vagyona tényleg csupán eszköz volt, hogy általa megvalósíthassa terveit.²¹

Mérhetetlen vagyonának hasznélvezete egyben azt is jelentette, hogy mindenki számára természetes volt, hogy ő ad, és nem ő az, aki kérhet. Ez igaz volt a svájci államra is és közvetlen környezetére is. Naponta kapta a hozzá forduló zenészek, szervezetek, iskolák kéréseit, hol egy hangszerre, hol szegényebbek megsegítésére. Általában nagyvonalú volt, de ez minden bizonnyal problémákkal is járt. Szerencsés alkata miatt sikeresen tudta kezelni ezeket a helyzeteket. Ahhoz is volt érzéke, hogy kiterjedt szakmai-emberi kapcsolatait kamatoztassa a legkülönbébb módon. Nemzetközi kuratóriumokban, fesztiválokban, döntéshozók között, szervezetek élén álltak barátai, partnerei, akiknek segítségével, szinte bármit elérhetett. Ez segíthette hozzá, hogy ha úgy akarta, bizonyos zeneszerzőket sikeressé tegyen, esetleg másokat negligáljon. Természetszerűleg ez sokak számára kedvezőtlen volt, és amellet, hogy mennyit köszönhet neki a zenei szakma, említésre méltó, hogy egy ilyen hatású mecénás milyen károkat, illetve ellenhatást tud kiváltani.

Sacher munkássága nélkül több, mint kétszáz alkotással lenne szegényebb a zeneirodalom, a svájci kultúra súlyos csorbát szenvedett volna, és nem utolsó sorban, nem lett volna alkalom, amelyre megíródhatott volna az a tizenkét darab – a disszertáció alapjául szolgáló művek –, melyet Msztyiszlav Rosztropovics felkérésére a (e)S A C H E R(e) hangsorra komponált Hans Werner Henze, Conrad Beck, Henri Dutilleux, Witold Lutosławski, Luciano Berio, Cristobal Halffter, Benjamin Britten, Klaus Huber, Alberto Ginastera, Wolfgang Fortner, Heinz Holliger és Pierre Boulez.

²⁰ <http://www.beckmesser.de/interpreten/sacher/portrait.html>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

²¹ „Reichtum sei nur ein Lehen und bedürfe der Rechtfertigung durch das, was man tue.”, azaz a gazdagság csak egy birtok, csak azáltal nyeri el érvényességét, amit az ember tesz. Mosch, Ulrich: *Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit* (Mainz: Schott Mainz, Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 2006) 11. kötet 242.

II. Variációk, hommage-ok és kriptográfia a zenetörténetben

1. Hommage

Az azonos műfajban alkotó művészekre jellemző, hogy ha térben és időben egymástól távol vannak is, felmerül a kapcsolódás gondolata. Utalások, idézetek, hivatkozások, analógiák, ismétlések, újragondolások és egyéb művészi eszközök segítségével saját művészetüket is tudják definiálni, illetve be tudják mutatni, hogy elődeikhez, kortársaikhoz képest hol tartanak és milyen irányultságúak. Fontos eszköz ez arra, hogy kimutassák tiszteletüket más művészek, államférfiak, hősök, ismerősök, családtagok iránt.

A zenében ez a jelenség figyelhető meg az ún. hommage-okban, amikor kimondottan egy személy a mű ihletője vagy ajánlottja. Kurtág György életművében jelentős szerepet játszanak az ilyen darabok: kompozícióiból úgy tűnhet, mintha a szerzőnek szüksége lenne arra az impulzusra, amelyet a címben említett személy vált ki, illetve amellyel hangsúlyozza az ihlető jelentőségét, szellemi közösséget vállal vele.²² Máshol ajánlás formájában találkozunk a megrendelővel, vagy az inspiráció kiváltójával, sokszor a cím is őt jelöli meg.²³ Amint a következő fejezetben látni fogjuk, gyakori, hogy amennyiben ismert a mű majdani előadója, a szerző ennek tudatában személyre szabja zenéjét, mind kifejezésben, technikai elvárásban, mind szellemi tekintetben.

A Sacher-darabok esetében a fent említett jelenségek mindegyikére van példa:

- Britten: *Tema „SACHER” for Cello Solo*
- Dutilleux: *Hommage à Paul Sacher pour violoncelle solo* (ez az eredeti címe, később bővítette *3 Strophes sur le Nom de Sacher-re*)
- Halffter: *Variations on the Theme „SACHER”*
- Witold Lutosławski: *Sacher Variations for Violoncello Solo*
- Wolfgang Fortner: *Zum Spielen für den 70. Geburtstag: Theme and Variationen for cello solo*

²² Kurtág: op. 13 „Hommage a András Mihály” 12 mikrolúdium vonósnégyesre (1977–1978); op. 15d „Hommage a R. Sch.” (1990); op. 31b *Ligatura – Message-Hommage à Frances-Marie Uitti* (1989); *Hommage à Stockhausen* (1993); *Hommage à Jacob Obrecht* (2004-5).

²³ Ilyen például Penderecki: *Per Slava című műve*, amelyet a zeneszerző Rosztropovicsnak írt.

- Cristobal Halffter: *Variations for cello on the theme eSACHERe*.

Fontos, hogy a cím kellő egységben legyen a tartalommal: ha szoros kapcsolat van a cím és az alkotás között, sugallhat olyasmit, ami segít a mű megértésében. A Sacher-sorozatban erre találunk példát. A sorozatból kiragadva a műcímek utalnak a a mecénás és zeneszerző közötti viszonyra, a hangsor és a név kettős értelmére, említést tesznek az alkalmi kompozíció mivoltára. Dutilleux darabjának eredeti címe *Hommage à Paul Sacher pour violoncelle solo* (Sachernak) volt, míg az átdolgozott verzióban már *Trois Strophes sur le nom de Sacher* (Sacher nevére) szerepel. Ezzel az árnyalatnyi különbséggel érzékelteti és rejti el a címben azt, hogy a név maga a kompozíció egyik eleme. Egyes esetekben nem csak a cím segíthet a darabhoz való közelkerülésben, hanem a szerző mellékel leírást, magyarázatot művéhez. A tizenkét Sacher-darab közül számos esetben találkozhatunk ezzel a jelenséggel, ezáltal egyértelműbbé téve az alkotói szándékot.²⁴

2. Variáció

A 12 Sacher-darab egyedülálló abban a tekintetben, hogy egy időben tizenkétféle zeneszerzői attitűdöt, különböző stílust ismerhetünk meg azonos hangszerelésben. A zenetörténet során ritka az ehhez hasonló együttműködés, de említésre érdemes egy pár hasonlatos esemény.

A könyvnyomtatás ténye önmagában ösztönzőleg hatott a XVI. századtól a gyűjteményes kiadásokra nézve. Ilyen például az itáliai *Il trionfo di Dori* (1592), amely Morley számára is alapul szolgált *The Triumphes of Oriana* (1601) című gyűjteményéhez.²⁵ Később színpadi műveknél is alkalmaztak hasonló alkotói módszert, olyannyira, hogy a 18. században megszokottá vált, hogy egy operát felvonásonként más szerző komponzón.²⁶

²⁴ Legbővebben Ginastera és Henze kommentálják darabjaikat kifejezetten zenén kívüli tartalommal, míg Huber inkább a technikai megvalósításról ír bővebben.

²⁵ *The Triumphes of Oriana* (1601¹⁶) I. Erzsébet tiszteletére 23 szerző közreműködésével.

²⁶ Malcolm Boyd: „Collaborative compositions”. *Grove Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06109> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 30.

Diabelli nevét ma leginkább Beethoven 33 variációja miatt ismerjük.²⁷ Kevésbé ismeretesek a darab keletkezésével egyidejű, azonos dallamra komponált darabok. Ötven, a Habsburg Birodalomban élő komponistának kellett variációkat írnia Anton Diabelli, a kiadó által írt keringőre 1819 és 1824 között, egyfajta nemzeti antológia összeállítása végett. A szerzőket a kiadó választotta ki annak alapján, hogy ő kiket tartott a Birodalom legjobb szerzőinek. Többek között Rudolf főherceg, Carl Czerny, Johann Nepomuk Hummel, a 11 éves Liszt Ferenc, Ignaz Moscheles, Franz Schubert és természetesen Ludwig van Beethoven vettek részt a nagyszabású tervben. Stílusukban a művek természetesen nem oly eltérőek, mint a XX. századi darabok, egyes variációk virtuózábbak, mások kicsit kromatikusabbak, de a stílus lényegében koherens. Az igazi nagyság azonban ezek közül is könnyen kitűnik: mint ahogy a Sacher-darabok szerzői közül Pierre Boulez is túllépett a felkérés keretein, úgy Beethoven sem tudta megállni, hogy pusztán egy egyszerű variációt küldjön be a kiadónak. Összesen 33 variánsával a gyűjtemény második kötetét egyedül ez a mű teszi ki. Máig az egyik legismertebb, legösszetettebb variáció-sorozat született meg ekkor, egyfajta összefoglalása Beethoven művészetének, zeneszerzési módszereinek. Elképzelhető, hogy az utókor számára a Sacher-sorozatból is csak néhány darab marad repertoáron, mint ahogy a Diabelli-antológiából sem játsszák az egészet. Beethoven kortársai közül is keveset ismer igazán az utókor, mint ahogy már most sokan feledésbe merültek az 1976-ban még ismert szerzők közül, de az eset remekül példázza azt, hogy milyen nagy jelentősége van egy ösztönző kiadónak, megrendelőnek egy remekmű születésekor.

A közösségi komponálás egyik jó példája volt, amikor 1837-ben Belgiojoso hercegkisasszony felkérte Liszt Ferencet, hogy Bellini *Puritánok* című operájából egy indulóra komponáljon, és másokkal is írasson variációkat. A *Hexameron* c. darab szerzőtársai Frédéric Chopin, Carl Czerny, Henri Herz, Johann Peter Pixis és Sigismond Thalberg voltak. Ebben a műben, a Sachernek dedikálttól eltérően Liszt volt a fő szerző, aki szinte mindegyik variációhoz hozzáadott.²⁸ A művet át is írta később zenekarra. Ebben az esetben elképzelhetetlen, hogy a darabot csak részeiben adják elő.

²⁷ Anton Diabelli (1781-1858) osztrák zeneszerző és kiadó.

²⁸ Elaine Sisman. „Variations”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29050pg9> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 24.

A kollektív komponálás egyik legismertebb példája az ún. *F-A-E* szonáta, amelyet Joseph Joachim felkérésére Brahms, Schumann és Dietrich szereztek 1853-ban.²⁹ Ez a mű egyben kriptográfiai érdekesség is. A sorozat szempontjából fontos, hogy míg a Brahms által komponált *Scherzo* rendkívül gyakran játszott mű, Schumann tételeit inkább akkor halljuk, ha a szerző 3. szonátájába beágyazva játsszák, míg Dietrich tételét csak abban az esetben, ha megszólal az egész darab, ami szintén ritkának mondható.

Oroszországban is találkozhatunk kollektív alkotói munkával a zeneirodalom tanulmányozása során. Egy ilyen alkalommal Rimszkij-Korszakov, Ljadov, Borogyin és Glazunov működtek együtt a Beljajev kiadó felkérésére 1886-ban azonos témára, amely ezúttal a kiadó nevéből származott.³⁰

Az eddig említett együttműködések már a hasonló korstílus miatt is alapvetően homogénnek tekinthetők. A XX. századtól kezdve, ahogy egyre különbözőbb irányzatok alakultak ki, nem beszélhetünk egységes stílusról, ezáltal a közös alkotás lehetősége is korlátozottabb. A műfaj mégsem halt ki, egyes eseményekkor mind a mai napig alkalmazzák ezt az eszközt. Érdekes jelenség volt például a Jan Paderewsky emlékére összeállított sorozat. A résztvevő szerzők listájából látszik, hogy mennyire sokféle képet mutat az akkori zeneélet helyzetéről. Az *Homage to Paderewsky* ciklusban 17 mű szerepel, Brittentől és Bartóktól is található darabok közöttük.³¹ Ebben az esetben viszont az összekötő kapocs egy személy volt, a szerzők szabadon dönthettek tiszteletük megnyilvánulásának formájáról (többen már eleve megírt darabot küldtek be a megrendelő kiadó, a Boosey & Hawkes számára, így pl. Bartók is). Itt nem érhető tetten a közös zenei anyag egyedi megformálása, csupán egy almanachról van szó.

Sacher 70. születésnapjához szorosan kapcsolódó zenetörténeti esemény a tíz évvel korábbi, 60. születésnapra összeállított gyűjtemény, amely szolgálhatott mintául Rosztropovics számára. A Svájci Zeneművészek Szövetsége felkérésére, tagságának 45. évfordulóján köszöntötte Sachert hét szerző, akik közül hat maga is a Szövetsége tagja volt. Constantin Regamey, Julien-François Zbinden,

²⁹ FAE azaz *Frei aber Einsam* motívum hangjegyekké formálása alapján.

³⁰ Malcolm Boyd: „Collaborative compositions”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06109> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 30.

³¹ Sydney Robinson Charles: „Anthology”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01005> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

Rolf Looser, Hermann Haller, Roger Vuataz, a hegedűs Hansheinz Schneeberger és az 1976-os sorozatban is szereplő Conrad Beck komponáltak ez alkalomból.³² Ebben az esetben a téma Bartók *Divertimentójából* való, amelyet a magyar szerző szintén Sacher rendelkezére írt 1939-ben. A „*Variációk egy Bartók témára*” c. művet Sacher otthonában mutatták be 1966-ban.³³

3. Kriptográfia

Zenei kriptológiáról akkor beszélünk, amikor zenét vagy hangjegyeket nem zenei célra, hanem egy titkos gondolat, vagy üzenet közvetítésére használnak fel. Ezáltal az egyes hangjegyek zenén túli jelentést is kapnak. A hangjegyeket egy előre meghatározott rendszernek megfelelően lehet értelmezni. A kotta természetéből adódik, hogy ezek a rejtjeles üzenetek leginkább a beavatottak számára értelmezhetők, ami a titkosítás záloga. A zenei analízis során újból és újból eddig felfedezetlen vagy annak tűnő üzenetekre bukkanhat a figyelmes tanulmányozó. Egyfajta intellektuális játékként is felfogható ez, amely szerző és olvasó között alakul ki. A Sacher-jelenség egyik lényege, hogy az egyes szerzők kódolt üzeneteit hogyan lehet dekódolni.

A zeneirodalomban a kezdetekig visszakövethető ez a komponálási technika. Talán a legjelentősebb és egyben legismertebb, könnyen felismerhető ilyen hangsor a B-A-C-H, amelyet maga Johann Sebastian Bach is számos művében alkalmazott. Az elmúlt 300 évben egyfajta viszonyítási pontként is szolgál zeneszerzők számára, amellyel tiszteletüket is kimutathatják a nagy előd iránt.

Azon kívül, hogy egyes zenetudósok szerint a számmisztika is nagy szerepet játszott műveiben, a B-A-C-Hmotívum fontos helyeken jelenik meg saját és utódai darabjaiban.³⁴ A legismertebb ilyen talán a *Fuga művészetében* a zárófűgában található. A Bach utáni, kriptográfia iránt érdeklődő zeneszerzők közül kiemelendő Michael Haydn, Schumann, Brahms, Elgar, Sosztakovics, Berg és Messiaen.³⁵ A

³² Meyer, Felix (szerk.): „Birthday Greetings for Paul Sacher”. In: *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1998): 215-216.

³³ 1967-ben nyilvánosan is megszólaltatták a darabokat Lausanne-ban.

³⁴ A B-A-C-H motívumot később rengetegen alkalmazták, a legfontosabb szerzők közül Beethoven, Schumann, Liszt, Reger kiemelendők.

³⁵ Michael Haydn saját rendszert alakított ki, amellyel üzent hangjegyek segítségével, és kompozícióiban is alkalmazta azt.

kódok segítségével hol eltitkolt jelleggel, hol konkrét üzenet céljából használták a kriptográfia módszereit. Schumann karneváljában a főtémát az S-C-H-A (esz-c-h-a) motívum adta, de az *Abegg*-variációk címe is konkrét hangmagasságokra utal. Nyílt titok, hogy a Clara Schumann-nak megfelelő motívum Robert Schumann és Johannes Brahms műveiben is jól felismerhető elem.³⁶

Az ábécés átírás mellett Brahms, Csajkovszkij és mások is használják a vegyes kódolást, azaz a szolmizációval kombinált metódust. Csajkovszkijnál egyes elméletek szerint Désirée Artôt belga énekesnőt örököltette meg zongoraversenyében.³⁷

Edward Elgar *Enigma variációi* a talán legközismertebb zenei kriptográfiai példa.³⁸

A XX. században érdekesség és a Sacheréhez hasonlatos egy Haydn-hommage, amit a *Revue musicale de la Société Internationale de Musique* felkérésére Ravel, Debussy, De Falla, Dukas, R. Hahn és Widor komponáltak 1909-ben az ajánlás címzettje halálának 100. évfordulója alkalmából.³⁹ A francia módszernek megfelelően, ami egy harmadik típusba tartozik az előbb említettek mellett az ábécéből fennmaradó betűk zenei hanggá tétele érdekében, a XVIII. századi mester zenei megfelelője h-a-d-d-g lett.⁴⁰ A Sacher-műcsoporthoz hasonlóan megfigyelhető, hogy a különböző szerzők hogyan nyúlnak hozzá és hogyan fejlesztik az adott motívumot, ami a francia verziónál sokkal egyszerűbb, mint a komplex Sacher-hangsor esetében.

A második bécsi iskolából Alban Berg alkalmazta rendszeresen a kódolás technikáját kompozícióiban. Az 1925-6-ban komponált *Lírikus szvitben* saját maga (a, b) és kedvese, Hanna Fuchs (h, f) is szerepel különböző kombinációkban. Sosztakovics is számos művében elrejtette nevének zenei megfelelőjét d-esz-c-h formában.⁴¹ A kriptográfia egyik csúcsát Olivier Messiaen-nál éri el a *Méditations*

³⁶ Clara motívum: C-A-A.

³⁷ Désirée = d-esz-si (magyarul h) –re (d)-e Lásd: Brown, D.: *«A Note on Désirée Artôt, „Fatum”, and the First Piano Concerto»*, Tchaikovsky: a Biographical and Critical Study, (London: Gollancz, 1978): 197-200.

³⁸ Elgar 1899-ben komponált Op.36-os műve csak az egyik, ahol a kriptográfia folyamatosan tettenérhető.

³⁹ Hasonló kezdeményezés volt Haydn születésének 250. évfordulója alkalmából a BBC által. 1982-ben 6 brit komponistát kértek fel: Lennox Berkeley, George Benjamin, Richard Rodney Bennett, Robert Sherlaw Johnson, John McCabe és Edmund Rubbra.

⁴⁰ Haydn nevéből az *y* és az *n* a megrendelő által készített sorból lett (A1-től /a/ E4-ig /Z/ terjedt). Jules Écorcheville zenetudós ötlete volt a felkérés. In: *Revue Musicale* no.1, 1910. január 15.

⁴¹ Sosztakovics többek között 8. vonósnygyesében is ezt a motívumot használja.

sur le mystère de la Sainte Trinité c. orgonadarabban, amelyben egy bonyolult rendszerben egyes szavakat-betűket hangoknak feleltetett meg ezáltal külön nyelvet létrehozva.

Nem csak azért fontos eszköz a zenei kriptográfia, mert segítségével elrejtethetünk üzeneteket, személyneveket, hanem strukturálisan is meghatározó lehet, amint a Sacher-daraboknál is láthatjuk. A XX. században folytatódott az a reneszánszban gyakori módszer, hogy előre meghatározott hangsorok, ritmus-sorok alkotják a művet. A reneszánszban az izoritmikus motetta talea-kezelése hasonlatos a reihékhez, a múlt században pedig a dodekafon irányzat alkalmazta ezt a szigorú rendszert. A Sacher-sor ugyan csak hat hangból áll, de mivel ezek nem ismétlődők, egy fél *reihe* alkotható belőlük. A hangsor különlegessége még a hangközök különbözősége is: ezek ugyancsak nem ismétlődnek, vagyis a hangzás eleve atonális, ami az avant-garde irányultságú szerzők fülében kedvezően csenghet. Ez a hangsor alkalmas arra, hogy adott esetben klasszikus harmonizációval ruházzuk fel, de nyitott arra is, hogy elrugaszkodjon a tonalitástól. A tizenkét műben mindkét irányra látunk példát. Míg Britten és Beck a hagyományos zeneszerzést követi, Hubernél és Holligernél a Sacher-sor hangjai habár fundamentális szerepet töltenek be, akusztikusan a Sacher-hangok szinte alig követhetően vannak jelen.

III. Msztyiszlav Rosztropovics portréja

„Karrierem során megpróbáltam bővíteni a csellórepertoárt. Úgy érzem, ez életem legnagyobb teljesítménye.”⁴²

1. Per Slava

A dolgozatot Paul Sacher neve fémjelzi, mégis, a tizenkettőből több zeneszerzőnek is szorosabb kapcsolata volt magával a megrendelővel, mint az ünnepelttel, így az ő jelentősége a sorozat szempontjából gyakorlatilag egyenértékű a címzettével. Az 1927-ben Bakuban született és 2007-ben Moszkvában elhunyt orosz gordonkaművész nélkül a XX. századi zeneélet egész biztosan másképp alakult volna, a csellóirodalom jelentősen szegényebb lenne.⁴³ Rosztropovics példamutató művész volt, aki fáradhatatlanul küzdött az általa fontosnak tartott zenék és zeneszerzők megismertetéséért, koncertezett élete végéig, és tanított egy olyan nemzedéket, akik folytatni tudják az általa megkezdett tevékenységet. Nem véletlenül tisztelik utódai és viszik tovább azt a lángot, amelyet a híres csellista gyújtott bennük.

Az utókor nemcsak a virtuóz csellistára, karmesterre és zeneszerzőre fog emlékezni, hanem az a 117 csellómű is őrzi emlékét, amelyet ő mutatott be. Emellett emberjogi harcos is volt, aki sikeresen ötvözte egy diplomata békítőkészségét egy forradalmár nyíltságával és akaratával.

Msztyiszlav Leopoldovics Rosztropovics zenész családba született, szüleitől éppúgy merített inspirációt későbbi tevékenységéhez, mint tanáraitól. Baku után Moszkvában tanult zeneszerzést a konzervatóriumban Prokofjevától és Sosztakovicstól. Emberjogi tevékenységét jól példázza, hogy miután 1948-ban Sosztakovicstól formalista zeneszerzőnek titulálva eltiltották tanári tisztségétől Leningrádban és Moszkvában, hű tanítványa tüntetőleg otthagyta iskoláját.⁴⁴

⁴² Xavier Lacavalerie interjúja Rosztropovicssal a francia Radio Télérama adónak 2005. november 20.

⁴³ Baku ma Azerbajdzsán fővárosa.

⁴⁴ Elizabeth Wilson: *Rostropovich: The Musical Life of the Great Cellist, Teacher, and Legend*. (Chicago: Ivan R. Dee, 2008).

Felesége, Galina Visnyevszkaja zenei partnere is lett, számos közös koncerten léptek fel, új műveket mutattak be.⁴⁵ Karrierje felfelé ívelését megtörte, mikor nyíltan védelmébe vette Alexander Szolzsenyicint.⁴⁶ Mivel az író a szovjet rendszer árnyoldalairól írt műveiben, disszidensként volt nyilvántartva, az ő barátsága jelentős veszélyt jelentett még egy olyan elismert művész számára is, mint Szláva (ahogy barátai és ismerősei hívták). A csellóművész az íróért támadásokra és bánásmódra reagálva hangot adott nemtetszésének egy nyílt level formájában, melyet több lapnak, köztük a Pravdának⁴⁷ is elküldött. Habár hazájában nem közölték, számos nemzetközi újság címlapján idézte. Ezt követően 1974-ben családjával el kellett hagynia hazáját. Földrajzilag ugyan eltávolodtak, de az orosz kapcsolatok és az érzelmi kötődés sosem halványult el bennük.⁴⁸

Leonard Bernstein és Benjamin Britten nagy szerepet játszott abban, hogy disszidálása után Rosztropovicsnak nem kellett előről kezdenie pályáját. Rosztropovics 1977-ben Doráti Antal utóda lett vezető karmesterként a washingtoni National Symphony Orchestra élén. Az ezt követő években a Londoni Filharmonikusok és a Londoni Szimfonikusok vendégkarmestere is lett. Ekkoriban már tapasztalt dirigens volt, habár egyes elmondások szerint inkább impulzív, mint technikailag tökéletes és analitikus volt.⁴⁹ Egy hangszeres számára korlátokat jelent, hogy nem tud nagy befolyással lenni egy egész együttesre. Karmesterként adatott meg egyedül az a lehetőség, hogy gigantikus műveket is irányíthasson. Több, mint nyolcvan ősbemutatót vezényelt.

⁴⁵ Galina Visnyevszkaja (1926-2012): világkarriert befutott orosz szopránénekesnő, opera és dalrepertoárja is jelentős volt, Britten a War Requiem szoprán szólamát neki írta. Énekesi karrierje végét követően tanított az általa alapított énekiskolában. Többek között Benjamin Britten 1965-ben Puskin költeményeire komponált a „*The Poet's Echo*” c. művét mutatták be Rosztropovics zongorakísérével. I.M. Yampol'sky. "Vishnevskaya, Galina". *Grove Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29510> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

⁴⁶ Alekszandr Iszajevics Szolzsenyicin (1918-2008): 11 évet töltött börtönben és munkatáborban. Tapasztalatai ihlették sikeressé vált művei megírására. Az 1960-as évek közepétől főképp külföldön jelentek meg írásai, melyek alapján szovjetellenesség vádjával 1969-ben kizárták a Szovjet Írószövetségből. 1970-ben irodalmi Nobel-díjat kapott. Ezt követően 4 évet lakott Rosztropovicsék dácájában. Az 1973-ban írt *A Gulag szigetcsoporthoz* című regénye miatt a Legfelsőbb Tanács megfosztotta szovjet állampolgárságától és kiutasította az országból. Ezek után az Egyesült Államokban élt 1994-ig. Oroszországba visszatért után ott is hunyt el.

⁴⁷ Pravda (oroszul: igazság): a Szovjetunió vezető napilapja volt és egyben a Szovjetunió Kommunista Pártja Központi Bizottságának hivatalos lapja 1912 és 1991 között. 1991-ben szűnt meg eredeti alakjában Borisz Jelcin dekrétuma alapján.

⁴⁸ John Bridcut: *Rostropovich the genius of the cello* c. film BBC, 2011.

⁴⁹ <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/music-obituaries/1549921/Mstislav-Rostropovich.html>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

Saját elmondása szerint élete legemlékezetesebb pillanata az volt, amikor a lerombolt berlini fal közvetlen közelében Bachot játszott.⁵⁰ Csellisták számára fontos, hogy 1993-ban megalakult a Kronberg Academy, amelynek alapító tagja és élete végéig patrónusa volt az orosz mester.⁵¹ Habár 2005-ben hangszeresként visszavonult a nyilvános fellépésektől, olykor dirigensként még hallható volt. Fáradhatatlan energiájának köszönhetően beutazta a világot, példa nélküliesen közkedvelt volt mind szakmájában, mind szélesebb társadalmi körökben. Hazájában az értelmiség egyik példaképének számított szabadszelleműsége és bátorsága miatt. Kritika is érte személyét olykor felszínesnek tűnő hozzáállása miatt. Minden bizonnyal életmódjából is adódhatott, hogy esetenként nem volt annyira felkészült, illetve nem minden tevékenységére tudott maximálisan koncentrálni.⁵² Mégis volt valami olyan áhítat, átszelleműtség, koncentráltság és közvetítő erő a játékában, ami elhallgattatta kritikussait.

