

10.18132/LFZE.2023.5

KARASSZON ESZTER

DMITRIJ SOSZTAKOVICS CSELLÓVERSENYEI

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

10.18132/LFZE.2023.5

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású

doktori iskola

DMITRIJ SOSZTAKOVICS
CSELLÓVERSENYEI

KARASSZON ESZTER

TÉMAVEZETŐ: DALOS ANNA (DSc)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	II
Bevezetés.....	III
1. Kultúrpolitikai háttér.....	1
2. A versenyművek keletkezése és szerkezete	9
2.1. Az 1. csellóverseny, op. 107	9
2.1.1. Allegretto.....	19
2.1.2. Moderato	29
2.1.3. Cadenza.....	38
2.1.4. Allegro con moto.....	44
2.2. A 2. csellóverseny, op. 126	55
2.2.1. Largo	60
2.2.2. Allegretto.....	69
2.2.3. Allegretto.....	78
3. Msztyiszlav Rosztropovics szerepe.....	86
5. Összegzés	102
Bibliográfia	105

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom Dalos Annának, aki elvállalta a disszertációm konzulensi feladatait, és akinek szakmai tudása és precizitása biztosítékként szolgált számomra doktori tanulmányaim során. Hálával gondolok vissza Wagner Ritára, akivel az első bizonytalan lépéseimet tettem meg Dmitrij Sosztakovics darabjait tanulmányozva. Köszönöm mesteremnek, Onczay Csabának, hogy minden alkalommal megkereshetem kérdéseimmel, kételyeimmel.

Köszönettel tartozom továbbá a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár munkatársainak, és Endrődiné Pásku Veronikának az anyaggyűjtésben való útmutatásáért. Vojtek Zsuzsannának, aki az orosz nyelvű, Karasszon Dezsőnek, aki a német nyelvű irodalom feldolgozásában nyújtott segítséget.

Természetesen nélkülözhetetlen volt családom, különösen a férjem, Lucian Corchiş megértő támogatása is.

Budapest, 2022. augusztus 25.

Karasszon Eszter

Bevezetés

2014-ben felkértek arra, hogy két MA-diplomahangversenyen működjem közre Dmitrij Dmitrijevics Sosztakovics e-moll triójában (op. 67). A kottát kézbe véve azonnal tudatosult bennem a feladat nagysága. A felkérésre hosszas töprengés után végül igent mondtam, és ezzel egy fél éven át tartó munkafolyamat kezdődött el Wagner Rita tanárnő vezetésével, amelynek során Sosztakovics zenéje teljesen magával ragadott. Ebben az időszakban a Concerto Budapest hangszerművészeként több Sosztakovics-szimfóniában is játszottam, és ezek az élmények is megerősítettek abban az elhatározásomban, hogy szeretnék a zeneszerző munkásságával minél alaposabban megismerkedni.

Zeneakadémiai tanulmányaim negyedik évében a főtárgy vizsgára egy teljes gordonkaversenyt kellett vinnem. Onczay Csaba tanár úr támogatott abban, hogy az Esz-dúr csellóversenyt megtanuljam. Tőle sok és nagyon értékes inspirációt kaptam, hiszen a darabban felmerülő technikai és zenei feladatokon kívül újra meg újra szó esett Onczay tanár úr saját moszkvai élményeiről és emlékeiről is. A kötelező anyagon túl időközben a d-moll cselló-zongora szonáta (op. 40) is a repertoáromra került. Az utolsó évben ugyan más csellóversenyekkel és más koncertdarabokkal foglalkoztunk sokat, a diplomahangversenyemre mégis Sosztakovics Esz-dúr gordonkaversenyét (op. 107) választottam, amelyet a Zeneakadémia Nagytermében szólaltattam meg, a Concerto Budapesttel, Medveczky Ádám vezényletével.

Ennél a versenyműnél különös kockázatot jelent az előadóművészi energia-beosztás. A négy tétel között a harmadik helyen megszólaló egész tételes szólókompozíció: a *cadenza*, ezt a nehézséget még csak fokozza.

Régebben, amikor Sosztakovics egy-egy szimfóniáját hallgattam, nem volt könnyű a rá jellemző, olykor nyers, sőt itt-ott durva hangzásvilággal megbarátkoznom. Úgy éreztem, hogy ez a zeneszerző feleslegesen erőszakos és túl hangos. Nyilvánvaló, hogy túlzottan még kevés ismeretem volt az anyagról, még nem állt rendelkezésemre a megfelelő viszonyítási alap.

A szimfóniákhoz akkor kerültem közelebb, mikor gordonkaszólamaikat meg kellett megtanulnom. A zenekari próbákon sorra megkerestük a rá jellemző zenei fricskákat, karikatúrákat, a gyanítható programzenei háttérre utaló jeleket. A IX.

szimfónia (op. 70) próbáját Medveczky Ádám azzal kezdte, hogy jó előre kiemelte a fontos motívumokat. Igaza volt, hiszen a zeneszerző maga mondja:

A zene nem lehet a világ pontos lenyomata, de megvan az az előnye más művészetekkel szemben, hogy közvetlenül hat az érzésekre és a lélek legfinomabb rezdüléseit is ki tudja fejezni. A zene komor drámai hangulatokat és örömmámort, gyászos szomorúságot és elragadtatást, forró gyűlöletet és hideg haragot, melankóliát és féktelen vidámságot, mindent ki tud fejezni és nem csak ezeket az érzelmeket, hanem a legfinomabb árnyalataikat is, azokat az átmeneteket, amelyeket szavakkal nem lehet visszaadni és amelyek mind a festészet, mind a szobrászat számára hozzáférhetetlenek.¹

A szóló- és a kamarairodalom terén más volt a helyzet. Sok időnek kellett eltelnie, míg önállóan is el mertem kezdeni a darabokkal való foglalkozást. Természetesen fel kellett nőnöm nem csak a zenei, hanem a nagyon komoly technikai nehézségekhez is. Az Esz-dúr gordonkaverseny tanulásakor először csak a technikai feladatokkal tudtam foglalkozni, és később érkezett el az a pillanat, amikor már a kompozíció zenei értelemben vett megközelítésével is megpróbálkozhattam.

Gordonkajátékosként természetesen nem kerülhettem meg a régi nagy előadók koncertjeinek felvételeit, elsősorban Msztyiszlav Rosztropovics (1927–2007) csellóverseny-interpretációit sem. Az ő előadását sokan másolják: megpróbálják utánozni a gesztusait. Úgy gondolják, hogy egyedül Rosztropovics előadása tekinthető autentikusnak és ezért megkerülhetetlennek: a zeneszerző a versenyművek megalkotásakor az ő technikai képességeit és az ő zenei habitusát tartotta szem előtt. A magam részéről nyilvánvalónak tartom, hogy az ő játéktílusát teljes egészében átvenni nem lehet, és úgy gondolom, hogy ez az út nem is ajánlható. Tanulni és inspirációt gyűjteni lehet a különböző felvételekből, de minden darabhoz és az Esz-dúr csellóverseny jó előadásához is csak egyéni, éspedig rögzös úton lehet eljutni.

Abban bízom, hogy a mesterművek keletkezéstörténetének a megismerésével, illetve a formálásban, a hangszerelés finomságaiban és a több-kevesebb valószínűséggel kitapintható programzenei háttérutalásokban tetten érhető

¹ Dmitrij Sosztakovics: „Ismerjétek és szeressétek a zenét. Beszélgetés az ifjúsággal.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 27–33., 28.

sajátosságok feltárásával az előadóművészi munka is megbízható, értékes háttérre fog lőni.

Dmitrij Sosztakovics két csellóversenyének a bemutatása nem követel rendkívüli metodikai mutatványokat. A tudnivalók és a megfigyelések leírását célszerű lesz a kompozíciók keletkezésével kapcsolatos ismeretek felvázolásával kezdeni, ahogyan azok a rendelkezésre álló irodalomból kihámozhatók, tudva persze, hogy a zeneszerző saját megnyilatkozásai a valós alkotás lélektani folyamatnak számos esetben éppenséggel az elfedését, és nem a megvilágítását célozzák.

Egy második fázisban következhet versenyművek zenei anyagának a lépésről lépésre haladó értelmezése. Ennek a kereteit természetesen a formatani megfigyelések rendszere fogja kijelölni, amelyek összességükben a tételek abszolút zenei koncepcióját vetítik ki. Azonban ezekkel legalábbis egyenrangúak és nyomatékos hangsúlyt érdemelnek azok a szórványosan bár, de mégis újra meg újra fel-felbukkanó mozzanatok, amelyek a zeneszerző mögöttes gondolataira, érzéseire, mondjuk így: a tételek háttéréből kiolvasható programzenei elképzelésre engednek következtetni. Ott elsősorban a legkülönbözőbb forrásokból származó kölcsönanyagokról, idézetekről van szó, amelyek önmagukban is, de különösen a velük automatikusan asszociálódó szövegek révén alkalmasak arra, hogy a kompozíciók abszolút zenei leírás számára megvilágíthatatlan zugaiba is fényt vessenek.

Harmadik alapszemponként vissza-visszafognak térni a zeneszerző hangszerkezelésével kapcsolatos kérdések: hogyan nyúl Sosztakovics a gordonkához, miben kapcsolódik az elődök, akár Cammille Saint-Saëns, akár Szergej Prokofjev, akár mások technikájához, illetőleg hol, hogyan, miben szánt „új barázdát”?

Két viszonylag rövid fejezet ezek után alkalmas, de egyben elégséges is lehet arra, hogy a versenyművek életének arról a pillanatáról képet adjon, amikor azok, a zeneszerző műhelyéből kikerülve, megkezdték immár önálló pályafutásukat. Az egyik legendás interpretátorukkal, Mtyiszlav Rosztropovicccsal fog foglalkozni, a másik darabok magyarországi fogadtatásáról közvetít majd madártávlati képet.

Hol van hát Dmitrij Sosztakovics két gondolkaversenyének a helye, egy csellóművész világképében, 2022-ben? Az utolsó fejezet erre kérdésre kell hogy válaszoljon.

1. Kultúrpolitikai háttér

Aki Sosztakovics két csellóversenyének gondolati és érzelmi világát akarja megérteni, annak természetesen legalább alapszintű tájékozódásra kell szert tennie Sosztakovics korával, közelebbről az 1950-es, 1960-as évekkel, illetve a Szovjetunióban érvényesülő, változó kultúrpolitikai tendenciákkal kapcsolatban.¹ A legfontosabb vonások ismertetését érdemes egy kicsit korábban kezdeni.

Az 1917-es Nagy Októberi Szocialista Forradalom kezdetén a Kommunista Párt magához ragadta a Szovjetunió kulturális fejlődésének az irányítását.² A 8. pártkongresszus alkalmával (1919) a reménybeli „szocialista művészet” számára egy sor követelményt állítottak fel.³ Elvárták, hogy az a társadalom legszélesebb körei számára is elérhető legyen, és hogy a 19. század irodalmi és zenei hagyományain nyugodjék.⁴ A három legfontosabb alapkövetelményként az egyszerűséget, a népiességet és a realizmust nevezték meg⁵ (I. I. Martinov megfigyelése szerint például „a Hatodik szimfónia fontos szerepet játszott Sosztakovics zenei nyelvének fejlődésében, mert még világosabban kifejeződik benne az egyszerűsége való törekvés, a mindenkori alapgondolatok kifejezésének letisztulása...”)⁶

1919-től 1929-ig Anatolij Vasziljevics Lunacsarszkij (1875–1933)⁷ volt párt a komiszárja (népművelési felelőse).⁸ Ez az időszak a keresés időszaka volt, amelyben az ideológusok a szocialista művészet tartalmi jegyeit próbálták meghatározni. Ígéretes lehetőségek is mutatkoztak: például nem zárta ki a külfölddel folytatott intenzív kulturális kapcsolatokat. Különféle, részben egymással is versengő csoportok jöttek létre: a Proletár Muzsikások Egyesülete (APM), a Zeneszerzést

¹ Dmitrij Sosztakovics: „A zeneművészet néhány lényeges kérdése.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976.) 163–168., 168.

² Raics István: „Sosztakovics útja.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976) 7–9., 8.

³ Ivan Ivanovics Martinov: *Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1965.) 35.

⁴ Dmitrij Sosztakovics: „Üzenet a zenei világnapra.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976.) 202–204., 202.

⁵ Dmitrij Sosztakovics: „Ismerjétek és szeressétek a zenét. Beszélgetés az ifjúsággal.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 27–33., 32.

⁶ Martinov, i.m., 48–49.

⁷ Politikus, publicista, esztéta. N.N.: „Lunacsarszkij, Anatolij Vasziljevics” In: Déva Mária et al. (szerk.): *Magyar Larousse Enciklopédia*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.) 2. kötet, 739.

⁸ „Aszafjev hatására komponáltam az Orr című operámat...” In: L. Bubennyikova: „Mejerhold és Sosztakovics.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 70–80., 70.

Hallgató Diákok Munkaközössége (Prokoll). Mind a kettő konzervatív indíttatású volt, és mind a kettő az ún. tömegdalok komponálására szorítkozott, vagyis komolyan vette az egyszerűség követelményét, elhanyagolta viszont a zenei színvonalat.⁹ A két a szervezet 1929-ben egyesült: a nevük Orosz Proletár Muzsikások Egyesülete (RAPM) lett.¹⁰

Velük szemben foglalt állást a Kortárs Zenei Egyesület (ASZN)¹¹, amelyhez olyan kiválóságok tartoztak, mint Sosztakovics, vagy mint Borisz Vlagyimirovics Aszafjev (1884–1949)¹², a kor legjelentősebb esztétája. Ennek a szervezetnek a tagjai legfőképpen a nyugati kortárs avantgarde (Arnold Schoenberg, Ernst Křenek, Alban Berg és mások) művei felé orientálódtak.¹³

Ezek mellett a fő irányzatok mellett más tendenciák is éltek, például A. K. Glazunové (1865–1936), aki társaival együtt a 19. század orosz romantikus hagyományait érezte meghatározónak, vagy mint Visszarion Jakovlevics Sebalin (1902–1963) és köre, akik szimfóniáikban a forradalmi tartalmakat programszerű, illusztratív módon igyekeztek kifejezni.¹⁴

A hivatalos kultúrpolitika drámai változása 1929-ben következett be, amikor Lunacsarszkij helyére Andrej Alexandrovics Zsdanov (1896–1948)¹⁵ került. Ha eddig lehetséges volt, hogy egyesek a sokszínűséget is a szocialista realizmus ismertető jegyei közé sorolják, most elkezdődött az a kor, amelyben a kultúrát is egységesíteni próbálták.¹⁶ Érdeemes megfigyelni, hogy az új követelmények közül nem mindegyik volt speciálisan marxista vagy szocialista.¹⁷ Például a realizmus alap gondolata, az, hogy a művészetnek a valóságot kell tükröznie és eszmei tartalmával a valóságot kell szolgálnia: a 19. század irodalmi hagyományaira megy

⁹ Mahmud Abdel-Aziz: *Form und Gehalt in den Violoncellowerken von Dmitri Schostakowitch*. (Regensburg: Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1992.) 27.

¹⁰ Michael Mishra: *Soviet Musical Criticism and Shostakovich's Fifth Symphony*. DLA disszertáció, (Greeley: University of Colorado, 1997.) (Kézirat). 28.

¹¹ I.h.

¹² Szovjet zenetörténész és zeneszerző, álnevén Igor Glebov. In: N.N.: „Aszafjev Borisz Vlagyimirovics.” In: Boronkay Antal, et al. (szerk.) *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1983.) 1. kötet, 77.

¹³ Dmitrij Sosztakovics: „Gondolatok a megtett útról.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 18–23., 20.

¹⁴ Abdel-Aziz, i.h.

¹⁵ Szovjet politikus, Sztálin hű támogatója, N.N.: „Zsdanov, Andrej Alexandrovics.” In: Déva Mária et al. (szerk.): *Magyar Larousse Lexikon*. (Budapest: Akadémia Kiadó, 1994.) 3. kötet, 1180.

¹⁶ Mishra, i.m., 3.

¹⁷ Abdel-Aziz, i.m., 29.

vissza. Természetesen a népiesség követelményének is megvoltak a maga jelentékeny 19. századi előzményei (Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij, Nyikolaj Andrejevics Rimszkij-Korszakov, Pjotr Iljics Csajkovszkij).

A most (1929-től) szintén követelménnyé lett nemzeti elköteleződés a nyugati kultúrával való szembenállást is jelentette, amelyet a hivatal képviselői túlfinomultnak, gyengének és dekadensnek tekintettek. Radikálisan elutasítottak minden modernet, minden újítást, konzervativizmusra és tradicionalizmusra szorítottak minden alkotót.¹⁸ Sosztakovicsnak ezzel természetesen legalábbis fejtörést okoztak:

Miután annak idején leróttam hódolatomat a modernizmusnak, arra a szilárd meggyőződésre jutottam, hogy a jelenlegi modernista irányzatoknak semmiféle perspektívájuk nincs. Halott művészet, mely ötven év alatt sem hozott életképes csírákat. A modernista művészet nem tudta elnyerni a hallgatók rokonszenvét sem nálunk, sem külföldön, noha ott állhatatosan népszerűsítik a modernista eszméket.¹⁹

A művészek nemcsak a párt céljait és ideológiáját kellett hogy agitatori modorban kiszolgálják, hanem műveikben aktuális politikai témákat is fel kellett dolgozniuk.²⁰ Persze a zenében a realitás a legjobb esetben is csak átvitt értelemben tükröződhetett. A zenében nehezen volt megvalósítható a követelményként megfogalmazódott pártosság („Kitartóan gondolkozom azon, hogyan dolgozzam fel a témát a zene eszközeivel...” – mondta erre maga Sosztakovics is).²¹

Tilos volt a zeneszerzőnek minden fajta szubjektívizmus. Más szavakkal: a párt ideológiáját „objektíve”, egyéni értelmezés nélkül kellett átvenni. Lehetetlen, sőt tilos volt ezért az ironikus vagy groteszk elemek alkalmazása.²² Ilyen körülmények között utólag annál jellemzőbbnek látszik, hogy Sosztakovics hosszútávon mégsem volt hajlandó a rejtett, sőt sok esetben alig felismerhetővé torzított idézetek alkalmazásáról lemondani. Vokális művek esetén a zene eszmei tartalmát leggyakrabban a szöveg alapján ítélték meg. És ha ez a lehetőség nem volt adott,

¹⁸ Mishra, i.m., 31.

¹⁹ Dimitrij Sosztakovics: „Gondolatok a megtett útról.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 18–23., 21.

²⁰ Dimitrij Sosztakovics: „A programszerűségről, A valódi és a hamis programszerűségről” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 142–145., 144.

²¹ Martinov, i.m., 45.

²² Abdel-Aziz, i.h.

akkor általában a muzsikusi világnézetét vizsgálták meg, és a művét is aszerint kategorizálták.²³

A népdal és a 19. század orosz klasszicizmusa megfellebbezhetetlen mintaképnek számított. A klasszikus szólamvezetéstől, harmóniarendtől, dallamvilágtól, formakészlettől, és kifejezési modortól nem volt szabad eltérni.²⁴ A zene akkor számított realistának, ha a nép által közvetlenül befogadható és érthető volt. Ezen kívül a zenének, hogy társadalmi feladatát betölthesse, jó hangzásúnak és heroikusnak, pozitívnak, optimistának és harmonikusnak kellett lennie,²⁵ hogy a néptömegeknek a közösségi érzését és tettvágyát fokozza.²⁶

Zsdanov regresszív, anti-modernista kultúrpolitikája legelőször és legfőképpen az irodalmat, a színházat és a filmet sújtotta, de a 30-as évek közepén a zenében is érezhetővé vált. 1932-ben a fent említett zeneszerzői egyesületeket mind feloszlatták, és helyettük a Szovjet Zeneszerzők Egyesületét hozták létre.²⁷ A helyzet akkor vált igazán komollyá, amikor 1936-ban Sosztakovics *Kisvárosi Lady Macbeth* (*A mcenszki járás Lady Macbethje*) című operája,²⁸ amely ebben az időben már világsikernek számított,²⁹ a Pravdában tendenciózus pocskondiázó bírálatot kapott,³⁰ majd rögtön lekerült a műsorról, helyette a párt sajtójában Ivan Ivanovics Dzerzsinszkij (1909–1978)³¹ operája, a *Csendes Don*³² volt megjelölve, mint követésre méltó példa.³³ Más szavakkal: a szovjet zeneszerzők korábbi szabadsága és a stílusirányzatok sokszínűsége végleg elveszett.

²³ Dmitrij Sosztakovics: „Hogyan születik a zene?” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 24–26., 25.

²⁴ Abdel-Aziz, i.h.

²⁵ Ugyanez az értékrendszer volt követendő a képzőművészetben is. Aradi Nóra: *Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben*. (Budapest: Kossuth Kiadó, 1976.) 190.

²⁶ Dmitrij Sosztakovics: „Ismerjétek és szeressétek a zenét. Beszélgetés az ifjúsággal.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 27–33., 29.

²⁷ Abdel-Aziz, i.h.

²⁸ Dmitrij Sosztakovics: „Tragédia – Szatíra.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976.) 81.

²⁹ Martinov, i.m., 24.

³⁰ I.h.

³¹ Szovjet zeneszerző, a szocialista realizmus elhivatott képviselője. In: N.N.: „Dzerzsinszkij, Ivan Ivanovics” Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1983.) 1. kötet, 481.

³² Mihail Alexandrovics Solohov (1905-1984) a később Nobel-díjjal kitüntetett szovjet-orosz író regényéből. In: N.N.: „Solohov, Mihail Alexandrovics.” In: Köpeczi Béla, et al. (szerk.): *Világirodalmi Lexikon*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976.) 2. kötet 345–347., 345.

³³ Később, 1966-ban Sosztakovics is dolgozott a saját *Csendes Don* című művén. In: Gábor István: „Beszélgetés Sosztakovicssal elődökről, a mai zenéről és a Csendes Don komponálásáról.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 174–177., 176.

A 2. világháború alatt a művészetre és a művészekre gyakorolt nyomás átmenetileg csökkent. A szovjet zeneszerzők harci dalokat,³⁴ indulókat írtak, de Sosztakovics megírta nagy háborús szimfóniáját is (7., C-dúr szimfónia, op. 60, 1942),³⁵ amely által „a szocialista művészet erejéről is tanúságot tett”.³⁶

1948-ban, a Központi Bizottság ún. Februári Határozataival azonban az ízlés-diktátum újra tetőpontra hágott (a történetnek innentől kezdve egész közvetlen magyar zenetörténeti jelentősége is van.)³⁷ Ekkor vált a főntebb bemutatott regresszív koncepció megkerülhetetlenül kötelező érvényűvé.³⁸ A célkeresztbe pedig megint csak Sosztakovics került, akinek a munkáit a hivatalos ítések formalistának nevezve minősítették le.³⁹

Az újabb fordulat első jelei Sztálin halála után mutatkoztak, 1953-ban, egyelőre még elsősorban csak a kritikusok és a pártvezetők zavaros vitáiban. („A szovjet diktátor távozása {...} drámai változást jelentett az egész szocialista blokk számára.”)⁴⁰ Az 1948-as határozatokat végül is csak 1958-ban vonták vissza,⁴¹ amikor Nyikita Szergejevics Hruscsov (1894–1971) a sztálinista politikával végérvényesen szakított.⁴² Ettől a pillanattól kezdve „emberek, áruk és gondolatok lépték át a határokat a vasfüggöny fel-fel szakadozott.”⁴³

A 60-as évek óta a Szovjetunió zenéje újra a elvileg formai sokszínűség jegyében áll⁴⁴: a modern és a nyugat-európai hatások végre újra jelen lehetnek benne. Elkezdtek újra felfedezni az orosz művészek hosszú időn keresztül félresöpört

³⁴ Sosztakovics: „Ismerjétek és szeressétek a zenét. Beszélgetés az ifjúsággal.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 27–33., 31.

³⁵ „A Hetedik szimfónia alapeszméje: az alkotás és a rombolás erőinek, a kultúrának és a barbárságnak, a humanizmusnak és az embertelenségnek az összeütközése.” Martinov, i.m., 61.

³⁶ Martinov, i.m., 58–59.

³⁷ Ignác Ádám: *A szórakoztató zene szovjet követői Magyarországon a klasszikus sztálinizmus időszakában*. Internetes elérés: http://real.mtak.hu/39585/1/Ignacz_szovjet%20kovetek.pdf (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 15.).

³⁸ Magyarországon is, lásd például Karasszon Dezső: *Gárdonyi Zoltán*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999.) 17–18.

³⁹ Abdel-Aziz, i.h.

⁴⁰ Ignác, i.h.

⁴¹ Takács Róbert: *Szovjet és magyar nyitás a kultúrában Nyugat felé 1953-1964*. Internetes elérés: http://epa.oszk.hu/00900/00995/00043/pdf/EPA00995_multunk_2015_3_030-068.pdf (Utolsó megtekintés: 2022. 08.15.).

⁴² Martinov, i.m., 92.

⁴³ Takács, i.h.

⁴⁴ Abdel-Aziz, i.h.

műveit is, például Sosztakovics Lady Macbeth-jét,⁴⁵ amelyet *Katyerina Izmajlova* címen, jelentősen átdolgozott formában, nagy sikerrel mutattak be újra, 1964-ben.⁴⁶ Ez akkor a zeneszerző rehabilitálásával volt egyenlő, akit ettől kezdve 1975-ben bekövetkezett haláláig a párt hivatalosai is hazája legnagyobb zeneszerzőjének tekintettek.⁴⁷

Az életmű körüli viták azonban ezzel még nem értek véget, sőt újabb síkon, mondhatni, újult erővel folytatódtak.

A *Testamentum* című könyv, amely a *Dmitrij Sosztakovics emlékei Szolomon Volkov szerkesztésében* alcímet viseli, az Európa Kiadó gondozásában, Pándi Marianne magyar fordításban, 1997-ben jelent meg. Nem hagyományos memoárról van szó, nem is életrajzról, hanem nagyrészt anekdotikus történetek megfogalmazásáról. Az érintett komor, sőt tragikus témákat Volkov kemény iróniával tárja elő.

Megjelenését az Egyesült Államokban 1979-ben óriási siker fogadta.⁴⁸ A siker oka az volt, hogy a Szovjetunió büszkesége, a világhírű zeneszerző részletesen bemutatja zord és sötét korának a társadalmi és politikai képét. Az emigráns Szolomon Volkov által közreadott anyag Sosztakovicsban a „nagy szovjetellenes zeneszerző” portréját rajzolja meg. Ekkor indult el az azóta is tartó vita, amelyet az angol nyelvű irodalomban „The Shostakovich Debate” néven szoktak emlegetni.⁴⁹

A kötet elnyerte „az év legjobb könyve” címet (a New York Times szerkesztőségének díját).⁵⁰ Megjelenésére a zenei élet számos szakembere reflektált, például Harold C. Schonberg,⁵¹ Malcolm Brown, Simon Karlinsky, Robert Craft, Peter Schaeffer.⁵²

⁴⁵ P. Zlatogorov: „Nyemirovics-Dancsenko munkája a „Katyerina Izmajlova” című operán.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 82–96., 96.

⁴⁶ Zlatogorov, i.h.

⁴⁷ Abdel-Aziz, i.m., 30.

⁴⁸ Solomon Volkov (közr.): *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*. (New York: Hamish Hamilton 1979.).

⁴⁹ Mikusi Balázs: „Ki volt Sosztakovics?”. *Muzsika* 50/2 (2007. 02. 21.) 20–25., 21.

⁵⁰ Papp Márta: „Sosztakovics Testamentuma. Apokrif emlékiratok a sztálini rendszerről.” In: Papp Márta: *Orosz kerékvágás Tanulmányok az orosz zenéről*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.) 217–221., 217.

⁵¹ Pulitzer-díjas zenekritikus.

⁵² Papp Márta, i.m., 217.

