

10.18132/LFZE.2011.15

DÉRI GYÖRGY

XX. SZÁZADI ÉS KORTÁRS
MAGYAR SZÓLÓGORDONKA
DARABOK ELEMZÉSE

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2011.

10.18132/LFZE.2011.15

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

XX. SZÁZADI ÉS KORTÁRS
SZÓLÓGORDONKA DARABOK
ELEMZÉSE
gyakorlati analízis

DÉRI GYÖRGY
DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011.

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó	1. oldal
A módszer	5. oldal
Történeti áttekintés	9. oldal
Kurtág György: Message	21. oldal
Ligeti György: Szólószonáta	29. oldal
Rózsa Miklós: Toccata Capricciosa	39. oldal
Eötvös Péter: Two Poems to Polly	52. oldal
Bibliográfia	63. oldal

ELŐSZÓ

Festő ecsettel a kezében gondolkozzon
(Honoré de Balzac: Az ismeretlen remekmű)¹

Azért választottam az Emberi Színháték szerzőjének gondolatát az előszó, és voltaképp az egész dolgozat mottójául, mert a fenti idézet hűen fejezi ki hozzáállásomat, s egyben korlátait is megmutatja, meddig juthat el egy mégoly ambiciózus előadó egy számára alapvetően idegen közegben. Nem zeneművek elemzése áll távol a legtöbb hangszerestől, hanem ennek formába öntése. Az írás maradandó: külön szakma, melyet ugyanúgy művelni, gyakorolni kell; az előadáshoz, a pillanat varázsához szükséges analízis pedig, ha nem is alapvetően, mégis más szempontok alapján működik. Meg kell említeni, hogy az *interpretáció* és az *előadás* nem feltétlenül azonos tartalmú fogalmak. Az interpretációnak alapvetően két jelentése lehet: a kritikai interpretáció, mely egy adott zenemű értelmezése „nem [hangversenyszerű] előadás által, hanem leírva, vagy elmondva, akár egy nem-előadó által, vagy az előadó szóbeli előadása az adott mű értelmezéséről.”² Általában azonban interpretáción azt a módot értjük, ahogyan „egy zenedarab értelmezése kifejeződik egy [hangverseny általi] előadáson.”³ Az előadónak ugyanis nem lehet kritikai alapállása. Mivel célunk nem a darab magyarázata, hanem a mű közönség előtti megszólaltatása, ezért a zene erőnyeire, a szerző mondanivalójának minél maradéktalanabb kifejezésére, zenei mivoltának megéreztetésére kell törekednünk, meggyőződéssel elvállalva minden hang fontosságát. „Az interpretáció *értelmezést* jelent, zenei tekintetben a kompozíció újraalkotó *megvalósítása*”.⁴ Az esetleges kétségek akár a műben, akár magunkban hiteltelenné tehetnek egy előadást. Természetesen meglátjuk, megláthatjuk a hibákat is, ez mégsem befolyásolhatja a pozitív megközelítést: „a műelemzésnek napjainkban az a fő kockázata, hogy korántsem egyszerű megállapítani: mi is az elemzés tárgya, vagyis hol találhatjuk a művet, melyik megvalósulását

¹ Tükör és maszk – antológia (Kozmosz, Budapest, 1983.) 63. oldal.

² GROVE Interpretation – itt, lábjegyzetben jegyezném meg, hogy egy zenemű szavak általi ismertetése véleményem szerint más, ha tetszik több, mint egy adott mű interpretációja: egy másik mű.

³ GROVE Interpretation.

⁴ Pernye András: Előadóművészet és zenei köznyelv – esszé (Zeneműkiadó Budapest 1974.) 82. oldal. Kiemelés a szerzőtől.

tartjuk irányadónak.”⁵

A másik komoly eltérés a megfogalmazás. Tanárként tudom, mennyire más kezelni egy technikai problémát saját magunkon, illetve ugyanezt a nehézséget elmagyarázni, megfogalmazni, szavakba önteni mások számára. Az előadó jó esetben tisztában van azzal, meddig tart egy téma, vagy expozíció, akár ösztönösen megérzi egy adott harmóniai fordulat jelentőségét, mindazonáltal ezt nem feltétlenül tudná szavakba foglalni, sőt ilyen irányú törekvés egyenesen kontraproduktív lehet.

Művészeknél egyébként a jó fogalmazóképesség veszélyes dolog. Megeshet, hogy okoskodásukból egyszer csak divat lesz, és ez katasztrofális következményekkel járhat. Igor Sztravinszkij szerette megfogalmazni a gondolatait. Sokat írt a művek tolmácsolásáról. Mivel ő valóságos vulkánt hordozott magában, írásaiban mértékletességre intett. A középszerűek elolvasták, és egyetértően bólogattak. Olyanok gyakorolták a mértékletességet karmesteri pálcájukkal, akikben nyoma sem volt vulkanikus energiáknak, Sztravinszkij viszont, aki soha nem élt az általa megfogalmazott elvek szerint, saját *Apollon Musagete*-jét úgy dirigálta, mintha azt Csajkovszkij szerezte volna. Mi, akik tudtuk, mit írt, ámulva hallgattuk.⁶

A Grove-lexikon már-már költői megfogalmazása szerint: „a zenei előadás alapelemei: megértés, aktualitás és a szavakkal ki nem fejezhető – lévén az előadás érzékeny emberi lények tevékenysége, olyan tevékenység, mely magában foglalja a múltat és feltárja a jövőt (kielégítve mohóságunkat annak megismerésére, ami történni fog), mégis olyasvalami, mely kizárólag abban az állandó mozgásban lévő időben létezik, melyet jelennek hívunk.”⁷ A művészetben vannak jelenségek, melyeket képtelenség szavakkal megfogalmazni. A zenét nem lehet zenén kívüli eszközökkel kifejezni, csak különböző aspektusait tudjuk leírni. A szavak többnyire banálisak, s mindenkinek mást és mást jelentenek. A „...zene rendkívül különleges: tempója, lejtésének körvonalai annyira különbözőek a beszédétől, mégis oly közvetlen kapcsolata érzelmeink felé.”⁸ Egyébként pedig, ha mindent el tudnánk mondani, ugyan mi szükség volna a Műre?

Az előadás sohasem jelentheti az előadó véleményét a darabról, sem pozitív, sem negatív értelemben. Alig képzelhető el olyan rossz darab, amiről egy zseniális előadó el ne

⁵ Az „Előszó” végső formába öntése alatt találkoztam Szegedy-Maszák Mihály: A mű önazonossága és az elemzés kockázata (Magyar Zene, 2011/1, Budapest, 2011 február) 15. oldal; című tanulmányával, mely komoly hatást gyakorolt gondolataimra, így több hivatkozás forrásául szolgált.

⁶ Ingmar Bergman: *Laterna Magica* (Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988.) 37. oldal.

⁷ GROVE Performance.

⁸ Oliver Sacks: *Musicophilia* (Picador, London, 2008.) 43. oldal.

tudná hitetni, hogy értékes, s persze a legnagyobb mesterművet is tönkretetheti egy tehetségtelen, függetlenül attól, mennyire szereti azt. Különösen érdekes a nagyszerű előadó, aki esetleg nem szeret egy bizonyos művet, s ezt előadásával igyekszik bizonyítani, mint Glenn Gould Appassionátája...

A következő különbség, hogy az elemző alapvetően tényekből, fizikailag megfogható kritériumokból indulhat ki. Az előadó számára ideális esetben mindegy mi szolgál a hiteles előadáshoz szükséges ihlet forrásául „Teljesen mindegy, hogy a mű előadásához szükséges ihletet valaki a mű tanulmányozásából szerzi meg, vagy abból, ahogy egy fekete macska átszalad előtte az úton.”⁹ A darab, a szerző történetének tanulmányozása, formai, harmóniai folyamatok rendszerének vizsgálata, vagy ösztönös, lelki történések megismerése egyformán vezethet kiváló és csapnivaló eredményre. Az elengedhetetlen hangszeres-szakmai biztonság az, ami nélkül csak egészen kivételes esetben érhető el eredmény. Ez pedig némi egyszerűsítéssel megfelel a tudományos elemzés által megkívánt aprólékos kutatásnak, melynek eszköztára az elsajátításhoz ugyanolyan – hosszú évek alatt elsajátítható – egyéni technikát követel, mint a hangszeres játék. „A művelődéstudomány egyik hátránya arra vezethető vissza, hogy egy szaktudós legfőljebb egyetlen területhez érhet. Az irodalmárnak nem lehetnek szakszerű ismeretei a nyelvről, a bölcsletről, a többi művészetről, a történelemről, vagy a néprajzról.”¹⁰

Ezért írásom szemszöge semmiképp nem lehet a tudományos elemzőé, csak a lelkiismeretes előadóé, a lelkes ismerni vágyóé. Töreksem az objektivitásra, s az alaposságra, hozzáállásom – fentiek okán – a darabok bemutatására irányul, annak igazolására, miért szeretem ezeket a zenéket, miért gondolom, hogy érdemes őket előadni, miért van véleményem szerint bármelyiknek helye a nap alatt, így az eredmény óhatatlanul szubjektív, s vitatható lesz. Azonban éppen e megközelítés miatt van esély olyan összefüggések megvilágítására, melyek a hangszer nélküli elemzés elől rejtve maradnak, vagy melyeket egy tudományos igényű munkában nem volna szabad leírni.

Meggyőződésem, hogy az – európai, klasszikus zenével foglalkozó – előadó számára egy bizonyos zenemű megismerésének kulcsa a kotta. A leírt hangjegyeknek és előadási jeleknek, lehetőségekhez képest, híven kell tükrözniük a zeneszerző elképzeléseit, lehetőséget adva az előadónak, hogy fantáziája, tudása, tapasztalata és ízlése által ebből a kezdetleges és absztrakt kódrendszerből olyan előadást hozhasson létre, mely amellet, hogy hallgatóságának esztétikai élményt jelent, alkalmasint többé-kevésbé hasonlít arra az ideára, melyből a szerző

⁹ Fred Goldbeck: A tökéletes karmester (Zeneműkiadó, Budapest, 1974.) 22. oldal.

¹⁰ Szegedy-Maszák i.m. 6-7. oldal.

megalkotta. „a [leírt] szöveg csak minimális információkat hordoz egy új előadás számára. [...] meggyőződéseink és ösztöneink folyamatosan tesznek hozzá, minden egyes előadást egyedivé téve.”¹¹ Véleményem szerint a kottának – a szerző kéziratának – képesnek kell lennie megállnia a saját lábán, magyarázatok, külön szóbeli instrukciók nélkül szolgálni mind a szerző, mind az előadó szándékait, tudván tudva, hogy már Jean-Jacques Rousseau úgy gondolta: „az írás, a lejegyzés meghamisítja a szöveget és a zeneművet.”¹² Egyáltalán nem szolgálai papírhűségre gondolok: a jó kotta ihletet ad, gondolatokat ébreszt, szikrát ad a fantáziának. „Az írott zenét ugyanis nem pontosan úgy adták elő, ahogyan az le volt írva.”¹³ Ebből az is következik, hogy ez a fajta elemzés, akárcsak egy mű előadása, sohasem lehet befejezett. Minden nap új ötleteket adhat, egy új akusztikai élmény megváltoztathatja az egész darabról addig igaznak gondolt nézeteket: „a valódi műalkotásoknak van egy sajátossága: minden újraolvasáskor változást érzékelhetünk bennük.”¹⁴ Sok kicsi igazság között a jó előadás – minél inkább törekszünk az adott zenemű megismerésére –, annál inkább fog önmagunkról is szólni. Minél őszintébben és egyszerűbben nyúlunk az anyaghoz, annál többet mutatunk meg saját, belső világunkból is a minket hallgatóknak, s paradox módon részben ettől válhat előadásunk hitelesebbé, az előadás ugyanis döntések sorozata. „Az előadónak elkerülhetetlenül kell nagyszámú döntést meghoznia arra vonatkozóan, hogyan kell előadnia a művet. Ez nemcsak a mikro-szintekre vonatkozik (érintve a hangindítás, intonáció, frazeálás, dinamikák, hanghosszak és hasonló finomságait), hanem makro-szintre is (kihatva a teljes mű formai összefűzésére és a kifejezési mintákra).”¹⁵

A legkiválóbb előadás sem nyújt örökérvényű megoldást egy adott darab problémáira. Múlандósága miatt – s ezt semmilyen rögzítési eszköz nem képes orvosolni – pillanatnyi magyarázatot adhat csupán. Az elemzés – a leírt szavak relatív súlya miatt – maradandóbb megoldást sugall. A leírt szó megmarad. Értelme, súlya változhat az idő múltával, bizonyos értelemben mégis befejezett, kész. Nem változtathatatlan, de nehezen mozdítható. Az előadás viszont (... „mint egy cigaretta”¹⁶...) elszáll, eltűnik, másnap újra meg kell küzdeni szinte minden egyes hangjáért a hangszerrel, az ujjainkkal, változó hangulatokkal, termekkel, s nem utolsó sorban a közönséggel. „Thielmann [...] magától értetődőnek tekinti, hogy más zenekar élén, más teremben másként hangzik a zene.”¹⁷ Nem

¹¹ GROVE Performance.

¹² Idézi Szegedy-Maszák i.m. 11. oldal.

¹³ Pernye András i.m. 83. oldal.

¹⁴ Virginia Woolfot idézi Szegedy-Maszák i.m. 7. oldal.

¹⁵ GROVE Interpretation.

¹⁶ Heltai Jenő: Cigaretta – Versei (Szépirodalmi, Budapest, 1983.).

¹⁷ Szegedy-Maszák i.m. 13.

véletlen tehát, ha valakinek hiányérzete marad a dolgozat elolvasása után. Nem törekedtem – mert nem törekedhettem – befejezettségre, céloom a figyelem felkeltése, a kíváncsiság felébresztése, s nem kielégítése volt.

A módszer

Nincs olyan módszer, vagy megközelítés, mely önmagában, másoknál jobban fel tudná fedni az igazságot a zenéről.¹⁸

A **gyakorlati analízis**, mint *terminus technicus* tudomásom szerint nem létezik. Bevezetése nem tudományos, hanem igazoló jellegű. Létjogosultságát az egész dolgozat próbálja bizonyítani. Mindazonáltal célja nem új frazeológia bevezetése. A lehetőségek, nézőpontok szabadsága adja értékét, s korlátait. Nem kíván és nem is képes általános igazságok kimondására, mivel lételemében ilyenek nem léteznek. Nem szolgál útmutatóul mások számára, mert semmiképpen sem alkalmazott tudomány, kizárólag saját használatra szánt, egyéni ismeretek bővítését célzó gondolatok lejegyzésére szolgál.

Maga az analízis ellentmondásos fogalom. Még a Grove-lexikon szócikke is említ néhányat a vitára ingerlő antinómiák közül. A probléma lényege a zene absztrakt jellegéből fakadó bonyolultsága, a zenei percepció összetevőinek sokféleségéből eredő megfoghatatlansága: „A zene a hangzás folyamatossága. Ilyenformán minden, ami hangzik, zene, mind az állatvilág, mind a természet hangjai, vagy a fizikai hangok. A **zenemű** ebből a hangzásból, ebből a végtelennek tűnő és látszólag rendszertelen folyamatból próbál valamilyen módon **rendet** teremteni.”¹⁹ Szociológiai – a zene szerepe az emberi életben, az emberi értelem szerepe a zene vonatkozásában; zeneesztétikai, valamint különféle elméleti-zenetörténeti, formai, stilisztikai, zeneszerzői, előadói –, de filozófiai, pszichológiai és kritikai kérdések is keveredhetnek a zene leírására törekvő tudományos munkákban.

Mégis az analízis alapvetően arra a kérdésre keresi a választ, hogy hogyan, miért, jött létre egy adott zenemű, milyen jelentést hordoz, mi a jelentősége a zenét megismerők számára. Azonban a legkiválóbb elemzés is csak partikuláris szemszögből képes bemutatni bármely zeneművet. A gyakorlati analízis célja az, hogy a művet a maga egészében legyen képes az előadó a legáltalánosabb interakcióban a közönség elé tárni: a hangversenyen. „Az

¹⁸ GROVE Analysis.

¹⁹ Sály László: Kreatív zenei gyakorlatok (Jelenkor kiadó, Pécs, 1999.) 13. oldal – kiemelések a szerzőtől.

elemzés ismeretet kínál, az értelmezés még valami mást is feltételez.”²⁰

Egy új mű első elhangzása különleges esemény. Előkészítése szinte elkerülhetetlenül vet fel új problémákat, hiszen a darab eszközeitől függetlenül elképzelhetetlen, hogy *kizárólag* már bevált módon közelítsünk hozzá. A jelen dolgozatban elemzett műveket úgy válogattam, hogy azok előadásához maguktól a szerzőktől nem, vagy csak minimális segítséget kaptam – Eötvös Pétertől – a felkészüléshez. Azt a meglehetősen gyakori helyzetet vettem tehát alapul, amikor az előadó szinte kizárólag a kottából nyerhet ismereteket az adott darabról, akár idő hiányában, akár például egy zenei verseny döntője előtt, az arra az alkalomra írott darab betanulása közben. A folyamat leginkább talán a New Criticism próbálkozására hasonlít, mely „igyekezett nem tudomást venni életrajzi és történeti ismeretekről, vagyis azt kívánta sugallni, hogy verseket lehet úgy elemezni, hogy kiemeljük őket az időből.”²¹

A gyakorlati analízis voltaképpen két, egymással időnként ellentétben álló fogalom – az elmélet és gyakorlat – kibékítését szolgálja. A gyakorlás célja nem pusztán egy hangverseny előkészítése, hanem például a technikai képességek szinten tartása, vagy fejlesztése is. Az elemzés pedig nem elsősorban elméleti célokat szolgáló kutatás, célja a mű fizikai megvalósulását, elhangzását segítő tényezők optimalizálása.

Mikor arról vitatkozunk, hogy a zenei képzelőerő, vagy a zenei szerkezet fontosabb, ahogy öregszem egyre inkább úgy találom, hogy nincs megfelelő válasz. Leülhetek a kottával, s részletesen elmagyarázhatom, miért kell a zenét így játszani, de aztán megkérdem magamat, miért kellene bárkinek is elemeznie a zenét, hiszen ha a harmónia nem viselkedik magával egy bizonyos érzelmi állapotba – legyen az egyfajta könnyed, vagy elmélyült –, vagy nem nyújt néhány asszociációs fogódzót, vagy provokálja emlékeinket, esetleg kivált némi váratlan gondolatmenetet, akkor ne is foglalkozz vele: add fel.²²

Előadóként feladatom a kétfajta hozzáállás közötti konfliktus kiegyenlítése, a technikai szempontok kiegészítése. Viszonyulásom kiindulópontja meghatározottan az előadóé, hiszen elméleti jellegű tanulmányaim ellenére gondolkodásomat döntően befolyásolja a több évtizedes előadói gyakorlat, melyet nem próbálok elkerülni az elemzések során, mivel nézetem szerint ez inkább gyengítené, mint erősítené annak mondanivalóját.

A zenei analízis többé-kevésbé elfogadott distinkció szerint lehet formai-, vagy

²⁰ Szegedy-Maszák i.m. 9. oldal.

²¹ Szegedy-Maszák i.m. 6. oldal.

²² Pinchas Zukermant idézi Elizabeth Wilson: Jacqueline du Pré (Arcade publishing, 1999.) 46. oldal.

stíluselemzés, bár ez a két fogalom sem állítható mereven egymással szembe. A gyakorlati analízis mindkettőből merít, hiszen maga az analízis csupán egy eszköz az előttünk álló probléma jobb megismerésére.

A gyakorlati analízis kifejezése alapvetően olyan kiindulási pontot jelent, amelynek célja egy, vagy több előadáshoz szükséges gondolatok, invenciók, ösztönös-érzelmi kapcsolódási pontok, valamint tudatos megfontoláson alapuló technikai-, illetve zenei-formai, harmóniai történések átértelmezése, a zeneszerző intencióinak minél pontosabb megértése, s az aktuális előadó számára való lefordítása céljából. Mint ilyen, a gyakorlati analízis nem általános megállapításokat tartalmaz. Lényegéből fakadóan, hangsúlyozottan egyedi, óhatatlanul egy bizonyos előadó aktuális nézeteiről szól, s noha nyilvánvalóan támpontokat adhat az olvasó számára úgy a darab, mint az előadó alaposabb megismeréséhez, axiómaként való értelmezése félreértésekhez vezethet. Gyakorlati analízis során az előadót meghatározzák születésének, neveltetésének, ismereteinek, az őt környező politikai szituációnak körülményei, de nem kötik gúzsba, a gondolatok forrása nem mindig visszakövetkeztethető, s nem is feltétlenül releváns.

Mindezek leírása azonban korántsem azonos az előadással. Egy mű hangversenyen való megszólaltatását előre láthatatlanul nagy mennyiségű szubjektív és objektív tényező befolyásolja, a belső hangulati, állapoti, készségi szint mellett a külső: az akusztikai viszonyok, a közönség viselkedése, a hangszer állapota. Ezek jelentős része a gyakorlati analízisből – részben – kizárható. Nem egyszeri, megismételhetetlen produkcióról van szó, hanem a darabokkal való ismerkedés folyamatában felmerülő gondolatok közötti egyfajta válogatásról. A mérlegelés tárgya pedig az, hogy mennyire pőrén, illetve őszintén meri az előadó saját maga vállálásán keresztül megismerni az adott darabot, hogyan tudja egész addigi ismeretgyűjtését, gyakorlását, gondolkodásmód-változásait, érzelmi érettségét, tehát teljes szellemi és fizikai létét egy új darab előadásának szolgálatába állítani. Ebben a vonatkozásban pedig megszűnik a hagyományos értelemben vett értékes-értéktelen, vagy a fontos-nem fontos megkülönböztetés, mivel a végeredmény minősége számít: a megszólaló zene, melynek esztétikai megítélésébe nem számít bele az odavezető út milyensége, mivel azt a hallgató általában nem ismerheti.