Az orosz gordonkás diszkográfiája külön tanulmányt érdemel, erre a jelen dolgozat terjedelménél fogva nem alkalmas. Ami a témát érintően kiemelendő, hogy Rosztropovics a Sacher-darabokból nem készített egyetlen felvételt sem. Ennek egyik oka az, hogy a születésnap koncertet Zürichben nem rögzítették. A 117 művet, amelyet Rosztropovics bemutatott, nyilván nem tartotta repertoáron. A zeneszerzők számára nagy jelentőséggel bírt akár csak az egyszeri elhangzás is, viszont így ritka volt, hogy egy-egy művet többször is műsorra tűzzön az előadó.

Rosztropovics sokszor növendékeire vagy más csellistákra bízta az általa bemutatott darabok utóéletét. Tanítványai közül említésre méltó Mischa Maisky, David Geringas, Xavier Phillips, Thomas Demenga, Philippe Muller, Natalia Schakowskaya, Karine Georgian, Jacqueline du Pré, Frans Helmerson, Csurgay István, Han-Na Chang, Young-Chang Cho, Natalia Gutman és Ivan Monighetti. Az ő elmondásuk alapján egy életre meghatározó volt a Rosztropovicsal eltöltött idő. Szenvedélyes tanár volt, mint ahogy általában mindent, amivel kapcsolatba került, intenzíven élt meg.⁵³

⁵⁰Retkes Attila: „Rosztropovics”. In: Retkes Attila (szerk.): *Zenélő ezredkezedet - Válogatott interjúk, 2000-2003.* (Budapest: Nap Kiadó, 2004): 139.

⁵¹A Kronberg Academyt többek között Pablo Casals özvegye, Marta Casals-Istomin hozta létre főleg az ifjú csellista generáció felfedezésére és segítésére.

⁵²Madaras Gergely interjúja Pierre Boulez-zel (2013.augusztus 3.): „Odajött Sacher születésnapjára és leblattolt egy pár darabot.”

⁵³Növendékei írják Rosztropovicsról L.d.: Elizabeth Wilson: *Rostropovich: The Musical Life of the Great Cellist, Teacher, and Legend.* (Chicago: Ivan R. Dee, 2008).

Rosztropovics legfőbb erényei közé tartozott az a képesség, ahogy össze tudta kapcsolni a zeneszerzőket az előadókkal, lehetőséget tudott teremteni arra, hogy létrejőjenek művek, koncertek, mesterkurzusok, alapítványok, versenyek. Ezt jól példázza az 1977 óta kilencszer megrendezett nemzetközi Rosztropovics Csellóverseny Párizsban. Magát az eseményt nem a művész szervezte, felkérték, hogy a zsűri elnöke legyen. Azonnal megragadta a lehetőséget, hogy szerteágazó ismeretségeit kihasználva kora legjelentősebb zeneszerzőit hívja meg a zsűribé, és minden alkalommal darabot rendelt egy-egy szerzőtől, amelyet kötelező volt megtanulnia a résztvevőknek. Ezek a művek többnyire azóta is gyakran játszott alkotásokká váltak.⁵⁴ Többek között a Sacher-hommage Lutosławski *Sacher-variációk* is kötelező lett 1990-ben.

Előadók nélkül a zeneszerzők tehetetlenné válnának: Rosztropovics felismerte, hogy neki is szüksége van kiváló művekre, a zeneszerzőknek pedig fontos, hogy megfelelő tolmácsolókra találjanak. Minél ismertebb művész játszik egy darabot, annál inkább presztizsértékű egy előadás, ezáltal segítve a szerzők előbbre jutását. Egy Rosztropovics-bemutató önmagában rangot jelentett. Fordítva is igaz volt, mikor Sosztakovics csellóversenyeit, Prokofjev darabjait ill. Britten-darabokat játszott a csellista, megtiszteltetés volt számára, hogy az említett szerzőket barátjának tudhatta.

2. Rosztropovics és Sacher kapcsolata

Az orosz csellista és svájci karmester először 1966-ban találkozott egy közös, zürichi fellépés alkalmával. Sacher Britten javaslatára kérte fel a csellistát, hogy adják elő Haydn C-dúr csellóversenyét és Britten Gordonka-szimfóniáját. Addigra Rosztropovics már bizonyára sokat hallott a svájci mecénásról Brittentől. Az első találkozást követően folyamatos és intenzív szakmai és emberi kapcsolat alakult ki Sacher és Rosztropovics között, számos közös hangversenyt adtak, felvételeket készítettek régebbi és kortárs repertoárból.⁵⁵ Ennek egyik oka közös hitvallásukban keresendő: az új zene propagálása és kiterjedt kapcsolati rendszer a kor előadóival és zeneszerzőivel. Mindketten nagyvonalúak voltak, ha barátaikról vagy rászorulókról

⁵⁴ Iannis Xenakis, Rodion Scesedrin, Witold Lutosławski, Marco Stroppa, Alfred Schnittke, Gilbert Amy, Krzysztof Penderecki, Kaija Saariaho, Franghiz Ali-Zadeh komponáltak a versenyre.

⁵⁵ A Deutsche Grammophone, Erato és egyéb kiadóknak Vivaldi, Boccherini, Dutilleux és egyéb műveket főleg Sacher zenekaraival vettek fel. Mstislav Rostropovich – The Complete Decca Recordings http://www.classicalsource.com/db_control/db_cd_review.php?id=10391 Utolsó megtekintés dátuma: 2014.12.07.

volt szó. Bár barátságuk kezdetén Rosztropovicsot már kiváló zeneszerzők előadójaként tartották számon, és sok bemutatón volt túl, megdöbbenette, amikor szembesült Sacher megrendeléseinek teljes listájával: „Egy nap megkértem Pault, mutassa meg az ő felkérésére komponált művek listáját. Addig a pillanatig azt hittem – amiért elnézésed kérem –, hogy sokat tettem a csellóirodalom teljessé tételéért. Mikor láttam Paul listáját, elképedtem.”⁵⁶

Barátságuk megkoronázása az az ajándék volt, amellyel a csellóművész a 70. születésnapján meglepte példaképét mindössze két évvel Rosztropovics disszidálása után. Talán nem túlzás azt állítani, hogy valamennyire Rosztropovicsnak is kedvezett ez az ajándék, hiszen újabb alkalom volt arra, hogy bebiztosítsa magát a kortárs zenei élet világában, új kapcsolatokat szerezzen, illetve újabb megrendelésekre tegyen szert.⁵⁷ A Rosztropovicsról fennmaradó kép ambivalenciáját az adja, hogy bárki, aki annyira aktív és tartalmas életet élt, mint ő, könnyen mások céltáblájává válhat. Az ő esetében, ha valamikor gyengébb produkciót nyújtott, ha egyes nézőpontból helyezkedőnek vagy törtetőnek tűnhetett, ezzel alkalmat adott arra, hogy irigyei, rosszakarói kritizálják. Töretlen sikerét a kritikákkal szemben valószínűleg annak köszönhetően tudta megőrizni, hogy a személyes varázsa szinte bárkit lenyűgözött és mindent elfeledtetett. Ez érvényes volt zenei szempontból ugyanúgy, mint emberi megnyilvánulásait illetően.

⁵⁶ Rostropovich, Mstislav: *Dank an Paul Sacher*. (Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1976): 15-16.

⁵⁷ Jó példa a Halffterrel való közös munka, ami a születésnapot követően alakult ki.

IV. Téma: Sacher

A 12 zeneszerző és műveik vizsgálata különös tekintettel a Sacher-sor alkalmazására

1. A tizenkettő

Egy zenei kompozíció egyik legfontosabb eleme a téma. Ez az az anyag, amiből az egész mű kiindul, sokszor eleve meghatározza a tételt, esetleg az egész darabot. Egy fűgánál a legfontosabb, hogy olyan témája legyen, amihez működőképes ellenpontot lehet írni, amelyik alkalmas fordításra stb. A tizenkétfokú zenében nagy hangsúlyt kapnak az egyes hangok, azok sorrendje és mindezek szigorú szabályrendszere. A XX. században már nincsenek egységes műfajok, állandóan változó stílusokról beszélhetünk, egy zeneszerző életén belül is rengeteg műfajt-stílust kipróbál, mint ahogy Sztravinszkij vagy Bartók is nagyon eltérő darabokat írt különböző korszakaiban. Az 1976-os Sacher-eset épp azért olyan különleges, mert megfigyelhető, hogy ugyanabból a hangkészletből, ugyanazon időben-korban, különböző iskolájú, más kontinensről származó zenészek mit bontanak ki. Egyes szerzőknél szinte végig követni lehet a témát, nem szakadnak el tőle, vagy a darab rövide, vagy konzervatívabb zeneszerzői beállítottság miatt, mint ahogy Brittennél és Becknél láthatjuk. Holliger és Huber darabjai a legabsztraktabbak, ahol első hallásra nem könnyen követhető a Sacher-motívum átalakulása, ugyanakkor formailag és harmóniai szempontból pont ők integrálták magát a hangsort a lehető legtöbbféleképpen.

A tizenkét zeneszerző nem köthető közös zenei irányzathoz, különböző stílusban és esztétika szerint alkottak. Csak Ginastera volt Európán kívüli, bár ő 1971-ben Svájcban telepedett le. A legidősebb, Conrad Beck 1901-ben, míg a legfiatalabb, Holliger 1939-ban született. A tizenkét szerző közül 2014-ben már csak négy él: Huber, Halffter, Boulez és Holliger. Hovatartozásukat tekintve vegyes a kép, európaiak többségi részvételével, de nem egyoldalú a sor semmiképpen: olasz, német, svájci, francia, spanyol, lengyel, angol és argentin. Életútjaik között több összefonódást is felfedezhetünk: Henze tanult Fortnernél, többen is írtak darabot Holligernek, aki rövid ideig tanult Bouleznél, ő pedig sokáig Berio jó barátja és

szakmai partnere volt.⁵⁸ Henze és Britten kölcsönösen tisztelték egymást.

Akadnak ellentétek is a szerzők között: Boulez és Henze hírhedten nem kedvelték egymást. Boulez egy alkalommal tüntetőleg kivonult Henze koncertjéről, mert szerinte hiányzott Henzéből a szerializmus iránti elkötelezettség.⁵⁹ Boulez sokak számára megosztó személyiség mind a mai napig. Mindig is hangoztatta markáns nézeteit és a másképpen gondolkodókat sokszor elítélte. Ugyanakkor Berio és Dutilleux a fasizmushoz hasonlították a szerializmust és azt rótták fel Bouleznek, hogy többet foglalkozik a médiával, mint a komponálással. Beck, Britten és Ginastera inkább a neoklasszicista irányhoz köthetőek, nem vetették meg a tradíciót és népi elemeket.

A második világháborút követően a zenét újra kellett értelmezni, az alkotók érthető okokból, teljesen ismeretlen utakat kezdtek felfedezni, a fasizmusban-nácizmusban tiltott szerzők vagy műfajok feltűntek ismét és lehetőségek nyíltak támogatási területeken is. Így jöhettek létre olyan zenei csomópontok, mint amilyenné Darmstadt vagy Donaueschingen vált.⁶⁰ A többek között Fortner által alapított darmstadti nyári kurzus, ahol ő maga 1946-tól tanította a tizenkétfokúságot, később meghatározó pont volt számtalan szerző számára.⁶¹ Berio itt találkozott a kor haladó szellemű képviselőivel, többek között Boulezzal is, ellenben Henze eltávolodott a kurzus által mutatott iránytól, amelyet szűklátókörű ideológiának tartott.⁶² Hubert is meglegyintette a darmstadti felfogás szele, ám hamar saját utakra tért. A darmstadti iskolával kapcsolatban általában az 1950-es években zajló szeriális zenei előadásokra asszociálnak elsősorban, amelyet főként Luigi Nono, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen és Boulez személye fémjelzett. Jellemző volt a darmstadti szerzőkre, hogy Webern tanításaira hivatkozva rögzítettek bizonyos alaptételeket, amelyek megszabták a kompozíciós eszköztárat: a szerializmusban

⁵⁸ 1974-ben Boulez meghívására Berio átvette az IRCAM elektro-akusztikus ágazatának irányítását, amelyet 1980-ig folytatott.

⁵⁹ Dunnagan, Ryane: *An examination of compositional style and cello technique in 12 Hommages à Paul Sacher*. DLA disszertáció, University of Georgia, 2011. (Kézirat). 3.

⁶⁰ A donaueschingeni fesztivál az első olyan volt, amely teljesen a kortárszenének szentelte programját. Más prominens szerzők mellett Fortner, Boulez, Berio és Henze számára is fontos szellemi környezet volt, ld.: Häusler, Josef: „Donaueschingen”. *Grove Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07994> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 4.

⁶¹ Webe Brigitta: „Fortner, Wolfgang”. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10022> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 23.

⁶² Hearn, Graham: *Concise History of 20Th Century Music*. (Pacific: Mel Bay Publications, 2012):120.

nem csak a hangok magassága és sorrendje volt meghatározva, hanem kiterjesztették a szabályokat a dinamikára, ritmusra is, ezáltal a reneszánszban alkalmazott izoritmikus motettát élesztették újjá. A korábban taleának és colornak nevezett módszer hasonlatos ahhoz, ahogy a reihéket kezelik.⁶³ Az olykor erősen dogmatikus módon alkalmazott szerializmust később komoly kritika érte és sokan hátat fordítottak neki.

A születésnap felkérésben résztvevő zeneszerzők sokfélék bár, de teljes képet mégsem mutatnak az akkori kor zenei helyzetéről. Kimaradtak az elektronikus zenét képviselők közül olyan jelentős szerzők, mint Stockhausen, aki rendkívül meghatározó volt az egész korszakra nézve. Sacher sohasem támogatta, ezért az USA zenei életét sem reprezentálta senki. John Cage és köre egy merőben új felfogást képviseltek, amely távol állt az európai kultúrában gyökerező svájci mecénástól. A Sacher-darabokat a Sacher iránt érzett megbecsülés és hála és a Rosztropovics által ígért szuggesztív interpretáció reménye és bizodalma kovácsolja egyggyé.

A szóban forgó születésnap hangverseny a zürichi Tonhalle nagytermében volt 1976. május 2-án, amelyen Rosztropovics prezentálta ajándékait.⁶⁴ Keveset tudni a pontos részletekről, az eseményről felvétel nem készült. Egy fotó maradt fenn, amelyen a koncert végén színpadon meghajló Sacher, Halffter, Ginastera, Lutosławski, Fortner, Dutilleux és Rosztropovics láthatóak. Ebből következtethetünk arra, hogy a többi komponista nem tudott megjelenni az eseményen.⁶⁵ Tíz darab szólalt meg aznap este Rosztropovics előadásában, míg Boulez és Henze művei különböző okokból kifolyólag nem.⁶⁶ A koncerten a következő sorrendben hangzottak el a művek: Britten *Tema*-ja nyitotta a sort, majd csoportokra bontva a maradék kilenc az előadó hozzáfűzött kommentárjaival.⁶⁷ Beck, Holliger és Huber után Halffter, Berio és Fortner, majd végül Dutilleux, Lutosławski és Ginastera

⁶³ Ernest H. Sanders: „Talea”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27414> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 6.

⁶⁴ Más hangversenyeket is tartottak abban az időszakban Sachert ünneplendő. Rosztropovics a kompozíciókon kívül átadta még a szerzők és egyéb barátok által közösen írt *Dank an Paul Sacher* c. könyvet (Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1976).

⁶⁵ Meyer, Felix (szerk.): *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1998): 220.

⁶⁶ Boulez szeptetije összeállítása miatt sem volt akkor megoldható, Henze *Capriccio*-ja pedig nem készült el a határidőre.

⁶⁷ Dunnagan, Ryane: *An examination of compositional style and cello technique in 12 Hommages á Paul Sacher*. DLA disszertáció, University of Georgia, 2011. (Kézirat). 62.

darabja szólalt meg. A koncert programján szerepelt még Bartók *Divertimentójának* első tétele és Honegger 2. szimfóniájának utolsó tétele.⁶⁸

Rosztropovics az alkalom után csak egy-két darabot tartott a repertoárján, Henze később elkészült művét pedig sosem játszotta el.⁶⁹ Az elmúlt évtizedekben koncerten nagyon ritkán hangzott el mind a tizenkét darab. Az első ilyen esemény a cseh származású František Brikcius nagyszabású terve keretén belül volt, 2011-ben adta elő a teljes műcsoportot.⁷⁰

A most következő részben egyenként vizsgáljuk meg a szerzők Sacherrel és Rosztropoviccsal való viszonyát és születésnapi darabjaikat, ill. az azokban alkalmazott kompozíciós eszközöket. Fontos pontosítani a Sacher-sor illetve hexachord fogalmát, mivel az egész dolgozat során visszatérő elem: a hexachord eredeti értelemben véve hat egymás melletti, azaz szekund távolságra lévő hangból álló hangsor, ezzel szemben a dodekafon zenében a tizenkét hang fele alkot egy hexachordot, amelyeknél nem feltétel az, hogy egymás melletti hangok szerepeljenek bennük.⁷¹ Ebben az értelemben a Sacher-sor egy hexachord. Amikor nem sorrend szerint kerül szó a Sacher-sor egyes hangjairól, akkor Sacher-hangokként hivatkozunk rájuk. Azért is fontos a hexachord kifejezést alkalmazni, mert jól mutatja a tizenkét hang két részre oszthatóságát, mint ahogy a dodekafon zenében is előfordul, hogy a teljes reihét felosztva alkalmazzák.⁷²

⁶⁸ Mindkét darabot Sacher felkérésére komponálták a szerzők.

⁶⁹ Valószínűleg a saját ízlésének megfelelő zenét játszotta később is, mint Lutosławskiét és Dutilleux-ét.

⁷⁰ A csellóművész honlapján található információk az eseményről: <http://www.brikcius.com/Projects.uk.eSACHERe.html> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

⁷¹ Paul Griffiths: „Serialism”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25459>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 6.

⁷² Például Schönberg *Zenekari variációiban*.

2. Britten (1913–1976)

Teljesen magával ragadott a zsenialitása és személyisége, mikor Londonban hallottam játszani 1960 szeptemberében és, habár korábban sosem vonzott a cselló, mint szóló hangszer, ezután az alkalom után azonnal elhatároztam, hogy írok valamit kifejezetten számára.⁷³

Benjamin Britten és Paul Sacher 1959-ben találkoztak először, amikor a zeneszerző elfogadta Sacher felkérését egy kamarazenekari darab írására a bázeli egyetem ötszáz éves fennállását ünneplendő. A *Cantata Academica* (1959), amit Sacher mutatott be 1960-ban, az első és utolsó felkérés maradt a svájci részéről, habár Britten haláláig közeli barátság fűzte őket egymáshoz.

A Rosztropovics és Benjamin Britten közötti legendás barátság Sosztakovics 1. csellóversenyének brit premierjén kezdődött 1960-ban. A zeneszerző azok után, hogy a rádióban néhány nappal azelőtt hallotta az orosz csellista előadását és a legkülönlegesebb csellójátékként aposztrofálta, élőben is hallhatta Rosztropovicsot mint a gordonkaverseny szólistáját.⁷⁴ Az aznapi első találkozáskor a Royal Festival Hall páholyában Rosztropovics nem késlekedett azonnal csellódarab megírására buzdítani a nagyszerű brit komponistát, akit ezáltal újból hangszeres művek komponálására sarkallt egy hosszú, szinte kizárólag vokális termésű korszak után. Barátságuk első gyümölcse egy szonáta volt, melyet 1962-ben Britten fesztiválján Aldeburgh-ben mutattak be közösen. Britten Rosztropovics iránt érzett tiszteletét jól példázza az a levél, amelyet a *Cselló-szimfónia* első tételének befejezésekor írt a szerző: „Kedves Szláva! Remélem, elnyeri tetszésedet az eddig megírt rész, meg kell hogy valljam, Téged hallak minden egyes hangban és ütemben, habár félek, talán nem lesz méltó nagyszerű művészetedhez.”⁷⁵

Annak ellenére, hogy mindketten számos nyelvet beszéltek, közös nem lévén, ún. Aldeburgh Deutsch-ot használtak, ami a német, angol és orosz keveréke volt. Úgy tűnik, barátságuknak ez nem lehetett akadály. Első találkozásukat követően a Rosztropovics-házaspár rendszeres szereplője volt Britten fesztiváljának Aldeborough-ban.

⁷³ Britten Rosztropovicsról In: Campbell, Margaret: *The Great Cellists*. (London: Victor Gollancz Ltd., 1988): 283.

⁷⁴ Carpenter, Humphrey. *Benjamin Britten: A Biography*. (London: Faber and Faber, 1992): 398

⁷⁵ I.m.: 417.

Művészi-emberi kapcsolatuknak sokat köszönhet a XX. századi csellóirodalom. Együttműködésük eredménye még az a három szólószvit, amelyek az utóbbi évtizedek legjátszottabb kortárs művei közé tartoznak csellisták körében.⁷⁶ A barátjának ajánlott 3. szvitet orosz motívumokra alapozta Britten ezáltal is tisztelve az orosz kultúra előtt. 1971-ben fejezte be, de a szovjet hatóságokkal való konfliktusa miatt Rosztropovics csak 1974-ben tudta bemutatni a művet. Britten egyfajta emléket állít barátságuknak és együttérzéséről tesz tanúbizonyságot. Az idézett levélben említett *Cselló-szimfónia* a csellista betegségére kért gyógyításként született 1963-ban. Nagy sikerű bemutatójára 1964-ben Moszkvában került sor, Rosztropovics volt a szólista, Britten a karmester. A brit szerző tervei között szerepelt még egy Shakespeare szonettjeiből álló ciklus Peter Pears és Rosztropovics részére, Tolsztoj Anna Kareninájának opera-adaptációja Visnyevszkaja címszereplésével és Rosztropovics dirigálásával a Bolsoj Színházban, illetve utolsó műve, a *Praise We Great Men* eredetileg a csellista washingtoni vezető karmesteri beiktatásának estjére készült volna 1977-ben.⁷⁷

A Sacher születésnapjára komponált *Tema* a szerző halálának évében, betegségek közepette született.⁷⁸ Britten 1976. január 5-én fejezte be a kompozíciót. Az eredeti ötlet az volt, hogy a méltán tisztelt idős angol szerző – aki egyaránt közel állt Sacherhez és Rosztropovicshoz is – szolgáltatná azt a témát, amelyre a többi zeneszerző variációkat ír. A dolgozatból a továbbiakban kirajzolódó okokból ez a terv átalakult a zeneszerzők különbözősége miatt.

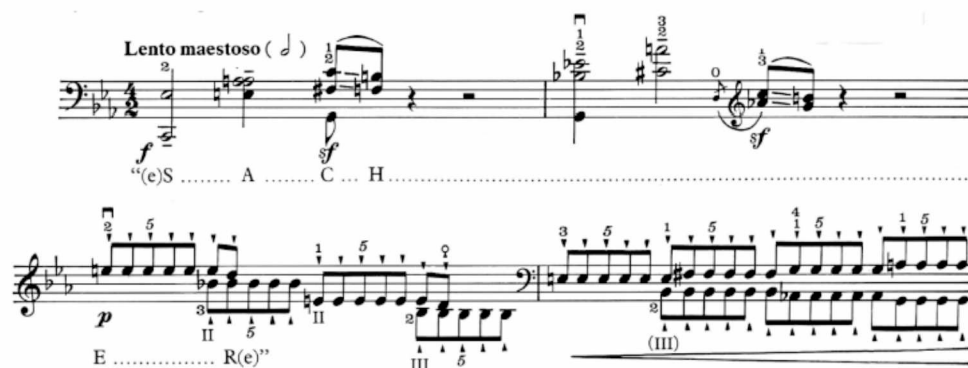
Annak ellenére, hogy a Sacher-darabok egyik legrövidebbike, határozott karaktere, emblematisz jellege a *Temát* rokonná teszi Britten korábbi szóló csellóra írt műveivel, mintegy kódaként zárja le a számos csellóra írt kompozíciót. Motívikája egyszerű, de koherens: az esz-a-c-h-e-d motívum több szólamban jelentkezik, ezáltal is inkább a sűrítésre törekedve, mint a bővebb kifejtésre. A szóló szvitekben is gyakorta előfordulnak rövid karakter-tételek, általában címmel ellátva. Ennek a témának a Britten-életmű tükrében a gyakran előforduló *Marcia* címet adhatnánk. Habár a cselló adottságait közel nem használja ki annyira, mint sok más zeneszerző a sorozatban, de ahogy korábbi műveiben, Britten itt is hangszerszerűen

⁷⁶ Britten cselló szvitiek: No. 1 Op. 72. (1964), No. 2 op. 80 (1967), No. 3 Op. 87 (1971) .

⁷⁷ A bemutatóra 1985-ben került sor Snape Maltingsban Rosztropovics vezényletével.

⁷⁸ Tema Sacher angol premier: 1985 Rohan de Saram Aldeburgh
Mitchell, Donald. „Benjamin Britten: Cantata Academica, Carmen Basiliense, op. 62 (1959)”. In: Jans, Hans Jörg (szerk.): *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986): 271.

komponál, kihasználva a cselló különböző regisztereit, a hangszíneket. Az interpretáció szempontjából nehezítő körülmény, hogy rendkívül precíz a notáció az előadási utasításokra vonatkozólag is: szinte minden hangon van dinamikai vagy vonásnem jelzés (1. ábra). Ez sokszínű és sokrétegű hangzást eredményez Brittenre oly jellemző módon, mindig polifóniára törekedve.



1. ábra. Britten: *Tema „Sacher”* első 4 üteme. London: Faber Music Ltd, 1990. A kiadó hozzájárulásával.

Britten műve a legrövidebb a tizenkettő közül, mégis bravúrosan sikerül sűríteni benne kontrasztáló ritmusokat, dallamokat, és a témát sokoldalúan bemutatnia. Technikailag is a könnyebb darabok közé sorolandó a *Tema*, nem találunk különleges játékmódot, ám ez nem feltétlenül hiányosság.

A 12 Sacher-darab szerzői közül Britten egyértelműen a konzervatívabbak közé sorolandó. Amennyiben ragaszkodtak volna az eredeti, variációs ötlethez, bizonyára egész más sorozatot kaptunk volna. Britten stílusa elűt a többi szerző életművében találhatóktól, ezért is változott meg a sorozat jellege, így mindenki szabadon kezelhette a Sacher-sort.

Témakezelését tekintve abba csoportba tartozik a Britten-darab, ahol egyértelműen jelen van a Sacher-hangcsoport, de a tonalitásban maradásra törekedve kibővítve olyan hangokkal, amelyek erősítik a harmóniai kapcsolatokat és hangnemérzetet.

