



Légy hű magadhoz

A 16. és 17. század fordulóján élt angol zeneszerző, Orlando Gibbons madrigáljában *Az ezüst hattyú* (*The Silver Swan*) egy élet némaságát követően, végóráján először és utoljára szólal meg, majd meghal. A közmegegyezés a *hattyúdál* fogalmát az alkotóművészetek különleges megnyilvánulásaként tartja számon, ilyen értelemben tehát fontos mozzanat, sőt a hattyúdál magától értődő *sine qua nonja*, hogy az utolsó megszólalást számtalan *korábbinak* kell megelőznie, hiszen a nyilvánosság részben éppen ezekhez viszonyítva tulajdonít jelentőséget (mert hogy jelentőséget tulajdonít, az nem kétséges) a kompozíciónak, és ennek megfelelően teszi fel kérdéseit: tudatosan szánta-e hattyúdálnak a darabot a művész, másmilyen-e ez a mű, mint a korábbi megszólalások, van-e különleges tartalma? Ez érdeklő leginkább a művészettel foglalkozókat: az üzenetjelleg, a hattyúdál summázat mivolta, titokzatossága, az elköszönés mozzanata, az, hogy a műben nyilvánvalóvá és egyértelművé válik-e, hogy az alkotó búcsúzkodik, és ha igen, mit mond az utókornak, mit hagy maga után végső megnyilvánulásként.

Vannak búcsúk, amelyek esetében vitán felül áll, hogy aki az utolsó művet írta, tudatában volt annak, hogy távoznia kell. Ilyenek azok az opusok, amelyeket egy alkotó nagybetegen, az idővel versenyezve komponál, és esetleg már nem is tud befejezni. Ilyenkor a legutolsó mű torzó marad,

mint Bach esetében *A fuga művészete* (*Die Kunst der Fuge*), de arra is találunk példát, hogy a csonkán hátrahagyott utolsó művet másvalaki fejezi be, mint Franz Xaver Süssmayr Mozart *Requiemjét*, Franco Alfano Puccini *Turandotját*, vagy Serly Tibor Bartók *3. zongoraversenyét*.

Előfordul, hogy egy zeneszerzői életmű nem tartalmaz olyan kompozíciót, amelyet kifejezetten hattyúdálnak nevezhetünk, tehát nincs nevezetessé vált és jelentős formátumú utolsó mű, de van az alkotónak olyan jellegzetes „kései stílusa”, amely akár a korábbiaktól eltérő töménységével, netán leszűrt, összegző jellegével (ugyanakkor merészen kísérletező, előremutató megoldásaival, mint Beethoven esetében), akár rezignált alkonyfényeivel és lemondó, magába forduló gesztusaival – mint Brahmsnál –, egyértelműen a búcsú atmoszféráját teremti meg. Brahmsnak nincs olyan „hattyúdala”, amely jelentős és nagy formátumú alkotásként hívná fel magára a figyelmet, az azonban torokszorító, hogy a legutolsó mű, amelyet megírt, az orgonára fogalmazott, régies *Tizenegy korárelőjáték az O welt, ich muss dich lassen* (El kell hagyjalak, ó világ) hangjaival végződik. Ez a legutolsó zene, amit Brahms papírra vetett – nem sokkal életre szóló barátja és (nem is olyan) titkos szerelme, Clara Schumann halála után, az idő tájt, amikor megtudta, hogy gyógyíthatatlanul beteg.

Az orosz zeneszerző, Dmitrij Sosztakovics 1975. augusztus 9-én, 68 évesen halt meg. Ha az a kérdés merül fel, hová jutott ekkorra művészként és emberként, alighanem azzal kell kezdenünk, hogy teljes pályája során soha nem élt olyan konszolidált korban, amely az alkotómunkához kedvező körülményeket kínált volna. Szinte jelképes, hogy az 1905-ös orosz forradalmat követő bizonytalan időszak közepén, 1906-ban született. Tanulóéveit, nyilvánosság előtti bemutatkozását és a fiatal muzsikusként – korábbi csodagyerek – bontakozó zongoraművészi és zeneszerzői karrierjét tekinthetjük sikertörténetnek is, ezt azonban durván szakítja félbe az első sztálinista ledorongolás, amelyet operája, *A mcenszki járás Lady Macbethje* vált ki 1936-ban, és amelyet 1948-ban újabb politikai bunkósbotütés követ. Ezekben az években folyamatos bizonytalanságban, kiszolgáltatottságban él és dolgozik, nyilvános „önkritikára” kényszerül, műveinek stílusát-hangvétélét kialakítva megalkuvón a Hatalomra kénytelen sandítani, megpróbálva „kielégítő” nyújtani egy olyan macska-egér játékokban, amelynek szabályait nem ismeri, hiszen a bíráló – de olykor a dicséret is – az önkényuralmokban tapasztalható módon kiszámíthatatlanul, néha a legváratlanabb pillanatban és a legmeglepőbb indokkal érkezik.

