

HOLMI

XXII. évfolyam 8. szám

2010. augusztus

Szerkeszti: Réz Pál (főszerkesztő),
Radnóti Sándor (bírálat), Várady Szabolcs (vers), Závada Pál (széppróza),
Fodor Géza, Szalai Júlia, Voszka Éva

Szerkesztőbizottság: Bodor Ádám, Dávidházi Péter,
Göncz Árpád, Kocsis Zoltán, Lator László,
Ludassy Mária, Nádasdy Ádám, Rakovszky Zsuzsa.
Tördelőszerkesztő: Környei Anikó. A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

TARTALOM

- Gergely Ágnes*: Föníciai este • 943
Agh István: Hol véget ér a Kelenhegyi út • 943
Kun Árpád: Mese a szorongásról • 945
Mese a szabadulásról • 945
Nemes Nagy Ágnes: Útinaplók • 946
Ferencz Győző: Jegyzet Nemes Nagy Ágnes
útinaplóihoz • 964
Szabó Magda: levelesládájából (*Közzéteszi Tasi Géza*) • 967
Rába György: Az árnyék • 980
P. S. • 981
Kántor Péter: Egyszer volt • 981
Péterfy Gergely: Pannon mese (*Részlet*) • 982
Szántó T. Gábor: Patchwork • 991
Suhai Pál: IV. Henrik az égbe indul • 996
Nagyvárosi séta • 997
Kis János: A pozitív szabadság két fogalma
(Gondolatok Isaiah Berlinről) (*Bárány
Tibor fordítása*) • 998
Csobánka Zsuzsa: Tétova H • 1014
Bábel • 1015
Sántha József: A ház mint hamisítvány (I) (Időproblémák
a múlt század irodalmában) • 1016
Perneczky Géza: „Nekem vér helyett is nyelv folyik
az ereimben” (El Kazovszkij művészete
és különös személyisége) • 1030

Radnóti Miklós versfordító-pályázat

John Keats: Óda egy görög urnához
(Bajnóczy Zoltán fordítása) • 1040
(Varró Dániel fordítása) • 1041

Végh Dániel: Lope de Vega közönséges esztétikája • 1043
Lope de Vega: A komédiaírás új művészete napjainkban
(Végh Dániel fordítása) • 1047
Pintér Tibor: A zenemű aurája (Walter Benjamin
és a hangfelvétel) • 1052

FIGYELŐ

Kocsis Zoltán: Igazság és becsület (Márta Kurtág.
Beethoven: Diabelli variations.
22 Variations on a Waltz by Anton
Diabelli. Op. 120) • 1062
Keresztesi József: Dióhéjban (Kisbali László:
Sapere aude! Esztétikai
és művelődéstörténeti írások) • 1073
Olay Csaba: A szabadság egyetem és az egyetem
szabadsága (Fehér M. István:
Schelling – Humboldt. Idealismus
und Universität) • 1077
Bazsányi Sándor: Gyógyszer és mérge (Jerzy Grotowski:
Színház és rituálé. Szövegek
1965–1969) • 1081

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál. Vörösmarty Társaság
Levélcím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág
Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp. VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp. 1900)
További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu
Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1092 Budapest, Ráday u. 11–13.)
Előfizetési díj fél évre 2500, egy évre 5000 forint, külföldön 50, illetve 100 euró
Tördelte: Kardos Gábor. Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

A HOLMI honlapja: www.holmi.org

ISSN 0865-2864

FIGYELŐ

IGAZSÁG ÉS BECSÜLET

Márta Kurtág

Beethoven: *Diabelli variations*

22 *Variations on a Waltz by Anton Diabelli*.

Op. 120

BMC CD 158

56' 22"

„Nulla dies sine linea”
(Apellés)

Szokványos értelemben vett kritikát írni erről a kiadványról lehetetlen. Mű, előadó, kettejük régi keletű ismeretsége mind-mind olyasmi, ami a produkció értékét és időtállóságát meszse az átlag, helyesebben szólva az átlagos módon megítélhető fölé helyezi. Nehéz beletörődni abba, hogy bizonyos kompozícióknak nem létezhet optimális előadása, de még megközelítése sem, mert a bennük rejlő anyag pontosan komplexitása révén taszít el jól bevált, „bejáratott” recepteket, máskor, máshol hatásosan működő manírokat, ugyanakkor engedékeny bármily kísérletre, ami esetleg csak később, az egész opus vonzatában nyer(het)i el érvényét. Ugyanígy van ez a mű esztétikai értékelésével. Gyaníthatóan akkor sem nyernénk teljes képet a darabról, ha a megírása óta elhangzott összes előadást meghallgatnánk; de azt is illúzió lenne várni, hogy valaki egyszer s mindenkorra – vagy akár csak hosszabb időre is – „lelővi” a némelyek által sikerrel kerülgetett, a nagy többség számára azonban becserkészhetetlen nagyvadat. Ennél is nehezebb tudomásul venni, hogy a tudás ugyan hatalom, de nem korlátlan. Beethoven-nél, annál a szerzőnél, akinek művei ennyire különböznek egymástól, vajmi keveset ér. Egyetlen jól eltalált risoluto vagy megfelelően formált frázis többet elárul az adott műről, mint több száz oldalnyi, auditív élményre soha nem váltható értekezés. A Beethovenról szárazon vagy akár olvasmányosabban fecsegő esztéták legtöbbször el sem jut annak felismeréséig, hogy a hangyának is lehet igaza az elefánttal szemben, a művészetben semmi sem egzakt, másrésről

bármilyen megtörténhet: akármennyire furcsának tűnik is, igenis, a süketek hallhatnak, a vakok láthatnak, a bénák mozoghatnak. És ez korántsem a valóság „égi mása”, hanem maga a kőkevény valóság.

Mindezt az előítéletek semlegesítése végett szükséges előrebocsátani, mert ezek már az album kézbevételekor, az adatok felületes átfutása nyomán felmerülhetnek. A feladat gigászi volta, a zongorista viszonylagos ismeretlensége már elég is, hogy korunk képmutató, áltoleráns, velejéig elüzletiesedett világa megint egyszer cinkos kacsintással asszisztáljon a hovatovább hivatalossá avanzsáló előfanyalgások legitimé emelésének. A spontán megnyilvánuló lelkesedés – egyébként érthetetlen – kivesztével egy időben a köznyelvbe beférkőztek az angolszász nyelvterületeken hatásosan működő, ám a mi gondolkodásunktól meglehetősen idegen, ún. „understatement”-ek, valamint azoknak horrosztikus háttérrel honosított változatai, amelyek nemcsak hogy nem illenek a mi közép-kelet-európai temperamentumunkhoz, de a józan tárgyvilágosság megnyilvánulási próbálkozásait is átátítják. Megtetézve mindezt a zsurnalisztika egyre szélesebben elburjánzó populista – elég gyakran visszataszítóan közönséges – hangvételével, egyenesen csoda, hogy egyesekben még maradt annyi életerő és művészi hit, alkotókedv, hogy egyáltalán ki mernek lépni a nyilvánosság elé olyasvalamivel, ami esetleg nem vagy nem minden szegmensében felel meg a kurrens világrend dogmatikussá merevedett elvárásainak, nem sztereotípiák, nem ezerszer hallott gondolatok ezeregyedszeri ismételtetése.