A Szovjet Zeneszerzők Szövetségének 1979-es VI. kongresszusán Tyihon Hrennyikov⁵³ (1913–2007) „durva hamisítványnak” minősítette a *Testamentumot*, amelyet „a hazánkat elhagyó renegátok egyike kotyvasztott össze”. A *Lityeraturnaja Gazetában* Sosztakovics egykori barátai és tanítványai is nyilatkoztak (Venjiamin Baszner, Moisiej Vajnberg, Kara Karajev, Jurij Levityin, Borisz Tyiscsenko és Karen Hacsaturjan): szerintük a könyvnek semmiféle valóságtartalma sincs.⁵⁴

„Amennyiben Sosztakovics *Testamentuma* hiteles, számos dolgot újra kell értékelnünk, nemcsak a zeneszerző életét és zenéjét, hanem általában a szovjet zenei és kulturális életet illetően is” – mondja Laurel E. Fay amerikai Sosztakovics-kutató, aki a *Testamentum* megjelenése után a legalaposabb recenziót írta.⁵⁵ Laurel Fay 1980-ban publikált tanulmányában többek között arra hívja fel a figyelmet, hogy a *Testamentumban* több, már Sosztakovics életében megjelent részlet is fellelhető. A nyolc fejezetből hét kezdődik korábban már ismert anyaggal, amely annak idején a szovjet sajtóban már megjelent.⁵⁶ Bár ez a megállapítás az egykori barátok és tanítványok nyilatkozatát söpri le az asztalról, állítólag mégis Volkov érezte magát kínos helyzetben (hiszen ő eredetileg minden egyes információját vadonatújnak állította be). De egy kijátszani való kártyája még mindig maradt: az, hogy a könyv minden fejezete elején ott van Sosztakovics sajátkezű aláírása és az a szó: „olvastam”. Az aláírásokat amerikai szakértőkkel ellenőriztették.⁵⁷

A hitelesség bizonyítékának állítja be Volkov a *Testamentumban* közzétett képet is, amelyen Irina Sosztakovics, Borisz Tyiscsenko⁵⁸ és Volkov áll egymás mellett. Sosztakovics a fotót a következő szöveggel látta el: „Emlékl a kedves Szolomon Mojszejevics Volkovnak, D. Sosztakovics. 1974. XI. 13. Glazunovról, Zoscenkóról, Mejerholdról folytatott beszélgetéseink emlékére.”

A zeneszerző fia, a zongoraművész Maxim Sosztakovics (1938–) szerint Volkov sosem volt apja titkára, és a *Testamentum* „sokkal inkább Sosztakovicsról

⁵³ Zeneszerző, 1948-tól a Szovjet Zeneszerző Szövetség főtitkára, 1963-tól a Moszkvai Konzervatórium zeneszerzés-tanára. In: N.N.: „Hrennyikov, Tyihon Nyikolajevics.” In: Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brockhaus-Riemann: Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.) 2. kötet 195.

⁵⁴ Papp Márta, i.h.

⁵⁵ I.h.

⁵⁶ I.m., 219.

⁵⁷ I.h.

⁵⁸ Borisz Tyiscsenko: (1939) szovjet-országi zeneszerző. In: N.N.: „Tyiscsenko, Borisz.” In: Dr. Bartha Dénes (főszerk.): *Szabolcsi Bence-Tóth Aladár Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965.) 3. kötet, 554.

szóló, mintsem általa írott könyv”.⁵⁹ Ezzel a kijelentéssel természetesen a legfontosabb kérdést kerülte meg, tudniillik hogy a könyv tartalma megfelel-e a valóságnak.

⁵⁹ Papp Márta, i.m., 218.

2. A versenyművek keletkezése és szerkezete

2.1. Az 1. csellóverseny, op. 107

1959. június 6-án a Szovjetszkaja Kultura egy interjút adott közre Dmitrij Sosztakoviccsal: a zeneszerző éppen készülő darabjáról, egy gordonkaversenyéről beszél. Az első tételt – Allegretto – gúnyos, ironikus indulóként írja le, de zenei koncepciójáról ennél többet nem árul el. Viszont elmondja, hogy inspirációját többek között Szergej Prokofjev (1891–1953) *Sinfonia Concertante* című darabjából nyerte, amely teljesen magával ragadta.¹ A gordonkaversenyen két és fél hónapot dolgozott: május elején kezdett vele foglalkozni, és július 20-án fejezte be.² Művét az akkor még csak harmincas éveiben járó gordonkaművésznek, Msztyiszlav Rosztropovicsnak ajánlotta.

A két művész a moszkvai Konzervatóriumban találkozott először 1943-ban, amikor Sosztakovics az akkor tizenhat éves ifjú tehetség hangszerelés tanára lett.³ A későbbiekben Sosztakovics és Rosztropovics már baráti viszonyt ápolt, sőt kamarazenélt egymással.⁴ Lemezre vették többek között Sosztakovics 1934-ben komponált cselló-zongora szonátáját (op. 40) a moszkvai Rádió Házában.⁵ Rosztropovics nagyon szerette volna, hogy a zeneszerző darabot írjon neki, és megkérdezte Sosztakovics feleségét, hogy mit tegyen. Nyina Vasziljevna azt javasolta: „ha rá akarod venni Dmitrij Dmitrijevicset, hogy írjon neked valamit, egyetlen dolgot tudok tanácsolni: sose kérd meg őt erre, és sose beszélj róla.”⁶ Rosztropovics megköszönte, és megfogadta az asszony tanácsát: sosem kérdezte meg zeneszerzőt az ajánlásairól, és sosem kért tőle darabot.⁷

¹ Alexander Ivashkin: *Dmitri Shostakovich's First Cello Concerto*. In: Shostakovich New Collected Works, Series III, Vol. 46 (Moscow, DSCH Publishers, 2011) 127–130.

² I.h..

³ Lucy Gijbers: *The Three Great Soviet Composers and Mstislav Rostropovich – Talent, Music and Politics in Soviet Union*. MA dolgozat, New Zealand School of Music, 2014. 4.

⁴ Gijbers, i.m., 4–7.

⁵ Elizabeth Wilson: *Shostakovich: A Life Remembered*. 2nd ed. (Princeton: Princeton University Press, 2006), 363–364.

⁶ I.h.

⁷ I.h.

A Szovjetszkaja Kulturában megjelent cikket Rosztropovics is olvasta.⁸ Viszont Sosztakovics csak két hónappal később érezte elérkezettnek a pillanatot arra, hogy titkába őt is beavassa: 1959. augusztus 2-án a testvére, Marija Dmitrijevna lakásában egy pianínón eljátszotta neki a Gordonkaversenyt.⁹ A második tétel, a Moderato eljátszása közben a zeneszerző nem tudta visszatartani a könnyeit, és szavakkal is kifejezte, hogy ez a zene nagyon kedves számára.¹⁰ Ugyanakkor mélységesen aggasztotta, hogy vajon a darabja Rosztropovicsnak elnyeri-e tetszését. Úgyannyira, hogy a gordonkaművésznek nehéz volt meggyőznie arról, hogy a versenymű órá is nagy hatást gyakorolt.¹¹ Sosztakovics pedig csak ezek után árulta el, hogy az op. 107-es csellóversenyt éppen öneki szeretné ajánlani.

A következő két napon Rosztropovics tíz-tíz órát gyakorolt, a harmadik napon pedig nyolc órát. Az első bemutató családi körben, augusztus 6-án zajlott le, Sosztakovics zongorakíséretével. Rosztropovics máris kívülről, kotta nélkül játszotta a darabot.¹² Amúgy híres volt arról, hogy az új műveket rendkívül gyorsan tanulja meg. Esetről esetre megtalálja az emlékezetben rögzítendő karaktereket, egymásra gyakorolt kölcsönhatásukban mutatja fel azokat, transzparenssé téve ezáltal a mű alap gondolatát. Nem felesleges hozzátenni, hogy számára éppen ez a művészi hitelességnek és a közönség felé megnyilvánuló meggyőző erőnek a kulcsa.¹³

Az 1. gordonkaverseny ősbemutatójára a Leningrádi Konzervatórium Nagytermében került sor 1959. október 4-én. A Leningrádi Filharmonikus Zenekart Jevgenyij Mravinszkij (1903–1988)¹⁴ vezényelte. Közismert, hogy Sosztakovics szülővárosának zenekara sajátos kiváltságot élvezett: a zeneszerző az ő közreműködésükre számított a legtöbb szimfóniájának és versenyművének az ősbemutatóján.¹⁵

⁸ Ryan Michael Hoffman: *Artistic Influence, Stylistic Irony, and Musical Reference in Dmitri Sostakovich's Cello Concerto No. 1*. DLA disszertáció, Harrisonburg: James Madison University, 2013. 15.

⁹ I.m. 15.

¹⁰ I.h.

¹¹ I.h.

¹² I.h.

¹³ Tatjana Gajdamovics, i.m., 42.

¹⁴ 1938-tól a Leningrádi Filharmonikusok vezető karmestere. Számos kortárs szovjet zeneszerző, elsősorban Sosztakovics ősbemutatóját vezényelte. Életéről és munkásságáról lásd: V. M. Bogdanov-Berezovszkij: Szovjetszkij dirizsor. Ocserk gyejatyelnosztji E. A. Mravinszkovo, Leningrad 1956. In: N.N.: „Mravinszkij, Jevgenyij Alexandrovics.” In: Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brockhaus-Riemann Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.) II. kötet 587.

¹⁵ Wilson, i.m., 311.

A concerto, mint műfaji megjelölés, a 20. században számos neoklasszikus stílusú mű címéül szolgált.¹⁶ A leghíresebb és a legszélesebb körben ható példák Igor Stravinsky és Bartók Béla kompozíciói.¹⁷ A tételtípusok és azok ciklussá rendezése azt mutatja, hogy ezeket a példákat Dmitrij Sosztakovics a maga számára még az 1950-es, 1960-as években is érvényesnek tekintette.

Az 1. gordonkaverseny hangneme Esz-dúr. A híres versenyművek sorában ennek is megvannak a maga előzményei. Még a militáns hangulatú tételkezdet sem hiányzik, amelyre Joseph Haydn időskori Esz-dúr trombitaversenye szolgáltat példát.¹⁸ Az első tétel szólisztikus indítása szintén a klasszikus versenyművek emlékét idézi: Ludwig van Beethoven és Liszt Ferenc szintén Esz-dúr zongoraversenyeihez hasonlóan Sosztakovics is mellőzi a zenekari expozíciót és rögtön a szólóhangszert juttatja főszerephez.

Tudjuk, hogy az Esz-dúr csellóverseny komponálásakor Sosztakovics nagy érdeklődéssel fordult más zeneszerzők csellóversenyei felé.¹⁹ Tanulmányozta gyakorlatilag az összes híres gordonkaversenyt. Rosztropovicsnak elmondta, hogy a kedvence Saint-Saëns (1830–1921) op. 33-as a-moll csellóversenye volt (1. kottapélda), mert struktúráját, játékidejét és hangszerelését tekintve ez nyerte meg leginkább a tetszését.²⁰

¹⁶ Eric Salzman: *A 20. század zenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980.) 59–87.

¹⁷ Somfai László: „Kísérőfüzet.” In: Bartók Béla: *Bartók Béla zenekari művek* 7. Hungaroton LPX 11516. 5–9.

¹⁸ Hob. VIIe, 1796.

¹⁹ Hoffman, i.m., 17.

²⁰ I.m., 16–17.

All^o non troppo.

1. kottapéllda: Saint-Saëns: a-moll csellóverseny op. 33, Allegro non troppo, 1–4. ütem.

Ebben a versenyművében Saint-Saëns szakít a szokásos három tételes formával: az egész mű egyetlen óriási tételből áll.²¹ Ez a nagy tétel viszont három részre tagolódik: Allegro non troppo, Allegro con moto, Tempo primo. A zenekari bevezetőt, a versenyművek megszokott formájával ellentétben, egyetlen akkord helyettesíti (1. kottapéllda), utána pedig azonnal a szólócselló lép be.²² Az Allegro

²¹ Saint-Saëns egy belga csellistának és viola da gamba játékosnak, Auguste Tolbecque-nek (1830–1919) ajánlotta a versenyművét. In: N.N.: „Tolbecque, Auguste.” In: Dr. Bartha Dénes (főszerk.): *Szabolcsi Bence-Tóth Aladár Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965.) 3. kötet, 525.

²² Saint-Saëns csodálattal tanulmányozta Liszt Ferenc műveit. Az op. 33-as csellóverseny formája például az Esz-dúr zongoraversenyt idézi. Mint Gárdonyi Zoltán írja: „Az Esz-dúr koncert (1855.) egyetlen tétel folyamatába illeszti egy klasszikus szimfónia négy tételének karaktereit, és ezeket nem csak külsőképpen (attacca), hanem belső, motivikus kapcsolatokkal is összeötvözi, akár csak már Schubert a *Wanderer*-fantáziában. Az A-dúr koncert rondószerű formaterve keretébe foglalja a témaanyag transzponált és karakterükben variált visszatéréseit. A zongora és a zenekar egymáshoz való viszonya nem a tutti- és szóló-szakaszok hagyományos váltakozása, hanem szimfonikus versenymű, vagyis a briliánsan kiemelt zongora-szólam szerves része mind a zenekar egészének, mind a kamarazene-szerűen hangszerelt epizódoknak.” In: Gárdonyi Zoltán: „Liszt Ferenc (Franz Liszt).”

con moto felíratú szakaszban a zeneszerző szordinálja a vonósokat, a tétel végi cadenzát pedig – Sosztakovicsot ismerve utólag ez is jelentőssé válik – teljesen megkomponálja. A darab egy rövid visszatéréssel és kódával ér véget.²³

A két kompozíció felépítésében további hasonlóságok is fellelhetők. Sosztakovics Esz-dúr versenyművében két nagy rész áll szemben egymással: az 1. tétellel szemben a második-harmadik-negyedik képez ellensúlyt, amelyek attacca követik egymást.²⁴ Ez azt jelenti, hogy a szólistának – mint a Saint-Saëns-mű esetében – nagy erőpróbával kell farkasszemet néznie, hiszen a második tétel kezdetétől egyáltalán nincs alkalmja megpihenni. Viszont Sosztakovics még elődjénél is tovább megy azzal, hogy a versenymű első pillanatát rögtön a hangszerszólónak adja (2. kottapéldát). A szordinált vonós-kíséret a második tételben önála is megjelenik, a cadenza jelentősége pedig különösképpen megnő, hiszen önálló tétellé válik. A hasonlóságok között könyvelhető el az is, hogy darab legvégén rövidített reprízt és kódát találunk.²⁵

In: Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brockhaus-Riemann Zenei lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.) 2. kötet, 432.

²³ Hoffman, i.m., 18.

²⁴ Sosztakovics négy tételes versenyművének első tétele hat perc hosszúságú, ezután attacca következik a többi tétel. Saint-Saëns versenyműve 18 perc, megállás nélkül. Első előadás felvételét tartalmazó CD: Milborne: Regis Records, 1959. RRC 1385.

²⁵ Hoffman, i.h.

2. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Allegretto, 1–7. ütem.

Sosztakovics hangszerelésének mintájául szintén Saint-Saëns csellóversenye szolgált.²⁶ Először is a szólóhangszer sehol sem játszik ugyanabban a regiszterben, amelyben a kíséret mozog. A vonóskaron túl két fuvola (a második adott ponton piccolóra vált), két oboa, két klarinét, két fagott (a második kontrafagott), egyetlen kürt, üstdob és celesta szerepel.²⁷ A zeneszerző tehát kihagyta a trombitákat és a harsonákat, de hangsúlyos szerephez juttatott egy igényesen megformált kürt-szólamot. A gordonka-szólista és a szóló-kürt több helyen is párbeszédet folytat egymással, és hangszínük egymást kiegészítve, szerves egységbe fonódik össze.²⁸

²⁶ Hoffman, i.m., 17.

²⁷ Eric Roseberry: *Ideology, Style, Content, and Thematic Process in Symphonies, Cello Concertos, and String Quartets of Shostakovich. The Two Cello Concertos.* (New York&London: Garland Publishing, 1989.) 427–428.

²⁸ Kiszjeljeva Jekatyerina Alekszandrovna: *A cselló szerepe D. D. Sosztakovics műveiben.* Internetes elérés: <https://www.pedopyt.ru/categories/7/articles/2147> (Utolsó megtekintés: 2022.08.03.).

Ez az apparátus az 1966-os 2. csellóversenyhez képest is igen kicsinek nevezhető (az tele van ütőhangszerekkel, továbbá két kürt és két hárfa is helyet kap benne).²⁹ Megfigyelhető az is, hogy az üstdobnak fontos dramaturgiai szerepe van: mindig akkor szólal meg, amikor a darabban valamilyen váltás történik. Az a hét üstdobütés azonban, amellyel a versenymű véget ér, Prokofjevre utal.³⁰ Prokofjev *Sinfonia Concertante* című rendhagyó versenyművét (e-moll, op. 125), szintén Msztyiszlav Rosztropovicsnak ajánlotta. Ösbemutatója 1952. február 18-án hangzott el, Rosztropovics szólójával, Szvjatoszlav Richter (1915–1997) vezényletével (ez volt az egyetlen olyan koncert, amikor Richter karmesteri pálcát fogott).³¹ Esz-dúr csellóversenye komponálásakor, mint arról már volt szó, Sosztakovics ezt is nagyjító alá vette.³²

A *Sinfonia Concertante* (3. kottapélda) kifejezetten hosszú, negyven perces darab. Első tétele egy tizenegy perces Andante, majd az Allegro következik (tizennyolc perc) és végül a finálé: Andante con moto – Allegretto – Allegro marcato (tizenegy perc). A mű az op. 58-as csellóverseny (1933–1938) új változata, amelynek az átdolgozásába Prokofjev, egyáltalán nem véletlenül közvetlenül azután kezdett bele, hogy a moszkvai Konzervatóriumban az ifjú Rosztropovicsot gordonkázni hallotta (1950–1951).³³ Ugyanebben az időben egy csellószonátát is írt, sőt egy csellóra és zenekarra szánt *Concertinó*ba is belefogott, amelyet azonban végül nem ő fejezett be, hanem Dmitrij Kabalevszkij (1904–1987).³⁴

²⁹ Eric Roseberry: *Ideology, Style, Content, and Thematic Process in the Symphonies, Cello Concertos, and String Quartets of Shostakovich*. (New York&London: Garland Publishers, 1989.) 449–450.

³⁰ Gijbers, i.m., 24.

³¹ Gautire Capucon, Valerij Gergijev, Orchestra of Marinsky Theatre Audio CD. Internetes elérhetőség: <https://www.amazon.com/Tchaikovsky-Variations-Prokofiev-Sinfonia-Concertante/dp/B002WQ5CP8> (Utolsó megtekintés dátuma: 2018. május 12.).

³² Ivaskhin, i.m., 127.

³³ I.h.

³⁴ Hoffman, i.m., 19–21.

To Mstislav Rostropovich

SINFONIA CONCERTANTE

I
SERGE PROKOFIEFF
Op. 125

Andante $\text{♩} = 66$

2 Flauti (II=piccolo)
2 Oboi
2 Clarinetti
2 Fagotti
2 Trombe
4 Corni I, II
III, IV
3 Tromboni
Tuba
Timpani
Tamburino
Cassa
Violoncello solo
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

Fl. II muta in Piccolo

Andante $\text{♩} = 66$

pizz.
pizz.
pizz.
f unis. pizz. arco
pizz. arco
pizz. arco
pizz. arco

© Copyright 1951 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. All rights reserved 01748

3. kottapélda: Prokofjev: Sinfonia Concertante op. 125. Andante 1–5. ütem

Sosztakovics Esz-dúr csellóversenyében Gustav Mahler (1860–1911) hatása is felismerhető. Krzysztof Meyer (1943–) zeneszerző elbeszélése szerint Sosztakovics gyakran és lelkesen beszélt Mahlerről. Úgy tűnt, nehezen tudná kiválasztani, hogy Mahler szimfóniái közül melyik a kedvence, mert mindegyiket olyan nagyra értékeli. Meyer szerint egyszer azt mondta: „Ha valaki azt mondaná nekem, hogy csak egyetlen óráim van hátra, és megkérdezné, hogy mit szeretnék utoljára meghallgatni, akkor én azt felelném, hogy a *Dal a földről* utolsó tétele legyen az.”³⁵

Ezek után nem csoda, ha az Esz-dúr csellóverseny második tételének 158-as ütemétől kezdve (4. kottapélda) határozott Mahler-párhuzamot fedezhetünk fel. A szólócselló üveghangjai és a cseleszta által játszott téma mellett a szordinált

³⁵ Wilson, i.m., 524.

hegedűk nyolcad-mozgása a *Dal a földről Magányosan az őszben* című, második tételének 20. üteméhez hasonlít (5. kottapélda). Mahler tételében szintén egyenletes mozgású hegedűkíséretet találunk, amely felett az oboa szólózik:³⁶



4. kottapélda: Sosztakovics: Esz-dúr csellóverseny op. 107, Moderato, 158–161. ütem.

Muszorgszkij *Borisz Godunov* című operájának Sosztakovics hangszerelésével 1959-ben volt a bemutatója. Már ekkor foglalkoztatta a zeneszerzőt *A halál dalai és táncai* című ciklus is, amelynek 1962-ben szintén elkészítette a hangszerelését. A gordonkaversenyben több idézetet is találunk belőle: Az 1. tétel 36–39. ütemében a *Trepak* jelentkezik, egyfajta haláltánc formájában (5. kottapélda):³⁷

...Az erdő és a tisztás teljesen kihalt.
Hóvihar sír és nyög;
úgy sejlik, mintha az éji sötétben
felbőszülten rejtegetne valakit.

Nézd, valóban! A sötétben a muzsikot
átöleli a halál, dédelgeti,
a cimborával kettesben trepakot táncol,
fülébe dalt dúdol...³⁸

³⁶ Hoffman, i.m., 28–29.

³⁷ Henry van der Groep: *A Notable Deadly Game, Themes and motifs in the First Cello Concerto*. Internetes elérés: https://dschjournal.com/wordpress/onlinearticles/dsch54_notable.pdf (Utolsó megtekintés: 2022. 08.).

³⁸ Tarján Gábor fordítása. Internetes elérés: <http://www.tarjanz.eu/libretto/index.php?kat=dal> (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 10.).



5. kottapéllda: Sosztakovics: Esz-dúr csellóverseny op. 107, Allegretto 36–40. ütem.

Nem kölcsönanyag, de mint önállóan rögzített képlet, feltétlenül külön tárgyalást kíván az úgynevezett Sosztakovics-névjegy. Az életmű ismerői szerint ez az a-moll hegedűverseny (op. 77, 1948) óta jelentkezik újra meg újra az életműben, például a X. szimfóniában (e-moll, op. 93, 1953),³⁹ az 1. gordonkaversenyben, de jelen van még 1960-ban 8. vonósnégyesben (Drezda, op. 110) is.⁴⁰

Ennek a névjegynek az a sajátos jellegzetessége, hogy a német helyesírás szerint kell olvasni. Az embernek az a benyomása, hogy a szovjet hatóságok csak azért nem akadtak bele, és csak azért nem kovácsoltak belőle vádat, a lassan másfél évtizede már amúgy sem futtatott számító zeneszerző ellen, mert – nem vették észre! Hiszen a Szovjetunióban a német az 1940-es években: az ellenség nyelve.⁴¹

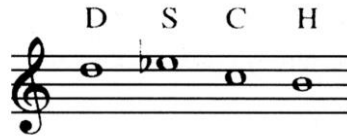
A mai muzsikus megértőbb. Számára evidens, hogy Sosztakovics, reflexszerűen a Bach-névjegyre gondolhatott, és így kötött ki külön megfontolások nélkül a német nyelvnél. Evidens az is, hogy Sosztakovics neve eredeti, orosz formájában nem kínál olyan pár hangos képletet, mint a B-A-C-H-motívum. Kapóra

³⁹ Hoffman, i.m., 43.

⁴⁰ Gijbers, i.m., 18–19.

⁴¹ Volkov: *Testamentum. Dmitrij Sosztakovics emlékei Szolomon Volkov szerkesztésében.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997). 40.

jött hát neki, hogy ha nevét németre transzliterálja. Az S hangzó rögtön három zenei hangnak is a hordozójává válik: D-Esz (S)-C-H (6. kottapélda):⁴²



6. kottapélda: A DSCH-motívum.

Az elemzők az Esz-dúr gordonkaverseny mottószerű főtémáját a DSCH-motívum származékának tekintik,⁴³ amely a négy tételből háromban fontos szerepet játszik, csak a Moderatóban nem bukkan fel. A téma szignáljellegével kapcsolatban jó tudni, hogy ott van már *Az ifjú gárdista* című film kísérőzenéjében, 1948-ban is⁴⁴ (igaz, hogy más hangnemben: esz-c-g-fisz).⁴⁵ A gordonka legelső megszólalása is maga a szignál (7. kottapéldát), hangalakja és ritmusa folyamatosan transzformálódik:



7. kottapélda: Sosztakovics: Esz-dúr csellóverseny op. 107, Allegretto, 41–42. ütem.

2.1.1. Allegretto

Az Esz-dúr gordonkaverseny bonyolult szerkezetű, sokrétegű darab, amelyben nem a szólista és a zenekar közötti versengés az alapeszme, hanem inkább a párbeszédes váltakozás. A tematikus anyagban eleven, harcias és gyengéd lírai karakterek váltják egymást az egész tétel során. Külön érdemes a figyelmet azokra a szakaszokra

⁴² N.N.: „Sosztakovics, Dmitrij Dmitrijevic.” In: Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.) 3. kötet, 381–383., 382.

⁴³ Abdel-Aziz, i.m., 63.

⁴⁴ Groep, i.h.

⁴⁵ Hoffman, i.m., 31–32.

fordítani, ahol a zeneszerző olyan hanghatásokat ér el, amelyek a maguk melegségében és érzelmi kifejező ereje szerint az emberi hanghoz hasonlítanak.⁴⁶

Gordonkaversenye előadásához Sosztakovics kimondottan szerény összetételű zenekart ír elő: ötszólamú vonószekart, fafüvőkat, kürtöt, cselesztát és üstdobokat.⁴⁷ A zeneszerző elsősorban a szólócselló adta lehetőségekre épít. Kiszeljewa ír arról, hogy milyen módon hat a cselló hangzása a hallgatókra. Akik hozzászokva, hogy a cselló egy éneklő, dallamos hangszer, rögtön észreveszik a hangszínéhez a zeneszerző által hozzáadott élességet és csipkelődést.⁴⁸ Nagy felületen használja ki a hangszer mély regiszterét, de hálás szerepet juttat a magas fekvésnek is. A zenekarból két hangszert emel ki: a kürtöt és az üstdobot.⁴⁹ A nem túl robusztus hangszerelés ellenére a hangszínek összképe kimondottan sokrétű. A tematikus anyag és a hozzájuk tartozó kifejező eszközök sok helyen érezhetően a hangszerelési alapötletből származnak. Ez a módszer a zeneszerző korábbi versenyműveiben is megfigyelhető, például a Hegedűversenyben (op. 99) is.⁵⁰ A figyelmes hallgatónak az a benyomása, hogy a zeneszerző képes bármely tetszőleges tematikus anyagot zeneileg továbbfejteni, azt is, amelynek önmagában tulajdonképpen nem volna különösebb vonzereje. Amikor Sosztakovicsot megkérdezték, hogy a gordonkaversenye miről szól, akkor igen egyszerű, de igen csattanós választ adott: „Egyszerűen csak fogtam egy egyszerű kis témát, és megpróbáltam tovább fejleszteni.” (8. kottapélda)⁵¹



8. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Allegretto, 1–2. ütem.

⁴⁶ Abdel-Aziz, i.m., 62.

⁴⁷ Dmitri Schostakowitsch: *Konzert Nr. 1 für Violoncello und Orchester, Op.107*, (Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski.) 1960.

⁴⁸ Kiszeljewa, i. h.

⁴⁹ David Hurwitz: *Shostakovich Symphonies and Concertoes. An Owner's Manual*. (New Jersey: Amadeus Press, 2006.) 152.

⁵⁰ Abdel-Aziz, i.m. 61.

⁵¹ David Hurwitz, i.m., 151.

Amint azt az idézet mutatja, Sosztakovics figyelme ebben a tételben elsősorban a tematikus fejlesztés felé fordul, mégpedig oly módon, hogy az első ütempár igénytelen, látszólag semmitmondó dallami formuláját a lehető legkomplikáltabb és sokszor váratlan átalakításnak veti alá, például 23–29. ütemben (9. kottapélda).⁵²



9. kottapélda: Sosztakovics: Esz-dúr csellóverseny op. 107, Allegretto, 23–29. ütem.