3. Beck (1901–1989)

Britten kortársa, a tizenkét zeneszerző közül Sacher legrégebbi barátja, és egyben legfőbb zenei támogatója Conrad Beck volt. Nagyjából azonos korúak, közel

azonos kort értek meg. Beck a svájci Lohnban született 1901-ben, Zürichben nőtt fel, majd 1924-ben Párizsba költözött, ahol Jacques Ibert-rel, Nadia Boulanger-val és Frank Martinnel tanult. 1928-ban kezdődött a hosszú megrendelések listája az 5. szimfóniával, amikor Sacher még ismeretlen, kezdő karmesterként felkérte az ifjú komponistát.⁷⁹ 1933-tól haláláig Bázelen élt és alkotott, Sacher javaslatára hosszú éveken át a Radio Basel zenei részlegének vezetője volt, ami sokak szerint élete legfontosabb tevékenysége volt.⁸⁰ Conrad Beck összesen 15 darabot írt Sacher felkérésére.⁸¹ 1966-ban barátja 60. születésnapját is méltóképp köszöntötte a zeneszerző, természetesen kompozícióval: az *Hommages* című két tételes zenekari darabjával. Paul Sacher mutatta be ezt a darabot is, 1966. május 12-én és 13-án Bázelen Henze Kantátája mellett.⁸² Conrad Beck arra a kérdésre, hogy mit tart szerencsésebbnek, pályázatot, vagy megrendelést, egyértelműen azt válaszolta, hogy előnyei ellenére a pályázat nem vonzza, nem lelkesíti, nem bízik benne. Számára az ideális megrendelő olyan, aki két fontos képességgel rendelkezik: a művész számára teljes szabadságot ad, illetve gondoskodik az elkészült mű kiváló előadásáról. Ha ilyen megrendelő éppen nem akadt, akkor magát foglalkoztatta.⁸³ A rengeteg közös munkából ítélve Sacher minden bizonnyal megfelelt a Beck által megfogalmazott ideális megrendelő fogalmának.

Becktől tudjuk azt is, hogy a születésnap alkalmára komponált *Drei Epigramme* c. darabjával egy közel negyven éves barátságnak állít emléket. A sorozatban ez a mű az egyik legegyszerűbb és legkevésbé virtuóz. Nem szerepelnek benne különleges játékmódok, hagyományos az írásmód és a hangszerkezelés is: klasszikus és barokk kompozíciós technikai hagyományokon alapul.

A háromtételes mű Sacher nevének megszólaltatásával kezdődik, egyfajta kiindulópontként alkalmazva azt. Témakezelését tekintve ez a legegyszerűbb és legkevésbé innovatív az összes ajándék-mű közül. Az első három, egymás utáni megszólalása után a Sacher-sor többször idézetként nem jelentkezik. A hexachord

⁷⁹ Müry, Albert: „Conrad Beck”. In: Jans, Hans Jörg (szerk.): *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986): 459.

⁸⁰ Schweizer, Klaus: (Trans. Catherine Schelbert) lemez-szöveg Demenga, Patrick, Demenga, Thomas: *12 Hommages a Paul Sacher pour violoncelle* (ECM New Series, 1995): 24.

⁸¹ Müry, Albert: „Conrad Beck”. In: Jans, Hans Jörg (szerk.): *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986): 459.

⁸² I.m.: 458. Conrad Beck a mű alcímében (Dans le lointain – et dans le present) utal a Sacherrel való kapcsolatára Ernst Lichtenhahn: *Musikhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher*. Basel: Hoffmann-La Roche, 1976. 35.

⁸³ I.m. 39.

hangjait előbb azonos sorrendben és regiszterben találjuk, Beck a ritmusok és dinamika variálásával bontja ki a hangsort. A 6. ütemtől kezdve, habár a konkrét Sacher-sor hangjait nem találjuk, de a hangokból formált kezdeti motívumokat transzponálva lépten-nyomon felfedezhetjük (2. ábra).

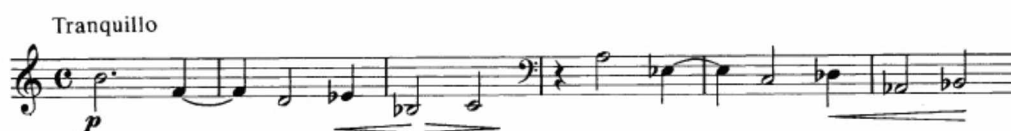


2. ábra. Conrad Beck: *Drei Epigramme* 1. tétel motívumok transzponálása.

Mainz: Schott, 2014. A kiadó hozzájárulásával.

A ritmikai fejlesztés és metrumváltás után a rövid tétel végére megnyugszik a zene, visszatér az eredeti 3/4-es ütemmutató, ám a Sacher-hangokhoz már nem talál vissza.

A következő, *Tranquillo* tételben egyszer sem fedezhetjük fel az esz-a-c-h-e-d hangsort, viszont az ezen hangok közötti hangközökből tükörfordításban építkeznek a nyitómotívum hangjai (3. ábra).



3. ábra. Conrad Beck *Drei Epigramme* 2. tétel 1.6. ü Mainz: Schott 2014. A kiadó hozzájárulásával.

A 7. ütemben lévő négy hang is a c-h-e-d hangcsoport transzpozíciója fesz-esz-asz-gesz hangokká. A továbbiakban is különböző motívumok transzpozíciója

található, ezekből fejleszti tovább a szerző ezt a szintén rövid tételt. A kettősfogások bevonásával dúsul a hangzás, orgonapontként marad bent az alsó szólam és felette a már ismert motívumok rajzolódnak ki. Ritmikájában és tonalitásában is Britten *Temájához* hasonlítható ez a tétel. Technikailag szintén nem tartozik a bonyolultabbak közé, a hangtartomány viszonylag szűk, 3 oktávon belül marad mindvégig.

A zárótétel – Vivo – már több játékmódbeli érdekességgel szolgál: gyakori váltakozású akkord-pengetés és a dallam vonóval való megszólaltatása között, a regiszterek gyors váltása, váltakozó metrum, tág hangközök jelennek meg. A Sacher-sort itt sem eredeti alakjában használja a szerző, hanem ismét transzponálva az esz helyett físszel kezdve (4. ábra).



4. ábra. Conrad Beck: *Drei Epigramme* 3. tétel 1-5.ü. Mainz: Schott, 2014. A kiadó hozzájárulásával.

Ez a legvirtuózabb tétel a három közül, gyors tempója és viszonylag bonyolultabb ritmikája miatt. Az egész darabban végig a Sacher-sor hangközeiből felépülő motívumokat találunk, ezáltal motivikusan felismerhetővé válik a sor, csak nem azonos hangokon. Úgy tűnik, talán tonális okoknál fogva, Beck nem magukhoz a konkrét hangokhoz ragaszkodott, hanem a téma szerkezetét használta ki rendkívül sokoldalúan. Brittenhez hasonlóan a Sacher-sorozatból Beck is a neoklasszicista vonalhoz tartozott és ennek megfelelően itt szereplő műveik is a hagyományokra épülnek.

4. Fortner (1907–1987)

Wolfgang Fortner korának egyik jelentős német zeneszerzője volt. Lipcsében protestáns egyházzenét is tanult, a barokk ellenpont és a tizenkétfokú szerkesztés számára természetes és nem öncélú jelenség volt. 1946-tól Darmstadtban számos éven keresztül tartott kurzust a tizenkétfokú komponálásról. Meghatározó személy

volt pedagógusként, felnevelt egy új zeneszerzői nemzedéket, többek között Wolfgang Rihm, Hans Werner Henze, Rudolf Kelterborn, Hans Zender és Bernd Alois Zimmermann is tanítványai voltak.⁸⁴ Elismert és gyakran játszott szerző volt, operáit sikerrel tűzték műsorra. Manapság inkább csak hazájában tartják repertoáron zeneszerzői munkásságát.

Sacher hétszer rendelt tőle kompozíciót, először 1965-ben, ebből született a *Triplum* c. mű zenekarra és zongorára. Intenzív és fontos kapcsolatban állt Sacherrel, amelyet saját szavai támasztanak alá leginkább: „A zeneszerzőnek olyan művész együttműködésére van szüksége, aki nemcsak el tudja olvasni partitúráit és technikailag képes előadni azokat, hanem különleges képességgel interpretálni is tudja. Számomra a Sacherrel való ismeretségemet az egyik legritkább kincsnek tartom, amit az élet adni tud”.⁸⁵ A megrendelések számából bizton állíthatjuk, hogy kölcsönösen tisztelték egymást. Fortner és Rosztropovics ezzel szemben sosem dolgoztak együtt, az 1975-ös felkérést a Sacherrel való nyilvánvaló barátságáért kapta a német szerző.

Fortnernek nagy tapasztalata volt a csellóra való komponálásban: 1948-ban egy szonátát, 1951-ben csellóversenyt írt, 1980-ban pedig egy tizenkétzsolamú madrigált csellóegyüttesre. A Sachernek ajánlott *Thema und Variationen* c. négy tételes műve mutatja a szerzőjére jellemző komponálási attitűdöt, a múlttal való kapcsolat keresését és egyben az új megoldásokra való nyitottságot.

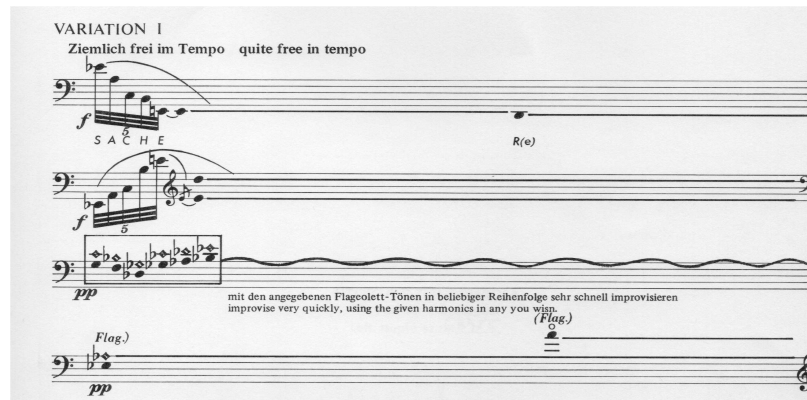
Az *Andante* feliratú *Themában* a Sacher-hangcsoport első elhangzása után egy nem teljes megszólalás következik, utána elismétli a hexachord hangjait más oktávokban, egy-egy hang üveghanggal való megszólaltatásával, ezáltal széles hangspektrumot elérve. A harmadik sorban szerepel először a 12 hangból a maradék hat, azaz a g-f-desz-gesz-asz-b hangcsoport. A két hangfűzér szembeállítására csábító lehetőség egy olyan zeneszerző számára, mint Fortner, aki gyakran alkalmazta műveiben a tizenkétfokúságot és oktatta is a dodekafon technikát. A téma fennmaradó pár ütemében jelen van mind a 12 hang, csak a legvégén halljuk ismét a Sacher-hangokat fordított sorrendben.

Az első variációban Fortner szabad írásmódot alkalmaz, a hanghosszúságot nem szabja meg, a tempót illetően is szabadságot enged (5. ábra). A Sacher-hangok

⁸⁴<http://www.schott-music.com/shop/persons/featured/wolfgang-fortner/> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

⁸⁵ Rostropovich, Mstislav: *Dank an Paul Sacher*. (Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1976): 59.

kétszeri felkiáltása után ismét a fennmaradó hat hangból álló üveghangcsoportot kell gyorsan variálni improvizatív módon. A szerző nem jelöli, hogy ezek a szakaszok milyen hosszúságúak, ez az előadóra van bízva. Technikailag nem egyszerű megoldást találni az ebben a variációban megjelenő problémákra: az üveghangok egymástól viszonylag távol vannak, ezért gyors egymásutániságuk nem kifejezetten könnyed; üveghang kettősfogást találunk a negyedik sorban, ami azt vonja maga után, hogy mindkét hangot magas fekében kell megszólaltatni, ezáltal nehezebben szólalnak meg.



5. ábra. Wolfgang Fortner *Thema und Variationen*. Mainz: Schott, 2014. A kiadó hozzájárulásával.

A következő részben különböző regiszterekben sokáig jelen van a Sacher-hexachord, olykor betűvel is megjelölve, hol eredeti sorrendben, hol rákfordításban, hol hagyományos notációval, hol pedig szabad írásmóddal. Újdonság a tételben a gyorsan pengetett rövidhangos motívum, szintén a Sacher-hangokból. Érdekesség még a *meditatio* feliratú szakasz, ahol kettősfogásokban halljuk a hexakordot egy tetszőlegesen ismételhető ütemben. Ellentmondás, hogy mivel az elején *p* sempre szerepel az ütem végén viszont már *ff*, nem egyértelmű, hogy az ismétlés kezdetekor milyen dinamika javasolt (6. ábra).



6. ábra. Wolfgang Fortner: *Thema und Variationen*. 1. variáció vége. Mainz: Schott, 2014. A kiadó hozzájárulásával.

A tetőpont után a mind a tizenkét hangból álló ütem felel az előző szakaszra, és lecsendesedik a tétel végére, ahol az utolsó hangok felidézik a Sacher-hangokat.

A második variáció szigorú ritmikájú, állandó metrumú, nem tartalmaz aleatorikus részeket. Az eddigi tételekhez hasonlóan folyamatosan tematikus anyagok az építőelemek: az első ütemben rögtön a Sacher-hangok szerepelnek halk, gyors tizenhatodtriolák formájában.



7. ábra. Wolfgang Fortner: *Thema und Variationen*. 2. variáció. Mainz: Schott, 2014. A kiadó hozzájárulásával.

A tizedik ütemben szereplő f hang az első, amely nem az alap hexachordból való a tételen belül. Egyes hangokat kiemel a szerző azáltal, hogy hangsúlyokat és az ünnepezt nevében szereplő betűket írja föléljük. A 19. ütemben váratlanul felbukkan a kiegészítő hangok közül a g, f, desz és a gesz, később az asz és a b. A virtuóz, zakatoló triolás rész zárásaként hirtelen szaggatottá válik a zene, utoljára megismétlődik külön a két hatos hangcsoport és egy frappáns gesztussal ér véget (8. ábra).



8. ábra. Wolfgang Fortner: *Thema und Variationen*. 2. variáció utolsó ütemei. Mainz: Schott, 2014. A kiadó hozzájárulásával.

A harmadik variáció sűrű szerkesztésű kánon, ahol végig két szólam fonódik össze. A téma szövevényessége miatt nehezen követhető olykor, ezért Fortner külön lábjegyzetben hangsúlyozza, hogy a ritmikai kánon struktúrájának pontos megszólalása érdekében engedélyezett, hogy a hosszú hangok végét elengedje a

játékos.⁸⁶ Ez egyben az előadás megkönnyítését is jelenti, amire szükség is van, mivel különben számos helyen szinte áthághatatlan technikai akadályokba ütköznénk. Az első sorban a felső szólamban találjuk a Sacher-hexachordot, míg a másik szólamban a fennmaradó másik hat hangból álló dallamot. Később keveredik a tizenkét hang, a szerző csak akkor jelzi betűkkel is a Sacher-sor tagjait, amikor a teljes sorozat megjelenik.



9. ábra. Wolfgang Fortner: *Thema und Variationen*. 3. variáció első ütemei. Mainz: Schott, 2014. A kiadó hozzájárulásával.

A mű befejezése előtt még utoljára megidéződnek a Sacher-hangok betűk jelölésével, az utolsó sorban azonban már csak elrejtve jelennek meg. A mű utolsó hangja a patrónus nevének kezdőbetűje, ezáltal keretezve a művet (10. ábra). Mint más szerzők Sacher-darabjainál, itt is a tritónusz meghatározó, az utolsó hangköz is a hangköz adta lebegés-érzetet használja ki.



10. ábra. Wolfgang Fortner: *Thema und Variationen*. 3. variáció utolsó ütemei. Mainz: Schott, 2014. A kiadó hozzájárulásával.

Fortner nem véletlenül volt Sacher egyik kedvelt komponistája és barátja: hozzá hasonlóan szoros kapcsolatban állt a legrégebbi korok szerzői attitűdjével, de modern szemlélettel ötvözte azt, amelyet jól mutat a tizenkétfokúság művében való alkalmazásával és új notációs megoldások használatával.

⁸⁶ A lábjegyzetből kiderül, hogy a struktúra a következő: 13/1/11/3/7/2/5 1. Mainz: Schott, 2014. 4.

5. Henze (1926–2012)

Hans Werner Henze abba a generációba tartozott, amelyben élők gyerekként kényszerültek átélni a II. világháború szörnyűségeit. Németországban élve a náciizmus olyannyira meghatározó volt életére, hogy családját is rákényszerítette a hatalom, csatlakozzon a mozgalomhoz. Hosszabb unszolás eredményeképp apja engedélyezte a fiatal Henzének, hogy zongora, ütő és elmélet szakokon is tanulhasson. Első meghatározó zenei élményei Mozart operái voltak, új zenét szinte egyáltalán nem hallhatott.⁸⁷ Hans Werner apja hadseregben való elvesztése után sem tudta feldolgozni a fasizmus és náciizmus iránti ellenérzéseit, amely azonosulni látszott az apjával való konfliktussal. Olyan undort keltett benne az a rendszer, amelyben élnie kellett, hogy még negyven évvel később is azt mondta, „Minden, amit a fasiszták elítélnek és utálnak, gyönyörű számomra.”⁸⁸ Az a tény, hogy élete során számtalanszor hangoztatta politikai nézeteit (marxizmus, szocializmus, kommunizmus), érthetővé válik annak tükrében, milyen gyermekként élt át a német szerző. Szerencséjének tudható be, hogy bizonytalan családi helyzete elenére 1946-48 között Wolfgang Fortner tanítványa lehetett Heidelbergben, aki megalapozta zeneszerzői tudását.

1946-ban, megalakulásakor növendékként vett részt a darmstadti nyári kurzuson. Ekkor mutatták be a még neoklasszicista stílusú *Kammerkonzert* c. darabját, aminek következtében felfedezte a szakma. Először hallott Bartókot, Berget, ami nagy hatással volt kompozíciós technikájára. Itt érték olyan hatások, amelyek arra hívták fel a figyelmét, hogy a zenének morális és politikai kötelezettsége is van.⁸⁹ Később az elsők között alkalmazta a tizenkétfokú technikát alkotásaiban, majd szintén az elsők között kérdőjelezte meg a dodekafón módszer autoritását.⁹⁰

Életművében fontos helyen szerepelnek színpadi művei: operák, balettok. Rendkívül nagy számú művet komponált, amelyek közül később nem bizonyult mindegyik időtállóknak, ezért ezeket ki is húzta művei listájáról. Az 1940-es évek

⁸⁷ Ezalól Frank Martin *Le vin herbé* c. műve volt kivétel

⁸⁸ <http://www.bbc.com/news/world-europe-13930437> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 4.

⁸⁹ Henze, Hans Werner: Ford.: Stewart Spencer. *Bohemian Fifties: An Autobiography*. (London: Faber and Faber, 1998): 64.

⁹⁰ Virginia Palmer-Füchsel: „Henze, Hans Werner”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12820> Az utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 24.

végétől kezdve a Schott kiadó publikálta, több megrendelése volt, mint aminek eleget tudott tenni.⁹¹

Az új inspirációkkal teli olaszországi tartózkodása alatt (1946-1953) Henze jelentős sikereket ért el, a közönséget is sikerült maga mellé állítani. A Boulez-féle avant-garde irányzattól fokozatosan eltávolodott, 1955-ös darmsadti látogatásakor, mikor már tanárként tért vissza, azt tapasztalta, hogy nem tudja magáénak érezni a modernizmus ottani irányzatait.⁹²

Henze 1958-ben ismerkedett meg Paul Sacherral, amikor az első megrendelést kapta a mecénástól. Ebből született a *Sonata per archi* amelyet 1958-ban mutattak be Zürichben természetesen Sacher vezényletével. Ezt számos egyéb felkérés követte.⁹³ Sacherrel való barátságuk paradoxnak is mondható: az 1960-as évektől a világháború okozta kudarcokból kiindulva a Henze a szocialista irányzatokat pártolta, bízott a zenei elit és az ünnepelt virtuozók és egyenlőtlenség eltűnésében.⁹⁴ Éppen Sacher és Rosztropovics voltak annak a jelenségnek prominens képviselői, akikről a szerző ír. Mindezek ellenére szívesen vette a híres mecénás támogatását, gyakran lakott nála és elfogadta felkéréseit, műveit ismert és világotázó szólisták, karmesterek vitték sikerre.⁹⁵ Jól megvilágítja Henze ars poeticáját az az eset, amikor megkérdezték, értelmes dolognak tartja-e a felkérésre való komponálást: válasza szerint egyértelműen igen, mivel ebből él. Emellett Henze számára a sorrend fordítva van, mint általában, az ötletekkel és tervekkel kezdődik a folyamat és ezek után találja meg hozzá azt, aki ezeket megveszi.⁹⁶

Rosztropoviccsal valószínűleg Henze is Igor Markevitchen keresztül ismerkedhetett meg. Henze Kubában élt abban az időben, amikor Markevitch a Havannai Szimfonikusok vezető karmestere volt.⁹⁷ Az is elképzelhető, hogy közös barátjuk, Benjamin Britten volt az összekötő kapocs. Henze számára meghatározó

⁹¹ McCormick 69.

⁹² Henze, Hans Werner: Ford. Stewart Spencer. *Bohemian Fifths: An Autobiography*. Faber and Faber: London. 1998. 133-4.

⁹³ *Cantata della fiaba estrema* (1963), *Doppio Concerto a Holliger házaspárnak* (1966), *Compases para preguntas ensimismadas* (1970), *Violin Concerto No. 2* (1972)

⁹⁴ Henze, Hans Werner: Ford. Peter Labanyi. „Does Music Have To Be Political?” *Music and Politics: Collected Writings 1953-81*. (London: Faber and Faber, 1982.) 171.

⁹⁵ Sir Simon Rattle, Herbert von Karajan, Heinz és Ursula Holliger, Christoph Eschenbach stb. in: Virginia Palmer-Füchsel: „Henze, Hans Werner.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12820>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014.

⁹⁶ Ernst Lichtenhahn: *Musikhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher*. Basel: Hoffmann-La Roche, 1976. 42.

⁹⁷ Henze, Hans Werner és Peter Labanyi: *Music and Politics: Collected Writings. 1953-81*. (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982): 201.

élmény volt, mikor életében először hallott új zenét, még pedig a Peter Grimes c. operát.⁹⁸ Később Henze *Kammermusik* (1958) c. művét brit kollégájának és példaképének ajánlotta.⁹⁹ Az elismerés kölcsönös lehetett, mivel egy a szerzőt érintő botrányt követően Britten meghívta fesztiváljára a fiatalab német komponistát.¹⁰⁰ Ebből a felkérésből született 1970-ben az *El Cimarrón* c. kompozíció. Barátságuknak állít emléket Henze 5. vonósnégyese is.¹⁰¹ Rosztropoviccsal szakmai kapcsolatban amúgy nem állt a német szerző, a felkérést nyilvánvalóan Sacherral való barátsága miatt kapta.

Nincs róla tudomásunk, hogy a *Capriccio* eredeti verziója miért nem hangzott el a születésnap hangversenyen. Feltehetőleg a szerzőt lekötötték egyéb művei, amelyeket abban az időben komponált.¹⁰² Az 1980-as kéziratoss kiadásban még csak az első, rövidebb verzió található, amelyet később átdolgozott a szerző.¹⁰³ A mű 1981-ben érte el a manapság játszott formáját, amelyet Sacher 75. születésnapján mutattak be, 1987-ben jelent meg nyomtatott kiadásban.¹⁰⁴ A különbség a két darab között rendkívül jelentős. Nem pusztán bővítésről van szó, hanem továbbgondolásról, kifejtésről és formába öntésről, hiszen a korábbi verzióban nem találunk ütemvonalakat, sokkal szabadabb a notáció, nem meghatározott hosszúságúak a hangok, a Sacher-hexachord direkter módon van jelen. A végleges verziót már nem játszotta Rosztropovics, ehhez a műhöz már Heinrich Schiff neve fűződik, ő is adta közre az első kiadást.¹⁰⁵ Az ősbemutató 1983-ban volt Linzben.¹⁰⁶

Az 1976-os verzió az újabb, a szerző által koncertverziónak nevezett háromtagú forma középső részébe integrálódott. Az első verzióban fanfár-témaként szereplő Sacher-hangok a végleges mű Vivace részének nyitóhangjaira rímelnek, habár játékmódját tekintve egész más a két megoldás.

Henze a kiadás előszavában azt írja, hogy folyamatosan észlelhető a Sacher-hexachord művében, valójában a műcsoport többi szerzőjével ellentétben ő nem

⁹⁸ Benjamin Britten operája in: Henze, Hans Werner: „Benjamin Britten”. *Music and Politics*. 253.

⁹⁹ Henze, Hans Werner: *Bohemian Fifties*. 155

¹⁰⁰ 1968-ban a *Der Floss der „Medusa”* c. opera bemutatóját követő botrányról van szó.

¹⁰¹ az 1976-77-ben komponált darab Britten emlékére íródott

¹⁰² 1976-ban mutatták be Henze *We Come to the River* c. operáját.

¹⁰³ 12 Hommages à Paul Sacher Pour Violoncelle. Universal Edition, 1980.

¹⁰⁴ Henze, Hans Werner. *Capriccio for Cello Solo*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1987.

¹⁰⁵ Heinrich Schiff 1951-ben született osztrák csellóművész és komponista. Az ő nevéhez is számos bemutató fűződik. Tully Potter: „Schiff, Heinrich”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44565> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 19.

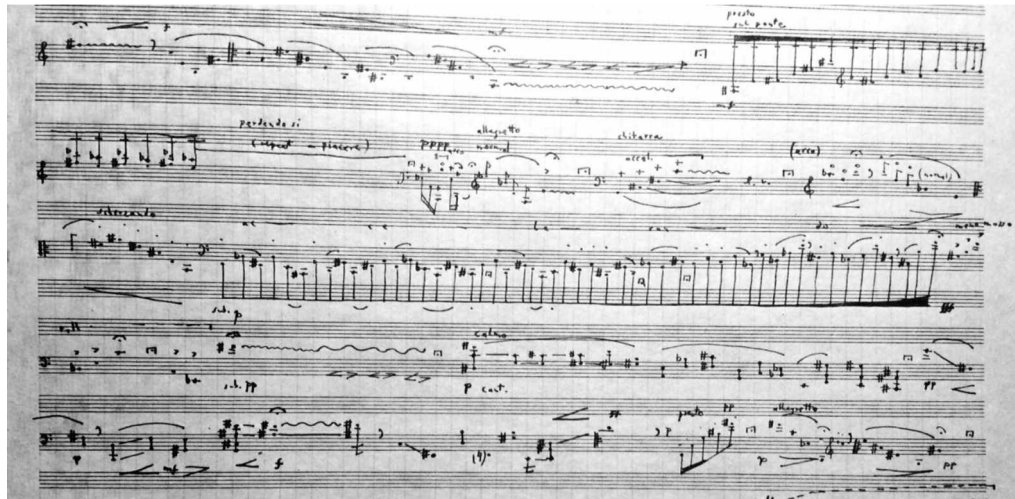
¹⁰⁶ Schwinger, Wolfram: „Hans Werner Henze”. In: *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986): 385.

koherensen alkalmazza az adott hangkészletet, szórványosan találhatóak meg a Sacher-hangok, tematikus anyagban a teljes sor nem szerepel, összesen egyszer van olyan eset, amikor egyéb hangok nélkül csak az esz-a-c-h-e-d sor szólal meg. Egyebek között Fortner megoldásaihoz képest sokkal szabadabb és elvontabb Henze technikája. Mintha fontosabb lenne számára az általa elképzelt karakter és tonalitás: Henze nem akarta magát korlátozni.

A szerző szavaival élve, „a kompozíció formája egyértelmű: a hallgató számára a francia ouverture-t idézheti fel, lassú bevezetéssel és gyors főrésszel a régi formára emlékeztetve [...] az éjjeli zenében dalszerű pasztorállal vagy szerenáddal kezdődik, éjszaka lehet, gitárok, tenorok és szerelmesek vannak jelen, [...] később ellentmondásos témákról szóló erőszakos hangvételi beszédet hallunk, amelyet mintha egy kaleidoszkópba bedobva összeráznának, a zene folyamatosan úton van egy előre nem látott cél felé, nyugtalanul, izgatottan, faun módjára táncolva, gesztikulálva, köteltáncot járva [...]”. A csellórepertárban ritkán tapasztalható, hogy a zeneszerző ilyen mélységben nyilvánítja ki elképzeléseit.¹⁰⁷ Utal a gitárra, amelyet saját rendszerét alkalmazva, azaz egy kereszttel jelölt pizzicatóval és *chitarra* felirattal jelez.