Ez a kis dolgozat a CD kézhezvételétől az utolsó primer élmény lecsengéséig próbálja meg nyomon követni a recenzens benyomásait, amelyek kialakítása tekintetében nem lehetett más a mérce, mint kizárólag maga a mű. Ekkora nagyságrend esetében semmiféle elnéző, „megértő” vagy éppen bagatellizáló hangnak nincs helye, nem lehet figyelembe venni „bizonyos körülményeket”, kizárt a relatív ítélkezés. Nem férhet kétség ahhoz, hogy a lemezfelvételi körülmények között a mindenkori előadó a leg-

jobb formáját akarja hozni, a legtöbbet, a legfontosabbat szándékozik közölni mindabból, amit a darab jelent neki, magától értetődően minimálisra csökkentve az esetlegességekből eredeztethető negatívumokat. Ez az alapállás mindenképpen tiszteletet érdemel, de kevés az üdvösséghez. A lényeg máshol rejlik. A nagy titokra való ráérzés és ennek továbbadása csak laza kapcsolatban áll iskolázottsággal, hangszeres felkészültséggel, a napi munka által karbantartott kondícióval, annál szorosabb a viszonya magával a zenei anyaggal. Nem véletlen, hogy a zeneszerzők bármily amatőrnek tűnő előadás-sal is jóval többet árulnak el a művekről, mint a mégoly precíz és kidolgozott interpretációk, ha azok a szubsztanciát, a „hangok mögötti” tartalmat csak marginálisan érintik. A hallgató ez utóbbi esetben nem tudja, miért unatkozik, de ez tulajdonképpen nem is szükséges. Véleményének kifejezésére éppen elég, ha többé nem vesz lemezt az illető előadótól, nem látogatja a koncertjeit. S minthogy a tömegtermelés szükségyszerű velejárója a közönséges, a közép-szerű, a bővli, mind több és több kiereletlen, átgondolatlan és felületes produkció kerül a hordozókra, egyáltalán nem kell csodálkoznia azon, hogy napjainkban már-már törvényszerűnek tekinthető a konzervzene iparának rohamos hanyatlása, amit az olyan üdítő kivételek, mint *Kurtág Márta* frissen elkészült lemeze, sem képes megállítani, de még csak fékezni sem.

A főszereplő persze maga a mű, de talán egy bekezdést megér a külső megjelenés is. A borító éppen olyan érdekes és egyedi, mint majdnem minden BMC-kiadványé. Különleges és ritka fotók, kezdetben irrelevánsnak tetsző, ámde mégis esszenciálisan fontos események, körülmények, szigorúan személyes jellegű közlések, amelyek mind-mind leválaszthatatlanul hozzátartoznak a felvétel és a kiadvány létrejöttéhez, a nagyközönség számára ismert és ismeretlen nevek, mint a munka folyamatában eszméileg vagy tevőlegesen részt vevő építőkockák. Mindezekről szerencsére elég bőséges információt kapunk a gondosan megszerkesztett és a kiadó eddigi gyakorlatához méltó, dekoratív kísérfüzetből. Kivéve a fődolgot: a műelemzés, jobban mondva műismertetés ezúttal elmarad. Való igaz: magyarázó szövegre tényleg semmi szükség, a zene szóljon önmagáért, a kevésbé informált zenehallgatók azonban szívesen elfogadnának némi útmutatást, támpont-

tot, ha másról nem is, legalább a műnek Beethoven gigantikus életművében elfoglalt helyéről. Az ő számukra föltétlenül megkönnyítené a darabbal való megbarátkozást bizonyos axiómák bemutatása, irányelvek hangsúlyozása, kapcsolódási pontok megvilágítása, mert ezeknek felismerése mérhetetlenül nehezebb, ha csupán a romlatlan ízlés az egyedüli vezető. Az igazán avatott hallgató számára azonban a takszöveg hallatlanul érdekes. Semmi kétség, ez a CD mindenekfelett Kurtág Márta személyét, a darabbal való bensőséges viszonyát reprezentálja, látszólag pályakép-dokumentáció, valójában egy nem mindennapi művész szerföltött gazdag és tartalmas életútjának lenyomata.

Apropó, életút. Ideje volna végleg a helyére tenni ezt az egész művészházaspár-kérdést. A témához kapcsolódóan naponta hallunk rosszindulatú csipkelődéseket, hűvösen objektív megjegyzéseket, nem ritka az áltapintatos közösgvállalásba burkolt közöny, de bizonyos gondolatok elhallgatása sem. Akármely szociológus nyilván jóval szakszerűbben tudna értekezni erről a problémáról, míg e sorok írója csupán szabálytalan gondolatok formájában adhat hangot véleményének. Tudomásul kell venni, hogy a házasság nem pusztán életforma; amíg tart és működik, egyben megbonthatatlan – hogy mennyiben szükségyszerű, ez most mellékes – közösséget jelent a felek közt. Tetszik, nem tetszik, két világ olvad eggyé, s ebben a közegben a házastárs ilyen-olyan szinten akarva-akaratlan beépül a másik fél egyéniségébe, világképébe, nemkülönben – értelemszerűen – a produktumaiba is. Az ilyen kapcsolatban eredményesen fungálhat a mindenki által ismert véd- és dacszövetség, de tulajdonképpen valamiféle egészen magas rendű – és nem is mindig tudatos – állandó lelki kontaktus jelenti a mindenkor protekciót a külvilággal szemben. Ez egyaránt érvényesül a mindennapi életben és a felek művészi munkásságában. Tévéton jár, aki azt hiszi, hogy pusztán a gyengébbnek az erősebb általi megsegítéséről volna szó. Teljesen természetesen, magától értetődőnek kell tekinteni a tényt: amennyire Kurtág Márta – papíron előadóművészként, de gyaníthatóan ezt a szerepkört jóval meghaladva – voltaképpen társalkotóként vesz részt a Kurtág-kompozíciók genezisének, kialakításának és utóéletének folyamatában, annyira „van jelen” Kurtág György egyénisége is felesége zenéiségében, produkcióiban. A felületes megíté-

lés alapján valamiféle szimbiózisnak is tekinthető kapcsolat a valóságban elválaszthatatlan része a művészi létnek. Robert Schumann sem nyilván elsősorban a mindent elsőpró szerelemtől fűtve írja le kicsit patetikusan 1839-ben, amikor már jól ismerte későbbi feleségét, Clarát: „... úgy gondolom, *Te igen ösztönző hatással leszel rám, és már az is serkenteni fog, ha többször hallhatom általad szerzeményeimet... Az utókor tekintsen minket teljesen egy szívu, egy léleknek, és sohase tudja meg, mi származott Tőled vagy tőlem. Mily boldog vagyok én!*”¹ Romantikus szavak mögött megbúvó nagyon is racionális gondolatok a házasság intézményesített formájának keretein messze túlnyúló lelki egyesülés idejének lehetőségeiről. A mindennapok részeként a felek ezt már korántsem romantikusan, annál termékenyítőbben élik meg, még abban az esetben is, ha a képességek és/vagy azok irányultsága tekintetében nagy a különbség. De a valódi közösség csodákra képes. Való igaz, hogy Pásztory Ditta tehetsége nem érhetett föl a Bartókéhoz, de amikor együttes produkcióikat – és nem is feltétlenül Bartók-művekben – hallgatjuk, az előadás egészét tekintve nincs semmiféle hiányérzetünk, Ditta asszony megkérdőjelezhetetlenül egyenrangú partnere minden idők talán legszélesebb látókörű muzsikusi-előadóművészeinek. Ugyanígy van ez a Kurtág házaspár esetében: koncertjeiket, felvételeiket hallgatva nem két különböző művészegyeniség egymásra hangolódásának, hanem hasonlíthatatlanul többnek, egyetlen entitás kinyilatkoztatásának lehetünk fűtanúi. Igaz ugyan, hogy eddig jobbára Kurtág-műveket, illetőleg -átiratokat hallhatunk e páratlan duó előadásában, de aki annak idején – a 60-as, 70-es években – követte a magyar zenei életet, gyakran találkozhatott Kurtág Márta – műsorválasztásán túlmenőleg is mélyseges intellektusról tanúskodó, koncepciózusan felépített – szólóműsoraival. Ha lehet azt mondani, ő jóval előbb vált ismert, „befutott” művésszé, mint Kurtág György, akinek abban az időben mindössze néhány opusa állott készen és – nem utolsósorban a hazai irányított zenepolitika folytán – simult bele a magyar zeneszerzés sajátságosan uniformizált, jobban mondva mindent központosítottan uniformizálni próbáló közegébe.²

Nem előzmény nélküli tehát a felvétel, azt hangversenyszerű előadások sokasága emelte olyan szintre, ahol már eltűnőben a különbség

koncert- és stúdióatmoszféra között, mert az inspiráló erő sokkal inkább a műből érkezik, mint a befogadó közegből. Tagadhatatlanul szükséges a pódiumrutin által nyert biztonság, de sokkal, összehasonlíthatatlanul fontosabb maga a mondanivaló, illetve annak pontos, szabatos közlése, különösen olyan mű esetében, amelynek teljes befogadásához a figyelem és koncentráció kivételes foka, az általános zenetörténet alapos ismerete, az asszociációs készség, az empátia legmagasabbra csavart intenzitása szükségeltetik. Ha Kurtág Márta nem volna részletesen a darabbal való csaknem fél évszázados kapcsolatáról, akkor is, már a CD első meghallgatása után legalábbis sejtenénk, hogy kivételes előadásban lehet részünk, amely valahol félúton áll az „ifjú titán” és az érett művész kikristályosodott, a kockázatot mértékkel adagoló produkciója között. Pianisztikusan és stílusosan is Beethovenhez méltó, merész előadást hallunk, amelyben a legsikerültebb részek, a legfrappánsabb megoldások éppen azok, amelyek pontosan a konvencióktól való elrugaszkodásuk révén sugallják az alternatívá(ka)t. A ketős perspektíva állandó jelenléte teszi az anyagot oly feszültté, hogy szinte az időn kívüliség dimenziójába helyezi a hallgatót, aki ha pontosan tisztában van is a monumentális sorozat átlagos időtartamával, mégis elcsodálkozik az utolsó C-dúr akkord lecsengését követően: tényleg majdnem egy teljes óra múlt el?