A versenymű nyitó tétele formai szempontból klasszikus szonáta, amelynek részei kristálytisztán megjelennek. A formai egységek között ugyan nincsen megállás, a zeneszerző mégis egyértelműen jelzi a helyenként meglehetősen éles váltásokat (1. táblázat):

Expozíció 1–133. ütem	Kidolgozás 134–243. ütem
Repríz 243–295. ütem	Coda 296–333. ütem

1. táblázat: 1. gordonkaverseny 1. tételének formai vázlata.

Az „Allegretto” tempó-megjelölés első ránézésre talán meglepőnek tűnhet. A mai előadók egy része az egész tételt jóval gyorsabban adja elő. Az ironikus induló jellege azonban megköveteli a visszafogott tempót, amelyben a zenei csattanók, a groteszk elemek nem csupán láthatóvá válnak, hanem előtérbe is kerülnek. A szólócselló harmincegy ütem kivételével mindvégig játszik, ami azt jelenti, hogy a gordonkaművésznek lazításra, pihenésre sehol sincsen lehetősége. Ráadásul több

⁵² Abdel-Aziz, i.m., 62.

karaktert kell egymással váltogatnia: be kell mutatkoznia vezető szerepben, kíséretként és dialógusszerkezet egyik elemeként is.⁵³

A gordonka által intonált témafejtés, annak is különösen első két üteme a darab szignáljának tekinthető.⁵⁴ Ez a későbbiek során hangalakjában is ritmusában folyamatosan transzformálódik. Az első ütem dallami képletében a romantika által közös tercű fordulathoz nevezett harmóniafejtés jelenik meg. Az első három hang, vagyis a G–Fesz–cesz hangok értelmezhetők e-moll akkordnak is, melyre a fűvósok egy Esz-dúr akkorddal válaszolnak. A nyolcad-nyolcad-negyed ritmikai képlet (ti-ti-tá, anapestus) a fűvósoknál jelenik meg, akik a történetet egyértelmű Esz-dúr hangnembe fordítják (b és esz hangok). Velük szemben a cselló-szólamban jelentkező motívum sarokhangjai visszamenőleg vezetőhangnak minősülnek (Fesz, cesz). A zeneszerző ezzel a kimondottan egyszerű fogással azt éri el, hogy a fül az egyszerű Esz-dúr hármashangzatot meglepetés-effektusként éli át. A harmóniai instabil, kromatikus cselló-szólóra a zenekar ráadásul G. Rossini *Tell Vilmos*-nyitányára, pontosabban annak negyedik részére emlékeztető lovaglós ritmussal válaszol (2. számú kottapéldát). Vagyis már az első pillanatban dialógusviszony alakul ki a szólóhangszer és a zenekari válasz között, amelyet a zeneszerző az egész tételen végig is visz.⁵⁵

Lényeges az is, hogy a tétel fő témája nyolc ütemet foglal el. Egy négyütemes elő- és egy négyütemes utótagból áll, vagyis szimmetrikus felépítésű. Klasszikus értelemben tiszta tagolású és egyszerű szerkezetű témáról van szó, egy periódusról. A második négy ütem az előtag hangjaiból van kifejlesztve, és maga is szimmetrikus felépítésű. A fűvós szekció és a csellószólo ellentéte a továbbiakat is meghatározza.⁵⁶

Az expozíció rövid szakai a következő módon alakulnak:

8 ütem (1–8.) A szóló-cselló és a	8 ütem (9–16.) A zenekar sűrűsödő	4+2 ütem (17–22.) Kromatikus skála (fűvós)
---	---	--

⁵³ Eric Roseberry, i.m., 428.

⁵⁴ Ginsburg, i.h.

⁵⁵ David Hurwitz, i.m., 152.

⁵⁶ Abdel-Aziz, i.m., 64.

fafűvós zenekar párbeszéde. Szignál- motívum és anapesztus- válasz.	közbevetései.	hangszerek). Válaszul a cselló is felfelé törekszik.
7 ütem (23–29.) A cselló kettősfogásai, küzdelmes emelkedés a esz” felé.	6 ütem (30–35.) Új elem: kromatikus nyolcad-mozgás (fuvola, piccolo).	3 ütem (36–38.) Az oboák, a klarinétok és a fagott kromatikus, legato félhangjai.
3 ütem (39–41.) Ugyanaz párhuzamos mozgásban, a gordonka- ritmizálás folytatása.	8 ütem (42–49.) 5/4-es ütemek, a vonószeneke első ízben intonálja a lovagló motívumot.	8 ütem (50–57.) A vonós- és fűvóska- r szembeállítás. A kontrafagott szólistikus jelentkezése.
4 ütem (58–61.) Szerepcsere: a szignál- téma a vonósokon legato szólal meg, a válasz a gordonka kettősfogásaira hárul.	4 ütem (62–65.) A szóló-csellóban folyamatossá válik a nyolcad-mozgás, a vonóskar a szignál motívummal kíséri.	4 ütem (66–69.) Ugyanaz, mint az 58–61. ütemben
4 ütem (70–73.) 4 ütemes vonószeneke- ri átvezetés (2+2), a basszus hosszú kitartott hangjai.	4 ütem (74–77.) A vonóskar ütemenként felépülő akkordja, vele szemben a szólista diszsonáns kettősfogásai.	4 ütem (78–81.) Szerepcsere ütemszámon a szóló trilla-lánccal, pizzicato akkordikus válasz.
4 ütem (82–85.) Az első nagyzenekari tutti-pillanat. Szinkópák,	5 ütem (86–90.) Melléktéma (nem lírai, hanem hősies tónusban), a	5 ütem (91–95.) Az előző öt ütem nyomatékosító ismétlése.

lovagló-motívum, a szignál-téma továbbfejlesztése.	vonóskarban az eddigiek továbbfejlesztése, a frázis ötödik ütemében a fafúvók kromatikus motívuma.	
3 ütem (96–98.) A melléktéma 3/2-es, kolorált változata, vonós kíséret két rétegben: basszus a 86. skk. ütem variánsa, a magas fekvésben a lovagló-motívum és származékai.	4 ütem (99–102.) Ugyanaz, a negyedik és ötödik ütemben a cselló-szóló tovább vezetésével.	4 ütem (103–106.) A kolorált melléktéma egyre extratikusabb, szekvenciális ismétlődése. Vonóskari kíséret, továbbra is két rétegben.
5+1 ütem (107–112.) Heterometrikus szakasz. A magas fekvésben, ff ágáló cselló-szólóval szemben itt is két rétegű, de ezúttal fúvós-kíséret.	5 ütem (113–117.) A kolorált melléktéma újabb jelentkezése. Kíséret mint korábban.	3 ütem (118–120.) Decressendo: a fúvóskar tacet, a lovagló motívum a magasabb vonósoknál. A melléktéma ismét dekolorált formában.
3+1 ütem (121–124.) Lefelé ereszkedő, diminuendo gordonka-szóló. Kromatikus skálátörések a mély vonósoknál.	4 ütem (125–128.) Klarinét-szóló, alatta a szóló-gordonka mély fekvésű ellenpontja. Pizzicato-kíséret.	4+1 ütem (129–133.) A melléktéma, az ellenpont és a kíséret fokozatosan elporlik, a kürt szólam a szignál téma idézetével lendíti át a történetet a kidolgozási fázisba.

2. táblázat: 1. gordonkaverseny, 1. tétel expozíciójának áttekintése.

Az expozíció 96–105. ütemében (10. kottapélda) egy jól azonosítható zenei idézet búvik meg. A motívum már korábban, a zeneszerző 1957–1958-ban komponált *Moszkva-Cserjomuski* című három felvonásos operettjében is benne volt (op. 105).⁵⁷ A máig ismert, különböző variációkban játszott orosz gyermekdalt⁵⁸ – „Csizsik-pizsik, hol voltál?” – a helyzet eredeti beállítása szerint a Cári Jogtudományi Iskolába diákok éneklék sárga-zöld egyenruhában (csíz: sárga-zöld kismadár, pizsik: a sapka, a kettő együtt: Szentpétervárott a joghallgatók csúfneve).⁵⁹

Чирик-пырик, где ты был?

На Фонтанке водку пил.

Выпил рюмку, выпил две —

*Закружилось в голове.*⁶⁰

Csizsik-pizsik, hol voltál?

A Fontankán vodkát ittam.

Megittam egy pohárral, megittam kettővel –

Meg is szédült a fejem.⁶¹

⁵⁷ Henny van der Groep, i.h.

⁵⁸ Internetes elérés: https://www.youtube.com/watch?v=cUvAWwHN_vc&feature=youtu.be (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 15.).

⁵⁹ Internetes elérés: <https://www.google.com/url?q=https://www.russianfromrussia.com/chizhik-pyzhik-chizhik-pyzhik/&source=gmail&ust=1661757135027000&usg=AOvVaw06axsq4sMxUUGfh1FTx9FJ> (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 15.).

⁶⁰ Internetes elérés: <https://www.google.com/url?q=https://www.russianfromrussia.com/chizhik-pyzhik-chizhik-pyzhik/&source=gmail&ust=1661757135027000&usg=AOvVaw06axsq4sMxUUGfh1FTx9FJ> (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 15.).

⁶¹ Vojtek Zsuzsanna nyersfordítása.



10. kottapéllda: Sosztakovics: Esz-dúr csellóverseny op. 107, Allegretto, 96–98. ütem, a gordonkaszólóban a Csizsik-pizsik dallammal.

A tétel kidolgozási részében új zenei anyag nem jelentkezik: az exposícióban már megismert anyag feldolgozására és továbbfejlesztésére kerül sor. A kétütemes alapotívum végtelen ismétléseivel a kérlelhetetlen induló karaktere teljesen egyértelmű válik. Ez a szakasz ABA formájú, kezdetén a négyhangos főtémát a kürt szólaltatja meg (11. kottapéllda.):



11. kottapéllda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op.107, Allegretto 134–138. ütem.

A cselló egyre jobban gyorsuló futamaival a történések egyre sűrűbbé válnak, mintha a lejtőn lefelé már nem lenne megállás. A szólóhangszer a 178. ütemtől kezdve motorikus nyolcadmozgásban zakatol, hosszú fúvós- és vonós pizzicato-akkordok közepette. A kürt minden megszólalása fontos állomás, amelyen a szignál köszön vissza, mint egyre közeledő, vészjósló sziréna, amelyre esetenként vagy fúvós, vagy vonós válasz érkezik. A szólócselló gyors virtuóz nyolcadaiban szintén a szignálmotívum van elrejtve (12. kottapélda):

The image shows a musical score for the 12th example. It features several staves for different instruments: Pico (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Cor. (Cor Anglais), Vc. solo (Violoncello solo), and Archi (Archi - Strings). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *cresc.* (crescendo). The Vc. solo part is particularly prominent, showing a fast, rhythmic pattern.

12. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op.107, Allegretto, 196–201. ütem.

A megismert fordulatok a következő szakaszban váltakozó hangszereken, hangszercsoportokon jelennek meg külön-különféle helyzetben. Erre példa fafúvós hangszercsoport és csellószóló kettőse a 203. ütemtől kezdve: a nyolcadokat a fafúvós hangszerek veszik át, a szólóhangszer ezen a helyen a kíséret szerepét játssza, már-már katatón módon. Ennek a rendkívül feszült szakasznak a feloldása a kürt belépésével érkezik meg a 227. ütemben. A főtéma a vonós szólamok lovagló ritmusú kíséretével hangzik el.

A repríz előtt Sosztakovics négy ütemes álvisszatéréssel lepi meg a hallgatót. A 239. ütemben a csellószólo fortissimo belépése után hatalmas diminuendo végén érkezik meg az igazi visszatérés. A 260. ütemben az egész zenekar váratlanul elhallgat, a kürt és a cselló pedig magára marad. Ez a szakasz paradox módon a feszültség még további fokozásához vezet (amelyben a vezérszerepet a szólóhangszer kettősfogásai játsszák, 13. kottapélda):



13. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op.107, Allegretto, 262–266. ütem.

A kürt-téma után a dallam ismét a szólócsellóhoz kerül, és diminuált formában érkezik meg a főtémára épülő *Codához*. Az egyre jobban elcsendesedő zenében hatalmas meglepetésként érkezik meg az üstdob subito forte leütése, és a tétel hatásos, váratlan befejezése (14. kottapélda):

14. kottapélda: Sosztakovics Esz dúr csellóverseny op. 107, Allegretto, 327–333. ütem.

2.1.2. Moderato

A második tételre Sosztakovics a következő metronómjelzést írta elő: negyed=66.⁶² A Moderato (mérsékelt) tempójelzést itt szó szerint kell értelmezni, és pontosan kell betartani. A terjedelmes tételt ugyanis egy hosszú, nagyrészt meditatív cadenza követi. A zeneszerző által előírt tempó segít a zeneértésben is. A tétel formája a szonáta és a rondó különleges kombinációja.⁶³

⁶² Dmitri Schostakowitsch, i.m., 29.

⁶³ David Hurwitz, i.m., 154.

A tétel feszült vonóskari bevezetővel kezdődik.⁶⁴ Az ütempárokból mozgó zenei anyag piano espressivo jelzése, de sűrűn egymást követő éles disszonanciái is valamiféle világfájdalmat, már-már kozmikus szomorúságot érzékeltetnek. Az alapvetően akkordikus történeten belül önálló szólammozgások is folyamatosan jelentkeznek, és lefelé billenő, vagy éppenséggel magasba törő rajzolatukkal az eseményeknek az érzelmi lázgörbe jellegét kölcsönzik (5–7. ütem).⁶⁵ A groteszk elemnek az egész tételben semmi helye sincsen: a zeneszerző szünetelteti a kontrafagottot, a piccolo is csak néhány pillanatra jelenik meg, a fuvolával együtt, unisono. A vonós hangszínek, részben a viszonylag mély fekvés miatt egyszerre sötétek és melegek. Eszünkbe juthat A. Dvořák 9. szimfóniájának a bevezetője (Az Újvilágból, 15. kottapélda).⁶⁶

15. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op.107, Moderato, 1–9. ütem.

A 10. ütemben belépő kürtszólam segít a disszonanciák közül a funkcionalitást is kihallani: az egyvonalas a-hang ismételtetésével és alsó-felső körülírásával készíti elő a gordonka-szólo tiszta a-moll belépését (16. kottapélda):

⁶⁴ Ginzburg, i.h.

⁶⁵ Abdel-Aziz, i. m., 72.

⁶⁶ David Hurwitz, i.h.

16. kottapéllda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Moderato, 10–16. ütem.

A gordonkaszóló belépése népdalként hat.⁶⁷ Kíséretében a brácsaszólam idézi meg először Gustav Mahler *Dal a földről* című szimfóniájának második tételét, annak is a szordinált, jellegzetes szekundlépésekben csúszkáló első hegedűszólamát. Azt sejteti ezzel Sosztakovics, hogy Mahler zenekari dalának a szövege,⁶⁸ illetve az abban kifejeződő, gyógyíthatatlannak tűnő melankólia az alaptónusa az ő tételének is (17. kottapéllda):⁶⁹

Herbstnebel wallen bläulich überm See;
vom Reif bezogen stehen alle Gräser.
Man meint, ein Künstler habe Staub von Jade
über die feinen Blüten ausgestreut...

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.
Sonne der Liebe, willst du nie erscheinen,
um meine bitteren Tränen aufzutrocknen?

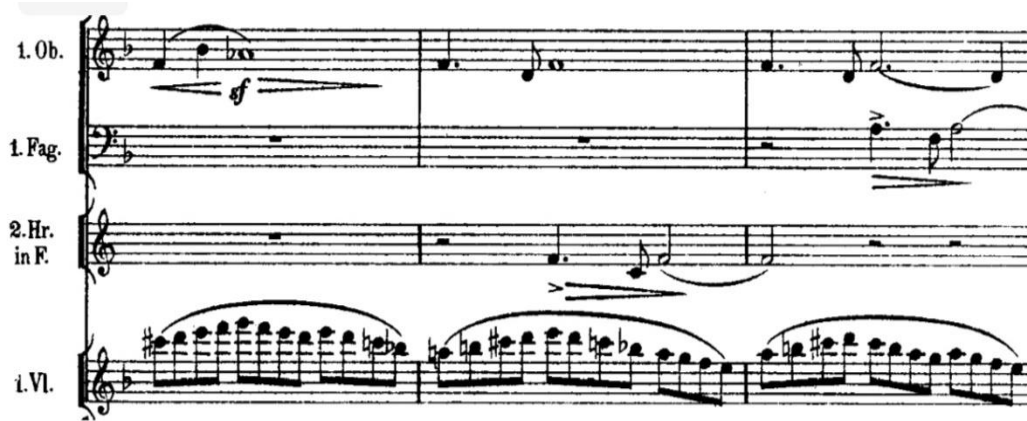
⁶⁷ Hurwitz, i.m., 154.

⁶⁸ Hans Bethge (ford.): *Die Chinesische Flöte*. 1907/08.

⁶⁹ Hoffman, i.m., 28–29.

Kékes-szürke őszi ködök lebegnek a tó fölött
 Dérről borítva állnak a füvek mindenfelé.
 Mintha egy művész jade port szórt volna
 A gyenge virágokra...

Sokat sírok magányosságomban.
 Szívemnek össze túl sokáig tart már.
 Szerelem nyara, sosem ragyogsz már rám,
 Hogy keserű könnyeimet fölszárítsad?⁷⁰



17. kottapélda: Gustav Mahler: *Das Lied von der Erde, II. Der Einsame im Herbst*, 6–8. ütem.

A 20. ütemtől kezdve a dallam népdalszerűsége megszűnik, mégpedig egyik pillanatról a másikra, a dallam rajzolatába szűkített terces kromatikus fordulatok épülnek be, nyilvánvalóan a fenti szöveg által jelzett melankólia érzékeltetésére. A 24. ütemnél a quasi-népdal témafeje újra jelentkezik, majd négy ütemmel később, mint korábban, újra jelentkezik a dallam kromatikus elrajzolása is.⁷¹

A 35. ütemnél új formaszakasz indul, az előzőtől lényegesen különböző, kamarazenei hangszereléssel. A történés itt hosszú ütemeken keresztül négy szólóhangszerre van bízva, amelyek alatt csak a basszuspizzicatók szolgálnak kíséretül. Ez a négy hangszer az A-klarinét, az F-kürt, a rendhagyó módon nagy A-ra és a kis esz-re hangolt üstdob-pár, valamint a gordonka. A népdalt és annak kromatikus továbbszövezését a klarinét szólaltatja meg, itt is a-mollban. A kürt és az üstdob-pár szerepe hangszínként értékelhető, az affektus-hordozó ellenszólam

⁷⁰ Nyersfordítás.

⁷¹ Roseberry, i.m., 439.

megszólaltatása pedig a gordonkaszólistára hárul. A dallamhoz képest komplementer ritmusokban mozgó ellenszólam különleges, helyenként torz, de igen expresszív és feltétlenül nagyon szomorú kíséretként viselkedik (18. kottapéllda):

18. kottapéllda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Moderato, 35–39. ütem.

Az 54. ütemtől interludium kezdődik, amely a vonóskari bevezető anyagából indul ki, és azt ezúttal pianissimo espressivo, con sordino idézi vissza (fisz-moll).⁷² A 70. ütemnél a gordonkaszóló, a korábbiaktól eltérően, bekapcsolódik a közjátékba, és magas fekvésű kantilénával teszi a jajgatást még intenzívebbé.

Az 95. ütemtől a tétel szövegében egy idézet következik, Muszorgszkij: *A halál dalai és táncai* című dalciklusából.⁷³ Ez az idézet a fentebb már említett melankólia, sőt a gyász újabb tárnait nyitja meg a tétel számára,⁷⁴ hiszen szövege egyenesen a Halálról szól, „aki” a haldokló kisgyermek ápolását akarja a kimerült édesanya kezéből kivenni. A helyzet Muszorgszkijon túlmenően egyenesen Schubert dalát is megidézi: „Wirst sanft in meinen Armen schlafen.” („Édesen fogsz a karjaim között aludni.”):

⁷² Roseberry, i.h.

⁷³ Golesnyikov Kutuzov gróf verseire Muszorgszkij 1875 és 1877 között komponálta *A halál dalai és táncai* című ciklusát: 1. *Bölcsődal*, 2. *Szerenád*, 3. *Trepak*, 4. *A hadvezér*, In: Feuer Mária: „Kísérőfüzet.” In: M. Muszorgszkij: *Muszorgszkij-Dalok*. Budapest: Hungaroton, 1978. SLPX 12077.

⁷⁴ Gene de Lisa: Shostakovich: *Cello Concerto No. 1*. Internetes elérés: <http://genedelisa.com/2007/04/15/shostakovich-cello-concerto-no-1/> (Utolsó megtekintés: 2022. 08.25.).

Ты утомилась, вздремни-ка немножко,
Я посижу за тебя.
Утомонить ты дитя не сумела.
Слаще тебя я спою.⁷⁵

Szundíts csak egy kicsit,
én majd itt ülök helyetted.
Te nem tudtad megnyugtatni gyermekedet,
én majd édesebben dalolok.⁷⁶

Ez a „dolce” rész a fuvola, a klarinétok és a fagottok harmonika-akkordjaitól különleges.⁷⁷ A főrész a-molljával szemben ez a dallam maggiorében, tiszta A-dúrban mozog (a’- e’’ pentachord). A szakasz megnyugtató, vigasztaló jellegét a piano, dolce utasítás is alátámasztja, olyannyira, hogy a hallgatónak itt most zenei értelemben is Schubert juthat eszébe.⁷⁸ Figyelemreméltó, hogy a melodikus idézet itt is újra meg újra hangnemileg elrajzolt toldalékkal van ellátva, például az 99., vagy a 107. ütemnél. Ezen az utóbbi helyen a toldalék zenei anyagát ugyanazok a komplementer ritmusú akkordok kísérik, mint korábban a Muszorgszkij-idézetet (19. kottapélda):

⁷⁵ Golesnyikov-Kutuzov: Bölcsődal.

Internetes elérés: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=6737 (Utolsó megtekintés: 2022. 07. 30.).

⁷⁶ Tarján Gábor fordítása. Internetes elérhetőség: <http://www.tarjangz.eu/libretto/index.php?kat=dal>, (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 20.).

⁷⁷ Hurwitz, i.m., 154–155.

⁷⁸ Gondolhatunk *A halál és a lányka* vagy *A patak bölcsődala* címűre is.

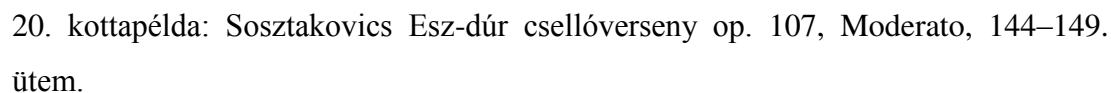
50 a tempo
non stacc.
p dolce
non stacc.
p dolce
non stacc.
p dolce
p
mf
pizz.
mp
pizz.
mp
pizz.
mp
pizz.
mp
pizz.
mp

19. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Moderato 95–100. ütem.

Ezek a zenei anyagok jutnak csúcsponttra a 130. ütem környékén.⁷⁹ A vonóskar a Muszorgszkij-téma akkordikus változatát exponálja, piano molto espressivo. Egész más értelemben jut csúcsponttra ugyanezen a helyen a gordonkaszóló, amely több mint három oktávnyi felfutás után, háromszoros fortissimóban szólaltat meg hármashangzat felbontás logikájú, szenvedélyes zenei anyagot. A hangerő folyamatos fokozásával a cselló végül a teljes zenekart megmozgató csúcsponttá fejleszti a zenei gondolatot, amely itt is egyetlen üstdobütéssel emelkedik a tetőpontra (20. kottapélda):⁸⁰

⁷⁹ Roseberry, i.m., 437.

⁸⁰ Abdel-Aziz, i.m., 76.



A folytatás a tétel a kamarazenei szakaszának a gordonkaszólójával mutat rokonságot (kis és nagy tercek váltakozása, a 33. ütemnél). Az 147. ütemnél kezdődik a népdaltéma reprízének előkészítése, a zenekari téma fortissimo, espressivo jelentkezésével.

A gordonkaszólam belépését ezúttal is a kürt vezeti be, a tétel elején már hallott módon. A népdalemlékeket idéző főtémát a szólista itt üveghangokkal szólaltatja meg, annak harmadik–negyedik ütemét pedig a celestának adja tovább (21. kottapélda):⁸¹

⁸¹ Hurwitz, i.h.

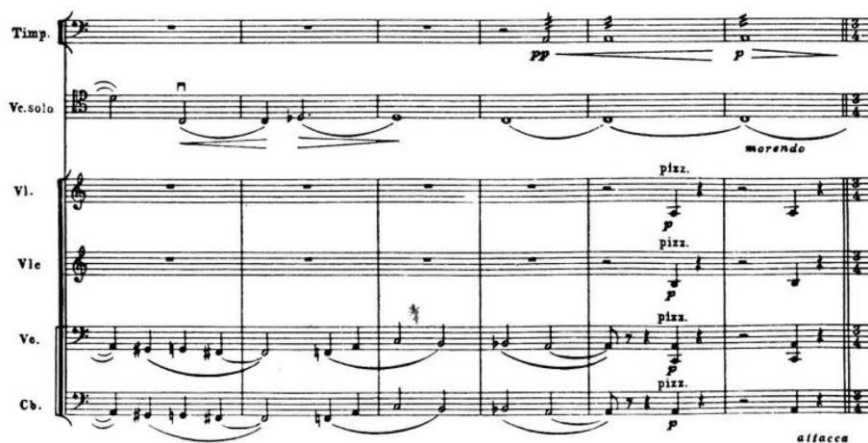
21. kottapélda: Sostakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Moderato, 162–166. ütem.

Szintén üveghangokon jelentkezik az a zenei anyag, amely az expozícióban a diatonikus téma kromatikusan elrajzolt továbbszövésének volt minősíthető. Megjegyzendő, hogy az első hegedű újra a már bemutatott Mahler-idézetet játssza, sőt hogy a Mahler-szimfónia hangszereléséhez a partitúrának ez a sora áll a legközelebb (ez az éteri hangzás a *Gyermekgyászdalok* ciklusának hangulatát is megidézi, 22. kottapélda):⁸²

22. kottapélda: Sostakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Moderato, 172–176. ütem.

⁸² Hurwitz, i.m., 155.

A tétel vége, mind a hangzás intenzitását, mind a felrakás sűrűségét tekintve, fokozatosan visszaépül. A 177. ütemnél újabb kamarazenei folt jelentkezik, ezúttal két klarinét, a celesta és a gordonkaszólo részvételével, a bőgők és a (zenekari) csellószólam pizzicato kíséretével. A visszaépülés a gordonkaszólamról a 184. ütemnél grafikusan is leolvasható: c-desz lépés, először a háromvonalas, aztán a kétvonalas, aztán az egyvonalas és végül a kis oktávban. A fekvésváltást szabálytalan léptékű augmentáció is kíséri.⁸³ A tétel legvégén a nyugvópontra jutott gordonkaszólot üstdobtremoló és két akkordikus vonószenekari pizzicato segíti át a harmadik tételbe. (23. kottapélda)⁸⁴



23. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Moderato, 187–192. ütem.

2.1.3. Cadenza

A harmadik tétel megszólaltatása teljes egészében a szólóhangszerre hárul. Ez a megoldás a versenyművek történetében egyedülálló.⁸⁵ Terjedelmes cadenzák ugyan máshol is előfordulnak (például Pjotr Iljics Csajkovszkij b-moll zongoraversenyének

⁸³ Abdel-Aziz, i.m., 78.

⁸⁴ Roseberry, i.h.

⁸⁵ Abdel-Aziz, i.m., 80.

első tételében),⁸⁶ ezek azonban kivétel nélkül mindig hagyományos helyüket foglalják el a megfelelő tételek formatervében, és motivikusan is azokhoz kapcsolódnak. Sosztakovics cadenzája, már csak színpadilag is különleges elgondolást tükröz: az egész zenekar leereszti hangszerét és úgy figyeli, mire jut a szólólista egész tételnyi zenei anyagával.