A kritikushoz képest az elemző álláspontja más. Feladata az értékítélet helyett a leíróé. Az előadó álláspontja pedig a magyarázóénál is empátikusabb: a kezdetleges notáción keresztül érzékelhető zeneszerzői szándék életre keltése, érzelmek és energiák közvetítése a leírt absztrakt jelek és szavak helyett konkrét hangok előállításán keresztül. Bár az előadónak nem szükséges kritikus, vagy elemzői képességekkel bírnia, a tanári munkához

elengedhetetlenek ezek az adottságok.

Maga az analízis elemzést jelent. A gyakorlati analízis az a procedúra, amikor egy konkrét darabot készítünk elő előadásra, s eközben annak hangjait, ritmusait, motívumait, témáit, tempóit, dinamikáit, harmóniáit, formai felépítését átszűrjük saját receptorainkon, a szemmel látható, füllel hallható, ujjakkal kitapintható, eljátszható alkotóelemeket analizáljuk, **saját magunk számára érthetővé, előadhatóvá tesszük**. A gyakorlati analízis éppen ezért szükségszerűen szubjektív, bár természetesen minden előadó azzal hízeleg magának, hogy a hallgató számára ezen a szélsőséges szubjektivitáson keresztül vezet az út az általános felé.

A gyakorlati analízis értelmét éppen ezért az elemző önmagával szembeni őszintesége adja, amennyire meg tudja különböztetni az adott darab kapcsán felmerülő ötletei között a sajátját az elvárttól, a divatostól, ám ehhez mindezeket alaposan meg kell vizsgálnia, ezért elkerülhetetlen egy ilyen elemzésbe kevésbé kiértelt nézetek beemelése, bizonyos szempontból ugyanis e vizsgálatnak éppen ez a lényege. Hibáink belátása, elemzése nélkül ugyanis nincs lehetőség azok korrigálására. Gyakorlati analízis vezet saját előadói stílusunk kialakításához; ez adja létjogosultságát. Nem összetéveszthető a gyakorlással, mely bár az előadói praxisban természetesen elválaszthatatlan a zenei elképzelésektől, elméleti felkészültségtől, ez utóbbi mégis inkább az előadás fizikai összetevőinek felkészítését jelenti a napi gyakorlatban, azonban még egyszer hangsúlyozva, nem elválasztható módon a szellemi folyamatoktól.

Amikor a festő munka közben két lépést hátrál és onnan vizsgálja meg a készülő művet: ez a gyakorlati analízis.

Szilárd meggyőződése, hogy bárkinek, aki művészi illúziókat dédelget magában, meg kell szabadulnia minden olyan előítéllettől, mely behatárolja az emberi természet legteljesebb megértésében.²³

²³ Laurence Olivier: Egy színész vallomásai, (Európa, Budapest, 1985.) 32. oldal.

TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

Szóló vonós irodalom a XX. század előtt – létezik egyáltalán?

Az egyszerűség miatt csak a modern értelemben vett hegedű-család kialakulásától igyekszem vázlatosan nyomon követni azt a korántsem egyenletes utat, mely az első valóban egyedülálló hegedűre írott daraboktól a XX. századig vezet. Ebben a zenetörténeti mellett a hangszer-történeti és előadóművészet-történeti elemek egyaránt fontos szerepet játszanak, ezért próbálom egységben vizsgálni a zsáner megszületésének és további alakulásának fejleményeit.

Andrea Amati (1511?-1577 ?) az 1500-as évek második felében, Cremonában alkotta meg az első ma is használatban lévő hegedűt¹ és gordonkát². Az új hangzású és minőségű vonós hangszerek alig száz év alatt lényegében kiszorították az európai műzenéből a reneszánsz gazdag sokféleségét. Persze az első száz év alatt maga a hegedű és a gordonka is jelentős változásokon esett át. Kialakult a négy húr, a ma is használatos hangolás, a nagyjából végleges hangszerarányok, s nem utolsósorban megszülettek az első hangszeresek, akik technikájuk fejlesztése által – mint például a kettősfogások –, képessé váltak arra, hogy vonós hangszereken is megvalósítsák a diadalmasan hódító barokk vívmányaként előtérbe kerülő instrumentális muzsika elterjedésének egyik alappillért, a polifon hangzás érzetének felkeltését. Azonban ezen illúzió absztrakciója komoly mértékű felkészültséget igényel, nemcsak az előadó, hanem a hallgató részéről is. Nikolaus Bruhnsról (1665-1697) írja Mattheson, hogy orgonista létére „oly mértékben fejlett technikával rendelkezett a hegedűn, s vált képessé kettősfogások előállítására, mintha három, vagy négy hangszerest hallanánk.”³

Miért ír egy zeneszerző egyedülálló vonós hangszerre darabot? Nyilván, mert valaki megrendeli tőle – az 1800-as évekig nem volt divat az ihletre várni, a szerző, többnyire, azt írta, amit megrendeltek tőle. De vajon ki és miért rendelne szólószonátát? A mecénások elsősorban olyan műben gondolkodtak, ami hangsúlyozza nagylelkűségüket, bőkezűségüket, erre egyetlen hangszer csak akkor lehet alkalmas, ha képes polifonikus előadásra, mint pl. a csembaló; vagy monumentális, mint az orgona. Rendelhet darabot egy hangszer kiváló, s anyagilag is tehetséges előadója, de ebben a korban ők is inkább fizetett alkalmazottak voltak,

¹ Hangszerek enciklopédiája – főszerkesztő Ruth Midgley (Atheneum, Budapest, 1999.) 304. oldal.

² Felix Ceelen kísérfüzet Julius Berger: A cselló születése című lemezéhez (Solo Musica SM112, 2007.) 23. oldal.

³ idézi Gilles Cantagrel, Mira Glodeanu L'art du violon seul dans l'Allemagne baroque című lemezének kísérfüzetében, (Ambronay, AMY019, 2009, France) 11. oldal.

mint elkényeztetett, sztárallűrökkel felvértezett virtuózok. S természetesen írhat a szerző magától, az utókornak szólódarabot, az viszont kivételes képességeket igényel, s ritkán »éri meg« a vele járó vesződséget.

Német nyelvterületen Johann Heinrich Schmelzer (1620?-1680) zeneszerzőként és hegedűsként is fontos megalapozója volt a fejlett hegedűtechnikának, egyben az első szólóhegedű darabok egyikének szerzője (*Sonatae unarum fidium seu a violino solo*, 1664), s a szvit-, illetve a szonátaforma egyik kifejlesztője. Kortársai közül elsősorban említést érdemel Johann Caspar Kerll (1627-1693) és Matthias Kelz (1635?-1695) – aki először használt kettősfogásokat az évszázad közepén⁴ –, valamint Johann Jakob Walther – akinek virtuóz technikája már pizzicatót és arpeggiókat is felölelte. Ők vezetnek el Johann Paul von Westhoffhoz (1656-1705) – szintén a legkorábbi ismert szólóhegedű darabok szerzőjéhez – és Heinrich Ignaz Franz Biberhez (1644-1704), aki már a 6. és 7. fekvést is használta hegedűjén, kipróbálta a scordatura számos lehetőségét, s egyik legközvetlenebb ihletője lehetett Bach szólószonátáinak és partitáinak.

A szólógordonkára írott – és legalább részben fennmaradt – darabok száma jóval szerényebb. Domenico Gabrieli (1651-1690) *Ricercare*-jai a legismertebb, s egyben a legrégebbi ismert darabok szóló gordonkára, bár Julius Berger lemezre vette Giovanni Battista Degli Antoni (1640?-1696) *Ricercare*-jait is, ezek azonban talán nem kizárólag szólócsellóra készülhettek⁵. De Gabrieli művei alapján is kimondható, hogy Bach Szólószvitjei nem előzmény nélküliek.

Bach szólóvonós-hangszerekre írott darabjai elméletileg ugyanabban a polifon stílusban íródtak, mint a billentyűs, vagy nagyobb együttesek számára készült művek. Előbbiekben azonban a különböző szólamok mozgása igen ritkán hallható egyszerre. A virtuális szólamok felismerése és a hallgató számára érzékelhetővé tétele az előadó egyik fontos feladata. Két egyszerű példával szeretném érzékeltetni a problémát a számtalanból, mely természetesen meghatározó e darabok előadásakor. Az elsőben a kadenciát indító Cisz basszus oldásának pillanata az, melyet világosan mutatni kell:

⁴ Gilles Cantagrel i.m. 12. oldal.

⁵ Julius Berger: *Birth of the Cello* – kísérfüzet (Solo Musica SM112, 2007. Germany) 18-19. oldal.

Bach: Esz-dúr preludium BWV 1010. 49-51 ütem



A másodikban a párhuzamos dúr zárlat Esz hangja modulál vissza alaphangnembe a 17. ütem utolsó negyedén, s ennek érzékeltetése nélkül értelmetlenné válhat a következő ütem egyének c-moll oldása:

Bach: c-moll Preludium BWV 1011. 17-18. ütem



Duplafogások és akkordok szinte végtelen variációs lehetőségeket nyújtanak, melyeket azonban behatárol – ha leszámítjuk az előadó technikai korlátait – a balkéz ujjainak, (hegedűn 4, csellón a hüvelykujj felhelyezésével, elméletileg ötre bővülő) valamint a hangszer húrjainak a száma. Bach a D-dúr csellószvitet öthúros hangszerre írta, s egy viola da gamba hat húrral felszerelt, mégis – nyilván gyakorlati okok miatt – a négyhúros változat maradt fenn. S akkor még ott van a hangerő problémája. Egy bélhúrral szerelt, a mainál kisebb testű vonós tónusa hogyan töltheti be a rendelkezésére álló, bár többnyire jó akusztikájú termeket, templomhajókat?

Mindenesetre Bach után jó kétszáz évig nem születtek jelentős, szóló vonós hangszerekre írott darabok.

Vagy mégis?

Talán inkább fogalmazzunk úgy, hogy a csellószvit és – némileg önkényesen és szubjektíven – Kodály szólószonátája között nem született jelentős alkotás szólócsellóra és – hegedűre. S bár ki fog derülni, hogy még ez az állítás is csak fenntartásokkal igaz, azt ki lehet jelenteni, hogy a szólószonáta és a szólószvit divatja majd' két évszázadra illegalitásba vonult, vagy mondjuk úgy: búvópatakként létezett tovább.

Hogy milyen lehetett a vonóshangszer-oktatás a 17.-18. században, arról

hozzávetőlegesen képet alkothatunk Leopold Mozart hegedűiskolája alapján⁶. Az mindenesetre nyilvánvaló, hogy sokkal kevesebbet foglalkoztak a hangszeres játék technikai-mechanikai alapjaival: Leopold Mozart is inkább stilisztikai, díszítési problémákkal foglalkozik, nem pedig a fekvésváltások technikai megoldásának nehézségeivel. A korabeli növendékek feltehetőleg a híres mester mozdulatait lesték el, s próbálták leutánozni. Valószínűleg akkoriban is minden komoly előadónak voltak elméletei, s módszerei saját játékanak tökéletesítésére, de ezeket a gyakorlatokat kezdetben senki sem akarta volna leírni, különösen nem, önálló művekként kiadni, legalábbis nem abban a formában, ahogyan ez a XIX. századtól gyakorlattá vált.

A képzett, meghatározott hangszerre specializálódott zenészek iránti igények növekedésével, azaz az egyre nagyobb létszámú zenekarok létrejöttével azonban szükségessé vált a hangszeres problémák megoldásának-megtanulásának, tanításának egységesítése, bizonyos fokú egyszerűsítése. A XX. századig nem annyira éles a választóvonal előadó és alkotó között – szinte minden hangszeres egyben képzett zeneszerző is volt – utólag visszatekintve szükségszerűnek tűnik, hogy ezen igények kielégítésére előbb-utóbb megszületik az a műfaj, mely – tulajdonképpen mintegy melléktermékként – a szóló darabok továbbélését biztosítja.

Ez az *etűd*.

A lexikon meghatározása szerint a francia étude szó fonetikus (német közvetítéssel) magyarrá vált kifejezés „meghatározott játéktechnikai feladat megoldására készült darab.”⁷ Az elnevezés kb. az 1800-as évek eleje óta szolgál elsődlegesen és szinte egyértelműen az efféle használati zenékre. „A XIX. század előtt meglehetősen lazán alkalmazták ezt a kifejezést.”⁸ Természetesen a zenetörténetet ezen idő előtt és után is számtalan zenei igénnyel írott etűd gazdagítja (mint pl. Chopin, vagy Liszt etűdjei, Sztravinszkij, vagy Frank Martin zenekari etűdjei), de dolgozatom szempontjai miatt kénytelen vagyok ezekre a – néha talán csak túlzott szerénység miatt – etűdnek nevezett darabokra csak említés szintjén kitérni.

Alapértelmezésben az etűd didaktikus műfaj: technikai gyakorlat, melyet az különböztet meg az ujjgyakorlattól, hogy formailag lekerékített kompozíció. Általában az adott korszak zenei nyelvének egyszerűbb elemeit használva alapmotívumok ismétléseivel,

⁶ Leopold Mozart: Hegedűiskola. (Mágus Kiadó Kft. 1999.).

⁷ Brockhaus-Riemann: Zenei Lexikon (Zeneműkiadó Budapest, 1983.) - etűd címszó.

⁸ GROVE Study.

szekvenciákon keresztül, elsődleges célja mozdulatsorok szoktatása, beidegzése a különböző hangnemek és fekvések, pozíciók egymástól eltérő távolságainak begyakorlására.

A hangszeres technika fejlesztésére készülő zenedarabokat persze feltehetőleg azóta írtak zenészek, amióta az előadás »profizmusa« valamilyen szinten követelménnyé vált. „A korai billentyűs irodalomban a repertoár jelentős része didaktikus volt.”⁹ Toccaták, táncok és áriák, preludiumok, próbadarabok, vagy kézidarabok (*Handstücke*) egyaránt jelenthettek lényegében etűdöket. Éppúgy ahogyan gyakorlatnak nevezett remekművek Scarlatti Esserciz-e, vagy Bach Klavier-Übungja. Nagyjából az 1800-as évek elején történt meg azonban az áttörés, amikortól számítható az etűd, mint elnevezés és műfaj kialakulása, térnyerése az egyéb egytétéles darabtípusok között.

Etűdöket (étude, study, Etude) szinte minden hangszerre írtak, gordonkára a XIX század végéig volt divatos ez az elnevezés a pedagógiai célzatú zenéknél. Hegedűre Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Rode (1774-1830) tollából kezdettől fogva inkább Caprice-ok (Capriccio) készültek¹⁰, mely elnevezés ugyan érdekesebb zenei tartalmat sugall, ám ezek a darabok Niccolò Paganini megjelenéséig ugyanolyan nehézkes bifláznivalók voltak bármely hangszerre. A gyakorlat, (Übung, Exercise) az elnevezés szárazsága ellenére kicsit izgalmasabb történet: gondoljunk pl. Bach Klavier-Übung kötetekre. Viszont később éppen a gyakorlat vált a leginkább pejoratív válfajává az oktató daraboknak. Igaz, Bach csellószvitjeit is gyakorlatként adta közre a XIX. századi kiadó, s Pablo Casals revelációszerű előadásáig nem is nagyon tekintettek rájuk másként, Schumann még zongorakíséretet is írt hozzájuk, noha ezt később megsemmisítette.

Jean-Louis Duport (1749-1819) egyike a műfaj úttörőinek. Bátyjával Jean-Pierre Duport-ral (1741-1818) együtt a kor talán legismertebb és legbefolyásosabb csellistái. Szép, szinte hihetetlen időszak volt a zenetörténetben, amikor nemcsak egymást ismerték a muzsikusok, hanem politikusok, s más potentátok is fontosnak tartották kapcsolatok ápolását a komolyzene műzsájával.¹¹ Duport – nyilván érzékelve a változó igényeket – komoly tanulmányt írt a gordonkajáték technikai alapjairól (e műfajban az elsőt!)(„*Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*”) 1806 – Esszé a gordonka ujjazatairól és a vonó vezetéséről), s trakátusának végén, mintegy szemléltető mellékletként adta közre a zenetörténet első 21 gordonkaetűdből álló sorozatát, melyet a mai napig használunk, elsősorban a középszintű oktatásban. E darabok technikai jelentőségét elsősorban a

⁹ Grove lexikon; Study.

¹⁰ egyedül Giuseppe Marie Ferdinand dall' Abaco (1710-1805) írt Capricciókat csellóra, de azok nem technika fejlesztésre szánt darabok

¹¹ Erre utal a híres anekdota Napóleonnal.

hüvelykfekvés elsajátítására fektetett hangsúly adja, külső és mai szemmel nézve azonban fontos kordokumentum is, mely betekintést ad a XIX század elejének előadói gondolkodásába – mit tartottak fontosnak, elsajátítandónak, feladatnak, úgy a saját, mint a tanítványok számára. Jól érzékelhető ugyanakkor az alkotói és előadói feladatok fokozatos különválásának az erősödése. Mindkét Duport Beethoven jó barátja, kamarapartnere volt, az Op.5-ös két szonáta (1796) bemutatása is Jean-Pierre nevéhez fűződik – s mégis! Az etűdök stílusa oly távol áll Beethoven korai műveitől, amennyire ez egy adott korban egyáltalán lehetséges. Természetesen a stílus önmagában semmiképp nem értékmérő, de valószínűleg maga Duport sem olyan zenei igénnyel dolgozta ki e darabjait, mint számos csellóversenyét, gordonkaszonátáit, karakterdarabjait vagy egyéb »komoly« műveit. A zenetörténet könyörtelen szelekciójának szomorú, mégis talán megmosolyogtató hatása következtében azonban e műveit mára már a feledés jótékony homálya fedi, míg etűdjei azóta is a pedagógiai repertoár alapvető fontosságú részét képezik.

A Duport fivérek után szakmai és persze üzleti elvárás lett a kiváló, és/vagy híres gordonkásoktól, hogy saját etűdsorozatokot, gordonkaiskolákat, hozzanak létre, adjanak közre. Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783-1860), Friedrich August Kummer (1797-1879), Sebastian Lee (1805-1887), Adrien Francois Servais (1807-1866), Auguste Franchomme (1808-1884), Alfredo Piatti (1822-1901) Friedrich Wilhelm Gruetzmacher (1832-1903) és David Popper (1843-1913) sok tucatnyi darabbal járult hozzá a repertoárhoz.

Hegedűsöknél Kreutzer és Rode mellett Federigo Fiorillo (1755-1787), Pierre Baillot (1771-1842), Jacques Fereol Mazas (1782-1849), Jacob Dont (1815-1888) Heinrich Ernst Kayser (1815-1888), Charles Dancla (1817-1903) voltak a műfaj ismertebb művelői. Darabjaik ugyanabban a mederben csörgedeztek, mint a gordonka-etűdök, vagy a zongoratanulmányok: Johann Baptist Cramer (1771-1858), John Field (1782-1837), és a »nagy« etűdszerző Carl Czerny (1791-1857) darabjaiban. S ez minden bizonnyal így maradt volna a XX századig, ha nem jön közbe a hangszeres előadóművészet talán legnagyobb hatású alakja és megújítója, aki felkavarta ennek a kissé belterjes műfajnak is az állóvizét. Capriccióit kezdettől koncertpódiumra szánta, ezért érdemes ezeket a darabokat már koncert-etűdnek nevezni, s ebből következően célja immár nem az otthoni gyakorlás, hanem a közönség elkápráztatása volt. Nemcsak a vonós zene történetét alakította át féktelen egyéniségével. Ötletei és megoldásai pl. Liszt Ferencnek is ösztönzést jelentettek saját technikájának megújítására. Kortársai és utódai nem tudták – de nem is akarták – magukat kivonni delejes képességei alól. Ő pedig természetesen Niccolò Paganini, az ördög hegedűse.

Mai szemmel átnézve Paganini darabjait, agyafűrt technikai trükkökkel telepakolt,

rendkívüli mennyiségű gyakorlást igénylő, de zeneileg sokszor sablonos, fárasztó darabokat is láthatnánk. Mi volt hát az, ami elbűvölte a kortársakat, (Schubertet, Lisztet), megihlette a későbbieket, (Brahms, Rahmanyinov, Lutoslawski stb.), s a mai napig gyertyába szédülő pillangóként vonzza a fiatal vonósokat – mert átiratok révén Paganini életműve immár nem a hegedűsök kizárólagos territóriumára – irdatlan technikai kihívások és esetenként fizikai fájdalmak ellenére is újra meg újra nekiveselkedjenek?

A Nagy Francia Forradalom nemcsak Európa politikai életét alakította át gyökeresen. A Szabadság, Egyenlőség, Testvériség hangzatos jelszavai napjainkig tartó, visszafordíthatatlannak tűnő változásokat generáltak Európa és az egész világ társadalmi viszonyaiban, gondolkodásában, kultúrájában. Azzal, hogy »bárki a zsebében hordhatja a marsallbotot«, hihetetlen mértékű – s ebből következően nem csupán pozitív töltésű – energiák szabadultak fel úgy teremtésre, mint rombolásra. Ez a Felvilágosodás racionális humanizmusának, s kissé talán naiv optimizmusának – mely hitt abban, hogy az emberek »fejlődnek«, bármit jelentsen is ez..., vagy abban, hogy az emberiség egyre jobbá lesz – egyfajta gyakorlati megvalósulása, aprópénzre váltása. A szabad versenyes kapitalizmus kialakulásának embertelenségét döbbenetes hatással leíró Balzac, vagy Dickens könyveinek mai szemmel nézve meglepő modernsége, sőt időszerűsége azonban arra figyelmeztet bennünket, hogy a kezdeti gyermekbetegségeknek látszó folyamatok hosszú távon is a hanyatlás csíráit hordozták magukban.

