

FIGYELŐ

A LEGNAGYOBBAK KÖZT

Annie Fischer: Encore • in concert

Disc one: Franz Schubert: 4 Impromptus, Op. 142 D 935; Fryderyk Chopin: Ballade No. 3, Op. 47; Robert Schumann: Phantasie, Op. 17.

Disc two: Fryderyk Chopin: Piano Sonata No. 2, Op. 35; Robert Schumann: Kinderszene, Op. 15; Robert Schumann: Piano Sonata No. 1, Op. 11 Hungaroton HCD 32750-51, ADD Stereo.

Timings: 72:21 (Disc 1) 70:27 (Disc 2)

Meglepő, de Fischer Annie hanglemezősszkiadás nem létezik. Hogy a valamikor egy egész világ által csodált, forradalmian új hordozó, a CD is letűnőben van, hogy a megosztó portálok révén hovatovább bárki bármit letölthet, talán rendben is volna; ám a tény, hogy halála után húsz évvel sem adtak ki legalább egy diszkográfiát, amely a teljesség igényével dolgozna fel mindazt a hangzó anyagot, amit Fischer Annie reánk hagyományozott, tény marad. Kulturális életünk egyik megoldatlan, kínos kérdésének, de szégyenfoltjának is nevezhetnénk.* Bizony hajlamosak vagyunk elfeledkezni nagyjainkról, nemzeti büszkeségeinkről, a maguk idején glorifikált, örök érvényűnek hitt jelenségekről, produkciókról. És ebben az esetben mellékes, mennyire tartotta fontosnak Fischer Annie magát a hangrögzítést. Tudjuk jól: igen kevésbé, de ez nem elegendő indok ahhoz, hogy az életmű lezárulta után ennyi idővel – amikor létrehozójáról már közterületet illene elnevezni – se tegyük meg a megfelelő lépéseket annak összegzése érdekében. Nem utolsósorban azért, mert a művészről nyilvános szereplései ritka kivételekkel a hangversenydobogóra korláto-

* A szerkesztés lezárása után jutott tudomásunkra, hogy a Gramofon Könyvek gondozásában frissen megjelent, Fischer Annie életének és munkásságának szentelt emlékkönyv (szerkesztők: Fittler Katalin és dr. Székely György) függeléként tartalmaz diszkográfiát is. (A szerk.)

zódtak. Interjú alig-alig adott, riporterek előtt nagyon ritkán nyílt meg, a reklám – mai kifejezéssel élve PR – üzleti része teljesen hidegen hagyta. Személyében kiválóan megfért az ünnepe, megközelíthetetlen pódiumsztár mítosza a bevásárlócekkkel közlekedő, a piaci kofákat keresztneveükön szólító háziasszony realitásával. Királynői méltósággal ötvözött hiteles egyszerűség: ma már szinte elképzelhetetlen egy és ugyanazon ember esetében. De Fischer Annie pályájának zenitjén – ami nagyjából az ötvenes-hatvanas évekre esik –, az akkori társadalmi és politikai viszonyok között, a tömegkommunikáció korabeli fejlettségét tekintve közszereplőnek (talán ez a szóhasználat sem létezett még) lenni tökéletesen mást jelentett, mint napjainkban. És hát: mit és mennyit lehetne verbálisan – ha úgy tetszik, a muzsikán innen – hozzátenni ahhoz a művészethez, amelynek lényege a szavakon túli kifejezésmód?

A hangfelvétel egyben szembesít a mítosszal is. Aki csak egyszer is hallotta Fischer Annie zongorajátékát, akár kevésbé ihletett pillanataiban is, bizonyára nem felejtí el. Mindenki őrizhet erről a játékról olyan emléket, ami csak is és egyedül az övé és gyakorlatilag megoszthatatlan. Az ő számukra a mégoly tökéletes hangfelvétel is csak emlékeztető, sohasem fogja betölteni az egyszeri, megismételhetetlen élmény szerepét. Még akkor is így lenne ez, ha Fischer Annie művészetének kvintesszenciáját a hangrögzítés képes lenne maradéktalanul visszaadni. De ez a művészet ab ovo antagonisztikus ellentétben áll a megörökítés bármiféle szándékával. Fizikai léte illékony, maradandó nyomot olyan szférában hagy, ami a természeti törvények birodalmának határain kívül esik.

Akik azonban sohasem hallották Fischer Annie-t koncertpódiumon zongorázni, bizonyos fókig érthető szépséggel közelítenek a legendához. Ők a kritikai álláspontot képviselik, elvárásaik homlokegyenest ellenkeznek azokkal, akiknek a közvetlen, személyes élmény osztályrészül adatott. Nekik maradnak a hangfelvételek, amelyek a szinte kötelező Qualiton-Hungara-

roton lemezek¹ kívül tartalmazhatnak anyagot a rendszerváltozás előtti időkben barátinak nevezett országokból és Nyugatról is, ami részint a Tóth Aladár–Fischer Annie művészpár személyes kapcsolatainak, részint a művésznő privilegizált helyzetének² köszönhető. Hallgatásukhoz nem kevés empatikus készség szükségeltetik, s nem csupán a – mai füllel mérve – silány hangminőség miatt. Fischer Annie legalább annyira idegenkedik a mikrofontól, mint ahogy a mikrofon is tőle. Valódi közönség – ha úgy tetszik, igazi tét – híján a felvételi körülmények nem kínálnak felvillanyozó inspirációt, annál több a zavaró körülmény (ingerszegény környezet, süket csend, váratlan zajok, műszaki hibák stb.), ami jócskán le tudja lohasztani a kivételes előadás optimumának létrehozására irányuló szándékot. A mikrofonnal való harcra – amit némi malíciával együttműködésnek is nevezhetnénk – nagyon is „szakosodni” kell, az erre szolgáló eredményes módszerek sok esetben állnak szemben a spontaneitással; mondjuk ki kerekén: magával a zenei szubsztanciával. Nagyon is elképzelhető, hogy egy ilyenfajta tudatmódosulástól egyesek éppen művészetük legféltebb kincseit védik – öntudatlanul vagy tudatosan, ez már egyre megy.³

¹ Kivételes hely illeti meg ezek között azt a ciklust, amely az összes Beethoven-szonátát tartalmazza (Hungaroton HCD 31626-31634). Fischer Annie, aki nem csak a mikrofontól, de – különböző okoknál fogva – az összkiadásoktól is idegenkedett, igen nehezen hagyta magát rábeszélni erre a munkára. Nem utolsósorban a felvételvezető, Antal Dóra szívós munkájának köszönhető, hogy a sorozat – amelyet a művésznő nem engedett életében megjelentetni – egyáltalán elkészült.

² E sorok írója itt hívná fel az illetékesek figyelmét arra, hogy legfőbb ideje lenne egy olyan, átfogó jellegű monográfia megjelentetésének is, amely hitelesen dolgozná fel Fischer Annie életét és tevékenységét, nem hallgatva el a hatalomhoz való viszonyát, illetve egyszer s mindenkorra tisztázná személyét a rosszinulatú s egyéb beszéd alól.