Körülbelül hatpercenyi hosszával a Candenza a rá következő Finálé hosszán is túltesz.⁸⁷ Kettős szerepe van: egyrészt folytatja a hallott témák nagy részének a kidolgozását, másrészt fokozatos átmenetet biztosít a Moderato végéből a zárótétel lelkesültségébe, így mondhatni, egyfajta kidolgozási rész jellegzetességeit mutatja.⁸⁸ Mint terjedelmes, hosszú tételnek, természetesen a cadenzának is szüksége van formai tagolódásra, karakterekre, amelyeket a hallgató a maga számára értelmezhet. Ezek a karakterek tempóban és ritmikai sűrűségben fokozatos gyorsulást mutatnak,⁸⁹ míg nem a felhevült csellószólo futamaival mintegy belerohan a zárótételbe (3. táblázat).⁹⁰

36 ütem (1–16., 17–36.) Önidézetek felsorakoztatása, benne: 13–16., 33–36. pizzicato- akkordok, Bővítmény: 29–32.	14 ütem (37–51.) Megismételt bővítmény és variációja: 42–44., 49–51.	16 ütem (52–67.) Előbb a bővítmény tükör- mozgásban: 62–63., majd újra pizzicato akkordok: 64–67.
32 ütem (68–99.) Folyamatos accelerando, 76. ütem: Allegretto,	21 ütem (100–120.) Allegro: Megérkezés a szignál témához,	27 ütem (121–148.) Più mosso Akkordok és futamok,

⁸⁶ Sosztakovics gyakorló zongoraművészként is a pódiumon állt 1930-ig, repertoárján ott volt Csajkovszkij versenyműve is. In: Dmitrij Sosztakovics: „Gondolatok a megtett útról.” In: *In memomiram Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 18–23., 20.

⁸⁷ Hurwitz, i.m. 155.

⁸⁸ Abdel-Aziz, i.h.

⁸⁹ Malcolm MacDonald: *Shostakovich's string concertos and sonatas*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2008.) 129.

⁹⁰ Hurwitz, i.h.

82. ütem: kettősfogások,	felfelé törekvő skála-	ráfutás a Fináléra.
94. ütem: tizenhatodok.	elemek.	

3. táblázat: A Cadenza részeinek formatani tagolódása.

A cadenza zenei anyaga bőségesen merít az előző két tétel motívum- és mozdulatkincséből.⁹¹ A tétel elején a piano csellósólóban azonnal a második tétel egyik vissza-visszatérő témáját idézi a zeneszerző, amely legelőször a Moderato 69. ütemétől kezdve jelentkezett, és sorainak a végén ott is, itt is dupla- és triplaszinkópás bővítménnyel egészül ki. Ennek az idézetnek fő jellegzetessége a mély fekvés és az azzal is összefüggő gondolati karakter (24. kottapélda):⁹²



24. kottapélda: Sosztakovics: Esz-dúr csellőverseny op. 107, Cadenza, 1–8.ütem.

A melodikus természetű bővítményt hamarosan pizzicato akkordok szakítják meg (13–16. és 33–38. ütem). Az akkordok egyrészt a pizzicato révén is, de külön-külön is egyre hosszabb szünetekkel választódnak el egymástól, vagyis a korábbi ütemek melodikus folyamatának a megakasztását, sőt mondhatni: az elporlasztását célozzák. Azonban az akkordok, az egyre hosszabb szüneteken keresztül is érezhetően kapcsolódnak egymáshoz, még akkor is, ha az akkordfűzések értelmezése, mint Sosztakovicsnál más művekben is igen gyakran,⁹³ komoly nehézségekbe ütközik. Hátról visszafelé haladva elég könnyű volna az egymás mellett álló Cisz-dúr és cisz-moll akkordban, maggiore-minore váltást látni. A hagyományos értelmezés a Gisz-gisz oktávban nyilván a két cisz alapú akkord dominánsát látná, a d-moll akkord kvintje pedig a gisz „dominánssal” váltóhangos

⁹¹ Hurwitz, i.h.

⁹² Abdel-Aziz, i.h.

⁹³ Például a 2. gordonkaverseny elején.

kapcsolatban van. Több mint kérdéses azonban, hogy ezek a hagyományos logikával végzett elemzések vajon Sosztakovics zeneszerzői logikájával egybevágóak-e. Mindenesetre az improvizatív, pizzicato akkordváltások, variatív kibővítésekkel ugyan, de röviddel egymás után kétszer is megismétlődnek. Az előadónak itt nincs más feladata, minthogy átvegye a hangokba, illetőleg az akkordokba és a köztük iktatott szünetekbe kódolt improvizatív játékmódot (25. kottapélda):⁹⁴



25. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Cadenza, 31–17. ütem.

A következő tagolódási pontot szintén a második tételben, a 95. ütemben megismert Muszorgszkij-téma jelöli ki, amelyet ezúttal jobb kezes kísérettel lát el a zeneszerző, mégpedig pizzicato akkordok formájában (az sem mellékes, hogy az eredetileg A-dúr hangnemű témát a zeneszerző itt g-mollba transzformálja át). A zenei anyagok szisztematikus ismételtetésével, illetve ezeken túl újabb és újabb zenei anyagok, újabb és újabb önidézetek alkalmazásával a zeneszerző a cadenza improvizatív alaphangulatát szolgálja (26. kottapélda):⁹⁵



26. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Cadenza, 37–42. ütem.

Az 52. ütemben folytatódik az önidézetek sora, a második tétel népdaltémájával, ezúttal nem a-, hanem d-mollban. Újdonság az is, hogy a szólóhangszer itt önmagát kíséri folyondárszerű nyolcadmozgással. Ez az alsó szólam, bár nem közvetlen idézet, de mégis a Mahler nyomán megalkotott hegedűszólam emlékét hordozza magában (2. tétel, 16. ütemtől). Külön talán mondani sem kell, hogy ezek az ütemek cadenza jellegűek, csellótechnikai

⁹⁴ Abdel-Aziz, i.h.

⁹⁵ Hurwitz, i.h.

szempontból is: különlegesen nehezek. Az egymással kontrapunktizáló két melodikus szólam külön-külön is, de együtthangzásában is érzékeny melodikus megformálást kíván. A szakasz lezárásaként újra a pizzicato akkordsor jelentkezik (27. kottapélda):



27. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Cadenza, 49–68. ütem.

Az érdekes, szintén improvizatív benyomást keltő korona után (amelyet Sosztakovics itt kivételesen magára az ütemvonalra ír rá) a zeneszerző kilépteti a szólistát az improvizáció eddigi modorából. A gordonka folyamatos triolamozgásba kezd, amelynek fokozatos accelerandója a 76. ütemnél az Allegretto tempó szintjéig emelkedik (fontos, hogy a nyitótétel alaptempója is Allegretto volt). Az eredetileg folyondár jellegű triolák közé hangismétlések ékelődnek. Egyfajta rejtett kétszólamúság is felbukkan, sőt egy harmadik fokozatban ismét kettősfogások jelennek meg, ezúttal a ritmikus fajtából (83. ütem, korábban a zeneszerző az 52. ütemtől kezdve, a d-moll részben használt kettősfogásokat). A 94. ütemben kiírt ritmikai sűrűsödésre – a triolák után tizenhatodok – az előadótól elvárt accelerando épül egymásra (28. kottapélda):



28. kottapélda: Szostakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Cadenza, 86–96. ütem.

Ennek az előre és fölfelé feszülő fejlesztésnek a célpontja a 100. ütemben kiírt Allegro, amelyről fentebb már volt szó (éspedig az első tétel főtémájának alakváltásaival kapcsolatban). A cadenza utolsó szakaszába jelentkező *Più mosso* rész (121. ütem) már a negyedik tétel felütésének tekinthető, nemcsak ami a tempót illeti, hanem motivikusan is: a glissando határán mozgó harmincketted futamok a negyedik tétel 64. ütemétől lévő fúvósskálát, illetve a szólócsellónak 221. ütemnél esedékes futamait készíti elő. A *Più mosso* szakasz hatásosságát a gyakori regiszterváltások is nagymértékben fokozzák.⁹⁶

A Cadenza a kíséret nélküli csellójáték technikai lehetőségének valóságos tárháza. Ezek közé tartozik a szólamok széles melodikus ambitusa, a polifónia, a kettősfogások és az akkordok technikája, a balkéz pizzicato (amely igen gyakran egy dallamjátszó szólammal zeng együtt). Természetesen nemcsak pusztán technikai lehetőségről van szó, hanem arról az eszköztárról, amelynek segítségével a zeneszerző a cadenza rendkívül gazdag érzelmi világát felépíti (29. kottapélda):⁹⁷

⁹⁶ Abdel-Aziz, i.m., 81.

⁹⁷ I.h.



29. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Cadenza, 121–148. ütem.

2.1.4. Allegro con moto

A rondóformában íródott finálé férfias, határozott karakterű, energikus és népi karaktereket is felvonultató tétel,⁹⁸ neoklasszikus elemeket idéző rondóforma.⁹⁹ Az első kilenc ütem a finálé bevezetéseként interpretálható. A cselló sforzando negyedeket játszik, amelyeket a vonószzenekarnak a fortissimo ütései törnek meg.¹⁰⁰

A:10–64.	B: 65–111.	A': 111–131.
C: 132–238.	A'': 239–271.	Coda: 272–371.

4. táblázat: A finálé formahatárai.

Az A rész egy nyolcadokból álló témával kezdődik, amelyet a klarinét és az oboa mutat be,¹⁰¹ és amely elsősorban szekvenciázó terchangközökből áll, (lehetséges, hogy a zeneszerző így akart a cadenza után a szólistának egy

⁹⁸ Lev Ginsburg: „Cím nélkül.” in: Dmitri Schostakowitsch, i. m., 2–3.

⁹⁹ Hurwitz, i.m., 155.

¹⁰⁰ Abdel-Aziz, i.m. 82.

¹⁰¹ Malcolm Macdonald, i.h.

szusszanásnyi pihenőt juttatni).¹⁰² A két hangonként artikulált nyolcadsor, jellegzetes, két staccato nyolcadból álló fölütésével együtt azonnal megismétlődik, annyi különbséggel, hogy másodjára nem asz'', hanem a'' hangon ér véget. Ez a két szakasz együtt egy periodikus formai egység első nyolc ütemének is értelmezhető. Az utótag, amely szintén nyolc ütem terjedelmű (17–25. ütem), az előtagnak egyfajta tükörfordítása, amelyben viszont a szekundlépések jutnak vezérszerephez. Ez utóbbiak az utolsó négy ütemben a fuvola, a fagott és a piccolo belépésénél kvarttá tágulnak, és kétszer két üstdobütéssel egészülnek ki. Ez a két üstdobütés egyúttal a téma végét is jelzi, amelyhez az ismétlés kapcsolódik (30. kottapélda).¹⁰³

30. kottapélda: Szostakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Allegro con moto, 1–18. ütem.

¹⁰² Hurwitz, i.h.

¹⁰³ Abdel-Aziz, i.h.

Az ismétlés (25–33. ütem) egyrészt az előtagból áll, amelyet most a fafúvósok kórusa szólaltat meg, és amely csak a végén jelentkező asz-g hangok által különbözik az előtag első elhangzásától. A sorvégző hang, a g tehát egy félhanggal mélyebbre kerül, mint az előtag közepén lévő asz, az utótag azonban ennél még messzebb menően különbözik. Nyolcadképletek bukkannak fel benne, amelyek a vonós- és fúvóskar között egyfajta párbeszédhez vezetnek (31–41. ütem). A téma kíséretéül a vonóskar hosszú hangjai szolgálnak, amelyek a csellók és basszusok között váltakoznak, és ezzel sajátos pulzáló háttérrel képeznek. A 41. ütemben újra megszólalnak az üstdob kvintütései, és ezáltal az ismétlődő szakasz végét jelzik.¹⁰⁴

Ez a rondótéma Sosztakovics más műveivel is rokonságot mutat: a 11. szimfónia (*Az 1905-ös év*) fűgájával és a 15. szimfónia scherzójával. Azt sejteti ez, hogy a zeneszerző azonos, vagy megközelítőleg azonos karaktereket is szívesen helyezett egymás után következő ciklikus műveiben más és más zenedramaturgiai összefüggésbe.¹⁰⁵

A 42. ütemben lép be a szólócselló a témával, és azt végig is játssza, ugyanúgy, mint ahogyan a tétel kezdetén a klarinét és az oboa bemutatta.¹⁰⁶ Ismét következnek az üstdob ütése. A B téma szinkópált, groteszk, táncos népdalként jelentkezik, szólócsellón, és ezáltal kontrasztot képez az A témához. A nyolc ütemes dallam (65–72. ütem) két részre tagolható. Glissandóval ér véget, a g' és a'' között, amely a népies orosz táncokban a sor végén szokásos füttyentésre emlékeztet,¹⁰⁷ ezáltal a dallam egy utcai tánc jellegzetességeit veszi fel. A szakasz ritmikai stabilitását a kíséret biztosítja. A dallam végén ismét az üstdobok kvintütései szólalnak meg, továbbá a fafúvósok lefelé tartó, gyors, kromatikus futamai.¹⁰⁸

A következő négy ütemben ez a dallam valamelyest megváltoztatott formában folytatódik. Hét ütemen keresztül tizenhatod képletek jelentkezik, nyolcadhangokkal keverten, míg végül a 84. ütemben a szólóhangszer újra a téma első részét intonálja. Hat ütem a válasz, amire a fafúvósokban újabb glissando közeli kromatikus lefelé skála következik (31. kottapélda):¹⁰⁹

¹⁰⁴ Roseberry, i.m., 444.

¹⁰⁵ Hurwitz, i.m., 156.

¹⁰⁶ Roseberry, i.h.

¹⁰⁷ Hurwitz, i.h.

¹⁰⁸ I.h.

¹⁰⁹ Abdel-Aziz, i.m., 83.

31. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Allegro con moto, 66–73 ütem.

A zeneszerző az utolsó tétel zenei anyagába egy kölcsön anyagot is beiktatott. Ez az a Magyarországon is ismert egy grúz népdal (*Szúlikó*), amelyet mind a mai napig Sztálin kedvenc dalaként tartanak számon.¹¹⁰ Az idézetek a fináléban elszórtan, több helyen is megjelennek, de elrejtve, olyan módon, hogy eleinte még maga Rosztropovics sem vette észre.¹¹¹ Kérdés, hogy ezzel a furcsa bújócskával mi volt ezzel a zeneszerző célja? Az irodalomban felbukkan az a feltételezés, hogy Sosztakovicsot valamilyen személyes motiváció vezethette,¹¹² és hogy a motívum szerepeltetése valamiféle rejtett, sértő gesztus, afféle „füge a zsebben”, vagy ahogy Rosztropovics fogalmazott: valamiféle „zenei huliganizmus” (32. kottapélda).¹¹³

¹¹⁰ Macdonald, i.h.

¹¹¹ Wilson, i.m., 365.

¹¹² Hoffman, i.m. 35.

¹¹³ I.h.



32. kottapélda: Grúz népdal (Szulikó).

Я искал могилу милой,
обошёл я все края.
И рыдал слезой горючей:
"Где ты, милая моя?"

Я в кустах увидел розу
что светилась, как заря.
И спросил её с волнением:
"Ты ли милая моя?"

Нежно засвистала пташка,
И спросил я соловья:
"Молвы, звонкая пичужка:
Ты желанная моя?"

Соловей склонив головку,
На кустах своих свистал,
Словно ласково ответил:
"Угадал ты - это я"¹¹⁴

Fájó szívem majd meghasad,
nem találom sírhantodat.
Úzött, hajtott búm, bánatom.
Felelj, hol vagy szép Szulikóm?

¹¹⁴ Internetes elérés: <https://lyricstranslate.com/hu/suliko-suliko.html-0> (Utolsó megtekintés: 2022. 06. 25.).

Erdők mélyén, vén fák alatt,
piros rózsaszál most fakad.
Mint a rózsza hús hajnalon,
Úgy virultál szép Szulikóm.

Sűrű lombok közt fenn a fán
rejtőzött egy szép kismadár.
Kis madárka lágy hangodon
Mondd meg, hol van szép Szulikóm?

Rám borult az éj csendje már,
megszólalt a szép kismadár.
Csengő hangja szállt, úgy dalolt,
mintha mondaná, én vagyok.¹¹⁵

Sosztakovics fogta ezt a szép, lírai dalt, és eltorzította, groteszké tette. Eredetileg lassú és dallamos volt, itt most gyors, szögletes, disszonáns, ritmikusan feszes.¹¹⁶ Az eredeti Szulikó-dal hangterjedelme nem túl nagy (mindössze egy kis szeptim: m-ré'), Sosztakovics a Csellóversenyben hatalmas ugrásokat használ, és a hangszerelésben rejlő lehetőségeket sem hagyja kiaknázatlanul.¹¹⁷ A darab több pontján is megjelenik, például ezeken a helyeken (33., 34. kottapélda):

¹¹⁵ Internetes elérés: https://m.zeneszoveg.hu/m_dalszoveg/77721/orosz-nepdalok/szuliko-gruz-nepdal-zeneszoveg.html, (Utolsó megtekintés: 2022. 06. 25.).

¹¹⁶ Macdonald, i.h.

¹¹⁷ Hoffman, i.m., 36.

Timp. *mf* *ff*
 Vc. solo *ff*
 Archi. *f*

33. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Allegro con moto, 88–95. ütem.

Picc. *ff*
 Fl. *ff*
 Ob. *ff*
 Cl. *ff*
 Fag. *ff*
 Cor. *ff*
 Vc. solo *ff*
 Archi. *f*

34. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Allegro con moto, 255–258. ütem.

Az A' részt a fuvola és a klarinét kezdi, amelyek az A témát a lezáró hangcsoport nélkül szólaltatják meg. Maga a téma a 127–131. ütemben a basszusba és a fafúvókba kerül át.¹¹⁸

A C résznek scherzo karaktere van és 3/8-ban kezdődik. A hegedűszólamban egy nyolc ütemes téma fut végig fölütéssel, amely staccato nyolcadjaival és pontozott ritmusaival nagyon eleven benyomást kelt (132–139. ütem).¹¹⁹ A csúcshangok hangsúlyozásával és a hangszerelés (elsősorban a klarinét sajátos alkalmazása révén) a szakasznak a zeneszerző további gúnyos vonásokat kölcsönöz. Ennek a résznek emellett kidolgozásjellege is van, hiszen itt a B téma fejmotívuma és a C téma sokféle variációban változtatja egymást. Érdekes megfigyelés, hogy az 1. és a 2. tételtől eltérően a fináléban először a zenekar mutatja be mindegyik témát, amely, akár azt is lehetne mondani, vezérszerepbe kerül (35. kottapélda):¹²⁰

35. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr Csellóverseny op.107, Allegro con moto, 121–127. ütem.

A Codával úgyszólván az egész versenymű repríze kezdődik meg, hiszen az elején a zeneszerző az 1. tétel témáját lépteti be, mégpedig az alaphangnemben (Esz-dúr). Ezt a témát nemcsak a cselló játssza el, hanem augmentációban hozza a kürt is,

¹¹⁸ Abdel-Aziz, i.m., 84.

¹¹⁹ Macdonald, i.h.

¹²⁰ Abdel-Aziz, i.m., 85.

ami a jelentőségét még jobban kiemeli. A témafejre itt is lovagló ritmus válaszol.¹²¹ A továbbiakban azonban a hatalmas coda más irányba kanyarodik el. Az 1. tétel és a finálé témája között, mint Abdel-Aziz írja, egyfajta küzdelem bontakozik ki, a két téma szorosan egymás mellett zeng, de a cselló gyors futamai már ezt megelőzően az ujjongó öröm benyomását keltik (36. kottapélda):¹²²



36. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Allegro con moto, 222–224. ütem.

A témák kontrapunktikus ütköztetésének pillanatában mondhatni, a versenymű drámai koncepciójának a mérlege válik láthatóvá.¹²³ A koncert alapgondolata, hogy az élet a filozofikus gondolatok mélységein keresztül eljutott az igazság győzelméig és az ebből fakadó boldogsáig. Ez összegezi a mű eszmeiségét, mondanivalóját: az élni akarást, a győzelmet az igazságért és boldogságért vívott harcban.¹²⁴ L. Ginzburg ezt így mondja: „Ez a zene felkavaró, mert a zeneszerző lelke legmélyéről származik, mert világosan és szemléletesen fejezi ki nem csak az ő saját érzéseit, gondolatait, de a mi korunk szellemét is, a szovjet emberekre jellemző lelki kitöréseket, akikkel a szerzőnek egy az élete, egyek a törekvései és az érdekei.”¹²⁵

¹²¹ Hurwitz, i.m. 156.

¹²² Abdel-Aziz, i.m. 87.

¹²³ I.h.

¹²⁴ Ginzburg, i.h.

¹²⁵ I.h.

Az üstdob szerepe az egész versenymű alatt meghatározó, és az utolsó két ütemben különösen egyértelmű. Sosztakovics Esz-dúr gordonkaversenye hét fortissimo, marcato timpani leütéssel ér véget (37. kottapélda):

The image displays a musical score for the final section of Shostakovich's Symphony No. 10, Op. 107, in E major, Allegro con moto. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Picc., Fl., Ob., Cl., Fag., Cor., Timp., Ve. solo, and Archi. The Timpani (Timp.) part is the focus, showing seven powerful, accented strokes in the final two measures, marked with 'ff' and 'marcato'. The other instruments provide harmonic support and texture.

37. kottapélda: Sosztakovics Esz-dúr csellóverseny op. 107, Allegro con moto, 259–263. ütem.

Banda Pál gordonkaművész véleménye szerint a gordonkaversenyt áttekintve olybá tűnik, hogy a tételek sorában a technikai feladatok egyre komolyabb nehézségeit kell megoldania az előadó benyomása, hogy a tételek technikailag egyre nehezebbek. A 3. tételre teljesen „kitágul a horizont” és a nagy állóképesség nem csupán fizikai, csellótechnikai, hanem lelki feladatok elé is állítja az előadót. A 4. tétel 221. ütemében kezdődő futamok, amelyek utalnak a korábbi fűvös glissandókra, olyan gyorsak és nehezek, hogy szinte a lehetetlenséggel határos

lejátszani azokat. Általában torzítva, néhány hangot kihagyva, valóban glissandóként lehet hallani. Friss kézzel sem lenne egyszerű, de a koncert végén eljátszani egyenesen merész vállalkozás.¹²⁶

Más szavakkal Sosztakovics 1. csellóversenye csúcsmű a maga műfajában, és pedig nemcsak a gondolatiság, a zenei minőség, hanem a technikai követelmények tekintetében is.

¹²⁶ Banda Pál gordonkaművész szóbeli megjegyzése. 2022. 08. 24.

2.2. A 2. csellóverseny, op. 126

A 2. csellóversenyt 1966 tavaszán írta a zeneszerző. Nagyon könnyen lehet, hogy egy új csellóverseny gondolatát már 1963-ban a fejében forgatta, amikor újrահangszerelte Robert Schumann versenyművét (a-moll, op. 129, 1850). Érdekes, hogy ezt a munkáját saját opusszámmal is ellátta (op.125).¹²⁷

A darabból először alighanem 2. tétel gondolata született meg, amelynek alapjául az 1920-as évek egyik népszerű dallama szolgál: „Bubliki, kupitye bubliki” (Percet vegyenek, peracet).¹²⁸ Ez a dallam mind a mai napig él a legkülönbébb könnyűzenei együttesek műsorán.¹²⁹ Slágernek mondanánk, de szerzője nincs, és ezért a szónak valamilyen értelmében akár népdalnak is tekinthető. Ilyesmiről beszél Papp Márta is a „sajátos orosz belcanto” jellegzetességeit boncolgatva: „az orosz lírai románc jellegzetes stílusa a városi népdalfeldolgozások, az olaszos kantiléna és a cigányos előadásmód ötvözetésből jött létre.”¹³⁰

Msztjiszlav Rosztropovics, akinek a versenymű ajánlása szól, beszámol arról, hogy Sosztakovics 1965 szilveszterén, a nyaralójában, a Moszkva melletti Zsukovkában, zongorán eljátszotta neki a „percet”-témát. Ide kívánczik Alfred Schnittke¹³¹ véleménye is, aki szerint Sosztakovics kései alkotókorszaka a 20. század elejéhez, az úgynevezett ezüstkorszakhoz nyúl vissza, amelyben a zeneszerző született, és amelyben a gyermekkorát töltötte. „Sosztakovicsnak köszönhetően – mondja Schnittke – kapcsolat születik meg egy már letűnt világgal, és a benne élt, letűnt emberekkel [...] A 20-as, a 30-as évekről van szó, amelyek mintegy tovább léteznek nála, visszatükröződve. És mi ezt éreztük.”¹³²

¹²⁷ Alexander Ivaskin: *Dmitri Shostakovich's Second Cello Concerto*. Internetes elérés: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/7230/1/Shostakovich%20Volume%2049.pdf?fbclid=IwAR0rAUr-NGXrohZe9LO8VMGCXKzubH0ikVmCgtr-CFzcoiE9rCWxXHyzdI> (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 10.).

¹²⁸ Ivaskin, i.h.

¹²⁹ Internetes elérés: <https://www.youtube.com/watch?v=veo75eZkOTI> (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 01.).

¹³⁰ Papp Márta: „Orosz népdal–Dal–Románc.” In: Papp Márta: *Orosz kerékvágás. Tanulmányok az orosz zenéről*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.) 24.

¹³¹ Zeneszerző, a moszkvai konzervatórium neveltje, később tanára. A szovjet zeneszerzés progresszív irányzatának egyik vezetője. N.N.: „Schnittke, Alfred, Garrijevics.” In: Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.) 3. kötet, 375.

¹³² Ivaskin, i.h.

További impulzusként szolgálhatott Boris Tyiscsenkónak (1939–2011), Sosztakovics kedvenc tanítványának az 1. csellóversenye, amelynek ősbemutatója 1966. február 5-én Leningrádban volt.¹³³ Sosztakovics nem vett részt a premieren, de látta a partitúrát, és a darabhoz 1969-ben saját hangszerelést készített. Nem érdektelen, hogy Sosztakovics gordonkaversenye, mint korábban Tyiscsenkóé, a szólóhangszer monológjával kezdődik (38. kottapélda):

5

<i>М. Ростроповичу</i> КОНЦЕРТ № 1 для виолончели с оркестром Переложение для виолончели и фортепиано автора Arranged for violoncello and piano by the author himself	<i>To M. Rostropovich</i> CONCERTO № 1 for violoncello and orchestra Б. ТИЩЕНКО B. TISHCHENKO Op. 23
--	--

Andante

Violoncello

38. kottapélda: Tyiscsenko 1. csellóverseny op. 23, Andante, 1–40. ütem.

A kortársak úgy tudják, hogy a gordonkaverseny elégikus első része akkor íródott, amikor a zeneszerző értesült nagy orosz költőnő, Anna Ahmatova haláláról (1966. március 5.).¹³⁴ Március 10-én, Leningrádban tartották a költőnő énekes búcsúztatóját, melyen emberek ezrei vettek részt, maga Sosztakovics ezen a napon Moszkvában tartózkodott. Új, 11. vonósnégyesének a próbája után, amelyet a zeneszerző otthonában tartottak, Sosztakovics, Fjodor Druzsinyin, a Beethoven

¹³³ I.h.

¹³⁴ A két művész baráti szálak fűzték egymáshoz, személyesen ritkán találkoztak. Ismert Ahmatovának mélyenszántó értékelése a 11. szimfóniáról („Az 1905-ös év”), amelyet nagyon nagyra tartott: „...a dalok átrepülnek a fekete, borzalmas égen, mint az angyalok, mint a madarak, mint a fehér fellegek!”