A zenében mindez azt hozta magával, hogy az előadók egy része – s ez akkortájt még tényleg a legkiválóbbakat és legtehetségesebbeket jelentette – megszabadult az alkalmazotti kötöttségektől, kötelezettségektől és biztonság igájából, teljességgel a »Művészetnek« és a »karriernek«, pénzkeresésnek szentelhette magát. A születési előjogok háttérbe szorulásával párhuzamosan fokozatosan előtérbe került a képességek alapján történő kiválasztás. Mivel pedig a zene akkoriban különlegesen megbecsült helyet foglalt el a művészetek között, így a zenészek társadalmi megbecsülése emelkedett, presztízsük nőtt: ez a mai napig burjánzó sztárkultusz kialakulásának kezdete, annak összes előnyével és hátrányával.

Paganini és Liszt, de más minőségben Chopin, vagy Mendelssohn is, szinte hisztérikus imádatot váltott ki közönségéből-csodálóiból. Korabeli újságcikkek Paganini, vagy Liszt fellépéseiről, s az azt övező felfokozott érzelmi állapotról akár a mai popsztárok botrányairól is szólhatnak. Ez a folyamat indította el a zenei előadóművészet aranykorát, mely egészen a II. Világháborúig ontotta a kiválónál kiválóbb egyéniségeket.

A nagy előadók színre lépésével nagyjából egyszerre beinduló koncertszervezési üzlet számára hamar kiderült azonban, hogy gyorsan gyarapodó számú, egyre tehetősebb,

igényesebb zenefogyasztó polgárok újdonság-igénye nem elégíthető ki a kortárs zeneszerzők mégoly kiapasztathatlan termékenységével sem.¹²

1829 Nagypéntek. Felix Mendelssohn-Bartholdy (újra)bemutatta Bach Máté passióját.

Zenetörténeti pillanat. A régi zene előadása egyenrangúvá válik a kortárs zenével. S hosszú ideig úgy tűnik, az együttélés olyan sikeres lesz, mint amelynek nagyszerű példáit csodálhatjuk, amikor például Schumann felfedezi Schubert szimfóniáit, Liszt Bachot zongorázik.

Liszt Beethoven-szimfónia átiratai, vagy opera-parafrázisai, Rahmanyinov zseniális Bach-feldolgozásai, Brahms balkezes Chaconne-ja vajon zeneszerzői, vagy előadói művészetét gazdagítja? Akadémikus kérdésfelvetés. Van-e joga egyáltalán egyik szerzőnek a másik darabját saját képére formálnia? Nyilvánvalóan. Gondoljunk, mondjuk Bach Vivaldi átköltéseire, Rimszkij-Korszakov, vagy Sosztakovics Muszorgszkij-hangszereléseire, melyek esetleg vitathatóak lehetnek, de nélkülük lényegesen nehezebben talált volna közönséget a Borisz Godunov, vagy a Hovanscsina. S ha már itt tartunk, a Kiállítás képeinek meghangszerelésével Ravel nem tett-e hozzá saját alkotói zsenijéből is e döbbenetes mű dimenzióihoz? Azonban ugyanebben a pillanatban kezdődik az a folyamat is, melyben a *régi* zene fokozatos egyeduralkodóvá válik, s egyre növekvő méretű kakukkfiókaként szorítja ki a fészekből kortárs testvérét. Utólag visszatekintve alkotás és előadás kettéválása – mind a komponálás, mind a hangszeres játék specializálódása – talán logikusan vezetett a kortárs zene térvesztéséhez, de az elüzletiesedés, sőt eliparosodás hatása felmérhetetlen.

Paganini óriási hatásának eredője mindenesetre többek között az a mód, ahogy egy zeneműben egyenrangúvá válik az előadás minősége a leírt hangokkal. Azt szokták mondani, hogy pl. a IX. Szimfónia akkor is IX. Szimfónia marad, ha csak papíron létezik¹³. A XIX. századtól – nyilván nem függetlenül a fenti »forradalmi« változásoktól – egyfajta erjedés ment végbe az előadói gyakorlatban. Egyfelől – a régi zenék előadása miatt – nemcsak a szerző személyétől kezdett elválni a mű megszólaltatása, hanem a zene stílusától, idejétől is. Addig alapvetően minden zene kortárs zene volt, az előadó beleszületett az adott kor stílusába, elképzelései, legyenek bármilyen merészek, nem léphették át a stílus- és a jó ízlés határait. Ez az összhang végzetesen megtört abban a pillanatban, amikor a romantika nagy

¹² Norman Lebrecht: Művészek és menedzserek- avagy rekviem a komolyzenéért (Európa kiadó Budapest, 2000.).

¹³ Devich Sándor: Mi a vonósnégyes? című könyvében említi Molnár Antal »provokatív« kérdéseként. (Zeneműkiadó, Budapest, 1985.) 76. oldal.

felfedezői (Mendelssohn, Schumann, Brahms) beépítették a korábbi stílusok szerzőit a repertoárba. Sokan – pl. Liszt – a legjobb indulattól vezérelve úgy találták, hogy »segíteni« kell ezeken a műveken, ezért sajátos átiratok formájában juttatták el a közönséghez mondjuk Bach műveit. Félreértés ne essék! Igyekezetük rendkívüli, eredményeik pedig megfizethetetlenek számunkra, mind a mai napig. Egyrészt sikerült a közönség igényét kialakítani, hogy érdekeljék a rég elhalt komponisták művei, másrészt olyan, szinte kimeríthetetlen kincseskamra kulcsát adták a kezünkbe, melyből a mai napig élhetnek az előadók.

Mi hát a titok? Hiszen kiváló előadók kezdettől fogva meghatározták az európai zene folyamatát. Ezen kívül – mondjuk – Bach, Mozart, vagy Beethoven nemcsak zseniális zeneszerzők, hanem egyben elsőrangú előadók is. S bár ez temérdek kérdést felvet az előadóművészettel kapcsolatban, meg kell állapítani – rendelkezésünkre álló hangdokumentumok alapján –, hogy az interpretátor akkor is számtalan esetben felülírja a szerzőt, ha a kettő történetesen egybeesik; elég talán Bartók számtalan saját műveiből készült felvételére gondolnunk, ahol nem mindig egyezik meg az előadás a leírt kotta instrukcióival, pl. tempók, stb. vonatkozásában. Egészen egyszerűen a zene élő anyag, leírása, kottába gombostűzése létezésének óhatatlanul csak egy bizonyos pillanatát képes rögzíteni. Maguk a szerzők is tisztában voltak-vannak ezzel, elég csak Bach több változatban fennmaradt darabjaira gondolni.

Nyilván nem függetlenül attól a folyamattól, mely a hangverseny-kultúrában végbement, az előadandó darabok egy részét immár semmiképp nem adhatta elő a szerzője. Az előadóművészet kacéran kibújt az alkotás védőszárnyai alól, s önálló életre kelt. Még bő száz éven át sikerült párhuzamosan haladniuk: addig a zeneszerzők többnyire képesek/hajlandóak voltak műveik előadására; de a szétválás ugyanolyan visszafordíthatatlan és végzetes, mint a koncerttermekben. A zenei előadóművészet emancipációja – jó kétszáz évvel a színjátszás után – előbb szolgálgójává tette a komponálást, bár természetesen korábban is létezett az a gyakorlat, hogy kiváló képességű hangszeres számára írtak művet nagy zeneszerzők, de az, hogy kizárólag az ő csillogásuk kedvéért szülessenek darabok, az az ún. virtuóz-, és szalondarabok előtt nem volt bevett gyakorlat; majd lényegében feleslegesként elhajította a szerzőt. Mind a koncertszervezők, mind maguk a művészek rájöttek, hogy remekül össze lehet állítani programokat kizárólag korábbi komponisták műveiből.

Paganini és Liszt korában fedezték fel az előadóművészek, hogy sokkal nagyobb jövedelemre tehetnek szert az útjukat egyengető menedzserek, és az általuk kifejlesztett

marketing munka segítségével. Onnantól kezdve pedig nem telt el sok idő addig, hogy a művészek ki is szolgáltatták magukat gazdasági igazgatóiknak. Kezdetét vette a sztárolás, ami eszköz volt a honoráriumok és jegyárak felszólolásához. Az üzleti szellem azonban akkor fejlődött tökélyre, amikor az Egyesült Államok vette át a vezető szerepet e téren is, valamikor a XIX. század vége felé.¹⁴

De nagyon előreszaladtam az időben, térjünk vissza Paganinihez!

Az alkotás az idő rabul ejtése: egy adott pillanat – zenei pillanat, mely alkalmasint órákig tarthat – kimerevítése, az örök ritmus barlangjából prométheuszi módon elcsent mozgás emberileg érzékelhetővé tétele. Alkotni, teremteni, a semmiből, Isteni tett, feladat. Bár a kétfajta tevékenységet felesleges, sőt talán veszélyes is egymástól túlságosan élesen elválasztani az előadás a pillanat megragadása helyett a pillanat felfedezéséről szól. Az előadóművészetnek, és mindenféle előadásnak, de bizonyos mértékig még a mindennapi életnek is, része az önmegvalósítás, illetve ennek igénye. A vásári komédiástól Laurence Olivier-ig közös motiváció a megmutatás vágya, (Kemenes András szavával, a *pojácaság*) a csepűrágó exhibicionizmusa.

Az ördög sarkantyúja előadóknál ez a késztetés, s talán, többek között ez vonzza a mai napig a hangszereseket Paganini művei felé. A kevésbé igényesen megírt, formájában kevésbé összetartó zenéknél a lehetőség, s az a mód, hogy kicsit felelőtlenebbül – hiszen ezek a hangok, darabok másfajta felelősséget tartogatnak –, a technikai nehézségek legyőzése után nem annyira a szerző, hanem elsősorban saját maguk iránt válnak felelőssé.

Paganini titka valószínűleg abban állt, hogy képes volt játékával alapvető változást elérni a zenehallgató közönség attitűdjében; nevezetesen arra, hogy a zene helyett, mellett, közben órá figyeljenek. Természetesen ez a változás nem villámcsapásszerűen változtatta meg a zenetörténet menetét. Egy vonal kettéválik – egy sín pár a váltónál elágazik, s látszólag párhuzamosan haladnak tovább. Azonban ha kellő idő után újra rájuk pillantunk, már teljesen más irányban mennek. Mindenesetre feltehetően ez a változás indította el azokat a folyamatokat, melyek eredményeként a szóló vonós irodalom, mint műfaj igazán létrejöhett.

A közönségre gyakorolt hatása természetesen rendkívül fontos. Paganini azzal, hogy egyszemélyes show-val volt képes szórakoztatni hallgatóságát nemcsak egyenjogúsította a hegedűt s általában a vonós hangszereket a zongorával, hanem egyúttal igényt és műfajt is teremtett e téren. Egyúttal kihívást a zeneszerzőknek, képesek-e az immár megrendelővé,

¹⁴ Andor László: A komolyzene gazdaságtana – Eszmelet online-folyóirat (2011. augusztus 6.-i állapot).
<http://www.freeweb.hu/eszmelet/48/andor48.html>.

közönségkedvenccé váló előadók számára megfelelő minőségű, mennyiségű és technikailag izgalmas kihívást jelentő műveket írni.

A XXI. századból visszatekintve ez a folyamat egyértelműen negatívnak tűnhet, holott nem feltétlenül kellett azzá lennie. Az előadás egyenjogúsítása önmagában számos pozitívummal is együtt járt. A hallgató azonosulását megkönnyítheti, ha látja a játékos, akinek hangjaiban felfedezheti saját örömét, bánatát, gyötrődéseit, boldogságait, s egy valóban kiváló előadónál az ember egyszerűen, magától értetődően elfogadja a zeneszerző mégoly banális gondolatait is: „minden zene jó, amelyben érezni lehet a teljes személyes elkötelezettséget.”¹⁵

Természetesen a mérleg másik serpenyőjében ott van mindennek a fordítottja: egy jó előadó segítségével szinte bármilyen értéktelen vacakot el lehet fogadtatni, s ez már veszedelmes, napjainkig előremutató tendenciákat vet fel. „A szórakoztató zenétől való növekvő függés volt a komolyzene válságának egyik fő előidézője.”¹⁶ Ez a lehetőség nyilván hamar világossá lett a zeneszerzők és előadók némelyikénél.

Örök vita a történelemben, hogy elfogadjuk-e a körülöttünk végbemenő szüntelen változásokat, mint a világ egyik axiómáját, s lehetőség szerint megpróbáljuk – vagy legalábbis azt hisszük – a saját javunkra fordítani őket; vagy pedig a rendelkezésünkre álló eszközökkel próbáljuk védeni az értékeket, a hagyományt. Ez itt most nem az igazságtétel ideje. A kétféle, de a természet rendje szerint tiszta állapotban ritkán megjelenő, inkább keveredő világnézet azonban a szóló vonós irodalom alakulásában is kitapintható.

Paganini után az etűd műfaja is több irányban haladt tovább. Egyre határozottabban különült el a pedagógiai célzatú »növendék-jobbító« gyakorlat a hangversenytermi csillogóan virtuóz caprice-tól. Charles Auguste de Bériot (1802-1870), Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865), Henri Vieuxtemps (1820-1881), vagy Henryk Wieniawski (1835-1881), darabjai a hegedűtechnika határait feszegető bravúrdarabok, koncert-etűdök. Gordonkára ez is némi késéssel érkezett: például Mikhail Bukinik (1872-1947) és Enrico Mainardi (1897-1976) koncert-, illetve transzcendens etűdjei révén.

A szólószonáta feltámadása többek között Eugene Ysaÿe hegedűvirtuóz-zeneszerző nevéhez (1858-1931) köthető; e rafinált nehézségeket hordozó művek – 6 szonáta szóló hegedűre és egy szóló gordonkára – tulajdonképpen még felpuffasztott, néha többleteles capricciók, melyek azonban már oly mértékben kilépnek az eredeti műfaj kereteiből, hogy

¹⁵ Tisztelet Kurtág Györgynek, szerkesztette Moldován Domokos, (Rózsavölgyi és társa, Budapest) 2006. 267. oldal.

¹⁶ Norman Lebrecht i.m. 13. oldal.

érthető a névváltoztatás.

A csillogás és a transzcendens nehézségek azonban sokszor csak a valódi gondolatok hiányát próbálják elfedni. Liszt, vagy Chopin rögtönzései oly tökéletes formában keletkeztek, hogy lejegyzésükkel lényegében készen állt egy új darab. Vajon hol lehet, van-e egyáltalán határ az előadó számára improvizáció és interpretáció között? A hangszer játékosa – ideális esetben – megpróbál lelkiismeretesen felkészülni egy-egy darab előadására, megérteni egy – esetleg évszázadok óta halott – zeneszerző gondolatainak többé-kevésbé megbízható lejegyzéséből származó absztrakcióit, szorgalmasan gyakorol, alkalmasint utánajár az alkotás körülményeinek, megszerzi a mű URTEXT változatát, esetleg a kéziratát. Mégis, amikor eljön a pillanat, a színpadon a zene már az ő saját alkotása is, részévé vált, belőle jön. Lehet próbálkozni a minél pontosabb rekonstrukciókkal – milyen lehetett? –, vagy a mind pontosabb kottaképek maradéktalan visszaadásával; a szöveghez való hűségüket leginkább hangsúlyozó előadók (mint pl. Arturo Toscanini, vagy Glenn Gould) stílusa azonban, előadói karakterük alapján néhány ütem alapján felismerhető.

Talán hihetetlen, de ettől még tény marad: Kodály Zoltán Szólószonátája (1915) és Max Reger (1873-1916) három gordonka-szólószvitje ugyanabban az évben keletkezett (1915). Két homlokegyenest különböző attitűd, mely közös ösztönzésre válaszol az emberiség történetének egyik legnagyobb tragédiája idején. Reger 1905 óta írt szonátákat és önálló darabokat szólóhegedűre, szólóbrácsára és szólógordonkára,¹⁷ melyek világosan mutatják oeuvre-jének azt a vonulatát, mely Brahms romantikus konzervativizmusát és Bach világosságát egyszerűségét követi. A XX. századi szóló vonós irodalom kezdete mindenképpen Regerhez köthető.

Ő maga ezt így fogalmazta meg: „ha Bach nem lett volna, én sem léteznék”¹⁸.

Regernél tehát a hegedű szólószonáták jelölték a csellószvittek útját. Kodálynál a korai opus ellenére szintén nem előzmény nélkül álló a szólócselló, mint kifejezési eszköz. Az opus számot nem viselő Capriccio (1915) nyilvánvalóan kapcsolódik a Szonátához.

¹⁷ 7 Szonáta szólóhegedűre, op. 91 (1905)

6 Preludium és Fuga szólóhegedűre, op. 131a (1914)

3 Szvit szólógordonkára, op. 131c (1915)

3 Szvit szóló brácsára, op. 131d (1915).

¹⁸ Idézi Mariateresa Dellaborra: kísérőfüzet Luca Signorini Reger 3 csellószvitje Op. 131. című cd-jéhez, (Nouva Era, 1991.) 7. oldal.

Kurtág György: Message - Consolations à Christian Sutter

Az európai zene egyik legkarakterisztikusabb jellemzője a – romantikus értelemben vett – dallam. Az, amit a péklegények füttyülnek az utcán. Az a fenomén, amitől énekelhetővé válik a szöveg, az a szólam, amit mindenki hall – mert általában legfelül van...

Meghatározása szerint: „a zenei időben elrendezett hangmagasságok, mely megfelelően az adott kulturális szokásoknak és elvárásoknak, megmutat egy általános emberi jelenséget [...] a pre-verbális módozatát az emberi érintkezésnek.”¹

Persze ettől még nem feltétlenül egyedi és nem is európai. A népzene dallamai szintén azért keletkeztek, hogy a beszédet a maga gyarlóságából kiemelve általánossá, mindenki számára átérezhetővé tegyék. Mint a patak, vagy folyó által gömbölyűvé csiszolt kavics – mindenki a sajátjának érezheti, aki az adott közösség tagja. A műzene dallamai ellenben egyediek. Gyökerük persze ugyanúgy a népzene közösség-erősítő volta körül keresendő, de az idő előre haladtával – a gregoriántól a reneszánsz motettán át a barokk kantátában, vagy a bécsi klasszikus operában, a romantikus dalig követhető, amint a dallam egyre meghatározóbb részévé válik a zenének.

Ráadásul az európai zene dallamai stílusjegyekké váltak. Akár a harmónia-, vagy ritmusképletek, a dallamfordulatok egyedisége a zeneszerző-egyénségek sajátossága, zenei névjegye. Nem összetéveszthető egy Beethoven téma egy Mozarttal, egy wagneri végtelen, mondjuk Verdivel. Mint nagy költőink rímpárjai – Faludy Györgytől tudhatjuk, hogy a magyar költőknek – szemben pl. az angolokkal, ahol minden poéta szinte azonos rímkészletből dolgozott – saját, személyes rímei vannak: „Ha egy magyar rímet leírok, azonnal tudom, használta-e már előttem magyar költő, avagy sem [...] a nagyon jó rím nálunk magántulajdon [...]. Angolban a rím közkincs, mert az angolban van kétszázezer rím és a magyarban kétmilliárd.”² – ezek a szinte összetéveszthetetlen »gének«, vagy *mémek*, melyek „kulturális örökségünk örökítő egységei”³ melyeket az alkotó kiszenvet magából, s melyek feltehetőleg nem tudatos szerkesztés, hanem mélyebb, belső megismerés eredményei, mégis ezek képesek az általános felismerésére, s teszik lehetővé – többek között természetesen – a hallgató, a közönség azonosulását, s önmaga felfedezését az adott zenén keresztül.

¹ GROVE Melody.

² Faludy György: Pokolbéli víg napjaim (Magyar Világ Budapest 1991.) 195. oldal.

³ Richard Dawkins: The God Delusion (Black Swan, London, 2007.) 222. oldal.

A romantikus értelemben vett dallam felfedezése nagyjából egybeesik a Felvilágosodással. A lehetőség az egyén saját gondolatainak megismerésére talán kevésbé erőltetett párhuzamba állítható a zenei egyéniség megszületésével. E folyamat Schubert dalaiban jutott el egyik vitathatatlan csúcspontjára. Dallamainak egyszerűsége és természetessége lehetővé tette, hogy némelyiket *kvázi* népdalokként énekeljék.

Az önálló létre kelt dallamot azonban már nem lehetett többé visszakényszeríteni a palackba. A máig ható folyamat a könnyűzene bizonyos ágaiban is tetten érhető. A dallamok lassan mindent beborítottak, a zene többi része sablonná silányodott, vagy pusztán ritmikai alappá vált. A romantikusoknál minden dallammá vált, mindent el kellett énekelni, Faustot, vagy éppen Bachot. Itt kanyarodom vissza e kitérő után eredeti mondandómhoz. Bachnál még nem volt aránytalan dallam és kíséret viszonya, s feltétlenül még dallamra sem volt szüksége. Természetesen napestig emlékezhetnénk meg Bach mennyei melódiáiról, mint a Máté passió *Erbarme Dich* kezdetű áriája, vagy az f-moll zongoraverseny lassúja, de jelenlegi témámhoz jobban illik megemlékezni azokról a tételekről, ahol a végtelenségig lecsupaszított zenei folyamat döbbenetes eszköztelensége alkotja a darabot.

Bach jól ismerte Vivaldi műveit, használta is őket, ahogyan ez akkoriban szokásban volt. Valószínűleg nem volt rá szüksége, de az olasz mester Concertóiban is találhatott mintát, pl. az Ősz lassú tételében.