A kéziratban a Presto feliratú szakasztól kezdve a disz-aisz kettősfogásnál lévő fermátáig szinte azonos a korábbi és a végleges verzió. Amint láthatjuk, ez viszonylag hosszú szakasz, amelybe strukturálisan nem avatkozott be a szerző (11., 12. ábra).

¹⁰⁷ Előszó in: Hans Werner Henze, *Capriccio for Cello Solo* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1987).

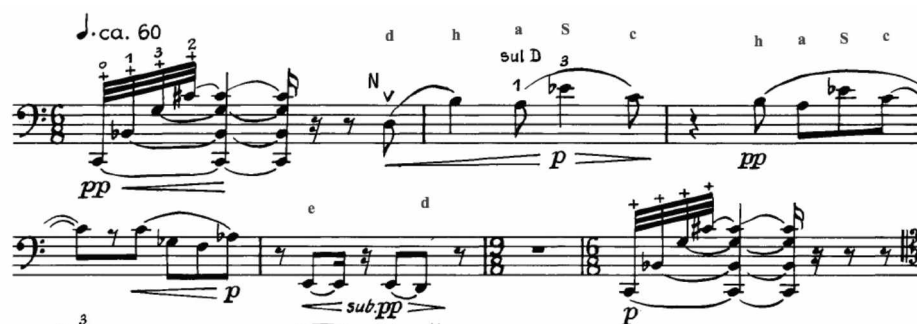


11. ábra. Hans Werner Henze: *Capriccio*. 1976-os kézirat. Bécs: Universal Edition, 1980

A printed musical score for Hans Werner Henze's 'Capriccio', Közeprészt, koncertverzió. The score is written on ten staves. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'p', 'pp', 'f', and 'cresc.'. There are also performance instructions in Italian like 'scherzando', 'calmo', 'liberamente', and 'animandosi di nuovo'. The score includes a section marked 'sul pont.' and another marked 'sul D'. The bottom of the page has the text 'Tempi I 200'.

12. ábra. Hans Werner Henze: *Capriccio*. Középrész, koncertverzió. Mainz: B. Schott's Söhne, 1987.

Ha teljesen nem is használja a Sacher-sor hangjait teljes sorként Henze, időnként egy-egy kottasoron belül összeadódik a teljes hangcsoport. Rögtön a darab elején felbukkannak a Sacher-hangok (13. ábra).



13. ábra. Hans Werner Henze: *Capriccio*. Első 7 ütem. Mainz: B. Schott's Söhne, 1987. A kiadó hozzájárulásával.

Mégis, a pizzicato akkord adja meg a darab alapkarakterét és egyben hangzásvilágát. Mivel nem pusztán a Sacher-hangokat halljuk, ezért a hangcsoport nem tud felismerhető témává alakulni. Ebben az esetben töredékes hangfelhasználásról van szó. A pengetett akkord és az utána következő fellépő hangok adják a Henze által barokkos nyitányként aposztrofált motívumot. Az első szakaszban számtalanszor visszatér a pengetett négyeshangzat, amelyet a szerző fokozatosan kitágít, ezáltal egyre nehezebben játszhatóvá téve azt. Ezt követően a már megismert anyagot fejleszti *ffff* dinamikai szintig eljutva, majd a pengetett motívum szakadozottabbá válik és eltűnik a Sacher-hangok alkalmazásával.



14. ábra. *Leírás*. 9. old. utolsó sorok. Mainz: B. Schott's Söhne, 1987. A kiadó hozzájárulásával.

A Vivace elején egy hang híján teljes Sacher-sort kapunk, amely a g hang betolakodásával azonban most sem teljeseedik ki (15. ábra).



15. ábra. 10. old. a 2. szakasz eleje. Leírás. Mainz: B. Schott's Söhne, 1987. A kiadó hozzájárulásával.

Markáns, karakteres, virtuóz, váltakozó metrumú rész ez, amelyet Henze előszavában beszédként jellemez. A regiszterben távol álló szólamok tényleg olyan hatást keltenek, mintha különböző szereplők társalognának egymással:



16. ábra. 10. old. 7. sor Mainz: B. Schott's Söhne, 1987. A kiadó hozzájárulásával.

Ismét dühödt hangvételig jut a darab az erős dinamikákkal, majd *sul ponticello* hangszínnel dúsítva a hangzást a gitár-részhez érkezünk, és egy játékos, scherzando szakaszhoz, amelyről már fentebb esett szó. Henze írásmódja első ránézésre is szélsőséges: dinamikai (*ppppp-fffff*), játékmódjai (*ponticello, tasto, flautato, dolce, feroce, repülő vonóval*), tempói (pl. ♩=200) és írásmódja is (kötött ritmusú, metrumú ill. teljesen szabad). A szerző különös súlyt fektet a fermáták hosszúságának megkülönböztetésére: a jelzések leírásában ötféle szünetet találunk. A lassabb és gyorsabb mozgások ritmusa nincs pontosan meghatározva az egyes részeknél, hanem a modern notációra jellemző szabadabb jelölést látunk: . Folyamatosan vibráló, állandó átalakulásban lévő zene ez, izgalmas és friss. A ritmus sokszínűsége miatt szinte egyáltalán nem nyugszik meg a mozgás, egy-egy ütemnyi szünet alatt van lehetőség a levegővételre. Megállíthatatlanul jut el a tetőpontra, amelyet climax néven

jelöl is a szerző, a darab legmagasabb, nem üveghanggal megszólaltatott hangjánál. A kóda előtt találjuk az egyetlen teljes Sacher-sort:



17. ábra. Hans Werner Henze: *Capriccio*. 15. old. 5. sor. Részlet a Sacher-sorral. Mainz: B. Schott's Söhne, 1987. A kiadó hozzájárulásával.

A zene a *gradualmente meno mosso* feliratú szakasztól kezdve folyamatosan nyugszik meg, a darab a lábnál való játékmód hatására elidegenített hangzással zárul tiszta kvinttel. Az utolsó ütemekben megtalálhatóak a Sacher-hangok, de mint ahogy a darab során korábban is tapasztalhattuk, nem tematikus anyagként, csupán a hangmagasságokat variálva.



18. ábra. Henze: *Capriccio* utolsó két sor. Mainz: B. Schott's Söhne, 1987. A kiadó hozzájárulásával.

Henze darabja a sorozaton belül a mérsékelt kísérletező darabok közé tartozik, inkább dramaturgiájában szélsőségesebb a többihez képest. Témakezelése nem mutat szigorúságot, inkább csapongó zene, amelynek sodró lendülete és változatos motívumai teszik a sorozat egyik kedvelt, ismertebb és viszonylag gyakran játszott művévé.

6. Henri Dutilleux (1916–2013)

A XX. századi francia zene egyik legjelentősebb alakja, Henri Dutilleux 1916-ban, Angersben született, Bretagne-ban nőtt fel, művész családban. Festő dédapja Delacroix és Corot, míg anyai nagyapja, Julien Koszul, Fauré közeli barátja

volt. Dutilleux szülővárosában, Victor Gallois-nál folytatott zeneelméleti és zongora tanulmányokat 1933-ig, ekkor Párizsba költözött. A Conservatoire-on többek között Paul Tortelier és Jehan Alain is barátai voltak.¹⁰⁸ A Római díjat harmadszorra nyerte el, 1938-ban. Csak pár hónapig tudott élni a lehetőséggel a második világháború kitörése miatt. A német megszállás alatt korrepetitor volt a Párizsi Operánál. 1945-től 1963-ig a Francia Rádiónál volt zenei igazgató.

Pedagógusi tevékenységet 1961–70-ig a párizsi Ecole Normale de Musique-en, ezt követően rövid ideig a Párizsi Conservatoire-on folytatott. Később időnként nyári egyetemeken oktatott.

Életműve, mennyiségét tekintve, szerénynek mondható. Ezt erősíti az a tény, hogy szinte összes 1946 előtt készült kompozícióját visszavonta. A háború évei alatt megrendelésre komponált, többek között fűvös darabokat, és a négy *Méodies*-t.¹⁰⁹ Perfekcionizmusa szűrőjén nem engedte át ezeket a korai műveket, nem tartotta érett művei mércéjéhez foghatónak.¹¹⁰ Azok a darabok, melyek élete során kiadásra kerültek, szintén állandó revízió alatt álltak, gyakran módosította utólag szerzeményeit, a darabok címét.

Op.1-nek az 1946-ban feleségül vett Geneviève Joy számára íródott zongora szonátát tekinti. Ezután a kezdeti alkotói fázis után, viszonylag későn találta meg egyéni hangját. Szintén későn ismerkedett meg a második bécsi iskola alkotóinak munkájával, ám ez annál jelentősebb tapasztalattá vált. Habár számos korábbi zeneszerző nem titkolt befolyással volt művészi munkájára, sosem követett zenei irányzatokat, nem hitt a divatos stílusokban, eszközökben. Ha nem is vetette el a szerializmust, sosem írt teljesen szeriális művet, Boulezzel összetűzésbe is került emiatt. A történet szerint az Ensemble Intercontemporain 1977-es megalakulását követő években Boulez nem rendelt művet Dutilleux-tól, csak 1990-ben, amikor azonban Dutilleux-nek konkrét elképzelése volt a klarinétosról, akinek komponált volna. Boulez viszont kizárta a lehetőségét annak, hogy a művet más szólaltassa meg, mint az együttes tagja, ezért Dutilleux nem is fejezte be darabját, mi több,

¹⁰⁸ Paul Tortelier (1914-1990) a korszak egyik legkiemelkedőbb csellistája, Dutilleux csellóversenyét számtalanszor adta elő. Jehan Alain (1911-40) a második világháborúban tragikus halált halt kiváló francia orgonista és zeneszerző, akinek művét Dutilleux *Les citations c.* darabjában idézi.

¹⁰⁹ Delvincourt kérésére, a Conservatoire versenyeire írt műveit azóta is gyakran, előszeretettel játsszák. Dutilleux későbbi stílusához egyáltalán nem hasonlítanak ezek a művek, inkább Debussy, Ravel és Roussel hatásait mutatják, ami miatt a szerző hangot adott ellenvetésének a darabokkal kapcsolatban.

¹¹⁰ Potter, Caroline: *Dutilleux* (Aldershot: Ashgate, 1997): 55.

elképzelt, hogy kisebb együttesekre való komponálási vágya emiatt is szenvedett végzetes csorbát.

Beethoven késői művei, Debussy, Ravel és Bartók zenéje rendkívül fontosak voltak Dutilleux számára.¹¹¹

A zenetörténetben elfoglalt fontos szerepét tehát nem műjegyzékének bősége adja, hanem zenéjének egyéni fogalmazásmódja: kifinomult zenekari szövetek; komplex ritmusok; olyan orgonapontok, amelyek egyfajta atonális alaphangot adnak; egyes rövid motívumok tükrözése, rákfordítása. Életműve nagy részét zenekarra írta, egyéb művei kisebb együttesekre ill. zongorára készültek. Magas kora ellenére élete végéig aktív volt.¹¹²

Egyik legfontosabb és legkarakterisztikusabb szerzői technikáját nem zenésztől, hanem írótól kölcsönözte. Elengedhetetlen megemlíteni kapcsolatát egyéb művészeti ágakkal ahhoz, hogy komplexebben megértsük alkotói folyamatát: Dutilleux számos festő rokona minden bizonnyal életre szóló hatással volt rá. Ennek példája az 1978-ban komponált *Timbres, espace, mouvement ou la nuit étoilée* c. nagyzenekari darab, amelyet Vincent Van Gogh *Csillagos éj* c. festménye inspirált.

Annak ellenére, hogy egy 1966-os írásában Dutilleux kiemeli, hogy „nem kíván programzenét írni, a zene önmagáért való”, számtalan alkalommal merített társművészeti alkotásokból.¹¹³ Az irodalom területéről két alkotó művészetét kiemelendő jelentőségű Dutilleux zenéjére nézve: Charles Baudelaire költészetét többek között a csellóverseny tételcímeiben fedezhetjük fel, míg Marcel Proust hatása főleg szerkezetileg van jelen Dutilleux érett kompozícióiban.¹¹⁴

Igor Markevitch mutatta be egymásnak Rosztropovicsot és az ismert francia szerzőt egy 1961-es turné során a Szovjetunióban, amikor Dutilleux 1. szimfóniája is műsoron volt. A két orosz művész közös felkéréssel érte el, hogy Dutilleux csellóversenyt komponáljon számukra.¹¹⁵ Mire a mű elkészült, már megváltozott a

¹¹¹ Dutilleux egy interjúban hangot adott annak, hogy valahol az interneten azt írták róla, nem kedveli Bartókot. Ilyen kétes híresztelések miatt is kétkedve tekint a világhálóra, mivel az igazság épp a fenti állítás ellenkezője. Zisman, Marc, Riesel, Yves: *Rencontre avec Henri Dutilleux*. 2007 január. Forrás: <http://www.qobuz.com/info/MAGAZINE-ACTUALITES/SUR-SCENE/Une-journee-Henri-Dutilleux-a45365>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 4.

¹¹² Utolsó bemutatója 2007-ben volt: *Le Temps L'Horloge* Renée Flemingnek ajánlva.

¹¹³ Francis Bayer: „Henri Dutilleux”. In: Jans, Jörg Meyer (szerk.): *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986): 284

¹¹⁴ Marcel Proust (1871-1922): francia regényíró, kimagasló hatással volt a XX. század művészetére. Regényfolyamának szerkezete forradalmi jelentőséggel bír, időkezelése és a véletlen emlékezés, mint alkotói eszköz használata miatt.

¹¹⁵ Mari, Pierrette: *Henri Dutilleux*. (Paris: Editions Aug. Zurfluh S.A., 1988): 72.

szituáció és nem Markevitch-csel, hanem Serge Baudo irányításával az Orchestre de Paris mutatta be 1970-ben a *Toute un monde lointain* c. művet Rosztropovics szólójával. Az 1971-es párizsi bemutatót már Paul Sacher vezényelte. Ekkor találkozott először a svájci mecénás a francia zeneszerzővel. Ez az élmény mindhárunk számára meghatározó és emlékezetes maradt.¹¹⁶ Dutilleux elmondása szerint a Sacherrel való, élete legfontosabb ismeretségei közé tartozott.¹¹⁷

1971-ben fogadták először a Sacher-házban, Schönenbergben Dutilleux-t, egy hónappal a csellóverseny párizsi bemutatója előtt.¹¹⁸ Már a találkozást megelőző levelezés is gyümölcsözőnek bizonyult. Meghatározó benyomást tett Dutilleux-re Sacherék otthonának rendkívüli nyugalma és az előtte ott tartózkodott nagy alkotó- és előadóművészek szellemisége. Kölcsönös megértésről tett tanúbizonyságot komponista és dirigens, a próbaperiódusban is kiválóan tudtak együttműködni. Dutilleux legkedvesebb élményei közt tartja számon a november 30-án tartott bemutatót „[...] két barát, két olyan művész összefogásának köszönhetően, akiket szoros szellemi kötelék fűzött egymáshoz, s akiket egyazon törekvés hajtott: az, hogy intellektusukat és érzéseiket az új mű szolgálatába állítsák, melyet gondjaikra bíztam.”¹¹⁹ Ez az a tulajdonság, amely a zeneszerző műveit is áthatják. Talán pont ezért tisztelte ezt másban is annyira.

Sacher egyetlen felkérése 1985-ben Dutilleux számára azzal a feltétellel járt, hogy Bartók *Zene híros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című darabjának apparátusára készüljön. A szerzőnél tapasztalható megfontolt tempóban készült el a *Mystère de l'instant* (1986-1989) amelyet azóta rendszeresen adnak elő.

Nem pusztán szakmai kapcsolat volt a svájci mecénás és a zeneszerző között. Röviddel a fent említett párizsi bemutató után Dutilleux szemét meg kellett operálni. Paul Sacher ebben is a segítségére volt, orvost szerzett, meglátogatta és a kórházból való távozást követő első estén Dutilleux már koncerten hallgathatta Sachert, amint a Collegium Musicum Zürichet vezényli.¹²⁰ Dutilleux szerint tiszteletre és becsületre méltó az, ahogyan Sacher és a zene egyfajta elválaszthatatlan egységben voltak.¹²¹ Dutilleux kéziratait is a Sacher alapítvány őrzi.

¹¹⁶ *Dank an Paul Sacher*. (Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1976): 11.

¹¹⁷ I.m.: 66.

¹¹⁸ I.m.: 68.

¹¹⁹ I.m.: 69.

¹²⁰ I.h.

¹²¹ I.m.: 70.

Rosztropoviccsal való barátságát mutatja az az eset, amikor az 1990-es eviani fesztiválon a csellista-karmester kérésére Dutilleux egy rövid fanfárt komponált.¹²² Rosztropovics számos hangversenyen adta elő barátja műveit és felvételt is készített a csellóversenyből.¹²³

Három strófa

Valóban van egy olyan tendencia – szinte teljesen ösztönösen – hogy a témát a kezdetekkor ne végleges formájában mutassuk be [...] kis cellákból építkezik lépésről lépésre. [...] Ez talán mutatja az irodalom, Proust és az emlékezés jelenségének hatását.¹²⁴

Mikor Rosztropovics felkérte, hogy közös barátjuk, Sacher születésnapjára komponáljon szóló darabot, Dutilleux húsz év kihagyás után írt ismét kamaraművet. Több zongoradarab (*3 Préludes, Figures de Résonances*), a jelentős *Ainsi la Nuit* kvartett (1976) készült el az *Hommage à Sacherrel* egyidőben.

Dutilleux-re jellemző módon az *Hommage*-t is átdolgozta. Talán a témában rejlő lehetőségeknek köszönhetően az egy tételes darab három tételesre bővült. Ezzel egyidejűleg a cím is megváltozott, mint fentebb említettük, végleges neve *Trois Strophe sur le nom de Sacher* (1976-1982) lett. A szerző hangsúlyozza, hogy a strófa itt nem szoros értelemben vett strófikusságra utal, hanem egy alapgondolat szakaszos visszatérésére.¹²⁵

Dutilleux műveiben a koraiaktól eltekintve rendhagyó, egyedi címeket találunk. Erre példa a már említett csellóverseny, vagy vonósnégyes is. Leggyakrabban irodalmi idézetek ihletik a címadáskor. Ezekben klasszikus jelentéseket ötvöz modern tartalommal, megközelítéssel. Egész zeneszerzői attitűdjére jellemző a klasszikus formai, és harmóniai világ keveredése új technikákkal, hangzásokkal, vagy éppen hangszerösszeállítással.

A zene időbeliségének kérdése, az emlékek felbukkanásának kiszámíthatatlansága fontos tényező Dutilleux zenéjében. Ezt a jelenséget mutatja az első strófa eleje is, amelynek felépítése is a prousti módszert követi. Először az esz hang szólal meg – utalva a címzett kezdőbetűjére – mintegy a gondolatmenet

¹²²Robert Fitzpatrick visszaemlékezése lásd: <http://www.lebrecht.co.uk/blog/?p=6871>

¹²³EMI Great recordings of the century CDM5 67867-2. <http://www.lebrecht.co.uk/blog/?p=6871> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 4.

¹²⁴Idézet Dutilleux-től in Nichols, R. (1994). *Progressive growth. Henri Dutilleux in conversation with Roger Nichols*. The Musical Times, 135 (1812), 89.

¹²⁵Mari, Pierrette: *Henri Dutilleux*. (Paris: Editions Aug. Zurfluh S.A., 1988): 83

kiváltójaként. Proustnál a teába mártott madeleine, a zeneműben az első megszólalás az ősemlék. A kottakép szerint a darab szünettel indul, ami eleve bizonytalanságot sugall, demonstrálja a semmiből semmibe tartás eszméjét. Csak egy foszlány, nem határozott indítás. Az előadói utasítás is *un poco indeciso*, azaz kicsit bizonytalanul



© by Heugel et Cie, 1982

(19. ábra).

19. ábra. Dutilleux: *3 Strophes sur le nom de Sacher pour Violoncello solo. Első sor.* Heugel & Cie, 1982.

Az első hang nem csak a témaadó nevének kezdőbetűje miatt kulcsfontosságú. Dutilleux zenéjében mindig felfedezhető egy-egy központi hang, amely a tonális-érzetet erősíti. Az első strófa első sorában ez egyértelműen az esz hang (19. ábra).¹²⁶ A hallgatónak olyan benyomása támadhat, mintha még nem sikerülne pontosan felidézni, mi is az az emlék, amely a gondolatmenet kiváltója volt. Ezt erősíti a fermáták, szünetek beiktatása, ami szaggatottsághoz, enyhe egzaltáltsághoz vezet. A feszültséget növelik a kissé idegen hangzást eredményező *col legno*, *sul ponticello* és *senza vibrato* játékmódok. Az állandó dinamikai ingadozás, a vonózás és pengetés gyakori váltakozása, tremolók, váltakozó ritmus és tempó hullámzó hatást keltenek.

Az első sorban rögtön feltűnik, hogy egyes részek két sorban vannak lejegyezve. Ez a scordatura miatt kialakult notációnak köszönhető. A mű eljátszásakor a cselló alsó két húrját át kell hangolni fisz-re és b-re. Dutilleux célja a mélyebbre hangolt hangszerrel, saját elmondása szerint az volt, hogy segítse a polifónia kibontakozását. A scordatura használatának egyik, a szerző által említett oka, hogy az üres húrok adta akkord látens harmóniát alkot a Sacher-

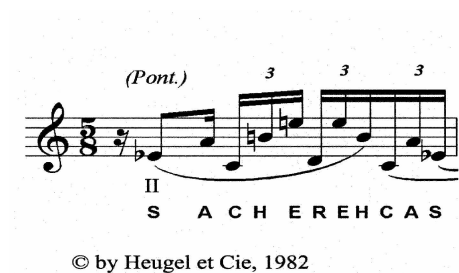
¹²⁶ Dutilleux művében és a műcsoport egyéb darabjaiban nem találunk sem ütemvonalat, sem más orientációs jelölést. Ilyen esetekben a sor vagy oldalszám meghatározást alkalmazzuk.

hangokhoz.¹²⁷ A két elhangolt alsó húr az egész műben egyfajta ellepontként funkcionál.

A Sacher-hangok névszerinti sorrendben történő első teljes megszólalása pengetve hangzik fel, ezáltal is elidegenítve kissé a dallamot.¹²⁸ Majd, mintha a szerző elveszítené a gondolatmenet fonalát, hirtelen megszakad a folyamat.

Az új szakasz egyéb izgalmas hangzásokat is rejt: a vonó fájával (*col legno*), illetve ismét a lábközelben való játék (*sul ponticello*) regiszterváltásokkal egybekötött váltakozása érzékelteti a párbeszéd jelleget.

A téma tobzódása tipikus Dutilleux-féle módszerrel éri el csúcspontját, az ún. legyező-technikával. Habár itt nem olyan egyértelműen, mint zongoradarabjaiban, ahol kézenfekvő a két kéz tükrözött mozgásának szárnycsapásokhoz hasonlatos módja, itt is megfigyelhető a motívum többszöri forgatása, ami tükörfordításhoz vezet. Ezzel az ún. palindrome zeneszerzői technikával, amellyel más műveiben gyakort találkozhatunk, Dutilleux ebben a tételben csak itt él.¹²⁹



20. ábra. Dutilleux: *3 Strophes sur le nom de Sacher pour Violoncello solo*. 9.sor, részlet. Párizs: Heugel & Cie, 1982.

A következő szakaszra (*A tempo*, 3. old.) ismét a zenei gondolatok sűrű váltakozása jellemző, amely a polifonikus hatást fokozza.¹³⁰ Az üveghangok fontos szerepet töltenek be, újabb réteget alkotván olyan, mintha egyidejűleg egy másik hangszer is jelen lenne. A hallgató a cselló rendkívül széles spektrumát

¹²⁷ Dutilleux, Henri: *Music-mystery and Memory. Conversations with Claude Glayman*. (Ford.: Nichols, Roger) (Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd., 2003.): 64.

¹²⁸ „Az eltűnt idő nyomában” után szabadon, az eltűnt motívum nyomában.

¹²⁹ Palindróma vagy palindrom (l. Bartók és Dutilleux): olyan betű- vagy hangjegyekonstelláció, amely visszafelé olvasva is ugyanazt adja. Zenében lásd tükörfordítás.

¹³⁰ Dutilleux maga emeli ki ennek jelentőségét egy interjúban: Glayman, Claude: *Henri Dutilleux: music-mystery and memory. Conversations with Claude Glayman*. (Ford: Nichols, Roger) (Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd., 2003): 66.

ismerheti meg a darabot hallva. Köszönhető ez valószínűleg annak is, hogy Rosztropovics arra szólította fel zeneszerző barátját, ne hagyja magát technikai problémák által korlátozni.¹³¹ A csellóversenyen való közös munka után, amelyben előszeretettel használja a cselló magas regisztereit, 1976-ban Dutilleux a hangszer mély regisztereinek kiaknázását tűzte ki célul. A cselló finom, meleg tónusa fogta meg a szerzőt, amelyet tovább fokoz a mélyebbre való lehangolás. Ugyanakkor a scordatura nem pusztán hangszín miatt és a korábban említett technikai szempontokból fontos. Dutilleux-re kevésbé jellemző módon egy alkalommal beavatta az érdeklődőket zeneszerzői munkamódszerébe, amikor kijelentette, hogy az üres húrok által kiadott dúr bővített szeptim a Sacher-motívum egyfajta alap-akkordjául szolgált számára.¹³² Ezzel is hangsúlyozta, hogy a tonalitást sosem kívánja teljesen elkerülni.

A tétel során gyakran találunk többszólamú részeket. A kettősfogások, akkordok gyakori alkalmazása révén olykor az lehet a hallgató benyomása, mintha több hangszert is hallana. A polifonikus jelleg tekintetében valószínűleg Bach szóló szvitjei szolgálhattak példaképekül Dutilleux számára.

A tétel végig apró motívumokból, dallamfoszlányokból épül fel, ezek kerülnek egymás mellé, szinte véletlenszerűen, kirakó módjára. Az állandóan váltakozó metrum is fokozza az állandóság hiányának érzését. Annak ellenére, hogy a ritmusok precízen notáltak, a polimetrum miatt nincs folyamatos tempóérzetünk. A jobb- és balkéz, ill. gitárszerű pizzicatokkal teli (gitárnál használatos bisbigliando) szakaszt egy hirtelen megállás (5. old. 1. sor), majd gyors, emelkedő futam követi és zárja le. Utóbbi szintén jellegzetes Dutilleux-elem, gyakran alkalmazza zenekari szólamanyagban, zongoradarabokban is.

Az 1970-es évektől figyelhető meg Dutilleux életművében az idézetek használata. Olyan szerzőktől kölcsönöz, akik fontosak voltak stílusának kialakulásában, ezáltal könnyen beilleszthetőek saját zenei nyelvezetébe. Ennek a jelenségnek egyik sarkalatos példája figyelhető meg az első strófa végén. Kettős emléket állít itt a szerző: az első Bartók Béla előtt tiszteleg, a *Zene híros hangszereire, ütőkre és cselesztára* című műve első tételének utolsó három ütemét idézi pontosan, hangról hangra, azzal a kivétellel, hogy, míg az eredeti műben

¹³¹ Rencontre avec Henri Dutilleux : le dernier des géants (Classica n°9 - février 99,) Karol Beffa, Bertrand Dermoncourt, Stéphan Vincent-Lancrin. 2008. május 22.