Kvartett brácsásának tanúsága szerint Ahmatovát az orosz költészet királynőjének nevezte.¹³⁵

Érdekes, hogy Sosztakovics sohasem zenésítette meg Ahmatova verseit, de gyakran beszélt róla: „Az ő keserű tapasztalatai sok emberi sorsra elegendők lennének... Az, ami neki jutott, semmihez sem hasonlítható.”¹³⁶ Feltűnhet az is, hogy a két művész sorsa sokban hasonlított egymásra: életük nagy részét mindketten Szovjet-Oroszországban éltek le; a félhivatalos sajtóban mindkettejüket élesen bírálták (Ahmatovát 1946-ban, Sosztakovicsot 1936-ban és 1948-ban). Ezen kívül mind a ketten népszerűek, sőt, mondhatni közkedveltek voltak.¹³⁷

Iszak Glinkmanhoz március 20-án írott levelében Sosztakovics elárulja: „Most írom a második versenyművem csellóra és zenekarra. Épp az első tételt fejeztem be.”¹³⁸ Az első tétel vázlatának első oldalán dátumként március 10-e szerepel.¹³⁹

1966. április 27-én egy Glinkmannak írott másik levélben ez olvasható:

Éppen most fejeztem be a 2. versenyművem csellóra és zenekarra. Minthogy ebben a műben sem irodalmi szöveg, program nincsen, nehezemre esik róla bármit is írnom. Ami a terjedelmét illeti: hosszú. Három részből áll: a második és harmadik tétel között nincs szünet. A második tételben és a harmadik tetőpontján van egy téma, nagyon hasonlít egy egyesszai dalra: Perecet vegyetek, peracet! Magam sem tudom megmagyarázni, hogy hogy kerül ide.¹⁴⁰

A 2. gordonkaversenyt az irodalom Sosztakovics kései alkotókorszakának a reprezentatív darabjai között, sőt azok élén tartja számon.¹⁴¹ A darabot stiláris jegyei az elemzők szerint a következő testvérdarabokkal rokonítják: *Sztyepán Razin kivégzése*, kantáta, op. 119 (1964), a 9., 10., 11. vonósnégyes, op. 117, 118, 122, (1963, 1964, 1965), és a 11., 12., 13. szimfónia, op. 103, 112, 113 (1957., 1963., 1962).¹⁴²

¹³⁵ Ivaskin: i.h.

¹³⁶ Ivaskin, i.h.

¹³⁷ Sosztakovics kései dalciklusának (Marina Cvetajeva hat verse, 1974, „Anna Ahmatovának”) végén világosan felhangzanak a 2. csellóverseny első és utolsó tételének intonációi.

¹³⁸ Ivaskin, i.h.

¹³⁹ I.h.

¹⁴⁰ Kiszjeljeva, i.h.

¹⁴¹ I.h.

¹⁴² Abdel-Aziz, i.m. 92.

A 2. gordonkaverseny ősbemutatója 1966. szeptember 25-én, Sosztakovics 60. születésnapján hangzott el, Moszkvában. A szólista ezúttal is Msztyiszlav Rosztropovics volt, a Szovjetunió Állami Szimfonikus Zenekarát Jevgenyij Szvetlanov vezényelte.¹⁴³

A mű iránt világszerte széleskörű érdeklődés mutatkozott. Ezt bizonyítja, hogy Rosztropovics 1966. október 5-én már Londonban mutatta be, 1967. február 26-án pedig New Yorkban játszotta el, a Londoni Szimfonikus Zenekarral, Gennagyij Rozsgyesztvenszkij¹⁴⁴ vezényletével.¹⁴⁵

Terjedelmes szerkezete és formálásának jellegzetességei, továbbá mély filozofikus alapgondolata az 1. hegedűversennyel és a fent felsorolt szimfóniákkal állítja egy sorba. Erre utal az is, hogy a zeneszerző gondolatai között felmerült, hogy művét esetleg 14. szimfóniának is elnevezhetné.¹⁴⁶ A későbbi 14. szimfóniát (szoprán és basszus szólóra, vonószekarra és ütőhangszerekre, op. 135, 1969), saját vallomása szerint Muszorgszkij ciklusa, *A halál dalai és táncai* folytatásának képzelte el, amelyből, mint tudjuk, már az 1. gordonkaversenyben is idézett. De foglalkoztatta a dalfűzér a közbeeső időben is, hiszen 1962-ben meg is hangszerelte.¹⁴⁷ Ezek után nincs mit csodálkozni azon a nyilatkozatán, amely szerint: „Muszorgszkij idő előtt halt meg. Talán mindenkinél jobban szeretem ezt a zeneszerzőt.”¹⁴⁸ Muszorgszkij és Mahler, pontosabban stílusuk allúziói sokban meghatározzák a 2. gordonkaverseny arculatát is.

Az utólagos méltatások szerint a művészi megformálás részletei, a szimfonikus kibontás és a szólóhangszer használata a „szimfonikus koncert”, vagy a „sinfonia concertante” címet is indokoltá tenné (esetleg oroszul, mint Prokofjevénél: Szimfonia-koncert).¹⁴⁹

¹⁴³ Az együttes az idő szerinti vezető karnagya. In: N.N.: „Szvatlenov, Jevgenyij Fjodorovics.” In: Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.) 3. kötet, 478.

¹⁴⁴ A Sosztakovics bemutatók idején a Moszkvai Rádió és Televízió Zenekarának, egyúttal a Bolsoj Színháznak a vezető karmestere. In: N.N.: „Rozsgyesztvenszkij, Gennagyij Nyikolajevics.” In: Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.) 3. kötet, 269.

¹⁴⁵ Kiszjeljeva, i.h.

¹⁴⁶ Ginsburg, i.m., 166.

¹⁴⁷ Ivaskin, i.h.

¹⁴⁸ I.h.

¹⁴⁹ Gordonkára és zenekarra op.125, 1950–52.

A hangszerelés, mint a zeneszerző más versenyműveiben, itt is szerénynek mondható, ha nem is annyira, mint az 1. csellóversenyé: ötszólamú vonóskar, fafűvös hangszerek párosával, kontrafagott, két kürt, hárfa, ütőhangszerek csoportja.¹⁵⁰ A kompozíció mesteri felrakásával magyarázható, hogy ez a már-már kamarazenei összeállítás egyáltalán nem szűkös hangképet eredményez.

A 2. gordonkaverseny, az elsőtől eltérően, nem négy, hanem csak három tételből áll: Largo, Allegretto, Allegretto. Azonnal felmerül a kérdés, miért különbözik ez a tételrend ilyen látványosan a klasszicizmusból örökölt gyors-lassú-gyors felosztástól. Aki azonban nem feltétlenül a versenyművek irodalmában keresi a párhuzamokat, hamar rátalálhat hasonló anomáliára, például Sosztakovics szimfóniái között.¹⁵¹ De hasonló felépítésű már az 1948-ban keletkezett, 1. hegedűverseny is.¹⁵²

A rendhagyó formai megoldás mögött rendhagyó üzenet rejtőzik. Ez már önmagában is elég lehet annak az indoklására, hogy a 2. gordonkaverseny miért számít az elsónél kevésbé népszerűnek.¹⁵³

A versenymű programzenei értelmét, tartalmát tekintve bizonyosra vehető, hogy az Sosztakovics nagy szimfonikus műveinek a tematikáján belül mozog. A zeneszerző alkotó munkájának egyik sokféle változatban megfogalmazott vezértémája a nagybetűvel írott Gonosz leleplezése, bizonyos esetekben talán a legyőzése volt.¹⁵⁴ A fő konfliktus jelentkezése a korai és a középső alkotó korszakban legtöbbször az első tétel legfontosabb eseménye. A groteszk, az agresszív, vagy a szó valamilyen más értelmében negatív spirituális erők és a hozzájuk tartozó zenei motivika fokozatos kibontakozása és kulminációja a kidolgozási rész dramaturgiájának az alapjául szolgált. Az így előálló antagonizmus problematikájának ilyen vagy olyan értelmű tovább futtatása, esetleg ilyen vagy olyan értelemben vett megoldáshoz vezetése az első tétel reprízétől a ciklikus mű egészen keresztül egészen a fináléig számtalan lehetőséget nyújtott a zeneszerző számára, és számtalan zenei, illetőleg zenefilozófiai megoldás keretét szolgált (így volt ez még 1959-ben, Sosztakovics 1. csellóversenyének a zenetörténeti pillanatában

¹⁵⁰ Dmitri Schostakowitsch: *Konzert Nr. 2 für Violoncello und Orchester op. 126*, (Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1966.).

¹⁵¹ Például a 13. szimfóniában, op. 113: Adagio, Allegretto, Adagio, Largo, Allegretto.

¹⁵² Nocturne: Moderato, Scherzo: Allegro, Passacaglia: Andante, Cadenza, Burlesca: Allegro con brio.

¹⁵³ Banda Pál gordonkaművész szóbeli megjegyzése. 2022. 08. 25.

¹⁵⁴ Abdel-Aziz, i.m., 92.

is).¹⁵⁵ Kár volna elhallgatni, hogy mindez azt a legfontosabb rokonsági szálát rajzolja ki, amely Sosztakovics szimfonizmusát Gustav Mahlerhez köti.¹⁵⁶

A 2. csellókoncertben ezeknek az alakzatoknak a jelenléte a második tételben, a Scherzóban válik láthatóvá. A fentiekben vázolt alapkonfliktus itt tehát az első és a második tétel között jelentkezik. Ami a fináléban történik, az ennek a konfliktusnak a kiélezéseként és megoldásaként értelmezhető, ami azt jelenti, hogy a karakterek felvonulása és ütköztetése az egész ciklus három tételének lefolyása alatt bontakozik ki. Más szavakkal: a tételek önmagukban nem, vagy csak hiányosan értelmezhetők, és már a darab alapszintű értelmezéséhez szükség van mind a három tételre.¹⁵⁷

2.2.1. Largo

Az egész versenymű legmegrendítőbb, legdrámaiabb tétele. Az életmű ismerőinek a nagy tragikus szimfóniák főtételét juttatja az eszébe, de hasonlít az 1. hegedűverseny nyitótételéhez, a *Nocturne*-höz is. Zeneiségét egyfajta mély pszichologizmus és feszült, expresszív hangzási karakter teszi félreismerhetetlenné.¹⁵⁸

Formai szempontból Sosztakovics sajátos szonáta szerkezete valósul meg benne, itt a versenymű műfajára szabva. Mind a két témáját a szólócselló intonálja, és mind a kettő kromatikus harmóniákban mozog.¹⁵⁹ Ez azt jelenti, hogy a témák nem annyira egymás kontrasztjaként, mint inkább egymás továbbfejtéseként válnak érzékelhetővé.

Expozíció 1–109. ütem, nyolc ütemes főtéma mély regiszterben, szólóban, melléktéma: 72. ütem, piano espressivo	Kidolgozás: 110–197. ütem
--	------------------------------

¹⁵⁵ I.m. 93.

¹⁵⁶ Roseberry, i.m. 437.

¹⁵⁷ Abdel-Aziz: i.h.

¹⁵⁸ I.m., 92.

¹⁵⁹ Hurwitz, i.m., 181.

molto, kettősfogások és sokatmondó, nagy hangközlépések váltogatása	
Repríz: 198–233. 198. álrepríz, 200–233 repríz	Coda: 234–256. ütem

5. táblázat: A tétel formai felépítésének vázlata.

A főtéma három motívumból tevődik össze: lefelé ereszkedő kis szekund (Asz–G),¹⁶⁰ három melodikus lépés negyedmozgásban (kis terc, majd fölötte bővített kvint: a motívum második és harmadik hangja az 5. ütemben felcserélődik), egy félkotta és két negyed (7. ütem: lefelé lépő nagy szeptim, amelyet fölfelé kis szext követ).¹⁶¹ A nyolc ütemes témát a negyedszünetek három szakaszra tagolják: az első szakaszban az 1. motívum és ismétlése szól, a második szakaszban a 2. és az 1. motívum kombinálódik, végül a 3. szakasz sorrendben a 2., 1. és 3. motívumot kapcsolja össze egymással. Nagyon szerves, nagyon aprólékos és egészen egyéni kompozíciós mikrostruktúra ez.¹⁶² Az 1. motívum a téma nyolc ütemén belül összesen négyszer szólal meg, de nemcsak mennyiségi szempontból, hanem motivikusan és hangulatilag is a téma meghatározó elemének bizonyul.¹⁶³ A vele szemben álló 2. motívum hangterjedelmében is, de hangközstruktúrájában is kontrasztál vele, hiszen disszonáns hangközöket (nagy szeptimet és bővített kvintet) hoz a történebe. Bár a téma hagyományos értelemben vett hangnemét ennyiből nehéz volna meghatározni, az első ütemekből egyfajta összhangzatos d-moll körvonalai bontakoznak ki, drámai gesztusként következetesen leszállított ötödik fokkal (Asz). A nagy D és F hangokban adott, tonikai értelmű mollterchez a kis cisz vezetőhangként csatlakozik, és ezáltal a motívumot domináns irányba színezi el. Ezt a vezető hangot azonban a zeneszerző véletlenül sem oldja fel kis d-re, hanem bővített terc ugrással a nagy Asz-ra, lefelé vezeti, a d-moll hármass leszállított kvintjére. Mindez egyértelművé teszi, hogy a 2. motívum rendkívüli hangzási feszültségeket foglal magába (39. kottapélda):¹⁶⁴

¹⁶⁰ I.h.

¹⁶¹ Roseberry, i.m., 452.

¹⁶² Abdel-Aziz, i.m., 95.

¹⁶³ I.h.

¹⁶⁴ I.m. 96.



39. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóverseny, op. 126, Largo, 1–7. ütem.

A 8. ütemtől kezdve új rajzolatú dallamanyaggal lépnek be a bőgők és a csellók, unisono, amely azonban hangközeit tekintve a főtémára vezethető vissza, és amely enyhén variált, szűkített kvarttal mélyebbre transzponált formában is megszólal.¹⁶⁵

A basszusok belépése után a zeneszerző a rendelkezésére álló instrumentárium lépcsőzetes beléptetésével mintegy fokozatonként vonja egyre beljebb a hallgatót a szólócselló által intonált végletes szomorúság atmoszférájába (19. ütem: hárfa, brácsa, hegedűk, 45. ütem: kürt, 56. ütem: oboa, klarinét, fagott, kontrafagott).¹⁶⁶ Az életrajzi adatok között említett Ahmatova-gyász itt, ezekben az ütemekben egyre tapinthatóbbá válik.

A beletörődés és a letargia hangjaitól a zeneszerző már a főtéma-területen belül megkezdte az eltávolodást. A csellószólo ritmusa fokozatos sűrűsödést mutat, és jellegzetes, tért ölelő szinkópaláncokhoz érkezik meg (49. ütem).¹⁶⁷ Ugyancsak a tétel-kezdet intonációs köréből való kilépésként értékelhető a markáns, már-már erőszakos pizzicatók jelentkezése is, amellyel a szólistának a fafúvósok unisono témabelépését kell ellenpontosznia (56. ütem, 40. kottapélda):¹⁶⁸

¹⁶⁵ Abdel-Aziz, i. h.

¹⁶⁶ Roseberry, i.m., 451.

¹⁶⁷ Hurwitz, i.m., 183.

¹⁶⁸ I.h.

40. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóverseny op. 126, Largo, 55–58. ütem.

A melléktéma a 72. ütemben kezdődik. A szólócselló *piano espressivo molto* adja elő finom hárfakísérettel, a kürt gyengéd kommentárjaival.¹⁶⁹ Szerkezetével három motívum különíthető el egymástól: az 1. motívum kis terces kettősfogásokból áll, amelyek lefelé és fölfelé mozgó szekundlépéseket sorakoztatnak egymás mellé (72–73. ütem). A 2. motívum két hangközlépés: nagy szeptim fölfelé és tiszta kvart lefelé (ez a főtéma 2. motívumának a rokona, 74–75. ütem). A 3. motívum két nyolcadból és négy negyedből áll, feltűnő ismertető jegye az elején jelentkező anapestus motívum.

A melléktéma három szakaszra tagolható, amelyeket pontosan ugyanúgy, mint a főtéma esetében, egy-egy negyed szünet választ el egymástól.¹⁷⁰ Az első szakasz az első motívummal azonos, a második a 2. és az 1. kombinációjából áll, végül a harmadik szakaszt az anapestussal induló 3. ütem tölti ki. Figyelemreméltó, hogy a melléktéma heterometrikus: a 4/4-et két esetben 3/2 váltja fel (75., 77. ütem), igaz, az átkötött hangok és a negyedszünetek az ütemváltást mind a kétszer elkendőzik valamelyest (41. kottapélda):¹⁷¹

¹⁶⁹ Hurwitz, i.m., 183.

¹⁷⁰ Roseberry, i.m., 452.

¹⁷¹ Abdel-Aziz, i.m., 100.

The image shows a page of a musical score for Dmitri Shostakovich's Cello Concerto No. 2, Op. 126, measures 69-77. The score is in 4/4 time and features a Cor Anglais, Arpeggiated Piano, Violoncello solo, and a string section (Violins and Cellos/Double Basses). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics and performance instructions such as 'f espr.', 'dim.', 'p espr. molto', 'pizz.', 'dim. poco espr.', 'arco', and 'poco espr.'.

41. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóverseny op.126, Largo, 69–77. ütem.

A kidolgozás kezdetén a mű mély, sötét textúráit most fényesebb, magas regiszterű hangzások válták fel.¹⁷² Először a főtéma egy változata jelenik meg, 4/4-ben, a fafúvósokon, éspedig a tételkezdet hangmagasságánál egy félhanggal feljebb. A főtéma staccato nyolcadokban, piano, sőt nyolcadszünetekkel megszaggatva szól, és ezáltal a tételkezdettel közvetlen kontrasztba kerül.¹⁷³ Apró, de lényeges különbség az is, hogy itt nemcsak a 2., hanem az 1. motívum is negyed szünettel kezdődik. A fafúvóskart a xilofon és a hárfa kíséri, ostinato ritmussal, amely a 113–115. ütemben melodikus formulákat is megszólaltat. Ezeknek a szerkezetében a kis szekundos váltóhangok játsszák a főszerepet (esz-d). A bőgők és a csellók

¹⁷² Roseberry, i.h.

¹⁷³ Hurwitz, i.h.

orgonapontot intonálnak a D-hangon, és ezáltal a fafűvészekkel kontrasztáló, nyugodt háttérrel biztosítják (42. kottapélda):¹⁷⁴

The image shows a musical score for Sostakovich's Violin Concerto No. 2, Op. 126, measures 109-112. The score is written for a full orchestra with a solo cello. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a prominent pizzicato pattern in the strings and a melodic line in the solo cello. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Strings, Arpeggiated Bass, Violoncello solo, and Archi. The measures are numbered 109, 110, 111, and 112. The score is marked with 'p' (piano) and 'f' (forte) dynamics, and includes a 'dim.' (diminuendo) marking. The solo cello part is marked with 'f' and 'dim.' markings. The string parts are marked with 'p' and 'f' markings. The archi part is marked with 'p' and 'f' markings. The score is marked with '109' at the beginning of the first measure and '112' at the end of the last measure.

42. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóverseny op. 126, Largo, 109–112. ütem.

A kidolgozási rész érdekes és meggondolkodtató szakasza kezdődik el a 133. ütemben. A basszusok a főtéma 2. motívumának egy származékát intonálják, negyedekben ugyan, de pizzicato. A magasabb vonósok nyolcad szünet után, disszonáns akkordok kötelékében csatlakoznak hozzájuk, szintén pizzicato (a jazzzenében erre a fajta kíséretre mondják: esztam). Mindez pedig a szólócselló magas fekvésű, aprólékosan artikulált tizenhatodjaihoz szolgáltat háttérrel, amelyen belül egy játékos anapesztus-motívum (talán a melléktéma 2. motívumának diminúciója) foglal helyet. Egy következő fázisban a tizenhatodsor a fafűvés szólamokba kerül át, a cselló pedig pizzicato játékba kezd (137. ütem).¹⁷⁵ Az elemzők között van, aki ezen a ponton a kidolgozás témáját véli felfedezni.¹⁷⁶ Kétségtelen, hogy a klasszikus irodalomban, ha csak kivételképpen is, de ilyen létezik (például L. van Beethoven

¹⁷⁴ Roseberry, i.m., 453.

¹⁷⁵ I.h.

¹⁷⁶ „Durch führungsthema”, Abdel-Aziz, i.m., 104.

III. szimfóniája nyitótételének a kidolgozási részében). Kézenfekvőbb azonban ehelyütt inkább arra gondolni, hogy a zeneszerző a tétel expozíciójában megismert témák egyikét, illetőleg annak egy variánsát a basszusba helyezte, a magas fekvésű gordonkaszólamban pedig fentről ellenpontozta. Más szavakkal: a 133. és az utána következő ütemek nem feltétlenül lépnek túl a klasszikus értelemben vett kidolgozás lehetőségeinek a körén. Fogósabb kérdés, hogyan interpretálható a szakasz eléggé félreismerhetetlen scherzo-jellege (43. kottapélda):¹⁷⁷

43. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóversenye op. 126, Largo, 130–133. ütem.

Akinek fontos a program következetes érvényesítése, esetleg gondolhat a meggyászolt költőnő személyéhez, vagy akár költeményeihez kapcsolódó derűs emlékek felcsillanására. Ebben a fajta magyarázatban jól megfér egymás mellett Sosztakovics zenéjének az abszolút és a programzenei értelmezése.

A szólócselló, majd a fafúvósok tizenhatodjai a 133. ütemtől kezdve a zenedrámái történésnek a fokozódó lendületét vezetik be. A 146. és a 170. ütemben ennek a tematikának a szólócselló és a zenekar különféle csoportja közötti váltakozás, egyfajta kérdés-felelet játék kerül a helyére (a 150. ütemben például a hegedűk, a 153. ütemben a basszus részvételével). A szakasz vége felé a

¹⁷⁷ Abdel-Aziz, i.h.

tizenhatodokban mozgó téma felére rövidített formában is jelentkezik (158. ütem). Ezen a helyen újra jelentősége van a szűkített kvart hangköznek, amely a motívum szélső hangjainak a távolságát jelöli ki (44. kottapéllda).¹⁷⁸

44. kottapéllda: Sosztakovics 2. csellóverseny op. 126, Largo, 158–161. ütem.

¹⁷⁸ Abdel-Aziz, i.m., 105. Kár, hogy ezeknek az ütemeknek a kottaszövege nem teljesen egyértelmű. A csellóversenynek több kiadása is megjelent. Több helyen találhatunk más hangot az akkordokban. A Boosey & Hawkes Music Publishers 1968-as kottájával szemben a Musikverlag Hans Sikorski kiadását használja a gordonkaművész-társadalom és a dolgozatomhoz én is. A következő példák a pizzicato akkordok változtatásait mutatja be. Minden egyes esetben egy technikai vagy akusztikai nehézség kiküszöbölése történt. Perényi Miklós gordonkaművész szóbeli megjegyzése. 2022. 08. 30. 139. ütem (első negyed): c-a-c-esz pizzicato akkord helyett: c-a-d-esz, 140. ütem (utolsó nyolcadon): f-g-e-fisz pizzicato akkord helyett: f-g-d-fisz, 183. ütem (utolsó negyed): e-cisz-d-b pizzicato akkord helyett: e-g-d-b, 186. ütem (harmadik negyed): f-g-cisz-e pizzicato akkor helyett: g-cisz-e.

A 170. ütemtől kezdve a melléktéma szólal meg, a kidolgozási részben most először, mégpedig mind a három motívumával, a kürt, a fagott és a vonóskar unisonóján. Az expozíciótól eltérően azonban az együttesnek itt fortissimo, espressivo kell játszania, ami a pillanatot drámaivá és feszültté teszi. A feszültség növekedése a 181. ütemben éri el csúcspontját, ahol azt lehet mondani, hogy a cselló nagydob-kíséretes kadenciába kezd. Ez a hely az 1. csellóverseny 1. tételének kürt-szólós-duó szakaszára emlékeztet.

181. ütem: Cadenza, fortissimo, subito dob-leütés, 1. motívum kettősfogásokkal (kis szekund: asz-g, kis terc: asz-f).	183. ütem: Pizzicato és arco váltogatása, disszonáns akkordok és bővítmény-változatok (felső szólam: k2, k3, alsó szólam: ellenmozgás), az arco-szakaszban 1. motívum, a 187. ütemtől kis szeptimmal mélyebben.
192. ütem: Kulmináció, kis szext felfelé, nagy szeptim lefelé (a főtéma 3. motívumának tükörfordítása)	195. ütem: Oldódó feszültség, 198. ütem Ál-repríz, 201. ütem: Repríz.

6. táblázat: A kidolgozási rész második felének formai vázlata.

A mű legelején hallott motivika visszatérését a csellók és a bőgők jelzik, majd elkezdődik a tömörített repríz. A főtéma itt csupán néhány ütemig tart, mert a melléktéma csellón, vonósokon és hárfán megszólaló bővített változata után a kódában Sosztakovics a nyitótéma táncszerű kidolgozásához tér vissza. Ám e zenének nincs már ereje sokáig táncolni: az utolsó szót a melléktéma kapja, még zizeg egyet a hárfa és a legvégén a kürt eljátssza a négy hangból álló mottót.¹⁷⁹ Érdeemes megjegyezni, hogy a tétel végének a hangneme sajátos lebegést mutat: a fül G-dúrt vagy g-mollt várna, de az utolsó három ütem orgonapontja, és főleg a kürt

¹⁷⁹ Hurwitz, i.m., 184.

ereszkedő b-a motívuma vitatkozni látszik. Lehet, hogy a zeneszerző így készíti elő a következő tétel hangnemét (fisz-moll).¹⁸⁰

2.2.2. Allegretto

Az 1. tétel nagyrészt elmélkedő és nagy lélegzetvételi dikciója után ezt a tömör scherzót tükörfordításokat felhasználó, töredezett motivikus játék, augmentáció és diminúció jellemzi.¹⁸¹ A tétel különleges formájának megjelölésére talán a „kettőszonáta” kifejezés volna a legalkalmasabb: az expozícióban két bevezetéssel és két főtémával, a második-harmadik formatagban két kidolgozással és két reprízzel.¹⁸²

1–94. ütem: expozíció, ezen belül: 1–10. ütem: bevezetés, 11–23. ütem: főtéma, 24–33. ütem: a bevezetés variált megismétlése, 34–41. ütem: a főtéma variált megismétlése, 42–48. ütem: átvezető szakasz, 49–60. ütem: melléktéma.	95–152. ütem: első kidolgozási rész, 153–206. ütem: első repríz.	207–231. ütem: második kidolgozási rész, 232–263. ütem: második repríz.
---	---	--

7. táblázat: A 2. tétel formai fölépítése.

Dramaturgiai szempontból a második tétel az emberellenes hatalmak betörésének a helye, ahol a zeneszerző a primitív és gonosz erők leleplezésére, sőt a kigúnyolására tesz kísérletet.¹⁸³ Ez az értelme annak a híres idézetnek, amely az 1920-as évek Ogyesszájának egyik banális utcai dalából megszólal: „Bubliki

¹⁸⁰ Roseberry, i.m., 454.

¹⁸¹ I.m. 457.

¹⁸² Abdel-Aziz, i.m., 113.

¹⁸³ I.h.

kupitye, bubliki!” („Perecet vegyenek, peracet!”). Ez a kuplé azok közé a zsidó stílusú dallamok közé tartozik,¹⁸⁴ amelyek a zeneszerző műveiben az 1940-es évektől kezdve egyre gyakrabban találhatók meg, és versenyműveinek sorában, szimfóniáiban, kamarazenei darabjaiban, nem utolsósorban *A zsidó népköltészet* című dalciklusában (1955) is fellelhetők.¹⁸⁵ Ezek a dalok kesernyés, erőltetett, sok esetben kiüresedett örömet fejeznek ki.¹⁸⁶ A Bubliki-dal magas csellóregiszterben is fülbemászóan cseng, de a felhőtlen boldogság hangulata mindenképpen távol áll tőle.¹⁸⁷

Ночь надвигается, фонарь качается
Мильтон ругается в ночную тьму
А я немывтая, плащом покрытая
Всеми забытая, здесь, на углу
"Купите ж бублички, горячи бублички!
Гоните рублички сюда скорей!
И в ночь ненастную, меня, несчастную
Торговку частную ты пожалей"

Leszáll az éjszaka, himbálózik a lámpa,
Milton szitkozódik az éji sötétben,
Én pedig mosdatlanul, rongyokba öltözötten
Mindenkitől elhagyatva állok itt a sarkon.
„Vegyenek peracet, forró peracet!”
Kergessék ide a rubelecskéket, minél gyorsabban!
Az esős éjszakában engem, a szerencsétlen
Kis utcai árust, sajnáljanak meg!¹⁸⁸

A dallal kapcsolatban tudni kell, hogy a szovjet állam tiltólistán tartotta, ennek ellenére, vagy talán éppen ezért, mégis mindenki ismerte. Világos, hogy a

¹⁸⁴ Macdonald, i.m., 131.

