

FIGYELŐ

CHOPIN KEZDŐKNEK ÉS HALADÓKNAK

„Kannst du nicht allen gefallen durch deine Tat und dein Kunstwerk, mach' es wenigen recht; vielen gefallen ist schlimm.”
(Friedrich von Schiller)

Ingolf Wunder: Chopin Recital
Piano Sonata No. 3. op. 58
Polonaise No. 7. op. 61 „Polonaise Fantasie”
Ballade No. 4 op. 52
Andante spianato & Grande Polonaise brillante op. 22
Ingolf Wunder, piano
Deutsche Grammophon DG 477 9634

Ingolf Wunder pillanatnyilag vesztesre áll az örökkévalóság eléréseért folytatott küzdelemben. Frissen elkészült CD-je, amely egyben a művész debütálása a Deutsche Grammophon patinás kiadóállalatánál, biztosan beváltja majd a hozzá fűzött reményeket, csinos profitot termel, jó ugródeszka lehet további CD-k elkészítése – és további profit termelése – felé. Ha minden elfogultság nélkül hallgatjuk meg, be kell ismernünk, hogy – finoman fogalmazva – nem világszenzáció, nem konzervál maradandó értéket, s promóciós célokra is nagy-nagy jóindulattal felel csak meg. Azt is mondhatnók, sok ilyen és ehhez hasonló kiadvány létezik, ahol az alapkövetelmény – már-már nyíltan kimondva – a tehetségnek az átlagosnak nevezett közepszerbe való észrevétlen belesimulása, a „szürkeké hegedőse” szerepkörének néha nagyon is tudatos vállalása, a szélsőségeket messze elkerülő, a képzeletbeli éleket gondosan legőmbölyítő hozzáállása. Legyen felül egy szinten, de ne keltsen zavart – e jelszó alatt folytatódik a tömegtermelés, az arany középút ideáljával köszönő viszonyban sem lévő produkciók szaporítása. A komolyzenei CD-ipar világméretű bedőlését korántsem az internetes letölthetőség, illetve a silány minőségű hanghordozók okozzák. Ennek

sokkal inkább oka az elképesztő mennyiségű kiérleletlen, átgondolatlan, izzadságszagú, kényszer szülte felvétel, ami már szinte fogyasztóvédelmi kategóriának tekinthető. Sokan írtak már arról, mint e sorok szerzője is, hogy a világméretűvé duzzadt, profitorientált sztárteremtő gépezet milyen mértékben felelős a közepszer elburjánzásáért. De hogy maguk a művészek mennyiben okolhatók a tradíciók eltorzulásáért, a szerzői szándékok negligálásáért, a „művészi szabadság” hamis piedesztálra emeléséért – nos, erről kevés szó esik. De félre az általánoságokkal.

Vegyük inkább szemügyre a borítót, amelynek előlapján törökülésben a zongorista, természetesen is vehető mosollyal az arcán; teljesen igaza van a szerkesztőnek, a világfájdalom többnyire a vonósokra, a szemlélődő komolyság leginkább a zeneszerzőkre jellemző. Már nem tizenéves, de még mindig vagány srác igyekszik megnyerni a hallgatót annak az útnak, a soha még nem hallottnak, amit egyedül ő tud, ami pillanatok múlva új dimenziókat fog nyitni a lemezen sorakozó művek előadás-történetében. Nem azonnal észrevehető, hogy a művész tulajdonképpen milyen felületen foglal helyet, de megfordítva a borítót, már minden világos. A jobb felső sarokban olvasható, a versenyről szóló tudósítással tarkított szöveg¹ még megfelel a pályakezdő művészek szokásos beharangozásának. Ahogy lejjebb siklik a tekintetünk, nem tudjuk, bosszankodjunk vagy derüljünk, a fénykép készítőjét, a felelős szerkesztőt, esetleg a művészt kárhoyztassuk-e jobban a fotó miatt, amely tagadhatatlanul nyújt azért némi újat a kurrens kínálatban. Igaz, ennél lényegesen meghökkentőbb lemezborítókat is láttunk már, de a zongorafedélen óvatosan egyensúlyozó

¹ A *Sunday Telegraph* kritikusanak, John Allisonnak gyakorlatilag bármely, bizonyos szint felett lévő produkcióról leírható szavai: „Wunderben minden megvan, amit az ember egy Chopin-játékostól hallani akar... abszolút csodálatos hangzásérzék és magasrendű zenei elképzelés, hihetetlen virtuozitással párosulva.”

billentyűmatador erősen beállított képét nézve egyesekben talán az a képtelen gondolat is felmerül, hogy a fedél esetleg be is szakadhat bizonyos terhelés felett. Mindenekelőtt azonban a PR-fenomén Lang Lang jut eszünkbe, akinek ez a póz hasonlíthatatlanul jobban áll. De hát mégiscsak a CD-gyártás végnapjait éljük, valamivel meg kell fogni a vásárlót, még ha az ötlet nem is eredeti. Higgyük el egy percbe, hogy égi ragyogás és földi csoda nem is áll olyan messze egymástól.² Nincs itt, kérem, a világon semmi probléma, sőt talán akkor kelt a kiadvány még nagyobb figyelmet, ha mindjárt a hátlapjával teszik a többi lemez közé. Pósalaky úr szavaival élve: „ugorgyunk”.

A baj ott kezdődik, amikor figyelmesen elolvassuk a műanyag tasakra ragasztott nyalókán: „INGOLF WUNDER, THE HIGHLIGHT OF THE 2010 CHOPIN INTERNATIONAL COMPETITION, MAKES HIS DEUTSCHE GRAMMOPHON DEBUT”. Hm, hm. Úgy tűnik, nem bizonyultak elegendőnek a hátoldalon olvasható dicsérő mondatok, a megjelenés előtti utolsó pillanatokban valakik úgy döntöttek, hogy azokat még ilyen formában is meg kell erősíteni. A gyanakvó recenziens, aki valamelyes figyelemmel kíséri a világ eseményeit, de gyarló ember lévén, nem emlékezhet pontosan mindenre, fellapozván az idevonatkozó krónikát, nem kis meglepetéssel értesül a száraz tényekről: a 2010-ben megrendezett varsói Chopin-versenyen az első díjat Yulianna Avdeeva (Oroszország), a másodikat – megosztva! – Lukás Geniušas (Litvánia) és Ingolf Wunder kapta. Tudjuk persze, hogy milyenek a zenei versenyek, milyen elvárásokat támasztanak – különösen pályakezdőkkel szemben – az impresszáriók, hangversenyrendezőik, hallottunk sérelmekről, tudjuk, hogy a Pogorelič-botrány³