És természetszerűleg vetődik föl az újrhallgatás igénye. Miért? Mert nyoma sincs Kurtág Márta játékában belemagyarázó hozzáállásnak, de még csak magyarázkodásnak sem, ezzel szemben az első rácsodálkozás valamikori élménye érezhetően nem enyészett el. Ez rögtön a mű elején nyilvánvaló: kortalan vitalitással indul, szinte mellbe vág – amolyan „falusi tréfa” módra. Mondhatni ab ovo kesztyűt dob annak a könyvtárnyi irodalomnak, instruktív kiadások légijának, amelynek legprominensebb termékeire éppen ő maga utal a CD kísérőfüzetében.³ Fegyvertelenül, segédeszközök híján, pusztán első lendületből indul az „*einsame Höhe*” – ahogy Hans von Bülow aposztrofálta Beethovennek a zenetörténetben elfoglalt helyét – meghódítására, öntudatlanul kiválasztva ezzel a nem éppen legkönnyebb, igen kacsaringós, akadályokkal megtűzdelt, ám végső soron mégiscsak célba juttató utat. Pedig igaz, ami igaz: sokféle úton-módon el lehet jutni ennek a rettenetesen nehéz

műnek, Beethoven utolsó variációciklusának, az Antonio Diabelli témájára komponált HARMINCHÁROM VÁLTOZAT-nak a megvalósításához.⁴ De nagy a zsákutcák száma is. Akit a feladat megremít, jobb, ha meg sem próbál egyiken sem elindulni.

Nem lehet véletlen, hogy Beethoven legutolsó jelentős zongoraműve épp variációfüzér. Számtalan csodálatra méltó formai telitalálat, harminckét remekművű szonáta és sok más egyéb zongorára írott kompozíció után az ismeretlen-nél is ismeretlenebb területekre merészkedő, azokat sziszifuszi munkával sorra meghódító géniusz számára mi lehet nagyobb kihívás – és egyben szórakoztatóbb feladat –, mint egy nem túl jelentős zenei gondolat, amely gyaníthatóan épp látszólagos együgyűségével⁵ ébreszti fel ismét a teremtő szellem egész alkotói pályáját végigkísérő hajlamot, amelynek lényege: a művészetekben nincs, nem lehet egyetlen kizárólagos igazság. A zenetörténetben nem találunk még egy zeneszerzőt, akinek egész alkotói magatartásán ilyen mértékben megfigyelhető lenne a természet örök változékonyságába vetett hit. A variálás eredendő ösztöne olyannyira az életmű meghatározó részévé válik, hogy pusztán ez az elem elegendő lenne a csalhatatlan stílusazonosításhoz. S akkor még nem szóltunk a hangszerről magáról, a folytonosan alakuló, teljesedő, gazdagodó instrumentális anyanyelvről. Hol vagyunk már a Diabelli-variációk megírásakor az induló évek idején sem éppen pianistabarát megoldásoktól? Vagy akár a középső, „tökéletes”, ha úgy tetszik, „klasszikus” alkotóperiódus fárasztóan virtuóz, de valahogy mégis a gyakorló hangszeres attitűd szülte passzázsaitól?⁶

Hát nagyon messze. Beethoven – aki ekkorra már csak beszélgetőfüzetek útján érintkezik a külvilággal – senkire, semmire nincs tekintettel,⁷ csakis a saját útján jár; nem véletlen, hogy közvetlen környezete is tévesen ítéli meg tevékenységét.⁸ Az sem véletlen, hogy csak hosszú idő múlva érik meg a zenei közvélemény ennek a gigantikus munkának az értékelésére.⁹ De mondhatjuk-e mostanság, hogy ténylegesen megértünk a feladatra, a zene azóta bekövetkezett fejlődése feljogosít minket, kései utódokat arra, hogy végre értékén kezel(het)jük a Beethoven által ránk hagyományozott kincseket?

Félő, hogy sohasem. A zeneszerző-óriás jószerivel beláthatatlan perspektívákat tár elénk,

olyan kérdéseket vetve fel, amelyekre csak hiszszük, hogy megtalálhatjuk a helyes választ. Teljes joggal írja Szabolcsi Bence: „a Diabelli-keringőkre írt változatokban... egyesülhet a beethoveni humor freskóstílusa és miniatűrművészete, a »nagy« technika meg a filigrán. Harminchárom változat sisetereg elő ugyanegy igénytelen táncdallamból, az elmentét kimondhatatlan feszültségével és fölényes göggyével hangsúlyozva a lényegest a lényegtelennel szemben; párdúcok játszanak így a gyermekek labdáival”.¹⁰ Ezekkel szembeesik könyörtelenül a tárgyalt CD, amelynek – ne tagadjuk – akadnak hibái, hiányosságai, de csak annyira, mint mindennek, amit természeti jelenségnek nevezünk. Hogy a tökéletesség önmagában nem létezik, közmondásos, de az úgynevezett „isteni egyensúly” sem előzetes szándék kérdése. Hiszen ha Beethoven ilyesféle ideák vezérelték volna, bizonyára bele sem fog egy olyan téma feldolgozásába, amelyről a szörnyű ítéletet nem csupán az eredeti téma visszahozatalának minden bizonnyal tudatos negligálásával, hanem már a legelső variáció hangvételével is nyíltan kimondja.¹¹ Ehhez az álkomoly, „ólmakotonás” maestosóhoz ugyancsak elkelt volna bizonyos, a felvétel „márványba vésettségén” is átütő színészkedés, mert jelen esetben egyáltalán nem úgy tűnik, mintha Beethoven legalább pillanatokra is komolyan venné Diabelli társszerzőségét. Amit komolyan vesz, az saját maga: minden bizonnyal tudatos az első rész ismétlésére való visszavezetés és az utolsó, Op. 111-es számot viselő C-MOLL ZONGORASZONÁTA második, ARIETTA című variációs tételének megfelelő részei közti hasonlóság. Furcsamód szívesebben hallgatnánk a második variációt szemlélődőbben, intímebben, „dorombolóbban”; a Poco allegro tempójelzés eredeti jelzése tökéletesen fedi azt a vajpuha hangzást, ami megint csak előhívja emlékezetünkéből a már említett ARIETTÁ-t, különösen annak IV/a variációját. De közelíthetünk visszamenőleg is a problémához a következő változat L'istesso tempo¹² jelzése felől is: a jelen CD-n okvetlenül lassabb a harmadik variáció, amely viszont eltűrné a menősebb iramot, különösen, ha a második rész négy ütemre rúgó szűkített akkordjának megtorpanásában rejlő unalomforrást, illetőleg a darab pillanatnyi lefarolásának veszélyét vesszük alapul.¹³ Nagyon is elképzelhető ez a variáció a dolcén belül frissebben, ugyanakkor fojtottabban, „sotto voce”. Akárcsak a következő – negyedik – variáció, ami egyfajta

erőgyűjtést demonstrálandó korántsem mellesleg képez szerves átmenetet az ötödik variáció ugrásra készsége felé. Ez a tulajdonság tagadhatatlanul megvan a variáció első felében, ám az e-moll kitérő – mind a két alkalommal – annyira leáll, hogy nem sikerül, nem is sikerülhet a kezdeti vitalitás visszaidézése.

