

gi igényeit teljesíteni, az újabb megkeresésre igent mondtunk és roppant kalandos úton, de megoldottuk. Szerencsére a Miskolci Szimfonikus Zenekar vállalta, hogy kiségit bennünket és a német fél teljes meglepedésére teljesültek a hangversenyek.

– *Mennyire volt elég az Önök zenekarának létszáma egy ilyen jellegű és léptékű fellépéshez?*

– Száztagú zenekart kértek, nagyon sok vonóssal. Nem vagyunk ennyien, ám Mikó Ilona zenekari titkár ötlete nyomán behívtuk saját kismamáinkat. Sokan vannak, tudjuk, hogy vissza akarnak jönni és gyakorolnak, mindenki nagyon jó ötletnek tartotta tehát, ha velünk tudnak jönni. Talán nem kell részleteznem, milyen értéke van egy ilyen lehetőségnek, arról nem is szólva, hogy számunkra ez mekkora szakmai segítséget jelentett.

– *Milyen élményeket nyújtott maga a hangverseny?*

– Elsősorban, mindenek előtt és fölött megismerkedtünk James Levine-nal. A három tenor, három világsztár mellett ő legalább akkora világsztár. Tudtunk róla sok mindent, hallottunk magánéleti botrányairól, de azt is tudtuk, hogy évtizedek óta a Meropolitan vezető karmestere, hogy évek óta a Bayreuthi Ünne-

pi Játékok művészeti vezetője, nemrég Münchenbe került, tudtuk, hogy világpolgár és azt is, hogy mindez nem lehet véletlen. Nem volt kérdés, hogy várva vártuk ezt a szakmai „randevút”. A budapesti próbát nem ő tartotta, hanem egy fiatal asszisztense, szintén remek karmester, Marco Armiliato. A zenekar feszülten és becsúvággal telve várta a Levine-nal való találkozást, ami izgalmas és pozitív volt. Nyoma nem volt annak, hogy egy világsztár találkozik egy kis, nevenincs magyar zenekarral. Szeretettel üdvözölte az eddig nem ismert kollégákat, szakszerűen dolgozott, pontosan tudta, miről nem érdemes beszélni, mert a próbák során úgymint kialakul; instrukciói tökéletesen ültek és érthetőek voltak.

– *A zenekar „vette a lapot”?*

– A zenekar mindenre gyorsan és jól reagált, a vele töltött két nap alatt muzsikusaink szinte grafikusán ábrázolható, óriási fejlődést tettek meg. A műsorban a kíséret mellett két zenekari szám volt: Berlioz Római karnevál nyitánya és a Bacchanália Saint-Sans Sámson és Delila című operájából. Levine óriási tempókat diktált, a darabok elég virtuózak. Két próba állt rendelkezésünkre a főpróba és a koncert előtt. Levine nagyon tudatosan, nagyon ökonomikusan adagolta az instrukció-

kat, a művek nagyszerűen formálódtak és a hangversenyen még mindenre képes volt „rátenni egy lapáttal”. Pompásan szóló a két zenekari szám, az együttes messze túlszárnyalta saját magát, számomra is hihetetlen produkciót nyújtott, aminek szerencsére megvolt a megfelelő visszhangja is. Ilyen szempontból látom igazán perspektivikusnak ezt a felkérést. Ennek a dolognak végre itthon is volt hírértéke, foglalkoztak vele a médiumok, sorra kérték az interjúkat, nyilatkozatokat.

– *Ismét érvényesült tehát az a „törvény”, amelynek értelmében lassan a legényencebb zenei csemegét is csak valamilyen zenén kívüli diszciplínával mellékelve, rosszabb esetben botrányba csomagolva lehet eladni. Minden esetre jó, hogy erre az egész utazásra sor került. Gondolom, a legtöbben nem jártak még Japánban. Mit láttak a városból?*

– Összesen két napot töltöttünk Tokióban, ezalatt voltak a próbák és maga a hangverseny. A maradék időben sétálhattunk valamennyit, találkoztunk, beszélgettünk japán emberekkel. A szálloda 40. emeletén, üveggel „falazott” helyiségben reggeliztünk, ahonnan a Fujijama napfényben fürdő, havas csúcsait nézhettük.