óta hovatovább jobban kell figyelni a helyzetekre, mint az első díjasokra, mégis furcsának találjuk, hogy a vállalat már a borítón reklámoz, anélkül, hogy mindenki által ellenőrizhető, de legalábbis valamiféle égbekiáltó igazságtalanságra utaló adatokat közölne. Ellenérzésünk tovább fokozódik, amikor beleolvassuk a kísérőfüzet első mondataiba: „A második lesz az első: ez talán a legjobb mód összefoglalni a 2010-es Chopin-verseny eredményét. Végül is a szakértők valamennyien megegyeztek abban, hogy az első díjat nem a név szerinti győztes, Yulianna Avdeeva, hanem Ingolf Wunder, osztrák zongorista érdemelte meg.” Tartalmuk elképesztő ízléstelenségén kívül a mondatok nem csupán az aranyérmes orosz zongoraművésznő számára jelentenek övönaluli – és kivédhetetlen – ütest, de megkérdőjelezzik magát az eredményt is, súlyosan dehonosztálva ezzel az egyébként tekintélyes és köztisztületnek örvendő szakemberekből álló zsűri kompetenciáját. Geniušasról itt és a továbbiakban egy szó sem esik, de ez a legkevesebb. Akárkitől származik is azonban a szöveg, méltatlan a kivételes rangú versenyhez, a méltán nagy múltú és reputációval bíró világcéghez – és határozottan kínos helyzetbe hozza a CD főszereplőjét. Főként azoknak a szemében, akik pusztán tájékozódni szeretnének. Minden valószínűség szerint az ötletgazda nem a művész, hanem a háttérben meghúzódó éceszgéberek valamelyike, de a kijelentés mindenképpen a hitelrontás határait súrolja. Csak remélhetjük, hogy az alap gondolat nem a kísérőfüzet szövegét jegyző Jürgen Ottentól ered – aki a kötelező műísmertetés, valamint curriculum vitae helyett egy Wunderrel készült interjúval rukkol elő a füzetecske fennmaradó részében. Az interjú egyébként hemzseg az ellentmondásoktól, narcisztikus megnyilvánulásoktól, kezdetben meglepőnek tűnő, ám végeredményben kiábrándító megnyilatkozásoktól. Ingolf Wunder saját bevallása szerint nem szereti a zenei megmértetéseket – a Chopin-verseny mégis az ötödik volt a sorban. Indulásának fő moti-

² Lang Lang neve szabad fordításban „égi ragyogás”-t jelent.

³ Ivo Pogorelič (1958) horvát zongoraművész 1980-ban az első díj esélyével vett részt a varsói Chopin-versenyen. Minthogy a zsűri a harmadik forduló után megfosztotta a továbbjutás lehetőségétől, a zsűriben helyet foglaló Martha Argerich lemondott zsűritagságáról, és elhagyta a verseny helyszínét. Pogoreličnek az affér többet használt, mint ártott; nevét csakhamar felkapta a világhír, és rövid időn belül az egyik leg-többet koncertező, legjobban fizetett művésszé vált. Extremitásait mind a közönség, mind az arisztokrá-

cia meglepő empátiával tolerálta: azon kevesek egyike volt, akik meghívót kaptak az „évszázad esküvőjére”. Ma már csak nagy ritkán lép fel, idejének túlnyomó részét visszavonultságban tölti. Az 1980-as verseny egyébként Đặng Thái Sơn vietnami zongoraművész (1958) nyerte, aki ma a montreali egyetem elismert zongoraprofesszora.

vációjaként az Adam Harasiewiczzel⁴ végzett munkájának eredményét jelöli meg, mint a világnak feltétlenül bemutatandó értéket – de valahogy ez is nagyon hamisan cseng. Mint ahogy annak a „botránynak” ismételt felemlgetése is, amit az eredmény a közönség és a szakértők körében „Lengyelország-szerte” kellett. És itt meg is kell állni. A kritikus nem alkothat véleményt külsődleges, zenén kívül eső kritériumok alapján. Ha Wunder el is mulasztja a lehetőséget, hogy „sérelmén” elegánsan továbblépve a lényegre irányítsa a figyelmet,⁵ a recenzens számára egyenesen kötelező csak is a CD-n hallottak alapján ítélni.

Hallgassuk tehát, mit kezd művésznünk Chopin: H-MOLL SZONÁTÁ-jának – a szerző sokak szerint legtökéletesebb remekművének – kezdő-ütemeivel. Itt néhány hangból feketén-fehéren kiderül, van-e az előadónak tényleges mondanivalója vagy sem. Hazudni nem lehet: hiszen egyetlen tizedmásodpercnyi tétozás, a legcsekélyebb idegen hangvétel, az arányok akár pillanatnyi megbomlása könnyörtelenül leleplezi a hamis hozzáállást, az elképzelés hiányát, a lényegi tartalom félreértéseit. Lélegzet-visz-

szafajtvá várjuk a felütés nekiugrását, a főtéma első frázisának érzékeny pontra tapintó kvintesszenciális kérdésére adott indulatos válasz türelmetlenségét – ehelyett okoskodó magyarázatot kapunk arról, hogy mennyivel kényelmesebb a konfliktusok nélküli, eredendően konformista magatartás. Mert mit is hallunk valójában? Óvatoskodó auftakt utáni, mesterségesen visszafogott akkordsort, amelyben a természetes metrikát késleltető tizedmásodpercek kínosan árulkodnak az előadó tanácsstalanságáról, esetleg közönyéről. Annyi biztos, hogy a jó ízlésű átlaghallgatóban ezek az ütemek – azonkívül, hogy a figyelem intenzitását jócskán lelohasztják – már néhány pillanat múlva felvetik a kérdést: most rögtön vegyük ki a CD-t, vagy adjunk még egy esélyt az előadónak? Hát adjunk.

Hallgatjuk tehát tovább az előadást. Nem sok idő múlva kiderül, hogy művésznünk a Paderewski neve által fémjelzett, megjelenésének idején a leghaladóbbnak számító összkiadás⁶ szövegét tekintette alapnak, ami egyáltalán nem meglepő egy Harasiewicz-tanítvány esetében. Elárulja ezt a 132. ütem jobbkez-szólamának „G” hangja, amely csak a francia első kiadásban fordul elő, a kéziratban nyomát sem találjuk; megerősítik a 35–37. ütemek „cisz”-ei, illetve – az analóg helyen – a 146–147. ütemekben

⁴ Lengyel zongoraművész (1932), az 1955-ös varsói Chopin-verseny nyertese. Olyan művészeket utasított maga mögé, mint a ma is élvonalbeli zongorista és karmester Vladimir Ashkenazy vagy a később Harasiewicznél hasonlíthatatlanul nagyobb karriert befutó Fou Ts’ong. Győzelmet azóta is erősen vitatják, jöllehet Chopin és Szymanowski műveit illetően elég komoly lemezoeuvre-t tudhat magáénak. Bécsben való letelepedése előtt néhány éven át Belgiumban élt, a 2010-es Chopin-versenyen zsűritag – s ilyen módon bizonyos fokig érintett – volt.

⁵ A továbbiakban is csak saját magáról, a POLONAISE-FANTASIE „meghódításáról” szól, nem mentesen némi önsajnálattól. A múlt jelentős zongoristái közül feltétel nélkül csak Arthur Rubinstein isméri el. A kérdező – vagy helyesen inkább alákérdező – által lehetséges példaképeként előrágottat nevek említése a Chopin-tradíciót illetően nem tesz tanúbizonyosságot túl széles látókörről: Benedetti-Michelangeli egyáltalán nem nevezhető „Chopin-hősnek”, nem történik utalás a XX. század elejének valóban korszakformáló – és tekintélyes lemezoeuvre-t hátrahagyó – egyéniségeire (Hofmann, Rachmaninov, Levitzki stb.); teljességgel érthetetlen a Chopin-játék megújítójaként zenetörténeti jelentőségre szert tett Dinu Lipatti – akinek a H-MOLL SZONÁTÁ-ból készített etalonértékű felvétele ma is megkerülhetetlen – nevének ignorálása.