Olyan zeneszerzői eszköz ez, amivel még Bach is csak módjával él. A G-dúr gembaszónáta 3. tétele, a c-moll hegedűszónáta 3. tétele, de a legismertebb példa a Wohltemperiertes Klavier I kötetének C-dúr Preludiuma, melynek Gounod általi »megmelodizálása« fenti fejtegetéseim egyik kiváltója volt; s a c-moll csellószvit híres Sarabande-ja, amely misztikus rokonságban áll Kurtág itt tárgyalandó darabjával.

Mint zeneszerző, véleményem szerint Bach itt a határokat feszegeti. Másképpen, mint mondjuk a Fuga művészetében, vagy a d-moll Chaconne-ban, vagy a Musikalisches Opfer elképesztő labirintusaiban. Nehezen kimondható, de számomra a fenti tételek azt mutatják meg, milyen közel került Bach Isten megismeréséhez.

Tudjuk, hogy Bach a c-moll szvitet legalább két változatban írta meg. A lantverzió (BWV.995.) kíváncsi csellisták és mások számára különleges segítséget jelent. Kidolgozottsága bepillantást enged Bach gondolkodásába, hogy amit a csellószvitben kényszerűségből lényegében egy szólamban fogalmazott meg, ugyanazt hogyan fogalmazta meg egy polifonikus előadásra inkább alkalmas hangszeren. Természetesen tisztában kell legyünk azzal, hogy ez »csak« egy lehetséges kidolgozás, Bach pillanatnyi invenciója, elképzelése alapján, melyet egy esetleges újabb hangszerre való átdolgozás során valószínűleg

újra más eredmény követne, de legalább biztosan és autentikusan Bach sajátja, ami meghatározó útmutatás a darab előadójának, szinte minden paraméter tekintetében. Kivéve egyetlen tételt, a Sarabande-ot. Itt a szerző ugyanúgy » cserbenhagyja« a pengetősöket, mint a vonósokat. Az a néhány basszus hang, amivel bővebb a lantverzió leírása a kadenciákban, annyira magától értetődő, hogy nem nyújt támpontot a többi történéshez. Késleltetések, két- és többértelműségek, dallamnak, vagy hármashangzat-felbontásnak tűnő fel-le haladó vonal, s a többi szvitben még többnyire felfedezhető Sarabande-lüktetés teljes hiánya adja részben a tételt körüllegő misztikus homály szóban megfogalmazható részét. Az előadásban ehhez még hozzáadódik egyrészt a lehangolt A-húrból és a szokatlanul mélyre hangszerelésből adódó bársonyos hangzás, valamint a, részben a vonós hangszerek temperálatlan voltából eredő, de itt hatványozottan jelentkező intonációs bizonytalanság, amit a harmóniák lappangása okoz, s máris tetszetős mennyiségű indok van a tétel hírnevére.

E fejezet azonban csak részben szól a c-moll Sarabande-ról. Jelenlétét a Kurtág művel való, általam gyanított kapcsolata igazolhatja.

Műalkotások és alkotók egymásra gyakorolt inspiratív hatása régóta létezik az európai művészetben. Festők, költők és zenészek egymás iránti hódolata, a másik művében megjelent saját út évszázadok óta forrása új művek keletkezésének. Egy újfajta perspektíva, egy szokatlan szókapcsolat, vagy bármilyen, jókor felbukkanó új technika természetes ihletője a kortársaknak, ami persze a jóindulatú ötlet-ébresztéstől a gátlástalan lopásig tarthat.

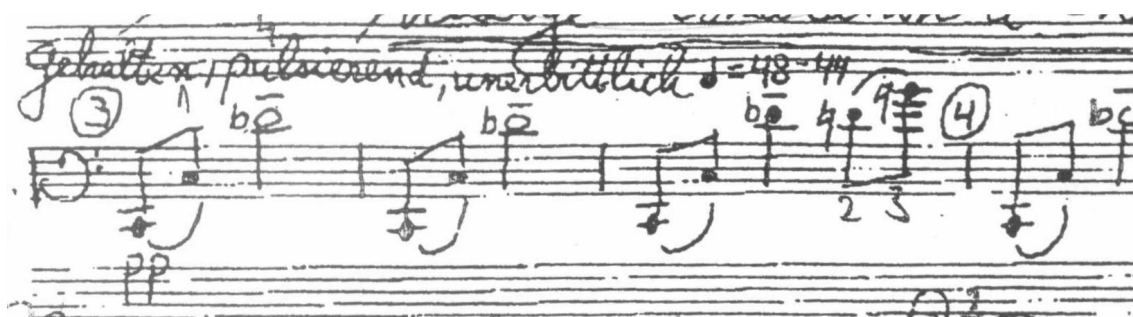
A zenében, a teljesség legkisebb igénye nélkül utalnék a kézenfekvő és egyértelmű példákra: Mozart Haydn-kvartettjeire, vagy Liszt Paganini etűdjeire. Kissé hozzánk – időben – közelebb álló Bartók, akit Sztravinszkij pesti koncertje segített ki a majd kétéves hallgatásból, a Zongoraszonátához és az első Zongoraversenyhez. Nyilvánvaló azonban, hogy ez a jéghegy csúcsának is csak a teteje. Mint minden emberi interakció során, úgy a művészi munkában is folyamatos, nagyrészt kiküszöbölhetetlen hatások érik az alkotót, s ez, tudatosan, vagy tudat alatt, de beépül a Műbe. Azt sohasem tudjuk meg, mi ihletett közvetlenül egy olyan művet, mint a Fuga Művészete, vagy az Egy kiállítás képei – sőt, az sem biztos, hogy ez egyáltalán lényeges –, de azért többre kell becsülnünk a zenikét annál, minthogy teljesítményüket egyfajta Petri-csészévé degradáljuk; nem egyszerű médiumok ők, akik száján keresztül Isten nyilatkozik meg, bár a kapcsolat tagadhatatlan.

Kurtág darabja több síkon érintkezik Bachéval. A legnyilvánvalóbb az eszköz, a szólócselló. Hasonlóan egyértelműnek tűnik a hangnem: a Message alaphangja szintén az üres C, ahonnan a darab elindul, záró hangja pedig ennek 8. felhangja, szintén C. Ritmikailag is sok a közös pont. A Bach Sarabande kizárólag negyed- és nyolcadmozgásra épül, leszámítva

az első ismétlőjel előtti pontozott félkotta Esz-t. A Kurtág-darab alap-építőkövei közé az előbbi kettőn kívül még a félkotta is odatartozik és a hangok belső feszültsége miatt pontozott negyed és egész hang is bekerül az eszköztárba – utóbbi rendkívül hangsúlyos formában –, azonban a mozgások nagy része a bachi idő-intervallumban történik. Az utolsó hang átkötött, koronás öt negyed értéke valószínűleg a végtelen hossz, az időtlenség megtestesülése. Itt kell megemlíteni azt is, hogy míg a Sarabande-ban a végsőkig stilizált tánc mozgása már csak nyomokban felfedezhető, addig a Message első soraiban világosan felismerhető az ősi tánc jellegzetes, az egyen és a kettőn egyaránt súlyos lejtése.

Kurtág műve természetesen önálló alkotás, a nyilvánvaló kapcsolat ellenére; Bach »csak« inspiráció.

Az egyetlen szólam vezetésének módja Bachnál alapvetően szűkfekvés, noha amplitúdója a mozgásnak két oktáv is lehet, az sohasem lép ki a hangszer klasszikus hangterjedelméből. Kurtág látszólag nagyobb lépésekre építi a dallamvonalat, ám a tágabb



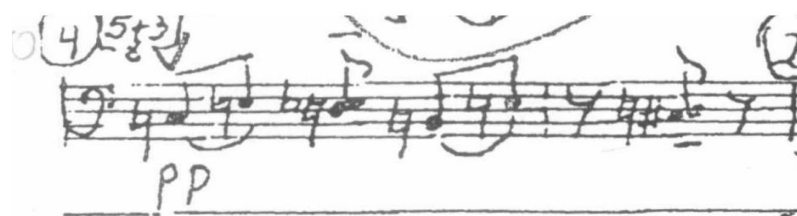
írásmód más funkciót takar, közelebbről nézve kiderül, hogy a szétfeszülő mozdulatok óriásira nagyított szekundok, vagy tercek, mintha mikroszkóp alatt vizsgálnánk az élet alkotóelemeit, az első sor hangjait egymás mellé állítjuk,



kiderül, hogy az tulajdonképpen mindössze öt hang, a C, a világmindenség központja, az *ÉN* körül koncentrikusan táguló kisszekundok. „A C a zenetörténetben a *par excellence* alaphang,

a mindenkori bázis szimbóluma...⁴ Mint a csecsemő világa, mely a totális énből fokozatosan kiváló *nem én* felismerésének fájdalmas, mégis ellenállhatatlan útja. A második sor a tanulás időszaka. Az első ütem átismétli az eddig tanultakat, bár a B-t kifelejtí belőle, s újabb felfedezéseket tesz: az én a 4/4-es ütemben fél hanggal feljebb, a következőben a C-hez képest fél hanggal lejjebb helyeződik – mint amikor a geocentrikus világkép heliocentrikussá bővül, a megismert hangok száma már nyolc.

A harmadik sor a felnőtté válás. A darab legösszetettebb, némi eufémizmussal legmozgalmasabb szakasza. Itt már mind a tizenkét hang előfordul, utoljára az A hang, a rinforzandós ütem első hangja. Az első ütem itt is az átismétlésé, az előbbinél is feltűnőbb kihagyásokkal: az eddig megismert nyolc hangból csak hat hangzik fel, azok is türelmetlenül egymásra torlódva, pedig megvolna a helyük a folyamatban, ezt a számukra kijelölt két nyolcad szünet



bizonyítja. A második

ütemben még két új hang kerül be a hangkészletbe, a harmadik ütemben pedig váratlanul elveszítjük lábunk alól a talajt. A *mp gehalten* epizódban eltűnik a C, mint viszonyítási pont, s csak a következő sorban kerül majd elő, de igazán csak az utolsó sorban jutunk hozzá vissza: nem lehet mindent megtanulni, bizonyos dolgokat meg kell tapasztalni. Számomra ezt jelenti a *ppp misteriosóban* megtalált tizenegyedik hang, a G, s a rögtön utána felbukkanó, már említett A. Új alapokra kell helyezni az életünket, erről szól a negyedik sor, mely a nyitómotívumot Esz-alapról indítja, de nem jut messzire. Az utolsó sor felidézi a darab elejének hangulatát, ugyan tükörfordításban és négy negyedben, de világosan felismerhetően, mint amikor az ember egy élet vége felé, megfáradtan a csapásoktól, de talán bölcsebben talál vissza ifjúságának hitéhez, eszményeihez. Azonban azonnal jön a rettenetes igazság: a *ff* Desz hangon: nem vagy már fiatal, s a reakció: milyen egyszerű a nagy titok, amit egész életünkben hajszolunk, mert képtelenek vagyunk elfogadni, amint ott áll előttünk a maga póre

⁴ Halász Péter: Kurtág-törödékek –Tisztelet Kurtág Györgynek, (Rózsavölgyi és társa, Budapest, 2006.) 117. oldal.



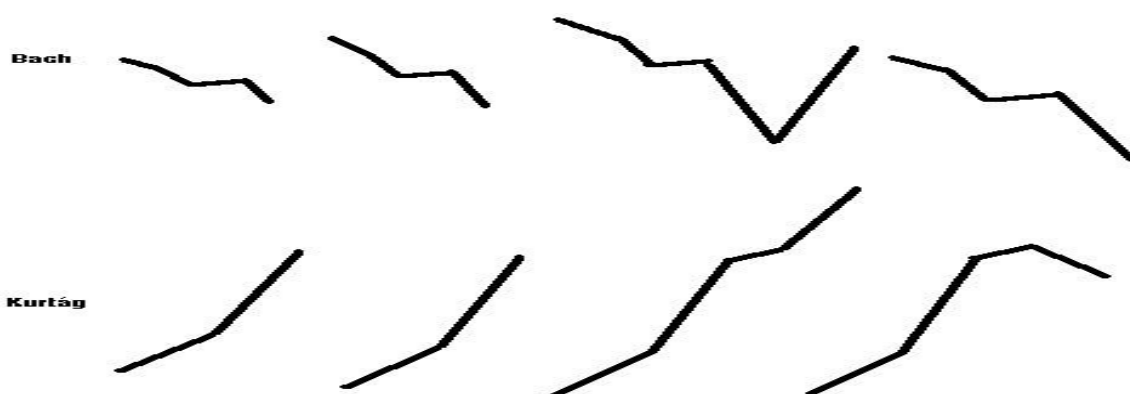
igazságában

amit nem szabad hangosan kimondani, mert úgysem érti szinte senki; a legegyszerűbb Reihe a világon, a tizenkét fokú skála. Minden ebből van. **pppp** „Az nem lehet, hogy annyi szív...” (4 **ff** Desz, a végén a rettenetes D rémületével ...mégis?...) „Maradj nyugodt. Lehet...”⁵ **ppp** C, a záróhang. Ez a Vigasztalás, Consolation? „Valójában tudatosan manipulált, vagy tudatosan feldolgozott tudatalatti.”⁶

Nyilvánvaló, hogy ez csak egyike a számtalan értelmezésnek, ezért inkább visszatérnék az összehasonlító elemzéshez.

Az azért egyértelmű, hogy a Message öt sorból, öt rétegből áll. A formarészeket hosszú, két-, esetleg háromnegyedes szünetek, *general pausák* választják el egymástól. Furcsa véletlen, hogy a Sarabande 20 üteme (nem számítva az ismétléseket) szintén öt, négyütemes szakaszra tagolódik. Érdekesen hasonlít az első sorokban a bővülés megjelenítése, s a (fél)periódus lekerekítése. (Bach az első ütem nagy szeptimje után a másodikban decimára, a harmadikban tredecimára srófolja az amplitúdót.)

Szintén véletlen, de figyelemre méltó, a dallamvonal alakulása az első sorokban. A Message felfelé hajló kvázi-motívumai majdnem tükörként rímelve a Sarabande lemondó hármashangzataira.



⁵ Márai Sándor: Halotti beszéd – A delfin visszanéz – válogatott versek 1919-1978 (Újváry „Griff” Verlag, München, 1978.) 221. oldal.

⁶ Tisztelet Kurtág Györgynek, szerkesztette Moldován Domokos (Rózsavölgyi és társa, Budapest, 2006.) 266. oldal.

Dramaturgiaiailag is megdöbbenő a hasonlóság. Bach a maga puritán módján ugyanazt az utat járja végig. A harmadik sorban megjelenő hangnemi bizonytalanság a negyedik sorban a folyamatos nyolcadokra váltással éri el csúcspontját, s az ötödik sorban hasonlóan csillapodnak le a hullámok a megváltoztathatatlanban való megnyugvásban.

A Sarabande-ban ugyanúgy megszólal a tizenkét hang valamikor a tétel során, bár jelenlétük korántsem annyira elengedhetetlen, mint a Message titka. Bachnak adottság a tizenkét kvázi egyenjogú hang használata, Kurtágnak a XX. század legvégén meg kell érte küzdenie, bármennyire paradoxnak is látszik ez a kijelentés, ahogy Kroó György írja: „Kurtág ugyanis, hogy úgy mondjuk *12 hangúan gondolkodik*, azaz a régi reneszánsz, klasszikus, vagy romantikus hangsorok és funkciós akkordkapcsolatok helyett zenéjének dallami és harmóniai *elemei* ösztönösen az egymásra vonatkoztatott 12 hang elve alapján születnek.”⁷

P.S.

Egy elemzés ritkán sikerülhet töretlen folyamatként. Zsákutcák, tetszetős, de hamis elméletek, logikus, de működésképtelen magyarázatok hadán kell átrágni magunkat, míg a véglegesnek tartott szöveg kialakul, melyen szintén ezer változtatás kényszere ordít, de meg kell húzni a határt: az idő nagy úr. Számptalan meddő kísérletet tettem a két darab közti rokonság kvázi genetikai bizonyítására, melyek csak azt bizonyították, hogy két különböző műről van szó. Egyébként is, ahogy a Biblia kódjáról mondják, kellő mennyiségű betűből bármit, s annak az ellenkezőjét is be lehet bizonyítani. Az emberek többségében él az a kissé idealisztikus nézet, hogy a számok nem hazudnak. Ezért megszámláltam néhányat a darabok numerikusan értelmezhető elemei közül. Először az ütemeket. A Sarabande kétszer 20 ütem, a Message 33. Holtvágány. Ezután megállapítottam, hogy a Sarabande 120 (60x2) negyedből áll. A Message 107 negyed hosszú, s ez a nagy számok miatt arányosan ugyan egymáshoz jóval közelebb álló adat, de világosan semmi közük egymáshoz, ezért végül megszámláltam a leírt hangokat is. Bach 108 hangjegyet írt le a Sarabande cselló változatában, nem számítva az ismétlést. A Message számolásánál problémák vetődtek fel. Például hangnak számít-e a szünet? Ezt

⁷ Miért szép századunk zenéje, Kroó György szerkesztésében, (Gondolat Budapest, 1974.) 329. oldal.

viszonylag egyszerűen eldöntöttem, növendékeimnek is azt tanítom, hogy a szünet a kromatikus skála tizenharmadik hangja. A következő kérdés az volt, külön hang-e az átkötés? Itt viszont, mivel az utolsó hang csak egyszer szólal meg, úgy határoztam, hogy az csak egy hang. Bár ne tettem volna! Az »eredmény« ugyanis így 108 (Bach), 106 (Kurtág) lett, míg ha az átkötés külön számítana... De azért feltűnt, mennyire közel jár egymáshoz a két szám. S mielőtt végleg elvettem a számmisztikát, még egyszer végignéztam a két kéziratot – melyeknek kinézeti hasonlósága is érdekes, ha egymás mellé helyezzük őket, tudván-tudva persze, hogy Szviteket Anna Magdalena másolta, kissé elnagyoltan.

Akkor fedeztem fel – újra – a harmadik sor elején a kéthangnyi Ossiát. Ez éppen a kíváncsú két hangból áll. 108-108! Érdekes pillanat volt. Hiába tudom, hogy csak némi számolási bűvészkedéssel és némileg önkényes elvek alapján, de mégiscsak úgy tűnt, hogy találtam valamit, ami legalább a számomra egyértelművé teszi a két mű misztikus kapcsolatát.

Technikai szempontból a Message hagyományosnak mondható. Bár a nagy amplitúdójú lépések legatója kényelmetlen, nem lép túl a Bachnál megszokott nehézségeken. A hosszú hangok nem extrémek, mint mondjuk Messiaennél, a szünetek pedig ismerősek például Weberntől. A dinamikák meglehetősen szélsőségesek, de „A dinamikai előírás technikai utasítás helyett szellemi illúziókeltést követel az előadótól, aki csak koncentrációja erejével képes ezt a hatást elérni.”⁸ Így a legkomolyabb kihívást az jelenti az előadáskor, hogy a zenei élményt semmilyen technikai nehézség ne zavarhassa meg, az előadónak úgymond fölé kell emelkednie a hangszeres problémáknak, hogy a hangok összefüggései spirituális síkon jelenhessenek meg a hallgató előtt.

⁸ Halász Péter: i.m. 117. oldal.

Ligeti György: Szólószonáta (1948-53)

Jin és Jang.

Sötét és világos.

Tűz és víz.

Élet és halál.

Rómeó és Júlia.

Háború és béke.

Prelúdium és Fuga.

Adagio és Allegro.

Lassú és friss.

Ellentétpárok, melyek, akár a mágnes ellentétes pólusai: vonzzák egymást. A világban szinte minden e szimbólumok kapcsolatára, egyensúlyára épül. A zenében hangos-halk, gyors-lassú, tonika-domináns feszültsége és feloldása adja e valószerűtlen és törékeny entitás számára az életben maradásához szükséges energiát.

A szólószonáta az a műfaj, ahol – ideális esetben – összeolvad a virtuoizitás és a zenei mondanivaló. Szélsőséges kamarazene, mivel a benne résztvevő előadók száma a létező legkisebbre van redukálva, bár eredetileg a késői barokk korszakában inkább a continuóval kísért hegedű-, fuvola-, vagy gordonkaszonáták elnevezése volt, ritkábban az egyetlen hangszerre írott daraboké, megkülönböztetve a kíséretes szonátától, melyben a billentyűs hangszer mellé társult a hegedű, vagy fuvola.¹

¹ GROVE Solo sonata.

Ligeti György 1948-ban kezdett hozzá barátjának, Ove Nordwall, svéd zenetudósnak ajánlott szólószonátájához. Bár öt évig dolgozott rajta, (két részletben: a második tételt írta '53-ban) később mégsem volt vele elégedett – korai, éretlen alkotásnak tartotta. (Perényi Miklós szóbeli közlése alapján.) Bármennyire eltörpülhet azonban a Szonáta az életműben, a szológordonka-irodalomban véleményem szerint jelentősnek tekinthető.

Kodály engem többre tartott, mint azt sejtettem. Tehetséges és szorgalmas ember hírében álltam, de erről én mit sem tudtam, én nem voltam a tanítványa sem. Később rajta keresztül kaptam állást a budapesti Zeneakadémián.²

Kodály közvetlen környezetében dolgozó fiatal zeneszerző, a szocialista realizmus mindennapjaiban; a darab ehhez képest indíttatásában mindenképpen radikálisnak mondható, s ha más nem is, ez feltétlenül »Ligetis« vonás. „Annak idején Bartók és Kodály hatása alatt álltam. 1946-ban és 1947-ben már sokkal »modernebb« zenét írtam, de aztán 1948-ban azt éreztem, meg kellene próbálnom »népszerűbbnek« lenni.”³ Ligetit erős Bartók élménye ugyanis gyökeresen megkülönbözteti kortársaitól. Merészsége, mellyel továbbgondolni igyekszik Bartókot, alig jellemző az akkor uralkodó zeneszerzői attitűdre. A szorosan vett szológordonka műfajnál maradvány pl. Szabó Ferenc nyílt epigonizmusa mai szemmel nézve szinte megmosolyogtató. (Igaz, még 1929-ből, de 1958-ban adta ki az Editio Musica Budapest.)