A részlet sokadszori meghallgatása után vetődik fel a kérdés: ez lenne hát akkor a sokat emlegetett művészi szabadság? Való igaz: Beethoven itt semmiféle „sempre agitato” hozzáállásra nem céloz, a 17. ütemtől egészen a 24. ütemig mindössze két pianissimo jelzésre hagyatkozhatunk. De a variáció élén könnyörtelenül ott áll az annak *egészére* vonatkozó Allegro vivace tempójelzés. Ezért is nehéz ezt a pontot a pillanatra megfáradt vándor képével asszociálni. Pedig a tagolással sincs semmi baj, a tárgyalat formarész negyedik ütemére (20.) kialakuló teljes faktúra a kellő súlytalansággal – ráadásul meggyőzően – szólal meg. Közhelyszerű, mégis fontos ennek a kis résznek vonósnégyeszerűségét hangsúlyozni – mint annyi más Beethoven-zongoramű esetében. Teljesen kizárt, hogy ez a pár ütem ennyire lelassuljon, ha pl. vonósnégyesen szólal meg, az ilyesfajta agogika a modern zongora privilégiuma. A „művészi szabadság” jogán elének tárt megoldást a 24. ütemben bekövetkező robbanás hitelesíthetné, ha az elernyedés jótékony ellensúlyává tudna válni. A kihasználatlan lehetőségre csak részben lehet magyarázat a szemérmes tartózkodás, hiszen Beethoven világa akkora horizontot fog át, hogy abban ennek a magatartásnak – és az ettől gyökeresen eltérőnek is – okvetlenül megvan a maga helye.

A látszólagos apróság azonban magától vet fel szövegűségen jóval túlnyúló horderejű kérdéseket: ha ennyire széles ez a birodalom, akkor úgysem birtokolhatjuk annak egészét, tehát elég, ha biztonsággal mozgunk benne? Maradhatunk-e kívül, ha arról van szó, hogy a kottából világosan kiolvasható szerzői szándékokat hangzó valósággá tesszük? Büntetlenül átalakíthatunk, a magunk képére formálhatunk bármilyen Beethoven-művet, ráadásul emberi és művészi habitusunk megtartásával? Nem is kell igyekezni, minden testi és szellemi erőnket megmozgatni, hogy legalább a mű előadásának időtartamára tökéletesen azonosuljunk a szerzővel? Ezek a húsba vágó kérdések, amelyeket épp a lemez színvonala hív életre, a zenetörténet talán

legnagyobb, legjelentősebb újtójával kapcsolatban a szokottnál is élesebben vetődnek fel, hiszen zenéje ha nem is mindenki számára azonnal *felfogható*, de jól érzékelhető súlyú üzenetet hordoz. A végletekig szélsőséges megnyilvánulások – a zeneszerző privát életének esztétikai lecsapódásai – olyannyira integráns részét képezik ennek a muzsikának, hogy egyben lehetetlenné is tesznek mindenfajta lekerékkítést, klasszicizálást, analitikus belemagyarázást. Aki az APPASSIONATÁ-ban vagy a LES ADIEUX szonátában – és még számos jelentékeny és jelentéktelenebb művében – megfigyelhető ellentéteket leírja, egyáltalán nem ezoterikus széplélek, hanem minden bizonnyal szangvinikus alapállású ember, akinek kedélyállapota folyamatosan a legmagasabb fokú dühkitörések és a gyengéd, sőt szentimentális atyai szeretet között hullámozik.¹⁴

Világos tehát, hogy nem maradhatunk érintetlenek, ha egyszer a Birodalom földjére lépünk. A beethoveni vérmérséklet számonkérésével azonban csínján kell bánni. Különbözőek vagyunk, nem egyforma módon élünk meg különféle élethelyzeteket, így ezek artisztikus természetű lecsapódásai is más-más jelentéssel bírnak adott előadóművész számára. Eruptív erőt hasztalan lenne elvárni olyasvalakitől, akinek ez művészi értelemben nem a sajátja. De teljesen jogosan merülhet fel ez az igény pl. éppen a XXI. variációval kapcsolatban, különös tekintettel az Allegro con brio és a Meno allegro közti átmenetekre, bár a 16. ütemben Beethoven egy rövid diminuendóval úgymond „szelídít”, feltehetőleg a 4. ütem megoldásával szembeni ellentétet jelzendő. A különbség szembeötlő: míg a 4. ütem esetében a makacsul zakatoló akkordisméltódás intenzitása az utolsó pillanatig terjed, a 16. ütem harmadik egységén mellékdominánssról szűkített nónakkordra vált, ezzel nem csupán a következő harmóniát, de a negyedik egységen kezdődő melodikus anyag mindkét felső szolamát megelőlegezve. A variációra tehát egyaránt jellemző a végletes, egymással tökéletesen ellentétes karakterek subitó megjelenése és az ennek valamelyes oldására irányuló próbálkozás. Mintha két, egymástól teljesen különböző egyéniségű vitapartner konfrontációját látnánk, amelyben érveinek bizonygatása az egyiket már-már az örület határáig viszi, míg a másik tárgyilagosan próbál a lelkére beszélni.¹⁵ S mindez humoros előjellel – nem kis feladat! Kurtág Márta a nem kevés számú

megoldás közül itt inkább az epikai természetű választja, ebben az esetben mintha egy feltételezett harmadik személy szemszögéből narratívén találna egy súlyos konfliktust és az annak elsimítására tett kísérletet. Hívős távolságtartás? Igen, annak is nevezhetjük. De sokkal inkább a becsület megnyilvánulásának. Ha nem az én szerepem, ha nem az én gúnyám, nem próbálom meg erőnek erejével magamra húzni.¹⁶ Ilyesféle érzése támad a hallgatónak a „*Notte e giorno faticar*” hallatán is. A kelleténél egy fokkal könnyedebb staccato negyedek talán előzetes elgondolás alapján akarják naturalisztikusan felidézni a DON GIOVANNI első képeinek hangulatát, de egyszersmind lehetetlenné teszik a gondolat sajátságos kibontását.¹⁷ Tudomásul kell venni, hogy ezt a részletet Beethoven adaptációjában halljuk, ami már csak a fél ütemmel eltolt metrika miatt is különbözik – méghozzá lényegileg – a mintától. A perióduszáró crescendo is túlságosan késik, már emiatt sem válhat Mozart minden hájjal megkent Leporellója Beethoven nyárspolgárhőségévé. Amennyiben humor, hát legyen humor, vaskosan kivágva az utolsó fortissimót – hogy aztán az ördögi figura a settenkedő utolsó négy hangban ismét elemében lehessen. Ha lehet egy kissé akadémikuskodni, itt éppen a pianisztikus jólfélsültséggel, a triolák átláthatóságával van baj, a kipergetett – inkább előkeszerű, mint melodikus – tizenhatodik helyett szívesen vennénk kicsit több, a meglepetésszerű gesztusokkal adekvát elnagyoltságot, subito fortét.

Aki azonban a virtuozitás hiányát, magyarán a viszonylag lassú tempókat kifogásolja ebben az előadásban, alaposan téved. A XIV. variáció súlyától, franciás ünnepélyességétől megszabadulva helyénvaló bizonyos fellélegzés mind a zongorista, mind a közönség részéről, s ez akaratlan-akaratlan kihat a három következő variáció olvasatára. Csakhogy a sebesség nagyon kétélű fegyver: a XV. variációban bizonyos sűrűség esetén sem a staccatissimo, sem pedig a vele szembeállított, amazzal kontrasztáló legato nem töltheti be igazi szerepét.¹⁸ Tehát az első nyolc ütem ékekkel jelzett hangjai túlonként gyors tempó esetén nem lehetnek aránylagosan eléggé rövidek, a második nyolc ütemben pedig se polifónia, se harmóniai történet, ha a cél a sebesség mindenáron való megőrzése. Különösen a 14–16. ütemek meglepő – zeniaiális – fordulata sínylené meg ezt az alapállást. A Kurtág Márta

által diktált tempó – ki kell hangsúlyozni – nem választott sebesség, hanem a zenei anyag és annak akusztikai megvalósíthatósága közötti egyensúly logikus megjelenítése. Amit az „arany középut” elnevezéssel szoktunk illetni.