¹³² Interjú Claude Gaymennel. 79.

legato játszik a két szólam, itt egy hangszer szólaltatja meg tremoló játékmóddal. Dutilleux, hogy kiemelje a pontos idézet jelentőségét, kapcsos zárójelbe teszi a részletet és kommentálja, amivel kétségbevonhatatlanul jelzi a kölcsön vett rész pontos forrását. Az emlék második aspektusa, hogy Sacher mutatta be Bartók művét.

Dutilleux

mindig hangsúlyozza, mennyire fontosak számára az elődök, mind az irodalom, mind a zene terén.¹³³ Közvetlen kortársai közül kiemelkedik Messiaen és Bartók hatása. Mindhármukra jellemző a palindrómák alkalmazása ritmusban, zenei formában. Másik közös tényező az éjszaka zenéje, mint jelenség. Bartók *Szabadban* c. sorozatában, Dutilleux pedig *Ainsi la Nuit* c. vonósnégyesében, utóbbiban a főcím és két tétel alcíme is az éjszakára utal.¹³⁴ Dutilleux-höz feltételezhetően eljutottak Lendvay Ernő tanulmányai Bartókról, de azt a kijelentését alapul véve, miszerint „nem lehet mindent megmagyarázni”,¹³⁵ valószínűleg inkább Bartók tonalitáshoz való viszonya, hangszerelése, nyelvezete és formakezelése foglalkoztatta. Dutilleux követte elődjét abban, hogy sosem hagyta el igazán a funkciós-tonális zenét. A tritónusz nála is fontos támpont: a darab elején hallható esz-a kezdőhangok tritónuszt adnak, ekőre épül fel a maradék négy hang, ezáltal meghatározva a hangzást, tonalitást. A Bartók idézet szintén az a és az esz hangok keretein belül mozog (3. ábra).



21. ábra. Dutilleux: *3 Strophes sur le nom de Sacher pour Violoncello solo*. 45-47. Párizs: Heugel & Cie, 1982.

A második és harmadik strófa később keletkezett, 1982-ben készült el a teljes mű. Rosztropovics 1982. április 28-án Baselben mutatta be a három tételre bővült kompozíciót. Az új műben a dramaturgia teljesen megváltozik, egy középgyors-

¹³³ Potter, Caroline: *Dutilleux*. (Aldershot: Ashgate, 1997): 13.

¹³⁴ Dutilleux egyetlen vonósnégyese az *Ainsi la Nuit*.

¹³⁵ Caroline Potter interjúja a szerzővel 1993 márciusában Potter, Caroline: *Dutilleux*. (Aldershot: Ashgate, 1997).

lassú-gyors, kvázi szonátává érik. Azóta leggyakrabban így halljuk a *Három strófát*.

A korábban említett scordatura miatt felmerül egy jelentős kérdés, a notációé. A problémát az adja, hogy nem mindig egyértelmű: a játszott, vagy a hallott hang van lejegyezve. Egy Dutilleux-vel folytatott beszélgetésből tudjuk, hogy Kodály szólószonátáját ismerve mindneképpen el akarta kerülni azt a fajta írásmódot, amelyet a magyar szerző használt.¹³⁶ Elődje művének lejegyzésében az zavarta, hogy azok számára, akik nem tudják, technikailag hogyan szólaltassák meg, nem mindig világos, hogy épp pontosan milyen hangról van szó. Ezért Dutilleux a hangmagasság alapú lejegyzést alkalmazta, ami egyértelműsíti a hangmagasságot, viszont az előadó helyzetét annyiban nehezíti, hogy nem lehet első látásra megállapítani a hang pontos elhelyezkedését, mivel gyakorlott vonós hangszeres számára nagyon zavaró, amikor a szokásostól eltérő a látott és a lefoglott hang. Ennek tisztázására, Rosztropovics kérésére fejlesztette ki azt hibrid verziót, amely a hivatalos kiadásban szerepel. Azóta ezt a notációt többen is alkalmazták egyértelműsége miatt.

A Sacher-hangok alkalmazását illetően Dutilleux műve azok közé sorolandó, amelyek végig tematikus anyagként kezelik a hangkészletet, illetve többször is a névben szereplő sorrendben használják azokat. A két különböző hexachordot játékmódban és motivikailag is elkülöníti a szerző. Dutilleux az egyetlen a tizenkét komponista közül a sorozatban, aki scordaturát használ. Frappáns megoldás, hogy idézetet használ, mégpedig olyantól, akinek szoros kapcsolata volt Sacherral.

Berio (1925–2003)

Az 1925-ös születésű Luciano Berio képviseli Olaszországot a Sachert ünneplő szerzők között. Kaliforniában és New Yorkban is tanított, majd 1972-től ismét hazájában élt. Boulezzel számos közös munkájuk volt, többek között az IRCAM-ban 1974–79 között.¹³⁷ A szerializmus hatott az ő művészetére is, elektronikát is alkalmazott, a meghatározatlanság faktora a zenében szintén érdeklődési területe volt, mindvégig megtarva a dallam iránti érzékenységet. Kollázstechnikával más

¹³⁶ Kodály Zoltán Op.8. Szóló szonáta hangolása a-d-Fisz-H. A lejegyzés nem mindig egyértelmű, mivel tabulatúraszzerű, játszott írásmódot alkalmazott a szerző. Norman Fischer amerikai csellista információja. Forrás: Cook, Nathan: *Scordatura literature for unaccompanied violoncello in the 20th century*.

¹³⁷ 1974-ben Boulez meghívására Berio átvette az IRCAM elektro-akusztikus ágazatának irányítását, amelyet 1980-ig folytatott.

szerzők műveiből emelt be részleteket kompozícióiba, vagy imitálta azokat, mint például *Sinfonia* c. darabjában.¹³⁸ A színház és a beszéd alapvető fontosságú volt Berio zenéjében. Cathy Berberiant, aki 1950-66 között a felesége is volt, korának enigmatikus előadójaként ismerték, műzsaként inspirálta és számos művét szabta rá az olasz szerző.¹³⁹

Sacher minden bizonnyal Boulezen keresztül ismerte meg Berio zenéjét, személyesen csak később találkoztak. 1974-ben tűzött először műsorra Beriotól művet a Baseli Kamarazenekar.¹⁴⁰

A les mots sont allés..., azaz *a szavak eltűntek* című hommage nem készült el időre az ünnepségre, csak 1978-ban mutatta be Rosztropovics, valószínűleg azért, mert Berio egy másik megrendelésének tett eleget, a *Ritorno degli snovidenia* című csellóversenyt komponálta ugyancsak Rosztropovics számára, amelyet 1977-ben Sacher vezényletével Baselben mutattak be.¹⁴¹ Sok más szerzőhöz hasonlóan, Berio is a Sacher Alapítványra hagyta művei kéziratát.¹⁴²

Luciano Berio egyik legnagyobb érdeme, hogy közönséget épített maga köré, szemben sok más kortársával, akik nem foglalkoztak hallgatóságukkal. Egyesek szerint ez a zenés színházhoz fűződő szoros kapcsolatának, illetve zenéje gesztikusságának, az emberi hang képzeletgazdag kezelésének is köszönhető.

Saját bevallása szerint zenéjében nagyon hangsúlyos az egyes elemek ismétlése, illetve a könnyen felismerhető folyamatok, amelyek biztosítják a hallgató tájékozódását, ezáltal megkímélik a hallgatót a folyamatos információ-bőségtől.¹⁴³

Annak ellenére, hogy a háború utáni időszakban nagy szerepet vállalt a hangszerelés, zenei anyag és vokális hangforrások felkutatásában, Berio alapvető alkotói eszköze a harmóniai és dallami folyamat maradt. Ő is írt szeriális zenét, de nem maradt meg a boulezi szigorúságnál. Dutilleux-re emlékeztető módon, Berio is alkalmazza azt a prousti módszert, amelyben olyan, mintha időről-időre ismerős motívumok köszönnének vissza, de átalakulva. Ez a zenében úgy jelenik meg, hogy

¹³⁸ Kennedy, Michael és Joyce: *Berio*. The Oxford Dictionary of Music. (Oxford: Oxford University Press, 2012): 81.

¹³⁹ Cathy Berberian (1925-1983): amerikai szopránénekesnő-színésznő.

¹⁴⁰ Piencikowski, Robert: „Pierre Boulez and Paul Sacher: Chronicle of a Friendship”. In: Meyer, Felix (szerk.): *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1998): 84.

¹⁴¹ Egy rövidebb, elő-verziót produkált Berio 1976-ban.

¹⁴² Piencikowski, Robert: *Pierre Boulez and Paul Sacher: Chronicle of a Friendship*. 84.

¹⁴³ David Osmond-Smith: *Multum in parvo: the music of Luciano Berio*. Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung. (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986): 346.

hasznló motívumokat kissé módosítva alkalmaz a szerző, ezáltal variánsokat alkotva. Berio *Epifanie* c. darabjában ezt a jelenséget líraian átalakuló valóságnak nevezi.¹⁴⁴ A korábban hallott zenei anyag nem mindig evidens átalakulása gyakori visszatérő eszköze Berio komponálásának. Egyfajta zenei folyamaton belüli evolúció ez.¹⁴⁵ A *les mots sont allés...* című darabjában a téma eleve egy ilyen elem, amely tájékozódási pont mind akusztikailag, mind strukturálisan. A darab elején található *recitativo* alcím és az „*intimen, mint ahogy valaki beszél*” utasítás is erre utal. Talán pont ezért nem is szakad el igazán a téma hangjainak ismételtetésétől.

Az is elképzelhető, hogy alkalmi, rövid mű lévén, nem bontotta ki jobban a téma adta lehetőségeket. Berio Sacher-darabja mégis ihletett, finom mű, amely a Brittenéhez hasonlatos hosszúságú – csupán egy rövid oldal – és hasonló módon sokrétű, kontrasztáló elemekben gazdag. Technikailag ez a mű közel nem okoz olyan kihívást, mint akár Henze *Capricciójá*; nem hasonlítható össze Holliger és Huber darabjainak komplexitásával. A Berio-féle virtuozitás eleve máshol keresendő, mint ahogy azt a XIX. századtól kezdve megszokhattuk. Számára a virtuozitás az, ami a zenei ötlet és a hangszer vagy a koncepció és a zenei anyag közötti konfliktusból vagy feszültségből ered. „[...] Valaki, akit joggal nevezhetünk virtuóznak, képes a tegnap és a ma kreativitása közötti feszültség feloldására.”¹⁴⁶ Berio inkább az intellektuális és érzékeny virtuozitást értékelte. Fontosnak tartotta, hogy előadó és szerző között kivételes megértés legyen.¹⁴⁷

Rendelkezésre állnak a szerző jegyzetei Sacher-művéhez, amelyből kiderül, hogy eredetileg jóval hosszabb darabot képzelt el. A végeredmény egy már letisztult és sűrített verzió: egy kibontott gondolat és annak szertefoszlása. A korábbi verzió változatosabb, de nem olyan lényegretörő, mint amilyenné később sűrűsödött. Ahogy Britten, úgy Berio sem hagy sok kérdést az előadás módját illetően: szinte minden egyes megszólalásnál javasol vonásnemet, dinamikát, vonóhelyet (*sul ponticello*, *sul tasto* etc.), a formai szakaszok elején metronómszámmal jelzett tempókat ad meg, még a vibrato sűrűségére is tesz utalást.

Berio darabja minatűr formában mutatják meg a szerző kompozíciós jegyei közül dramaturgiai érzékét, ahogy a kezdetleges foszlányok kibontaoznak, majd ismét lecsendesednek; a beszédszerű hangszeres játékot; a hangszer adta lehetőségek

¹⁴⁴ RCA 1967 lemez kísérszöveg LSC-3189.

¹⁴⁵ David Osmond-Smith: *Multum in parvo* 347.

¹⁴⁶ Meyer, Felix. *Settling New Scores*. (Mainz: Schott Music Int., 1998):144.

¹⁴⁷ Berio, Luciano: (a szerző fordítása) *Two Interviews*. (New York: Marion Boyers, 1985): 90-91.

hangszín-beli kiaknázását és a koncentrált anyaghasználatot. Témakezelését illetően Berio azok közé tartozik, akik kötöttebben ragaszkodtak a Sacher-sorhoz, mindvégig jól hallhatóan viszonyítási alapot képezve. Ihletett, jól felismerhető hangvétele miatt is lehetséges, hogy a 12 darab közül ez lett az egyik leggyakrabban játszott mű.

Boulez (1925–)

Pierre Boulez a XX. századi zene megkerülhetetlen alakja. Hatása felbecsülhetetlen, mind zeneileg, mind zenepolitikailag. A darmstadti kurzusok egyik legmeghatározóbb zeneszerzőjeként és karmestereként, az IRCAM és az Ensemble Intercontemporaine vezetőjeként, nemzetközi hírű dirigensként, könyvek írójaként mind a mai napig befolyásoló tényező.¹⁴⁸ Mint korábban szó volt róla, nem mindenkinek kedvezett Boulez hatalma: hazájában el tudta érni, hogy az általa rendkívül nagyra tartott mestere, Messiaen öröksége életben maradjon, ellenben Maurice Ohana vagy Dutilleux gyakorlatilag negligálva legyen.¹⁴⁹ Fiatal korában gyakran hangoztatta radikális nézeteit és kortársait, elődeit gyakorlatilag lenézte. Az évtizedek során szelídebbé vált és tevékenységei között sokszor a vezénylés vette át a zeneszerzés helyét.¹⁵⁰

Boulez és Sacher Honeggernek köszönhetik találkozásukat. Sacher kérdésére, miszerint kit tart tehetséges komponistapalántának, Honegger felesége, Andrée Vaurabourg-nak, akinél Boulez 1946-ban összhangzattant tanult, csak növendéke jutott eszébe. Honegger jelentősége Boulez életében kiemelendő, mivel ő ismertette meg Boulezt az Ondes Martenot-val és Jean-Louis Barrault-val is, akinek társulatában, a Théâtre Marignyben játszott az első elektronikus hangszeren.¹⁵¹

¹⁴⁸ G.W. Hopkins, Paul Griffiths: „Boulez, Pierre”. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03708> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 30.

¹⁴⁹ Caroline Rae: „Henri Dutilleux and Maurice Ohana: Victims of an Exclusion Zone? ” In: *Tempo*, New Series, No. 212, French Music Issue (2000. április): 23.

¹⁵⁰ G.W. Hopkins and Paul Griffiths. „Boulez, Pierre.” *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03708>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 30.

¹⁵¹ A Théâtre Marigny társulatot 1946-tól vezette Boulez, amelyet 1959-ben Domaine Musical néven vitt tovább. Itt kezdett el vezényelni, itt kísérletezhetett az általa fontosnak tartott XX. századi művekkel, irányzatokkal.

Sacherrel az ifjú karmeser-zeneszerző egy beugrás alkalmával találkozott először, amikor éppen Honegger *Johanna a máglyán* c. művét adták elő.¹⁵²

Ezután a futó találkozás után az igazán fontos fordulópontra 1958-ban következett be, amikortól évtizedeken át ívelő intenzív szakmai-emberi kapcsolatot ápoltak. Annak ellenére, hogy Sacher a II. világháború alatt és után főként a neoklasszikusokkal tartott fenn kapcsolatot, Boulez pedig generációjának egyik legprovokatívabb és úttörő alakja, meglepően jól szót értett egymással a két nagyformátumú művész. Sacher látványosan támogatta fiatalabb francia patronáltját azáltal, hogy 1960 októberében meghívta Bázélbe a Südwestfunk Szimfonikusokat vezényelni; invitálta az addigra már sikeresen működő Bázeli Zeneakadémiára először zeneszerzés (1960-63 között), majd karmesterkurzust (1965 és 1969) tartani. A Bázeli Kamarazenekarnál is visszatérő karmester volt az akkor még fiatal zenész.

Köztudott, hogy az 1980-as években Boulez szinte azonossá vált az IRCAM-mal, amely mind a mai napig az elektronikus zene és annak kutatásának fellegvára.¹⁵³ Azt már kevesebben tudják, hogy Sachernek milyen fontos szerepe volt az intézet létrejöttében.¹⁵⁴

Bármily meglepő, negyven éves barátságuk alatt Sacher sosem rendelt művet Bouleztól. Ha ilyen formában nem is maradt fenn közös művük, jelentős gyümölcse ennek a szoros kapcsolatnak az a felajánlás, amelyet Boulez tett 1985-ben: azt ígérte, hogy összes kéziratát, írását, levelét, amely valaha is birtokában volt, van vagy lesz, mind a Sacher Alapítványra hagyja.

A Sacher-darabok egyik legösszetettebb műve – már csak hangszerelését tekintve is – a Boulez által komponált *Messagesquisse*. A címe is összetett: message (üzenet) + esquisse (vázlat). Ezzel is utal a kriptográfiára, azaz a zene üzenet-tulajdonságára. Sacherrel való szoros viszonyuk, hosszú barátságuk is tükröződik a mű sokoldalúságában. A sokféle vázlat-jegyzet, üzenet a sok közös élményre, gondolatra utalhat. Habár a szerző elmondása szerint műve rövid, alkalmi

¹⁵² Basel Stadttheater 1951.

¹⁵³ Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique Párizsban.

¹⁵⁴ Valószínűleg a müncheni Max Plank intézetben eltöltött idő, (ahova Sacher hívta Boulezt) volt meghatározó élmény az IRCAM létrejötte előtt. Az ottani terveket kérte el Sachertől barátja, hogy a francia államnak be tudja nyújtani. Sacher anyagilag is támogatta az IRCAM-ot röviddel annak megalakulása után.

kompozíció volt, és csak a kezdete annak a folyamatnak, amelyet a Sacher-hexachord indított el benne, mégis a 12 darab közül az egyik legkomplexebb lett.¹⁵⁵

Ez a kompozíció is azok közé tartozik, amelyeket nem a születésnapjára zürichi ünnepi koncerten mutatott be Rosztropovics 1976-ban. A premierre 1977-ben La Rochelle-ben került sor a csellista nevével fémjelzett verseny zsűritagjaival. Maga Rosztropovics csak húsz évvel később vett részt a mű előadásában.¹⁵⁶

Boulez annak ellenére, hogy a felkérés eredetileg szóló csellóra szólt, nem elégedett meg az apparátussal és kibővítette azt. Talán nem véletlen, hogy épp Boulez, akit a szakma olykor fekete báránként kezelt, lépett ki a megszabott keretektől. Sacherhez inkább a konzervatívabb zeneszerzők ízlésvilága állt közel. Boulez volt az egyedüli kivétel, annak ellenére, hogy a mecénás-karmester gyakran hangoztatta, hogy a második bécsi iskolát soha nem tudta igazán közel érezni magához. Boulez pedig abból indult ki és fejlesztette tovább komponálási technikáját. A Lisa McCormick-kal folytatott beszélgetéséből kiderül, hogy mivel hetven csellistára nem írhatott művet, maradt a hétnél a szerző. Boulez azt javasolta Rosztropovicsnak, hogy játssza egymaga az összes szólamot úgy, hogy különböző sávokra felveszi az összes szólamot és egyszerre visszajátssza. Az eredmény az lett, hogy szerző és felkérő sosem adták elő a művet közösen, pedig egyszer lett volna rá alkalom.¹⁵⁷

Mint korábban szó volt róla, Boulez életében a vezénylet legalább olyan nagy szerepet játszik, mint a komponálás. Az 1970-es évek ilyen szempontból hatványozottan ebben az irányba mutattak: többek között Bayreuthban Wagner Ringjét vezényelte, miközben 1975 és 1981 között összesen három művet fejezett be, köztük a Sacher számára írott *Messagesquise*-t.¹⁵⁸

Mind formailag, mind a hét cselló együttesében végig jelen van a Sacher-sor. A szóló cselló bonyolult, virtuóz és komplex szólamát hat másik hangszer kíséri, gyakran aleatorikus részekkel, egyfajta kommentárként. A tutti szólamok a Sacher-motívumot támasztják alá, ami az első szakaszban tartott hangokkal folyamatosan jelen van, egyfajta lebegő effektusként.

¹⁵⁵ Wolfgang Schaufler: „Interview: Pierre Boulez: Sometimes you discover yourself”. *Musikblätter*. 2011/május (Bécs: Universal Edition, 2010): 4-8.

¹⁵⁶ Dunnagan, Ryane: An examination of compositional style and cello technique in 12 Hommages á Paul Sacher. DLA disszertáció, University of Georgia, 2011. 21.

¹⁵⁷ McCormick 63.

¹⁵⁸ A másik kettő a *Rituel* (1975) és a *Répons* (1981) volt.

Boulez-től korábban sem állt távol a kódolás, mint komponálási technika, de a Sacher-hexachord jelentette azt az inspirációforrást, amelyből több mű is fakadt: a *Répons*, *Dérive I*, *Incises* és a *sur Incises*.¹⁵⁹ Boulez-től tudjuk azt is, hogy azért tér vissza újból és újból azonos materiákhoz, mert az alkotói folyamatban jellemzően rá, hogy a megmunkálás során jön rá a még ki nem aknázott lehetőségekre, amelyek újabb és újabb megoldásokat vetnek fel, addig fel nem fedezett területekre vezetnek.¹⁶⁰ A Sacher-hexachordot is olyan alapanyagnak használta, amelyet ki kell bontani és le kell vezetni, mint egy képletet.

Annak ellenére, hogy a téma miatt nyilvánvaló a rokonság sok más művével, annyiban a *Messagesquise* elüt a többitől, hogy egyfajta szentimentális jellege van, ami amúgy távol áll a szerzőtől. A szerzialisták intellektuálisabb megközelítését meghazudtolóan bársonyos hangzások és dallamok bontakoznak ki a kompozícióban. A Sacher-sor, illetve a név hat betűje a formában is visszaköszön a mű hat részes struktúrája képében: bevezető, három variáció, kadencia és kóda.

Tételcímei alapján négy főrészt találunk: *Très rapide*, *Sans tempo*, *libre* - *Aussi rapide que possible*.

A kézirat sok szempontból eltér a kiadott verziótól.¹⁶¹ Eredeti formájában a cím Message(s) volt, amelyben a zárójeles s Sacher nevére utalhat és a szó többesszámát is jelenti. Ezt a kódolást bonyolította később Boulez az üzenet-jegyzet formára. A végleges verzióban sokkal több tempómegjelölés található: az első főszakasz korábban végig lassúként volt megjelölve, míg később hét tempófokozatot különböztet meg a szerző a *très lent-től rapide-on át vissza très lent-ig (nagyon lassú- gyors- nagyon lassú)*.

Számtalan egyéb előadói utasítás egészíti ki a nyomtatásban szereplő kottát. A születésnapkor átadott darab notációja egyszerűbb, kevesebb információval szolgál, a hangmagasságokra és a dinamikára szorítkozik. Ezzel szemben a nyomtatásra készült kottába számtalan vonás és megjegyzés is bekerült. Feltűnőek a hangzásbeli finomítások: a nyomtatás szerint a bevezető részben a szólócselló

¹⁵⁹ Boulez első tematikus kódolású műve az *...explosante - fixe...* volt, amelyben Sztravinszkij nevére utalva szintén az Esz hang köré szerveződött a hangsor. A *Rituelben* is az Esz hang az összetartó kapocs, mivel a hangsor tonikai záróhangja és egyben a következő epizódok indítója is.

¹⁶⁰ Interjú ibid.

¹⁶¹ *Hommages à Paul Sacher Pour Violoncelle*. Bécs: Universal Edition, 1980., Boulez, Pierre: *Messagesquise für Violoncello solo und 6 Violoncelli*. UE 16678. (London: Universal Edition, 1977).

sordino nélkül, míg a többi hat cselló sordinóval játszik. Lehetséges, hogy egy előadás alkalmával tapasztalt jelenségeken okulva korrigált és pontosított a szerző.

A kéziratban nem találunk metronómszámokat, míg a nyomtatott kiadásban részletesen taglalt számok vannak: ♩=38-40 ♩=46-48 ♩=56-58 stb. A megjegyzések általában franciául vannak, de olasz és olykor angol nyelvű, vagy a kettő keverékéből formált utasítást is találunk: *non legato sempre on the string* illetve *off the string*, azaz húron, vagy húrról elvett vonóval.

A darab első sorában megjegyzi Boulez, hogy egyáltalán nem kell ritmizálni, a kísérő szólamok észrevétlenül lépjenek be a szólóhangszert követően annak vonását átvéve, ezáltal hangjába beleolvadva. Azt is megmagyarázza a szerző, hogy ahhoz, hogy az effekt jól működjön az első ütés az ütemen belül rövid lesz, a második pedig hosszabb.¹⁶² Az alábbi kottapéldákon jól követhetőek a különbségek (22., 23. ábra).

¹⁶² Dunnagan, Ryane: 23.



22. ábra Pierre Boulez *Message(s)* első sor. Bécs: Universal Edition, 1980.

S a c h e r Pierre Boulez 1925

① Très lent (pas du tout "rythmique"; suivre les coups d'archet du violoncelle principal)

(sans sourd.)

Violoncelle principal

avec sourd.

Violoncelles

1

2

3

4

5

6

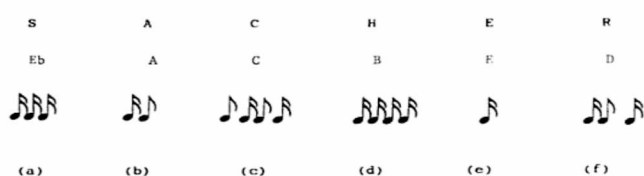
P *mf* *f* *pp* *ppp*

23. ábra Pierre Boulez *Messagesquisse* első sor. London: Universal Edition, 1980.

A változtatások az utolsó ütemektől eltekintve a lassú részeket érintik. A darab végét drámaibbá tette Boulez azért, hogy az állandó triolákat egy negyednyi general pauséval szakította meg öt ütemmel a zárás előtt, az utolsó előtti ütemet pedig áttette 3/4-be, ezáltal a záróhang az egyre került és *ffff* hangsúllyal emelkedett ki. Hangmagasságban a trilláktól eltekintve gyakorlatilag nem történt módosítás, ami azt mutatja, hogy a struktúra eleve szigorú és kötött volt.

A bevezetés a Sacher-hexachord hangjaiból álló mottó üveghangokból, lassú szakasz szabad ritmussal, ahol az esz hang az orgonapont. Boulez komplex hangzást

ér el a fokozatosan belépő szólamokkal, amelyek szinte visszhangként folytatják a szólóhangszer elindított hangjait. A hat kísérőszólam tremolóba úszik át, és a szólócselló pengetve kezdi variálni a már jól ismert hangsort. A kíséretben aleatórikus jelleggel, nem pontosan meghatározott időben ismétlődő motívumok dúsítják a hangzást morzeüzenetként kódolva. Boulez fiatal korában matematikusként is végzett, ezt a tudását később műveiben is kamatoztatta. Ezen a helyen a kódolást bonyolítandó, barátja nevét nem csupán hangmagasságokba rejtette, hanem ritmuscellákat is kitalált: a hat betű mindegyike egy ritmusnak, azaz morzejelnek felel meg.