Tóth Anna

ZENETÖRTÉNET

Magyar Csellisták Amerikában Starker János – Varga László – Rejtő Gábor

Valószínűleg nemigen van olyan szeglete a világnak, ahol előbb-utóbb bele ne botlanánk legalább egy magyar muzsikusból. De ugyanígy elmondhatjuk azt is: kevés külföldi muzsikusból akad, akinek élete során rövidebb-hosszabb ideig ne lett volna legalább egy magyar muzsikusból barátja, kollégája.

Írásunkban három híres magyar csellistát szeretnénk bemutatni, akiknek élete hasonlóképpen alakult több szempontból is. Budapesten születtek, nagyjából egy időben, egyikük 1916-ban, a másik kettő 1924-ben, tanulmányaikat a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán végezték, és mindhárman 23-24 éves korukban kerültek az Egyesült Államokba, ahol koncertező művészekként váltak ismertté.

Zenei besorolásukat jelzi továbbá az is, hogy ketten közülük az Egyesült Államok két legjobb zenekaránál voltak vezető csellisták: Starker János 1953-tól a Chicago Symphony Orchestra első csellistája, Varga László pedig 1950-től a New York Philharmonic Orchestra szóló-csellistája. Rejtő Gábor a szóló karrier mellett kamaramuzsikusként lett világszerte ismert és tanári elismertségét tükrözi, hogy 1972-ben megkapta az év művész-tanára elismerő címet az Amerikai Vonóstanárok Szövetsége szavazatai alapján.

Samuel Applebaum amerikai muzsikuskönyv-író 1972-1976 között megjelent sorozatában (*The way they play*; Published by Paganiniana Publications, USA) közölte

azokat az írásokat, amelyek most segítségünkre lesznek a három magyar csellista bemutatásánál.

Starker Jánost és Varga Lászlót a velük készített interjú révén, Rejtő Gábort pedig Beethoven A-dur (Op. 69.) szonátájának előadásához adott instrukciói alapján ismerhetjük meg közelebbről.

Starker János

„Első találkozásunkra váratlanul került sor. A helyszín egy nagy ház volt, New York egyik nyugatra eső, dimbes-dombos külvárosában. Kamarazenei estély... állt a meghívón, ami Daniel Vandersall ottho-

nába invitált bennünket, aki abban az időben a New Jersey Symphony szólócsellistája volt. Rendkívül kellemes vacsora volt, egy új vendéggel a társaságban: magas, vékony, átható tekintetű úr, akit Vandersall úr asszisztenseként mutattak be, a közeli Princeton University-ről. Valamivel később, amikor néhányan közülünk leültünk, hogy eljásszuk Brahms Op. 36-os szextettjét, akkor ébredtünk rá, ki is lehet az estélyre meghívott idegen. Amint játszani kezdte az első hangot, elképesztően nagy, színekben gazdag és kifejező hang zengett fel hangszeréből.

Hogy többet tudjunk meg róla, Vandersall úrhoz fordultunk. A Brahms rendkívül jól lement és ő elmondta, hogy a csellistát Starker Jánosnak hívják, ő Európa egyik legkiválóbb csellistája, nemrég érkezett az Egyesült Államokba (amikor ez történt, 1950-et írtunk). Később eltöprengtünk azon, hogy ez volt a legdrámaibb, leghatásosabb módja egy nagy művésszel való találkozásnak. Eltökélt szándékunk volt felkeresni, hogy többet tudjunk meg róla. Erre több mint egy évtizeddel később New Yorkban, egy kevésbé ismert hotel lakosztályában került sor. De legyen Starker bárhol, a levegő rögtön felforrósodik körülötte.