⁶ Ignacy Jan Paderewski (1860–1941) nagy jelentőségű lengyel zongoraművész, zeneszerző. Korának egyik legkiválóbb virtuóza, egyértelműen Chopin-speciálista. Nem állt meg a zongorázásnál, hazafias érzelmektől vezérelt politikai ambícióinak eredményeképpen 1919-től egy éven át a független Lengyel Köztársaság miniszterelnöke és külügyminisztere lett. Később visszavonult a politikai élettől; 1935-től haláláig dolgozott az új Chopin-összkiadáson, amely 27 kötetben, lengyel, angol, francia, német, magyar, japán, orosz és spanyol nyelven is megjelent az Instytut Fryderyka Chopina és a Polskie Wydawnictwo Muzyczne publikációjaként. A kottaszöveg általában a francia első kiadásokat veszi alapul, a kiadvány képeket és faksimiléket is tartalmaz. A zenefilológia mai állása szerint a kiadvány régen túlhaladott, de a még mindig forgalomban lévő kottákat ma is számos előadóművész használja napi szinten. Minthogy Wunder előadásainak alapja a Paderewski-kiadás, az ütemszámokra való hivatkozásnál ennek adatait vetjük figyelembe, noha a mai praxisnak az ismétlődőjeleknél előforduló prima, illetve seconda volta ütemek számozása sem felel meg.

található „aisz”-ok, amelyekről viszont szívesen elhisszük, hogy Chopin utólagos korrekciói, már csak azért is, mert a szerzői kézirat az utóbbi helyen meglehetősen pongyola.⁷ Vitatkozni természetesen lehet, de csakis olyan esetekben, ahol a különböző közreadások ellentmondanak egymásnak. Semmiképpen sem lehet azonban elnézni olyan tévedéseket, amelyekért minden kétséget kizáróan az előadót – és félő, hogy nem kis mértékben mentorát is – terheli a felelősség. A 107. ütem jobbkez-szólamának első akkordjában hallható „esz”² egyértelmű félreolvasás, mint ahogy a 197. ütem hasonló helyén is ezt tapasztaljuk: a „disz”¹ helyett játszott „D”¹ révén hallható, Chopinnél soha nem szereplő szűkített nónakkordot bizonyos empátiával még pesszimista hangvételűnek is lehet minősíteni, szemben az „igazi” harmónia világosságával („cisz-eisz-gisz-h-disz”). Az előbbi félreolvasásra viszont nincs semmi mentség. A 106. ütem F-dúr dominánsa felől érkezve, a szöveg már a negyedik negyeden eltér f-moll felé, ami után akkor is meglepő az „esz”² miatt megjelenő Asz-dúr akkord, ha csak egy nyolcad érték erejéig tart. Ha az ominózus akkordot „E”²-vel játsszák, nem kell kilépni a már elért f-mollból. Művésziünknek eszébe sem jut a 107. ütemben található többi „E”-t – mindjárt három is található – félreolvasni, tehát tudatosan vállalja az egy nyolcadon át tartó Asz-dúr utáni visszakanyarodást f-mollba. Sovány magyarázatnak tűnik minderre a 109. ütem

⁷ Chopin művei általában ugyanabban az időben jelentek meg Párizsban, Berlinben és Londonban. Magától értetődően a párizsi kiadók a szerzői kéziratból, míg a berlini és a londoni cégek másolatok alapján dolgoztak. Elképzelhető, sőt nagyon is valószínű, hogy az egyes munkapéldányok között komolyabb eltérések is előfordultak. Minthogy a zeneszerző Párizsban élt, és közvetlenül korrigálhatott, logikusnak tűnik a francia első kiadások tartalmát preferálni, de nem egy esetben így is kiáltó ellentét tapasztalható kézirat és publikáció között. Növeli a zűrzavart, hogy Chopin gyakran adott ajándékba kéziratokat, azokat nem egy esetben emlékezetből leírva. Az F-MOLL KERINGŐ-ből (Op. posth. 70 Nr. 2) például nem kevesebb, mint öt autográf kézirat létezik, nem mellékesen különböző hölgyek számára dedikálva. Ezenkívül a darabnak még négy korabeli másolata maradt fenn, köztük az első kiadás közreadójáé, Julian Fontanáé. A Chopin-filológia tehát egyszerűnek, „könnyű falatnak” semmiképpen sem nevezhető.

első akkordjával mint analógiával példálózni, minthogy az előtte lévő negyedről történő rávezetés más harmóniával történik, de maga az akkord is más faktúrájú: az alaphang megtripplázása, illetőleg a triplázás hiánya sokat elárul a két akkord alapvető különbségéről. Ha nagyon alaposan megnézzük a varsói nemzeti könyvtárban található teljes kéziratot,⁸ a 107. ütem második nyolcadán feltűnő a jobb kéz „E”¹ előtti törlés, ami valószínűleg a feleslegesen kiírt feloldójelet volt hivatott semlegesíteni. Az „E”² „Esz”²-re való leszállításának semmi nyoma, mint ahogy az első kiadásokban sem található erre utaló jelzés.

A fent leírtak talán kevésbé lehetnek érdekesek annak a hallgatónak a számára, akinek a muzsika elsősorban az emocionális élmény forrását jelenti. De ő sem tudja maradéktalanul átadni magát a hangok élvezetének, ha ebből folyton-folyvást kiköszkenti valami, aminek nem tudja, talán nem is akarja megtalálni a magyarázatát, csak egyszerűen zavarja. Tipikusan ilyen az általában túlzott késleltetéssel együtt járó felesleges emfázis, de idetartozik a pontozott ritmusok mesterségesen eltorzított, úgymond „idiomatizált” megvalósítása is, amihez emberünk – úgy látszik – az egész CD műsorán keresztül konzekvensen ragaszkodik. Már a 3. ütemben találkozhatunk ilyesmivel: az ütemzáró nyolcadhang megrövidítése tagadhatatlanul feszesé, katonássá teszi a pontozott ritmust, de érhet ez valamit, ha emiatt sérül a melodikus vonulat? A dallam elsődlegessége mellett szól a frázis felett húzódó legatoív, ami szinte sugallja az előbb említett hangvétel oldását, ellágyítását. Chopin műveiben a mindent átható, mindenütt jelen lévő díszítőelemek kezelésének technikája mellett a melódiának kiemelt szerep jut. A cantabile előadásmód megvalósítása egyáltalán nem merülhet ki a dallam és a kíséret hierarchikus rendjének hangsúlyozásában. Magát a dallamot kell úgy alakítani, hogy annak szerkesztésének koherenciáját ne zavarja oda nem illő hang-

⁸ Ez a kézirat történetesen nem a francia, hanem a német első kiadás alapjául szolgált; a szerző 1845-ben maga küldte el a kottát a lipcsei Breitkopf & Härtel cégnek. Brahms és Clara Schumann is ezt használta fő forrásként az ugyanannál a kiadónál megjelent összkiadás (ERSTEN KRITISCH DURCHGESEHENEN GESAMTAUSGABE, Band VIII, SONATEN) szerkesztési, illetve revideálási munkálataihoz.

súly, öncélú, a továbblépés esélyét csökkentő lekerékítés, a formálással inadekvát ritmus. A zongora bármily sokrétű is, mégsem tekinthető par excellence dallamhangszernek, ahhoz túlságosan korán elhal a már leütött hang, amelyen a megszólalás után gyakorlatilag csak ügyes pedálhasználat révén lehet valamelyest változtatni. Ezért kell a zongoristáknak dallamképzésnél a hangerő arányainak alakításán kívül egyfajta agógikai rendszer érvényesítésével élniük, ami tulajdonképpen a leírt ritmus egészen apró változtatásaiból áll össze.⁹ Ezt egyáltalán nem a romantika hívta életre, az igény minden bizonynyal sokkal korábbiól datálódik. Az orgona- és csembalójáték esetében elengedhetetlen tényező lehetett, hiszen ezeken a hangszeren a dallamhangok dinamikai szinten történő megkülönböztetésére sem volt lehetőség.