³ Ami nagyon is érthető. Sok kiváló művésznek volt „mikrofonláza”, ilyen volt például Joseph Lhevinne (1874–1944), korának egyik leginneapolisabb virtuóza, vagy az egyik leghíresebb Liszt-tanítvány, Moriz Rosenthal (1862–1946), aki elképesztően kevés felvételét engedte publikálni. Minden idők egyik legtechnikásabb zongoristája, Simon Barere (1896–1951) hasonló gonddal járt el felvételei szelektálásakor, sőt még Rachmaninovról is feljegyezték, hogy – milyen

Minden bizonnyal ezek közé a hiperérzékeny művészek közé tartozott Fischer Annie. A zeneművek művészi igazságát talán senki nem kereste oly ádázul kitaróan, mint ő. Ugyanakkor mindenfajta zenefilológiai tevékenységet elnéző mosollyal nyugtázott; a kottaszöveg csak addig érdekelt, amíg megláthatta-megérezhette-dekódolhatta a hangjegyek mögötti, a szokványos notációval jószerivel lejegyezhetetlen üzeneteket, amelyek miatt a szerző egyáltalán belefog a komponálásba. Egy-egy szenciószámba menő zenetudományi felfedezés – amely nemritkán lényeges változást idézhet elő az adott mű előadási gyakorlatában – őt, ha nem is hagyta érintetlenül, különösképpen nem érdekelt. S ha nagy ritkán mégis szembesülnie kellett az Urtext-kiadások nemes ügybuzgalomtól áthatott szerkesztőinek legújabb kutatási eredményeivel, tévedhetetlen biztonsággal hallgatott saját fülére, romlatlan ízlésére. A legnemesebb értelemben vett konzervativizmus volt az övé – de volt is mit őriznie. Mint ahogy nagy elődeinek is, generációról generációra. Azt is mondhatnók, egyfajta jellegzetesen közép-európai hagyományt, amely azonban megfelelő kezekben mégis általános érvényűvé vált. A „megfelelő kezek” alatt természetesen korszakformáló géniuszokat kell érteni, akiknek még a zongorajáték, zongoratechnika fejlesztésére irányuló tevékenysége is az első bécsi klasszicizmustól eredeztethető. Az alapállás egyértelmű: a szerző szándékaival való legteljesebb azonosulás, ami nem valamiféle bénító alázat, hanem éppen ellenkezőleg, a teremtő szabadság érvényesítése révén éri el célját. Párosítva ezt olyan billentéskultúrával, amely egyenes le-

nevetésesen hangzik! – képes volt aggodalmaskodni egy-egy félreütés miatt. Szyjatoszlav Richter – sok tekintetben Fischer Annie-hoz hasonló művész – ha nem is félt, de alapjában véve berzenkedett a stúdiómunkától, élete legrosszabb felvételeinek nevezve az ott készületeket. Mások ugyanakkor kifejezetten élvezték a felvételőlcsér vagy mikrofon közelségét: művészi jelentőségéhez képest Alfred Grünfeld (1852–1924), Frederic Lamond (1868–1948), Harold Bauer (1873–1961), Anatole Kitain (1903–1980), Mark Hambourg (1879–1960) – a sort lehetne folytatni – tekintélyes lemez-oeuvre-t hagytak az utókorra. Wilhelm Backhaus (1884–1969), Joseph Hofman (1876–1957), Dinu Lipatti (1917–1950) életműve persze más megítélés alá esik.

származottja nemcsak Liszt, de Hummel, Beethoven örökségének is.

A recenzió tárgyát képező CD-t hallgatva – a műsor minden egyes száma kikezdetetlen remekmű, a művésszé érés folyamatának úgyszólván kötelező anyaga – már az első hangtól tisztában lehetünk vele, hogy kivételes egyéniség ül a zongoránál. A nagyvonalúság, amellyel Fischer Annie felépíti Schubert *F-MOLL IMPROMPTU*-jének főtémáját, anélkül, hogy a meglehetősen heterogén dallam egy csipetnyit is veszítene koherenciájából, az idővel való bánásmód tévedhetetlensége, a tempónak a dallamvonalal tökéletesen adekvát alakítása mind-mind a szuverén egyéniség névjegye. Azé, aki biztos ösztönnel kerül el az iskolás hangvételt, holmi felesleges értelmezősdit, aki leve kesztyűt dob mindenfajta beprogramozottságnak. A „kizárólag ott és akkor” doktriner módon soha meg nem határozott, ám annál valóságosabban érvényesített elve a vezérfonal – szinte látjuk magunk előtt a türelmetlen Dohnányi Ernőt, ahogy a Zeneakadémián előjátssza ezt a rövid részletet tanítványának. A tanítvány pedig figyel, mert mesterén keresztül magától Schuberttől kapja az üzenetet. És tisztában van azzal is, hogy ezt neki is egykoron célba kell juttatni. Mert ez még megtanulható, sőt tanítható.⁴

De mi az, amit még egy Dohnányitól sem lehet megtanulni, hol az elrugaskodási pont, amelytől kezdve a tanítvány egyes-egyedül magára van utalva, zeneiségének önálló életet kell kezdenie? Nos, ez valahol ott kezdődik el, ahol az *F-MOLL IMPROMPTU* főtémája véget ér. Elvégre szájbarágás szájbarágást szül, s hiába a legavatottabb vezető, ha nincs meg az egyensúly, amely nélkül a nagy forma felborul, atomjaira szakad,

⁴ Ez a könnyen félreérthető mondat némi árnyalásra szorul. Tanulás és tanítás nem okvetlenül fedi egymást. Hiába a leghatékonyabb módszer, a legtürelmesebb munka, a legrátermettebb professzor, ha a diákban nincs meg a hajlandóság, hogy magáévá tegye a hallottakat. Az ellenkezője is igaz: autodidakták a megmondható, hogy bármiből, bárkitől lehet tanulni. Nem szólva arról, hogy bizonyos szegmensnek el-sajátíthatatlanok pusztán intézményesített keretek között – a pódiumon szerzett tapasztalatokat például a legjobb pedagógia sem képes pótolni. Fischer Annie is pontosan tudta, hogy a felsőfokú oktatás eredményességének titka nem a „tanártípuskérdés” környékén rejlik...