24. ábra. Boulez: a betűk ritmussá alakítása *Messagesquisse*-ből.¹⁶³

Ami a hangmagasságokat illeti, nem elégedett meg a hat hang rendszerével, továbbfejlesztette úgy, hogy az esz hangot alapul véve hangközpermutációval esz-gesz-f-b-asz-a hangokat hozott létre. Így ezek a hangsorok jöttek létre:



25. ábra. Hangközpermutációk a Sacher-hexachordból.¹⁶⁴

A következő részben ismét a szólamok fokozatos beléptetésével nő a dinamika, miközben a szólóhangszer egyre díszítettebb motívumokat fűz a főhangokhoz. A tétel végére elfogyni látszik az anyag, Dutilleux-re emlékeztető módon. Amikor már

¹⁶³ Bonnet, Antoine: „Ecriture et perception: à propos de *Messagesquisse* de Pierre Boulez”. In: *InHarmoniques. Musique et Perception*. No 3. (1988. március)

¹⁶⁴ I.m.

szinte eltűnt a záró esz hang – amely még mindig Sacher kezdőbetűjéből ered – berobban az első gyors tétel. Vadul vágtat végig a Sacher-sor folyamatos tizenhatodokkal, amelyekbe hét irányból tűzdelődnek be akcentusok a legváratlanabb helyeken. Ezáltal zaklatott és rendkívül dinamikus hatást ér el a szerző.

A hangszeresekre komoly feladatot ró ez a szakasz. Együttjáték szempontjából is bonyolult, de a szólóhangszer számára csellóversennyel felérő virtuozitás és erőnlét szükségeltetik. Az akcentuált hangok eleinte a Sacher-sorból valók, később már ez nem konzekvens. Nyugvópont ebben a részben nincs, néhol kicsit alacsonyabb dinamika található, ill. a szólóhangszer magára marad néhány hang erejéig, hogy aztán ismét drámaian közbeszólhasson a többi cselló. Ha ezt üzenetként fogjuk fel, akkor egyfajta vitát vagy párbeszédet hallhatunk. A záró ütemek unisonóba torkoltnak, a központi esz hangot hangsúlyozva.

Az új formai szakasz egy közös trillával kezdődik, mint egy méhkas nyüzsgése, olyan érzése támadhat a hallgatónak. A *sans tempo* elnevezésű szakasz az, amelyben a leghatározottabb a kontraszt szóló- és kísérő hangszer között. A cím arra utal, hogy a kísérő szólamok miután megszólaltattak egy akkordot, háttérbe vonulnak, és a szólócselló szabadon kommentál. Ez a rész is az első tételhez hasonlatosan megnyugvással zárul. Itt találjuk a kvázi kadenciát, ahol egy hosszabb szakasz erejéig egyedül marad a szóló cselló. Ha nem csellószeptetre komponált volna a szerző, akkor ehhez a részhez hasonló eredmény születhetett volna. Szembeötlő, hogy milyen más hatása van ennek a zenei anyagnak az előzmények fényében. Boulez drámai igényét mutatja, hogy nem elégedett meg a magányos hangszer állandóságával.

Mielőtt a vad kódához érnénk ismét a semmibe halkuló szakasz zárja a lassú részt. Az első gyors tételben tizenhatodokat találtunk, az utolsó főrészben gyors triolákat. Szemben az első megjelenéssel, itt érezhetően már a végkifejlet következik. Piano indul a „*rapide que possible*” – olyan gyorsan, ahogy csak lehet –, majd fokozatosan elérjük a háromszoros forte dinamikát, amely elég hosszú időn keresztül állandósul és maga a befejezés váratlanul következik be, szinte megszakad a zene.

Boulez darabja jól példázza az úttörő, korszakalkotó zeneszerző, karmester, gondolkodó zenei látásmódját. Még egy alkalmi műnél sem elégszik meg egy bagattellel, fontos számára az összes hang rendszerbe való helyezése, nem csak a hangmagasságokra koncentrál, hanem a ritmusokban is alkalmazza az ünnepeelt barát nevét. Az eddig tárgyaltak közül mindenképp a legsokoldalúbb és kreatívabb Sacher-

homage Boulezé. Talán nem túlzunk, ha a 12 közül ezt a darabot találjuk a leghatásosabbnak, legdrámaibbnak és grandiózusabbnak.

Lutosławski (1913–1994)

A lengyel zeneszerző, karmester és zongoraművész Witold Lutosławski egyértelműen a XX. század egyik legmeghatározóbb alkotója volt. Ars poeticájára jellemző, hogy arra törekedett, hogy „bármely hang-egymásután, bármely vertikális aggregáció komponálásakor egyetlen olyan mozzanat sem lehet a zenében, amely közömbös a kifejezés, szín, a jelleg, a fiziognómia szempontjából.”¹⁶⁵

Lutosławski életében is meghatározó volt a már felnőtt korában átélt II. világháború. Eleinte a hadseregben is alkalmazták rádiósként, bátyját elvesztette, ő viszont szerencsésen megmenekült a hadifogságból. A háború alatt kávéházakban játszott és számtalan átiratot készített két zongorára. 1944-ben varsói otthonát is el kellett hagynia, a város lebombázásakor számos kézírata örökre elveszett. Krakkóban talált magára a szerző is és a zeneélet is éledezni látszott. Rövid ideig Lutosławski vezette a Lengyel Rádiót, zeneszerzői társaságokban vett részt ám főleg alkalmazott zenéből tartotta fenn családját. Kompozíciós technikája folyamatosan változott és fejlődött egy komplexebb harmóniai irány felé, de politikai okokból ezeket még műveiben nem alkalmazta. Az 1950-es évek közepére, többek között zenekari *Concertójának* köszönhetően is, generációjának vezető komponistájává érett hazájában. Az 1961-es *Jeux vénitiens* c. zenekari darabjában alkalmazott először aleatóriát. Ezzel a darabbal nemzetközi sikereket ért el. Az aleatórikus szakaszok praktikus megoldása miatt is kezdett ismét vezényelni. 1963-tól kezdve folyamatosan vett részt művei előadásában addig, míg az 1970-es évek végén és a '80-as években a Szolidaritás mozgalom résztvevőjeként, támogatójaként felszólalt a sztálinista diktatúra rombolása ellen és bojkottálta az állami médiát azáltal, hogy műveit nem vezényelte Lengyelországban, nem találkozott állami tisztségviselőkkel, nem fogadott el állami kitüntetést és támogatást egészen az 1989-es felszabadulásig.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Varga Bálint András: *Witold Lutosławski beszélgetések*. (Budapest: EMB Zeneműkiadó, 1974): 37.

¹⁶⁶ Charles Bodman Rae. „Lutosławski, Witold”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17226> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 16.

Lutosławski kapcsolata Sacherrel az 1970-es évek elején kezdődött, habár pontosabb dátumot és eseményt nem tudunk. Élete során három művet is rendelt a svájci mecénás az ismert lengyel szerzőtől.¹⁶⁷ Rosztropovicshoz fűződő kapcsolata sokkal korábbra tehető, az 1950-es évektől ápoltak jó viszonyt. Rá jellemző módon a csellista minden találkozáskor arra buzdította a zeneszerzőt, hogy írjon neki csellóversenyt. Ígéretet tett rá, hogy gyakran fogja előadni, amint elkészül a mű.¹⁶⁸ Végül amikor Lutosławski eleget tett a noszogatásnak, a sors fintora, hogy a komponálás ideje alatt Rosztropovics nem tudott utazni, ezért a szerző emlékei alapján próbálta a szólistára szabni művét.¹⁶⁹ Levelezéssel zajlott a korrektúra, mivel abban az időben Rosztropovics mozgását politikailag korlátozták.

A premieren mégiscsak az orosz művész játszotta a szólót 1970-ben. Pár hétre rá már nem tudott eleget tenni a felkéréseknek, mivel a szovjet hatóságok elvették az útlevelét. Innentől kezdve két évig Heinrich Schiff játszotta a művet. Amint lehetett azonban, szavát betartva, hosszú éveken át gyakran műsorra tűzte Rosztropovics az általa rendelt csellóversenyt és mindent megtett azért, hogy bekerüljön a csellista kánonba.¹⁷⁰

Lutosławski rendkívül nagy becsben tartotta az orosz zenészt: „A darabon való munka során az a tény, hogy egy nem csak saját területén, hanem általában véve is mindenható művész fogja előadni – akit századunk egyik legnagyobb zenészének tartok – rendkívül stimuláló volt számomra.”¹⁷¹ A csellista számára pedig inspiráló volt a másféle, friss zenei felfogás és értelmezés: „Még mindig fiatal művésznek számítok de már eljátszottam az egész csellórepertoárt; itt az ideje, hogy azt a zenét játsszam, amelyet még sosem.”¹⁷²

A csellóversenyen való munka alatt a szerző hangsúlyozta, hogy zenekar és szólista közötti párbajról van szó, ahol a csellistát hangszercsoportok támadják meg és végül látszólag le is győzik, addig, amíg meg nem dicsőül a befejezéskor.¹⁷³ Rosztropovics élethelyzetére éppen hasonló szituáció volt jellemző, mint amelyet a

¹⁶⁷ Ezek az oboa-hárfa kettősverseny Holliger és felesége számára (1980), a *Chain 2* (1984) és az *Interlude* (1990).

¹⁶⁸ Stucky, Steven: *Lutoslawski and his music*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1981): 91.

¹⁶⁹ Kaczynski, Tadeusz: *Conversations with Witold Lutoslawski*. (London: Chester Music, 1984): 93.

¹⁷⁰ Az 1977-es Rosztropovics versenyen különdíjat érdemlő darab is volt a szerző zsűriben való szereplése mellett.

¹⁷¹ Kaczynski, Tadeusz: *Conversations with Witold Lutoslawski*. (London: Chester Music, 1984): 94.

¹⁷² F.i.: Lutosławski zenéjét hallva otthonában.

¹⁷³ Egy későbbi beszélgetésben elhatárolódik a szerző a túl személyes karakterizálástól.

L. Nikolska, Irena: *Conversations with Witold Lutoslawski (1987-92)*. (Stockholm: Melos - En Musiktidskrift, 1994): 48.

szerző sugallt: a zenekar számára a szovjet rezsimet szimbolizálta és a mű az életében is zajló szenvedést tükrözte. Habár maga Lutosławski tett javaslatot erre a narratívára, következő szavaiból olybá tűnik, hogy alapvetően elhatárolódott ettől az attitűdtől:

Csellőversenyem Rosztropovics általi előadásmódja nem csak az ő mentalitására jellemző, hanem az orosz mentalitásra általában, ahol a zenén túli asszociációk jelentős szerepet játszanak a zene érzékelésében. [...] A versenymű kódája előtti panaszos frázisra azt mondta, hogy mindig sír, amikor azt játssza. Megkérdeztem, miért, erre ő azt felelte, hogy mert akkor hal meg. [...] Megpróbálom elkerülni az ehhez hasonlatos megközelítést amennyire csak lehetséges. Mindig hangsúlyozom, hogy én sosem ilyen módon érzékelem a zenét.¹⁷⁴

Annak ellenére, hogy az effajta zenén kívüli drámaiság amúgy távol állt Lutosławskitól, Rosztropovics karaktere egy rövid darab erejéig megihlette. A Sacher-variáció mintha miniatűrben lefestené a korábban felvázolt párbajt: a Sacher-hangok és a mikrotonális szakaszok úgy felelgetnek egymásnak, mintha konfliktust akarnának kitárgyalni. A Sacher nevéből eredő hat hangú motívum (esz, a, c, h, e, d) és a tizenkét fokú hangsorból fennmaradó másik hat hang (f, fisz, g, asz, b, desz) szócsatája ez a rövid mű.

A darab címe nem olyan variációkra utal, mint amilyeneket akár Fortnernél, vagy Holligernél találunk, sokkal inkább fantáziának mondhatnánk. A Sacher-hangok változatos megjelenései jelentik magát a variációt. Egyszerű elemekkel változtatja meg a motívumot: ritmusképleteket alkot nyolcadok és tizenhatodok variálásával; az oktáv váltásokkal is minden egyes megszólaláskor más arcot kap a dallam.

A tizenkét szerző közül csak Lutosławskinál láthatjuk azt, hogy a Sacher-hangok – a befejezéstől eltekintve – mindig azonos sorrendben szerepelnek, a címadónak megfelelően. Emiatt is lesz a hangsornak egyértelmű karaktere, így tud felismerhető dallammá válni. Azoknál a Sacher-daraboknál, ahol csak független hangmagasságokként van jelen az a, h, c, d, esz vagy e hang, nem annyira szembeötlő egy-egy előfordulás. Az esz, mint kezdőhang akár tonalitást is sugallhat és megerősíthet egy hangnem-érzetet.

A tizenkétfokú hangsorból a Sacher-hexachord és a maradék hat hang adja a Sacher-variáció kontrasztáló zenei anyagát. Az első, nyitó esz hang határozott, szinte

¹⁷⁴I.m.: 48.

durva karaktert jeleníti meg, ez a felkiáltás, vitaindító felvetés, ami megadja a darab alapkarakterét. Ezzel szemben a válasz, egy félénkebb, bizonytalanabb motívum, amelyben a mikrotonalitás lebegő hangzást eredményez, ezáltal is fokozva a keresgélő jelleget, bizonytalanságot.¹⁷⁵ Ezt a határozatlanságot fokozza az állandó metrum hiánya a darabban. Az egész egy párbeszédhez hasonlít leginkább, recitativo formában lejegyezve. Ez utóbbira utal az ütemvonalak hiánya, csak fermáták jelölik a tagolást, illetve tempójelzések mutatják a helyes sebességet.

A variáció-jelleget az is adja, ahogyan a Sacher-sor is csak fokozatosan szólal meg, illetve ahogy az ellenszólam erősödik és átalakul hol táncosabbá, hol szikárabbá, grotszkké. A Sacher-sor végül eluralkodik az ellenszólamon, erőteljes ismétlésekben hallhatjuk újból és újból: a teljes hexachord összesen 21-szer szólal meg.

A felelgetésnek köszönhetően még határozottabban kirajzolódik a két kontrasztáló zenei anyag. Kiemeléséül és hangsúlyozva a hangmagasságok eredetét Lutosławski a hangjegyek fölé írja a megfelelő betűt.



24. ábra. Sacher-hangok. Lutosławski *Sacher-variáció*. Bécs: Universal Edition, 1980.

Más Sacher-daraboktól eltérően, a téma hangjai Lutosławskinál mindig ugyanabban a sorrendben hallhatóak, csak a regiszterek változnak. Habár vonósnégyesében és számos más darabjában használt aleatóriát a szerző, a Sacher-variációban nem találunk ilyenfajta szabadságot, ugyanakkor az ismételt Sacher-hangcsoport szinte olyan hatást kelt, mintha egy megadott hangsorral valaki szabadon improvizálna.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Ez az egyedüli mű a 12 Sacher-darab között, amely mikrotonalitást alkalmaz. Valamilyest fűrészhallható ez a tény, hiszen a '70-es években szinte divatosnak volt mondható ez a módszer. Lutosławski a csellóversenyben jelentős szerepet adott a negyedhangoknak.

¹⁷⁶ Lutosławski vonósnégyesében (1963), a *Jeux vénitiens* (1961) és még számos más darabjában találunk olyan szakaszokat, ahol az együttes tagjainak nem kell szinkronban játszaniuk.

A felelgetésből a Sacher-sor jön ki győztesként, az ellenszólam megadja magát, glissandókkal fejezi be darabbeli létét, míg a Sacher-hangok szinte kikacagják az ellenfelet először humoros, szaggatott formában, rövid staccato hangokkal ismétlődik a hangsor, majd az utolsó két megszólalásban pengetve, frappánsan záródik a diskurzus. Fortner 2. variációjának záróhangjait juttathatja eszünkbe ez a lezárás.



25. ábra. Lutosławski: *Sacher variációk utolsó sor.* London: Chester Music, 1980.

Lutosławski számára ez a darab egy apró kitérés volt az abban az időben terítéken lévő *Mi-Parti* mellett.¹⁷⁷ Akármennyire röpké mű legyen is, a csellisták számára mindenképp jelentős és Lutosławski zenéjébe is betekintést jelent a Sacher-variáció. Notációját tekintve újdonság a mikrotonalitás és a szabad notáció, azonban alapvetően hagyományos kompozícióról van szó. Ebben a darabban találhatjuk a legkonkrétabb Sacher-sor előfordulásokat annak köszönhetően, hogy a szerző azonos sorrendben használja a sort és sokszor ismétli. Lutosławski darabja talán pont közérthetősége miatt vált a sorozat egyik legismertebb, leggyakrabban játszott műve.

Ginastera (1916–1983)

A komponálás véleményem szerint egy építmény létrehozása... A zenében ez az építmény az időben bontakozik ki... Mikor eltelt az idő, mikor a darab kibontakozott, a szellemben egyfajta belső tökéletesség marad. Csak akkor mondhatjuk, hogy a zeneszerző sikerrel hozta létre építményét.¹⁷⁸

A katalán és olasz származású Argentínában született Alberto Evaristo Ginastera hazájában iskolákat alapított, számos intézményben kulcsfontosságú szerepe volt (dékán, igazgató, vezető), kapcsolatban állt a nemzetközi kortárszenei élettel (az

¹⁷⁷ Lutosławski: *Mi-Parti*. Zenekari mű (1975-1976).

¹⁷⁸ *Alberto Ginastera: a complete catalogue of his works* (London: Boosey & Hawkes, 1986): 8.

ISCM Dél-Amerikai részlegének társalapítója, később gyakori résztvevője a nemzetközi szervezet eseményeinek). A Perón-rendszer elől menedéket keresve Guggenheim-ösztöndíjjal az USA-ba költözött családjával. Az itt eltöltött 1945-47 közötti periódus alatt műveit jelentős együttesek játszották, közeli barátságot kötött Aaron Coplennel, aki támogatta és esztétikai nézeteire is hatott. Hazatérése után Ginastera aktívan vett részt hazája zenei életében: az ISCM argentin részlegének társalapítója és a La Plata-i konzervatórium igazgatója lett. 1951-ben utazott először Európába.¹⁷⁹ Ettől kezdve gyakrabban tett transzatlanti látogatásokat. Ginastera 1971-ben újraházasodott: Aurora Nátola csellistával élete végéig tartó kapcsolata nem csupán érzelmileg volt meghatározó, számtalan csellómű született szellemi együttműködésükből.¹⁸⁰ Házasságkötésüket követően Genfben telepedtek le. Élete utolsó szakaszában, betegsége ellenére aktívan élt az argentin szerző.¹⁸¹

A zeneszerző saját meghatározásai alapján alkotásait három jól elkülöníthető alkotói korszakra oszthatjuk: az első „objektív nemzeti”, a második „szubjektív nemzeti”, az utolsó 15 évében pedig „neo-expresszionista”. Az utolsó korszakban a nemzeti elemek háttérbe szorultak, helyüket dodekafónia, szerializmus, az irodalomból átvett mágikus szürrealizmus vette át. Műveinek ezt a felosztását sokan vitatják. Életművéből kiemelkednek operái, amelyeket több kontinensen is bemutattak, emellett számos versenyművet komponált, szinte minden műfajban alkotott.

A Sachert ünneplők névsorába valószínűleg inkább Rosztropoviccsal való ismeretsége miatt került fel, bár a *Puneña* előszavában közös barátként említi Sachert is.¹⁸² Csellista és zeneszerző 1953 körül ismét csak Igor Markevitchen keresztül találkozhatott először Buenos Airesben, amikor Rosztropovics a *Variaciones concertante* c. művet vezényelte. 1976 után több alkalommal is együttműködtek, többek között akkor, amikor 1978-ban a washingtoni National Symphony-val bemutatták a *Glosses sobre temas de Pau Casals*-ot. Szintén Rosztropovics nevéhez fűződik az első csellóverseny átdolgozott verziójának bemutatója, amin természetes a

¹⁷⁹ Az ISCM, azaz International Society for Contemporary Music kortárszenei szervezet meghívására utazott Frankfurtba.

¹⁸⁰ Két csellóverseny, Pampeana No. 2 (1950) és egy szonáta Op. 49 (1979) csellóra és zongorára.

¹⁸¹ Deborah Schwartz-Kates: „Ginastera, Alberto”. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11159>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 30.

¹⁸² Ginastera: *Puneña* No.2 Boosey & Hawkes előszó.

szerző felesége, Aurora Natale játszotta a szólót, mint ahogy házasságuk alatt minden csellóművet kizárólagosan ő adhatott elő.¹⁸³

Ginastera Sacherrel való kapcsolatáról keveset tudni, de mivel 1971–1983-ig Genfben élt az argentin szerző, minden bizonnyal tudtak egymásról. Sacher sosem rendelt művet Ginasterától, ennek ellenére a szerző összes kézírata a mecénás alapítványában található.

Az argentin népzene és táncritmusok nagy mértékben hatottak Ginastera zenéjére, ez a *Puneñában* is érzékelhető.¹⁸⁴ A saját maga által neoexpresszionistának nevezett, utolsó alkotói korszakában készült a mű, amikor a rá korábban jellemző nacionalizmus már nem annyira volt jelentős. A dodekafón technikát is alkalmazó szerző kései műveiben a nacionalizmus és az avant-garde egyfajta szintézisét alkotja meg.¹⁸⁵ A modern eszközök közül a negyedhangok használata, meg nem határozott hangok és ritmusok és különleges hangeffektusok is előfordulnak a Sacher hommage-ban.

A darab címe többértelmű: egyrészt utal a Puna nevű helyre, másrészt egy fizikai állapotot is jelöl, amelyet a magaslati levegő okoz.¹⁸⁶ Ginastera részletesen dokumentálja kéziratát minden félreértést megelőzendő. Henzéhez hasonlatosan látványos, mennyire fontos a szerző számára, hogy megértsék üzenetét, hogy segítsen közelebb kerülni alkotásához és betekintést nyerjünk fantáziavilágába. Ez a jelenség nem egyedi: Ginastera mindig alaposan vizsgálta felül műveit. Korábbi kompozíciói közül többet ki is hagyott a jegyzett művek közül és rendkívül fontosnak tartotta az előadás minőségét.¹⁸⁷ Mindent megtett azért, hogy elég próba jusson művei betanulására illetve hogy a megfelelő kezekbe kerüljenek.¹⁸⁸ Ginastera szerint a darabot az előadás alapján ítélték meg, vagyis egy rossz előadás az ő bukást is okozhatja.¹⁸⁹

¹⁸³ Schwartz-Kates, Deborah: *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*. Routledge Music Bibliographie, Taylor & Francis, 2011.

¹⁸⁴ Az Andokban található Altiplano régióból származó ünnepi és egyéb népdalok alapján Pampaeanas c. 1947-54 között írt sorozat folyományaként született a Sacher-mű is.

¹⁸⁵ 1958-ban a 2. Vonósnégyes teljes egészében dodekafón mű.

¹⁸⁶ Kecsua nyelven *Puneña* szó szerint azt jelenti: a Punához tartozó. Puna Dél-Amerikában az Andok területén található.

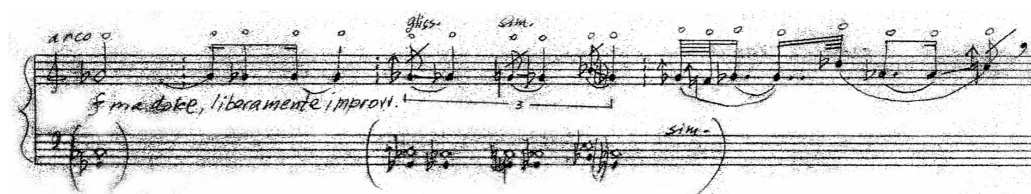
¹⁸⁷ Chase, Gilbert: „Remembering Alberto Ginastera.” *Latin American Music Review*. 6/1. (1985. tavasz/nyár): 80-84. 81.

¹⁸⁸ Csak akkor engedélyezte darabjai előadását, ha megbizonyosodott a kellő számú próba lehetőségéről.

¹⁸⁹ Stevenson, Robert: „Ginastera’s Arrangement of an Organ *Toccata* by Domenico Zipoli: Some Recollections about the Career of a Master Composer”. *Latin American Music Review*. 6/1. (1985. tavasz/nyár): 94-96.

Az első tétel címe, *Harawi* indián szerelmes dalra utal. *Adagio senza rigore di tempo e rubato* a tétel megjelölése, gyakorlatilag improvizatív zene, ami első hallásra is szembetűnő. Hiányoznak az ütemvonalak, a notáció is szabadságot sugall. A mély mesterséges üveghangok sötét tónust eredményezve egy argentin népi hangszert, a kenyát imitálják.¹⁹⁰

A népies hangzást az egyszerű ám díszített dallam érzékelteti. A negyedhangok teszik még egzotikusabbá ezt az improvizatív szakaszt.



26. ábra. Alberto Ginastera: *Puneña No.2: Hommage à Paul Sacher*, Op. 45. 1. tétel 19-22. 12 *Hommages à Paul Sacher Pour Violoncelle*. Bécs: Universal Edition, 1980.

Nem véletlenül emlékeztet olykor Messiaen-ra egy a magas fekvésben játszandó motívum: a szerző jegyzeteiből tudjuk, hogy a darabban lévő Sacher-hangokból formált téma egy távoli erdő képzeletbeli madarait imitálja.¹⁹¹ Ez a motívum többször is visszatér a tétel során Dutilleux *Hommage*-ához hasonlatos, lebegő módon, a gyakori regiszterváltások és gyors motívumok miatt sejtelmes hangvételen. A *Harawi* zárásaként lassú tempóban, lenyugodva és mélyebb regiszterben kétszer is megismétlődik a Sacher-sor, míg a végére a semmibe tűnik el. Ginastera a mű során végig betű felírásával jelöli a Sacher-hangokat.

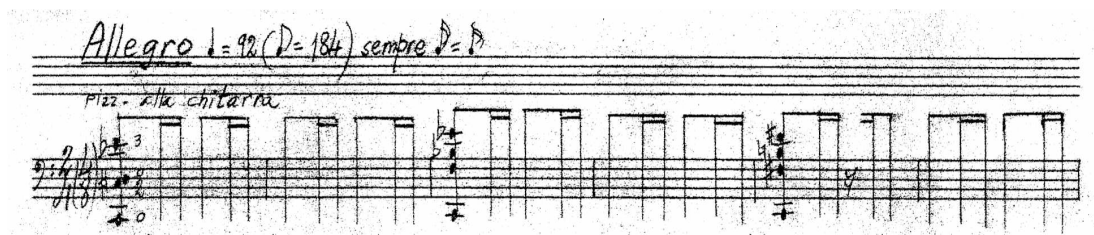
A második, Wayno Karnavalito című tétel egy karneváli forgatagot idéző tánc.¹⁹² A bevezető után megjelenik a Sacher-hexachord, amely turbulens ritmusokba ágyazódik és szinte nehezen felismerhető, habár az összes hang a névben szereplő sorrend szerint is elhangzik. A szintén andoki nép hangszer, a charango ihlette gitárszerű pengetés adja a tétel alapkarakterét és hangzását az egy nyolcadból és két

¹⁹⁰ Az Andok tipikus hétlyukú peremsípos furulyája. Henry Stobart: "Kena". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22682>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014.december 1.

¹⁹¹ Michelle Tabor: „Alberto Ginastera's Late Instrumental”. *Revista de Música Latinoamericana*. 15/1 (ÉVSZÁM): 18-20. University of Texas Press Stable <http://www.jstor.org/stable/3085946> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

¹⁹² Szintén szerzői leírás. Ginastera: *Puneña No.2* Boosey & Hawkes előszó.

tizenhatodból álló tipikus inka táncritmusokkal.¹⁹³ *Pizzicato alla chitarra* előadói utasítás hangsúlyozza a szerző elépkpzelését a megvalósításról. Egyedi írásmódot alkalmaz Ginastera, egyszerűsítve jelzi le az akkordok ismétlését (27. ábra).



27. ábra. Ginastera: *Puneña No. 2. Hommage à Paul Sacher*. 2. tétel, 1-4. ü. 12 *Hommages à Paul Sacher Pour Violoncelle*. Bécs: Universal, 1980.