à Eugène de Kerpely.

SONATE. SZONÁTA.

I.

VIOLONCELLO.

Zoltán Kodály, Op. 8.

Allegro maestoso ma appassionato. (♩ = 100.)

f *risoluto*

Accordez:

All rights reserved
Alle Rechte vorbehalten
Tous droits réservés

Fotokopieren
gesetzlich
verboten
Photocopying prohibited by law

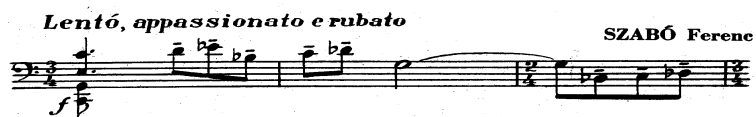
² Eckhard Roelcke: Találkozások Ligeti Györggyel Beszélgetőkönyv; (Osiris Könyvtár, Budapest 2005.) 115. oldal.

³ Ligeti György válogatott írásai, (Rózsavölgyi és társa, Budapest, 2010.) 363. oldal.

SZÓLÓSZONÁTA

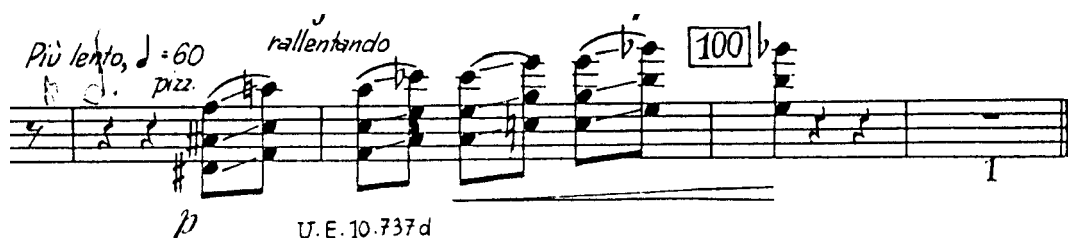
gordonkára

I.



A Ligeti Szólószonáta szelídnek tűnő indulása ugyanakkor azonnal két konfliktust is kiválthat. Provokáció és polgár (elvtárs) pukkasztás nem áll távol Ligeti gondolkodásától. Mégis kétséges, vajon tudatos-e a kettős csavar.

Az első ütem glissandós pizzicato akkordjai ugyanis elsősorban a Bartók iránti hódolat kifejezői. Az V. vonósnégyes 4. tételének zárata köszön itt vissza, szinte idézetként.



Bartók



Ligeti

Az akkordok, azonban fontos formai eszközzé válnak, egyfajta idézőjelbe téve, ezáltal még jobban kihangsúlyozva az utána következő dallam egyszerűségét. Szabályos, négy soros népdal következik (A – A5 – A5v – A), a sorok között pizzicato akkordokkal, majd a két utolsó sor ismétlése a nyomaték kedvéért, a macskakörmököt leszámítva hagyományos, szinte konzervatív harmonizációval. „Ebben a darabban megpróbáltam egy szép, jellegzetesen magyar hanglejtésű dallamot írni, de nem népdalt – vagy csak jelzésszerűen, úgy, mint Bartók és Kodály, tulajdonképpen inkább úgy, mint Kodály.”⁴ Az egyes sorok önmagukban is 4

⁴ Ligeti György i.m. 363. oldal.

részre (virtuális ütemre) tagolódnak. Talán érdemes megemlíteni a téma páratlan – hármas – lüktetését, mely alapvetően idegen a magyar népzénétől, egyike a ritka kivételeknek az Elment a két lány kezdetű dal.

Kiírt ütemmutató híján a darab első fele többnyire a 3 különböző többszöröseit használja (6/4, 9/4, 12/4), kivéve a kétszer ismétlődő 3. zenei sort (A5v), ahol egyrészt a sűrűsödő történések miatt a lüktetés izgatott hemiolái 11/4-re bővítik az ütem hosszát, másrészt az addig emelkedő nyitómotívum ereszkedőbe csap át. A megismételt zárósor el-, elpihenő motívumai okán egészen 20(!)/4-ig hízik az ütem, bár ez inkább csak a lejegyzésből fakadó látszat: minden »kisütem« végén kiírt koronákkal nehezül el a folyamat, az augmentációkat és harmóniákat leszámítva az utolsó sor szó szerint hozza vissza a nyitósor hangjait.

A Dialogo második része még takarékosabb az ütemvonalakkal. Kidolgozás-kifejtés vetélkedik egy kadencia szabadságával. A motívumok látszólagos szabad burjánzása mögött 19, 10, 11, vagy 18/4-es ütemek lappanganak, hosszukat a motívumok kibontásában rejlő ötletek érzelmi ereje határozza meg. Ligeti – megtartva a ritmikai vázat – különböző módon tölti ki az egyes motívumokat, kvintig bővítve a két nyolcados induló motívum amplitúdóját,



a harmadik nekilöduléskor pedig négyszer egymásra torlasztja ugyanezt a motívumot, amíg sikerül az egész zenei mondatot elindítani,



ez olyan, mintha az érzelmi feszültség miatti dadogás zenei megfogalmazása lenne.

Térjünk azonban vissza még egyszer a kezdő akkordokra. A második – talán kevésbé tudatos – asszociáció ugyanis egészen más réteget érint. Mint a Szabó-darabról is látható, ha egy zeneszerző ekkoriban Magyarországon szóló csellóra próbált írni valamit, óhatatlanul belebotlott az előtte tornyosuló Kodály-műbe. Ligeti viszont úgy gázol rajta keresztül, mintha ott sem volna. Egyfajta »ellen« szólószonátát ír, de nem parodizál, hanem utat mutat. Két akkord a darab elején, ha glissandóval is, ha halkán is, azért elkerülhetetlenül szintén utal a

Kodály Szonátára. Amikor valaki nagyon el akar kerülni egy bizonyos stílust, vagy karaktert, fennáll a veszély, hogy a végeredmény mégis hasonlít az elkerülni kívánt mintaképre. Számomra katartikus példája ennek Debussy, aki oly mértékben igyekezett elszakadni az általános wagneriánus felfogástól, elsősorban természetesen a Trisztán és Izoldától, hogy a Pelléas és Melisande egyfajta párdarabja lett az előbbinek, helyenként megdöbbenő hasonlóságokkal. (Kovács Sándor szavai) Ahogy a hangnemek távolodnak egymástól a kvintkörön, egy idő után olyan távol lesznek, hogy enharmonikusan azonossá válnak. Valószínűleg némi túlzással, de hasonlót vélek felfedezni a két szólószonáta kapcsolatában. A Ligeti Szólószonáta Kodály művének ellenpólusa, negatív lenyomata. Kapcsolatuk letagadhatatlan, ám viszonyuk finoman kifejezve is ambivalens. Az induló két akkord Bartók-hódolata talán egyértelmű. Utána azonban mintha egy felemelt mutatóujj volna, a népdal – mely nem is valódi – azt suttogja: „csak tiszta forrásból”.

Az első tétel címe: Dialogo – párbeszéd, „mert olyan, mint egy beszélgetés két ember – egy férfi és egy nő között.”⁵ A tétel első felének népdal-imitációja után a Con moto részben annak apró motívumai imitálódnak, lihegnek egymás fülébe. Többszörös csúcspontok után – melyek közül a legfontosabb lehet a nagyjából a tétel arany metszése táján következő eksztatikus decimaugrásos motívum – , kimerülten ismét előkerülnek a glissandós akkordok, s az első tétel elbúcsúzik egy újabb D-dúr félzárlaton.

A második tétel – Capriccio; Presto con slancio – újabb adalék az »anti-Kodály« tézishoz. Bartók írta a Kodály-bemutató után, hogy az Op.7-es darab mennyire más, mint pl. „...Reger sápadt Bach-utánzatai...”⁶ s ez nyilvánvalóan igaz. Reger Op.131-es 3 szólószvitje – melyek szinte hihetetlenül, de gyakorlatilag ugyanakkor keletkeztek (1915) – egyértelműen a bachi mintát követi, egy egyre inkább megörülő világban próbálja Bach világos szigorúságát menekülési útvonalnak beállítani, saját harmóniavilágába adoptálni egy régen nem gyakorolt műfajt. Kodály gyökeresen más úton jár: a frissen megismert magyar népdalvilág élménye korai kamaradarabjaiban ízlésesen keveredik a korszerű francia impresszionista irányzattal. Hangütése a »boldog békeidők« utolsó percei utáni Magyarországon radikálisan újszerűnek látszik. Jóhiszeműségéhez és érzékenységéhez sem férhet kétség – a parasztzene népszerűsítése egyenesen forradalmi tett, szociológiai értelemben is –, mégis Kodály javíthatatlanul romantikus meggyőződésű, egyéniségéből hiányzik Bartók merészsége, s ezért muzsikája – s ezt hangsúlyozottan NEM esztétikai értelemben próbálom megfogalmazni –

⁵ Ligeti György i.m. 362. oldal.

⁶ Idézi Boronkay Antal: Kodály Zoltán: Gordonka szólószonáta Op. 8. (a hét zeneműve 1979/2 Zeneműkiadó, Budapest 1979) 96. oldal.

inkább a XIX. század pompás pusztulásához tartozik. A Szólószonáta ahhoz a művészi vonulathoz kapcsolható, ahová pl. Jókaitól A jövő század regénye: jövőképe a múlt dicsőségét vetíti a jövőbe, erőfeszítései heroikusak, mégis inkább Don Qujotét juttatják eszembe.

A hosszas kitérő után visszatérve a Ligeti-darab második tételére, eszmefuttatásom kulcsszava Bach. Ahogy Kodály elkerüli a barokk mester ijesztő árnyékát, úgy nyúl hozzá vissza már Bartók a hegedű szólószonátájában. Ezután nem lehet meglepő, hogy a Ligeti mű második tétele is inkább erre az örökségre utal. „Ez egy virtuóz darab a későbbi, már jobban Bartókhoz igazodó stílusomban...”⁷

A Presto con slancio – melynek tempója, mint ez Perényi Miklóstól tudható: „...amilyen gyorsan csak lehet...” – , 3/8-ban száguldó tizenhatodok például a g-moll szólóhegedű-szonáta zárótételére (Presto) emlékeztetnek. A népi, táncos karakter pedig Gigue-re. A féktelen szilajság Bartók kvártettek élményére vezethető vissza, s kicsit merész asszociációval előre mutat Ligeti 1. vonósnégyesének utolsó tételére:

Természetesen a Szólószonáta még jóval hagyományosabb berendezésű – szimmetrikus ütempárokkal, még nem totálisan felbontott harmóniai vonzatokkal – a szó klasszikus-romantikus értelemben –, s a lejegyzés is önmérsékletéről tanúskodik.

⁷ Ligeti György i.m. 363. oldal.

Tematikájában ismét Bartók emléke erősödik, egyrészt a nyilvánvaló, s jól hallható utalással a Kontrasztok utolsó tételére, másrészt a monotematikával, de mélyebb, belső rokonságról árulkodik a dallamvonal kialakítása is, mely az ún. *cambiata* motívum családjába tartozik. A tapadó, ugró, tapadó hangközökre épülő körülíró fordulat Palestrinától Mozarton és Beethovenen keresztül jutott el Bartókig, aki az Első vonósnégyestől (1907) kezdve gyakran alakította dallamait ezen szervező elv szerint.⁸

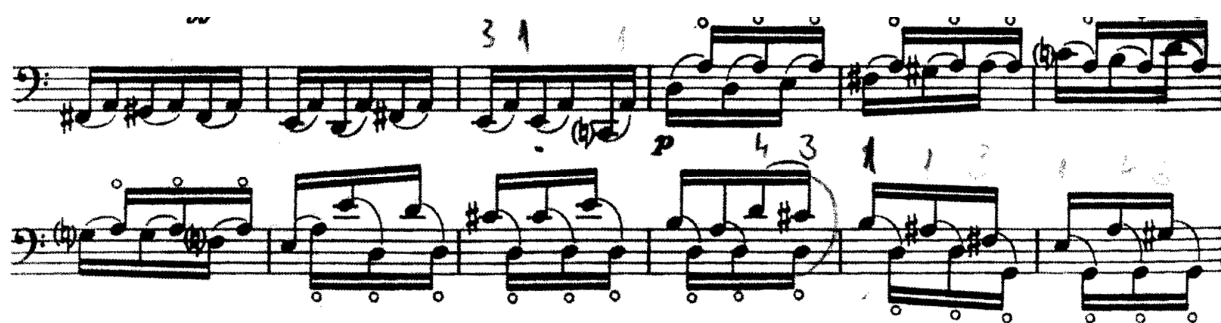


Bach-i tánc-tétellel való közeli rokonságát erősíti a két, kiegyensúlyozott részből álló forma is; amit Bachnál az ismétlődő, azt Ligetnél az első tétel induló akkordjai és a lassú téma foszlányai választják el egymástól – s kötik egyben össze őket.

A főtéma zenei mondat, két rövid, kétütemes motívum, majd egy hosszabb kifejtés. A két kezdő motívum a második részben tükörfordításban ismétlődik. Az utána következő *perpetuum mobile* szerű rohanás a tétel második felében szinte szóról szóra, egy kvárttal feljebb ismétlődik meg. Mindkétszer hasonló az építkezés: az alsó regiszterből indulva periódusról periódusra, motívumról motívumra emelkedik, a motívumok ide-oda forognak, variálódnak. Ikaroszként szárnyal a hangszer lehetőségeinek határáig, majd az addig biztonságos 3/8 – a szárnyak – szétolvadásával bukik újra a mélybe, ahol a második tematikus anyag következik. Ez ismét barokk utánérzés: a kétszólamúság illúzióját keltő virtuóz vonás is sok helyről ismerős lehet.



(Bach: C-dúr szólószvit, BWV 1009. Gigue, 23-28. ütemek)



(Ligeti: Szólószonáta, 2. tétel 42-53. ütemek)

4x4 ütemes, szinte zavarba ejtően szimmetrikus anyag – bájos bicsaklással a 11. és a 15. ütemben. Ezt a periódust rögtön meg is ismétli, bár ez jobban látható a kottából, mint

⁸ Kárpáti János: Bartók kamarazenéje; (Zeneműkiadó, Budapest, 1976.) 101-107. oldal.

amennyire hallható:

7

12

A téma ismétlésének sajátos színt ad a kvintmixtúra és a tremoló. Két megjegyzés kívánczik ide. Az első, hogy e pillanatban kerül – legalábbis hangzásban – legközelebb Kodályhoz. A szólószonáta harmadik tételének kidolgozásában majdnem ugyanez az effektus tűnik fel.

Tempo I.
sul Ponticello.

pp *f* *molto* *pp* *sul*

II. *sulla tastiera*

III. *sulla tastiera*

(Kodály: Szólószonáta 3. tétel)

tremolo sul tasto

pp

(Ligeti: Szólószonáta 2. tétel)

A másik a kvintmixtúra. Kodály köztudottan csellista volt, s ha nem is játszotta saját darabját, mindig tisztában volt az általa támasztott technikai követelményekkel. Ligetit, bár tanult csellózni, nem korlátozták a hangszeresség beidegződései, viszont ismerte a hangszer adottságait, s ezért használta a hangszer üres húrjain alapuló kvintmixtúrát. Ebbe a »hibába« addig és azóta is sok nem vonós zeneszerző beleesett, noha a gyakori kvintfogás a vonós hangszereken nem *hangszerszerű*. Kodály stílusának szinte karakterisztikuma a mixtúra, a Szólószonátájában is gyakran él vele, ám ő ebben főleg szextmixtúrát használ, ami összehasonlíthatatlanul kényelmesebb előadói feladat.

A megismételt téma másik apró, de talán fontos különbsége a végén hiányzó ütem. A második tétel utolsó tematikus anyaga így totálisan váratlanul robban bele a zenei folyamatba. Az ötlet csattanója, hogy a lespórolt ütem nem tűnt el, csak beleolvadt a következő témába. A hiányzó 3/8 a zárótema második ütemeként persze még jobban hangsúlyozza rokonságát a jobb híján melléktémának nevezhető szakasszal, s a főtémával. Szellemes megoldás, hogy a reprimben a két megoldást kombinálja a szerző: a téma csak egyszer jelenik meg, viszont azonnal a kvintekkel dúsított formájában, de tremolók nélkül és 15 ütemes alakjában.

Az utolsó téma Janus arcú. Alapvetően két karakter váltakozik – nem számítva a melléktéma beékelődő pianissimo ütemének sul tastó-ját –, mindkettő erőteljes, szinte brutális, asszimetrikus tusájuk újabb tetőpontja után megint egyszer felbillen a 3/8-os ütemek szabályos sodródása s új formarész kezdődik, ami az első részben kidolgozási részre emlékeztet, a másodikban kódára. A kidolgozási rész fő alapanyaga a melléktéma, hármashangzat arpeggiók közbeiktatásával. Ezt egyszerű *stretta* követi, végletekig fokozott, eksztatikus őrjöngés. A *sempre fff*-ba fokozásként beépített kétszer 1 ütem general pausa után döbbenetes kontraszt az első tétel emlékeztetője.

A kóda anyaga a főtéma egykor erőteljes tizenhatodmeneteinek sejtelmes, *legato* parafrázisa, mely a kidolgozással ellentétes pályát ír le, s *pp*-ből tűnik el a semmibe. Hosszú csend után robban be az igazi kóda, mely a fő- és melléktéma motívumaival hirdeti még egyszer saját erejét, talán a romantikus örökség még nem teljesen levetett maradványaként a szólószonáta szinte heroikusan búcsúzik, megerősítve az egész mű alapvetően G tonalitását.

Talán eltúlzott, talán belemagyarázás utólag könnyen igazolható logikával, mégis úgy tűnik, Ligeti szabadulni próbál a számára fojtogató légkörből. Bartókkal igazolja nézeteit. Szólószonátája szinte antitézise az 1915-ös Kodály-műnek. Kodály terjengős és pátosszal teli,

Ligeti szigorú, és takarékos. Kodály harsány és virtuóz, mégis elegáns és hagyománytisztelő. Ligeti súlyos és visszafogott az első tételben, ugyanakkor agresszív és barbár a másodikban. De hiszen nem csupán egy bő emberöltő van közöttük, hanem két világháború is! S bár az ember sohasem tudhatja, mi van előtte, azt igen, mi van már mögötte. Kodály 1945-ben már tudja, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni. Ligeti tudja, hogy lehet – de másképp:

„Áldott az, aki az újat hozza. Azt az újat, amely régi, de mi újnak látjuk.”

(Kosztolányi Dezső: Káté)⁹

Technikai szempontból az egyik legnagyobb nehézséget a darab nyitó motívuma jelenti. A csúsztatott pizzicato akkordok megszólaltatása komoly kihívás. Bartók inkább csak felfelé alkalmazza, ami lényegesen könnyebb, Ligeti viszont nem tesz ilyen különbséget. A kvintfogással nehezített, leszorított balkéz ujjainak egyenletes felfelé, vagy lefelé csúsztatását a vibrató segítheti – már amennyire.

Ettől eltekintve az első tétel nem tartogat megoldhatatlan nehézségeket, bár a magas fekvésekben a polifon szólamvezetésből adódó kettősfogások kétségkívül kissé hangszereszerűtleneek. A második tétel azonban Ligeti szavaival is „rendkívül virtuóz darab: a játéktechnikában itt a legvégső határig mentem, úgy, mint Paganini, akinek szeretem a *Capriccióit*. Nem véletlenül neveztem el a darabot »Capriccio«-nak.”¹⁰ S valóban a nagy sebességű tizenhatodok egyenletességét mind a gyakori húrváltások, mind a néha hatalmas amplitúdójú ugrások, a vonózással párosuló balkéz-pizzicato, valamint az üres húrral kombinált skálák is nehezítik. Mélyebb fekvésekben külön kényelmetlenség a vastagabb húrok nehezebb (lassabb) megszólalása, vagy a két középső húr és az üres A legato lüktetésének kíváncsi – pianissimo dinamikával.

A Szólószonáta ősbemutatója 1983-ban (!) volt, Párizsban.

⁹ Kosztolányi Dezső: Nyelv és lélek – cikkek, tanulmányok (Szépirodalmi – Fórum, Budapest – Újvidék, 1990.) 483. oldal.

¹⁰ Ligeti György i.m. 363. oldal.

Rózsa Miklós: Toccata Capricciosa

In memoriam Banda Ede

„nem a művészek járnak saját koruk előtt, hanem sokan vannak saját koruk mögött...”

(Edgar Varèse)¹

Mitől modern valami?

Megelőz, vagy kifejez?

Modern a 9. szimfónia? Vagy a h-moll szonáta?

Ma úgy gondolunk mondjuk a Kiállítás képeire, mint egy zseniális zongoraciklusra, s talán a Sacre du Printemps sem okoz felháborodást. Már senki sem fütyülné ki a Tannhäusert, s a Csodálatos mandarin bemutatása sem kelt botrányt. „A modernitás annak az alapvető meggyőződésnek a következménye az 1900-tól egymást követő zeneszerzői nemzedékekben, mely szerint a XX. században a zenei kifejezésnek meg kell felelnie az egyedi és radikális korszellemnek.”²

Problémáink ősieik, állandóak. Szerelem, halál, s a Nagy Ismeretlen. A művészet haszna talán úgy fogható meg legkönnyebben, hogy rejtett – nem hétköznapi – problémáinkra tud, ha nem is megoldást, de legalább vigaszt nyújtani. Ilyen szempontból mindegy, hogy a barlangrajzokat, vagy a televíziót nézzük – a maga idejében mindkettő hasonló funkciót tölt be. A Varázsló feladata a józan észen túli dolgok emberközelivé, de legalább annak látszódóvá, átélhetővé, megérezhetővé tétele.