menthetetlen unalomba fullad. Pedig még Schubert az egyik zeneszerző azok közül, akiknél az egyhangúság – ha úgy tetszik, szimplifikáló törekvés – aránylag kockázatmentesen vállalható.⁵ Itt azonban a hallgató minden szempontból eseményekben gazdag átvezető szakaszt élhet meg, amely nem szűkölködik meglepő fordulatokban, ritmikai és motívikus skálája gazdag, érződik rajta, hogy a szerző immáron nem csupán egyszerű dalszerző, hanem komoly szakmai vérttel felruházott komponista, aki Salieri iskoláját megjárva tudatosította magában, amit ösztönei eddig is helyesen súgtak neki. Nem mint ha a dalköltő eltűnt volna, épp ellenkezőleg: a melléktémát hallgatva akarva-akaratlan az *AN DIE MUSIK* című zseniális miniatűr jut eszünkbe. Fischer Annie az átvezető rész kezdetén tempót váltva az egész szakaszt sietősen, mondhatni kapkodva „intézi el”, nem csekély meglepetésére azoknak, akik Schubert zenéjétől valamiféle melankóliával telített megnyugvást várnak. De nemhiába nyitányforma, vannak ennek a zenének kifejezetten drámai vetületei is (a mindössze harmincegy esztendő megélt Schubertnek bizonyára szüksége lett volna még néhány évre, hogy a színpadi hangvételét is ugyanolyan biztonsággal találja meg, mint egyéb műfajokban).⁶ Az előadás ezeket az elemeket húzza alá, néha bizony a kelletnél nagyobb feszültséggel, vállalva még a pillanatnyi zavar ódiumát is. De vannak helyzetek, amikor nem az ész, nem a tisztelet, hanem a szenvedély parancsol.⁷

A monoton hangzású melléktémát Schubert háromszor mondja el, másodszor egy óktávval följebb, harmadszor a jobb kéz szólamának variációjával. Ez utóbbit talán szívesebben hallgatnánk egy-két fokkal nyugodtabbra kalibrálva, ám – másokkal ellentétben – Fischer Annie éppen ezt játssza a három megjelenés közül a legintenzívebben, talán a dominánsan való meg-

⁵ Minden valószínűség szerint a kortársak is erre gondolhatnak, amikor Schubert zenéjét a „furcsa, megdöbbentően egyszerű” szavakkal jellemzik.

⁶ Salieri egyébként Beethovenből is legszívesebben olasz operaszerzőt faragott volna, akinek néhány fiatalkori vokális műve megdöbbentő affinitást árul el az olasz operakultúra iránt.

⁷ „A tisztelet mindig steril, soha nem válhat produktív haterővé. Az alkotáshoz dinamika, motor kell, s van-e erősebb motor a szenvedélynél?” (Igor Stravinsky: *ÉLETEM*. Gondolat, 1969. Fordította F. Csanak Dóra.)

állás meglepetésszerű megjelenését előkészítendő, hogy aztán az abból lecsurgó Asz-dúr hármashangzatok asz-mollá válása engedjen teret a zárótéma kibontakozásának. A téma a tipikus „minél kevesebb, annál több” Schubert-témák egyike, még a melléktéma is szószátyárnak tűnik mellette. Rejtély, hogy a művészné miért változtat a szerző által leírt faktúrán. Ettől kezdve azonban a recenzens csak hipotetikus eszmefuttatásokkal szórakoztathatná az olvasót és önmagát – tehát megálljt kell parancsolni a képzeletének.⁸ Egyebekben minden formai telitalálata mellett a mű – mint a sorozat minden darabja – nem csak címében improvizáció, az igazán hiteles előadásnak interaktív módon, közönség jelenlétében, magától kell megszületnie. S ennek az ismérvek Fischer Annie már hozzáállásával is maradéktalanul eleget tesz.

S nagyjából így van ez a másik három darabban is. Parádés számai ezek az érett művészek, aki elérte a hiteles egyszerűséget. A karakterek, a gesztusok, az arányok sohasem eltúlzottak, Fischer Annie érezhetően semmit, senkit, még saját korábbi produkcióit sem akarja „lefőzni”. Szinte kitapintható élvezettel – persze az anyanyelv biztonságának tudatában – nyúl az *Asz-dúr IMPROMPTU* Beethovenre hajazó témájához, annak minden rezdülését megrendítő erővel közvetítve a hallgatónak. Különös, hogy a ru-

tin milyen távol áll Fischer Annie-től, gyakran érezhető, hogy mintha kifejezetten az első találkozás friss benyomásait akarná megosztani közönségével. Tagadhatatlan, hogy elkelve néhány jobban kigyakorolt frázis, de ki törődik ezzel, amikor ilyen olvasat részese lehet? A *B-dúr IMPROMPTU* – ha az *F-moll IMPROMPTU* melléktémájában az *AN DIE MUSIK* refrénjére ismertünk, ennek témájában a *ROSAMUNDA*-közzenét véljük felfedezni – előadásának egyik nagy tanulsága, hogy milyen fontos a tempók és azok arányainak helyes megválasztása. Fischer Annie nem esik abba a hibába, amibe az előadók nagy része, nem karakterizálja túl a variációkat, nem rohan indokolatlanul az elsővel, nem teszi sárban vándorogó ökrösszekérré a harmadikat, s fenséges egyszerűséggel tárja elénk a témavisszatérés tényét a darab végén, anélkül, hogy ennek jelentőségét akár csak a legkisebb mértékben is eltúlozná. A negyedik darab előadása elüt az előzőktől, mintha nem is ugyanannak a hangversenynek felvételét hallgatnánk. A művész közérzete hallhatóan kiegyensúlyozatlan, több furcsaságot is tapasztalhatunk, amelyek között a legmeghökkenőbb a kódát megelőző átvezető rész semmivel sem indokolható hajszolt tempója, ami ily módon kioltja a kóda robbanásszerű hatását. Ezt Fischer Annie is érezheti, mert a darab befejezéséhez egy – Schubert által soha le nem írt – *f-moll* akkordot is biggyeszt, mintegy elismerve, hogy a befejező skála és az azt lezáró kontra *F* nem volt elég hatásos. Lehetne mondani, hogy korábbi tévedésén javít ezzel a gesztussal,⁹ mindenesetre kérdéses, hogy ő maga áldását adta volna-e ennek az előadásnak a publikálására. Ezért is kár, hogy a két CD-re nem fért több Schubert-mű, de – mint Mácsai János a kísérőfüzethez írott szövegében említi – a válogatást elsősorban gyakorlati szempontok motiválták.

Minthogy az említett kísérőfüzet bőséges információt kínál a felvételi körülményeket illetően, talán etikátlan lenne a hangminőséget pellengérré állítani. Az ún. „kalózfelvételek” esetében a hallgató amúgy is másképp viszonyul a zenei anyaghoz, mintha ideális körülmé-

⁸ Ettől függetlenül sokan feltették már a megkerülhetetlen kérdést: mi az oka annak a nagyszámú idegen hangnak, amelyet Fischer Annie az előadásba vegyít a szövegűség rovására? Nyilvánvaló, hogy a pillanat hevében becsúszhatnak kisebb-nagyobb hibák a legkigyakoroltabb produkcióba is, akár a titáni erőfeszítés miatt, akár azért, mert az előadó az „ott és akkor” oltárán feláldozza a már előre beprogramozottat. Lemezünkön azonban bőségesen fordulnak elő olyan hangok, amelyeket a szerző nem írt le, de amelyek semmiképpen sem minősíthetők technikai hibáknak, éppen ellenkezőleg: szervesen hozzátartoznak a produkcióhoz, az olvasathoz, a képhez, amely az előadásban a műről él. Feltehetőleg valamikori rossz betanulásokról vagy az idők folyamán – a kotta folyamatos ellenőrzésének híján – fokozatosan beállt változásokról lehet szó, amelyeket némi empátiával – a szerző „így is írhatta volna” – bagatellizálni is lehetne, csak hogy a dolog nem ilyen egyszerű. Hogy milyen mértékben másítják meg az eredeti szerzői szándékot? Nos, éppen ez az a már végtelenül szubjektív szféra, amelyben ki-ki eldöntheti, hogy túl van-e azon, amire az előadói szabadság jogosítványa szól, hasznára, esetleg kárára vált-e az előadott műnek.