Nem csupán hangutánzó szerepe van a pengetésnek a tétel során, ahogy Dutilleux-nél is láthattuk, a polifonikus hangzást erősíti azáltal, hogy Kodályhoz hasonlatosan a balkéz által pengetett hangok kísérőszólamként csatlakoznak a dallamhoz.

A *Puneñát* hallva olyan érzésünk lehet, mintha ismerős dallamokat és ritmusokat deformálva hallanánk viszont. Ez a tonalitás és az állandó metrum hiánya miatt lehetséges. Habár a második tétel ritmikussága folyamatos, a közbeszúrt hangeffektusok és metrumváltások adják a zene állandó feszültségét. A gyakori játékmódváltások teszik rendkívül bonyolulttá a mű megvalósítást.

Ginastera zenéjének ereje határozott karaktereiben és egyedi hangzásában gyökerezik. A Sacher-hommage-ok között a *Puneña* az avant-garde kompozíciók közé sorolandó a tizenkétfokúság, speciális játékmódok, mikrotonalitás alkalmazása, széles hangspektrum, irreguláris ritmusok, egyedi notáció miatt. A nacionalsita elemek, mint az argentin népi eredetű zenék és ritmusok beemelése illetve a modern kompozíciós eszközök kohéziója izgalmas társítás. Dinamikussága és egzotikus hangzásvilága is lehet az oka, hogy a tizenkét Sacher-mű közül a gyakrabban előadott darabok közé sorolható.

¹⁹³ G.W. Cespedes: „New Currents in música folklórica in La Paz, Bolivia”. *Latin American Music Review*, v/2 (1984): 217–42.

Halffter (1930–)

Cristóbal Halffter az egyik legjelentősebb XX. századi zeneszerző, aki nekiment a hazájában uralkodó neoklasszicizmusnak és sikeresen csatlakozott be a nemzetközi zenei élet főáramlatába. Családi környezete ösztönzőleg hatott zenészi pályájára, egyrészt nagybátyjai Rodolfo és Ernesto Halffter (De Falla kedvenc növendéke) révén, akik ismert zeneszerzők voltak, illetve édesanyja révén, aki gyerekkorában zongorázni tanította. A spanyol polgárháború idején (1936-39) Németországba menekült családjával, amely esemény későbbi műveire is meghatározóan hatott. Hazatérésük után folytatta tanulmányait, a madridi konzervatóriumban kiváló eredménnyel diplomázott.¹⁹⁴ Később tanult André Jolivet-nál is. 1960-ban lett a madridi főiskola igazgatója, majd 1964-től tanára lett. Nem sokáig tartotta meg ezt a pozíciót, pár év után lemondott annak érdekében, hogy a zenére tudjon koncentrálni. Később csak kurzusokon tanított, többek között Darmstadtban is.

Nem csak komponistaként, hanem mint karmester is elismerésnek örvend. Tanulmányai elején még nem ismerte a zenében már bekövetkezett forradalmat, avant-garde irányzatokat, ám később de Falla és Bartók, Sztravinszkij és Webern zenéjén keresztül eljutott Schönbergig és a dodekafóniáig. Olyannyira kitágult számára a zenei horizont, hogy a '70-es évekre már a sikeres szerzők közé sorolták, *Microformas* c. művének hírhedt előadása szerződést eredményezett számára az Universal kiadónál.¹⁹⁵

Halffter 1974-es 1. csellóversenyében aleatóriát alkalmaz, későbbi műveiben gyakran szerepeltet elektro-akusztikai elemeket, eszközöket. Többek között *Tiento de primer tono y batalla imperial* (1986) c. darabjában a barokk ill. reneszánsz zenéjével keresett kapcsolatot.

Halffter és Sacher először 1969-ban találkoztak az ISCM fesztiválon Baselben, ahol mindketten zsűritagok voltak.¹⁹⁶ A spanyol szerző a találkozást megelőzően is alázattal tekintett a mítoszként emlegetett mecénásra, de a valóságban Sacher még

¹⁹⁴ <http://www.universaledition.com/Cristobal-Halffter/komponisten-und-werke/komponist/280/biographie>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

¹⁹⁵ Antonio Iglesias, et al. „Halffter”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12218pg3> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

¹⁹⁶ ISCM: International Society for Contemporary Music, nemzetközi kortárszenei társaság, a mai napig aktívan fogja össze a jelentősebb zeneszerzőket és gyakran rendeznek találkozót.

magasabb piedesztára emelkedett számára.¹⁹⁷ A hamar megtalált közös hangot követően Sacher gyakran hívta meg Halffter saját és mások műveit vezényelni. 1989 óta öbb, mint 100 kézirat gyűlt össze Sacher alapítványában a spanyol szerző tollából.

A születésnap alkalmát megelőző személyes kapcsolat nem volt Halffter és Rosztropovics között, de a csellóművész szokásos lenőhengerlő stílusával megnyerte magának spanyol kollégáját és nem sokkal később már meg is szólaltathatta a 2. csellóversenyt, amelyet Halffter neki ajánlott.¹⁹⁸

Változó kifejezési eszközei és stílusa ellenére Halffter zenéjének számos aspektusa állandó és következetes maradt: „kifejező kontraszt az egy részről vad kitörések, más részről nyugalmas szigetek között, ahol az idő és a hang is eltűnni látszik. Halffter a folytonosságot gyakran úgy érzékelteti zenéjében, hogy a hangot fokozatosan halmozza fel addig a pontig, amíg maximális feszültséget ér el.”¹⁹⁹ Ezt a jelenséget figyelhetjük meg a spanyol szerző Sachernek szánt darabjában is.

A *Thema eSACHERe* (1975) négy szakaszra osztható fel, amelyet a karakterek különbözősége és metronómjelzések mutatnak. A mindössze öt perces mű improvizált hatást kelt, kadencia-jelleggel váltakozik benne gyors hangok sorozata és a deklamáló-éneklő illetve a záró, szaggatottabb rész. A Sacher-hangokból alkotott sort csak a darab elején találjuk eredeti sorrendjében, illetve zárásként rákfordításban, közbeszúrt esz hangokkal.

Halffter notációja alapvetően hagyományos, csak pár helyen alkalmaz modern lejegyzést: nincs ütemvonal, a hanghosszúságokat hol hagyományosan, hol pedig horizontális vonallal és a hang fölé írt másodperccel jelöli; a fermaták hosszúságát is másodpercben határozza meg; több hang egyazon gerendán található és előkészítve, vonal szeli ketté az elejét, ami a hangcsoport gyors megszólaltatását jelenti; ezeket tremolóval párosítja a szerző, ezáltal a lehető legnagyobb sebességet érve el.

¹⁹⁷ Rostropovich, Mstislav: *Dank an Paul Sacher*. (Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1976): 86.

¹⁹⁸ Rosztropovics lemezre is vette a 2. csellóversenyt.

¹⁹⁹ Alonso, Gonzalo: „Halffter”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12218pg3> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.



28. ábra. Halffter: *Variationen über das Thema eSACHERe*. 9.sor. Bécs: Universal Edition, 1976.

Barokkos gesztusokkal, hol föl, hol lefelé futamokkal díszítve halljuk a darabot indító Sacher-hangokat. Az egész műben minden egyes megszólalás után rövidebb-hosszabb szünetek szakítják félbe a zenei mondandót. Változó hosszúságú szakaszok követik egymást a *fff* dinamikáig fokozott intenzitásig eljutva. A második rész kontrasztként *molto lento* és *molto rubato* utasításokat kapott és a kezdeti 150-es metronómjelzést 42-48-as váltja fel. Az új szakaszban már keverednek a Sacher-hangok a fennmaradó hangcsoport többi tagjával, hosszú, barokkos kantilénához hasonlatos, fokozatosan kettővé váló szólamok következnek. A párbeszéd-szerű rész az egyre nagyobb *schwellere*k által felerősödik. A c hang fölötti a-h motívum ismétlésével nyitva maradó szakaszt ismét egy fermata zárja.

Visszatér az első rész karaktere és ahhoz hasonló módon kromatikus futamok crescendójával jut el a darab tetőpontjára: egy meg nem határozott magas hangra és az azt követő, Halffter által hisztérikus jelzővel illetett szakaszhoz. Előadói szabadságra utaló jel, hogy a ritmus itt nem kidolgozott, szaggatott vonalak szerepelnek gerenda helyett. Ez a jelölés szokatlan, magyarázat nem lévén a csellistára van bízva a hangok kapcsolatának értelmezése. A *ffff* ismételt gyors d hangokat rövid esz előke-szerű hangok szakítják meg, majd fokozatosan lehalkulnak a *ppp* dinamikáig. Sacher nevére utalva, a darab konklúziója ebben a műben is az esz hang, a negyedik szakasz centrumhangjaként is értelmezhetjük, amelybe beillesztődik a Sacher-hexachord a már említett fordított sorrendben. Minden egyes új Sacher-hang után egy másodpercesről először fokozatosan hat másodpercesre hosszabbodnak a hol szögletes, hol háromszög alakú, hol pedig hagyományos formájú fermáták.



29. ábra. Cristóbal Halffter: *Variationen über das Thema eSACHeRe*. Bern: Universal Edition, 2014. A kiadó hozzájárulásával.

Színesíti a hangismétlések monotonitását a vibrató különbözőképp való használata: *vibrato*, *molto vibrato* és *non vibrato* is szerepel. Lutosławski csellóversenyére emlékeztet az ismételt rövidhangok sorozata szünetekkel megszakítva. Berio beszédszerűségével is rokonságot mutat az azonos hangok különbözőképp való megszólaltatása illetve a párbeszéd-jelleg, amelyet Lutosławski Sacher-variációjában is tapasztalhatunk.

A tizenkét Sacher-darabhoz viszonyítva Halffter szerzeménye a rövidebbek közé sorolható és talán kimondható, hogy nem teljesen aknázza ki a hexachord adta lehetőségeket. Ugyanakkor műve egy izgalmas vetületét adja a Sacher-hangoknak, amely egyedi, ám mégis ismerősen cseng köszönhetően a barokkos attitűdnek, másrészt a többi szerző – Lutosławski és Berio – műveivel való rokonságnak.

Holliger (1939–)

Heinz Holliger a legfiatalabb a felkért zeneszerzők közül, 1939-ben született a svájci Langenthalban. Meghatározó zeneszerzés mestere Veress Sándor volt, miközben Emile Cassagnaud lett az oboatanára a Berni Konzervatóriumban és emellett zongoratanulmányokat is folytatott.²⁰⁰ 1961 és 1963 között a Bázeli Zeneakadémián tanult Pierre Bouleznél is. Tanulmányait követően sikerült elődeiből merítve és nem általuk korlátozva teljesen egyedi nyelvet találnia, amelyen keresztül újabb és újabb hangzásokat fedez fel és tágítja a lehetőségek határait. Kompozíciói széles műfaji skáláról valók: a színpadi művektől kezdve a zenekari, szóló- és kamaraműveken át a vokális darabokig.

²⁰⁰ Kunkel, Michael; Stenzl, Jürg; Holliger, Heinz. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13230>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 22.

Oboistaként nemzetközi sikereket elérve hamar a zenei élvonalba került, hangszerét teljesen új oldaláról mutatta be a közönségnek és a zeneszerzőknek is.²⁰¹ Az új lehetőségeket felhasználva számos művet Holligernek ajánlott többek között Berio, Lutosławski, Huber és Henze is, általában épp Sacher felkérésére, míg ő maga is folyamatosan bővíti hangszere repertoárját. Hangszeres tevékenysége mellett elkezdett vezényelni és ebben is sikeresnek mutatkozik: 1975-től 1987-ig a Bázeli Kamarazenekar állandó vendégkarmestere volt. Svájci származása és hazájában való zenei tevékenysége folytán Holliger minden bizonnyal már tanulmányai ideje alatt megismerkedhetett Sacherrel, pontos adatot erre vonatkozólag nem tudunk. Azt viszont igen, hogy Sacher megbecsülte és támogatta Holligert: „Van Bázelen egy kiváló példa az univerzális zenészre, [...] valaki, aki mindent csinál és mindent tud: Heinz Holliger, aki rendkívüli munkabírású.”²⁰² Sacher számos darabot rendelt tőle és fellépett vele illetve felléptette fiatalabb kollégáját, aki cserébe kéziratait a Sacher Alapítványnak ígerte. Rosztropoviccsal az 1976-os találkozást követően előadóművészként működött együtt.²⁰³

Holliger születésnapra komponált *Chaconne-ja* szinte az összes lehetséges aspektusban alkalmazza Paul Sacher nevét: a mű hét része – hat főrész, avagy variáció és a P(ost) S(criptum) – utal Sacher korára, azaz hét évtizedes életére. Az utójáték tétel megnevezése pedig a név kezdőbetűit rejti (P. S.). A hatos szám meghatározó az egész mű struktúrájára nézve: a Sacher név hat betűjére utalva a hat főrészben hat ütem/sor szerepel, azon belül az elsőben hat megszólalás, a további főrészekben pedig mindig eggyel több hanggal kibővült hangesemény található (a hangismétléseket nem számolva).²⁰⁴ Holliger a hanghosszúságokban is alkalmazta az ünnepelt karmester nevének betűit: a latin ábécében elfoglalt helyük száma harminckettedekre lefordítva adja az egyes hanghosszakat (S=18 A=1 C=3 H=8 E=5 R=17). A hanghosszak összegéből adódik a 13/8 osztatú ütem. Az első sorban pontosan végigkövethető az említett struktúra (30. ábra).

²⁰¹ Speciális játékmódok pl. a dupla trilla, glissando és akkordok megszólaltatása az oboán.

²⁰² Mosch, Ulrich: *Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit*. (Mainz: Schott, Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 2006): 11. kötet 242.

²⁰³ Messiaen Concert a quatre (1990) c. művét többek között Rosztropoviccsnak és Holligernek ajánlotta a szerző és ők is mutatták be Forrás: Dingle, Christopher Philip: *Messiaen's Final Works* (Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd., 2013): 294.

²⁰⁴ Ericson, Kristina: „Heinz Holliger - Spurensuche eines Grenzgängers: das kompositorische Schaffen im Spiegel der Beschäftigung mit Sprache, Atem, Schweigen”. In: *Varia Musicologica Series*. (Bern: Peter Lang, 2004): 2. kötet 372.



30. ábra. Heinz Holliger: Chaconne. 1. variáció. első két sor. Bécs: Universal Edition, 1980.

A római számok által jelölt hat főrészen a Sacher-hangok prominens helyeken bukkannak fel, például hosszú hangoknál. Mindegyik főrész más metronómszámmal van ellátva: 70, 80.5, 92.5, 106, 122, 140, vagyis a hatodik kétszer olyan gyors, mint az első. Az egyes részek egyre bonyolultabbak mind ritmikailag, mind pedig technikailag, egyre sűrűsödik az anyag, azonos egységbe egyre több hangot zsúfol a szerző többek között a barokk stílusra utaló díszítéseknek köszönhetően. Holliger a barokk variációs formát ötvözi a modern notációval és különleges játékmódokkal, ezáltal is tisztelegve Sacher műltra alapozó, de előre mutató szellemisége előtt.

A notáció bonyolultsága, a hangok sűrűsége, azaz nagy sebessége, a szélsőséges játékmódok miatt a tizenkét Sacher-mű közül ez a legnehezebben megoldható kompozíció. Ez is magyarázza, hogy kevesen vállalkoznak a megtanulására, elsajátítására. A két piacon elérhető közül a Demenga fivérek korongján jól követhető és izgalmas művet ismerhetünk meg, amely, miután az előadó átrágta magát a szokatlanabb anyagokon, hálás feladatnak bizonyulhat.²⁰⁵

A szerző, gyakorlott előadó lévén, belátta a korlátokat, ezért a tempómegjelölésekkel kapcsolatban így ír: „a metronómutasítások csak absztrakt,

²⁰⁵ Heinz Holliger: *Chaconne*. Thomas és Patrick Demenga (12 Hommages à Paul Sacher pour violoncelle) ECM; 1520/21 (Set); 445 234-2 1995.

ideális értékek, amelyeket kissé módosíthatunk az előadó képességeihez alkalmazkodva.”²⁰⁶

Az első főrész a Sacher-hangokból áll, amelyeket szinte állandóan egymás fölé helyezve használ a szerző, ezáltal a hangmagasságok viszonyát sokféle irányból mutatja meg. Minden ütemkezdésben szerepel az esz hang, nyilván itt is Sacher nevére utalva, avagy chaconne-szerűen ezzel indítva a motívumot. A struktúra végig érvényes, azaz fellelhető az esz-a-c-h-e-d sorrend, csak egyes hangokat kettőzve hallunk.

A cselló szinte összes lehetséges hangszínét megtaláljuk a darab során: tremolo, természetes és mesterséges üveghangok, balkéz pizzicato, col legno tratto, sul tasto, sul ponticello, gitárszerű akkordpengetés – a pengetés irányát mindig precízen jelölve –, körömmel való pengetés, üveghangkettősfogás, glissando: üveghanggal is, kettősfogásban is, molto vibrato, Bartók-pizzicato, col legno battuto, csak balkéz leütés, vibrato accelerando, spiccato, extrém vonónyomás, majd hirtelen nyomás nélküli vonózás, két kézzel való pengetés egyszerre úgy, hogy a balkéz a szokásos balkézpizzicatót alkalmazza, míg a jobb is konkrét hangmagasságokat penget.

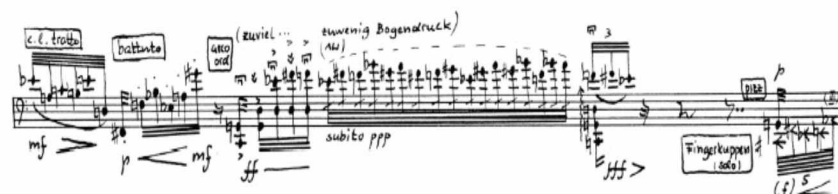
A dinamikai jelzések is rendkívül széles skálán mozognak, szintén színezve a hangzást, állandó lebegést eredményezve. Az első szakaszok alapvetően halk hangvételűek, egy-egy rövid schweller emelkedik csak ki a textúrából. Itt is fokozást követhetünk végig: a harmadik résznél *ff*, a negyediknél már *fff* is található. A második főrész szövete sűrűbbé válik, intenzívebb hangot vár el a szerző, amit a *molto vibrato* és magasabb dinamikai szintek is jelölnek, megjelennek a tizenkét hangból fennmaradó hangok. Az ütemek illetve szakaszok közötti szüneteket vesszőkkel jelöli Holliger, ezzel a tagolást is segítve.

Habár technikailag a darab sok szakasza a lejátszhatóság határán van, a szerző jól ismeri a cselló lehetőségeit és pontosan jelzi, hogy milyen módon képzei el a megvalósítást. A második szakasz első ütemében például, ahol folyamatosan két szólamban kell játszani és közben még glissandók is vannak, bejegyzést találunk arra vonatkozólag, hogy melyik hang marad tartva és melyik a mozgó szólam (b és h szerepel együtt, ami nem lenne evidens).

²⁰⁶ Heinz Holliger: *Chaconne for Cello Solo*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1976).

A chaconne téma első esz és a hangjai végig követhetőek maradnak az első szakasz ütemeiben. A második variációban már elmosódottabbak a körvonalak, az alaphangsorban levő hangközök fokozatosan töltődnek ki köztes hangokkal. A hangterjedelem is sokkal tágabb: a második főrész negyedik ütemében oktáv + szeptim, oktáv + decima is található. A részeken belüli tempó állandó, de a tremolók és a gyakori dinamikai-hangszínbeli változások egyre feszültebbé, izgatottabbá teszik a zenét. A harmadik főrész újfajta díszítőelemeket hoz, a barokkból ismert előkéket és akkordtöréseket, ismételt hangcsoportokat, gesztusszerűen megjelenítve, szünetekkel megszakítva. A Sacher-hangok itt már kevésbé állandóak, a sor teljes megszólalását nem hallhatjuk.

A negyedik főrész szinte berobban az első, *fff* akkorddal, amely c-h-esz-a hangokból áll. Később keveredik a tizenkét hang, intenzív fel-le pengetett akkordok következnek gitárszerűen, kromatikus díszítőelemek hol legato, hol staccato, különböző dinamikával jelennek meg. Az ötödik szakasz szaggatottabb, párbeszédszerű, ritmikailag sokrétű. Az utolsó főrész a legsűrűbb, egyre több szünettel, szélsőségesen hol intenzív, hol lebegő a zene.



31. ábra. Heinz Holliger: Chaconne. 6. variáció 1. sor. 12 Bécs: Universal Edition, 1980.

Ebben a szakaszban vezeti be Holliger az ujjkopogó technikát, amely a Post Scriptumban teljeseedik ki. A csellóirodalomban is egyedülálló az a komplexitás, ahogy az utójátékban próbára teszi előadóját a szerző. Holliger vonósnégyesében már tapasztalható az a metódus, amely szerint a jobb kéz is hangmagasságokat szólaltat meg és egyben pengeti, ujjbeggyel kopogtatja is azokat (olykor körömmel is), közben a balkéz más hangokat, más ritmust játszik hasonlóképpen.²⁰⁷ A jobbkezes hangmagasságai okoznak igazán nagy problémát a bonyolult ritmus és azok aránya (pl. 27:17-30:17) miatt. Talán az a gondolat állhat ezen extrém megoldás mögött,

²⁰⁷Polaczek, Dietmar: *Musikalisches Grenzland*. Lemez kíséretszöveg: Wergo 60 084.

hogy a kétkezes billentés-pengetés a zongorajátékhoz válik hasonlatossá, mivel Holliger tudatában volt, hogy a mű első előadója kiváló zongorista is.



32. ábra. Heinz Holliger. *Chaconne. P(ost) S(criptum) 1.sor* Bécs: Universal Edition, 1980.

Önmagában ez a szakasz is rengeteg munkával jár a vállalkozó szellemű játékos számára, de az egész darab nagy kihívás elé állítja a legképzettebb muzsikust is. Külön nehézség, hogy az azonos kézzel megszólaltatott pizzicatók magas dinamikájúak (*fff*). Az egész utójáték vonó nélkül játszandó.

Mindegyik ütemnek/sornak más a tempómegjelölése, ezek a korábbi szakaszokra utalnak vissza fordított sorrendben: 140, 122, 106, 92.5, 80.5, 70. A metronómszámok rendkívül bonyolultnak tűnnek, de a szerző megjegyzése alapján úgy tűnik, marad tere a szabadságnak is.²⁰⁸ Sacher-sort a zárószakaszban egy kivétellel nem találunk. A legutolsó ütemekre marad még lehetőség a komplexitás fokozására: minden hangon másfajta előadási utasítás található, trillák, schwellerek, akcentusok, accelerandók, egymástól független tempójú szólamok teszik változatosabbá a mű befejezését. A legutolsó megszólalásakor a balkézben a Sacher-sort halljuk elkopogva. Olyan hatást kelt a kopogó szakasz, mintha valaki elnémult volna, illetve a két különböző szólam miatt tudathasadásos jelleget is felfedezhetünk.

A mű jól példázza Holliger állítását: „A zenével való kapcsolatokat az jellemzi, hogy mindig megpróbálok eljutni a határokig.”²⁰⁹ A *Chaconne*-t játszva is ez az a jelenség, amit az előadó is tapasztalhat – saját határait feszegeti.

²⁰⁸ Heinz Holliger: *Chaconne for Cello Solo*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1976).

²⁰⁹ Heinz Holliger profilja a Schott kiadó honlapján. <http://www.schott-music.com/shop/persons/featured/9042/> Utolsó megtekintés dátuma: 2014.12.07.

Huber (1924–)

A Boulez-zel majdnem egyidős Klaus Huber mindmáig a nemzetközi zenei élet meghatározó alkotója. Sacher egyik kedves svájci zeneszerző barátja, Willy Burkhard nem csak keresztapja, hanem zeneszerzéstanára is volt az ismert komponista és pedagógus Zürichben.²¹⁰ Tanárától többek között azt a szellemiséget szívta magába a berni születésű ifjú zeneszerző, amely azt tűzte ki céljául, hogy új irányokat fedezzen fel a hagyományok tükrében. Geyer Stefinél hegedűt is tanult 1947-1949 között. Berlinben Boris Blachernél végzett további tanulmányait követően egyre sikeresebb lett, az igazi áttörést „*Des Engels Anredung an die Seele*” c. kamarakantátája hozta meg számára 1959-ben.²¹¹

Huber 1961-től tanított a Baseli akadémián, 1964-1973-ig ő vezette a zeneszerzés tanszakot. Ebből olybá tűnik, hogy a Sacher által alapított és vezetett intézményben megbecsült helye volt Hubernek. 1973-1990-ig már Freiburgba helyezi át professzori székhelyét. Tanítására is a formabontás, az akadémikus jellegű pedagógiától való elszakadás jellemző. Módszerének sikerességét mutatja számos kiváló tanítványa: Ferneyhough, Younghi Pagh-Paan, Wolfgang Rihm, Michael Jarrell, Uroš Rojko és Toshio Hosokawa.

Befolyását a svájci zenére jól mutatja, hogy 1979-1982 között ő volt a Svájci Zeneszerzők Szövetségének elnöke. Ezeken a helyeken Sachert mindvégig mehtalálhatjuk mint tagot, vezetőt vagy valamilyen formában fontos szereplőt. Általában elmondhatjuk, hogy Sacher életében számtalan meghatározó pozíciót töltött be, ezáltal is növelve hatalmát és befolyását mind szellemileg, mind anyagilag.

Hivatalos adatok nem állnak rendelkezésre Huber és Rosztropovics ismerettségét illetően, feltételezhetjük csak, hogy közös barátjuk, Sacher révén bizonyára találkoztak. Szakmai kapcsolatban nem voltak a születésnapi ünnepséget kivéve. 1984-től Huber mint karmester is aktív. Az ő kéziratait is a Sacher alapítványban találhatjuk.

Komponálására egyedi megoldások, jellegzetes hangzás, experimentális szerksztés és formabontás jellemző. A távolkeleti, latin amerikai és arab vallások és

²¹⁰ Willy Burkhard 1900-1955 Sigfrid Karg-Elert növendéke volt Lipcsében. 1924-től tanított zeneszerzést, elméletet és zongorát a berni főiskolán. Később Zürichben élt és alkotott. Leginkább énekhangra komponált. Élete vége felé fordult a szakrális zene felé. Az ő kéziratait is a Paul Sacher Stiftungban találhatók.

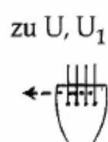
²¹¹ <http://www.klaushuber.com/pagina.php?2,4>, Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 23.

kultúra is nagyban hatott művészetére, de a szeriális technika is érdekelte, habár nem a Boulez-i értelemben. Zenéjének egyik jelentős eleme a múlt beemelése a tudatba: gyakran idézi elődeit (Perotinus, Gesualdo, Bach vagy Mozart is ezek közé tartoznak).²¹²

Huber életművében nem találunk példát a hagyományos formákra, nála a forma „a semmiből folyamatosan kialakuló jelenség”.²¹³ Talán Sacher-nek ajánlott darabjának címe is erre az ars poeticára utal: *Transpositio ad infinitum*, azaz átmenet a végtelenbe. Az extrém hangképzés, csellókezelés kereteinek kitágítása, ezáltal az előadó képességeinek, hallásának is érzékenyebbé tétele eredményezik azt a hatást, mintha kilépnénk a valóságból.