Kiábrándulva, bizonytalanságban és sokszor rettegésben, az őt körülvevő társadalomban és önmagában is csalódottan él, megkeseredve, s ezt művei is tükrözik. Filmzenét ír a megélhetésért, a politika kegyeit kereső „hivatalos” darabokat gyártva szennyezi be önmagát, és közben

titokban remekműveket komponál az íróasztalfióknak. Túlélési stratégia egy brutális diktatúrában. Baráti visszaemlékezések szerint az öngyilkosság is foglalkoztatja. Sztálin halála után sem lélegezhet szabadon: 1960-ban meggyőződés nélkül belép a pártba, egy bizalmas vallomása szerint zsarolásnak engedve. Zavaros epizódoktól, jellemtelenségektől sem mentes magánélete és hamar megromló egészsége tükrözi a külvilág diszharmóniáját. Első, „nyitott” házassága felesége halálával ér véget, a második egy Komszomol-aktivistával rövid idő alatt felbomlik, és csak a harmadik – jóval fiatalabb – társ teremt harmóniát otthonában az utolsó évekre. Egészsége címszavakban: erős dohányzás, vodka, szívrohamok, a mai magyar újságolvasó számára Karsai Dániel kálváriájából ismert amiotrófiás laterálszklerózis (ALS), végtagtörések (1967-ben egyszerre volt törött mindkét lába), majdnem teljesen használhatatlanná váló jobb kéz, és végül tüdőrák. Halála tényleges kiváltó okaként váltakozva említik a rákot és a szívrohamot.

Az utolsó művet egy megtört és feloldhatatlanul keserű, testben-lélekben romos állapotú ember fejezi be 1975. július 5-én. A *Szonáta brácsára és zongorára* ajánlása Fjodor Druzsinyinnak szól. A muzsikusként annak a Beethoven Vonósnégyesnek tagja, amely 1922-ben a Moszkvai Konzervatórium végzős növendékeiből alakult, s amely 1938-tól évtizedeken át szoros együttműködésben dolgozott együtt Sosztakovicssal – tizenöt vonósnégyese közül tizenhárom ősbemutatóját ők abszolválták. Druzsinyin nem alapító tag, már csak azért sem, mert a vonósnégyes

létrejötté után tíz évvel, 1932-ben született, és 1964-ben váltotta fel Vagyim Boriszovszkijt a brácsa szólamában.

A háromtétéles mű tempódramaturgiája, a maga *Moderato* első tételével és *Adagio* fináléjával, mint Sosztakovics egyéb művei is oly sokszor, szembehelyezkedik a gyorsan pergő nyitó- és zárótétel klasszikus-romantikus hagyományával, a gyors-lassú-gyors helyett a lassú-gyors-még lassabb dinamikáját részesítve előnyben. A sok meditatív, töprengő elemet tartalmazó, s a brácsát gyakran zongora nélkül megszólaltatva „elmagányosító” mű meghallgatása megterhelő lélektanilag (ez sem ritka Sosztakovicsnál: az ő zenéje általában nem „felhőtlen kikapcsolódás”), hiszen a darab atmoszférája nemegyszer arra a hangulatra emlékeztet, amelyet József Attila *Reménytelenül* című kétrészes versének *Lassan, tűnődve* című első része így ír körül: *Az ember végül homokos, / szomorú, vizes síkra ér, / szétnéz merengve és okos / fejével biccent, nem remél.* Kozmikus magány, szembesülés a megváltoztathatatlannal. Ami a kompozíciós módszert illeti, Sosztakovics utolsó művében is vállalja a mai terminológiával többnyire posztmodernnek nevezett alkotók műtfeldolgozó és reflektív szerepét: zenéje gazdag idézetekben (Berg, Richard Strauss, Beethoven) és önidézetekben (saját *A szerencsejátékosok* című befejezetlen operája és szimfóniái). Ahol félreértetlenül tetten érhetjük az utolsó mű búcsúgesztusát, az a Beethoven *Holdfény-szonátáját* figyelemfelkeltő módon újra és újra idéző lassú finálé, és különösen e megrendítően személyes zárótétel legvége: a zene

eszközei végsőkéig redukálódnak, a hangok a megbékélés és az átszellemlés légkörét árasztják, a transzcendenciára fogékony hallgató úgy érezheti, az örökkévalóságba való átlépés pillanatát ragadják meg a finálé utolsó percei. Súlyos, bonyolult és megrázó zene a *Szonáta brácsára és zongorára*: olyan mű, amelynek esztétikai háttérét firtatva ismét egy magyar versidézetet hívhatunk segítségül, ezúttal Pilinszkytól: *Amiként kezdtem, végig az maradtam. / Ahogyan kezdtem, mindvégig azt csinálom.* Ha tehát az utolsó műtől „üzenetet”, „summát” várunk, a *Brácsaszonátáé* alighanem ez: „*légy hű magadhoz.*” Mit jelent ez Sosztakovicsnál? Azt, hogy a zeneszerző műveivel önmagát mindenkor fokozottan a zenetörténet kontextusában értelmezi.