Időközben világhírű csellista lett belőle, akinek lemezfelvételei felölelik a csellóirodalom valamennyi területét, nagyhírű tanár, aki fiatalokat nyert meg a cselló számára és segített őket a hangszer mesterségi szintű elsajátításában. Hogyan kezdődött mindez, kérdeztük tőle?

Valójában úgy történt, hogy hat éves korában szülei adtak neki egy kis csellót, és mondták, ez az ő hangszere. Két idősebb bátyja már hegedült, és ebből talán elég volt ennyi a kis családban. János előmenetele a hangszerjátékban mindenkit meglepett, még őt magát is, és mire 8 éves lett, már gyerekeket tanított. Kilenc évesen eltökéltte magában, hogy olyan jól akar csellózni, amennyire az egyáltalán lehetséges. Egy ideig még számon tartották csodagyerekként is, de szülei nem túlságosan sietették ezt a fajta karriert. A Liszt Ferenc Zeneakadémián végzett tanulmányai jelentették azt a lépcsőfokot, ami a modern koncert-történelem egyik rendkívüli pályafutásához vezetett.

Fontos kérdés volt számunkra – nyilván neki is –, mi az oka, hogy viszonylag kevés fiatal kezd csellót tanulni az Egyesült Államokban. Némelyikükre iskolájuk tanárai erőltetik rá a hangszer, mivel szeretnék, hogy valamilyen vonós program valósuljon

meg, amihez csellistákra van szükség. Talán az alsó fokú csellóirodalom nem egészen olyan, mint kellene lennie?

„Sok zavaró berögződés van divatban a hangszerjáték nehézségét illetően”, – mondja Starker. „A csellóirodalom fejlődése elmaradt, mondjuk, a hegedű irodalomé mögött. Természetesen a hangszer méreténél fogva nehezebb kezelni, mint a hegedűt, ez másféle erőfeszítést igényel. A hegedűre írott etűdök a XVIII. században keletkeztek és rendkívüli technikai fejlődést eredményeztek. Később jött Paganini, akinek caprice-ai rendkívül magas fokon állnak. Elmondhatjuk, hogy az akkori és mostani időszak hegedű technikájának szintje nagyjából azonos.

Viszont a csellóirodalom még kialakulása kezdeténél tartott, amikor a hegedűjáték technikailag már elérte csúcspontját. Bizonyos szempontból azt lehet mondani, hogy a csellójáték legnagyobb mérvű fejlődése Boccherini hat koncertje révén vette kezdetét. Amint látja, így a csellótechnikai szempontból mintegy 100 évvel marad el a hegedű és a zongora mögött.

Casalsot nevezhetjük az elsőnek, aki csellistaként olyan szintet ért el, mint amilyent Paganini a hegedűn, főleg, hogy ismét felfedezte mindannyiunk számára Bach 6 szóló szvitjét.

„Casals inspirációjának hatására” – folytatja Starker, „rendkívüli módon megnőtt az érdeklődés a zeneszerzők körében, hogy csellóra írjanak. Jelenleg – mondja – minden jelentősebb szerző hozzájárult a csellóirodalom gyarapításához. Amikor Boccherini élt, nem volt szükség nagy csellistákra. De amikor a zeneszerzők a múlt század folyamán magasabb elvárások alapján kezdték használni a csellót, megjelentek a nagyobb képességeket mutató csellisták”.