A Presto scherzando utáni Allegro látszólag szilajabb, vadabb, vehemensebb tétel,¹⁹ de mégis már a harmadik ütemben ott a fék: mi sem lenne egyszerűbb, mint alaphelyzetben indítani a második sort is, de Beethoven ekkorra már valahogy sportot űz Diabelli²⁰ témájának kijavításából, a variációsorozaton belüli valamiféle különálló mikrovariáció-füzért kreálva: a domináns alaphelyzet itt a lehető legsúlytalanabb helyen, a negyedik nyolcadon, átmenőhangként jelentkezik. Az előző változatban felvetett, a periódus megosztását megcélzó szándék e helyütt is folytatódik, talán még erősebben különválasztva az első és második félperiódust, annyira, hogy végül még a kísérlet is a jobb kéz által játszott anyaghoz idomul. A második félperiódusban eltűnik az egyébként elég teatrális induló-motívum, és átadja a helyét ismét csak a legatónak és a polifóniának. Eme felsoroltak közül egy is elég lenne, hogy megkérdőjelezze a Beethovenre ugyan általában jellemző, de a variáció struktúrájához nem illő hősiesség hozzáállást. A tempójelzést nem viselő XVII. variációt pedig a jobb kéz figurációjába elbújtatott polifónia mellett a subito megjelenő erős dinamikai kontrasztok miatt sem tanácsos a felfoghatóságot veszélyeztető tempóban játszani. És akkor még nem is szoltunk a zárósor h-mollba moduláló szinkópáiról, amelyek a C-dúrba való visszakanyarodás meglepetését készítik elő. Beethoven mindezt teljesen egyértelművé teszi a záróformula késleltetésével, az utolsó jobbkezes hangok váratlan dallamosságával és a variációt befejező tizenhatodra írt fermátával. Súlyos hibát követ el tehát e helyütt az előadó, ha technikai tudását a kelleténél csak egy kicsivel is jobban demonstrálja.

Lehetőség a virtuózkodásra mellesleg volna: pl. a XXIII. vagy a XXV. variációkban. A mű egységének, egészének veszélyeztetése nélkül azonban aligha lehet meggondolatlan kalandba bocsátkozni. Kurtág Mártának is jóval fontosabb az Allegro assai harmóniai váza, mint azok a pianisztikus lehetőségek, amelyek kiaknázása végső soron eltávolít a variáció alapötletétől. És ez már nem tempókérdés: a harmadik és az ötödik ütem előtti finom megállás egy-

általán nem valamiféle technikai jellegű hiányosság, sokkal inkább világos zenei szándék. Hiszen ha nem így volna, nem következne be az ismétlés után újra az első ütemben, de a kilencedikben sem. Ki gondolna technikai bravúrra, mikor az előadó ennyire leplezetlenül és magától értetődően tárja elének azt a kifejezhetetlenül magasabb rendű kompozíciós bravúrt, amely a XXV. variáció kilencedik ütemétől nem nyolc, hanem hét ütemen át vezet el a visszatérésig.²¹ Ha már a szabálytalanságoknál tartunk, okvetlenül külön említést érdemel a Fuga előtti három variáció, amelyekben Kurtág Márta látató erővel idézi fel a beethoveni improvizációt, mint formateremtő tényezőt. Az elemi erejű gondolatok fényében az eredeti téma végképp ürüggyé silányul, a kompozíció végérvényesen a maga útját járja, a szellem szabadságának jogán fölülírva harmóniai tradíciót, metrikus rendet, formai kötöttségeket. Csakis a Fuga komoran viharzó trivialitása után, a Poco adagio kétségekkal terhes belenyugvását²² követően szólalhat meg hitelesen a Tempo di Minuetto semmiféle győzelmi harsonaszóval nem pótolható válasza, amelynek végkicsengése: Beethoven – a Heiligenstadti végrendelet óta ki tudja, hányadszor – a halál ellenében ismét az élet mellett tört lándzsát.

El lehetne időzni a monumentális mű bármely részleténél, górcső alá véve a szerzői utasításokkal való azonosulást vagy éppen konfrontálódást, a zongorajáték természetéből következő, illetve azon túlmutató hangzásokat, a formálás kiérleltetését, netán ennek feláldozását az előadás közben létrejött új, magasabb rendű megoldások oltárán. A hallgató hiába ismeri a gyakran nyomorúságos felvételi körülményeket, hiába van tisztában azzal, hogy az igazi kohézió alapfeltételeként emlegetett kétoldali kapcsolatnak nem lehet egyik eleme a mikrofon, ezt a CD-t nem stúdiómunkaként, hanem minden lejátszással újra és újra felidézett gigászi küzdelem gyanánt értékeli. Paradoxon, mégis a kiadvány erényeként tűnik fel, hogy a negatívumok is a maguk kitapinthatóságában vannak jelen, a perfekciónak mint elérendő célnak értelmetlenségét hangsúlyozandó. Talán blaszfémia, de az ideális Beethoven-előadáshoz valahogy a hibák, a melléütesek, a kockázati tényezők szervezesebben hozzátartoznak, mint bármely más zenéhez.²³ Még a legmagasabb hőfokú előadások esetében is támadhat

furcsa hiányérzetünk, ha a művészi alapállás nem tükrözi a beethoveni szellem vulkanikus erejét. Természetesen nem kell fejfel a falnak rohanni, de tudomásul kell venni, hogy az úgynevezett „analitikus” megközelítések fényévekkel messzebb állnak a lényegtől, a művek keletkezési iniciatíváitól, mint a szakmailag ugyan képzetlen, ám ízlés tekintetében romlatlan zenehallgató.

Kurtág Márta ezeket a buktatókat nem csupán tapasztalata, de tehetsége révén is sikerrel kerüli el. Nem ritka, hogy a kettő eggyé olvad, s olyan művészi megoldásban kulminál, ami a legnagyobbak sajátja. Ilyen pl. a X. variáció tündértánc, a XIV. variáció összetartó ereje, de a XX. variáció téren és időn túli akkordsora is. Továbbgondolkodásra, vitára a továbbiakban is bőven nyújt alkalmat az előadás – azt is mondhatnánk, hál’ istennek. A vállalkozás nagyságrendje, az igen magasra feltett léc miatt nem lehet ugyanis szó nélkül elmenni még a szerző szándékainak csupán részleges megvalósulása mellett sem. A VII. variáció szilajságának telitalálata után gyorsabb tempót várnánk a következő variációban – ami egyáltalán nem mondana ellent a dolce e teneramente utasításnak –, de lényegesen lassabbat kapunk. Az ily módon odavesztett dallamért bőséges kárpótlást nyújt a variáció röntgenszerű átvilágítása, amely az al fresco attitűddel megvalósíthatatlan.²⁴ Ezzel szemben telitalálatnak kell minősíteni a IX., a XI. és a XII. variáció előadását is. Az Allegro pesante e risoluto teljes mértékben teljesíti a jótékony egyensúlyt improvizáció és konstrukció közt. A 9. és 15., illetve a 25. és 31. ütemekben a keresgélés során felbukkant minden új elem a szerkesztés további távlatait nyitja meg; ezt képtelenség lenne megvalósítani a nélkül az egészen finom rubato nélkül, amely a darabban való tartós foglalkozás során rendszerint hamar eltűnik, átadva a helyét a minden apróságot könyörtelenül legyaluló metrikus elsőbbségnek. Kurtág Márta mintha improvizálna vagy – horribile dictu – blattolna ebben a variációban, fényesen bizonyítva azt, hogy igenis, közel fél évszázad távlatából is meg lehet őrizni az első olvasat frissességéből fakadó élményt.