¹⁸⁵ I.h.

¹⁸⁶ Hurwitz, i.h.

¹⁸⁷ I.h.

¹⁸⁸ Vojtek Zsuzsanna nyersfordítása.

hatalomnak azért volt kellemetlen, mert egy nyomorgó utcai árust beszéltet, aki minimális színvonalú megélhetésért peracet árul és eközben énekel. A versben borzalmas panoráma tárul fel az 1920-as években, az úgynevezett NEP-korszakban¹⁸⁹ uralkodó állapotokról, a hihetetlen szegénységről, az általános züllésről és a családok széthullásáról.¹⁹⁰ Ha Sosztakovics ezt a dalt 1966-ban, a Brezsnyev-korszakban idézi, az nem kevesebbet jelent, minthogy ő az immár negyven esztendő helyzetleírást változatlanul aktuálisnak érzi. Az Ahmatova-gyász mellé, amelyet a zeneszerző az 1. tételben írt ki magából, itt egy másik, hasonlóan intenzíven átélt gyász csatlakozik: az ogyesszai, vagy talán általánosságban: a korabeli szovjet kisember szívszorító nyomorúsága miatt érzett fájdalom és gyász.

A filozofikus első tétel után a másodikban felbukkanó scherzo szarkasztikusan hangzik, mintegy hangsúlyozva a létezés teljes abszurditását és annak borzalmait. Kiszjeljeva szerint a szerző nem sietett saját elgondolását részletesen elmagyarázni, épp ezzel adva tápot a gondolkodásra mind az előadó, mind a hallgató számára.¹⁹¹

Az expozíció egy 2/2-es, tíz ütemes bevezetéssel kezdődik, amelyet a szólócselló ad elő, zenekari kíséret nélkül, piano.¹⁹² Ebben a tíz ütemben legnagyobbbrészt a fisz-moll skála hangjai szólnak, és a zene a 7. ütemtől kezdve meg is áll a fisz hangon, egyértelművé téve a tétel alaphangnemet (fisz-moll). Mikrostruktúrája: 3+3+4 ütem, ezen belül pedig ütemsúlyos, illetve negyed szünettel kezdődő motívumok váltogatják egymást. A motívumok sűrűsödése lépésről lépésre, fokozatosan vezet el a tétel egyik ritmikai alapképletének, az anapesztus-motívumnak a rögzüléséhez (45. kottapélda).¹⁹³

¹⁸⁹ Novaja Ekonomiceszkaja Polityika (Új Gazdaság Politika), a Lenin által kidolgozott és 1921-ben bevezetett gazdaságirányítási rendszer, amelynek célja a hadikommunizmus miatt teljesen leromlott szovjet-orosz gazdaság talpra állítása volt. In: N.N.: „NEP.” In: Déva Mária, et al. (szerk.): *Magyar Larousse Enciklopédia*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.) 3. kötet, 70.

¹⁹⁰ Vojtek Zsuzsanna szíves közlésével.

¹⁹¹ Kiszjeljeva Jekatyerina Alekszandrovna: *A cselló szerepe D. D. Sosztakovics műveiben*, Pedagógiai Tapasztalat, Oroszországi folyóirat, Internetes elérés: <https://www.pedopyt.ru/categories/7/articles/2147> (Utolsó megtekintés: 2022.08.03.).

¹⁹² Roseberry, i.m., 458.

¹⁹³ Abdel-Aziz, i.h.

45. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóverseny op.126, Allegretto, 1–11. ütem.

A 11. ütemben jelentkezik a tétel fő témája, amelyet a szólócselló fafűvós kísérettel exponál. Ez a fő téma két motívumból tevődik össze (félkotta + két staccato negyed, illetve szünet és staccato negyedek). Ez a képlet ritmikailag ötször ismétlődik meg, felfelé tartó, szekvenciális egymásutánban.¹⁹⁴ A fentiek alapján egyértelmű, hogy ez a fő téma a „Bubliki”-dallam valamelyest átalakított változata: egyrészt félreismerhetetlen, de másrészt át is van alakítva annyira, hogy a zeneszerző ne legyen az indexen lévő dallam közvetlen idézetével vádolható. A téma a tétel során mintegy önálló életre kelve vándorol a szólóhangszer és a zenekar között, a jelentése pedig ezáltal esetről esetre más színezetet nyer:¹⁹⁵

24–29. ütem: A bevezető variált ismétlése, szóló-csellón, új motívum a fagottban (szűk kvart hangterjedelem: fisz-b)	30–41. ütem: A fő téma ismétlése egy oktávval mélyebben, mezzo piano, rövidített formában (csak két ismétléssel)	42–48. ütem: Átvezető szakasz a fő téma-anyagból, glissandók (már a melléktéma előlegzéseképpen)
---	---	---

7. táblázat: A 2. tétel fő téma területének szerkezete.

¹⁹⁴ Abdel-Aziz, i.m., 95.

¹⁹⁵ Hurwitz, i.m., 185.

A melléktémát, amely a 49. ütemben indul, a szóló-cselló mutatja be. Négy hangos frázisokból áll, a végén mindenütt groteszk glissandóval¹⁹⁶ (ez emlékeztet az 1. csellóverseny 4. tételében lévő glissandókra).¹⁹⁷ Két fő motívumra épül:

1. motívum, 49, 51. ütem: Fölfelé vagy lefelé mozgó, három hangos staccato negyedek (a második ütemrészben kezdve, kis terc hangterjedelemben, a főtémánál szűkített kvarttal fentebb)	2. motívum, 50, 52. ütem: Pontozott félkotta, glissandóval (kis nóna felfelé vagy lefelé)
---	---

8. táblázat: A 2. tétel melléktémájának motivikus szerkezete.

A két motívum kezdőhangjai, nyilván nem véletlenül, szűkített kvart távolságra vannak egymástól. Az 1. a 2. motívum zeneileg és logikailag, természetesen, egy egységet alkot.¹⁹⁸ Jelentkezik azonban egy harmadik motívum is, amely egy negyedhangból és két nyolcadból, illetve ezek ismételtetéséből áll. Fő jellemzője a szekundtávolságú váltóhangos mozgás (fesz-esz). A melléktémát, ha tetszik, egy 4-4 ütemes elő- és utótagra lehet bontani (ez esetben az utótag a 1. és a 3. motívum összekapcsolódásánál kezdődik).¹⁹⁹

A melléktéma az F-tonalitás irányába mutat. Más kérdés, hogy a hangnem meghatározása itt nem egyszerű dolog, mivel Sosztakovics, hogy a szűkített kvart szerepét fenntartsa, sok helyütt kromatikus módosításokat alkalmaz, amelyek az összhangzattani elemzést könnyen tévútra vezethetik. A téma kísérete a vonóskarra hárul, és szerkezetileg hasonlít a főtéma kíséretére. A csellók és a bőgők az első és a harmadik ütemrészre teszik le negyedjeiket, a hegedűk és a brácsák a mindenkor második ütemrészre. Kíséret egyébként mindig csak a glissando és a 3. motívum alatt szól. Az 1. motívum az expozíció végéig mindig kíséret nélkül marad (46. kottapélda):²⁰⁰

¹⁹⁶ Hurwitz, i.h.

¹⁹⁷ Macdonald, i.h.

¹⁹⁸ Abdel-Aziz, i.m., 116.

¹⁹⁹ I.h.

²⁰⁰ I.h.

The image shows a musical score for Dmitri Shostakovich's Violin Concerto No. 2, Op. 126, measures 45-53. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violoncello solo, Violoncello, and Archi. The Violoncello solo part features a glissando and a pizzicato section. The Archi part is marked pizz. and mf.

46. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóverseny op. 126, Allegretto, 45–53. ütem.

95–152. ütem: első kidolgozási rész, kürt-motívum, cselló-figura, üstdob-szólóval, szűkített kvart motívum (a 30–31. ütem idézete), a melléktéma motívumainak tördelt és továbbfejlesztett változatai, a szűkített kvartos motívum kidolgozása, végtelenített nyolcad-lánc, fokozatos visszatérés a mélyebb régiókba, a bevezetés anyaga, cisz-mollban, $\frac{3}{4}$-ben, lerövidítve, ráfutás a reprízre.	153–206. ütem: első repríz, főtéma szóló-csellón, H-dúrban, $\frac{3}{4}$-ben, gagliarda-ritmus, a kíséretben vonóskar és fagott, a szűk kvartos motívum továbbfejlesztése, a 167. ütemtől a bevezetés motivikája, a 182–188. ütemben hárfa és xilofon a kíséretben (háromszor), 193. ütem: melléktéma a szóló-csellóban, $\frac{3}{4}$-ben.²⁰¹
---	---

9. táblázat: A 2. tétel első kidolgozási része és első repríze (47. és 48. kottapélda.)

²⁰¹ Abdel-Aziz, i.m., 119-124.

2. A versenyművek keletkezése és szerkezete

The image displays a musical score for the beginning of the first development section of Shostakovich's Op. 126, Allegretto. The score includes parts for Flute (Fag.), Clarinet (C.fag.), Violoncello solo (V-c. solo), Violins (Archi), and Horns (Cor.). The V-c. solo part features a melodic line with a crescendo marking. The Horns part has a dynamic marking of *mf*. The score is in 4/4 time and shows measures 94 through 101.

47. kottapélda: Sosztakovics op. 126, Allegretto, az első kidolgozási rész kezdete, 94–101. ütem.

The image displays a musical score for Dmitri Shostakovich's Cello Concerto, Op. 126, Allegretto. The score is for measures 152-160. It features a Flute (Fag.) and Violoncello solo (V-c. solo) part, and an Archi (string) section. The key signature is one sharp (F#). The tempo is Allegretto. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

48. kottapéllda: Sosztakovics op. 126, Allegretto, az első repríz kezdete, 152–160. ütem.

207–231. ütem:

második kidolgozási rész,
szóló-csello $\frac{3}{4}$ -ben, a bevezetés
motívumainak továbbfejlesztése,
218–219. ütemben: allúziók az első
kidolgozási részre (120–121. ütem),

232–263. ütem:

második repríz,
fisz-moll főtéma a szóló-cselloban,
oktávval magasabban,
243. ütemtől anapesztus-motívum
szólóban,
248.: a melléktéma anyaga a szóló-
cselloban, kettősfogások, oktáv-tar-

	tományban mozgó glissandók, utolsó 5 ütemben a kürt a bevezetés motívumát játssza.
--	---

10. táblázat: A 2. tétel második kidolgozási része és második repríze (49. kottapélda).

49. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóverseny op.126, Allegretto, 258–262. ütem.

2.2.3. Allegretto

A 2. csellóverseny fináléja Sosztakovics művészetének az egyik legtitokzatosabb pontja. Kiderül ez már az életrajzból is, amely arról számol be, hogy a tétel első változatát a zeneszerző hosszas töprengés, hosszas vívódás után végül egyszerűen a szemétkosárba dobta.²⁰²

A titkok megoldása valószínűleg nem az abszolút zenei oldalról várható. Valóban: vajon miféle neoklasszicizmus sugallhatta volna a már-már abszurdnak látszó Largo-Allegretto-Allegretto tételrendet? Az is valószínűtlennek látszik, hogy Sosztakovics itt eljövendő versenyművek képletként követhető tételrendjét akarta volna, hirtelen ötlettől vezéreltetve, kezdeményezni vagy rögzíteni.

Eligazításul így csakis a programzene szempontrendszerére szolgálhat, egész pontosan annyi, amennyit a két tétel zenei karakteréből ki lehetett olvasni. Ebbe az irányba mutat az a mértékadó csellóművészi megnyilatkozás is, amely szerint „a 2. csellóverseny azok közé a mesterművek közé tartozik, amelyeknek nem szabad a hangjai között elvesznünk, hanem tőlünk telhetőleg az üzenetüket kell felfognunk és tovább adnunk.”²⁰³

A finálé programzenei tartalmának a megtalálása felé fontos útjelzőül szolgálhat az a kürtökön és pergődobon megszólaló fanfár, amely a 3. tételt bevezeti, vagy, ha tetszik, még a 2. és a 3. tétel határán harsan fel. A hangköz a scherzo kvartjaiból származik,²⁰⁴ (lásd például a 2. tétel: 3–5. ütemét, illetőleg 3. tétel 67–68. ütemét, 50. kottapélda).²⁰⁵

²⁰² Thomas May: *Shostakovich: Concerto No. 2 in G major for Cello and Orchestra, Opus 126*. Internetes elérés: <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/Shostakovich-Concerto-No-2-in-G-major-for-Cello-an> (Utolsó megtekintés: 2022. 07. 28.).

²⁰³ Banda Pál gondolkaművész szóbeli megjegyzése. 2022. 08. 24.

²⁰⁴ Roseberry, i.m., 463.

²⁰⁵ Abdel-Aziz, i.m., 131.



50. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóverseny op.126, Allegretto, 1–8. ütem.

A legkevesebb, ami föltételezett jelentésével kapcsolatban megkockáztatható, hogy a „Bubliki”-tombolásnak véget vet, vagyis olyasmit mond, mint a basszus-szólista Beethoven 9. szimfóniájában, a 4. tétel híres pillanatában: „O, Freunde, nicht diese Töne!” („Ó, barátaim, ne ezeket a hangokat!”). Tény, hogy a második Allegretto (a 3. tétel) „más hangokra” épül, mint az első (a 2. tétel): az egyesszai dallamot Sosztakovics saját témája, sőt saját témái váltják fel. A finálé formai alapgondolata ugyanis a 18–19. századi úgynevezett párvariációkhoz kapcsolódik, és formai logikája a zeneszerző két saját témájának jól megfontolt ütemterv szerinti váltogatására épül.

Ha ez mind így van, akkor beszédes mozzanat, hogy a finálé vége, elhalkulva, az egész mű legelejének a tónusához, d-mollba tér vissza. Igaz, ennek abszolút zenei megoldásként is megvan a maga helye és a maga értelme. Programzenei mondanivalója azonban, ha lehet, még eklatánsabb: a zeneszerző mindent megtett, egyenesen világokat mozgatott meg, a Schiller-idézet „más hangjai”-ban testet öltő új valóság felépítéséért, ami azonban 1966-ban, az adott körülmények között, nem sikerülhetett neki, és most, a tétel végén, rezignáltan tér vissza oda, ahonnan kiindult, és Anna Ahmatova mellett most már saját magát is gyászolja.

A finálé variációs elemektől átszőtt keverék formában íródott.²⁰⁶ Sosztakovics kevés zenekari variációt komponált (az 1. hegedűverseny 1. tételén kívül, a 4.

²⁰⁶ Abdel-Aziz, i.m., 130–140.

szimfónia utolsó tételének van egy variációs epizódja), azonban itt még ezeknél is különlegesebb formát használ.²⁰⁷

Bevezető	68. ütem: „A” téma	121. (felütéssel) „B” téma
	143. ütem: első variáció (A)	190. ütem: első variáció (B)
		207. ütem: második variáció (B)
	234. ütem: második variáció (A)	
	256. ütem: orosz téma (C)	269. ütem: első variáció (C) ²⁰⁸

11. táblázat: A 3. tétel quasi párvariációs szakaszának felépítése.

Az utolsó tételben csúcspontok egész sora jelentkezik, mint valami nagy kulminációs zóna, amely a második tételben bekövetkezett fokozás eredményének tűnik. Ez nem más, mint a tiltakozás az emberellenes és lélekellenes elemek ellen, minden ellen, ami az előző tételben leleplezésre került.²⁰⁹

A versenymű fináléjában a mű struktúrája még bonyolultabbá válik.²¹⁰ Sok itt a „pedál”: a zene hatalmas rétegei zengenek a kitartott basszusok fölött. Jellemző, hogy a témák nem annyira szemben állnak és ütköznek egymással, mint inkább változnak és különböző alakzatokat öltenek magukra.²¹¹ A 32. ütemben a kürtöket és a pergődobot a tamburin váltja: ez a bevezetése a szólócselló itt következő cadenzájának.²¹² A kvarthangzások, amelyek itt részint kettősfogások, részint dallam fordulatok formájában zengnek, a tétel elején hallott kürtduóból származnak, és a tétel további fontos pontjain is meghatározóak maradnak (51. kottapélda):

²⁰⁷ Hurwitz, i.m., 185–186.

²⁰⁸ Abdel-Aziz, i.h.

²⁰⁹ I.m. 130.

²¹⁰ Macdonald, i.h.

²¹¹ Kiszjeljeva, i.h.

²¹² Roseberry, i.h.



51. kottapélda: Sostakovics 2. csellóverseny op.126, Allegretto, 30–34. ütem.

A szekund és szintén a kvart hangközök dominálnak a cadenza ezen túl menő melodikus anyagában is (35. ütem: a–b, b–esz, 43. ütem: Asz–A–d, esz–f). Ritmikailag ezt a területet nagyrészt fölfelé és lefelé mozgó tizenhatodok határozzák meg (oktávmenetben, skálával: 39–40., 46. ütem), a fanfár-motívumból már ismert triolák (33–34., 37–38., 41., 47–48., 51., 53. ütem), továbbá az újra meg újra jelentkező nyolcadmozgás. Csúcsponjtja az 59. ütem e''–a'' kvartjánál teljesedik ki (52. kottapélda), és onnan, érdekes ritmikai sűrűsödés után, alternáló kromatikus kvartskálával fut lefelé, a fúvós tutti belépéséig.



52. kottapélda: Sostakovics 2. csellóverseny op.126, Allegretto, 57–62. ütem.

A formának ezen a pontján egymás után két téma is jelentkezik. Az első barcarola-stílusban van, és elégikus, világos hangzású.²¹³ A szokványos barcarola-stíluson azonban a zeneszerző több tekintetben is túllép. A zenei szövetet polifon elemek szövik át, ennek megfelelően gazdag, és kifejezetten hangszín irányultságú a hangszerelés (lásd akár a hárfa, akár a szólófuvola alkalmazását). A csellószólo hol egyfajta igényes kíséret szerepét játssza, hol a vezérszólam funkciójába kerül

²¹³ Roseberry, i.m., 464.

vissza.²¹⁴ A szakasszal kapcsolatban valamiféle népi ihletés föltételezése sem látszik valószínűtlennek (53. kottapélda).²¹⁵



53. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóverseny op.126, Allegretto, 84–89. ütem.

A második téma indulószzerű, táncos elemekkel, markánsabb hangzással.²¹⁶ Az addigi 6/8-os ütem 2/4-re vált, a basszusok pizzicato kíséretbe kezdenek (egy második fázisban a fagottok is csatlakoznak hozzájuk), az koloritról pedig az ütő együttes gondoskodik (tamburin, pergődob, nagydob, 54. kottapélda).²¹⁷

²¹⁴ Hurwitz, i.m. 187.

²¹⁵ Perényi Miklós szóbeli megjegyzése. 2022. 08. 30.

²¹⁶ Roseberry, i.h.

²¹⁷ Hurwitz, i.h.

54. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóverseny op. 126, Allegretto, 125–129. ütem.

Ennek a fent bemutatott két témának az exponálása és továbbfejlesztése a finálé zenei anyagában nagy teret foglal el, és feldolgozásuk minden esetben neoklasszikus modorban, régebbi zenéknek a stílusában történik.

Jelentkezik azután egy harmadik, oroszos,²¹⁸ nagyon éneklő téma is (55. kottapélda):²¹⁹ egy dallami idézet Muszorgszkij *Borisz Godunov* című operájának az elejéről. Ezt a dallamot Sosztakovics nagyon szerethette, mert műveiben újra meg újra felhasználta, például 10. szimfónia scherzójában (op. 93, 1953) és a *Sztyepan Rjazin kivégzése* című kantátában (op. 119, 1964).²²⁰

²¹⁸ „A sajátos stílus, tónus, atmoszféra, amit a zenében olyan jellegzetesen oroszoknak érzünk, amikor olyan különböző egyéniségű zeneszerzőket hallgatunk, mint Glinka és Stravinsky, Muszorgszkij és Csajkovszkij, vagy Rachmanyinov és Sosztakovics...” Papp Márta: „Orosz népdal–dal – románc.” In: Papp Márta: *Orosz kerékvágás. Tanulmányok az Orosz Zenéről.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.) 7.

²¹⁹ Roseberry, i.h.

²²⁰ Ivaskin, i.h.

55. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóverseny op.126, Allegretto, 255–258. ütem.

Hogy ezek a témák, összes fentebb vázolt variációikkal együtt, sorra mind a 2. tétel „Bubliki”-témájának a kontrasztjaként, szinte mondhatni, cáfolataként értendők, egyértelművé válik, amikor a 3. tétel zenei szövetében, újabb idézetként, maga a Bubliki-téma is megjelenik.²²¹ Az egyik elemző szerint „ez a banális utcai dalocska itt egyenesen a sors témájává válik”.²²² Így kerül sor az egész ciklus legfőbb, drámai kulminációjára (330. ütem).²²³

A csúcspont után következő új formatag kezdetét megint a fanfármotívum jelöli ki, amely jellegzetes kvartjaival most a szólóhangszeren zeng.²²⁴ Nem hiányzik a kvartok szekvenciális lefelé mozgata sem, azonban a szakasz a vonóskar közreműködésével dialógus szerkezetté bővül. Döntő mozzanat hogy ezek után a 3. tétel expozíciójában megismert három téma egymás után megjelenik, mégpedig érdekes módon fordított sorrendben (3., oroszos téma: 356. ütem, 2., táncos téma: 368. ütem, barcarola: 386. ütem). Programzenei megfogalmazásban Sosztakovics saját témái mintegy visszahódítják a felületet a „Bubliki”-témától. Megjegyzendő, hogy a három téma nem reprízként, azaz nem hangról hangra haladó

²²¹ Roseberry, i.m., 465.

²²² Abdel-Aziz, i.m., 94.

²²³ I.h.

²²⁴ Macdonald, i.m., 132.

visszaismétlésként van megfogalmazva, vagyis Sosztakovics a programzenei mellett az abszolútzenei koncepciót is továbbviszi és a „Bubliki”-intermezzo után folytatja a párvariáció sort.

A barcarola elhangzása után a 415. ütemben a szólócselló (itt a cselló szólammal duóban).²²⁵ Az 1. tétel tematikus anyagának a rekapitulációjába kezd.²²⁶ A gyászos tónusú főtéma után sorra kerül, a 421. ütemben, a maga jellegzetes kettősfogásával, a melléktéma is. Ezek után a szólista, elhaló dallamával az ütősökkel a háttérben, „létrehozza az idő végelszámolásának benyomását”.²²⁷ Ezt a lezárást az életmű ismerői többen is „titokzatosként” jellemzik, és bizonyos értelemben az is. Más Sosztakovics művek végén is találunk hasonló végtelenre tekintést, amely valami hatalmas üres térre, vagy a folyamatosan múló, végtelen időre enged asszociálni (lásd a 4. szimfónia befejezését).²²⁸ Sosztakovics koncertjeinek családjában ez az egyetlen ilyen, mondjuk, misztikus végkifejlet (56. kottapélda):²²⁹

56. kottapélda: Sosztakovics 2. csellóverseny op. 126, Allegretto, 478–482. ütem.

²²⁵ Hurwitz, i.m. 187–188.

²²⁶ Roseberry, i.h.

²²⁷ Abdel-Aziz, i.m., 139–140.

²²⁸ Macdonald, i.h.

²²⁹ Hurwitz, i.h.

3. Msztyiszlav Rosztropovics szerepe

A zeneszerző felesége, Irina Sosztakovics visszaemlékezése szerint Dmitrij Sosztakovics rendkívül szerencsés volt művei előadóival.¹ Ő természetesen nagyon fontosnak tartotta a darabjai első nyilvános megszólalását. Részt vett az összes próbákon, és mindenben az előadók rendelkezésére állt, egészen a premierig.² Irina véleménye szerint csupa kivételes művésszel volt dolga: többek között ilyen volt David Ojsztrah hegedűművész vagy Galina Visnyevszkaja énekművész.³ Természetesen közéjük tartozott Msztyiszlav Rosztropovics, a gordonkaművész is.

Sosztakovics senkivel sem beszélt közvetlenül zeneszerzői munkájáról, és különösen nem avatott be senkit az azzal kapcsolatos gondjaiba, problémáiba.⁴ E tekintetben felesége, Irina sem volt kivétel. Az elkészült, lejegyzett részleteteket viszont Sosztakovics a zongorán általában eljátszotta Irinának, aki az új szerzeményeket így elsőként hallgathatta meg. Érthető okokból ez maradt a gyakorlat abban az időszakban is, amikor Sosztakovics jobb keze már nehezen mozgott.⁵

Sosztakovics munkamódszeréről többen is beszámoltak.⁶ Fejben komponált, és közben szinte sosem ment oda a zongorához. Azt mondta egyszer, nagyon lelkesen, hogy a zeneszerzőktől el kellene venni az összes hangszert, mert nincs rájuk szükségük.⁷ Mindent hallani kell, belső hallással. Letette a nagy kottapapírt maga elé, és úgyszólván folyamatosan írt. Hibát csak nagyon ritkán követett el: a kézírataiban alig van javítás.⁸ Rosztropovicsnak alkalm volt megfigyelni közről Prokofjev és Sosztakovics egymásról teljesen különböző komponálási módszerét is:

¹ Irina Sosztakovics: Dmitrij Sosztakovics harmadik felesége, 1962-től a zeneszerző haláláig. David Fanning: *Shostakovich Studies*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1995.), 189.

² Alexandre Brussilovsky: *Interview of Irina Shostakovich by Alexandre Brussilovsky*. Internetes elérhetőség: <http://www.alexandrebrussilovsky.com/en/journal/interview-for-alexandre-brussilovsky/21-irina-chostakovitch-interview-en.html> (Utolsó megtekintés: 2020. július. 20.).

³ Brussilovsky, i.h.

⁴ I.h.

⁵ I.h.

⁶ Tim Janof: *Conversation with Mstislav Rostropovich*. Internetes elérhetőség: www.cellobello.org/cello-blog/internet-cello-society-archive/conversation-with-mstislav-rostropovich-april-2006/ (Utolsó megtekintés: 2020. július. 06.).

⁷ I.h.

⁸ I.h.

Nagyon különböző módon dolgoztak. Prokofjev sokat zongorázott, Sosztakovics a legtöbb ötletét belső hallásával dolgozta ki. De előfordult az is, hogy Prokofjev a zongorától távol, például masszázs alatt írta le az ötleteit. Ilyesmit Sosztakovicsról el sem tudnék képzelni. Sokat sétáltam Sosztakoviccsal, és sokszor előfordult, hogy hirtelen nagyon csendes lett, felemelte a fejét. Egy idő után megértettem, hogy ilyenkor komponál.⁹

Egy teljes generáció nőtt fel a két művész, Dmitrij Sosztakovics és Msztyiszlav Rosztropovics születése között. Rosztropovics születésének évében, 1927-ben, Sosztakovics már a II. szimfóniáját (op. 14) komponálta, amely a „*A Nagy Októberi Forradalom emlékére*” alcímet viseli. Rosztropovics első tanára az édesapja, Leopold Rosztropovics (1892–1942) zenepedagógus, csellóművész volt, Pablo Casals tanítványa, az OSZSZK Érdemes művésze.¹⁰ Rosztropovics apai nagyapja zeneszerző volt, az édesanyja zongorázott.¹¹ Nővére, Veronika Leopoldovna, aki annak idején hegedülni tanult, így emlékszik vissza a kezdetekre:

Szüleink egyedül hagytak bennünket, a kétszárnyú ajtót becsukták (társbérletben laktunk, de két szobánk volt, ilyen ajtóval), átmentek a másik szobába, hogy ne zavarjanak a zenélésben: példát kellett mutatnom a kistestvéremnek, hogy lássa, a nagyok szüntelenül dolgoznak, mint ahogy a papa és a mama egész életükben szintén ezt tették. A munka, a munka, mindig a munka... Az értelmes kisgyerek pedig tudja, mi a dolga: rágja a cukrot, fogja a hegedűmet, leállítja a térde elé, mint egy csellót, és játszani kezdi a nekem feladott gyakorlatot. Képzelem, szüleink milyen csodálkozó pillantásokat válthattak gyors futamaim hallatán. Szláva így megtanulta az egész repertoáromat, még Mendelssohn hegedűversenyét is játszotta, teljesen szabadon, minden technikai nehézség nélkül. Úgy játszott, hogy apánk, a konzervatórium professzora, soha nem jött rá, hogy nem én játszom a hangszeren, sőt hogy nem is hegedűs muzsikál.¹²

A Rosztropovics-család 1943-ban Moszkvában telepedett le. Rosztropovics ekkor kezdte meg tanulmányait a moszkvai konzervatóriumban,

⁹ I.h.