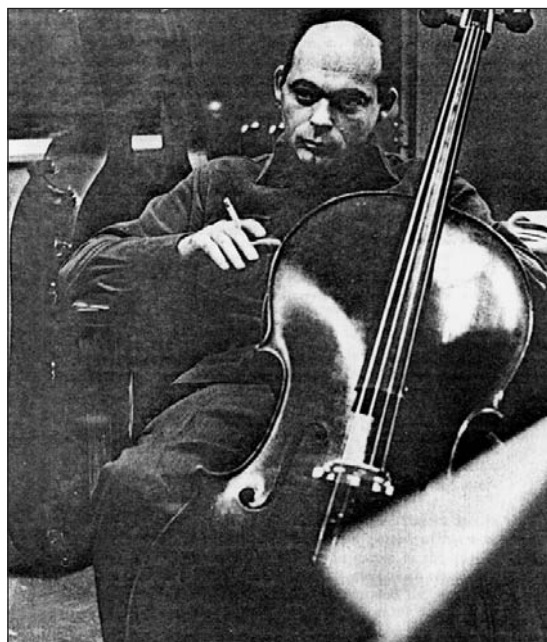
Starker szerint a csellótechnika nagyjából elérte lehetőségeinek határát. „Technikai szempontból most olyan formátumú csellistákra van szükség, mint amilyen művészek dicsőséget hoztak a hegedű számára. Egy Casals művészi kifejező készségét és mesterségbeli tudását kevesen tudják elérni.” Starker sajnálattal jegyzi meg, hogy a legjobb hangszerjátékosok közül néhányan más tevékenységi irány felé fordultak... Hans Kindler, Arturo Toscanini, Alfred Wallenstein karmesterként szerzett magának hírnevet.

„Fiatal hangszerjátékosainkat arra kell tanítanunk, hogy magasabb zenei célokot igyekezzenek elérni” – mondja a, művész. „Ez azon célok egyike, amit igyekszem megvalósítani mesteriskolámban, Indiánában. Szeretném, ha a fiatal játékosok – amint bizonyos technikai előmenetelre szert tesznek – megszabadulnának az érzéstől, hogy megpróbáljanak jobban játszani mint társuk. Ehelyett igyekezniük kellene jobban elmondani azt, amit játszanak.

Starker szerint kár, hogy – miután egy bizonyos szintet elért –, sok fiatal csellista félbeszakítja tanulmányait, hogy valamelyik zenekar tagja legyen, amire most nagy a kereslet. Idővel – mondja – ezek a muzikusok valószínűleg érezni fogják, hogy technikájuk nem elég jó, sőt bizonyos esetekben megkopott. Ezen a ponton tovább lépni sohasem könnyű.

Starker elmondja, hogy olyan módszereket dolgozik, ami segít azoknak, akik bizonyos szintet elértek, de további anyagra van szükségük, amelynek segítségével tovább képezhetik magukat.

Mindamelletts hangsúlyozza: a legtöbb probléma gyökerei egy korábbi stádiumból erednek. „A csellisták általában nincsenek tudatában képzésbeli hiányosságaiknak egészen addig, amíg a nehézség nem jelentkezik. Sokat lehetne beszélni a megoldandó feladatokról: hogyan ülünk a hangszerhez, hogyan alakítjuk ki a balkéz játékot az első fekvésben a jó intonáció biztosításához, hogyan képezzük a legjobb hangot.



Starker János

A játék fizikai összetevői a legfontosabbak. Nem az a valódi probléma, hogyan oldjuk az izomzatban meglévő kapcsolatot, hogyan szakítsuk meg annak az erőnek a folyamatát, ami a test különböző részei felé hat. Az izomzatban el kell kerülnünk a görcsösséget, de mégsem ellazulásra kell itt gondolnunk. Nem tudunk ellazulni és mégis erőt kifejteni. A csellistának meg kell tanulnia adagolni az erőt, a hátizmoktól kezdve, le egészen a felkarig, a kézиг és végül az újjakig. Minden nyomófeszültség a hátból jön”.

Starker szerint elemi, de életbevágó elv az, hogy a vonós kart nem szabad elhanyagolni, hanem a lehető legmagasabb fokra kell fejleszteni.

„A vonót most a húrta helyeztük a kárpánál – mondja –, a teljes kar mozgásban van, amíg el nem érkezünk a vonó középséhez. Innen az alkar veszi át a vonóhúzást egészen a csúcsig, a csuklóval ellensúlyozzuk, úgy kiegyenlítve, hogy a vonó és a húrok által alkotott szög változatlan maradjon”.