Wunder tehát nem él az egyes dallamhangok meghosszabbításának lehetőségével, éppen ellenkezőleg. Néhány helyen ez annyira feltűnő, hogy a recenzens nem titkolhatja kételyeit arra vonatkozóan, hogy a bizarr megoldások ötlete kizárólag az előadótól származik. Akár a tanár bácsi javaslatainak hűséges követése, akár valamiféle prekoncepció áll a háttérben, az őszintétlenség nyilvánvaló. Mint ahogy az is, hogy a művész érezhetően *gondolkodik* előadás közben, de akkor is, amikor nem kellene. Az egész hozzáállásban az a fajta bölcsességre, leszűrtségre, véglegességre irányuló törekvés sejlik fel, amit a legkevésbé várnánk el egy pályakezdő fiatal művésztől – akár a vadkeletről, akár a civilizált Nyugatról robbant be a nemzetközi zenevilágba. Sok-sok tizedmásodpercnyi várakozás árulkodik felesleges gondolatok felmerüléséről, szükségtelen tagolásról, szájbarágó hangsúlyozásról. A szétszabdalt kidolgozási résznek különösen

az eleje sínyli meg a tudálékos megvilágítást: a váratlanul felbukkanó főtématöredékeknek, különösen a felütéseknek épp a váratlansága lenne okvetlenül szükséges a forma továbbszövéséhez. Ám az a különlegesen kimért megközelítés, ami e helyütt ugyancsak módjával adagolt emóciókkal párosul, a legkevésbé sem alkalmas a hallgató figyelmének megszilárdítására. Teljesen kizárt, hogy ennek zongoratechnikai okai lennének, ilyen szempontból Wunder képes lenne bármit megvalósítani. Csak éppen nem akar.

Ha egy pillanatra visszatérünk a pontozott ritmusokhoz, a nyolcadból, pontozott nyolcadból és tizenhatodból álló jellegzetesen chopini – és a H-MOLL SZONÁTÁ-ban esszenciális jelentőségű – triolaformula sem szólal meg Wunder keze alatt a műhöz méltóan. Sőt, mintha valójában a pianista nem is törődne azzal, hogy ez a ritmusképletet – a legkisebb közös többszörös elvének megfelelően – hozzáigazítsa a kíséretet alkotó négy tizenhatodhoz. Ne szépítsük, a fent említett formula helyett nem *hatos*, hanem a kíséret ritmusát szolgálva követő *négyes* csoportot hallunk, amelyben tizenhatod, nyolcad és megint tizenhatod követi egymást (58., 120., 123., 124. stb. ütemek). Ezt a szarvashibát semmilyen indok mögé bújva sem engedheti meg magának valamirevaló pianista; az okok között feltétlenül előkelő helyen áll a figyelmetlenség, de talán még inkább – a lemez hallgatása során egyre inkább nyilvánvalóvá váló – ritmikai igénytelenség. Kizárt, hogy Wunder ebben az esetben „nagyvonalúan” átvett volna valamiféle szimplifikáló vagy „naturalizáló” instrukciót bárkitől is. Jelentéktelennek tetszik ebben a közegben, hogy a művész néha inkonzekvens: érthetetlen pl., hogy a 112. és 114. ütemek negyedik és ötödik nyolcadértékein megjelenő akkordokat miért köti össze pedállal, noha minden analóg helyen a szerzői előírásoknak megfelelően választja szét őket (2., 6., 10., 99. stb. ütemek).

És akkor nem szoltunk még arról a kínos tényről, hogy a kockázati faktor szinte egyáltalán nincs jelen ebben az előadásban. A mai felvételek mellett az előadó bizvást megengedhetné magának, hogy a biztonsági játékot elfelejtve olyan megoldásokkal is éljen, amelyeket egyébként szerfölött veszélyesnek ítélné meg a koncertpódiumon. De ennek éppen ellenkezőjét tapasztaljuk. Az átvezető részek néha nem is teljesen zavartalan dögöge – a már említett tizedmásodpercnyi megállások – a legzavaróbb

⁹ És ez egyáltalán nem tehetség kérdése, megtanulható, ha nem is könnyen. Heinrich Neuhaus – Szvjatoszlav Richter és Emil Gilelsz tanára – írja: „*Valaki megkérdezte Anton Rubinsteinől, meg tudja-e magyarázni a tüköt annak az óriási hatásnak, melyet játékaival a hallgatósággra gyakorol. A művész körülbélül a következőket válaszolta: részben bizonyára a hang hatalmas erején múlik, de főként azon, hogy sok munkát öltem bele abba, hogy megtanuljak a zongorán énekelni. Nagyszerű szavak! A konzervatóriumok és zeneiskolák minden zongoraosztályában márványba kellene vésetni a tanítványok okulására.*” (G. G. Neuhaus: A ZONGORAJÁTÉK MŰVÉSZETE. Zeneműkiadó Vállalat, 1961. Ford. Legány Dezső.)

a 33. és a 144. ütem második nyolcadértéke előtti, ami felborítja a szinkópára alapozott metrikai egyensúlyt – a zárótéma kibírhatatlan lassúsága, a *con forza* vagy *risoluto* karakterek előli menekülés (pl. az 55. és a 63–65. ütemekben) mind-mind a látszólag véglegesen kikristályosodott olvasat, valójában a mondanivaló kiábrándító hiányának jele. A kidolgozás fokozása korántsem természetes, a 117. ütemnél semmiféle csúcspontértünk nincs. Mesterkélta a tétel mélypontjának (133–135. ütem) megjelenítése is. A letartott hangok – ezeknek még a Paderewski-kiadásban sem leljük nyomát – attól az egyszerűségtől, sallangtalanságtól fosztják meg a visszavezetést, ami a szerző zseniális formaérzékének legfőbb bizonyítéka. A tárgyalt rész polifóniájának szerkezetét Chopin világosan jelzi a kottában, mint ahogy teszi ugyanúgy az F-MOLL BALLADA megfelelő részében. Az egysíkúság már csak azért is meglepő, mert a köztudatban Wunder olvasatánál – legalábbis Dinu Lipatti fellépése óta – lényegesen markánsabb kép él Chopin remekművéről. Tapasztalatlansággal csak részben magyarázhatók az erőtlen megérkezések, a nehézkes továbblépések, az időnkénti ritmikai megingások. Felmerülhet, hogy ez a zongorázás talán tudatosan akar megfelelni a fizikailag gyenge, a kortársak egybehangzó leírása szerint is a műveit mezzoforté nem meghaladó hangerővel előadó komponista habitusának. Lehet. De a súlyosnál is súlyosabb tévedés azt hinni, hogy Chopin zenéje nem lép túl a szerző fizikai megjelenésén. Hiszen épp ebben áll a művészetek hatalma – mint azt már annyian elmondták.

Áttérve a II. tétel éteri scherzójára, a legkevesébe sem érezzük a tündértáncjellegét, de azt sem, hogy maga a pianisztikus megnyilvánulás az előadó számára örömforrást jelentene. Óvatoskodó, nagy gonddal bebiztosított, a kockázatot mértékkel adagoló – és kicsit professzorizű¹⁰ – előadás ez, mely épp csúcspontjára érve visszakozik a célba érés mámorától, a győzelmet hirdető harsonakórus megidézésétől – ugyan minek a nevében? S még ez sem lenne túl nagy baj, ha a közép-rész bizonyítói erejű megnyilván-