⁹ Recenzens a Zeneművészeti Főiskola nagytermében saját fülével hallotta *Liszt: H-moll SZONÁTA*-ját, melyet Fischer Annie – merő véletlenségből – szubkontra *H* helyett *A-n* fejezett be. Akkor egy pillanatra sem merült föl a kijavítás szándéka, talán az előadás igen magas színvonala miatt.

nyek között, professzionális felszereléssel és munkával létrejött produkciót hallgatna. A különbség azonban, ami a Schubert-impromptuk és az azokat követő Chopin: *ASZ-DŰR BALLADA* között megfigyelhető, már-már túlmegy a legtoleránsabb fül tűrőképességén is. Minthogy a kolofon nem jelöl meg felelős szerkesztőt, csak a hangmérnök és montírozó Győri János nevét említi, a műsor sorrendjét illető kifogásokat nincs kinek adresszálni. Az említett felvétel a környező számoktól hangmagassági és -minőségi szempontból is annyira elüt, hogy minden bizonnyal jobb lett volna, ha a teljes program végén szerepel. Az előadás amúgy is „bónusz”, hiszen Fischer Annie utolsó hangversenyén készült, az egyetlen darab, amely megfelel az album címének, igazi ráadászám, amelyre nem illik készülni, mégis sok esetben a koncert csúcspontját jelenti. Részben, mert ekkor a művész már száz százalékgig felszabadult, az izgalomnak nyoma sincs, részben, mert a háttérben mégiscsak létezhet bizonyos fajta rákészülés: kizárt, hogy Fischer Annie ne tudta, ne érezte volna, hogy ez alkalommal a közönség kivételes ünneplésben fogja részesíteni. Amennyiben búcsúkoncert, miért ne szerepelhetne annak egyik ráadászáma szimbolikusan is az album végén? Ám ha a névtelenségbe burkolózó szerkesztő(k) – vélhetően terjedelmi okokból – annyira fontosnak tartotta/tartották, hogy ez a páratlan dokumentum az első CD-n szerepeljen, legalább ügyelhettek volna a hangmagasság egyeztetésére.¹⁰ Kínos hiba, ami az előadás értékéből mit sem von le, a hallgatót azonban fölöttébb ké-

nyelmetlen helyzetbe hozza. Olyannyira, hogy kezdetben nem is tud mára figyelni, mint hogy hallása az új, magasabb frekvenciához igazodjék, s ezáltal elmulasztja a mű kezdő, leglényegesebb gondolatát. Visszatérve a track elejére, bosszankodása csakhamar csodálattá válik, és eltöpreng: vajon meddig tolható ki az emberi korhatár? Lesznek-e valamikor 120-140 éves előadók, akik játszi könnyedséggel bírják a mai középkorúak teljesítményét? Egyáltalán, meddig képes megőrizni valaki az első benyomást a maga teljességében? S hogyhogya Fischer Annie esetében szó nincs arról a szinte kötelező, bölcs, leszűrt játékról, amit oly sokszor hallunk felemlgetni idős művészekkel kapcsolatban?¹¹ Mert nincs, nála a feladat vállalása a műhöz igazodik. A művész nő nyolcvanadik életévében bizvást megengedhetne magának rutinszerű megoldásokat, tagolásokat, lassításokat, amelyek a kényelmét szolgálják, munkabírásának egyenletességét garantálhatják, a végső erőtartalekokat biztosíthatják. De nem: Fischer Annie úgy rohan neki hajmeresztően kényes futamoknak is, mint ahogy valószínűleg tehette a darabbal való első találkozás során. Más kérdés, hogy mit bírnak ilyen korban az izmok, az ízületek, az agyonicigaretettől tódító és légutak. De úgy látszik, jól bírják: a ballada végén senki sem gondol sikerületlen figurációkra, elrontott ujjrendre, melléütésre és más effélére, ellenben szívesen meghallgatná az interpretációt még egyszer, immáron mentesen a hangmagassági anomáliák okozta kellemetlenségektől.

És itt tulajdonképpen el is érkeztünk az album megjelenését megindokoló fő gondolathoz. Egy élő előadás felvétele nem arra való, hogy azt keressük benne, ami amúgy sem létezik: a tökéletességet. A „hibavadások” tehát jobban teszik, ha lehetőleg mellőzik e két CD meghallgatását. Fogadatlan Beckmesserekként teleróhatják a táblát s több másikat is, de mit érnek a hibák regisztrálásával? Körülbelül ugyanannyit, mint Wagner hőse. A nagy többséget – hál’istennek – más, fontosabb kritériumok érde-

¹⁰ Nem kétséges, hogy nem hangolási különbségről, hanem a felvevőkészülék előregedéséről lehet szó. A felvételeket titokban készítő Dévény Anna (országszerte elismert mozgásterapeuta, Fischer Annie relikviáinak szenvedélyes gyűjtője) még 1994-ben is azt az ITT márkájú hordozható kazettás magnetofont használta, amit már a hetvenes években is: nagyon is elképzelhető, hogy az 1978 és 1994 között eltelt időszak alatt a forgórészek lelassultak, s ennek folytán a berendezés más sebességgel rögzített, mint korábban. A zongorahangolások közötti különbségek esete csaknem kizárt, a világszerte használt standard (Normal A = 442 Hz) nem változott. Fischer Annie általában a Zeneakadémia nagytermében lévő, az akkori Országos Filharmónia tulajdonát képező Steinway & Sons D 351629 opusszámú, 1955-ben gyártott zongorát preferálta, a szolnoki fellépésére azonban egy Bösendorfer Imperial modellt választott.

¹¹ Backhaus, Rubinstein és más idős művészek karrierje közismert. A korrekorder azonban minden bizonnyal Mieczysław Horszowski lengyel zongoraművész (1892–1993), Pablo Casals jó barátja és kamarapartnerre, aki százéves kora körül még szólóesteket adott.

lik. A kritikai álláspont nem merülhet ki a hibák, hiányosságok, visszásságok kipellengérezésében: a jót, a szépet, a haladót nem észrevenni súlyos hiba. Fischer Annie pedig bizonyítja nekünk, hogy kortól függetlenül, évtizedek távlatából is lehet szólni – ha valakiből nem vezett ki az alázat és lelkesedés – akár a legfiatalabb generációkhoz is. Az album elsősorban azokhoz szól, akik – hasonlóan Fischer Annie-hoz – nem a felszínt, hanem az amögött rejlő lényeket akarják megismerni.