A 48 éves csellista valószínűleg szenzációt keltett, aki – miután 24 évet töltött az Egyesült Államokban és az ország legjobb zenekaraival játszott szólólistaként – végül, 1972 végén egy Haydn cselló-koncerttel, első alkalommal lépett fel a New Yorki Filharmonikusokkal.

Az újságinterjúban Starker a megkésett debütálást „politikai ügynek” tulajdonította, de elismerte, hogy az együttesnek a világ zenekaraival között elfoglalt különleges formátumára tekintettel nagy élvezetet jelent majd számára az együttléte a Filharmonikusokkal. Elmondja, mindig mellőzve volt a hosszú Bernstein-uralom alatt, soha nem teljesen tisztázott indokok alapján. Említi, hogy a philadelphiai zenekarral sem játszott soha, egy Ormándy Jenővel 1950-ben történt összetűzés miatt. Fennmaradt az ellenséges viszony a néhai Bruno Walterrel és Herbert von Karajannal: nyilvánvalóan a legkevésbé sem törődött vetélytársainak hírnevével.

A Starkerrel interjút készítő Stephan E. Rubin szerint Starker saját magát a világ csellistái között Pierre Fournier és M. Rosztropovics kategóriájába, vagyis a ranglétra legfelső fokára helyezte. Ezzel a véleménnyel egyetért majd azok többsége, akik hallották már Starker János kivételes előadásait.

A Rubinnak elmondottakat így folytatja: „Profinak tartom magam és nem engedhetem meg azt a luxust, hogy rosszul

játsszak, még akkor sem, ha például nem érzem jól magam. Mindig, amikor pódiumra lépek és az emberek veszik a fáradtságot, hogy eljöjjenek meghallgatni, hétköznapi nyelven szólva, meg kell hogy kapják pénzük ellenértékét. Eljönnek, hogy megtiszteljenek engem és nekem teljesítenem kell... Minden az én döntésemről függ.

Ami zavarólag hat a közönségre... az, amikor valaki pódiumra lép és láthatóan mindent kiad magából azzal, hogy ideoda dobálja magát. Borzasztóan sok ember rajong érte és el van ragadtatva tőle... Ennek semmi köze a zenéhez, de ezek az emberek megkapják, amiért jöttek: a szórakoztatást. Kár, hogy nem tudnak különbséget tenni a mulattatás és művészet között”.

Saját játékaról vallott véleményét így fogalmazta meg Rubin úr számára: „A hangom nemesen tiszta és magvas, ezért van bizonyos karcsúság jellege. Ez a karcsúság nem vág egybe azzal a csellóhanggal, amihez az emberek hozzászóltak. Ha az ember eléri a nemesen tiszta, fókuszált hangot, kiküszöböli azt az érzélgősséget, amit az olyan széles mozgású vibratóval kapunk, hogy a játék hamisnak hallatszik.”

Starker törekvése – amiben osztozik vele a csellisták többsége – megszabadítani a hangszert attól a gyűlöletes „schmalz”-tól (zsírtól), ami révén a cselló túlságosan is sok hollywoodi filmben volt a melankólia ábrázolásának hangszere éveken át. Célja, megalapozni és fenntartani a tradíciókat, amivel történelmi nyomot hagy majd kedves hangszerének, a csellónak hosszantartó pályáján.

Varga László

„Varga László 1924-ben született Budapesten, Magyarországon, muzsikos családból. Édesanyja zongorázott, édesapja hegedült és sokan voltak zenészek a rokonságból. Hét évesen kezdte meg tanulmányait a Királyi Zeneakadémián, Budapesten, és kitüntetéssel diplomázott 19 éves korában. Többek között Kodály is tanította.

A Budapest Symphony tagja, 1945-46-ban a zenekar szóló csellistája lett. Megnyert egy fiatal karmesterek részére kiírt verseny is, és dirigálta a Budapest Symphony Orchestra-t és más kisebb zenekarokat.

Varga évekig Nyugat-Európában és Dél-Amerikában turnézott a Léner vonósnegyes tagjaként.