És itt el is érkeztünk egy sarkalatos – és bizonyára megválaszolhatatlan – kérdéshalmazhoz: mennyiben tükröződik a hangszerjátékban az előadó nemi hovatartozása? Fontos-e egyáltalán? Lehet-e, szabad-e Beethoven „nőiesen”

megközelíteni? A XIII. variáció risolutójának mellőzése, az egyértelműen parancsoló gestus²⁵ utáni visszahőkölés, a szünetek időtartamával való sajátságos bánásmód (játszadozás?) nem az ősi, mindig kompromisszumkész, a konfliktusokat ösztönösen kerülő, alapvetően feminin hozzáállás azonnal felismerhető jellemzője? Hiszen az ellenpélda szinte kínálkozik: a XXIV. variáció előadása nemcsak teljesen adekvát a Fughetta szellemiségével, de láttató erővel idézi meg a gyermekét simogató anyát – feltehetőleg férfi ezt a darabot soha így nem játszhatná.²⁶ A bachi polifónia tökéletes megvalósítása nélkül is tisztán érzékelhető lenne a művészi szándék. Pusztán ennek a variációnak előadásáért – amely a recenzens szerint a CD csúcspontja – már köszönetet kell mondanunk a közreadónak.

A filológiai pontosság számonkérésének igénye fordítottan arányos az előadás fontosabb közlendőinek jelentőségével. Felesleges lenne itt és most a kéz méretének korlátaiból fakadó szükségmegoldások létjogosultságáról vitát nyitni; a recenzens részéről minden bizonnyal értelmetlen erőfeszítés érvek és ellenérvek felsorakoztatása az utókák használatát vagy játékmodját illetően – hiszen még maga a zeneszerző sem konzekvens az utóbbi kérdésben.²⁷ Kurtág Márta részéről nyilván pusztá adatközlés és nem mentegetőzés a mű tanulási fokozatainak pontos datálása, de anélkül is legalábbis sejthetnénk, hogy a művel való foglalkozás – ráadásul a nyugati kulturális termékektől, így az akkori urtext-kiadásoktól is hermetikusan elzárt világban – egy olyan korszakban kezdődött, amikor a zenetudomány még nem feltétlenül a szerzői kéziratot, illetve az „utolsó kézjegy” elvét érvényesítette mint elsődleges forrást. Csakis ezzel lehet magyarázni bizonyos eltéréseket, amelyek a CD hanganyaga és a jelenleg használatos kották között előfordulnak. Tipikus példa erre a XIV. variáció 15. ütemének második negyedében megjelenő háromvonalas cisz, amely – az összszöveggel ellentétben – a következő egység szűkített akkordját előlegezi.²⁸ Vagy ilyen a XX. variáció 30. ütemének első jobbkezes-akkordjában jól hallható egyvonalas D, amelynek használata ugyan a fülnek valamivel kellemesebb hangzást eredményez, ám az egyvonalas C hiánya adott ponton megváltoztatja az orgonapont „mixtúráját”, s ezzel akaratlanul is távolabb lendít a rejtélytől.²⁹

Apróságok ezek, de ilyen szintű előadást hallgatva óhatatlanul fölmerül, amit Kurtág Márta maga is jelez ismertető szövegének vége felé: az előadás még a darabbal való közel öt évtizednyi foglalkozás után sincs kész. És ez a mi szerencsénk. Mődukban áll mondhatni fizikai közelségbe kerülni a képlékennyel, a folyamatosan alakulóval, ismételten tapasztalhatjuk, amit már ezerszer megtanultunk, jelesül, hogy nincs, nem létezhet kőbe véssett előadás, a véglegesség megcélozása eleve kudarcra ítélt illúzió. Feltehetően a koherencia, az egység kedvéért térnek el egymástól az ismétlések; a felvételen jól érzékelhető, hogy a művésznő nem kívánt élni a montírozás természetéből fakadó előnyökkel, valószínűleg pontosan érezte, hogy ezek igénybevétele miatt sérülne a spontaneitás. Sőt, lépten-nyomon kihalljuk ebből a játékból a leginkább Kadosa Pál iskolájára jellemző, de nyilvánvalóan Bartók Bélától eredő művészi alapállás megnyilvánulásait, amelyek ugyanúgy a héraikleitoszi alaptézisből eredeztethetők, mint Beethoven művészi krédója. Ilyen módon semmi soha nem tekinthető késznek, örök érvényűnek, maga a mű sem, hiszen minden lát-szólagos befejezettsége mellett nem csupán az előadói, de komponálási perspektíváknak is végtelen sokaságát kínálja, akár évszázadok távlatából.³⁰

Voltaképpen ez a fő ok, amiért a hallgató mindig talál, még számtalan meghallgatás után is újat nemcsak a darabban, de az előadásban is jócskán. Sőt nem egy esetben korábbi, elharmarkodott véleményének felülvizsgálatára kényszerül az, aki nem hajlandó tudomásul venni, hogy bizonyos nagyságrenden felül nincs helye felületes benyomások alapján való ítélkezésnek. Ezért is rí ki ez a felvétel a darab előadási tradíciójának kánonjából, voltaképpen ez az oka, hogy a recenzens nem szívesen hasonlítgat össze bizonyos részleteket etalonértékűnek minősített – vagy annak vélt – előadások megfelelő részleteivel. De ugyanakkor ez teszi hihetetlenül fontossá is, sőt nélkülözhetetlenné azok számára, akiknek a darab többet jelent az amúgy is elérhetetlen dimenzió vagy a collector's item fogalmánál. Egyedi esettel állunk szemben, továbbgondolkodásra kényszerítő perspektívák sokaságával. Beethoven és Kurtág Márta a jövőnek szóló üzenetei nem sokban térnek el egymástól. Ugyanaz a megoldás egy másik kontex-

tusba helyezve ellenkező előjellel is érvényes lehet, a tegnap még erőltetett lassítás mára elnyerheti értelmét, a néhány perccel ezelőtt még elviselhetetlen kontraszt fungálhat az egyetlen lehetséges megközelítésként. De mindennek ellenkezője sem kizárt; művészetét Beethoven szolgálatába állítva Kurtág Márta – aki ezzel a lemezzel kitörölhetetlen kézjegyet hagyott a mű előadásának történetében – mindenekelőtt arra tanít, ami egyben ennek a kiemelkedő értékű lemeznek legfőbb tartalma: remekművek esetében minden elképzelhető, de becsülettel csak egyféle igazságot lehet és szabad vállalni.

Jegyzetek

1. Levéltörődék Clara Wiecknek. (SCHUMANN | A ZENESZERZŐ ÉLETE LEVELÉIBEN. Zeneműkiadó Vállalat, 1958.)
2. Néhány „beavatott” persze tökéletesen tisztában volt Kurtág György jelentőségével, az akkori avantgarde-ből messze kiemelkedő zeneiségével, de olyan mérvű világsikerre, amely műveit manapság övezi, senki, még legmerészebb álmaiban sem gondolhatott.
3. Annak ellenére, hogy az ilyesféle publikációk – átadva a helyüket az Urtext-kiadások objektív szemléletének – mára határozottan kimentek a divatból, kiadvány és kiadvány között különbséget kell tenni. Nem egy esetben megkerülhetetlen a Hans von Bülow 1871-ben publikált instrukatív kiadására – egyben Kurtág Márta munkapéldányára – való hivatkozás (Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart). Ebben a munkában – a kiadvány lakonikusan említi csak meg a szerkesztés elkezdésének (1867, München) és befejezésének (1870, Firenze) idejét és helyét – a neves Liszt-tanítvány, korának kétségkívül legjelentősebb előadóművészei közé tartozó művész sok lényeges összefüggésre világít rá, amelyek mindenekelőtt a zene fejlődéstörténete szempontjából értékelik és méltatják Beethovennek és művének jelentőségét. Mint az instrukatív kiadások legtöbbje, ez a kotta sem mentes azonban a szubjektív hozzáállástól (kommentárok, metronómszámok), utólagos betoldásoktól (tempójelzések kiegészítése, hallgatolagos pótlások stb.), a konkurens kiadókat illető epés megjegyzésektől, illetve az elsődleges források szerzői utasításainak felülbírálatától (akcentuálási és frazeálójelek). A korszak hasonló jellegű publikációi közül azonban ezekkel együtt is kimagaslik.
4. Pontosabban a „rettenetes” szó itt nem is állja meg a helyét, mert a keletkezés körülményei ezt a kifejezést eleve kizárják. A neves bécsi zeneműkiadó – és