nulása lenne a fényből szükségszerűen következő árnyéknak, a jót elmaradhatatlanul kísérő rossznak, a féktelennel szükségszerűen szembehelyezkedő fékezőnek. De nem ezt halljuk. Ami érzeikeinkig elhatol, édeskevés. A tempó egyszerre lelassul, az intenzitás minimumra csökken, a távolról szóló trombitajelek nyomokban sem emlékeztetnek arra, ami a főrészben meg sem valósult. Önkéntelenül jut eszünkbe Liszt, nincs mese, itt hangszerelni kellene.¹¹ De ha a zongorista erre képtelen, lehet-e magával ragadó az előadás, elhisszük, hogy a távoli visszfényt meg-megtörő szignált a trióban most a másik oldalról, fonákjáról halljuk? Bizony, iskolás a harmadik tétel is, különösen a közép-része. Elsősorban az arányok rossz megválasztása, másodsorban a formai bukfenek miatt. A pontozott ritmus eltorzítása (37., 39., 53., 55. stb. ütemek) azok számára, akik a CD hallgatása során eljutottak idáig, már polgárjogot nyert. Hogy a Chopin által világosan lejegyzett instrukciók – a dallam minden kétséget kizáró notációs kiemelése és a harmóniak szükséges hanghosszal történő jelzése – nem valósulnak meg, annak oka megint a mindenfajta primer előadói szándékot megbéklyózó intellektus túltengése. Vagy tényleg ennyire fontos lenne egyenesen kikopogni a nyolcadhangokat, elfeledkezve nemcsak azok hierarchikus rendjéről, de arról is, hogy csupán eszközök arra, hogy a zeneirodalom egyik legzseniálisabb költőjének vezetésével merülhessünk le az érzékenység egyre mélyebb és mélyebb bugyraiba? Hogy a nagyvonalúságtól mennyire távol álló előadást hallunk, arra a legszemléletesebb példa talán a visszatérés előtti szakasz. A 90–91., illetve 92–93. ütemekben felcsendülő négy szólamú harmóniamenet akár vonósnégyesen is megszólalhatna. Mindkétszer két stabil és két mozgó szólamból áll össze, a különbség mindössze annyi, hogy először a szoprán és a tenor, másodsor az alt és a basszus kép-

¹⁰ „Professzorok = ide-oda csimpaszkodó majmok a tudás fáján.” (Wagner: A BARNÁKÖNYV. Gondolat, 1980. Ford. Kardos Péter.)

¹¹ Jelen sorok írójának meggyőződése, hogy ha Chopin tovább él, és – mondjuk – megéri a liszti kort, egészen biztosan a szimfonikus műfajok felé fordul. A H-MOLL SZONÁTA beethoveni nagyságrendű motívikus megszerkesztettsége, szimfonikus igénye mindenképpen arra utal, hogy a miniatűrlista tudatosan készül a nagy formák mesterének szerepére.

viseli a mobil elemet. A jó ízlés iratlan törvénye szerint a mozgó – melodikus – szólamok javára az ismételt hangoknak kissé a háttérben kellene maradni; Wundernél pontosan az ellenkezőjét tapasztaljuk. Mintha a szoprán szólam másodsor is olyan fontos lenne a három megismételt „disz”¹²-ével...

Miért is várnánk valami gyökeresen mást a negyedik tétel előadásától? Rögtön feltűnik a lagymatag indítás, ami talán a Presto non tanto tempójelzés túlértelmezéséből eredeztethető, de leginkább egy iskolás gyerek kelletlen, kora reggeli felkelésére emlékeztet. Az Agitatóval csak egy a baj: izgalmat nem nagyon érzünk, örvénylő folyam helyett békésen csörgedező patakocská, zuhatag híján a mederből időnként ki-kiálló kavicsok. A rövidített nyolcadok itt a már megszokottból valahogy Wunder játéknak védjegyévé avanszáltak; még a főtéma kétszer három nyolcadába is beleérezheti a pontozott ritmust, aki nagyon akarja. Ugyanitt a pontozott nyolcad-tizenhatod-nyolcad formulája ügyetlen, s különösen kidolgozatlan, esetlennek hat, mikor oktávketőzésben jelenik meg (a 37., 39. ütemben és az összes analóg helyeken). Túlságosan meg sem lepődünk, amikor a második téma második frázisainak legato-esspressívói fölött az előadó rendre elsiklik, ennek ellenére a folyamat elég sokszor megtörik bizonyos megtorpanások miatt, amelyek valószínűleg a formai rendben beálló változásokat hivatottak illusztrálni. A túlpedálozás elég sokszor zavaró, egyenesen érthetetlen a 271–3. – ahol a szerző kifejezetten kéri az akkordok staccato-játékmódját – és a 282–3. ütemekben, amelyekben a harmóniai történést gyengíti. Lehet vitatkozni a 83. és 174. ütemek balkéz-anyagának karakterén, de Wunder itt egyszerűen nem tud mit kezdeni a két akkorddal. Számára talán nem illenek a képbe? Fájón hiányoznak a kulináriós pontok kislülései, ehelyett megmagyarázhatatlan hátrahőkölések tarkítják az előadást, mint pl. a 72. ütem második felében. Ilyen környezetben nincs az a gyöngyöző zongorajáték, ami ne válna gépiessé, automatikus-sá s végtelenül unalmassá. A rondóforma szívét jelentő e-mollra (100. ütem) rendesen meg kellene érkezni, mint ahogy Dinu Lipatti teszi azt klasszikussá vált lemezfelvételén. És ha már Lipattinál tartunk: a halálos kórral birkózó művész játéka még utolsó koncertjén is messze

több vitalitásról tesz tanúbizonyságot,¹² mint Wunder, aki talán a kelleténél tudatosabban próbál megfelelni a sztereotip Chopin-képnek, quasi „tüdőbetegre véve a figurát”.¹³ Való igaz, a művész végig ura helyzetének, „alles in Ordnung”, de mit ér, mit számít akár a legcsodálatosabb kontroll, ha nem élhetjük át a mű végét jelentő diadalmas beérkezés pillanatait?

A hallgató azt hinné, hogy a Wunder által képviselt szemlélődő, meg-megálló, körülnéző előadói stílus sokkal inkább illik a POLONAISE-FANTASIE megközelítéséhez, mint a beethoveni mintával meglehetősen erős rokonságban álló szonátáéhoz. Hát nem. Egyrészt Chopin formaművészete még e grandiózus improvizáción is átüt, másrészt itt derül ki, hogy a kiadvállalat új üdvöskéjének rögtönzszerű megnyilvánulásai mögött valójában szigorú, minden részletre kiterjedő programozottság áll. De hogy is lehetne ez másképp, ha a chopini rubatóról maga az előadó így vall a kísérőfüzetben: „... *rettenő spontánul kell hangzania, de ugyanakkor nem szabad túl spontánnak lennie. Mert aztán giccsessé válik. Ezért örültem olyan nagyon, hogy a Polonaise-Fantaisie a harmadik fordulóban kötelező*

¹² A 33 éves művész – az 1947-ben diagnosztizált Hodgkin lymphoma kórjaival küszködve – 1950. szeptember 16-án, nem egészen három hónappal halála előtt adta utolsó hangversenyét a Besançoni Fesztiválon. Lipatti ezzel zenetörténeti jelentőségű felvételét hagyott maga után, cáfolatúl a tévhitnek, mely szerint lemezfelvételeken sokkal inkább elemében volt, mint koncertkörülmények között.