1948 augusztusában az Egyesült Államokba jött, hogy két évre elfoglalja a New York City Opera Company első csellistájának székét, aztán jött az ajánlat a New York Philharmonic Orchestra szólócsellista állására. Miközben 11 éven át vezető csellistája volt a zenekarnak, koncertező művészként és szólistaként lépett fel olyan karmesterekkel, mint Walter, Mitropulos, Bernstein, Cantelli, Krips és Chavez. Csellistaként turnézott Lénerékkal, a Canadian String Quartettel, a Trio Concertante-vel és a New York Philharmonic Cello Quartettel.

Jelenleg (megj. 1973) a San Francisco State University cselló tanszakának vezetője.

A fenti rövid életrajzi ismertetést kiegészítve, a szintén magyar muzsikusokból álló Léner vonósnegyessel kapcsolatban jegyezzük meg, hogy – amint látni fogjuk –, írásunk két főszereplője, Rejtő Gábor, majd Varga László is tagja volt egy ideig ennek a világhírű kvartettnak.

E körülmény figyelembevételével indokoltnak tűnik, hogy az idézett beszámólót megszakítva, kicsit bővebben foglalkozzunk Lénerék amerikai tevékenységével, annál is inkább, mivel a Brockhaus lexikon a kvartett 1942 utáni működését teljesen figyelmen kívül hagyja. A vonósnegyes 1919-ben alakult, tagjai (Léner Jenő, Smilovits József, Roth Sándor, Hartmann Imre) a budapesti zeneakadémián végezték tanulmányaikat. 1923-ban Angliában telepedtek le, s szinte az egész világot beutazták.

A kvartett az 1930-as években (lásd: Molnár Antal: A Léner vonósnegyes, 1968., 27. l., a Brockhaus lexikon szerint viszont 1941-ben) Mexico Citybe költözött, feltehetően azzal a szándékkal, hogy innen az amerikai földrész mindkét része könnyebben elérhető. Mindenesetre kétségtelen tény, hogy a második világháború közeledtével kialakuló, bizonytalan európai helyzet miatt az amerikai turnék jelentősége egyre inkább felértékelődött.

Az egyre rosszabbodó kilátások közepette a vonósnegyes tagjai közötti lappangó feszültségek és nézeteltérések szakadásához vezettek és az eredeti kvartett feloszlott.

Léner 1942-ben New Yorkba utazott azzal a szándékkal, hogy megújítja az együtttest. Ekkor csatlakozik Lénerhez

Steinhardt László (II. hegedű) és Rejtő Gábor (cselló), valamint az amerikai Ralph Hirsch (brácsa), de a régi kvartett egységes hangzását nem képesek nyújtani.

Kuttner Mihály, a későbbi második hegedűs így emlékezik erre: „Súlyos intonációs hibák voltak észlelhetők, Lénernek jellegzetes, kissé széles vibratójú hangképzése nem vegyült a modernebb, idegebben vibráló középszólamokkal; Rejtő csellótéljesítménye azonban elsőrangú volt.”

De olvassuk, hogyan számol be erről az időről a kvartetthez 1946-ban csatlakozó Kuttner Molnár Antalhoz írott levelében (Molnár A.: A Léner vonósnégyes, Bp., 1968, 27-28. l.)



Varga László

„Az 1945-ös év két személycserét hozott. Hirsch helyére Harsányi Miklós került, Rejtőt pedig Déri Ottó (volt Kerpely-növendék) váltotta fel. 1946 januárjában Ernesto de Quesada, híres impresszárió – Léner régi híve – kitűnő ajánlatot tett egy héthónapos dél-amerikai turnéra. Ez lett az új Léner-kvartett első nagyarányú vállalkozása. Ekkor kerültem én Steinhardt helyére. A déli koncertkörutat hamarosan követte számos európai, miután a háború borzalmaiból ez a földrész is kibontakozott. A kvartett végső éveiben a diadalmas megújítást ilyen összeállításban vitte keresztül az együttes: Léner-Kuttner-Harsányi-Déri, illetve 1946 őszétől fogva Déri helyén a nagyszerű Varga László remekelt. Az említett héthavi körút állomásai: Mexikó, Guatemala, Panama, Costa Rica, majd a déli kontinens nagyvárosai.