A Sacher-műcsoportban a legkiemelkedőbb és progresszív formai megoldással Hubernél találkozhatunk. A nyolc sebes rész között hat lassú helyezkedik el (ezekben található a Sacher-hangcsoport). A lassú részek tempómegjelölései kezdőbetűjeik által együttesen Sacher keresztnévét adják ki: *Piano dolce con espressione*, *Aliquote* (természetes üveghangok), *Untertöne* (alsóhangok), *Lento*. Az A és az U részeknek egy-egy variánsával a forma úgy válik teljessé, hogy a nyolc római számmal ellátott szakasz után mindig következik egy kvázi kommentáló szakasz.²¹⁴

Többek között az Európán kívüli hatások miatt is érzékelhető Huber egyedi, különleges hangzasképe, amely jól felismerhető. Írásmódjában is egyediséget láthatunk: rendkívül tudatosan, koherensen és precízen notálja az extrém előadási utasításokat, szöveggel egészíti ki kottáit a zenéhez való közelebb kerülés érdekében. Ha szükséges, illusztrálja is a kellő játékmódot, mint ahogy a vonó túlzott nyomással fel-le való mozgatását húrtartótól a lábon át a húrokig (húrátmánettel egybekötve) is jól példázza:



*) den Bogen mit ziemlich starkem Druck und sehr langsamer Bewegung AUF DER SAITENUMSPINNUNG (von C- und G-Saite) ganz am SAITENHALTER streichen. (Dabei entsteht ein heftig knarrendes Geräusch.) Druck nachlassen und mit dem Bogen über den Steg «zurückwandern», zum Terz-Flag. (D-Saite).

33. ábra. Klaus Huber: *Transpositio ad infinitum*. 12.ü. Mainz: Schott, 1977.

²¹² Max Nyffeler: „Huber, Klaus”. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13466> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 23.

²¹³ Briner, Andres: „Klaus Huber”. In: Sadie, Stanley (szerk.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Washington: Grove, 1980): 754.

²¹⁴ Kivéve, ha az U/U1 tételek helyett az V és VI részek után attaccát nem játszunk, ebben az esetben lerövidül a darab.

Ez utóbbi jelenség tipikus megoldás Hubernél, többek között cselló-zongora művében a *Lazarus I-II*-ben (1978) is hasonlót találunk. A hangzás, amelyet ehhez hasonló technikával elérünk nem evilági lesz, még olykor a hangforrást is nehéz meghatározni a hallgató számára.

Huber célja saját elmondása szerint „dallami struktúrák kibontása meghatározhatatlan hangmagasságok sötétségéből”. Burkhard által erősen befolyásolva növendéke is hitt abban, hogy „a művésznek törekednie kell a racionális erők szellemi életre ható nyomásának enyhítésére”.

Holligerhez hasonlatosan pontos tempóarányokat találhatunk a darabban. A szerző kifejezetten kéri, hogy tartsuk meg a tempórelációkat, az előadó képességeihez mérten meghatározva a „so schnell wie möglich”, azaz olyan gyorsan, ahogy csak lehet lüktetést. A nyolc különálló szakasznak egy közös tempója van, de ezek felosztása a ritmus miatt 4:5:6:7:8:9:10:11, vagyis nem szabad, hogy módosuljon az alaptempó (az első részben novemola osztatú negyedlet is találunk, a nyolcadikban pedig undecimola a legsűrűbb osztat). Szerzői kérésre a hatás a fluktáció, a zene ingadozása, ugyanakkor mégis stabil metrumban.²¹⁵ Holligerhez hasonlóan Huber is alkalmazza az ujjkopogtatás technikáját a VI-VII-VIII főrészekben.

Ligeti szólószonátájában találjuk az akkord-glissandó egyik első előfordulását a csellóirodalomban. Huber a negyedik főrészben Bartók-pizzicatokkal hangsúlyozva használja ezt az effektust. Fokozza a különleges hangzást a *molto dolce* játékmód. A hangos pengetések és a lágy, gitárszerű akkordcsúszások két jól elkülöníthető réteget képeznek.

Huber hangzásvilága olyan sokszínűséget mutat, mint amelyet a tizenkét szerző közül egyik másik sem. A dinamika és speciális hangeffektusok különleges párosításáról van szó: a játékmód szokásos koordinátáinak meghatározásán túl olyan aspektusokat is meghatároz, amelyet mások nyitva hagynak, vagy nem is tartják említésre méltónak, illetve irreveláns számukra. Egy jó példa erre a hatodik főrész elején található pizzicato szakasz, ahol adott a hangmagasság és ritmus, a pengetés helye (*sul tasto*), hangszíne (*dolce*), dinamikája (*molto p*). Még sokrétűbb a textúra azáltal, hogy egy-egy ilyen szakasz rövid ideig tart és az ezt megelőző és ezt követő

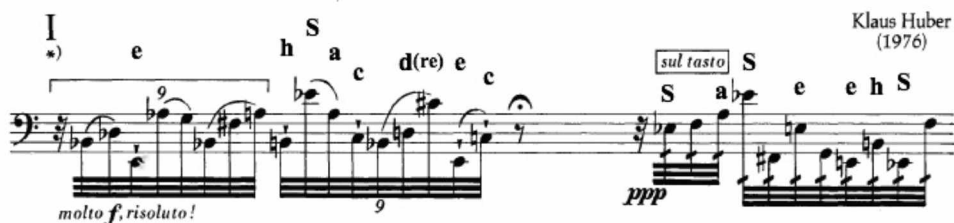
²¹⁵ Klaus Huber: Zeneszerzői utasítások „Transpositio ad infinitum” 5. Schott

motívumok egészen más karakterűek, hangszínűek (34. ábra).



34. ábra. VI. fbra. ege eg Klaus Huber: *Transpositio ad infinitum*. Mainz: Schott, 1977.

A Sacher-hexakord felhasználását illetően habár teljes sort csupán egyszer találni a darabban a mű legvégén, az alpmotívumokban mindvégig elemi szerepe van a Sacher-hangoknak (35. ábra).



35. ábra. Huber: *Transpositio ad infinitum*. 1. fő rész 1. sor. Mainz: Schott, 1977.

A szerző a P és L szakaszokban a betűk beírásával hangsúlyozza, hogy tematikusan használja fel a Sacher-hexachordot, de mindig közbeékel egyéb hangokat is. A *Piano dolce con espressione* szakaszban sem kizárólag a Sacher-hexakord hangjaival találkozunk. A tritónusz megszólalására a kiegészítő hexakord öt hangja felel (36. ábra). Ezt a b hang közbeiktatása miatti hibrid motívum követi.



36. ábra. Huber: *Transpositio ad infinitum*. P szakasz. Mainz: Schott, 1977.

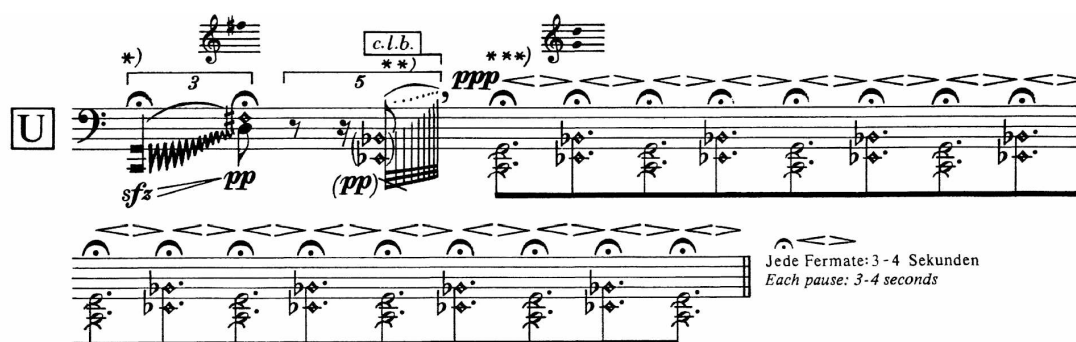
A *Lentóban* szinte végig folyamatosan két szólam szerepel amelyekben elrejtőznek a Sacher-hangok. Érdekes megoldás itt a húrok keresztezése, a mélyebb hang a felsőn, míg a magasabb a mélyebb, d húron húron játszandó. Ezáltal a szerző

kihasználja az a és a d hangok üreshúr és üveghang adta megszólaltatási lehetőséget. Ez a szakasz technikailag szintén nem könnyen megvalósítható, nem csak az imént említett húrátmenetek, hanem a *dolce* karakter és kettősfogások együtteséből adódóan is.



37. ábra. Huber: *Transpositio ad infinitum*. L szakasz. Mainz: Schott, 1977.

Az alsóhang elnevezés nem eléggé fejezte ki a német Untertöne meghatározást, amely az egyik legkülönlegesebb hangzás a műben. Nem egyszerűen a láb mögött kell játszani (ez gyakran használt modern előadási gyakorlat), hanem körkörös vonómozgással, „mint végtelen messzeségben lévő harangok” kell megszólaltatni. Ez is egy visszatérő eleme Huber zenéjének.²¹⁶ A hangismétlések és lassú tempó miatt ez a szakasz tényleg időtlen hatást kelt.



38. ábra. Huber: *Transpositio ad infinitum*. Untertöne szakasz Mainz: Schott, 1977.

A nyolc főrész (I-VIII) alapvetően hasonló anyagból áll: gyors, egymástól viszonylag távol álló hangok sorozata különböző ritmuspermutációkban transzponálva. Ezek közé a részek közé ékelődik be hat reflektáló, elkülönülő szakasz. Az ünnepelt keresztnevét kiadó négy részből Huber kibővíti az A és az U szakaszokat A1 és U1 néven. A szakaszok közül az A, A1, U és U1-es részek azok,

²¹⁶ A szerző jegyzete a kéziratban és kiadásban: Klaus Huber: *Transpositio ad infinitum* (Mainz: Schott, 1977): 12.

amelyeket az előadó tetszés szerint illesztheti be a többi közé legfeljebb egyszer. A II és III ill. IV és V részek között először az A vagy A1 ill. az U vagy U1 lehetséges. Gyakorlatilag azt határozza meg a játékos, hogy melyik variáns szólaljon meg az említett tételek előtt vagy után. Huber úgy fogalmaz, hogy a PAUL részek „erőteljesebben szubjektív-egyéni töredékek, mint a másik nyolc rész, amelyek közé beillesztendőek”.²¹⁷

Az A1 az A-hoz képest rövidebb, kevésbé mozgalmas anyagokat tartalmaz, míg az U1 gyakorlatilag azonos az U főanyagával. Azon túl, hogy a részek sorrendjét is szabadon meghatározhatja az előadó, lehetőség van az V és VI részek után egyből továbbmenni, az U/U1 részek kihagyásával. Ez dramaturgiaiilag nagy mértékben befolyásolja a mű struktúráját, mivel az U részek a leghosszabbak. Elhagyásukkal jelentősen rövidül az egész darab és kevésbé meditatív hatást kelt. A kéziratban a PAUL szakaszok a kotta végén találhatóak, ami a folyamatos játékot megnehezíti bár, egyértelműben látszik az az anyag, amit variálni lehet. A nyomtatott kiadásban nem konzekvensen hol következik egy betűvel megjelölt rész, hol csak utólag találjuk meg. Ez egy kis zavart okozhat a még tapasztalatlanabb előadó számára. Nem tudni, hogy ez szerzői felülbírási volt, vagy csak kottaszerkesztési megoldás.

Az egész kompozíció magas fokú hangszerismeretet és alázatot igényel: nem csak a technikai nehézségek miatt és az azok elsajátítására szánt idő és türelem miatt, hanem Huber zenéjének megismeréséhez és az abban való elmerüléshez. Nehézséget jelent a vonózás és pengetés gyakori váltogatása, a gyors tempójú részeknél a gyakori fekvés- és húrváltások extrém játékmódokkal vegyítve, a magas fekvéseknél jelentkező intonációs problémák és alsóhangok megszólaltatása. Szintén szokatlan lehet szellemileg a részek szabadon variálása. Mindezek elsajátítása után egy igazi remekművel gazdagodhat a vállalkozó szellemű csellista.

²¹⁷ A szerző jegyzete a kéziratban és kiadásban: Klaus Huber: Transpositio ad infinitum Schott 12.

Konklúzió

Megismerve Sachert és körét, talán mondhatjuk úgy, barátait, átfogó képet kaphattunk a XX. század második felének kompozíciós technikáiról, a cselló hangszerkezelésének kiszélesedett lehetőségeiről és feltűnővé vált, mennyi összefonódás van az avant-garde szerzők között akkor is, ha korban, földrajzilag, vagy akár világnézetileg egymástól távol is voltak.

Ahogy Ginastera mondta, „a kiváló előadás olyan kulcs, amely ajtót nyit az elismerő kritikák felé. Az amerikai és más kritikusok nem az alapján ítélnék, ami le van írva, hanem amit hallanak.”²¹⁸ Ezért volt jellemző az egész Sacher-jelenségre, hogy egy Rosztropovicsnak kellett összefognia a tizenkét szerzőt ahhoz, hogy a szerzők számára inspirálóvá tudjon válni a felkérés az előadó személye miatt, illetve Sachernek kellett az ajánlottnak lenni ahhoz, hogy ez a csoport álljon össze és a tőlük telhető módon méltóképp köszöntse a pótolhatatlanul nagy hatású mecénást.

A zeneszerzők felsorolása lényegében témakezelésük bonyolultsága alapján történt, ezért tapasztalhattuk, hogy két nagyobb csoportba osztható fel a tizenkét szerző: azok, akik megtartották a Sacher-sort, illetve a hangmagasságokat és hagyományos kompozíciós eszközökkel nyúltak a feladathoz; a másik csoportba azok sorolandók, akik nem csak primer módon alkalmazták magát a Sacher-sort, hanem szabadabban értelmezték a felkérést. Ebből a szemszögből az első csoportba Britten, Beck, Berio, Fortner, Dutilleux, Halffter és Lutosławski a másodikba pedig Ginastera, Henze, Boulez, Holliger és Huber tartoznak. Egyik csoport sem minőségbeli megkülönböztetést jelent, az ilyenfajta összehasonlítás leginkább szubjektív lehet. Egyértelművé válik azonban, hogy jelentős művekről van szó, amelyek több figyelmet igényelnek.

²¹⁸ Stevenson, Robert: „Ginastera’s Arrangement of an Organ *Toccata* by Domenico Zipoli: Some Recollections about the Career of a Master Composer”. *Latin American Music Review*. 6/1. (1985, tavasz/nyár): 94-96. 96.

Bibliográfia

Bayer, Francis: „Henri Dutillex”. In: Jans, Hans Jörg; Meyer, Felix (szerk.): *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986. 283-291.

Beffa, Karol, Dermoncourt, Bertand, Vincent-Lancrin, Stéphan: „Rencontre avec Henri Dutilleux: le dernier des géants”. *Classica* 1999/9. (1999. február)

Berio, Luciano: *Two Interviews*. New York: Marion Boyers, 1985.

Bónis Ferenc: „Egy nap Paul Sacherral”. *Hitel*. 9/10 (1996. október): 74-81.

Bonnet, Antoine: „*Ecriture et perception: à propos de Messagesquise de Pierre Boulez*”. In: *InHarmoniques. Musique et Perception*. No 3. (1988. március)

Briner, Andres: „Klaus Huber”. In: Sadie, Stanley (szerk.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Washington: Grove, 1980. 754.

Brown, David: «A Note on Désirée Artôt, „Fatum”, and the First Piano Concerto». In: Brown, David (szerk.): *Tchaikovsky: a Biographical and Critical Study*. London: Gollancz, 1978. 197-200.

Campbell, Margaret: *The Great Cellists*. London: Gollancz, 1988.

Carpenter, Humphrey: *Benjamin Britten: A Biography*. London: Faber and Faber, 1992.

Cespedes, Gilka Wara: „New Currents in música folklórica in La Paz, Bolivia”. *Latin American Music Review*. V/2 (1984): 217–242.

Chase, Gilbert: „Remembering Alberto Ginastera”. *Latin American Music Review*. 6/1 (1985, tavasz-nyár): 80-84.

Cook, Nathan: *Scordatura literature for unaccompanied violoncello in the 20th century*. Disszertáció, Rice University, 2005.

Dingle, Christopher Philip: *Messiaen's Final Works*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2013.

Dunnagan, Ryane: *An examination of compositional style and cello technique in 12 Hommages á Paul Sacher*. DLA disszertáció, University of Georgia, 2011.

Dutilleux, Henri: *Music - Mystery and Memory. Conversations with Claude Glayman*. Ford.: Nichols, Roger. Aldershot: Ashgate Publishing, 2003.

Ehrismann, Sibylle: *Paul Sacher*. *The Guardian*, (1999. május 27.)

Ericson, Kristina: „Heinz Holliger - Spurensuche eines Grenzgängers: das kompositorische Schaffen im Spiegel der Beschäftigung mit Sprache, Atem, Schweigen”. In: *Varia Musicologica Series* (Bern: Peter Lang, 2004) 2. kötet.

Ginastera, Alberto: *A complete catalogue of his works*. London: Boosey & Hawkes, 1986.

Hearn, Graham: *Concise History of 20th Century Music*. Pacific: Mel Bay Publications, 2012.

Henze, Hans Werner: *Bohemian Fifths: An Autobiography*. Ford.: Spencer, Stewart. London: Faber and Faber, 1998.

Henze, Hans Werner, Labanyi, Peter: *Music and Politics: Collected Writings, 1953-81*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982.

Henze, Hans Werner: „Does Music Have To Be Political?”. *Music and Politics: Collected Writings 1953-81*. Ford.: Labanyi, Peter. London: Faber and Faber, 1982.

Kaczynski, Tadeusz: *Conversations with Witold Lutoslawski*. London: Chester Music, 1984.

Ernst Lichtenhahn: *Musikhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher*. Basel: Hoffmann-La Roche, 1976.

Mari, Pierrette: *Henri Dutilleux*. Paris: Zurfluh, 1988.

McCormick, Lisa: *Hommages A Sacher: A Case Study in the Commissioning, Composition, and Performance of New Music in the 1970's*. MA értekezés, Oxford University, 2000.

Meyer, Felix (szerk.): „Birthday Greetings for Paul Sacher”. In: *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1998.

Mitchell, Donald: „Benjamin Britten: Cantata Academica, Carmen Basiliense, op. 62 (1959)”. In: Jans, Hans Jörg (szerk.): *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986. 269-275.

Mosch, Ulrich: *Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit*. Mainz: Schott Mainz, Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 2006. 11. kötet.

Müry, Albert: „Conrad Beck”. In: Jans, Hans Jörg (szerk.): *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986. 229-237.

Nichols, Rogers: „Progressive growth. Henri Dutilleux in conversation with Roger Nichols”. *The Musical Times*, 135/1812 (1994. február): 87-90.

Nikolska, Irena: *Conversations with Witold Lutoslawski (1987-92)*. Stockholm: Melos - En Musiktidskrift, 1994.

Osmond-Smith, David: „Multum in parvo: the music of Luciano Berio”. In: Jans, Hans Jörg (szerk.): *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986. 347-351.

Piencikowski, Robert: „Pierre Boulez and Paul Sacher: Chronicle of a Friendship”. In: Meyer, Felix (szerk.): *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1998.

Potter, Caroline: *Henri Dutilleux : his life and works*. Aldershot: Ashgate, 1997.

Rae, Caroline: „Henri Dutilleux and Maurice Ohana: Victims of an Exclusion Zone?”. *Tempo*, New Series, No. 212. French Music Issue (2000. április): 22-30.

Retkes Attila: „Rosztropovics”. In: Retkes Attila (szerk.): *Zenélő ezredkezdet - Válogatott interjúk, 2000-2003*. Budapest: Nap Kiadó, 2004. 93-97.

Revue Musicale no.1, 1910. január 15.

Rostropovich, Mstislav (szerk.): *Dank an Paul Sacher*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1976.

Schaufler, Wolfgang: *Interview: Pierre Boulez: Sometimes you discover yourself*. *Musikblätter 2011/május* Bécs: Universal Edition, 2010. 4-8.

Schwartz-Kates, Deborah: *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*. New York: Routledge, 2010.

Schweizer, Klaus: *12 Hommages a Paul Sacher pour violoncelle* ECM New Series 1520/21 1995. Lemez-szöveg.

Schwinger, Wolfram: „Hans Werner Henze”. In: Jans, Hans Jörg; Meyer, Felix (szerk.): *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. Paul Sacher Stiftung, Basel. 1986. 381-393.

Stephenson, Leslie: *Symphony of Dreams. The Conductor and Patron Paul Sacher*. Lanham: The Scarecrow Press, 2002.

Stevenson, Robert: „Ginastera's Arrangement of an Organ Toccata by Domenico Zipoli: Some Recollections about the Career of a Master Composer”. *Latin American Music Review*. 6/1. (1985. tavasz/nyár): 94-96.

Stucky, Steven: *Lutoslawski and his music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Varga Bálint András: *Witold Lutoslawski beszélgetések*. Budapest: EMB Zeneműkiadó, 1974.

Wilson, Elizabeth: *Rostropovich: The Musical Life of the Great Cellist, Teacher, and Legend*. Chicago: Ivan R. Dee, 2008.

Internetes források:

Albrecht, Otto E., Roe, Stephen: „Collections, private”. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06108pg1> Utolsó megtekintés dátuma 2014. november 30.

Alonso, Gonzalo: „Halffter”. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12218pg3> Utolsó megtekintés dátuma 2014. november 24.

Barber, Charles; Bowen, José A.: „Sacher, Paul”. *Grove Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24255> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 30.

Basler Kammerorchester rövid leírása a Paul Sacher Stiftung hivatalos honlapján.

http://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/sammlungen/a_e/basler_kammerorchester.html

Boyd, Malcolm: „Collaborative compositions”. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06109> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 30.

Brikcius, František hivatalos honlapja.

<http://www.brikcius.com/Projects.uk.eSACHERe.html> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

Campbell, Margaret: „Violoncello”. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44041>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014. szeptember 23.

Charles, Sydney Robinson: „Anthology”. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01005>http://en.wikipedia.org/wiki/Homage_to_Paderewski Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

Fitzpatrick, Robert visszaemlékezése. <http://www.lebrecht.co.uk/blog/?p=6871> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

Fortner, Wolfgang a Schott kiadó hivatalos honlapján. <http://www.schott-music.com/shop/persons/featured/wolfgang-fortner/> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

Halffter, Cristóbal az Universal kiadó honlapján. <http://www.universaledition.com/Cristobal-Halffter/komponisten-und-werke/komponist/280/biographie>. Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

Hansert, Andreas: *Kenner, Bürger, Förderer. Tendenzen im Stiften für Kultur nach 1945*. <http://www.andreas-hansert.de/doku/Kenner.pdf> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 30.

Häusler, Josef: „Donaueschingen”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07994> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november. 4.

Holliger, Heinz a Schott kiadó hivatalos honlapján. <http://www.schott-music.com/shop/persons/featured/9042/> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

Hopkins, G.W., Griffiths, Paul: „Boulez, Pierre”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03708> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 24.

Huber, Klaus hivatalos honlapja. <http://www.klaushuber.com/pagina.php?2,4>, Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 23.

Iglesias, Antonio (szerk.): „Halffter”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12218pg3> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 23.

Kunkel, Michael, Stenzl, Jürg: „Holliger, Heinz”. *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13230> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 24.

Lafitte, Priscille: *Rencontre avec Mstislav Rostropovitch*. Canal Académie, 2006 tavasz. <http://www.canalacademie.com/ida819-Rencontre-avec-Mstislav-Rostropovitch.html> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 14.

Los Angeles Times: Bill Gates Tops Forbes List of Billionaires. http://articles.latimes.com/1996-07-01/business/fi-20274_1_bill-gates Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

Nyffeler, Max: *Der letzte der Patriarchen. Zum 100. Geburtstag von Paul Sacher Beckmesser*, 2006. <http://www.beckmesser.de/interpreten/sacher/portrait.html> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

———: „Huber, Klaus”. *Grove Music Online. Oxford Music Online.*

Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13466> Utolsó

megtekintés dátuma: 2014. november 23.

Palmer-Füchsel, Virginia: „Henze, Hans Werner”. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12820> Utolsó

megtekintés dátuma: 2014. november 21.

Potter, Tully: „Schiff, Heinrich”. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44565> Utolsó

megtekintés dátuma: 2014. november 19.

Rae, Charles Bodman: „Lutosławski, Witold”. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17226>. Utolsó

megtekintés dátuma: 2014. november 16.

Rostropovich, Mstislav nekrológja a Telegraph napilapban.

[http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/music-](http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/music-obituaries/1549921/Mstislav-Rostropovich.html)

[obituaries/1549921/Mstislav-Rostropovich.html](http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/music-obituaries/1549921/Mstislav-Rostropovich.html). Utolsó megtekintés dátuma: 2014.

december 7.

Sacher, Paul portréja. <http://www.beckmesser.de/interpreten/sacher/portrait.html>

Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

Sacher, Paul a róla elnevezett alapítvány hivatalos honlapján. http://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/about_the_foundation/paul_sacher.html Utolsó megtekintés

dátuma: 2014. december 7.

Schwartz-Kates, Deborah: „Ginastera, Alberto”. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11159> Utolsó

megtekintés dátuma: 2014. november 30.

Sisman, Elaine: „Variations”. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29050pg9> Utolsó

megtekintés dátuma: 2014. november 8.

Stobart, Henry: „Kena”. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22682>. Utolsó

megtekintés dátuma 2014. december 1.

Tabor, Michelle: „Alberto Ginastera's late instrumental style”. *Revista de Música Latinoamericana*. 15/1 (1994, január): 18-20. <http://www.jstor.org/stable/3085946>
 Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 7.

Weber, Brigitta: „Fortner, Wolfgang”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10022> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. november 23.

Yampolsky, I.M.: „Vishnevskaya, Galina”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29510> Utolsó megtekintés dátuma: 2014. december 4.

Egyéb források:

Beck, Conrad: *Drei Epigrammen*. Mainz: Schott Musik, 1976.

Bridcut, John: *Rostropovich the genius of the cello*. (film) BBC, 2011.

Boulez, Pierre: *Messagesquise für Violoncello solo und 6 Violoncelli*. UE 16678. London: Universal Edition, 1977.

Britten, Benjamin: *Tema „Sacher”*. London: Faber Music Ltd., 1990.

Demenga, Patrick, Demenga, Thomas: *12 Hommages a Paul Sacher pour violoncelle*. ECM New Series, 1995.

Dutilleux, Henri :*Tout un monde lointain*. Mstislav Rostropovich, Orchestre de Paris, Serge Baudo.
 EMI Great recordings of the century. CDM5 67867-2. 1974.

Fortner, Wolfgang: *Theme and Variations*. Mainz: Schott Musik, 1976.

Ginastera, Alberto: *Puneña No.2*. Előszó. London: Boosey& Hawkes, 1977.

Halffter, Cristobal: *Variationen über das Thema eSACHERe*. UE 17182. London: Universal Edition, 1976.

Henze, Hans Werner: *Capriccio for Cello Solo*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1987.

Holliger, Heinz: „Chaconne”. In: Demenga, Thomas és Patrick: *12 Hommages à Paul Sacher pour violoncelle*. ECM; 1520/21 (Set); 445 234-2 1995.

Holliger, Heinz: *Chaconne for Cello Solo*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1976.

Huber, Klaus: *Transpositio ad infinitum*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1977.

Lacavalerie, Xavier: *Interjú Rosztropviccsal*. Radio Télérama, 2005. november 20.

Madaras Gergely: *Mag  ninterj   Pierre Boulez-zel*. 2013. augusztus 3.

Polaczek, Dietmar: *Musikalisches Grenzland* Lemez k  s  r  sz  veg: Wergo 60 084.

Rostropovich, Mstislav: The Complete Decca Recordings.
http://www.classicalsource.com/db_control/db_cd_review.php?id=10391 Utolsó
megtekintés dátuma: 2014. december 7.

Sacher, Paul. *12 Hommages    Paul Sacher: Pour Violoncelle*. B  cs: Universal
Edition, 1980