Nincs nehéz dolguk a következő három trackkel: Fischer Annie számára Schumann stílusa talán a Schuberténél és a Chopinénél is megfelelőbb. A német komponista műveiből hiányzik az a finom rezerváció, ami Chopin opuszait jellemzi, de a schuberti melankólia is távol áll tőle.¹² Ezzel szemben állnak a tudatosan és büszkén vállalt pózok; az a fajta skizoid kettősség, amely valamilyen szinten minden emberi lényben ott bujkál; az ifjúság olyan fokú vitalitása, amely nem ismeri a tisztességes megöregedést, amelyben egy idő után csak elégni, megsemmisülni lehet. Fischer Annie itt Schumann-nal együtt vágyakozik, ujjong, kacag, ugrál, harcol, zokog, tőpreng, kinyilatkoztat. Itt egyáltalán nem bánjuk a szokásosnál jóval erőteljesebb emfázist, tempóváltásokat, fokozásokat, sőt megkockáztatandó: bármiféle szándék, amely a tökéletességre tör, csak ártana a gondolatok kifejlődésének. Az előadáson jól érződik, hogy Fischer Annie minden lehetőséget kihasznál, amivel a szenedélyek „fűtőanyagának” hatásfokát növelheti. Indokolatlan erőlködés csak nagy ritkán tapasztalható, általában a kulminációs pontokat előkészítő fokozások során. De Schumann emocionális töltése oly elementáris, hogy szinte a hanghibák is hozzátartoznak ehhez a fehér izzáshoz.

¹² Jelen sorok írója nem tagadja, hogy jóval mélyebb és közelebbi rokonságot érez Schubert és Chopin zenéje között, mintha megpróbálnánk bármelyiküket is Schumann-nal párhuzamba állítani. Ez némileg meglepő lehet, hiszen Schumann Chopin iránti tisztelete közismert, Schubert ún. „NAGY” C-DÚR SZIMFÓNIA-jának (D. 944) kéziratát pedig ő fedezte fel, nem kicsit lendítve ezzel Schubert népszerűségén. Örökre sajnálatos, hogy Schumann-nak nem jutott osztályrészül, hogy a BEFEJEZETLEN SZIMFÓNIA-t is megismerje (csak jóval a halála után bukkantak rá a kézíratra).

„Zseniként látta meg a napvilágot, és végül puszta tehetségé alacsonyodott le” – a Hans von Bülow-nak tulajdonított kegyetlen szavak¹³ tulajdonképpen nem is járnak oly nagyon messze az igazságtól. A korai zongoraművek magától értődően nem előzmény nélküliek, ám perspektívájuk csaknem végtelen. A „zeneszerzők legromantikusabbja” gyakorta hangoztatott definíciója mellé recenziens a maga részéről még odatenné a „legnémetebb” jelzőt is. Igen, ez a zene ugyanígy előhangja Wagner örvénylő szenedélyének, Brahms klasszikussá nemesített szépségideáljának, mint Mahler véget nem érő misztikus vívódásainak. De ott van benne a kétarcú hős, a fausti kettős lélek¹⁴ és mindekelőtt: a Költő. Aki, ha a KINDERSZENEN utolsó tételében *beszél*, akkor itt föltétlenül sír, ódat zeng, suttog és hallgat; amott, a FISZ-MOLL SZONÁTÁ-ban meg mintha felolvasná egy hosszabb verses eposzának részleteit. Íme, egy igazi német, aki nem prekonceptiók alapján gondolkodik, a racionalitás talaján érzi magát a legrosszabbul, akit legkevésbé a „józan” jelzővel lehetne illetni;¹⁵ s aki ügyszólván az életét adta a Zukunftsmusik eszméjéért, aminek megvalósulását, beteljesülését már nem érthette meg. S igen kétséges, hogy az eredményért őszinte szívvel tudott volna lelkesedni.

Igazi diszkográfiai szenzációt a FANTÁZIA és a KINDERSZENEN előadása nem kínál azoknak, akiknek módjuk volt ezeket a műveket nyilvános koncerten Fischer Annie-től hallani. Schumann „gyerekszobája” mellett azonban érdemes néhány percre elidőzni, különösen, hogy a kompozíció – kedvelt koncertdarabja lévén – mind-

¹³ A kijelentés valójában Friedrich August Bernhard Draeseke német zeneszerzőtől, a Liszt–Wagner iskola lelkes hívtől (1835–1913) származik.

¹⁴ Liszt pontosan érezte, hogy élete egyik főművét, a H-MOLL SZONÁTÁ-t Schumann-nak *kell* ajánlania annak ellenére, hogy előzőleg hallhatott a német zeneszerző – minden valószínűség szerint Clara Schumann által sugallt – rá vonatkozó, diszkreditáló kijelentéseiről. Kizárt, hogy ezzel a gesztussal a FANTÁZIA neki szóló dedikációját viszonzotta volna; a FISZ-MOLL SZONÁTA hatása Liszt művében félreismerhetetlen, mindenesetre sokkal kitapinthatóbb, mint a FANTÁZIA-é.

¹⁵ Schumann alkoholizmusát és fiatal korában szerzett szifiliszét – módfelett kínos kérdések lévén – közvetlen környezete igen sokáig próbálta titkolni, kevés sikerrel.

járt két felvételben is fennmaradt a mester, Dohnányi Ernő tolmácsolásában.¹⁶ Érdekes és tanulságos összehasonlítani a két művész olvasatát, megfigyelni, mit vett át a fiatalabb az idősebbtől, de legalább annyira izgalmasak a különbségek is. A hallgató nem kis meglepődéssel állapítja meg, hogy Dohnányi sokszor elnagyolt hozzáállásával összevetve mintha Fischer Annie szigorúbb, puritánabb, „modernebb” lenne, zongorázása ügyszólván tökéletesen mentes azoktól a módorosságoktól, amelyek mesterének játékában főleg a bal kéz – sokszor erőltetettnek tetsző – anticipációjának „köszönhető”. Lehetetlen, nonszensz ezt generációs különbséggel vagy az eltelt évtizedek szövegűsége irányuló előadói tendenciáinak Fischer Annie-ra gyakorolt hatásával magyarázni. Hiszen ő gondosan óvta művészetét az „irányzatoktól”, a hamis esztétikai folyamatok pillanatnyi divat diktálta vargabetűitől. Ami közös: a tempók, a karakterek, a dallamvonalak rajzolata. Mindez egyértelműen abból a hagyományból táplálkozik, amelynek alapját a Clara Schumann által jegyzett, Brahms aktív közreműködésével 1879-től 1893-ig készült, a Breitkopf és Härtel kiadóvállalat gondozásában megjelent Schumann-összkiadás kötetei jelentik. Ez a hatalmas munka nem feltétlenül jelent biztos forrást annak, aki Schumann eredeti szándékait óhajtja tanulmányozni. A KINDERSZENEN-t ilyen szempontból alaposan megvizsgálva kifejezetten zavaró, hogy az első kiadásban világosan közölt, a szerző által jóváhagyott metronómjelzéseket Clara önkényesen megváltoztatja, méghozzá oly mértékben, hogy már-már egyes darabok értelmezését veszélyezteti. És minthogy a kiadvány élén virító „*persönlicher Überlieferung*” elegendő indoknak tűnik Clara olvasatának megfélebbezhetlenségére, az már be is vonult a köztudatba. Pedig a „KINDERSZENEN”¹⁷ esetében a sokak által lenézett metronóm szerepe jóval fontosabb, mint más Schumann-művekben, hiszen a darabok címén és a metronómszámokon kívül az előadónak más támpontja itt nincsen, a tempójelzések hiányoz-