Hatalmas és megérdemelt volt a siker. A fiatalabb magyar kollégák megértő viselkedése, tiszteletteljes magatartása és stílusbeli hasonlósága Léner láthatóan megfiatalította és új erőre kapta. Ismét megjött a kedve a rendszeres próbákhoz, egyénileg sokat gyakorolt, régi nagy technikája visszatért. Az 1940-44-es évek meddő kísérletei után ismét megindult a nagystílusú kvartettezés.”

„A dél-amerikai turné legfőbb műsora: teljes Beethoven-sorozat. Buenos Airesben a Teatro Colon ötezer helyét bérletben árusították ki; mivel pedig a Sao Paulo-i színház 2500 férőhelyes, az ottani kamarazene-társaságnak kb. 5000 tagja csak úgy élvezhette végig a ciklust, hogy minden hangversenyt megismételtünk. Bogotában három nap alatt három hangversenyt játszott az együttes. Az első koncertnek akkora volt a sikere, hogy másnap a jegyüzéretet – akik felárral kínálták a következő előadások jegyeit – a rendőrség verte szét. A körút művészi és anyagi sikere teljes bázzissal szolgált az európai hazatéréshez. (Ekkor kellett Dérinek családi okokból kiválnia a négyesből). 1946 októbertől 1948 februárjáig maradtunk Európában. Közönség és sajtó egyhangúlag ismerte el, hogy visszatért a Léner-kvartett legendás híru játéka. Kivált esetenként annyira elismerő volt a bíráló, hogy ez új együttest technikai fölkészültségben és lendületében a régi összeállításnak fölébe emelte.”

„Léner – Kuttner – Harsányi – Varga Budapesten is többször fellépett 1947-ben és 48-ban, igen nagy sikerrel. Két ízben zongorás-ötös is szerepelt a műsoron, Fischer Annie, illetve Sándor Renée közreműködésével. A kétévadós európai körút emlékezetes eseményei közé tartozik: két teljes Beethoven-ciklus Párizsban, egy teljes Beethoven-ciklus a palermói 6000 személyes Teatro Massimóban, a háború után újonnan megnyíló firenzei Palazzo Pitti ünnepsége a Léner-négyes hangversenyével, Beethoven-sorozat a római Accademia Santa Cecilia (Alfredo Casella igazgató meghívására). Franciaország, Spanyolország, Hollandia, Belgium, Svájc, Ausztria, Olaszország, Magyarország és Dánia fogadta lelkesen a kvartetet azokban az években. Nekem 1948 februárjában személyi okokból vissza kellett

térnem Amerikába, s így kölcsönös, barátságos megegyezéssel kiváltam az együttesből. A régi Budapesti vonósnégyes volt másodhegedűse, Indig Alfréd lépett a helyembe, még részt is vett a következő dél-amerikai turné néhány kezdeti hangversenyén. De nemsokára vissza kellett fordulniuk, megszakítva a turnét: Léner mirigyrákja olyan gyorsan és fájdalmasan terjedt el a füle mögöl a nyakra és arcra, hogy a hegedűjáték lehetetlenné vált számára. 1948 nyarán tért vissza a kvartett New Yorkba, ahol Léner Jenő hamarosan és nagy szenvedések után letette a hangszerét örökre.”

A Léner vonósnégyes emlékét felidéző sorok után Varga Lászlóról szóló fejezetünk a vele készült interjúval folytatjuk.