¹³ Óriási tévedés Chopin műveit – gyenge fizikumát és ingatag egészségi állapotát alapul véve – mestersegesen redukált dinamikával előadni. Egyrészt ő maga fejtette ki, nem is egyszer, mennyire nehezére esik a hangversenyezés, másrészt közismert a Liszt Ferenc játéka iránt érzett csodálata. Nyilván nagy szerepe lehetett ebben a hangerőnek, és előadási instrukcióit tekintve Chopin maga sem fukarkodik a fortékkal. Feltűnően sokszor használja a con forza (erővel) utasítást, ami egyik legcsodálatosabban éteri darabjában, a DESZ-DÚR NOCTURNE-ben háromszor is előfordul. De ettől függetlenül is feltűnő a késői művekben egyre gyakrabban megjelenő szimfonikus igény, aminek szükségszerű velejárója a nagy hangerő. A H-MOLL SZONÁTA – annak is mindenekelőtt az első tétele – a maga komplexitásával, a zongorázás lehetőségein túli faktúráival talán a legközelebb áll ehhez a hipotetikus törekvéshez.

darab volt. Minden versenyzőnek el kellett játszania. És azzal együtt, hogy mind nagyszerű zongoristák, sokuk alig tudott mit kezdeni ezzel a darabbal, ahol aztán minden hallatszik”. Túllépve a nagyképűség látszatán, a következőképpen folytatja: „...nagyon-nagyon hosszú ideje játszom, 2008 óta. A versenyig gyakorlatilag mindennap dolgoztam rajta”. Tény, hogy a versenyen Wunder különdíjat kapott a POLONAISE-FANTAISIE legjobb előadásáért, de ez korántsem jelenti azt, hogy a darab a szó művészi értelmében a sajátja lenne. Esetlen a belépő, manipulált a folytatás, enervált a tulajdonképpeni főrészek kezdete. Nyoma sincs igazi rögtönzésnek, amikor egyik gondolat szüli a másikat valami meghatározhatatlan erővonal mentén, ahol a logika csak a partvonalról in-tegethet, amelyben a főszereplő pontosan az a fajta szabadság, amit oly hasztalanul keresünk Wunder felvételében. Megkockáztatható, hogy a tudatos, koncepciózus munka mennyiségének erőltetése, a túlgyakorlás épp ilyen – saját-ságosan két műfaj határán egyensúlyozó – da-rabokban üt vissza negatív előjellel. Ha minde-hhez hozzávesszük a hangversenyek légkörénél lényegesen kevésbé inspiráló stúdióatmoszférát, nincs mit csodálkoznunk egyes frázisok el-ernyedésén, a metrikai és dinamikai koheren-cia zavarain. Mindjárt a második akkord később következik a kezdeti gesztus után, mintsem el-várnánk. Emiatt már a darab nyitófrázisa is szétesik, nem funkcionál egyetlen entitásként. Lassúnak, nyögvenyelősnek érezzük a bevezető motívum utáni futamot, nem lehet elhinni, hogy az nem pusztán egy valódi rögtönzés megnyil-vánulásaként megjelenő pillanatnyi eltűnés. És így marad ez a mű folyamán felhangzó ana-lóg helyeken is. Rejtély, hogy a 9. ütem „Asz”-a miért nincs átkötve; a következő ütemben jól hallhatóan megszólal. Azért is furcsa ez, mert az említett két ütem pontos megfelelője a 3–4. ütemeknek, ahol viszont Wunder betartja az átkötést. Két év szakadatlan munkája során föltétlenül sor kellett, hogy kerüljön a hason-lóság felfedezésére, amelyet különben minden kiadás alátámaszt.

De ez nem minden. Ha a H-MOLL SZONÁTÁ-ban a rövid értékek továbbrövidülése miatt furcsa-mód idegennek éreztük Wunder dallamveze-tését, itt ez a jelenség már zavaró, sőt idegesítő. A 15., 17. és 19. ütemekben ugyancsak élhetünk a gyanúperrel, hogy a negyedik nyolcadhang erőszakos „tizenhatodosítása” mögött a szerző

szándékainak tudatos felülírása munkál. A fran-ciás – a leírtnál feszelesebb, sokszor duplának tetsző – pontozás gyakorlatát a barokk zenéből jól ismerjük, de helye van későbbi stílusokban is. Beethoventól kezdve azonban már nem je-lent az előadóra automatikusan bízott megol-dást.¹⁴ Teljességgel kizárt, hogy – akár pontozott ritmusok környezetében – a POLONAISE-FANTAISIE komponálásának idején, 1845–46-ban akadt volna zeneszerző, aki a barokk vagy klasszikus ideálokból „átemeli” műveibe a francia pontozás gyakorlatát.¹⁵ A 22. ütemben a művész – a Paderewski-kiadással ellentétben – az ütemkez-deti giusto mellett dönt, de a kezdeti energiát azonnal enyhíti, méghozzá annyira, hogy mire a főtéma két ütemmel később elkezdődne, már el is enyészett a polonezlüktetés ereje, határo-zottsága. Pedig ennyire improvizatív bevezetés után elkelne egy kis risolutto, ami egyben a nagy-formát is előrevetíthetné. Komoly bajok vannak a tagolással is. A 24. ütemtől számított négyüte-mes elrendezés nyilvánvaló voltát erősen meg-kérdőjelezi, hogy a 32. és a 36. ütem nem rímel, pedig a zenei anyag azonossága ezt a 35. ütemből átnyúló legatoív és diminuendo ellenére is su-gallja. Wunder talán – felülve ez utóbbinak – úgy gondolja, hogy a 36. ütemet halkabban kel-

¹⁴ Érdekes és különös, hogy Beethoven szinte egyál-talán nem törődik kéziratának külalakjával, azok többnyire olvashatatlanok, illetve csakis a beavatottak – többnyire kottamások – számára voltak megfejt-hetők. Ugyanez a Beethoven különleges gondot fordít a ritmusok lejegyzésére, nem ritkán négy vagy öt gerenda használata révén. A IX. SZIMFÓNIA első tételé-nek kódjában élesen elkülönül egymástól a fafúvós-ka-r anyagának szimpla, illetőleg dupla pontozása.

¹⁵ Az igazság kedvéért meg kell jegyezni, hogy a kéz-irat 15. és 17. üteme a tárgyalt helyeken tizenhatodot jelöl. Ugyanakkor a megelőző negyed hangot követő-en semmi nyoma a dupla pontozás szándékának, azok után jól kivehetően egyetlen nyújtópont látható. Más-felől a mű notációjától egyáltalán nem idegen a dupla pontozás, mint pl. a 31. és 37. ütemben. Az autográf-ból az sem állapítható meg teljes bizonyossággal, hogy az ominózus gerenda esetleg nem idegen kéztől szár-mazik-e (például a korrektortól vagy a metszőtől). E motívum tekintetében Chopin egyébként maga sem konzekvens a darab további részeiben: a 95. és 99. ütemekben a tárgyalt hang egyértelműen nyolcad, sőt a 99. ütemben az utolsó érték is. Később tizenha-toddá válik, bár az előzményeknél jóval izgatottabb, sűrűbb szövetben.

lene kezdenie, mint a 32-iket, ám éppen ellenkezőleg: minthogy *diminuendo* a 36. ütemben is található, egyértelmű, hogy azt valami hangsúlyosabbnak – ha ugyan nem akcentusnak – kell megelőznie, hiszen két *diminuendo* egymásután teljességgel értelmetlen. Akárhogyan is, hiányzik a formateremtő erő, ami nagyon is megférne itt az improvizatív attitűddel, hiszen ahogy a szabálytalan impressziókból kirajzolódhat a jól követhető dramaturgia, úgy válhatnak – és válnak – illékonyá akár a leghatározottabb gondolatok ebben a zenei közegben.