műkedvelő zeneszerző – az általa kitalált témát több mint ötven komponistának küldte el, hogy a teljes művel jótékony célt szolgáljanak. Beethoven – kezdeti berzenkedései ellenére – végül annyira megfogta a téma, hogy az előre eltervezett – meghatározatlan számú – variációhoz a munka folyamán állandóan új és új változatokat írt, amíg végül Diabelli könyörögni nem kezdett neki, hogy ne küldjön már újakat, mivel a mű kiadása túlságosan költséges lesz a számára. Több mint valószínű, hogy ha ez nem történik meg, Beethoven talán élete végéig ontotta volna a variációkat erre a témára. Nem utolsósorban talán azért, mert az erős rokonság, ami Diabelli keringőjét összefűzi az Op. 111-es C-MOLL SZONÁTA második tételének Ariettájával, erősen inspiráló tényező lehetett, hiszen az említett tétel négy és fél variációja messze nem meríti ki a témában rejlő lehetőségeket, különösen, ha Beethoven variálóművészetének legcsillogóbb ékköveivel hasonlítjuk össze. Már a korai sorozatok is messze túlmutatnak a témák kínálta felületen lehetőségeken, az Op. 34-es és 35-ös ciklusokban pedig teljes vértetben áll előttünk az összetéveszthetetlen egyéniség, a lehegerlő formaművész, a legkomolyabb próbatételektől sem visszariadó újító, a lélek legmélyebb rétegeit megmozgatni tudó költő. Mindazonáltal a darab polifonikus, formai és zongoratechnikai nehézségei lehetnek elrettentőek a mégoly képzett pianista számára is.

5. Bülow egyáltalán nincs olyan rossz véleménnyel Diabelli témájáról, mint a későbbi elemzők zöme: „*Csinos és izléses darabocska, amelynek – mondhatni – dallami semlegessége megóv az antikvitás veszélyétől.*” Hogy az első kiadás címlapján miért nem szerepel Diabelli neve a téma alkotójaként, rejtély. Ám kizárt dolog, hogy az elhallgatás ötlete Beethoventól származna, a kapcsolat közte és Diabelli között majdnem barátnak volt nevezhető.

6. Stravinsky írja Beethoven zongoraműveiről: „*Elsősorban... a zongorának szuverén ura. A hangszer inspirálta zenei gondolatait, s határozta meg zenéjének lényegét. A zeneszerzők kapcsolata a hangzó anyaghoz kétféle lehet. Egy részük zongorára ír muzsikát, a másik viszont zongoramuzsikát ír. Beethoven kétségkívül ehhez a második kategóriához tartozik. Nevezetesen egész óriási zongorairodalmi termésére a »hangszer« nyomja rá bélyegét, s én ezt értékelem benne legjobban. A csodálatos »lantos« jellege dominál egyéniségében, s ez nem téveszti el hatását a zene iránt fogékony hallgatóra.*” (Igor Stravinsky: ÉLETEM. Ford. F. Csanak Dóra. Gondolat, 1969.)

7. Egy anekdota szerint, amikor egy hegedűs figyelmeztette Beethoven bizonyos passzázsok lejátszhatatlanságára, ő állítólag így fakadt ki: „*Mit törődöm én a maguk bolond hangszerével, ha komponálok!*” A jelek szerint saját hangszerének játékosaira is egyre kevésbé és kevésbé volt tekintettel. Ez a tendencia csak annyira fakadt a süketégből, amennyire az egyre inkább lehetetlenné tette zongoraművészi fellépése-

it. Ha Beethoven tovább koncertezik, és ennek folytán egy fontos szál nem szakad el közte és a hangszer között, nyilván sokkal később fordult volna a polifónia – és az annak legmegfelelőbb műfaj, a vonósnégyes – felé.

8. Sokan örülnek tartják. Bernhard Romberg, Beethoven fiatalkori jó barátja – akit a zeneszerző egy 1822-ben írott levelében elérzékenyülten a „nagy művész” titulussal illet – odáig jut, hogy Szentpétervárra nyilvánosan megtapossa (!) az F-dúr RAZUMOVSKIJ-KVARTETT (Op. 59 No. 1) gordonkaszólamát.

9. Gyaníthatóan a IX. SZIMFÓNIA sem ért volna el gyors népszerűséget, ha hiányozna belőle az énekhang és mindenekelőtt a Schiller ÖRÖMÓDÁ-jára komponált dallam. A szimfóniával egy időben komponált és annál messze nem kevésbé tökéletes, valamint jelentős MISSA SOLEMNIS a mai napig sem vált a repertoár meghatározó részévé.

10. Szabolcsi Bence: BEETHOVEN | MŰVÉSZ ÉS MŰALKOTÁS KÉT KORSZAK HATÁRÁN. Gondolat, 1970.

11. Tudvalevő, hogy kezdetben Beethoven mereven elzárkózott a megrendeléstől, mert a témát dilettáns munkának találta a dallamban lévő „Rosalia” (a motívum rövid időn belül más hangnemű megismétlése), illetve „Schusterfleck” miatt. Ezt a hibát aztán a legkülönbözőbb módokon javítja ki a kompozícióban, amelyek közül talán az első variáció megoldása a legkritikusabb hangvételi. A Diabelli-témát kegyetlenül kifigurázó, pöffeszkedő hangvételi „Alla Marcia maestoso” bizony már az első két sorban kemény leckét ad a motívumismétlés elkerüléséből. Valószínűsíthető, hogy Beethoven elhatározásának megváltoztatásában a honoráriumként felajánlott 40 – más források szerint 80 – dukát is jelentékeny szerepet játszott.

12. Túlzás lenne azt képzelni, hogy a német nyelvű tempójelzéseket véglegesen polgárjogra emelő Beethoven ebben a művében a megrendelőre való tekintettel használ kizárólag olasz nyelvű utasításokat.

13. Bizonyos mértékig valódi unalom: szép példája az improvizációk „most csak ennyi jut eszembe” előjeli pillanatainak a kompozícióba való „belopására”. Ha Bülow – az előző variációban kiírt – metronómjelzését vesszük alapul, a L'istesso tempo sietősnek tűnik.

14. Említhetnénk Beethoven szerencsétlen nőügyeit, rendre balul sikerült házassági terveit vagy furcsán ambivalens viszonyát unokaöccsével és gyámfiaival, az atyai gondoskodás elől riadtan menekülő Carl van Beethovennel. De hasonlóan jó példa ennek a nem mindennapi temperamentumnak érzékeltetésére az 1799 körül Johann Nepomuk Hummelhez egy nap különbséggel íródott két levél. Az elsőben Beethoven még a „hamis kutya” címmel illeti fiatalabb pályatársát és barátját, a másodikban már a „szívem Nácikája” megszólítás dukál Hummelnek.

15. Nagyvonalúság, feledékenység, speciális notációs nehézségek, nem szólva a korabeli nyomdatech-

nikáról: talán együttesen okozhatták, hogy a variáció második részének nyilvánvalóan a felütésen (12. ütem harmadik egysége) kezdődő tempóváltása csak a következő ütem elején jelenik meg (Tempo I). Ugyanez a hiba az analóg helyen, a 24. ütem megfelelő részén is előfordul. Nevetséges, erőltetett és mesterkelt lenne az említett egységeket Meno allegro tempóban tartani; nem is véletlen, hogy az előadói gyakorlat túllépett ezen az anomálián.

16. Wilhelm Backhaus játékát gyakran kritizálták „tárgyilagos”, „személytelen”, „objektív” hangvétele miatt, ugyanakkor légiónyi volt csodálóinak száma, akik épp Beethoven-előadásai miatt glorifikálták. Ha bármelyik felvételét meghallgatjuk, tapasztalhatjuk, hogy az általa képviselt, mindenekelőtt valamiféle férfias rezervációt tükröző alapállás nagyon is összefér Beethoven egyéniségével; az adott kompozíció vonzatában egyáltalán nem kívánunk az övénel vehemensebb, tüzeesebb, „örültebb” megnyilvánulásokat.

17. Amiben szerepe lehet a sok, indokolatlanul elsi-etett operai előadásnak is. A Mozart jelezte tempó (Molto allegro) egyáltalán nem jelenti azt, hogy Leporello itt ideges, feszült vagy kapkodó lenne – inkább beletörődő annak ellenére, hogy a szolgasorsból untig elege van. Beethoven tempójelzése ebben a variációban ugyan a Mozartéhoz hasonló (Allegro molto), de a metrum megváltoztatása önmagáért beszél: világos a negyedekek metrikai egyenlőségének alap gondolata.