Ugyanazokra a kihívásokra más-más megoldás adható a tér és idő különböző pontjain, ez az, amit jobb híján fejlődésnek szoktunk nevezni. Lovaskocsi helyett repülőgépen utazunk, hangverseny helyett cd-t hallgatunk, s közben hajlamosak vagyunk összekeverni saját jelen korunkat a modernnel. A múlttal összehasonlítva a ma mindig modernnek hat – köznapi

¹ Molino a Centre Pompidou bejárata fölött, 2007. január.

² GROVE Modernism.

értelemben. A modern tehát saját nézőpontunktól függően modern, a régen feltett kérdés megválaszolása, szokatlan, a megszokottól, elfogadottól, eltérő módon.

Bach élete utolsó harmadában nemhogy modernnek, de anakronisztikusan maradnak számított, például fiainak, Johann Christiannak, vagy Carl Philipp Emanuelnek korszerűségéhez képest. Ez is azt bizonyítja, hogy az újdonság, önmagában, illetve a modernség megléte, vagy nem léte korántsem értékmérő. Hiszen általában az utókor szigorú rostája dönti el, mi számít maradandónak.

Mondják, hogy a történelemben nincs értelme annak a köztűzónak, hogy **ha**. Mégis szívesen játszunk el bizonyos gondolatokkal.

Ha Rózsa Miklós húsz évvel korábban születik, nevét talán együtt emlegethetnénk Bartókkal, Kodályval, Weinerrel. Életútjának hasonlatosságai – az eredeti magyar népzene keresése és hogy például ugyanabban az évben költözött Amerikába, mint Bartók –, részben az adott történelmi kor sajátosságaival is magyarázható, különbségei viszont a majd' emberöltőnyi generációs váltásból – is – eredeztethetőek.

Pályakezdése majdnem Dohnányi rakétamotívumára emlékeztet, leszámítva azt a helyzeti hátrányt, hogy Rózsa, bár zongorázni, hegedülni, sőt brácsázni is tanult, mégsem volt profi előadó.³ Apja kívánságára a zene mellett komoly vegyészi tanulmányokat folytat, de közben a Liszt Ferenc Társaság »modern zenei« koncertjeinek szervezésével vonja magára a zenei hatalmasságok nem mindig jóindulatú figyelmét. Ezeken felül a kedvezőtlen politikai-kulturális légkör miatt, Budapest helyett Lipcsébe ment tanulmányait befejezni, Reger egykori asszisztenséhez, Hermann Grabnerhez. Itt Lajtha László is megfordult, aki bár még mindig tizenöt évvel idősebb Rózsánál, pályafutása szintén elkülönül Bartóktól és Kodálytól, s annyiban is rokon Rózsával, hogy életműve hosszú ideig számított majdnem-tabunak a Második Világháború utáni hazájában.

Rózsa Miklós azonban bizonyos szempontból szerencsésebb csillagzat alatt született, mint jelentős pályatársai. 1907-ben gazdag mágnás-, illetve birtokos család gyermekeként jött világra, Budapesten. Családi birtokukon, a Mátra-beli Nagylócon ismerkedett meg az originális magyar zenével, s anyja révén, aki kiváló zongorista volt, az ál-magyaros irányzatokkal is, Liszt Rapszódiaikon, Brahms magyar táncain, valamint a hivatalos zenei kurzus képviselői, Mosonyi, Hubay és mások darabjain át. Nem lévén olyan módszeres

³ Az életrajzi részleteket Miklós Rózsa: *A double life* (Wynwood Pr. 1989) és Christopher Palmer: *Biography of Miklós Rózsa* (Breitkopf & Härtel, 1975. Wiesbaden) című könyveiből merítettem.

népdalgyűjtő, mint Bartók, vagy Kodály – még fonográfja sem volt –, csak egy jegyzetfüzetbe írta le (szöveg nélkül!) a dallamokat, melyeknek szenvedélyessége és erőteljes ritmusai magukkal ragadták. Palóc vidéki emlékei zenéjében mindvégig megmaradtak, (vérebe ivódtak, mert a gyűjtemény elveszett) egyfajta stilisztikai névjegyként, s Mikszáth iránti rajongásában.

Diplomája megszerzésekor már szerződése volt a Breitkopf & Härtel-nél, első zenekari darabját, az Op. 10-es Magyar Szerenádöt olyan személyiségek méltatták, mint Dohnányi Ernő, sőt, maga Richard Strauss. Op. 13-as Téma, Variációk és Finale című művét a legnagyobb karmesterek tartották műsoron, 1934-es születésétől fogva. Ez az év azonban fontos fordulatot hoz Rózsa életében. Ekkor kerül közelebbi kapcsolatba a mozi világával, A nyomorultak című film előadásán, melynek zenéjét barátja, Arthur Honegger írta.

A filmzene-szerző – mint szinte minden jelzős szerkezet – inkább pejoratív felhangokat hordoz. Tisztán zenei szempontból talán érthető, hogy e zenét alapvetően aláfestő, illetve megerősítő jellege általában alárendelt szerepbe kényszeríti. Mégis érdemes pár szót vesztegetni arra a műfajra, melynek művelői között olyan művészek inthetnek megdöbbenésre, mint Camille Saint-Saëns, Dmitrij Sosztakovics, Szergej Prokofjev, Aram Hacsaturján, Aaron Copland, William Walton, a már említett Honegger, vagy a hazaiak közül a teljesség legcsekélyebb igénye nélkül Szőllőssy András, Jeney Zoltán, Eötvös Péter, Petrovics Emil, vagy Melis László.

A hangosfilm megjelenése az 1920-as évek második felétől alapjaiban változtatta meg a nyolcadik szabad művészet kibontakozását, s tulajdonképpen az egész világot. Azóta minden »látszik«, semmi sem maradhat titokban, a manipulációk révén pedig semmi sincs többé biztonságban.

Rózsa Miklós jókor, jó helyen, sikerrel ragadta meg a lehetőséget, ami a korábbi nemzedék számára még egyszerűen nem létezett. A világhírű rendezővel, Korda Sándorral való megismerkedése pedig gyakorlatilag visszafordíthatatlanná tette karrierjét. Amerikába költözéséig idehaza hagyományos szerzőként ünnepelték, egyedülként kapta meg két egymást követő évben az akkori idők legmagasabb művészeti kitüntetésének számító Ferenc József díjat. Hollywood-ban az elismerések sora folytatódott, filmzenéiért háromszor kapott Oscar díjat, egyszer pedig César díjat.

Hagyományos műveinek sora nem apadt el teljesen a sikerek árnyékában: 45 Opusa végigkíséri hosszú életét, amíg betegségei és gyengülő látása meg nem akadályozza az alkotásban. Hogy mennyire fontos maradt számára az abszolút zeneszerzés, arra a legjobb bizonyíték talán elegáns önéletrajza, 1982-ből, melynek címe: Double Life (Kettős élet)

mutatja, hogyan viszonyult művészetének két vonulatához – s melynek címét a második Oscart hozó 1947-es George Czukor filmtől kölcsönözte.

Első 9 opus-számmal ellátott műve döntően kamarazene és dalok – akár Kodálynál. Ezután fordult a szimfonikus alkotások felé. 1976 után, a Toccata keletkezésétől – a Brácsaverseny és a 2. vonósnégyes kivételével – csak szólódarabokat írt, hegedűre, brácsára, fuvolára, klarinátra és például – Ondes Martenot-ra. Ez a változás valószínűleg nem független hanyatló egészségétől.

A Toccata Capricciosa alkalmi darab, bár szomorú esemény ihlette: Gregor Piatigorsky gordonkaművész emlékének szól az ajánlás. Piatigorsky rendelte a Kettősversenyt (Sinfonia Concertante, for violin, cello and orchestra, Op. 29.), még 1966-ban, kapcsolata a zeneszerzővel régi és közeli barátság volt.

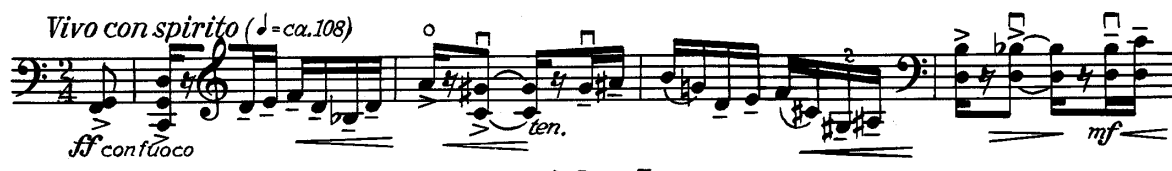
A gordonka, mint instrumentum nem ismeretlen Rózsa számára. A korai kamaradarabok, s az 50-es években induló különböző versenyművek során késői darabja a Starker János számára íródott Csellóverseny, Op.32. (1968) révén. Nem lévén gyakorló hangszeres, Rózsa szívesen vette kiváló barátai segítségét, mind a Kettősverseny, mind a Csellóverseny alkotása közben; így tanulta a gordonka virtuóz használatát.

Zenei gondolkodásáról sokat elárul a Toccata kottája. Szinte szimfonikus hatású műről van szó – alig akad benne egyszólamú szakasz, akkordok, rafinált kettősfogások, csengő-bongó üres húrok használata kelti a majdnem zenekari illúziót. Ugyanezt a célt szolgálja a szélesre feszített amplitúdójú dallamok, motívumok sora is, mindjárt a darab elején az első, főtéma megszólaltatásánál, ahol 4 rövid ütem alatt három oktávot jár be.

Gregor Piatigorsky in memoriam

Toccata capricciosa für Violoncello

Miklós Rózsa op. 36
bezeichnet von Jeffrey Solow



A szilaj, magyar paraszttáncot idéző ritmikájú



anyag, melynek második

ütemében látható szinkópás motívum az egész darabot meghatározó *alpmakám*, egyben az alapvetően D alapú hangrendszert is felvázolja, felfelé menetben, míg lefelé egy komplementer H bázisú hangsorban ereszkedik alá.

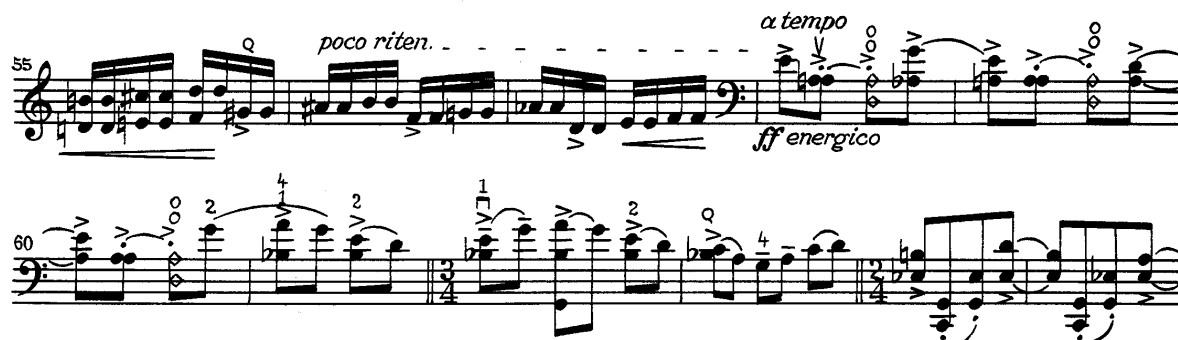


A téma négyütemes félperiódussal indul, mely klasszikusan két kétütemes motívumpárra bontható. Az első két ütem D hexakkordja felfelé tör, a második kettő H természetes moll-szerű skálája lefelé zuhan. A periódus második fele azonban feloldódik a virtuóz, kadenciális motívumokat ismételtető népi hangszeresek játékát idéző figurációkban. A 13. ütemet lezáró akkord után négyütemes eruptív átvezető ér el a téma A4-es, kvarttal magasabbi ismétléséhez. Ennek felépítése hasonló az első megszólaláshoz, a plusz energiát a hangmagasság emelése adja. A periódus második fele itt is megnyúlik, de már csak egyetlen ütemmel, ahol brutális váratlansággal szakad meg egy pillanatra a toccata motorikus száguldása – mintegy egyensúlyozva a D-Cisz tengelyen. Meg kell említeni, hogy a főtéma felütése, mely alapvetően idegen a magyar népzene-től, a nyelvi sajátosságok miatt, a „nekifutásból” induló főtéma-visszatéréseknél mindkétszer hiányzik, míg a formahatáron előkerül.

A 26. ütemben induló új anyag, a melléktéma, vagy második téma nem oldja fel a főtéma ritmikus feszültségét klasszikus-romantikus példák alapján, a kontraszt mégis óriási, s nem csupán a dinamika drasztikus csökkenése miatt. A távoli dobszóra emlékeztető pizzicatók hangjai – C D Esz G – erősítik a hiányzó F helyét az elkövetkező két ütem hűrváltós játékában. A kétszólamúságnak ez a fajta imitálása a barokktól kezdve kíséri a vonós hangszereket zenéket, de akár a Ligeti szőlőszonáta vonatkozó helyére is utalhatok.

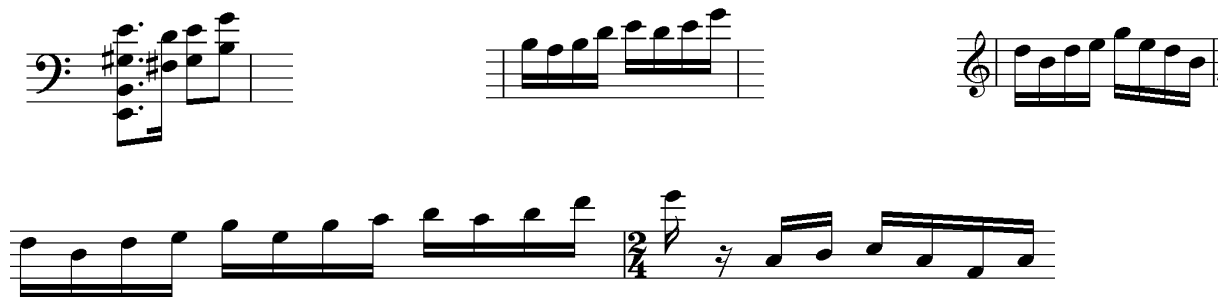
Az anyag jellegzetes és karakterisztikus, ám kevésbé tematikus, funkciója szerint a fokozásról szól. A kétütemes dobbantásokra egyre hosszabb (2, 3, ill. 6 ütemes) *bariolás* felel. A 43. ütemben tuttiban indul újra a kissé variált melléktéma. A pizzicato helyett vonóval megszólaló súlyos akkordokat 1, 2, majd két és fél ütemes közjáték tagolja, nyolc ütem s egy lélegzetvételnél szünet után ismét új harmóniában és újult erővel folytatódik az immár leplezetlenül kétszólamú futam, mely egészen a kétvonalas D-ig emeli a majdnem mixtúra szextek sorozatát; ott vált vissza egyszólamúságra s egy hemiola-érzetű 3/8-os strettával éri el az 58. ütemben kezdődő harmadik, zárótémát. A 6+5 (!) ütemes periódus kezdete A alapról indítja ezt az energikus, többszólamú, az üreshúrok és üveghangok kombinációjával a kíséretben, ismét tágan hangszerelt anyagot. A téma, melyet tematikus anyagtól kissé

szokatlanul több variáció követ, pentaton fordulataiban és hangulatában már a kidolgozás elégikus fordulatait sejteti.



Az első félperiódus 6 üteme voltaképpen 7 ütem, csak a félzárlat előtti motívum ismételtetése egyfajta »fordított hemiolaként« három 2/4-es ütemből válik két 3/4-essé az immár G alapú bővülésben. A periódus második fele rusztikusabb hangszerelésű, az alsó üres húrokkal – C alap – erősített változata az elsőnek, bár a jellegzetes motívumot rövidebben bontja ki. Hétütemes (3+4) átvezetés – bővítés – következik, három ütem szekvenciális kvintmixtúra, majd a zárótéma kérlelővé alakult motívumának ezúttal nem erősödő, hanem elfogyó ismételtetésével érjük el az első variáns-témát.

Kétszer négy ütemes virtuóz karaktervariáció, melyben mindkét félperiódus felfogható variánsként. Az első tört oktávokban, a második szextekben villózik a D orgonapont fölött, melynek szubdomináns érzetét megerősíti a következő – domináns – variáns súlyos E basszusa. Folyamatos fokozással elért, újra erőteljes karakterű akcentuált szextmenet, időnként akkordokká kiegészítve – a harmóniák a Kodály szonátát idézik – jut el a nyolcütemes visszavezetéshez. A téma utolsó üteme, s az átvezetés anyaga árulkodik a darab monotematikus szervezési elveiről: a kidolgozási rész elején, mint a kígyó bőre, hasadnak le a zárótéma variált rétegei



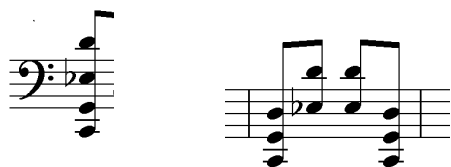


a diadalmasan felhangzó főtémaról. (szonátarondó?)

A téma maga azonos formában tér vissza, csak a harmóniai környezete módosul: a nyitó ütemekhez képest a felütés és az első akkord változik, s bár az eredetihez hasonlítva az eltérés minimális,



a darab egészének harmóniai felépítése szempontjából lényeges, hogy a kidolgozási rész a melléktéma hangnemében - hiába, azok az elszakíthatatlan klasszikus gyökerek!... – indul.



Ki gondolná, hogy a darabban ez a főtéma utolsó feltűnése? Ezért kétséges vele kapcsolatban a rondótéma-kifejezést emlegetni; a majdani kódában feltűnő főtéma-foszlányt aligha lehet önálló formarésznek nevezni.

Az indítás már említett harmóniai különbségét leszámítva az anyag hangról hangra ismétlődik, egészen a téma nyolcadik üteméig, ahonnan a bővülés makacsul forgolódó motívuma öt ütemesre húzódik, s belefolyik az átvezető motívumok újabb variánsába, melyről a végén persze kiderül, hogy szintén a forgómotívum rövidített leszármazottja.



A négy tizenhatod amplitúdójának tollszerű tágítása az utolsó eleme ennek a nagyszabású átmenetnek, mely célja tulajdonképpen az új – lassú – tematikus anyag méltó előkészítése.

Új anyagot írtam, holott a 114. ütemben induló hosszú, 70 (!) ütemes terület motivikájában nem összetéveszthető rokonságban áll az expozíció szinte valamennyi rétegével. A széles, szenvedélyes dallam, mely kiegyensúlyozza az öt körbezáró expozíció,

illetve repríz virtuóz ritmikusságát, hordozza a legnyilvánvalóbb magyaros utalásokat.

Valószínűleg nincsen olyan magyar népdal,



mint ami itt felhangzik. Talán nem is magyaros, bár a lefelé ereszkedő dallamvonal régi stílusú magyar népdalt sejtet... Szenvedélyessége és erőteljes fordulatai mégis a magyaros hatású zenék közé sorolják, melyek Haydn eszterházai tartózkodásának zenei emlékei (ungherese, ongarese, zingarese) óta a kelet-közép európai hangzásvilágot idézik a hallgató emlékezetébe. S talán itt illik megemlíteni – újra – Kodály nevét. A Toccátát nemcsak az a – csellisták között terjedő – közvélekedés kapcsolja Kodályhoz, miszerint ez volna a Szólószonáta negyedik tétele. Rózsa műve ezernyi szálon kötődik a szológordonka darabok őséhez. Melodikai, harmóniai, ritmikai, de formai és zeneszerzés-technikai áthallások is szép számmal akadnak a két mű között. A hangszerteknikai fogásokról nem is szólva, noha a balkéz-pizzicatók, mixtúra-alkalmazások vagy az üveghang-passzázsok is óhatatlanul kapcsolják össze a két alkotást.

A Toccata formája meglehetősen híven követi a Szonáta romantikus – melléktéma-visszatérésű – szonátaformájú első tételének felépítését, bár a kóda korábbi tematikus motívumokat felvonultató csillogása inkább a harmadik tétel grandiozitását idézi.

A dúr-akkordsorok – hiszen a zárótémában már említett szext-párhuzamok alá nem nehéz odahallani az alap-kvintet –, szintén a Szólószonáta első tételére rímelnék



(Kodály: Szólószonáta I tétel – scordaturás írásmód)



(Rózsa: Toccata 84-86. ütem)

Vagy ejtsünk szót a virtuóz, átvezető futamokról, melyek szinte szó szerint azonosak?



(Kodály: Szólószonáta I. tétel)



(Kodály: Szólószonáta III. tétel)



(Rózsa: Toccata 92. ütem)

A hasonlóságokat lehetne még sorolni, de vajon mi következik ebből?

Kodály alkotása a maga idejében merész és modern műnek számított, elég csak Bartók már korábban is citált, elragadtatott tanulmányából idézni.

A cselló szólószonáta semmilyen hasonlóságot nem mutat más ilyen jellegű művekkel, s legkevésbé Reger sápadt Bach-utánzataival. Kodály új zenei gondolatokat új formában fejez ki, s egyben a legegyszerűbb eszközökkel, mint amilyenek a szőlőgordonkáké.⁴

Mind koncepciójában, mind megoldásában eltért az addig megszokottól. Furcsamód azonban a zenetörténetben úgy tűnik voltak más alkotók is, akik látszólag új utakat nyitottak, életművük mégis inkább betetőzés és összefoglalás. Hogy ez mennyire értéksemleges kijelentés próbál lenni, bizonyítsa, hogy elsősorban Wagnerre gondolok. Igazi folytatása a Szólószonátának sincs, különösen, ha a Ligeti Szólószonáta elemzésekor említendő utánzóktól eltekintünk. Rózsa semmiképp sem nevezhető utánzónak; neki ez a stílus anyanyelv, számára ez korszerű, testhezálló kifejezési eszköz. A probléma csak az, hogy a két mű születése közben eltelt bő két emberöltő. Miért nem fejlődött tovább Rózsa stílusa, miért *ragadt le* itt?