A *POLONAISE-FANTAISIE* – bizonyos szempontból a szerzőnek stílusán legjellemzőbb műve – csak látszólag töredezett. Pontosabban fogalmazva: könnyű a fragmentális szerkesztésmód mögé bújni eleve lemondani a valódi kohézióról. A formarészek dilatációs hézagai sok mindent megengednek, az egység megbomlását azonban semmiképpen – éppúgy, mint az építészeten. Márpedig esetünkben ez sokszor előfordul. De mégsem itt kell keresni az általános hiányérzet okát. Az előadás híján van azoknak a mélységeknek, amelyek érintése nélkül a mű nem valósulhat meg. Nem érzékeljük pl. a 80. ütem E-dúrjával feltáruló új világot, ami messze, hihetetlenül messze van már a 66. ütem Asz-dúrjának indulásától – mintha valami tér-idő utazás részesei lennénk. Nincs és nem is lehet igazi hatása a 94. ütemtől kezdődő bezárkózásnak, ami egyre introvertáltabb módon készíti elő a végső – esendően bátortalan – frázist, a befejezetlenségében is legfontosabb közlendőt, a suttogva elrebegett és a főtéma előtérbe nyomakodásával vulgarizált, sőt megszentés-telenített vallomást (101–103. ütemek). Ehhez képest Wunder olvasatában meglehetősen közönséges a 103. ütem *crescendo*-ja, ami hirtelen különlegesen fontosá teszi a jobb kéz „Desz”-ét – pontosan azt a hangot, amellyel kénytelen-kelletlen vissza kell térnünk a realitásokhoz; nem szívesen tesszük, egy mordulást sem ér meg, nemhogy megénekelnénk. És folytathatnánk a sort a középírással, a költőiséget az előbbiekhez hasonlóan nélkülöző szakasszal, amiből világosan kitérnik, hogy Wunder Chopin üzenetét csak szakadozottan, töredékes formában vette. Mérheterlenül több van ugyanis ebben a zenében, mint ami az előadásból kitérnik. Gyaníthatóan a bal kéz szólamának túlrájzolása sem saját kútfőből származik; az ugyanis a háttér része, még ha a felette szóló dallamot nem lehet

éppen a melódiák melódiájának nevezni. Itt másról van szó, egy új világról, amelyben tátott szájjal bámuljuk a még soha nem látott csodákat. A költőnek is csak nagy sokára jön meg a szava (182. ütem). Teljességgel érthetetlen, hogy a 205. ütemben kulmináló fokozás után miért kell leereszteni a 206. ütem – a megérkezés – dinamikáját.¹⁶ A 226. ütemtől mintha művésziünk megtáltosodna; az illúzióból csakhamar kijózanít a 237. ütem végén hallható megmagyarázhatatlan indítékú lassítás: itt éppen az anyag eljelentéktelenedése ad helyet a végső – a főtéma visszatérését előkészítendő – fokozás elindítására. Nem untathatjuk az olvasót a darabot záró rész leírásával, ami valóságos gyűjtőhelye a már korábban taglalt didaktikus megközelítés nyomán létrejövő közhelyeknek; skálájuk a sztereotípiáktól a szélsőmegoldásokig terjed.

AZ *F-MOLL BALLADA* a szerzőnek azon művei közé tartozik, amelyek többféle megközelítést is elbírnak, mindenképpen megállva a helyüket a különböző temperamentumokkal történő ütköztetésekben. Természetesen csak akkor, ha az olvasat meggyőző erejű, a technikai kivitelezés elégtelensége miatt nem szorul előadás közbeni korrekcióra. Ezért is talányos az a sok körülményeskedés, sőt óvatoskodás, ami Wunder játékát ebben a darabban jellemzi. A mű nehezen indul, mint a nagy regények. Az alapvetően lírai beállítottság mellett felsejlik benne egy új vonás: Chopin – sokak által lenézett – epikai vénája.¹⁷ Semmi kétség, igen jelentős zene, a

¹⁶ Ezt a hibát sokan elkövetik, számos előadásban tapasztaljuk a megérkezés elerőtlenítését. Talán a megelőző ütem utolsó tizenhatodjáról induló *diminuendo*-ék lehet az ok, ennek azonban erősen ellentmond a 206. ütem elején található forzando jel. Mindenesetre kevésbé hihető, hogy a regiszterváltás egyben felhívás a leszálló ág hatályának azonnali érvényesítésére.

¹⁷ A darabra elsősorban kritikai szemlélettel tekintő szakemberek általában a – tagadhatatlanul furcsa, de mégis inkább sajtáságos – formát pellengérezik ki, elfeledkezve a címről, ami eleve feltételez bizonyos drámai váratlanságokat, szabálytalanságokat. Pedig lehetetlen nem észrevenni az egymástól világosan elkülönülő két rész csendes, elbeszélő hangvételének, illetve hisztérikus drámaiságának a szembeállítás dacára is megkapó egyensúlyát. Az is feltehető azonban, hogy – lévén a szerző egyik legnehezebben megközelíthető műve – a sok gyenge előadás ebben az esetben visszaüt magára a műre.

maga korában amúgy is modern zeneszerző innovatív képességeinek ragyogó bizonyítéka. De csak papíron. Az *F-MOLL BALLADA* lényegesen kevesebb alkalommal csendül fel a koncerttermekben, mint a műfajban komponált korábbi három testvére. Sokak szerint fáradtabb zene amazoknál. Ha Wunder előadását hallgatjuk, még az is megfordulhat a fejünkben, hogy alapjában véve sikerületlen alkotás. Pedig csak az előadás végtelenül unalmas. De vajon mitől?

Könnyű lenne most a sokat emlegetett – egyesek szerint apokrif – Furtwängler–Toscanini pengéváltásra¹⁸ hivatkozva érveket felsorakoztatni Wunder olvasatának kottahűsége mellett vagy ellen. A dolog ennél lényegesen egyszerűbb, és éppen az epikai oldalról közelíthető meg a legjobban. Ugyanis bizonyos esetekben az unalmat vállalni kell. Jó példa erre Schubert zenéje, amelyben rengeteg a látszólagos üresjárat. Aki ilyen esetben nem kezeli értékén a zenei anyagot, és mindenáron érdekessé akar válni, menthetetlenül elveszett. Az üresjáratok, a látszólag indokolatlan ismétlések ugyanis a nagy forma dramaturgiaiailag elhagyhatatlan részei. Hogy Schubert és Chopin zenéje között igen sok a közösség – nos, ez közhelyszámba megy. De hogy a valódi történet az *F-MOLL BALLADA*-ban a főtéma negyedszeri nekifutására sikerüljön, mindenképpen schuberti vonás.¹⁹ Wunder akkor járna jól, ha időt hagyna a zenei anyagnak „megérni” a lényegi változásokra, de amikor azok bekövetkeznek, egy pillanatig sem habozva, teljes intenzitással bontaná ki a bennük rejlő lehető-

ségeket. A felvételen pontosan ennek ellenkezője történik. A mű első, „unalmas” része érthetetlen és felesleges, az elbeszélés nyugodt menetét jócskán megzavaró rubatóktól, agogikáktól terhes. A keltetésnél jóval gyakoribb visszatartások és megiramodások legkirívóbb példája a 8. ütem, amelyben a komponista az *a tempo* utasítással világosan jelzi nemcsak az „utazósebesség” felvételének kezdetét, de a megelőző auktakt terjedelmét is. Wunder megvalósítása minden szempontból ellenkezik a szerzői instrukcióval: az ütem felénél veszi fel a tempót, ezzel a megelőző három nyolcadot visszamenőleg az auktakt részeként tüntetve föl.²⁰ Ez pedig – akár-hogy csűrjük-csavarjuk – kívül esik az „előadói szabadság” tárgykörén. Mint ahogy egy idő után felfordul a gyomrunk, ha olyan sofőr mellett ülünk, aki a gázpedál folyamatos nyomása helyett a szakaszos gázadagolás módszerével él, úgy teszik a főtéma hallgatását ügyszólván elviselhetetlenné az émelyítő rángatások, bakugrások. A 134. ütem nagy megállása utáni polifon szövet, a „mélypont ünnepélya” ugyanolyan kínos teteszetoszaságról árulkodik, mint maga a főtéma. Pedig az egyszerűnél is egyszerűbb lenne a zeneszerző utasítását követve ismét az *a tempo* használatához, mint az egyetlen lehetséges megoldáshoz folyamodni. A második részből pedig hiányzik az a fajta ugrásra készség, amely a pillanat törtrésze alatt eszközölhet lényegi változtatásokat a formán, vagy teljesíthet be drámai történéseket. Sajnos olyan helyeken is tapasztalhatjuk ezt, ahol a kottakép egyenesen sugallná a megoldást: a 152. ütemtől kezdve pl.