nak. Nem kétséges, hogy az időződő Clara tempói korának előrehaladtával valamelyes mértékben lelassultak (BITTENDES KIND, TRÄUMEREI, DER DICHTER SPRICHT), de az sem, hogy ezek a tempók messze állnak a zeneszerzői iniciatívától. Nem szólva arról az apróságról, hogy saját metronómjelzéseinek tanúsága szerint Clara néha gyorsabb tempót kíván, mint Robert (KURIÖSE GESCHICHTE), amivel a tulajdonképpeni alapkarakter – Ländlerbe oltott mazurka – vesz el; vagy nagyobb egységet vesz annak alapjául (GLÜCKES GENUG), ami viszont a harmóniaváltások tisztaságát veszélyezteti. Felvetődhet a kérdés: akkor hát ez az, amit közép-európai tradíciónak nevezünk? Bizonyára, mert a KINDERSZENEN-t – és sok más Schumann-művet – általában ma is Clara Schumann kiadványából tanítják.

Az album revelációját – minden kétséget kizáróan – a szonáták jelentik. Nem csak azért, mert kivételes hőfokú előadásokat hallunk, hanem főként, mert Fischer Annie ebből a két műből sohasem készített stúdiófelvételt, sőt eleddig kalózkidást sem ismertünk róluk. Okvetlenül nagyobb kihívást jelentenek ezek a művek, mint az album többi száma: az előadáson érződik, hogy a művészről számára ezek különleges jelentőséggel bírnak, ezért feltételezhető, hogy sokáig és gondosan, a szokásosnál jóval több gyakorlással készült előadásukra. Már csak ezért is sajnálatos, hogy nem rögzítették ezeket a kompozíciókat stúdiókörülmények között, mert úgy könnyűszerrel kiküszöbölhetőek lettek volna azok a hibák, amelyek semmiképpen sem zongoratechnikai hiányosságból, hanem különböző okokból, például izgalom folytán, a közérzet zavaraiából, akusztikai anomáliákból stb. fakadnak. Ha már a technikáról szó esett: aki így, a tökéleteshez ennyire közelítően játssza a B-MOLL SZONÁTA negyedik tételét,¹⁸ annak nincsenek, nem lehetnek problémái. Csak találgathatunk: ha Fischer Annie netán vállalkozott volna a B-MOLL SZONÁTA lemezfelvételére, felülírta volna a művekkkel való azonosulás szándéka a stúdiómunkával szemben érzett averzióját?

Fölöttébb érdekes, hogy Schumann műve mellett Chopiné milyen egyszerűnek, sőt klaszszikusnak hat. Nyoma sincs gigászi erőfeszítéseknek, váratlan, szeszélyes gesztusoknak, a

¹⁶ His Master's Voice AN 456-457 (matricaszámok: CV 807^I, 808^{II}, 809^I, 810^I), felvételi év 1936; és Remington RLP 199-43, felvételi év 1950. Ez utóbbi lemezen Dohnányi minden darab előtt angol nyelven bemozdítja a címet.

¹⁷ Az első kiadás (Breitkopf & Härtel, 6016) címlapján a szó így szerepel.

¹⁸ „*A szél süvöltése a temetőben*” (Heinrich Neuhaus: A ZONGORAJÁTÉK MŰVÉSZETE. Editio Musica, 1961. Fordította Legány Dezső).

forma időnkénti megbontására irányuló kísérleteknek. A B-MOLL SZONÁTÁ-ban a szerző mintha csak szórakozásból zabolázná meg, kényszerítene a jól ismert keretekbe fantáziáját. Vitathatatlanul ő a nyertes; de súlyos hiba lenne a zenitén tündöklő Chopint az első elismeréseken éppen csak túl lévő, nagyra törő tervekkel teli Schumannhoz mérni. A német zeneszerzőnek talán egyetlen fiatalkori zongoraműve – s itt fel kell hívni a figyelmet, hogy az első huszonhárom! Schumann-opusz zongoramű – sem testesíti meg ilyen mértékben a Sturm und Drang életérzését, hordozván ugyanakkor ennyire mély filozofikus tartalmat.¹⁹ Chopin műve is maximális emocionális töltést kíván, de mégsem azt az emberfeletti, mindent lehangoló hozzáállást, ami Schumann művét jellemzi. Nem szükséges hangsúlyozni, hogy Fischer Annie-hoz ez utóbbi jóval közelebb áll: a schumanni hév és világkép bizony jócskán rávetül Chopin művére. Amennyit nyer, annyit veszít is a B-MOLL SZONÁTA I. tétele ezzel az attitűddel: a formakezelés könnyedsége elvész, a rövid motívumok ziláltak, rángatottak, az arányok eltolódása az előadást némileg heroikusá teszi, ez pedig Chopin zárt világában idegenül hat. Mert ez a világ egyszerűen van, még ha folytathatatlan is, ebben senki nem akar senkit és semmit – legkevésbé önmagát – legyőzni.²⁰ És noha gondolkodása kétségtelenül modern, Chopint (már) nem érdekli a „*La musique de l'avenir*”, az ő birodalma sziget, amely távol marad a már életében megkezdődött és a zenei világot – mai szemmel nézve különösen – oktanuln szekértáborokra szakító harcoktól. Zenéjének maradandó értékét az a része jelenti, amely fölött az idő nem tud eljárnival – mint ahogy a modernség felett nagyon ha-

mar eljár –: a szuverén, szabad gondolkodású egyéniség állandó megnyilvánulása.