18. Tulajdonképpen itt a legato is legatissimo: gyönyörű példa mindkét formarész-záró nyolcütemes frázis a felesleges tagolások elkerülésére. Az alsó szó-lamban is hangsúlyozott ívezéssel Beethoven nagy bölcsen mintegy eleve kesztyűt dob okozkodó professzorok és muzikológusok feltételezett bogarászási intencióinak. Bülow a 8–16. ütemek esetében a XX. variáció harmóniamenetével való rokonságra hivatkozik, de felesleges tagolása és marcatojelzése (12. ütem) akkor is megtöri ezt a menetet, ha a tempó miatt csupán elvi jelentőséggel bír.

19. Alfred Brendel ezt a variációt a „Győzelem” címmel jellemzi.

20. A személynevek kiforgatását különös kedvvel űző zeneszerző sajátos humorával Diabellit nem egy levelében „Diabolus” névvel illeti.

21. Lehet az idők végezetéig tippelni és vitatkozni: vajon a harmadik vagy inkább a negyedik negyedperiódusból maradt ki egy ütem? Mind a 12., mind a 13. ütem megfelel a „súlyos” és a „súlytalan” ütem ismérvének. Bülow ha nem is száz százalékig, de jól megindokolja a redukción, ugyanakkor „vandalizmusnak” minősíti azt a kihagyást (XII. variáció 22. ütem), amely mellett a standard kiadók (Breitkopf & Härtel, Edition Peters) az akkoriban rendelkezésre álló források maximális figyelembevételét után döntöttek. Legalább annyi érv szól a Ferdinand Ries tulajdonát képező kéziratok kottából való kihúzás, mint az

ütem utólagos visszahelyezése mellett. Ha kiszámoljuk, az elhagyott ütem valóban felesleges, ráadásul elsimítja a basszus belépésével megjelenő hangulati anticipációt. Mint ahogy kiadványában jó párszor, az ismétlődő jelek alkalmazása helyett Bülow itt is demonstratív kétszer kiírja a zenei anyagot.

22. Mintha az öt évvel később komponált Op. 135-ös F-DÚR VONÓSNÉGYES DER SCHWER GEFASSTE ENTSCHLUSS címet viselő utolsó tétele előtt mottóként szereplő három mondat (Muß es sein? Es muß sein! Es muß sein!) megfordításával, a kérdést a válasszal szemben előtérbe helyező változatával lenne dolgunk. Egyes kiadások a 166. ütem utolsó akkordjaként E–G–H helyett a meglepő F–G–H akkordot jelzik az őskiadásra hivatkozva. Ezzel kevésbé lehet egyetérteni, mint ahogy a Bülow-féle kiadványban szereplő „attacca subito” utasítással sem. Sokkal inkább a végtelenségen való csendes eltűnődés jellemző erre a részre, mint a pirossal vastagon kihúzott kérdőjel vagy a demonstratív rátalálás...

23. Nem mintha ez a zene nem állna meg, nem tudná fölmutatni igazi értékeit bármely előadásban, hiszen éppen ebben kell keresnünk Beethoven népszerűségének egyik nagy titkát.

24. Lehetetlen nem megemlíteni a bal kéz szerzői ujjrendjét, amelyet még Bülow is kivihetetlennek talál. Az ötödik ujj ismételt megjelenésével Beethoven nyilván a második nyolcadérték jelentéktelenségét próbálta hangsúlyozni. Valószínű, hogy csak a fekete-fehér billentyűk találkozási pontjairól lehet szó (5–7., 17–18. stb. ütemek); a megoldás nem okvetlenül az egész variációra érvényes, különösen nem az első ütemre, amely könnyen lehet Beethoven elírásainak egyike, de éppen ez az ütem jelenti a tulajdonképpeni alapot Bülow kommentárjához. Az első kiadás egyébként ezen a helyen nem tartalmaz ujjrendet.

25. Szinte magunk előtt látjuk a türelmetlen férfi parancsra összevont szemöldökét, miközben idegesen dobol az asztalon.

26. Lehetne ezt tovább is bonyolítani, de végső soron parttalan eszmefuttatásba torkolna a szerzővel való fizikai, alkati, jellem- vagy temperamentumbeli tulajdonságok hasonlóságával vagy különbözőségével érvelni. A Beethovenre külsőleg valamennyire hasonlító előadóművészek – pl. Anton Rubinstein, Frederic Lamond, Wilhelm Backhaus – egymástól gyökeresen eltérő habitusok voltak, utóbbi kettőnek lemezfelvételei között is égbekiáltó a különbség. Edwin Fischer a zongoraszonátákról írott művében nem túl meggyőzően érvel a piknikus alkatú pianisták mint optimális Beethoven-előadók mellett.

27. Akármilyen alaposan tanulmányozzuk is a VI. variáció összvegét, az utókák használatára vonatkozóan semmiféle vezérfonal nincs, amibe biztonsággal belekapaszkodhatnánk. Legalább annyira helytálló vagy éppen elutasítható a vélemény, mely szerint az akkori előadók tökéletesen tisztában voltak az-

zal, hogy hol, mikor és mit kell használni, mint az interpretáló művész szabadabb mozgásterének, az improvizáció lehetőségének tudatos meghagyása a szerző(k) részéről. A tárgyalt variációban erősen ad hoc jelleggel szereplő kevés számú utóka éppúgy utalhat azok – végső soron – jelentéktelenségére, mint a minden trilla utáni alkalommal kötelező megjelenésére. Ha alaposan megnézzük az első kiadás kottaképét – 10. oldal –, láthatjuk, hogy a kezdő auftaktot kivéve minden ütemben bőven lenne hely akár utólagos korrekcióra is; ennek ellenére utókák csak a variáció második részétől szerepelnek. Éppúgy nem állja meg teljesen a helyét sem az összhangzattani megközelítés, mint az sem, hogy az utóka adott esetben a melodikus fejlődést esetleg zavaró tényezővé válhat (pl. a 11-től 14-ig vagy a 27-től 30-ig terjedő ütemekben). A szextlépések között lehetséges utókákra vonatkozó egyetlen (!) utalás (25. ütem) egyszerűen kevés ahhoz, hogy a megoldást az egész darabra kiterjesszük. Csábító lenne részletesen taglalni, hogy bizonyos keresztállások mennyire zavarják a harmóniai fejlődést, a modulációkat, érdekes volna elemezni, hogy az esetleges utóka milyen mértékben gyengítene magát a dallamvonalat, de félő, hogy nincs egységes, mindenki számára kielégítő recept ebben a kérdésben. A közreadások ezen a ponton egyébként nagymértékben eltérnek egymástól; talán nem egészen erőltetett, ha itt valamennyire bizonyos vonós – tehát nem egy esetben az utókák elhagyását éppen a dallamvonal zavartalanságának érdekében preferáló – gondolkodást is figyelembe veszünk. Az ilyen problémák gyakorlati megoldása már nem a zenetudomány, hanem tipikusan az előadó-művészet dolga, minthogy kizárólag az auditív élmény hitelesítheti az akár improvizatív, akár a gondos munka alapján előzetesen kialakított döntést. Ott pedig túlnyomórészt az egyéni ízlés dönt, egy csapásra másodlagos jelentőségűvé téve mindenfajta doktriner hozzáállást. Kurtág Márta a dolgot huszárvágással, tehát valamennyi utóka eljátszásával oldja meg, hűsége senki követte a Bülow által javasoltakat.

28. A különbség igen lényeges, hiszen a szubdominánssra vezető mellékdomináns így kimarad, tehát ugyanazon az időn belül két elem helyett csak egy változik. De lehet, hogy egyszerűen félreolvasásról van szó, minthogy mind az első kiadásban, mind Bülow kiadványában háromvonalas C szerepel az adott helyen.

29. Kis kezűek számára e helyütt tulajdonképpen még az is jobb, ha az egyvonalas C-t és D-t egyszerre ütik le a jobb kéz hüvelykujjával. Lehet, hogy Kurtág Márta is ezzel a megoldással él, azonban ez a felvétel ismételt meghallgatása után sem kivehető.

30. Franz Hummel német zeneszerző ugyanerre a témára 2006-ban komponált harminchárom zongoraváltozata is ilyesféle meggyőződésre alapozva készíthetett.

Kocsis Zoltán