¹⁰ Elisabeth Wilson: *Shostakovich A Life Remembered*. (New Jersey: Princeton University Press, 1994.), 185.

¹¹ Szofia Vasziljevna Sosztakovics (1878–1955): zongoraművész, Dmitrij Sosztakovics édesanyja. Wilson, i.m., 499.

¹² Vlagyimir Csernov: *Msztyiszlav Rosztropovics portréja „Adósa vagyok azoknak, akiket megrabolt az élet”*. Internetes elérhetőség: http://epa.oszk.hu/01000/01050/00302/pdf/EPA01050_holmi_1995_11_1551-1566.pdf (Utolsó megtekintés: 2020. 07. 15.).

ahol többek között Sosztakovics és Prokofjev is a tanára lett.¹³ Édesapjáról, aki az első tanára volt, és a pályán elindította, Rosztropovics a következőt mondta:

Apám soha nem kereste az elismerést, a sikert, a pénzt. Csendesen árnyékban maradt. Szinte alig adott hangversenyt. Csak nagy néha egyezett bele, hogy valahol fellépjen. Kizárólag miattam költözött Moszkvába, azért, hogy itt a legjobb tanároktól tanulhassak. Bár önála jobb tanárt nem ismerek. De felköltöztünk Moszkvába, a nyomorúságba, egy társbérletbe, ahol rajtunk kívül vagy negyven ember lakott. Csak egy sötét szobánk volt a Kozickij utcában.¹⁴

1943-ban jött létre Sosztakovics és a tehetséges fiatal csellista között az első személyes találkozás. Rosztropovics, az ifjú diák, Sosztakovics szimfóniájának a próbáján ült az iskolai társai között a zenekarban, amikor Sosztakovics megérkezett, és zenekari próbát tartott nekik.¹⁵ Erről a találkozásról kérdezték Rosztropovicsot később egy interjú során:

A háború ideje alatt történt, 1943-ban. 16 éves voltam, éppen elkezdtem tanulni Moszkvában a Konzervatóriumban. Zenekari próbánk volt. Képzeld el, milyen érzés egy kezdőnek, mint amilyen én voltam, hogy aki éppen hallgatja, az az ország legnagyobb zeneszerzője. Ez a találkozás meghatározó pillanata volt az életemnek. Közel lehettem hozzá, részt vettem 8. szimfóniájának a próbáin. Ekkor jöttem rá, hogy nekem nincs elég tehetségem a zeneszerzéshez, és ezért lettem gordonkaművész. Számos alkalommal játszottam vele együtt a cselló-zongora szonátáját, majd jóval később nekem ajánlotta a két csellőversenyét is. Az, hogy nagyon közeli barátokká lettünk, az életem egyik legnagyobb büszkesége.¹⁶

Rosztropovics csellótanára a konzervatóriumban Szemen Kozolupov (1884–1961) lett,¹⁷ aki mellesleg Rosztropovics nagybátyja volt.¹⁸ Kozolupov beszélt az

¹³ Lucy Gijbers: *The Three Great Soviet Composers and Mstislav Rostropovich. Talent, Music and Politics in Soviet Union*. MA dolgozat. (New Zealand: New Zealand School of Music, 2014.) 4.

¹⁴ Csernov, i.m., 12.

¹⁵ Bertrand Dermoncourt: *Mstislav Rostropovich: A Soldier of Music*. Internetes elérhetőség: <http://www.cello.org/newsletter/articles/rostrfrench/rostrfrench.htm> (Utolsó megtekintés: 2020. 07. 06.).

¹⁶ Dermoncourt, i.h.

¹⁷ Wilson, i.m., 186.

¹⁸ Szovjet gordonkaművész és tanár. Szentpéterváron tanult a konzervatóriumban. 1911-ben megnyerte a Moszkvában a csellőversenyt. 1924-től 1931-ig a Bolsoj Színház szóló gordonkaművésze volt, 1922-től a moszkvai konzervatórium professzora. A csellótanszak vezetője volt. Díjai közül kiemelkedik a Szovjetunió Népművésze és a Lenin-díj. In: Lev Ginzburg: „Kozolupov, Semyon

unokaöccse érdekében Sosztakoviccsal, hogy hallgassa meg a tehetséges fiút (Rosztropovics nagyon szeretett volna tőle tanulni hangszerelést).¹⁹ Megjegyzendő, Rosztropovics zeneszerzés főtárgyból Visszarion Sebalinhoz (1902–1963)²⁰ járt, akit szintén nagyra értékelt, és akitől nem kíváncsozott máshoz.²¹

Rosztropovics a megbeszélte időpontban a zongoraversenye kottájával együtt érkezett Sosztakovicshoz. Végigjátszotta a darabot Sosztakoviccsnak, aki végig a kottát figyelte, és azt mondta neki: „Szláva, ez egy grandiózus opus!” Rosztropovics állítólag azonnal tudta, hogy a mester hízeleg neki, és egyszerűen nem mond igazat. Ennek ellenére folytatta nála tanulmányait, és ezek során ébredt fel érdeklődése a kortárs zene iránt. Zeneszerzői kísérletei más irányba fordultak, elfelejtette Rachmaninovot, közeledett Prokofjevhez és Sosztakovicshoz, sőt kicsivel később még Sztravinszkijjal is kacérkodni kezdett. De elég hamar megértette, hogy ilyenfajta orientáció a számára csak szimbolikus lehet, és hogy egyáltalán nem lesz tőlük zeneszerzővé.²²

A következőkben Rosztropovics megkapta a meghívást Sosztakovics hangszerelés osztályába. Az órákat hétről hétre csütörtökön tartották.²³ Rosztropovics beszámolója szerint minden órára hosszasan készült otthon, mert Sosztakovics követelményei igen magasak voltak. Mivel a gordonka-főtárgy órákra is csütörtökönként került sor, így a hangszerelés órára mindig csellóval érkezett. Igen gyakran ő volt a tanteremben az első, és ameddig a többiek meg nem érkeztek Sosztakovics gyakran megkérte, hogy vegye elő a hangszerét, és játsszon neki. Sosztakovics többek között a saját munkáinak a hangszereszerűségéről szeretett volna ilyen módon meggyőződni.²⁴ Szólókoncerten először 1945-ben hallotta Rosztropovicsot.²⁵

Matveyevich.” In: George Grove: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers, 2001.) 13. kötet, 855.

¹⁹ Wilson, i.m., 186.

²⁰ Szovjet zeneszerző és tanár. Moszkvában tanított 1928-tól, 1942 és 1948 között a konzervatórium igazgatója is volt. 1947-ben a Szovjetunió Népművésze lett, a következő évben azonban elbocsájtották a konzervatóriumból. In: Inna Barsova: „Shebalin, Vissarion Yakovlevich.” In: George Grove: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers, 2001.) 23. kötet, 244–246.

²¹ Wilson, i.h.

²² Claude Samuel: *Die Musik und unser Leben*. (Paris: Editions Robert Laffont, 198.) 160–161.

²³ Wilson, i.m., 186.

²⁴ I.h.

²⁵ I.m., 188.

1945-ben Moszkvában nagy jelentőségű zenei versenyeket rendeztek, amelyre az egész Szovjetunióból érkeztek versenyzők.²⁶ A zsűri elnöke Sosztakovics volt és a helyezések körül a zsűritagok között súlyok konfliktusok alakultak ki.²⁷ Kozolupov a gordonkaművészek között egy másik növendékének szánta a győzelmet, mert azt gondolta, Rosztropovics még fiatal, és neki lesz ideje még később is nyerni. A másik növendék, Fedor Luzanov (1919–1989)²⁸ viszont már utolsó éves volt, ez volt az utolsó esélye.²⁹ Kozolupov javaslatát a zsűri végülis elvetette és Rosztropovics mellett döntött.³⁰ Sosztakovics, Kozolupovval beszélgetve, utólag így érvelt: „Nem csak az a véleményem, hogy Rosztropovicsnak kell kapnia az 1. díjat, hanem az is, hogy annnyival jobb a többiekénél, hogy nem szabad 2. díjat adnunk neki. A többiek nagyon sokkal mögötte vannak.”³¹ Így történt, hogy a 2. díjat nem adták ki, Fedor Luzanov 3. díjat nyert.³²

Ez a verseny Rosztropovics számára a siker felé vezető úton minden kaput megnyitott.³³ Nem túlzás tehát azt mondani, hogy Sosztakovicsnak Rosztropovics pályára állításában is elévülhetetlen érdemei vannak.

Rosztropovicsot a versenygyőzelem után Sosztakovics meghívta egy közös nyaralásra, ahová a családjával együtt ment. A 18 éves gordonkaművésznek ez nagy megtiszteltetés volt, együttlétükre a későbbiekben így emlékezett vissza: „Sosztakovics a verseny után azt mondta nekem: »Szláva, te fáradt vagy. Vakációra megyünk a családommal a zeneszerzők házába: meghívlak téged is, hogy tölts velünk ott egy kis időt«.”³⁴ A nyaralás Ivanovóban két hétig tartott. Ott volt Sosztakovics, Rosztropovics, Sosztakovics első felesége (Nyina³⁵), és a zeneszerző két gyermeke.³⁶

A huszonéves Rosztropovics számára hatalmas belső megrázkódtatás jelentett, hogy Sosztakovics 1948-ban elhagyta a moszkvai Konzervatóriumot. Emiatt

²⁶ Wilson, i.m., 189.

²⁷ I.h.

²⁸ I.m., 530.

²⁹ I.m., 194.

³⁰ I.h.

³¹ I.m., 189.

³² I.h.

³³ I.h.

³⁴ Roux, i.h.

³⁵ Fizikus volt, a Leningrádi Egyetemen tanult. 1932-től Dmitrij Sosztakovics felesége. Két gyermekük született, 1936-ban Galina és 1938-ban Maxim. Wilson, i.m., 503.

³⁶ Roux, i.h.

megszakította zeneszerzői tanulmányait, mert úgy érezte, hogy nem akar és nem tud zeneszerzést és hangszerelést tanulni Sosztakovics nélkül. Rosztropovics maga erről az időszakról ezt mondta: „A viszonyom Dmitrij Dmitrijeviccsel egész életemben az iránta érzett hatalmas tiszteleten és lelkesedésen nyugodott. Ez az ember a hatalmas jószág és a szív embere. Nagy emberszeretetnek és legyőzhetetlen erejének a zene a kiapadhatatlan forrása.”³⁷

Rosztropovics 1945-ben Prágában, 1949-ben Budapesten nyert versenyt.³⁸ 1950-ben elnyerte a legnagyobb szovjet kulturális elismerést, a Sztálin-díjat.³⁹ Később elismerték a Lenin-díjjal, a Szovjetunió Népművésze-díjjal is.⁴⁰ Élete során összesen több mint ötven különféle díjjal tüntették ki szerte a világban.⁴¹ Minderről Rosztropovics így beszélt:

Hogyan részesített a sors mindabban, amit apámtól megtagadott? Egymás után, sorban. Amikor a háború után versenygyőztes lettem, magától értetődött, hogy minden versenyen felléptettek. Néhány év múlva versenygyőztes lettem Prágában, Budapesten, majd ismét Prágában. Bekerültem a mókuskerékbe. Mindenhová engem vittek, ahová csellista kellett. A választás már csak azért is rám esett, mert a konzervatóriumban a legjobb tanároknál tanultam: hangszerelést Sosztakovicsnál, zeneszerzést Sebalin osztályában, csellót Kozolupovnál. Egyszerűen nem térhettem ki a sorsom elől, mely felfelé ragadott. Erre az útra engem nagyon jól felkészítettek. És karmesteri tevékenységem, melyet az utóbbi években gyakorlok, végső fokon szintén annak a teljes körű felkészítésnek a következménye, amit a tanáraimtól kaptam. Apámtól és tőlük.⁴²

Mindezek a sikerek azonban egyáltalán nem homályosították el Rosztropovicsnak az akár politikai, akár közéleti értelemben vett éleslátását. Különösen érzékeny volt, nagyon is érthető módon, a zenei élet területén megnyilatkozó visszasságokra és igazságtalanságokra. Később, az 50-es, 60-as évekre visszatekintve nem is hagyta ezt szó nélkül. Fölháborodottan emlegette például

³⁷ Tatjana Gajdamovics: *Msztyiszlav Rosztropovic. Vszevszeszozjujnoje Izdatyelsztvo*, Szovjetszkij Kompozitor, (Moszkva, 1969.) 40.

³⁸ Gijbers, i.m., 4.

³⁹ I.h.

⁴⁰ I.h.

⁴¹ I.h.

⁴² Csernov, i.m., 13.

azokat a legtöbbször alacsony színvonalon megírt újságcikkeket, amelyekben az orosz zeneszerző óriások kellett, hogy méltatlan bírálatot szenvedjenek.⁴³

Rosztropovics 1956-ban professzori kinevezést kapott, és tanítani kezdett a moszkvai konzervatóriumban.⁴⁴ Közeli baráti és szakmai kapcsolatot ápolt három nagy szovjet zeneszerzővel is: Dmitrij Sosztakovicssal, Szergej Prokofjevvel és Mieczyslaw Weinberggel.⁴⁵ Mind a három zeneszerző komponált gordonkára is műveket, amelyeket nem egy esetben neki ajánlottak.⁴⁶

Erre az időszakra datálódik egyik közös munkájuk, a d-moll (op. 40) szonáta hangfelvétele. Ezt a művét Sosztakovics még 1934-ben, Leningrádban komponálta, és Viktor Kubatszkijnak⁴⁷ ajánlotta, aki a Stradivarius Kvartett tagja és a Bolsoj Színház csellóművésze volt. Később másokkal is eljátszotta a darabot (például Arnold Ferkelmannel,⁴⁸ Danyiil Safrannal⁴⁹) de hanglemezzre végül Rosztropovicssal vette.⁵⁰

A zeneszerző és a gordonkaművész kapcsolatának különleges fejezete kezdődött 1959-ben, amikor az Esz-dúr gordonkaverseny íródott. Amikor Sosztakovics befejezte, Rosztropovicsnak Szentpétervárra kellett utaznia hozzá a csellójával, ahol a zeneszerző a testvére otthonában tartózkodott. Mindketten nagyon izgatottak voltak.⁵¹ Sosztakovics zongorán játszotta el az egész darabot Rosztropovicsnak, akit teljesen magával ragadónak találta. A zeneszerző valahogy

⁴³ Galina Visnyevszkaja: *Életem*. (Budapest: Századvég Kiadó, 1994.) 501-502.

⁴⁴ Gijbers, i.m., 4.

⁴⁵ Orosz nevén Mojszej Szamuljovics Weinberg (1919–1996): Lengyelországban született szovjet – orosz zeneszerző. Operákat és baletteket írt, szimfóniákat és többek között gordonkaversenyt, hegedűversenyt és fuvolaversenyt. In: N.N.: „Weinberg, Mojszej Szamuljovics.” In: Dr. Bartha Dénes (szerk.): *Szabolcsi Bence-Tóth Aladár Zenei Lexikon*. (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1965.) 3. kötet, 652.

⁴⁶ Gijbers, i.h.

⁴⁷ Victor Kubatszkij: gordonkaművész, karmester és tanár volt. A Bolsoj Színház csellóművésze, a moszkvai konzervatórium tanára. Sosztakovics neki ajánlotta az op. 40-es cselló-zongora szonátáját és vele együtt mutatta be. 1925-ben részt vett az op. 11-es oktett premierjében is. Wilson, i.m., 103.

⁴⁸ Arnold Ferkelman: Az 1930-as évek alatt Leningrádban élt. Miután megnyerte a Szovjetunió első zenei versenyét sok koncertje volt szerte az országban. Ugyanebben az időszakban találkozott Sosztakovicssal és sokat kamaráztak együtt. 1939-ben két koncertet adtak együtt Moszkvában és Leningrádban. Ezen a koncerten három szonátát játszottak el: Edvard Grieg, Szergej Rachmaninov és Sosztakovics szonátáját. Wilson, i.m., 103–104.

⁴⁹ Danyiil Safran (1923–1997): világhírű szovjet gordonkaművész. In: Dr. Bartha Dénes (szerk.): *Szabolcsi Bence-Tóth Aladár Zenei Lexikon*. (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1965.) 3. kötet, 278.

⁵⁰ Wilson, i.m., 103.

⁵¹ Marie-Aude Roux: *I could not exist*. Internetes elérhetőség: <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/rostrfrench/rostrfrench.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.07.15.).

mégis nehezen hitte el, hogy darabjával Rosztropovicsra ekkora hatást gyakorolt. Többször is kérte, hogy legyen vele őszinte, és mondja el az igazat: „El tudom játszani újra, de kérlek, mondd meg a véleményedet.”⁵²

Az utólagos szemlélő számára kérdés lehet, vajon miért nem volt Sosztakovics magabiztosabb: talán nem bízott eléggé saját kompozíciójában? Hiszen ő ekkor már régóta ünnevelt zeneszerző volt, Rosztropovicsnak egyáltalán nem volt könnyű meggyőznie arról, hogy a darabját jónak, sőt lelkesítően szépen találja.⁵³

Nem sokkal később, miután Rosztropovics visszatért Moszkvába, levelet kapott Sosztakovicstól. Ezt a levelet később kincsként őrizte: „Szláva, én még mindig mámoros vagyok attól, amit véghezvittél, igazi boldogságot szerezteél nekem.”⁵⁴

Sosztakovics megjelenésre csöndes, visszahúzódó ember benyomását keltette.⁵⁵ A nyilvánosság szerénynek és tartózkodónak ismerte, és nyilván az is volt. Családtagjai, barátai és közeli munkatársai azonban arról is beszámolnak, hogy a fegyelmezett, csöndes külső mögött rendkívüli feszültségek húzódtak meg.⁵⁶ Ez tükröződik a zenéjében is, amely sok helyen kifejezetten érzelmes, ugyanakkor indulati kitörésekben is bővelkedik. Minden jel arra mutat, hogy magánemberként is a tökéletességre törekedett, akár képes volt minden óráját másodpercre pontosan beállítani és azokat folyamatosan ellenőrizni.⁵⁷ Leveleket adott fel magának, mert meg akart győződni arról, hogy ellenőrizze, hogy működik-e a postai szolgáltatás.⁵⁸ Akik közeli barátai voltak, mint Rosztropovics is, azt mondják róla, hogy nem volt egyszerű ember, de melegszívű és megbízható volt minden helyzetben.⁵⁹ Rosztropovics így emlékezett rá:

Nagyon zárkózott [volt]. Habár kevés olyan emberrel találkoztam, aki ennyire mély érzésű lett volna [...] Több száz embernek segített, akiknek szükségük volt rá, még a terror legsötétebb óráiban is. A magánéletben viszont nagyon humoros tudott lenni.⁶⁰

⁵² I.h.

⁵³ Hoffman, i.m. 15.

⁵⁴ Wilson, i.m., 324.

⁵⁵ Dermancourt, i.h.

⁵⁶ Wilson, i.m., 300.

⁵⁷ I.h.

⁵⁸ Dermoncourt, i.h.

⁵⁹ I.h.

⁶⁰ I.h.

Más összefüggésben Rosztropovics Sosztakovics tapintatos, mélyen empátikus viselkedésmódjáról is beszámol:

Sosztakovics nagyon szégyenlős és érzékeny volt, gazdag belső világát csak saját magának tartotta meg. Kerülte a konfliktusokat és inkább megkímélte mások érzéseit az igazi véleményétől. Emlékszem, hogy egy koncert után odament az előadókhoz, megdicsérte az előadást és a legjobbakat kívánta jövőbeli karrierjükhöz. Annak ellenére tette ezt, hogy a koncert szörnyű volt. Általában megtartotta magának az érzéseit és a véleményét.⁶¹

1971-ben Sosztakovics másodszor kapott szívrohamot. Nagyon gyenge fizikai állapotban volt, annyira, hogy még a rehabilitációban is alig tudott részt venni. Nehezebbre esett minden mozgás, járás, sőt komponálni is csak nagyon nehezen, alig-alig volt képes. Ettől az állapottól pedig, egyre megalázottabbnak érezte magát.⁶² Rosztropovics Sosztakovics segítségére sietett. Bemutatta Sosztakovicsot egy orvosnak, Ilizarov doktornak, aki különböző csontpanaszokkal küzdő betegek számára nyújtott megkönnyebbülést.

Rosztropovics később koncerteket adott a Kurganban épülő kórház javára.⁶³ A játékonysági hangversenyeken, amelyeket Rosztropovics a Szverdlovski Filharmónia közreműködésével tartott meg, többek között Sosztakovics műveit játszotta.⁶⁴ De nem csupán a koncertek bevételeivel, vagyis pénzzel segített, hanem részt vett a kórház építkezésén, mégpedig személyesen. Ezzel is a szeretett barát felépülését igyekezett gyorsítani. Sosztakovics tudta ezt, és ezért írta róla a következőket: „Rosztropovics egy valódi orosz ember. Mindent tud, mindent megtehet. Bármit az egész világon. Nem csak a zenéről beszélek itt: úgy értem, hogy Rosztropovics szinte bármilyen fizikai munkát képes elvégezni.”⁶⁵

Rosztropovics és felesége helyzete a Szovjetunióban időközben kezdett tarthatatlanná válni. A házaspár teljes nyíltsággal ki is mondta ezt 1974. március 29-i, Leonyid Brezsnyevhez címzett levelében. Megalázva érezték magukat például

⁶¹ Tim Janof: *Conversation with Mstislav Rostropovich*. Internetes elérhetőség: www.cellobello.org/cello-blog/internet-cello-society-archive/conversation-with-mstislav-rostropovich-april-2006/ (Utolsó megtekintés: 2020. 07. 06.).

⁶² Wilson, i.m., 423.

⁶³ I.h.

⁶⁴ I.m., 424.

⁶⁵ Volkov, i.m., 259.

fellépéseik számának korlátozásai miatt. Panaszait válasz nélkül hagyták. Mivel kiutat nem látnak, arra kéri a párt főtitkár, hogy hadd utazzanak gyermekeikkel együtt két évre külföldre.⁶⁶

Ugyancsak 1974-ben meglátogatta a már nagy beteg zeneszerzőt a művész házaspár. Mind a hárman tudták, hogy ez a találkozás lesz az utolsó.⁶⁷ Rosztropovicsék ekkor már tisztában voltak vele, hogy a kialakult politikai helyzetben számukra nincs visszaút, kivándorlás vár rájuk.⁶⁸ Ez magyarázza, amit Rosztropovics, saját visszaemlékezése szerint, súlyosan beteg barátjának mondott: „Megígértem neki, hogy ismertté teszem a műveit nyugaton, eljátszom és lemezzre veszem az összes szimfóniáját és operáját.”⁶⁹

A történet több mint enyhén disszonáns záróakkordjai Rosztropovicsék távozásakor harsantak fel. A gordonkaművész a Vlagyimir Csernov által készített interjúból beszélt a búcsú pillanatáról. 1974. május 26-án engedték ki Moszkvából. A vámnál mindenét elvették, úgy ebrudalták ki:

- Ezek a kitüntetésem – magyarázta Rosztropovics a vámosnak, aki összekotorta a versenyérmeket csakúgy, mint a Sztálin-díj jelvényét.
- Ezek, Rosztropovics polgártárs – válaszolta a vámos –, nem a maga kitüntetései, hanem az államéi.
- Na de itt vannak a nemzetközi érmek is, nem sárgarézből, hanem aranyból!
- Ezek nem érmek, hanem nemesfém tárgyak, melyeket maga ki akar vinni az országból!⁷⁰

Sosztakovicsnak tett ígéretét Rosztropovics betartotta: lemezzre vette a zeneszerző összes szimfóniáját.

Sosztakovics: *Kisvárosi Lady Macbeth* című operáját Rosztropovics szintén lemezzre vette, mégpedig 1979-ben. Érdekes gondolatokat ébreszthet, hogy a zeneszerző kérésére emlékezve az 1932-es első változatot örökítette meg.⁷¹

⁶⁶ Visnyevszkaja, i.m., 503.

⁶⁷ Csernov, i.m., 6.

⁶⁸ I.h.

⁶⁹ Dermoncourt, i.h.

⁷⁰ Csernov, i.h.

⁷¹ Lehotka Ildikó: *Rosztropovics, a csellista és az emberi jogi harcos*. Internetes elérhetőség: <http://www.papiruszportal.hu/site/index.php?lang=1&f=&p=9&n=1535> (Utolsó megtekintés: 2020. 07. 20.).

4. Sosztakovics csellóversenyei Magyarországon

Az Esz-dúr gordonkaverseny ősbemutatója után a magyar közönségnek mindössze néhány hónapot kellett várnia arra, hogy Dmitrij Sosztakovics legújabb versenyművét itthon is hallhassa. Az 1. csellóversenyt az Erkel Színházban 1960 februárjának első napján tűzték műsorra. A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarát Komor Vilmos (1895–1971)¹ vezényelte, a szólót Msztyiszlav Rosztropovics játszotta.² A hangverseny műsorán Schumann IV., d-moll szimfóniája, majd a második rész **végén**, a versenymű után, Bartók Béla nagyzenekari Concertója szerepelt.

A koncertet nagy érdeklődés övezte, már csak azért is, mert nem egészen egy évvel korábban Sosztakovics Hegedűversenye Budapesten elsőprő sikert aratott. A kortárs művekre különösen is érzékeny kritikus, Liebner János³ szerint, David Ojsztrah előadásában akkor az utóbbi évek legjelentősebb szovjet művét mutatták be, amelynek különlegessége az is, hogy inkább nevezhető hegedűre és zenekarra írott szimfóniának, mint hegedűversenynek.⁴

Rosztropovics vendégszerepléséről László Zsigmond (1893–1981)⁵ zenetörténésznek *Sosztákovic-bemutató* címen jelent meg írása a *Muzsikában*. Erről a történelmi jelentőségű koncertről, sajnos, nem készült hangfelvétel,⁶ ez a kritika azonban olyan érzékletes, hogy olvastán az ember már-már ott érezheti magát a zsúfolásig megtelt Erkel Színház széksorai között. Dmitrij Sosztakovicsról a kritikusnak határozott, elismerő véleménye van:

¹ 1945-től a Budapesti Állami Operaház Karmestere. In: Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.) 2. kötet, 326.

² László Zsigmond: *Sosztákovic-bemutató*. Internetes elérhetőség: https://adt.arcanum.com/hu/view/Muzsika_1960/?query=sosztakovics-bemutat%C3%B3&pg=189&layout=s (Utolsó megtekintés: 2022. 07. 15.).

³ Neves gordonkaművész, zenetörténész, dramaturg. In: Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.) 2. kötet, 418.

⁴ Liebner János: *Sosztakovics-bemutató*. Internetes elérés: https://adt.arcanum.com/hu/view/EletesIrodalomIrodalmiUjsag_1960_1/?query=sosztakovics%20rosztropovics&pg=116&layout=s (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 01.).

⁵ Zenetörténész, korának egyik vezető zenekritikusa, *Liszt Ferenc és az orosz zene* című könyve 1955-ben jelent meg. In: N.N.: „László Zsigmond.” In: Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.) 2. kötet, 394.

⁶ Némethy Attila szíves közlésével.

Keménykötésű egyéniség, erősen gondolkodó, sőt vívódó alkat. A makacs, ellenálló problémák foglalkoztatják, megoldásukat éppen ezért nem a felületen, csillogó külsőségek szemfényvesztésében keresi: intenzív, a gyökereket kutató természet. Népszerűsége azért oly széleskörű, mert nem keresi, hatása azért maradandó, mert hatni akar, nem tetszést aratni.