Megfigyelhető, hogy Fischer Annie-t ebben a műben a számára fontos kulminációs pontok hangsúlyozása összehasonlíthatatlanul jobban érdekli, mint a formai-metrikai egység folytonos evidenciája. Ilyen a *Grave* (súlyosan) tempójelzéssel ellátott bevezető négy ütem utáni türelmetlen indulás (aminek pontosan a bevezetés – kizárólag a pontos ritmikai-metrikai megközelítés révén garantálható – méltósága látja kárát), de ilyen a melléktéma előtti váratlan megtorpanás, ami után maga a téma valóságos fellélegzés, de annak második megjelenése már magában hordozza a következő formarész és az expozíció lezárásának izgalmát. Talán említeni sem kell, hogy ezeket Fischer Annie maximálisan kihasználja, mindenekelőtt aláhúzza a gesztusok jelentéstartalmát. Mindezt – ha lehet, még intenzívebben – továbbviszi a kidolgozásra, amelynek első része tagadhatatlanul jobban megfelel az ellenfelét makacsul kerülgető hős habitusának. A valóságos küzdelem feszültségét Chopin a motívumok ütköztetésével érzékelteti: a bevezetés szextlépése innen, a 137. ütemtől nyeri el a formaalkotó tényező szerepét. De egyfajta metrikai ütköztetés is lezajlik itt, mégpedig a triolák és a főtéma nyolcadhangjai között. Az egyensúlyt a két anyag egymástól független menete biztosíthatná, felvételünkön azonban a nyolcadok menthetetlenül a triolák áldozataivá válnak.²¹ Lehet vitatkozni a 151–

²¹ Nem lehetetlen, hogy ezt a felvetést Fischer Annie, ha élne, egy rövid és türelmetlen kézlegyintéssel intézné el, de a kérdés akkor is fennáll: hasonulhat-e a ritmika olyan esetben, amikor a szerző tudatosan ütközteti a párost a páratlannal, a pontozott ritmust a triolával, szextolával vagy egyéb ritmikai formulákkal? Bachtól Brahmsig, Schuberttől Bartókiig számtalan példát lehetne felsorolni, amelyek előadói gyakorlat nem bizonyít más, mint azt, hogy a probléma maig sem nyert megnyugtató megoldást, illetve még azonos stíluson belül is lehetnek egyedi változatok. Ezek skálája igen széles, megtalálható rajta a Klemperer által a bachi pontozott ritmusokról hangoztatott – a gordiuszi csomó átvágásával asszociálható – „*Natürlích triole!*” csöppet sem szimpatikus hozzáállása éppúgy, mint a historikus előadók mai gyakorlatának megfelelően duplán pontozott, franciás trocheus. Az említett formarészről Heinrich Neuhaus ír bővebben, kíméletlenül ostorozva a szöveg iránti hűséget mint elsődleges szempontot figyelmen kívül hagyó pianistákat (A ZONGORAJÁTÉK MŰVÉSZETE). Megjegyzendő, hogy

¹⁹ Nemkülönböztető skizoid hajlamokat. Már az 1836-ban megjelent, Schumann nevét mellőző első kiadás (Fr. Kistner, 1123) címlapján olvasható ajánlás is sokat elárul: „PIANOFORTE-SONATE. | CLARA | *zugeeignet von* | FLORESTAN und EUSEBIUS.” Ezt összkiadásában az ajánlás címzettje „*Fräulein Clara Wieck gewidmet*” („Clara Wieck kisasszonynak ajánlván”) formulára „tompította”, fontosnak tartván hangsúlyozni ezzel leánykori és művésznévet, valamint az ajánlás időpontjában fennálló családi állapotát.

²⁰ Chopin bizonyára ezért sem rajongott a nyilvános fellépésekért. Liszt és a többi zongoravirtuóz párizsi jelenléte is óva inthette őt attól, hogy előadóművészként vitázkedjen, pontosabban szólva kilépjön a komponista szerepköréből.

152. ütemek jobbkez-szólama második hangjának – sokan „G”-re, még többen „Geszt”-re esküsznek – alterációján, de ez a Fischer Annie által vállalt „G” után teljesen felesleges. A recenzens megint csak feltételezésekbe bocsátkozhat: annak tükrében, hogy az előadó nem akarja előre „lelőni” a 153. ütem „Geszt”-ét, a „G” indokolt lehet, ám legalább olyan súlyú érv a b-mollra nyíltan utaló „Geszt” váratlan berobbanása a 150. ütemben, ami a 149. ütem d-mollja után hasonlíthatatlanul érdekesebb, mint ha az előbbi hangnem párhuzamos dúrjában próbálnánk továbbhaladni. A tétel végén Fischer Annie nyíltan elárulja, hogy számára a tétel inkább a balladához közelít: a 235–238. ütemekből megint csak – mint a tétel bevezetőjéből – hiányzik a méltóság, illetve a 230. ütem *strettó*ját a legvégű szakaszra is érvényesnek tekintik.

A többi tétel előadási színvonala magasan fölötte áll az elsőnek. Értelmetlen lenne vitát nyitni arról, hogy a művész időközben föloldódott-e, netán felfogása többet fed-e le abból az általános képből, ami a szonátáról a közvéleményben meggyökeresedett. Annyi bizonyos, hogy ebben a három tételben Fischer Annie olvasata fölér a nagy óriáséhoz, Rachmaninovéhoz, akinek 1930-ban készült lemezét²² a legtöbb mágig referenciavételnek tekintik. A SCHERZO félelmes vízióinak, a GYASZINDULÓ kéréllhetetlen menetelésének, a PRESTO elementáris természetidézésének hallgatásakor ne feledjük: az előadó-művészet legcsodálatosabb eredményeinek egyikében részesülünk. Ha csak ez

Chopin művei – a figurációs technika túlbujánzásából következően – tele vannak olyan ritmikai beosztásokkal, amelyek szabálytalansága miatt nem elég a két kéz függetlenítése sem: az egyik kéz által játszott anyag mindenképpen a mozgatószervek 100%-os automatizálására szorul. Előfordulhatnak a legkülönfélébb kombinációk, például 22:12, 20:6, 7:6 stb. (kiragadott példák), sőt a DESZ-DŰR NOCTURNE, Op. 27 No. 2 75. ütemében a jobb kéznek 7-7 tizenhatodot kell játszania a bal kéz 6-6 hangjára – nem kis feladat ezt a közönség számára is élvezhetően megvalósítani.

²² RCA Victor, BVE 59408-59414. Erről az előadásról írja Heinrich Neuhaus: „*Rachmaninov a maga képére átformált Chopinbe, az emigránsba, akkora adag egészséges, Moszkva folyón túli orosz vért fecskendez, hogy időnként felismeri is nehéz őt az ilyen operáció után.*” Neuhausnak igaza van, minden zsenialitása mellett sokszor érthetetlenek Rachmaninovnak a szerző dinamikai és egyéb előírásait alapjaiban felülíró önkényeskedései.

a három tétel maradt volna meg a hangversenyből, felvételének akkor is méltán lenne helye egy összkiadásban. A kákán is csomót kereső recenzensnek feltűnhetnek bizonyos félreolvasások, téves betanulási akkordfelrakások – ezek között a 3. tétel 22. ütemének negyedik negyedén található jobbkez-akkord a legfeltűnőbb, amely az analóg helyen (76. ütem) kínos pontossággal megismétlődik²³ –, de ezek egy jöttanyit sem vonnak le az előadás értékéből s főként abból a csodából, aminek, úgy látszik, ebben az esetben a mikrofon sem tudott ellenállni. Fischer Annie-nak még az is sikerült, amin a zongoristák legtöbbször elbukik: a zárótétel sajátos formájának érzékeltetése. A féktelen száguldás ellenére világosan kirajzolódik itt a fő téma (5–12. ütemek), a mellék téma (23–30. ütemek), logikusan következnek az előzményekből a visszatérés (39–46. ütemek), és élesen elkülönül a kóda (az 57. ütemtől kezdődően).