A Hungaroton közelmúltban megjelent lemezén az ukrán brácsavirtuóz, Maxim Rysanov (1978) és a vele azonos évben született, Dániában élő örmény zongoraművész, Marianna Shirinyan szólaltatja meg Sosztakovics utolsó kompozícióját. A kiadó az utóbbi hónapokban nem egy olyan lemezt publikált, amelyet etalon értékűnek tekinthetünk: ilyen volt Brahms három zongoranegyesének felvétele is Várjon Dénes, Giovanni Gusto, Szűcs Máté és Perényi Miklós előadásában – és ilyen ez a lemez is. Rysanov korunk egyik legjelentősebb brácsása (aki egyben kiemelkedő tudású és szuggesztivitású karmester is, erről a magyar közönség is meggyőződhetett már). Hangja páratlanul gazdag és sokárnyalatú, tud hatalmas erővel, dúsan és sötéten zengeni, de képes arra is, hogy pasztelltónusokkal gyönyörködtessen. Színár-

nyalataihoz hasonlóan dinamikája is különlegesen sok fokozattal ejti ámulatba a zenehallgatót. Technikája bámulatra méltón teherbíró: úgy tetszik, Rysanov számára nincs lejátszhatatlan részlet. Tisztán, lehangzó bizottsággal muzsikál, hangszeres nehézséget nem ismerve, csak a zenei tartalomra összpontosítva. Kifejező ereje, karakterek iránti érzékenysége, beleérző képessége egyedülálló: Sosztakovics szonátájának sokféle hangütését nagyszerűen teremti újjá, a nyitótétel szemlélődő-töprengő hangjától az éles hangsúlyokkal központozott középső tétel energikus-fanyar nyers scherzando-magatartásán át a finálé szinte éteri átszellemültsé-

gégig. Előadói munkamódszerének alapvető tartozéka a művel való feltétlen azonosulás: az érzelmi, induktív, szellemi tartalmak méltó és intenzív közvetítése. Társa, Marianna Shirinyan pompás zongoraművész, tökéletes technikával, plasztikus billentéssel, amely tiszta faktúrát teremt és remekül alkalmas a rajzos dallamformálásra. Nem kísérő, hanem teljes jogú, inspiráló partner, aki jelentős részt vállal egy kivételes interpretáció összhatásának és nagyságrendjének kialakításában.

Dimitri Shostakovich: Viola sonata op. 147.
Maxim Rysanov, Marianna Shirinyan.
Hungaroton



Stuber Andrea

111

Fess, alkoss, gyarapíts

A családi musical kifejezés nem azt jelenti, hogy a vezető alkotó – jellemzően a rendező – hozza a rokonait munkatársnak, szereplőnek, tervezőnek vagy bármi másnak. (Bár akadnak olyan színházi bemutatók is, ahol pont ez történik.) Hanem hívószó, amellyel a színház azt üzeni, hogy bár alapvetően a gyereknéző a célközönség, de anyuka elhozhatja a férjét is. A színház, ha már gyerekelőadást visz színre, a műfaj-korosztályi bővítéssel szaporítani kívánja látogatói számát: ne egy-két belépőt vegyen a jegyvásárló, hanem inkább hárm-at-négyet.

A családi musical az a színházi műfaj, amelyben talán a legtöbb új,

kortárs darab születik, tehát gyakoriak az ősbemutatók. A cselekmény általában klasszikuson alapul – hosszan sorolhatnánk a példákat az *Óz, a csodák csodájától* a *Pál utcai fiúkon* át a *Misi mókusig* –, máskor filmes ihletésűek, mint a nagyszerű *Valahol Európában*. Vagy a *Mézga család*nak az a rettentő verziója, amely öt évvel ezelőtt végigturnézte az ország színpadait. A családi musical ugyanis kiváló üzleti terep a gagy számára is. Amikor azonban komoly az alkotók művészi szándéka és befektetése, akkor az innováció általában a feldolgozás módjában és a megzenésítésben nyilvánul meg. Az utóbbi mindig igyekszik megfe-