László Zsigmond tollán Msztyiszlav Rosztropovics, mint megszállott, tűzbevivő hadvezér jelenik meg a zenekar élén, a szeme villantásával hívja a zenekart is a csatába. „A cél halál, az élet küzdelem, S az ember célja e küzdés maga” (érdekes, hogy László Zsigmond éppen ezt a Madách-idézetet találja legmegfelelőbbnek az 1. csellóverseny jellemzésére). Előadása – folytatja a kritikus – mentes a felesleges művészi allűröktől, játékában semmiféle magamutogatás, semmiféle hiú külsőség nem jelenik meg. Gordonkaművészként, a rá váró sok feladat közül, azt tartja a legfontosabbnak, hogy a zeneszerző üzenetét átadja, és a közönséget megszólítsa. Rosztropovics nem csupán kézben tartja és nemes hangú eszközként használja a csellóját, hanem, amikor őt hallgatjuk[,] egyenesen Dmitrij Sosztakovics szól hozzánk, őrajta keresztül.⁷

A rendkívül virtuóz, sokszor viharos és heves gyors tételek között Rosztropovics különleges mélységű lassú tétellel lepi meg a hallgatókat. Most nem szór szikrát, nem csattan fel a cselló, hanem egyszerűen és megrendítően énekl el a Moderato-tétel minden fájdalmát. „Sosztakovics ritka lírai pillanatainak, szemérmes, puritán lírájának vagyunk [...] a tanúi.”

A *cadenza* technikai nehézségei és egyedülálló formai jellegzetességei kellő szinten tudatosodnak a kritikusban. Azt mondja: a hosszú *cadenza* alatt a magányos gordonkaművész szembe kell hogy nézzen önmagával, miközben a feje felett komor fellegek gyűlnek.⁸ Amikor az célba ér, „felcsattan a betetőző zárótétel felhőoszlató vihara.”

A kritikus beszámol arról, hogy a magyar közönség hosszasan és lelkesen ünnepelte a szólistát, a karmestert és együttesét. Ráadásdarabra is sor került, J. S. Bach *Sarabande*-jára, (a beszámolókból, sajnos, nem derül ki, hogy melyikre).⁹

⁷ László Zsigmond, i.h.

⁸ I.h.

⁹ Liebner János, i.h.

Sokkal kritikusabb húrokat penget az est gordonkaművész recenzense, Liebner János. Azzal kezdi: hogy az új kortárs gordonkaversenyek száma jócskán elmarad például a hegedűre vagy zongorára írt új művek számától. Sosztakovics Esz-dúr gordonkaversenyét is megelőzte egy nagyszerű, formabontó Hegedűverseny, és a két művet a hallgató akarva, nem akarva kénytelen összehasonlítani. Liebner János véleménye szerint a csellóversenyt is „elkönyvelhetjük” jól megkomponált, hatásos virtuóz, mai hangulatú műnek. De a méltató szavak mellett indokoltnak lát egyéb kérdéseket is felvetni:¹⁰

1./ Hangszerszerűtlennek látja és hallja a szólóállások egy részét, különösen a magas fekvésben. A darab mai előadójának szemszögéből nézve ezek a szólóállások nagyrészt valóban igen nehezek, az időközben eltelt több mint fél évszázad azonban, úgy tűnik, elegendő volt ahhoz, hogy ma már ne vádoljuk miattuk Sosztakovicsot hangszerszerűtlenséggel.

2./ A mű hangzása, feltehetően a hangszerelés vastagsága miatt, nem elég transzparens. A zenekar fontos pontokon takarja a gordonkaszólót, illetőleg nem ritkán maga játszik olyan motivikus anyagot, amely mögül, vagy amely alól a gordonkaművész számára gyakorlatilag képtelenség, hogy magát hallhatóvá tegye. Ennek a problémahalmaznak a felvetése ötven vagy hatvan év elteltével sem látszik jogosulatlanoknak. A teljes igazságosság azonban megkívánja annak a rögzítését is, hogy itt távolról sem speciálisan Sosztakovics problémájáról van szó: a gordonkára írott versenymű-irodalom tele van olyan helyekkel, amelyeknek az analitikus hallhatóvá tétele, éppen a Liebner János által vázolt okokból, nagyon-nagyon nehéz, majdhogynem lehetetlen. Aki példát keres, lapozzon rá, mondjuk, Dohnányi Ernő D-dúr *Koncertdarabjára* (op. 12).

3./ „Sosztakovics új Gordonkaversenye szerkezetében és felépítésében nem feszíti szét olyan elementáris erővel a hagyományos kereteket, mint ahogy azt a zseniális koncepciójú Hegedűverseny tette: szokásos háromtétélességével és a tételek szabályszerű egymásutánjával.” Kétségtelen, hogy az 1. csellóversenyben Sosztakovics hagyományos tételtípusokat sorakoztat egymás mellé. Ez azonban: neoklasszicizmus, nem pedig kifogásolandó hiba. Ugyanakkor a mű madártávlati képéből a formabontás mozzanata sem hiányzik, hiszen a *Cadenza*, amelynek

¹⁰ I.h.

hagyományosan vagy az első vagy az utolsó tétel vége előtt volna a helye, itt önállósodik, és a lassú tétel meg a finálé közé kerül. „Szokásos háromtétélességről” tehát legfeljebb csak részben lehet szó.

4./ „A befejező, harmadik tétel – nehezebb, mint amilyen mutatós [...], a Hegedűverseny dinamikus és démonikus *Scherzo*-jának halványabb utánérzése.” Ez a vélemény feltétlenül önálló, feltétlenül tiszteletre méltó, de nem feltétlenül kötelező. Vele szemben viszonylag könnyű azoknak a seregéhez csatlakozni, akik az 1. csellóverseny Fináléjától el vannak ragadtatva. Ezen kívül: senkinek sincs joga egy zeneszerzőtől elvitatni annak a lehetőségét, hogy az őt huzamos ideig foglalkoztató zenei gondolatokat, formai megoldásokat, vagy zene-filozófiai koncepciókat egymás után több változatban is megfogalmazza.

László Zsigmond és Liebner János kritikája alkalmas arra, hogy értékelhető képet közvetítsen az utókor felé az 1. csellóverseny magyarországi bemutatójáról. Büszkéek lehetünk arra, hogy az 1960. február 1-i koncertet két ilyen színvonalú kritika rögzítette.

Sokkal kevesebb szerencséje volt hazánkkal Sosztakovics 2. gordonkaversenyének. A magyarországi bemutatóra csak némi időbeli eltolódással, 1968. október 3-án került sor, Daniel Safran gordonkaművész előadásában. A karmester szerepét megint Komor Vilmos játszotta, ezúttal nem a Filharmóniai Társaság, hanem a Magyar Állami Hangversenyzenekar élén.

A zeneakadémiai hangversenyről először Fábíán Imre (1930–2002)¹¹ tollából jelent meg rövid, alig egy bekezdésnyi ismertető a *Film Színház Muzsika* című folyóirat hasábjain.¹² A recenzens érezhetően meg sem próbált az olvasóknak a fentiekhez hasonló elemző ismertetéssel szolgálni, sőt a rendelkezésére álló terjedelem nagyobbik felét is a szólista kifejezetten sablonos, általánosságokban mozgó dicséretével töltötte meg. Sosztakovics új művének csak egy mondatot szentelt, ez azonban egész váratlanul, meglepően elmarasztaló: „Sosztakovics nálunk először játszott műve fáradtnak, a szerző korábbi műveihez képest szürkének tűnt...”. Teljes óvatossággal és teljes tisztelettel bár, de ebből az a megállapítás

¹¹ Zenekritikus, a Magyar Rádió munkatársa. N.N.: „Fábíán Imre.” In: Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brochaus Riemann Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1983.) 1. kötet, 542.

¹² Fábíán Imre: *Sosztakovics: II. gordonkaverseny*. Internetes elérhetőség: https://adt.arcanum.com/hu/view/FilmSzinhazMuzsika_1968_2/?query=sosztakovics%20safran&pg=444&layout=s (Utolsó megtekintés: 2022. 07. 20.).

olvasható ki, hogy a szerző, aki a maga korában a modern zene egyik legelső szaktekintélyének számított,¹³ Sosztakovics művét és annak jelentőségét nem értette meg.

Sokkal kevésbé volt elragadtatva Daniel Safran játékatól a Magyar Nemzet zenekritikusa, Pernye András (1928–1980).¹⁴ „fölényes biztonságu hangszertechnikáját” emlegetve is leszögezi, hogy „bizonyos hajlam mutatkozik nála a pózolásra”.¹⁵ Játékának másik negatívuma a kritikus szerint „a túlvibrálás iránti előszeretet”, amely „már néha disztonálássá fokozódik”.

A kritikák olvasójának már 1968-ban az lehetett a véleménye, hogy ez a két szakértő nem ugyanazt a gordonkaművészt hallotta.

A 2. gordonkaversenyről azonban Pernye Andrásnak is rossz véleménye van: „ez a mű a nagy szovjet zeneszerző egyik kevésbé sikerült alkotása”. Állítólag kiolvasható ugyan belőle valamiféle „programatikus” tartalom: „az első tétel úgy hat, mint valami problémafelvetés, méghozzá azt ígéri, hogy a legfontosabb problémákról lesz szó. Ám e terjedelmes bevezetőt nem követi kongeniális befejező rész, hanem valamiféle elszaladás a probléma felett, zenei értelemben vett kézlegyintés, ami Sosztakovicsra egyáltalán nem jellemző.”

A mai hallgató és elemző ennek a kézlegyintésnek a 2. gordonkaversenyben nyomát sem látja. A kritikus megsejtette ugyan, hogy a darabhoz mögöttes tartalmak felkutatásával kellene vagy lehetne közelebb kerülni, ezekhez azonban- és ezen 1968-ban, nincs is mit csodálkozni, nem fért hozzá.

Mint a fentiekből kiderül, ez a két kritika mind az előadóművész, mind az általa bemutatott új mű megítélése tekintetében, úgyszólván átlósan áll egymással szemben. Abban azonban egybehangzik a beszámolójuk, hogy a Zeneakadémia közönsége a 2. gordonkaversenyt és Daniel Safrant nagy ünnepelésben részesítette. Lehetséges volna, hogy a magyar közönség intuitív módon többet értett meg Sosztakovics frissen bemutatott művéről, mint a két kiváló kritikus?

¹³ Kókai-Fábián: *A 20. század zenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1961.).

¹⁴ Zenetörténész, zenekritikus, 1968-ban a Zeneakadémia docense. N.N.: „Pernye András.” In: Boronkay Antal, et al. (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.) 3. kötet, 103.

¹⁵ Pernye András: *A versenygyőztesek koncertje*. Internetes elérés: https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarNemzet_1968_10/?query=sosztakovics%20safran&pg=37&layout=s (Utolsó megtekintés: 2022. 07. 10.).

Sosztakovics csellóversenyeinek magyarországi története azonban szerencsére nem ezekkel a mérsékeltenséggel hangzásokkal érnek véget. Az ezredforduló előtt és után megrendezett budapesti zenei versenyeken Sosztakovics mestertermévei újra meg újra rangos és lelkes előadásban szólaltak meg, az ifjú gordonkaművész-nemzedék elragadtatásától kísérvé (erre példa az 1998-as Magyar Rádió Országos Csellóversenye¹⁶ és a 2014-ben megrendezett Pablo Casals Nemzetközi Gordonkaverseny is).¹⁷ A 2. csellóversenyt 2017. január 12-én Truls Mork és a Budapesti Fesztivál Zenekar előadásában lehetett hallani a Művészetek Palotájában, a finn Pietari Inkinen vezényletével. A közönség pedig, a zenekritikus Devich Márton szerint, ezúttal is „vette a lapot”.¹⁸

¹⁶ Devich Márton: „Világverő gordonkások.” *Magyar Nemzet* 61/262 (1998. 11. 09.) 9.

¹⁷ Devich Márton: „A cselló bajnokai” *Heti Válasz* 14/38 (2014. 07. 09.) 69.

¹⁸ Devich Márton: „Fájdalmak és fricskák” *Magyar Idők* 3/18 (2017. január 21.) 14.

5. Összegzés

Dmitrij Sosztakovics két csellóversenyének, legfőképpen azok keletkezéstörténetének és zenei szerkezetének az ismertetése nyomán egy sajátos, rendkívül egyéni arcélű zeneszerző portréja rajzolódik ki. Ez a portré természetesen csak részleges lehet, többek között azért, mert az alkotóművész egyéni jellegzetességeinek más-más rajzolata bontakozik ki az általa művelt legkülönbözőbb műfajokban (más a szonáták, más a vonósnégyesek, megint más a szimfóniák Sosztakovicsa, és így tovább). Részleges tehát a kép, de nem csak azért, mert döntően a csellóversenyekre igyekszik fókuszálni, hanem azért is, mert egy gyakorló muzsikusz, egy gordonkaművész látásmódját és zeneértését tükrözi.

Az összegzés kiindulópontul szolgáljon most Erik Salzman széleskörű ismereteken alapuló, kiérlelt gondolatai:

Sosztakovics egyénisége [...] a bőséges, csaknem szentimentális líraiság és az életerős, groteszk, disszonáns szellem kontrasztjából formálódik – és ezekből a stílusjegyekből nem mindig olyan konszonáns zene született, amely megfelelt volna a hivatalos ízlés követelményeinek [...].

A zeneszerző [...] terjedelmes, egyszerű tonális síkokra, vég nélküli ismétlésekre, makacs ritmus- és harmónia-képletekre, mahleri méretekben kibontakozó, nagy drámai kontrasztokra épülő hatalmas struktúrái [...] az elmélyültség érzetét keltik, és szinte a pusztá akarata erejével bizonyos nagyság hatását sugallják.¹

Sosztakovics fogadtatása a maga korában mindezek ellenére nehézkes és egyenetlen volt. A nyugati avantgarde, amelynek műveit ő odaadóan tanulmányozta, a II. világháború előtti periódusban lényegében csak az 1. szimfóniáról és a *Kisvárosi Lady Macbeth*-ről vett tudomást, másról nemigen. A magyar hallgató nem rejtheti véka alá azt a benyomását, hogy semmiképpen sem használt zenéjének, hogy nem állt rendelkezésére megfelelő háttér, olyanféle, mint amelyet Bartók Béla számára a magyar parasztzene szolgáltatott. Ennek az állításnak az igazolására akár csak a két csellóverseny kölcsönanyagainak a számbavétele is elég lehet. A recepció akadályául szolgálhatott dallamidézeteinek és főleg ironikus beállításainak a kortörténeti okok

¹ Eric Salzman, i.m., 99–100.

által motivált, szándékolt talányossága is: ne értsék, de ne is érthessék, mire gondol, legfeljebb csak a beavatott nagyon kevesek.

Ezen az életművön belül a két csellóversenynek megkülönböztetett helye van, amelyek, mondhatni, farkasszemet néznek egymással a középső alkotói korszak végén és a kései periódus legelején. Más-más világba hívják az előadót és a hallgatót, és így szimbolizálják az érett korú zeneszerző bámulatos megújulásra képes szellemi erejét (jellemző, hogy az 1. csellóverseny rajongói a másodikat nem mind értették meg, és nem is mind fogadták el).

Bár Sosztakovics nem csellóművész volt, nem túlzás azt állítani, hogy műveivel kitágította, sőt megújította a kortárs csellójáték lehetőségeit. Előadóitól merészen koncipiált kettősfogások sorát várta el, ismételtetett, ritmikus akkordjaival nem egy, nem két helyen mintegy ütős-effektusokra készíti a hangszert, amelynek szélső regisztereit lépten-nyomon újabb meg újabb értelmű szembenállásra készíti. Közhely, de ide kívánczik, hogy sajátos hangszerkezelésének enciklopédikus példatárát a csellóművészek az 1. csellóverseny *Cadenzájában* találhatják meg.

Mindezek alapján semmiképpen sem túlzás annak a megállapítása, hogy Sosztakovics két csellóversenye a hangszer irodalmában mára megkerülhetetlenné vált.

A helyzet azonban, persze, továbbra is ellentmondásos:

1./ Egyre többen, egyre elfogulatlanabban és egyre lelkesebben kezdik meg a művek feltárását, pódiumra állítását, és titkainak az értelmezését. Minden további nélkül azt lehet mondani tehát, hogy Sosztakovics két csellóversenye ma, a szó technikai értelmében, inkább a miénk, mint volt ötven vagy hatvan évvel ezelőtt.

2./ Ezzel egyidejűleg azonban lassanként búcsúzik az a másfél vagy két muzsikusz-nemzedék, amelynek Sosztakovics zenéjéről még első kézből lehetett fogalma, és amelytől az életműben kódolt tartalmak részletekbe menő deszifrázását remélhetjük. A két csellóverseny elemzése bárkit meggyőzhetett afelől, hogy még rengeteg kérdeznivaló lett volna tőlük.

Összegezve:

Sosztakovics 1. és 2. csellóversenye mára elfoglalta méltó helyét a legjobb repertoárján és a zenehallgatók tudatában. Egyben megkezdte végtelen útját az

egymást folyton váltó, egymást kölcsönösen folyton korrigáló értelmezések
folyamában.

Bibliográfia

Aradi Nóra: *Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1976.

Abdel-Aziz, Mahmud: *Form und Gehalt in den Violoncellowerken von Dmitri Schostakowitch*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1992.

Bates-Crouch, Karen: *Formal Structure in the Cello Concerto No. 1 Opus 107 by Dmitri Shostakovich*. DMA disszertáció, University of Nebraska, 1990. (Kézirat).

Brussilovsky, Alexandre: *Interview of Irina Shostakovich by Alexandre Brussilovsky*. Internetes elérhetőség: <http://www.alexandrebrussilovsky.com/en/journal/interview-for-alexandre-brussilovsky/21-irina-chostakovitch-interview-en.html> (Utolsó megtekintés: 2020. július. 20.).

Bubennyikova, L. K.: „Mejerhold és Sosztakovics.” Ford. Kerényi Mária. In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 70–80.

Breuer János: „Dmitrij Sosztakovics 60 éves.” *Magyar Zene* 7/4 (1966. szeptember): 372–375.

Cooke, Deryck. *Gustav Mahler: An Introduction to His Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Csernov, Vlagyimir: Msztyiszlav Rosztropovics portréja „Adósa vagyok azoknak, akiket megrabolt az élet.” Internetes elérhetőség: http://epa.oszk.hu/01000/01050/00302/pdf/EPA01050_holmi_1995_11_1551-1566.pdf (Utolsó megtekintés: 2020. 07. 15.).

Dermoncourt, Bertrand: „Mstislav Rostropovich: A Soldier of Music”. Internetes elérhetőség: <http://www.cello.org/newsletter/articles/rostrofrench/rostrofrench.htm> (Utolsó megtekintés: 2020. 07. 06.).

Devich Márton: „Világverő gondokások.” *Magyar Nemzet* 61/262 (1998. november 9.): 9.

———: „A cselló bajnokai.” *Heti Válasz* 14/38. (2014. 07. 09.) 69.

———: „Fájdalmak és fricskák.” *Magyar Idők* 3/18 (2017. január) 14.

Fanning, David. „Shostakovich and His Pupils.” In: Laurel E. Fay (szerk.): *Shostakovich and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2004. 275–302.

—————: *Shostakovich Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Fábián Imre: *Sosztakovics: 2. gordonkaverseny*. Internetes elérés: https://adt.arcanum.com/hu/view/FilmSzinhasMuzsika_1968_2/?query=sosztakovics%20safran&pg=444&layout=s (Utolsó megtekintés: 2022. 08.01.).

Fay, Laurel E: *Shostakovich: A Life*. New York: Oxford University Press, 2000.

Gábor István: „Beszélgetés Sosztakoviccsal elődökről, a mai zenéről és a Csendes Don komponálásáról.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 174–177.

Gajdamovics, Tatjana: *Mosztiszlav Rosztropovics, Vszevszeszozuznoje Izdatyelsztvo, Szovjetszkij Kompozitor*, Moszkva: 1969.

Gene, Lisa: *Shostakovich: CelloConcerto No. 1*. Internetes elérés: <http://genedelisa.com/2007/04/15/shostakovich-cello-concerto-no-1/> (Utolsó megtekintés: 2022. 08.25.).

Gijbers, Lucy: *The Three Great Soviet Composers and Mstislav Rostropovich – Talent, Music and Politics in Soviet Union*. MA dolgozat, New Zealand School of Music, 2014.

Ginsburg, Lev: „Cím nélkül.” In: Dmitrij Sosztakovics: *Konzert Nr. 1 für Violoncello und Orchester. Op. 107*, Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski. 1960.

Glikman, Isaak: *Story of a Friendship. The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman 1941–1975*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

Groep, Henry: *A Notable Deadly Game, Themes and motifs in the First Cello Concerto*. Internetes elérés: https://dschjournal.com/wordpress/onlinearticles/dsch54_notable.pdf (Utolsó megtekintés: 2022. 08.).

Hoffman, Ryan Michael: *Artistic Influence, Stylistic Irony, and Musical Reference in Dmitri Shostakovich's Cello Concerto No. 1*. DMA disszertáció, James Madison University, 2003. (Kézirat).

Hurwitz, David. *Shostakovich Symphonies and Concertos: An Owner's Manual*. New York: Amadeus Press, 2006.

Ignác Ádám: *A szórakoztató zene szovjet követői Magyarországon a klasszikus sztálinizmus időszakában*. Internetes elérés:

http://real.mtak.hu/39585/1/Ignacz_szovjet%20kovetek.pdf (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 15.).

Ivashkin, Alexander: *Dmitri Shostakovich's First Cello Concerto. Cello Concerto No. 1, Op. 107*. Moscow: DSCH Publishers, 2011. 127–130.

—————: *Dmitri Shostakovich's Second Cello Concerto*. Internetes elérés: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/7230/1/Shostakovich%20Volume%2049.pdf?fbclid=IwAR0rAUr-NGXrohZe9LO8VMGCXKzubH0ikVmCgtr-CFzcoiE9rCWxXHyzdI> (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 10.).

Janof, Tim: *Conversation with Mstislav Rostropovich*. Internetes elérhetőség: www.cellobello.org/cello-blog/internet-cello-society-archive/conversation-with-mstislav-rostropovich-april-2006/ (Utolsó megtekintés: 2020. július).

Karasszon Dezső: *Gárdonyi Zoltán*. Budapest: Mágus Kiadó, 1999. 17–18.

Kay, Norman: *Shostakovich*. London: Oxford University Press, 1971.

Kiszelyeva, Jekatyerina Alekszandrovna: *A cselló szerepe D. D. Sosztakovics műveiben*. Internetes elérés: <https://www.pedopyt.ru/categories/7/articles/2147> (Utolsó megtekintés: 2022.08.03.).

Kókai Rezső–Fábián Imre: *A 20. század zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961.

Kuromiya, Hiroaki: „Stalin and His Era.” *The Historical Journal* 50/3 (2007. szeptember): 711–724.

Kholopov, Yuriy: „Form in Shostakovich's Instrumental Works.” In: David Fanning (szerk.): *Shostakovich Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 57–75.

László Zsigmond: *Sosztakovics-bemutató*. Internetes elérés: https://adt.arcanum.com/hu/view/Muzsika_1960/?query=sosztakovics-bemutat%C3%B3&pg=189&layout=s (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 01.).

Lehotka Ildikó: *Rosztropovics, a csellista és az emberi jogi harcok*. Internetes elérhetőség: <http://www.papiruszportal.hu/site/index.php?lang=1&f=&p=9&n=1535> (Utolsó megtekintés: 2020. 07. 20.).

Liebner János: *Sosztakovics-bemutató*. Internetes elérés: https://adt.arcanum.com/hu/view/EletesIrodalomIrodalmiUjsag_1960_1/?query=sosztakovics%20rosztropovics&pg=116&layout=s (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 01.).

- MacDonald, Ian: *The New Shostakovich*. London: Pimlico, 1990.
- MacDonald, Malcolm: *Shostakovich's String Concertos and Sonatas*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- May, Thomas: *Shostakovich: Concerto No. 2 in G major for Cello and Orchestra, Opus 126*. Internetes elérés: <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/Shostakovich-Concerto-No-2-in-G-major-for-Cello-an> (Utolsó megtekintés: 2022. 07. 28.).
- Martinov, Ivan Ivanovics: *Dmitrij Sosztakovics*. Ford. Csala Károly. Budapest: Gondolat Kiadó, 1965.
- Balázs István: „Ki volt Sosztakovics?.” *Muzsika* 50/2 (2007. 02.) 20–25.
- Mishra, Michael: *Soviet Musical Criticism and Shostakovich's Fifth Symphony*. DLA disszertáció. Greeley: University of Colorado, 1997. (Kézirat).
- Millon, Yannick: *Interview with Mstislav Rostropovich*. <http://www.cello.org/newsletter/articles/rostrfrench/rostrfrench.htm> (Utolsó megtekintés: 2018. május 12.).
- Papp Márta: *Tanulmányok az orosz zenéről*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.
- Pernye András: *A versenygyőztesek koncertje*. Internetes elérés: https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarNemzet_1968_10/?query=sosztakovics%20safran&pg=37&layout=s (Utolsó megtekintés: 2022. 08. 02.).
- Raics István: „Sosztakovics útja.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976) 7–9.
- Roseberry, Eric: *Shostakovich: His Life and Times*. New York: Hippocrene Books, 1982.
- : *Ideology, Style, Content, and Thematic Process in the Symphonies, Cello Concertos, and String Quartets of Shostakovich*. New York: Garland Publishing, 1989.
- Roux, Marie-Aude: *I Could Not Exist Without Shostakovich*. Internetes elérés: <http://www.cello.org/newsletter/articles/rostrfrench/rostrfrench.htm> (Utolsó megtekintés: 2018. május 12.).
- Claude Samuel: *Die Musik und unser Leben*. Paris: Editions Robert Laffont, 1985.
- Salzman, Eric: *A 20. század zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

Shostakovich, Irina. „An Answer to Those Who Still Abuse Shostakovich.” In: Malcolm Hamrick Brown (szerk.): *A Shostakovich Casebook*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 127–133.

Sosztakovics, Dmitrij: „Gondolatok a megtett útról.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. Ford.: Kerényi Mária. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976. 18–24.

—————: „A programszerűségről.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 142–145.

—————: „Ismerjétek és szeressétek a zenét. Beszélgetés az ifjúsággal.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Sosztakovics*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 27–33.

—————: „A zeneművészet néhány lényeges kérdése.” In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976. 163–168.

—————: „Üzenet a zenei világnapra.” Ford.: Breuer János. In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Sosztakovics*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976. 202–204.

—————: „Hogyan születik a zene?” Ford.: Kerényi Mária. In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 24–26.

—————: „Tragédia – Szatíra.” Ford.: Kerényi Mária. In: Breuer János (szerk.): *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1976. 81.

Takács Róbert: *Szovjet és magyar nyitás a kultúrában Nyugat felé 1953–1964*. Internetes elérés:

http://epa.oszk.hu/00900/00995/00043/pdf/EPA00995_multunk_2015_3_030-068.pdf (Utolsó megtekintés: 2022. 08.15.).

Taruskin, Richard: „Shostakovich”. *Commentary* 59/5 (1999. május): 14-17.

—————: „When Serious Music Mattered.” In: Malcolm Hamrick Brown (szerk.): *A Shostakovich Casebook*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 50-64.

- : „Shostakovich and Us.” In: Rosamund Bartlett (szerk.): *Shostakovich in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 1–29.
- Visnyevszkaja, Galina : *Életem*. Budapest: Századvég Kiadó, 1994.
- Volkov, Solomon: *St. Petersburg: A Cultural History*. New York: Free Press, 1995.
- : *Testamentum. Dmitrij Sosztakovics emlékei*. (ford.: Pándi Marianne). Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997.
- : *Conversations with Joseph Brodsky: A Poet's Journey through the Twentieth Century*. New York: Free Press, 1998.
- : *Sosztakovics és Sztálin*. (ford.: Kállai Tibor). Budapest: Napvilág Kiadó Kft, 2006.
- Wilson, Elisabeth: *Shostakovich: A Life Remembered*. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- : *Rostropovich. The Musical Life of the Great Cellist, Teacher, and Legend*. Chicago: Ivan R. Dee Publisher, 2008. 56–69.
- Wilson, Miranda Clare: *Shostakovich's Cello Sonata: Its genesis Related to Socialist Realism*. DMA disszertáció, University of Texas, 2005. (Kézirat).