⁴ Boronkay Antal i.m. ugyanott.

A válasz meglehetősen egyértelműnek tűnik: semmi sem kényszerítette másra. Mint sikeres és ünnepezt hollywoodi filmes, bizonyos mértékig nyilván elszakadt a zenei világban is zajló változásoktól, hiszen nem kényszerült rá arra, hogy nap mint nap bizonyítsa eredetiségét, számára a zeneszerzés nem küzdelem volt, hanem menedék. Hogy ennek nem feltétlenül kell így lennie, arra talán Joseph Haydn a legjobb példa, aki külső – anyagi, egzisztenciális – nyomástól függetlenül vált kora egyik legeredetibb szerzőjévé, újította meg stílusát szüntelenül. Mindez azonban nem határozza meg önmagában egy életmű értékét. Természetesen egy szerző sem ír élete folyamán változatlan stílusban. De a fiatal és az érett Mozart, illetve a fiatal és az idős Beethoven stílusa közötti különbség mutatja szignifikánsan a kettő közti különbséget. Van, aki egy stílust fejleszt egész életében, s van, aki folytonosan megújul.

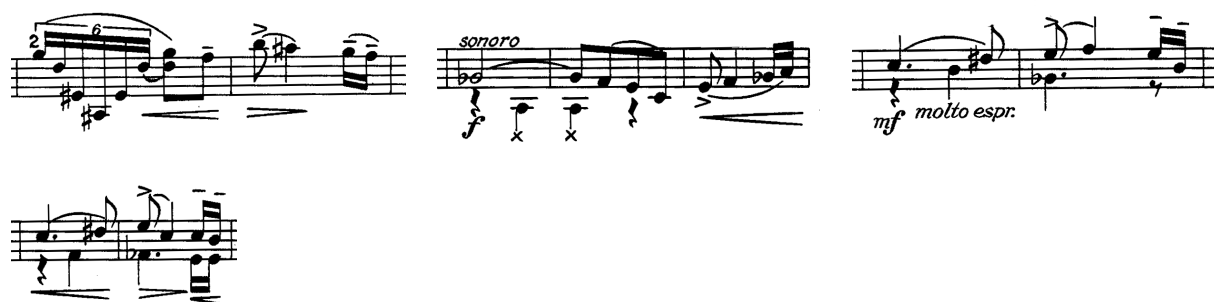
A kidolgozás dallama először 4+5+4 ütemes formában hangzik fel. Alapmotívuma, mely az egész szakasz építőkövét adja:



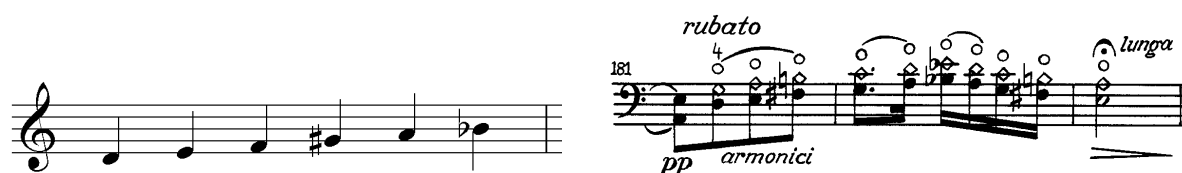
inkább egyfajta keretet biztosít a szerző fantáziájának: a motívum számos variánsát hallhatjuk. Rózsa improvizáció-szerűen tölti ki a jellegzetes ritmus vázat hangokkal, de a ritmusképletek sincsenek kőbe vésve, a

legfontosabb, szinkópás, a főtémából megmaradt képlet kivételével, mely végigkíséri az anyag különböző permutációit. A megszólalások karakterei kissé eltérnek egymástól, pl. az induló félperiódus zaklatott, torlódó indítása később kérlelő, impozáns, vagy elsőpró erejű is lesz. Magányos vágyakozás, mely minden egyes megszólalásával, mint a lavina a hópelyheket gyűjti magába az energiákat, lovallja bele magát mindinkább szenvedélyes önsajnálataba.

Nyolcszor (!) hangzik egymás után, többé-kevésbé hasonló formában ez a zenei sor. Rózsa szinte tobzódik téma burjánzásában: mint egy kertész, aki mit sem törődik evolúcióval, nemesítéssel, ugyanabból a növénycsaládból ültet minél több fajtát, s gyönyörködik a sokszínűségében. Érdeemes néhányat egymás mellett megnézni, hányféleképpen szövi a dallamokat gyakorlatilag kipróbálva mindenféle fordításokat, különböző kíséreteket, s mindeközben szinte észrevétlenül érünk fel a formarész, s egyben az egész darab csúcspontjára:

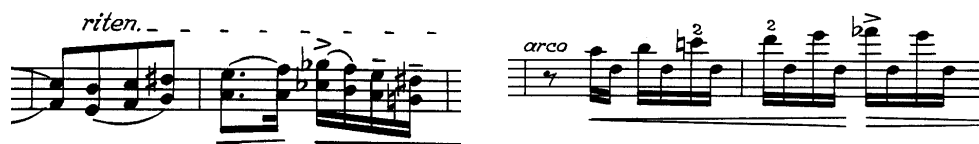


Az első öt megszólalás szól a növekedésről, – minden új indulás egy fokozattal magasabb dinamikával (*p espressivo e cantando*; *mp*; *mf molto espressivo*; *f sonoro*; *più f molto espressivo*; *ff appassionato*) – közülük az utolsóban tér vissza a téma eredeti formájában, de már diadalmas hangerővel. A hatodik sor – *ff appassionato* – 166. ütemében, az aranyetszés közelében indul hanyatlásnak az eddig megállíthatatlannak látszó kapaszkodás és fokozás. A mindössze hat ütemes periódusban ötször szólal meg a szinkópás motívum, az üres D zengő orgonapontja felett. A 172. ütem c-dór akkordjával kezdődő rész a magasabb dinamika és a *molto appassionato* dacára már csak öt ütem, a zenei anyag egy része akkordokba sűrűsödik, s bár lassul, de folytatódik a lefelé irányuló – ezáltal is *diminuendo* érzetet keltő – dallamvonal. A nyolcadik sor kvintmenetei, majd a semmibe vesző üveghang hexakkord-menete, mely gyakorlatilag a főtéma mélyen elrejtett visszacsempészése picardiai hangnemben,



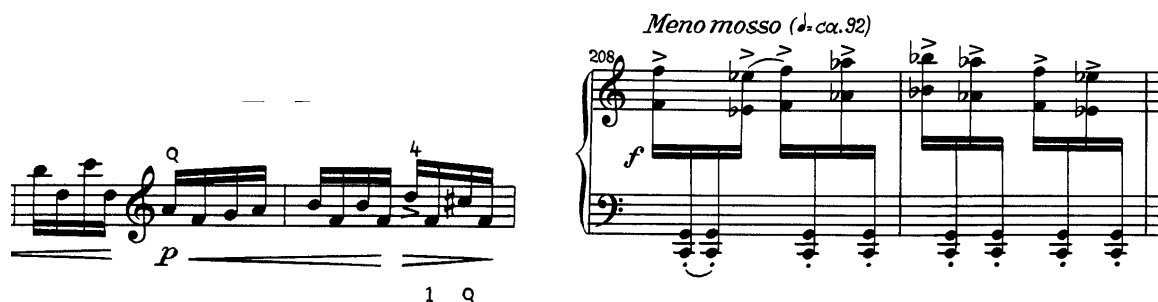
s tekintetünk úgy mered a távolba, hogy egy pillanatra – *lunga* – úgy tűnik, talán sohasem haladunk majd tovább.

De az élet megy tovább. A reprízként visszatérő melléktéma rokonságát a kidolgozás anyagával a közelség miatt még könnyebb észrevenni,



s egészen a 200. ütemig hangról hangra ismétlődik az expozíció anyaga. Itt viszont Rózsa minden teketória nélkül más funkcióba helyezi az orgonapontot adó F-et, regiszttert vált, filmes nyelven szólva, hősünk egy ugrással új hangnembe kerül. Ekkor csak leheletnyit

változtat az áttört tizenhatodok sorrendjén, mégis újabb monotematikus bizonyítékot ad a mellék- és a zárótéma közötti kapcsolatra:



A rövidített zárótéma ugyanazokat az elemeket sorolja fel, mint amik már az expozícióban előfordultak, csak maga az alaptéma hiányzik. Természetesen más a hangnem, az első 8 ütemben C orgonapont felett, majd a második periódusban G alappal – ami már az alaptonalitás D-hez képest klasszikus szubdomináns.

A repríz végén a zárótéma és a kidolgozási rész témájának újabb variánsa készíti elő a kódát. A periódus második felének második ütemes motívumát használja fel Rózsa, hogy ismételtetésével a hatalmassá feszített amplitúdó és gyorsítás mellett – de az obligát crescendo helyett ravasz kis diminuendó-val – jussunk el a 234. ütemben induló kódához.

A távoli h-moll szextakkordon induló kód első anyaga a repríz zárótéma-csoportjának elejéről hiányzó témafejt variált megszólalása. Ennek egy hét, majd hat ütemes, különböző hangnemű elhangzása után a kidolgozás témájának Cisz-dúr és e-moll között hintázó változata szólal meg, kiélvezve a mediáns hangnemek pikáns kapcsolatát.



Ezután említés-szinten visszatér a zárótéma ritmikus variánsa, de csak azért, hogy a már többszörösen kipróbált módon átvezetés legyen

egy szekvenciálisan ismételt motívumából. Ez visz el a korábban említett főtéma-töredékhez, mely hasonló módon motívumokat emel ki csupán az anyagból, melyeket egyre szédítőbb sebességgel, forgószerűen ragad magával felfelé, majd a bővített szext-tiszta oktáv pár dühödt ismételtetése, s az eksztatikus oktáv menet után érjük el a kód kódáját, az utolsó kis, kéthangnyi gesztus őrző ütogetését – martellato – és a főtéma-részlet dévaj elrikkantása után három akkord – augmentált szinkópamotívum – zárja a darabot.

P.S.

1976-ban Ligeti György operáján, a Grand Macabre-n dolgozott. Eötvös Péter ekkor fejezte be a Szélszekvenciák első változatát. Karlheinz Stockhausen egy évvel korábban írta meg a Tierkreis c. darabját, Pierre Boulez a hétcsellós Messagesquisse-t 1976-77-ben. Rózsa szűkebb pátriájában John Cage 1977-ben fejezte be 49 Waltzes for the Five Boroughs-t, Steve Reich 1976-ban a Music for 18 Musicians-t.

A Toccata bemutatója 1977-ben, a Rózsa Miklós Társaság közgyűlésén volt, a szerző jelenlétében.

Talán ő volt a legismertebb magyar zeneszerző. Az viszont szinte bizonyos, hogy magyar szerzők közül az ő zenéjét hallgatta a legtöbb ember a világon. Aki életében be nem tette a lábát hangversenyterembe, az is felkapja fejét egy-egy közismert melódiája hallatán. A Bagdadi tolvaj, a Quo Vadis?, vagy a 3 óra 20 perces, szinte végigkomponált Ben Hur háromszoros Oscar-díjas szerzőjének zenéit keletkezésük óta alighanem több tízmillióan hallották, noha a többségnek feltehetőleg az is gondot jelentene, hogy helyesen ejtsék ki a nevét.

Eötvös Péter: Two poems to Polly

(for a speaking cellist)

Két vers Pollynak - egy beszélő csellistára (1998)

Minden művész keresi az utat, amely kivezet a hétköznapiak sivar küzdelmeiből, s mindannyian – művészek és hétköznapi emberek egyaránt – megpróbálunk magunk számára felépíteni egy olyan kicsi világot, ami a miénk, ahol talán jobban otthon lehetünk, mint abban, ami nap mint nap örvénylik körülöttünk, s melynek kíméletlen közönye elidegenít egymástól bennünket. Így kreál magának Peter Shaffer hőse az Equus-ban egy olyan világot, melyet lovakkal népesít be, ilyen képzeletbeli föld poros országútjain poroszkál Don Quijote, ilyen szigeteken keresi az élet értelmét Gulliver. Átlagos ember számára örülnék tűnhetnek, holott csak beljebb néztek azon az ajtón, ami saját lelkük mélyébe vezet.

Ez a fajta vágy hajtja az alkotókat is, amikor megteremtik saját világukat, melyet mi általában stílusként definiálunk. Mivel minden festő ugyanannak a három színnek a keverékéből dolgozik, minden költő ugyanazokat a szavakat használhatja, s minden zeneszerző elsősorban ugyanazt a 12 hangot forgatja eszköztárában, szükség van egy rendező elvre, mely a véletlenszerűség és a szigorú, matematikai s egyéb szabályok határmezsgyéjén lehetővé teszi – s egyben megköveteli –, hogy megkülönböztethessük egymástól az alkotókat.

„benn szabad lehet, aki rab volt odakint”¹ mondja a költő. Gyakorlatilag ezt ígéri a művészet annak, aki hajlandó magát átadni neki.

„Sima száddal mit kecsegtetsz?

Mért nevetsz felém?

Kétes kedvet mért csepegtetsz

Még most is belém?”² kérdi a másik, kétségbeesetten, a Reménytől, látszólag, bár Lilla távolba tűnő kontúrjaiban talán nem nagy vakmerőség felismerni a csalfa Művészet Égi tüneményét, „kit teremt magának a boldogtalan”.

¹ Szabó Lőrinc: Összes versei II – Semmiért Egészen (Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982.) 435. oldal.

² Csokonai Vitéz Mihály: Munkái I – A reményhez (Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1987.) 650. oldal.

Az élet álom, mondja Calderon de la Barca, drámája címében. A művészet pedig álom az álomban. „Az álom a költészet egyik lehetséges eszköze.”³

Illyés Gyula írta naplójában, hogy egy időben úgy próbált szabadulni a realitások nyűgéből, hogy elalvás előtt odakészített ágya mellé egy jegyzetfüzetet, melybe azon gondolatait írta le, melyek ébrenlét és álom határán ötlöttek fel benne. Ingmar Bergman, a rendező a filmművészet legnagyobb mesterének Andrej Tarkovszkijt tartotta, aki, mint írta, képes volt álmokat fényképezni a filmvászonra.

Ha a film nem dokumentum, akkor álom. Ezért a legnagyobb Tarkovszkij mindenki közül.
Magától értetődő természetességgel közlekedik az álmok világában, nem magyarázkodik,
különben is mit magyarázna?⁴

Belső világunk felfedezésére mégis talán a zene a legalkalmasabb médium, legalábbis az ideális hallgató számára. Figyelmünket nem zavarhatja meg a szemünkbe érkező számtalan külső inger, mint a képzőművészetben, vagy a filmben, nehezebben érthetjük félre a hangok jelentését, mint szavainkét az irodalomban. Nem kell hozzá fordítás, vászon, a hangok testetlenül, ugyanakkor közvetlenül hatnak érzékeinkre, mert azt azért nem tagadhatjuk, hogy a hangverseny vizuális élménye az átlagos látogató számára bizony befolyásoló tényező. Talán ez a Gesamtkunstwerk egyik alapja.

Eötvös Péter darabja egy nagyszabású mű része. A Két vers bevezető, vagy fogalmazunk úgy: nyitány az **As I crossed a bridge of dreams** (Ahogy átkeltem az álmok hídján) című hangszínház (*Klangtheater*) előadásához.

A darab szövege látszólag távoli és egzotikus: egy ezer éve élt japán főúri dáma naplórészletei, akinek sem igazi nevét nem tudjuk, sem mást róla, azon kívül, amit írásában fontosnak tartott magáról leírni.⁵ A Sarashina-Nikki (Sarashina napló) azonban semmiképpen nem a mai értelemben vett élménybeszámoló. Amitől ez a – magyarul egyébként hozzáférhetetlen – szöveg mégis olyan bántóan közel állhat egy európaihoz, az a meglepő modernsége, a szónak abban az értelmében, mennyire nem változunk a múltó időben és térben, mennyire ugyanazok a gondok gyötörhetnek egy érzékeny embert a XI. században, mint

³ Czigány György:Égi Kémia; Kortárs irodalmi és kritikai folyóirat, www.kortaronline.hu/0310/cziggy.htm, 2011. szeptember 3-i állapot szerint.

⁴ Ingmar Bergman: Laterna Magica; (Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988.) 74. oldal.

⁵ A Naplóról írottakat Kane Naylor: Sarashina nikki – Memoir as Fiction, A study of how memoir is influenced by memory and intention to become something closer to fiction című tanulmánya, a www.knol.google.com/k/kane-naylor/sarashina-nikki/3gclpg7rvqgiq/2 2011. szeptember 3.-i állapota szerint és a Wikipédia alapján ismertetem.

manapság. Lady Sarashina – ahogy a források kezelik, az egyszerűség kedvéért –, olyan boldogtalan és önmarcangoló, mint mondjuk József Attila, s hogy a hasonlóság érdekesebb legyen, meddő depresszió helyett ő is inkább verset ír. Gyermekkorából megmaradó traumája végigkíséri egész életét – mesék és más történetek olvasgatásával múlatta idejét, s emiatt elhanyagolta imáit –, meggyőződése, hogy rossz karmája okozza a hozzá közel állók korai halálát. Eltérően a korabeli, hasonló beszámolóktól a Sarashina-Nikki szerzőjének szinte egész életét végigköveti, bár csak a különleges események kerülnek bele, amiket a szerző fontosnak, koncepciójába illőnek talál fenti ideája igazolására. Sokat ír utazásairól – melyek nyilván, legalábbis részben metaforikus jellegűek, mert leírásai kevésbé realisztikusak (a Fujit például működő vulkánnak írja le), ez is rokonítja a szöveget mondjuk a Gulliver utazásaival... –, bensőséges kapcsolatáról nővéreivel és apjával – akiknek halálát végigszenvedve, kissé érthetőbbé válik az önostorozás. Viszont alig említi boldogtalan házasságát, férjét, akit szintén temetni kényszerül, és gyermekeit. Ami azonban a legfontosabb a szövegben, az Sarashina álmainak leírása.

Eötvös Péter számára nemcsak a szöveg volt a fontos, hanem az ősi japán esztétikai elvek alkalmazása is. A mű bemutatója 1999-ben volt Donaueschingenben, ám ott még a »nyitány« nélküli verzióban. Ahogy egyik méltatásában olvastam: „a látható zene és a hallható képek”.⁶ Újfajta Összművészet, mely totálisan próbálja megragadni a néző-hallgató figyelmét. A különböző elemek testvériesen olvadnak egymásba, a zene nem uralkodik el a szöveg felett, a puritán látvány és minimális történés nem vonja el a figyelmet a lényegről. A zenei anyag elsősorban a hangulatfestő effektusokból és a szöveg lejtését erősítő, a Korrespondenz-vonósnégyesből ismerős technikából tevődik össze.

A Két vers csak később került a mű elé. Mint Eötvös akadémiai székfoglaló koncertjén tartott bevezetőjéből kiderült, tragikus az indíttatás: a zeneszerző egyik barátjának felesége hunyt el váratlanul, az ő emlékére, az ő megidézésére készült.

Túlvilági utazás a Kedves után; ősi mítosz – Orfeusz története mutatja, milyen régi a vágy, hogy visszaszerezzük, meglátogassuk, vagy legalább beszélhessünk azzal, aki eltávozott. A XX.-XXI. század embere már nem hisz a spiritisztáknak, mosolyog az asztaltáncoltatáson, mégis... egyrészt majd' mindenkinben ott az a kis bizonytalanság: hátha..., másrészt a fájdalom érzése általában erősebb az ész racionalitásánál.

Sarashina íásaiban együtt van minden, amire Eötvösnek szüksége van. Utazás, álmok, halál és túlvilág kibogozhatatlan szimbiózisa kavarg a sima, finoman megmunkált formák

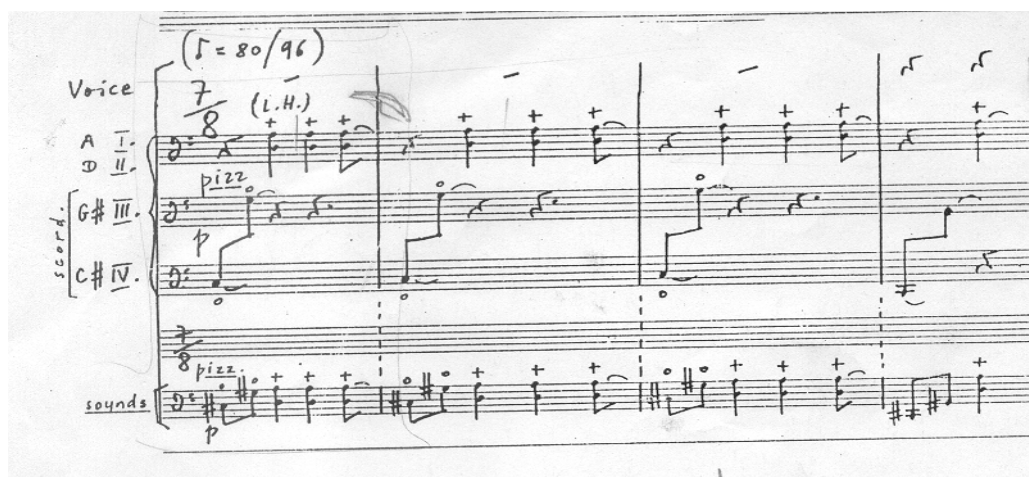
⁶ Stefan Drees: Abdruck - Musik zum Sehen und Bilder zum Hören 2002. – már nem hozzáférhető, 2008. november 9-i állapot.

felszíne alatt. A két vers, mint cseppben a tenger, mindezt szintén magába foglalja. Azért is használok vele kapcsolatban a nyitány kifejezést, mert a nagy operanyitányokhoz hasonlóan, a versekben megtalálható az *As I crossed...* szinte összes fontosabb motívuma.