¹⁸ A szóbeszéd szerint Toscanini mondta volna Furtwänglernek: „*En kizárólag azt dirigálom, ami a kottában van.*” Mire Furtwängler: „*En meg arra vagyok büszke, Maestro, hogy azt dirigálom, ami a hangok mögött található.*” Sokan próbálták már ezt a szembeállítászt magyarázni, de az biztos, hogy stílus, mondanivaló változtatja a kétféle nézőpont relevanciáját.

¹⁹ A nagy léptékben, hosszú témákban gondolkodó Schubert feltehetően sikeresebb lett volna a drámai műfajokban, ha tovább él, és több kísérletezésre adódik lehetősége. Operaszerelemek gyakran előfordulnak késői műveiben. Nagy léptékű gondolkodása, vokális felkészültsége és az olaszos megoldások iránti affinitása feltétlenül alkalmassá tette volna a műfajban való elmélyedésre, nem szólva a közvetlen – pl. a Carl Maria von Weber által Schubertre gyakorolt – hatásokról.

²⁰ Ellenérvként persze fölhozható, hogy a darab folyamán a téma minden következő alkalommal „C-F” és nem „C-Desz” hangokkal kezdődik, sőt az egyetlen hasonló indulás – a 135. ütemet megelőlegező auktakt – a kottában kis hangjegyekkel szerepel. Csakhogy a két indulás nem egészen azonos, mert egyrészt éppen a 135. ütemtől kezd Chopin kiaknázni a „C-F” közötti „Desz” átmenőhangként való szerepeltetését; másrészt a főtéma „C-F”-jeinek indulásai a darab folyamán metrikailag nem konzekvensek, horribile dictu felvetik a háromnyolcados lejegyzés lehetőségét is. A kéziratban feltűnő az *a tempo* helyett szereplő *in tempo*, amely nem is a 8. ütemben, hanem a 7. ütem végén található. Teljesen egyértelmű tehát, hogy Chopin nem négy nyolcad múlva kívánja a sebesség felvételét.

a téma erősen variált alakja kétségtelenné teszi az események megállíthatatlanságát, előrevitte a darab második felére jellemző zaklatottságot, amelyet csak a 203–210. ütemek tudnak ideig-óráig feltartóztatni. Itt, ha valami, akkor a bölcs távolságtartás igen messze esik az optimális előadói megvalósítástól. Márpedig sem a 169. ütemben – ahol kiderül, mi rejtőzik a melléktema első megjelenésének (84. ütem) szelíd hangvétele mögött –, de még a végső összeomlási folyamat megindulásakor (211. ütem) sem érzékelünk többet; a sok vihart látott hős élete nagy tragédiájáról szenttelen, sőt objektív közömbösséggel szól. A nagyvonalúság hiányáról, az al fresco attitűd teljes negligálásáról vall a 173–174. ütemek balkéz-crescendója, amely nem csupán a jobb kéz hosszú hangjának dallamértékét gyengíti, de a mellékdomináns szep-timjét – „cesz¹” – is hallhatatlanná döngöli, pedig annak a 174. ütem második felében még fontos, késleltető szerepe is lesz, jótékony ellensúlyául a dallam crescendójának. És vajon mi motíválja az előadót a 199–202. ütemekben, hogy ellene tegyen a szerző által világosan kiírt, strettóval jelzett gyorsításnak? Talán nem akarja a 202. ütem akkordjait túl gyorsan, ergo túl durván játszani? Van-e valamiféle mögöttes jelentése a 211. ütem kényelmes indulásának? A recenzens már-már elnézést kérhet az olvasótól a sok gondolatképi hivatkozásért, de nem tudja megállni a legújabb megosztását: mintha valaki biztonságos helyről, mondjuk a világtűrből, ráadásul ipari televízió kerestül figyelve kommentálna egy tektonikus erejű természeti kataklizmát. A 223. és 225. ütemek meglődulása mögött gyaníthatóan nincs különösebb művészi megfontolás, ezzel szemben eléggé zavaró az egész kódára jellemző rengeteg pedálozás, ami az amúgy is túlsúlyos faktúrát összerosva, azt több helyen teljességgel átláthatatlanná teszi.

Ideje lenne most már valami jót is mondani Wunderről. A fent leírtak után némileg meglepő, hogy lehet, sőt nem is keveset. A CD zárószámaként felcsendülő – igaz, a megelőző műveknél igénytelenebb – *ANDANTE SPANATO* által bevezetett *GRANDE POLONAISE BRILLANTE*²¹ tolmá-

csolása nemcsak vitathatatlanul a legjobb az előadott művek közül, de fényt derít a művész kiemelkedő zongoratechnikájára és a hangzások iránti érzékenységére is. Ezen a ponton okvetlenül igazat kell, hogy adjunk a már említett angol kritikusknak. Arövid ritmikus értékek ugyan az *Andantéban* is túl rövidek, az 56–57., az 59–62. és az analóg helyet jelentő 99–100. és 103–106. ütemekben nem igazán világos, miért kell a szerző által világosan kiírt marcatóval jelzett „D²” helyett a változó elemet jelentő, a jobb kéz hüvelykujjával játszott hangokat ennyire kikapálni,²² de mindez eltörpül az olvasat frissességével való összevetéskor. Egy-egy kivételesen személyes pillanat hallatán még azt is hajlamosak vagyunk feltételezni, hogy – a kísérőfüzet interjújában elmondott gondolatai ellenére – a fiatal pianistának első lemezfelvételén pusztán csak nem igazán sikerült elkerülni a minden elvárásnak megfelelni akarás buktatóját. Ideje bőven van, a bizalmat pedig akkor is igazságtalanság lenne megvonni tőle, ha egyelőre nem tűnik száz százalékgig megalapozottnak, hogy tehetségének főnixmadara egyszer végérvényesen kiszabadul majd az intellektus pillanatnyilag stabilnak látszó fogságából.

Kocsis Zoltán

a *Polonaise* (1830–31), majd három év késéssel az *Andante* készült el. A művet Chopin eredetileg zongorára és zenekarra komponálta. Miután a kísérő együttes szerepe a darabban minimális, a mai előadói gyakorlat szerint általában szólózongorán adják elő, bár a szerző által hitelesített szólóverzió nem maradt fenn.

²² Ezt a megoldást is sokan alkalmazzák, pedig helytelen, és – egyáltalán nem melleleg – teljesen ellentmond a szerzői előírásoknak. A változó elemek (A¹-A¹-H¹-Fisz¹ stb.) ezekben az ütemekben a hüvelykujj viszonylagos „otrombasága” révén amúgy is kijönnek, viszont semmi sem pótolhatja – hiszen a zenei anyag által megjeleníteni kívánt óraszerkezetek túlnyomó része egyetlen hangon jelzi a negyed-, fél- vagy egész órákat – a makacsul ismételt „D²” harangeffektusát, amit csak a mutatóujj „megezőszakolásával” lehet elérni. Úgy látszik, a Wunder–Harasiewicz páros együttműködése nem terjedt ki ennyire aprólékos munkára.

²¹ Az eredeti német cím: *POLONAISE MIT VORANGEHENDEM ANDANTE SPANATO FÜR KLAVIER UND ORCHESTER*; a francia cím pedig *GRANDE POLONAISE BRILLANTE PRÉCÉDÉE D'UN ANDANTE SPANATO*. Hihetetlennek hangzik, hogy a mű meglehetősen nehezen született meg; először