Bizonyára akadnak még ama koncert látogatói között is, akik az előadást újrhallgatva úgy vélik, hogy Fischer Annie túlságosan sokat és feleslegesen kockáztat. Nincs igazuk: az óvatosság semmiképpen sem vezet el az arany középút eszményéhez, az esetleges tökéletesség (ebb) megoldás éppen azért lógna ki adott helyről, mert inkoherenssé válik az eredeti művészi szándék lokális megváltoztatásával. Ilyenkor az előadó eltávolodik a mű fő vonalától, kikerül a saját maga előidézte erőteréből, elveszíti a darabbal való azonosulás lehetőségének fonálát, amelyet később már nagyon nehéz ismét megragadni. Nem szólva arról, hogy az arányok erőszakos megváltoztatása folytán az előadó-művész egyénisége kettészakad, de korántsem

²³ A dupla b-vel majdnem mindig baj van. A XIX. század közepétől megállíthatatlan elbujánzó kromatika használatának gyakoriságával (innen eredeztethető az atonalitás) egyenes arányban a kottákban egyre több az ún. *dupla* módosítójel. A zeneszerzők egy része kényszerül arra, hogy amit leír, összhangzattani szempontból pontos, beleköthetetlen legyen. Ha a mű dúsan kromatikus, ez a szándék komoly olvasási nehézséget okozhat, különösen a hangnemszínváltások esetében. Más komponisták éppen ellenkezőleg, az előadó olvasási készségét feleslegesen megterhelő nehézségeket elkerülendő, eleve az enharmonikus alternatívát használják. Gyakran Chopin is így tesz, sőt H-MOLL SZONÁTÁ-jának (Op. 58) harmadik tételében egy akkord enharmonikus változatát magyarázó (kisebb méretű) hangjegyekkel is kiírja.

a szerző által megkívánt értelemben, hanem az idővel való bánásmód tekintetében. Elkezdődik a felesleges gondolatok beszívárgása, olyanoké, amelyek még gyakorlás során sem jelentkeznek. Káros hatásukat leginkább a mű egységének rovására fejtik ki. Kiűzni ezeket a gondolatokat – ha már egyszer befészkeltek magukat a művész tudatába – igen nehéz. Legjobb be sem engedni őket, s Fischer Annie ezt bölcsen tudja. Amikor kilép a pódiumra, egyetlen dolog érdekli: a mű, csakis a mű. S ez a titka annak, hogy a két CD közel két és fél órás műsorát egyvégtében hallgatva sem unatkozunk egyetlen percig sem.

A Schumann-szonáta indulása Fischer Annie-nál olyan vehemenciával történhetett, hogy a felvétel készítője nemhogy az előadást megelőző tapsot, de még a kezdőhangot sem tudta időben „elkapni”, a felvételt fel kellett keverni, hogy legalább az élvezhetőség illúzióját keltse. Nagyon szerény ár ez azért az élményért, amit a következő, csaknem fél órában kapunk, s ami miatt itt már egyáltalán nem figyelünk a felvétel hangminőségére. Ugyanis a legteljesebb művészi azonosulás következik be, aminek oka tulajdonképpen definiálhatatlan. A darabbal való első találkozás primer élményének megőrzése éppúgy szerves részét képezi ennek az azonosulásnak, mint az adott koncert műsorába való, optimális helyre történő beillesztés; a munka intenzitásának állandó szinten tartása legalább olyan fontos, mint a megfelelő diszpozíció – és még sok-sok komponenst lehetne említeni. De mindezek között a legfontosabb, hogy a befogadó közeggel való kontaktust nem a közönség, hanem a kompozíció felől kell kezdeményezni, és éppen ez az a terület, ahol Fischer Annie soha nem teszi még a legkevesebb engedményt sem a publikumnak. Sehol nem találjuk a legcsekélyebb jelét sem, hogy a zenén, az előadott darabon kívüli eszközökkel próbálna meg bármit is tenni, akár saját sikerének, akár az előadás biztonságának érdekében. Kockázatvállalásai a művek életre keltésének szerves összetevői, egészséges zeneisége kivét vagy eleve elutasít mindent, ami nem tartozik a kompozícióhoz. Ennek makacs és konzekvens véghezvitele különleges összhangba kerül a karakterek megformálásának telitalálataival. Akár a nyitótétel főtémájának kérielhetetlen kopogását, akár az ARIA tétován álmódzó hangját, akár a SCHERZO Intermezzójának polacca-, illetve recitativoparódiáját idézzük is fel, mindenütt ugyanarra a

tévedhetetlen hitelességre találunk, mint a szonáta egyéb részeiben. Külön fejezetet érdemelnének a monumentális FINALE átlényegülései, a „színház a színházban” meglepő fordulatokra alapozott megjelenítésének érvényesítése. Elképzelhető, hogy lesznek, talán nem is kevesen, idegesnek, kicsit túl egzaltáltak találják: de hát nem éppen ezek a tulajdonságok a fiatal Schumann legfőbb jellemvonásai:²⁴ Aki itt boldog nyugalmat keres, rossz helyen tapogatózik, csak pillanatokra találhatja azt meg. Mint ahogy az arany középutat is aligha: a schumanni magatartásformákkal ez összeegyeztethetetlen. Aki az ő világában korlátlan úr akar lenni, igen rögzös utakat kell bejárnia, hihetetlen magasságokat és mélységeket megtapasztalnia. Fischer Annie ezt nemcsak megtette, de minden koncertjén meg is teszi. Ő nem reprodokál, hanem újra és újra átéli az első rácsodálkozás intenzitását s villantja fel az épp aktuális kaland távlatait. De csupán ettől még nem lenne helye a legnagyobbak között. Attól azonban már föltétlenül, hogy – idő- és térbeli korlátokat áthágyva – szédítő útjaira bennünket is magával ragad.

Kocsis Zoltán

GROTESZK TÖRTÉNETÍRÁS

Szabó Miklós: A jó kommunista szilárdan együtt ingadozik a párttal

Szerkesztette és a jegyzeteket összeállította

Jankó Attila

Szegedi Egyetemi Kiadó, 2013. 252 oldal, 3591 Ft

1983 tavaszán egy szűk, másfél szobás szegedi lakótelepi panellakásban, tizenöt-húsz, jobbára a padlón ülő fiatal lány és fiatalember gyűrtjében tartotta a magyar kommunista párt, illetve a Szovjetunió történetéről szóló sokórás repü-

²⁴ A fiatal Schumann szertelenül gyors tempóira a legjobb – és sokszor idézett – példa a G-MOLL SZONÁTA nyitótétele: a „*So rasch wie möglich*” alaptempó a tétel kódjában még két ízben gyorsul, először „*Schneller*”, majd valamivel később „*Noch schneller*” utasítás révén.