„Megkondult a templomharang”

Ébrenlét és álom; evilág és túlvilág; képzelet és valóság... Hogyan lehet ezt a kettősséget zeneileg ábrázolni? S ha a nagy együttessel sikerülhet is, hogyan tudja ezt egy szál csellón megvalósítani?

Eötvös megoldása egyszerű, ugyanakkor egyedi és megismételhetetlen: egyszerre bókol a múlt felé, s fordul nyilvánvalóan a jövőbe. Szellemes ötlettel – amennyiben a kifejezés nem blaszfémia – kettéosztja a hangszer megszokott tonalitását, s a Kodály-szólószonáta scordatúrájához hasonlóan, megváltoztatja a két alsó húr alapbeállítását. Ám míg Kodály lefelé hangoltat, s ezzel bársonyos-fenséges h-dórrá alakítja a felhangrendszerét, s egyben kvázi egységessé hangolja a csellót (szemben a kvintek kissé semleges, ám jól temperált intonációjával), addig Eötvös fél hanggal feljebb húztatja a C és G-húrt, fokozva a hangszer feszültségét, s bár ezzel feláldoz valamit a hangszer természetes rezgéseiből, viszont egész új világot nyer a megszólaltatható üveghangokkal. Valamint két féltékére osztja a gordonkát, D-A, valamint Cisz-Gisz hemiszférákkal. (Ligeti is hasonlóképpen osztja két részre a hangzást a Szólószonáta első tételében.⁷) Talán ez lehet a szimbóluma e két világnak. Természetesen nem tudom, s nem is kívánom belemagyarázni, melyik, micsoda, ez értelmetlen, és funkciótól függően változhat. Azonban fontos, hogy a kétfajta identitás nem létezik »vegytisztán«, egymástól elkülönülten; elszakíthatatlan szimbiózisuk az első pillanattól nyilvánvaló.



⁷ Ligeti György i.m. 362.oldal.

A darab elején felhangzó flageolet pizzicatók és üres húrok a harangok illúzióját keltik. Már itt egybeolvad a kétféle tonalitás, a végtelenben találkozó párhuzamosak mintájára, a kvintkör távoli végeinek összhangzása paradox módon konszonáns érzetet kelt – ezt megerősíti, hogy a mű végén ugyanez a hangzat zár. Hogy nem két akkordról van szó, azt támogatja a basszus Cisz kicsengetése az ütem elején, s a D-A zengetése az ütem végén. A távoli harangok – melyek csak egy későbbi szövegvariánsban változtak „hajnali”-vá – három ütemen keresztül ringatóznak egy szabad, 7/8-os löktetésben. Szemlélődő, álomszerű kép, amit ideális előadásban nem tör meg az a könnyen nevetségessé váló effektus, amikor a negyedik ütem nyitómotívumot torlasztó, amplitudó-szélesítő ismétlése után megszólal a csellista.

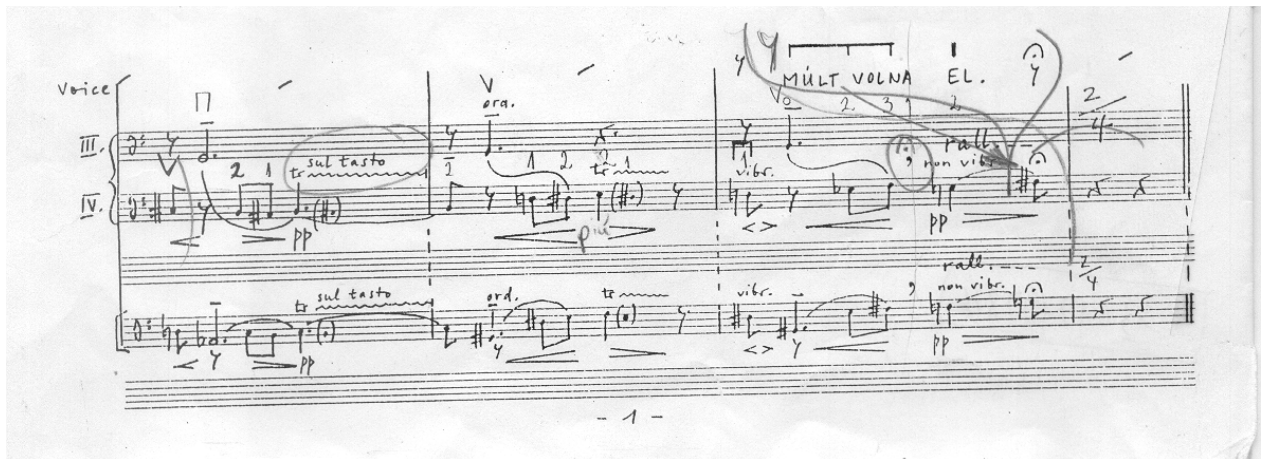
„Virrasztásom végének hajnali harangja:”

Sarashina virrasztása egybeér álmával, a kettő közti határ gyakran összemosódik, ezt mindenki tudja, aki töltött már ébren éjszakát, gondolataival viaskodva. Azt is tudjuk, milyen könnyen fogadunk el álmunkban valódinak látszó képeket reálisnak.

A hatodik ütem nyitja fel a változás lehetőségét. Az alaphang Ciszről történő elmozdulása C-re mérhetetlenül kitágítja a harmóniai perspektívát. A basszus pedálhangjai tovább mozdulnak, G, Aisz-on keresztül H-ig, de még a 11. ütemig, mintegy emlékeztetőül megmarad a harangok visszhangja, s csak akkor tűnik el végleg, amikor a következő gondolat felmerül:

„Mintha száz őszi éjjel múlt volna el.”

Funkcionálisan nézve az első sor tonikája után kis kitérővel érkezünk a H szubdominánsra, majd továbblépünk a versszak utolsó sorára, az Asz-basszussal, ami enharmonikus átértelmezéssel zavarba ejtően szabályos Gisz félzárlaton ér véget. A legelső szólam azonban harmóniai szerepén túl melodikus anyagot is hordoz. A hatodik ütemben induló, de a hetedik ütemtől a szakasz végéig ostinato-szerűen kígyózó 3 nyolcados, harmónia-alakító motívumok, melyek külön szólamként egy klasszikus vonósnégyes brácsa szólamára emlékeztetnek, indítása is itt történik.



A virrasztás harangja azonban lélekharang, s a második versszak bizonyítja, hogy a száz őszi éjjel szélrázta trillái többről susognak, mint egy elkényeztetett főúri dáma panaszhai. Az elmúlás a szövegbe van rejtve, a záróütem *subito* pianója és a generál pausa súlyos csendje jelzi az Elkerülhetetlent. Az elbeszélő érzékenységét jól tükrözi a zenei hangok szinte elronthatatlanná koreografált információdömpingje: különböző intenzitású vibrátók jelölésétől kezdve a vonóhúzás helyének megadásán át az apró, vagy nagyobb *crescendo-decrescendo* teszi színessé az egyébként *piano* és *ppp* között rebbenő zenét.

A második versszak felidézi a darab elejét; a hangzat ugyanaz, a sorrend más, s ez – mint kérdő mondatokban a szórend –, más értelmet, más jelentőséget ad a hangoknak és a szövegnek. Az egész szakasz egy hosszú fájdalmas kérdés:

„Ki várna még”...

melyre a választ az utolsó ütem fájdalmasan felmorduló B hangján kapjuk meg, mely az első forte hang a darabban, s az első versben az egyetlen is. A zenei folyamat olyan ellenállhatatlanul sodródik az elkerülhetetlen felé, mint ahogy egy fekete lyuk vonzza magába az anyagot. Az alaphangnem Cisz-basszusáról a mondat második felében szekvenciába kezd (E-Disz, Fisz-Fj) ami elsősorban a fokozás eszköze – gondoljunk például Bartók Divertimentójának lassú tételében a borzongató növekedésre. Sarashina intim szövegénél azonban egy *forte* jelzés is döbbenetes kitörésként érzékelhető. Mint villámcsapás után a sötétség, úgy tűnik el az elkeseredettség indulata pillanatok alatt az utolsó ütemben, s zárja le a verset a Cisz-Gisz kvintén.

Fordulópont. A két vers határa szó szerint és átvitt értelemben is formahatár. Az első dal monológ, ha kérdez is, magától kérdez, választ nem vár – hogy is várna?... A második vers

ellenben párbeszéd, noha egyoldalú.

„*Igérted, visszatérsz.*”

A kijelentésnek határozott alanya van: *Te*.

A zenében is szó szerint történik a fordulat. Az első versben megszokott Cisz-Gisz, D-A sorrend visszafordul, s a ritmusképlet is megváltozik. Az új szereplő felbukkanását a második ütem új harmóniája (az Eisz-Hisz üveghang-kvint) személyesíti meg. A látszólag nyugodt kijelentés mögött meghúzódó elfojtott indulatok törnek ki a negyedik ütemben. (Általában hajlamosak vagyunk a japánok kultúrált viselkedését érzelemmentességgként elfogadni. Pedig nem lehet könnyű...) A kromatikusan csökkenő erejű kitörések (zokogások) mutatják a türelmetlenséget, a múlt idő relativitását, s a lassú belenyugvást a megváltoztathatatlanba.

A kérdés, ahhoz, aki nem válaszol.

„*Meddig kell várnom még...*”

s hozzá a kíséret a legnyilvánvalóbb idézet a darabból, a Hold-jelenet témájának sejtelmes megszólalása, az egyetlen dallam a műben.

A kérdés, ami több mint kérdés: szinte vádlón tör ki belőle a csalódottság és a reménytelenség.

„...*hogya esküd beteljesítsd?*”

S ha valaki előtt netán nem volna világos, mire utal az eskü, annak segédkezet nyújt a zene. A második versszak elején, az ígéret szó *Leitmotiv*-ja volt ez az Eisz-Hisz kvint.

A „beteljesítsd”-ütem jelentőségét kiemeli, hogy a D-A, Cisz-Gisz kvintek – az első és a második vers indításának kvintesszenciája – mintegy echó-ként ismétlődik meg. S ezután következik a legdöbbenetesebb pillanat: a válasz.

„*A tavasz nem feledte...*”

A metafora jelentésrétegeinek felső szintjén a Tavasz az, ami elmúlt, a Fenyő, aki itt maradt. A kíséretben talán legvilágosabban itt lehet tetten érni a két különböző, mégis együtt létező világot, amikor a tonikai kvint után, a hangsúlyozott nem szó alatt nyugodt arpeggióként megszólal egymás után a négy üres húr első felhangja.

Az ezután következő ötütemes közjáték, ha nem is segít, de legalább időt ad a trauma feldolgozására. Ismeretlen harmóniai vidékre bukkanunk: a H-Fisz, Gisz-Disz E-A kvintek, hófödte csúcsok hideg világát festik. A következő ütem ismerős kvintjei bizonyítják, hogy a Tavasz emlékszik ígéretére; a kis intermezzo a kvintkör Cisztól legtávolabbi hangján, G-n zár, így hagyva nyitva a tételt.



A semmiből beúszó Gisz üveghang fordítja újra »alaptonalításba« a zenét, újra megzendülnek a távoli harangok, s a szöveg egy pillanatra kissé konkrétabb lesz a delphoi jósdá ködös-havas sokértelműségénél:

„*Tovább kell virrasztanod!*”

Nincs menekvés és nincs bizonyosság, csak egy új árny:

„*Akit nem vársz*”

Disz

„*Aki nem ígérte*”

H, majd a két elmosódó harmónia Gisz-Fisz, H-Disz az obligát harangkondulásokkal, s szöveg rejtélyes utolsó sora:

„*Nem soká a hajlott águ szilvafához látogat.*”,

alatta A-E, C-G akkordfelbontással, mely tulajdonképpen az előző akkord fél hanggal - kis nónával - feljebb (nápolyi moll?) helyezett párja.

Kegyetlen metafora: sokféleképp érthetnénk, de afelől nem lehet kétség, hogy Sarashina számára mit jelentenek e szavak.

A zeneszerző, aki megzenésít egy költeményt, nyilván hozzáad valamit saját egyéniségéből az akár mégoly zseniális szöveghez is. Goethe azért nem szerette a verseire írott Schubert dalokat, mert a dalban időnként változott például a szavak, sorok sorrendje. „Még a »*Gretchen am Spinnrade*« című dal első ütemeinek [...] a dal végén való csodálatos és megrázó hatású ismétlése is kárbaveszett, hiszen a költő ebben is csak eredeti fogalmazásának megsértését láthatta.”⁸

A Két vers utójátékában valami hasonló történik. A kóda első üteme zaklatott kérdés: a négy hang kis híján ugyanaz, mint az előző ütem hangjai. Cisz helyett C-vel, a hangok szórendje más (kérdő mondat), melyre a válasz, mint oly sokszor az életben, saját szavaink visszhangja, igaz egy kis szekunddal – kis nónával – lejjebb, elnyúló ritmusban. (Harmóniailag tükörrímelve a szilvafa-motívumra). Persze ilyen könnyen nem adjuk fel, a kérdést megismételjük, egy terccel alacsonyabb szintű magabiztossággal, amire a visszhang válaszol újra, kiteve a végső következtetést előre jelző kettőspontot, Eötvös Péter szóbeli instrukciói alapján.

⁸ Hans Gál: Schubert (Zeneműkiadó, Budapest, 1977.) 98. oldal.

A következtetés pedig mi más lehetne? Cisz-Gisz, D-A, s a harangok szava lassan elvész a csöndben.

Csellószóló szöveggel. Ez gyakorlatilag egyedülálló megoldás az irodalomban. Az előadótól figyelmének olyasfajta megosztását várja el, ami, ha nem is idegen, de semmiképpen sem jellemző egy, akár jól képzett, zenészre. Amíg pl. egy énekesnek természetes, hogy bizonyos mértékű színpadi játék hozzátartozik munkájához, s egy gitáros (kobzos, lantos) alkalomadtán magától értetődően kíséri magát hangszerén, hagyományos előadó ilyesmivel legfeljebb szolfézsórán találkozott.

Az alkalmazott lejegyzés rendkívül speciális. Két sorba írott melodikus hangszer-kotta - részben a Kodály szonáta hatására lassan elfogadottá vált. A Két vers notációja azonban hét (7!) sorban készült. Ez a rendkívül logikus és kifejező kottakép – legfelül a szöveg, alatta – az angol verzióban – a szöveg ritmusa, ez alatt húronként és soronként lebontva a tulajdonképpeni játszánivaló, s legalul, a scordatura következtében különböző hangzás és látvány miatt, a ténylegesen megszólaló hangok, olvasási szempontból komoly kihívást jelent a lineáris lejegyzéshez szokott melodikus hangszer-játékos számára. A magyar szövegfordítás több változást indukált az eredetihez képest. Az angol alapvetően egy és kéttagú szavakra épül, melynek természetes deklamációját megragadva ritmizálta Eötvös a verseket. A magyarban ellenben a három és négy szótagú szavak nehézkesen és értelmetlenül hatottak az eredetileg szintén ritmizált módon, ezért a szerző úgy döntött, hogy a szövegrészeket – természetes ritmusukat megtartva egyfajta szabad kadenciaként kell a zeneileg megfelelő helyekre recitálni. Az utolsó szövegsor pedig – szintén a magyar nyelv sajátosságai miatt – egy nyolcaddal későbbre tolódott a végleges verzióban.

Az olvasási nehézségeken felül a legkomolyabb nehézséget az üres húrok 6., 7. felhangján képzett üveghangok előállítása jelenti. Itt már gyakorlatilag tizedmilliméter pontosságú intonációra van szükség az érintés helyén, megfelelő vonótechnikával mind a sebességet, mind az alkalmazott vonószőr-mennyiséget és a húzás helyét illetően. Mindezt ráadásul igen alacsony dinamikai szinten, s többnyire csend – szünet – után kell megszólaltatni. A szünetek különben is integráns részei a darabnak.

Az első előadás után mindezek alapján úgy döntöttem, hogy a darabot bizonyos szempontból könnyebb kotta nélkül előadni, mert az írott szövegre figyelés túl nagy részét vonja el figyelmemnek a lényegről. Az összes technikai jellegű nehézség meghaladásához egyfajta felülemelkedésre van szükség, hogy a közönséget ne zavarják meg a technika

tökéletlenségéből eredő idegen zörejek:

„Ahhoz, hogy valaki valóban az íjlövészet mestere legyen, kevés a pusztai technikai tudás. Hogy tudása tudattalanból sarjadó »nem tudatos művészetté« váljon, túl kell haladnia a technikán.”⁹

⁹ Daisetz D. Suzuki: Előszó Eugen Herrigel: Zen, az íjászat művészete című könyvéhez; (Budo kiskönyvtár 2007.) 5. oldal.

Bibliográfia

- Andor László: A komolyzene gazdaságtana – Eszmélet online-folyóirat, 2011. augusztus 6.-i állapot, <http://www.freeweb.hu/eszmelet/48/andor48.html>
- Berger, Julius: The Birth of the Cello (A cselló születése) – kísérőfüzet, Solo Musica SM112, 2007. Germany
- Bergman, Ingmar: Laterna Magica, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988.
- Boronkay Antal: Kodály Zoltán: Gordonka szólószonáta Op. 8. A hét zeneműve 1979/2 Zeneműkiadó, Budapest 1979.
- Brockhaus-Riemann: Zenei Lexikon, Zeneműkiadó Budapest, 1983.
- Cantagrel, Gilles: kísérőfüzet Mira Glodeanu L’art du violon seul dans l’Allemagne baroque című lemezéhez, Ambronay, AMY019, 2009. France
- Ceelen, Felix: kísérőfüzet Julius Berger: A cselló születése című lemezéhez, Solo Musica SM112, 2007.
- Csokonai Vitéz Mihály: Munkái, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1987.
- Czigány György: Égi Kémia; Kortárs irodalmi és kritikai folyóirat, www.kortaronline.hu/0310/cziggy.htm
- Dawkins, Richard: The God Delusion, Black Swan, London, 2007.
- Dellaborra, Mariateresa: kísérőfüzet Luca Signorini Reger 3 csellószvitje Op. 131. című cd-jéhez, Nouva Era, 1991.
- Devich Sándor: Mi a vonósnégyes?, Zeneműkiadó, Budapest, 1985.
- Drees, Stefan: Abdruck – auch auszugsweise – nur nach Rücksprache mit dem Autor–Musik zum Sehen und Bilder zum Hören 2002. – már nem hozzáférhető az interneten, 2008. november 9-i állapot
- Faludy György: Pokolbéli víg napjaim, Magyar Világ Budapest 1991.
- Gál, Hans: Schubert, Zeneműkiadó, Budapest, 1977.
- Goldbeck, Fred: A tökéletes karmester, Zeneműkiadó, Budapest, 1974.
- Hangszerek enciklopédiája – főszerkesztő Ruth Midgley, Atheneum, Budapest, 1999.
- Halász Péter: Kurtág-törödékek –Tisztelet Kurtág Györgynek, Rózsavölgyi és társa, Budapest, 2006.
- Heltai Jenő: Versei, Szépirodalmi, Budapest, 1983.

- Kárpáti János: Bartók kamarazenéje, Zeneműkiadó, Budapest, 1976.
- Kosztolányi Dezső: Nyelv és lélek, Szépirodalmi – Forum, Budapest – Újvidék, 1990.
- Lebrecht, Norman: Művészek és menedzserek- avagy rekviem a komolyzenéért, Európa kiadó Budapest, 2000.
- Ligeti György válogatott írásai, Rózsavölgyi és társa, Budapest, 2010.
- Márai Sándor: A delfin visszanéz – válogatott versek 1919-1978, Újváry „Griff” Verlag, München, 1978.
- Miért szép századunk zenéje, Kroó György szerkesztésében, Gondolat Budapest, 1974.
- Mozart, Leopold: Hegedűiskola, Mágus Kiadó Kft. 1999.
- Naylor, Kane: Sarashina nikki – Memoir as Fiction, A study of how memoir is influenced by memory and intention to become something closer to fiction - www.knol.google.com/k/kane-naylor/sarashina-nikki/3gclpg7rvqgiq/2
- Olivier, Laurence: Egy színész vallomásai, Európa, Budapest, 1985.
- Christopher Palmer: Biography of Miklos Rózsa, Breitkopf & Härtel, 1975. Wiesbaden
- Pernye András: Előadóművészet és zenei köznyelv – esszé, Zeneműkiadó Budapest 1974.
- Roelcke, Eckhard: Találkozások Ligeti Györggyel Beszélgetőkönyv; Osiris Könyvtár, Budapest 2005.
- Rózsa Miklós: A double life , Wynwood Pr. 1989
- Oliver Sacks: Musicophilia, Picador, London, 2008.
- Sáry László: Kreatív zenei gyakorlatok, Jelenkor kiadó, Pécs, 1999.
- Szegedy-Maszák Mihály: A mű önazonossága és az elemzés kockázata , Magyar Zene, 2011/1, Budapest, 2011 február
- Suzuki, Daisetz D.: Előszó Eugen Herrigel: Zen, az íjászat művészete című könyvéhez, Budo kiskönyvtár 2007.
- Szabó Lőrinc: Összes versei Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982.
- THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians szerkesztette: Stanley Sadie
Macmillan Pulishers Limited 2001
- Tisztelet Kurtág Györgynek, szerkesztette Moldován Domokos, Rózsavölgyi és társa, Budapest, 2006. 267. oldal
- Tükör és maszk – antológia, válogatta Domokos Mátyás, Kozmosz, Budapest, 1983.
- Wilson, Elizabeth: Jacqueline du Pré, Arcade publishing, 1999.