„Varga László csellista rokonszenves személyiség, aki könnyed érintéssel összekapcsolva a megfigyelői érzékenységet, barátságosan ösztönöz a beszélgetésre. Felidézzük azt az örömteli eseményt, amikor New Jerseyben, egy családi házban kamrazenéltünk. A csellójátékkal kapcsolatos, aktuális technikai kérdésekről folyó eszmecsere így kezd:

Szeretném néhány olyan speciális kérdéssel kezdeni, ami nálam elég jól működik, és amellyel talán nem foglalkozunk elég gyakran. Az első látszólag nem tűnik központi kérdésnek, pedig sok a tennivaló a gyakran előforduló vonások minőségét illetően. Az elképzelés lényege, hogy ugyanazt a mozdulatot folytatjuk, miután a vonóval elhagytuk a húrt, vagyis nem változtatjuk meg a kar mozgásának irányát. A vonó elkanyarodhat kissé, de ugyanabban a vonalban kell tovább mennie és szögletességtől mentes mozdulattal kell elhagynia a csellót”.

Majd hozzátesszi: „Ha a vonó irányt változtat, miután elhagyja a húrt, úgy tűnik, ez megtöri a hang rezgését.

„Főként az egyes hangokra, illetve a frázisok végére érvényes ez?”

„Igen, és ez gyakran fordul elő a csellón zenekarban és kamarazenéléskor. Gyakran történik, hogy egyedülálló, kíséret nélkül megszólaló hangokkal fejezünk be műveket. Ezek a hangok rendkívül fontosak” – hangsúlyozza. „Lefelé indításnál a vonónak mozgásban kell lennie, még mielőtt érintené a húrt, ugyanabba az irányba haladva az érintkezést megelőzően.

Amikor a vonó elhagyja a húrt, a mozdulat fokozatosan lassulhat, de az iránynak változatlanul kell maradnia, kissé elkanyarodva. Ennek a kövesd végig-nek

fordulnak elő különböző példái a tenisz- és golfjátékosoknál. Karjuk folytatja a mozdulatot még akkor is, amikor a labdát már elütötték.

A balkéz-technikát tekintve érdekes szempont – amelynek megvitatása joggal vehető fel – a játékosokra jellemző azon tendencia, hogy a fekvésváltást megelőző hang hosszát megrövidítik. A játékos, abbéli aggodalmában, hogy időben megérkezzék a fekvésváltást követő hangra, a megelőző hang értékét megrövidíti. De lehet, hogy ezzel csökkenteni ennek a hangnak a szépségét. Szeretném javasolni a hallgatóknak, hogy a megelőző hang értékét növeljék meg, sőt még domborítsák is ki a skálagyakorlásnál, hogy helyrehozzák ezt a hibát.”

Így folytatja: „A csellisták nagy része egyetért majd velem abban, hogy a csuklónak és a kéznek egyenes vonalat kell alkotnia a könyökkel. Miközben próbálok a kezet ebben a helyzetben tartani, kedvelem a nyújtott ujjak használatát. Így elkerülhető a váltás és zökkenőmentesebb átmenet érhető el a fekvések között.”

„Hasonlóképpen vélekedik a hüvelykpozícióról is?” – kérdezzük.

„Igen, de a hüvelykfekvéssel kapcsolatban nyomatékosan ajánlom a negyedik ujj fokozottabb használatát. Javasolom az egy oktávás skálát plusz a skála kilencedik fokát, amit a negyedik ujjal kell játszani. A lefelé menő skálánál is játszunk ezt a kilencedik fokot. Kvintek játéka alsóbb fekvésekben mindig kihívást jelent az intonáció és az ujjak jó működése szempontjából. Sok esetben a csellisták meredeken lelapítják az ujjakat, de amint magasabb fekvésekbe megyünk, egyre nehezebbnek bizonyul majd az ujj függőleges irányban történő lefektetése, a kéz által alkotott szög miatt.

„Hogy elkerüljük a nehézségeket” – mondja Varga – „javasolom két ujj szorosan egymás mellé tett végének használatát ahelyett, hogy egy ujjat lelapítanánk. Amint magasabb fekvésben lelapítjuk ugyanazt az ujjat a két hang eljátszásához, ezzel elhajlítjuk a kezet természetesen helyzetéből. Amikor nem lehetséges két ujj használata – teszi hozzá bánatos arccal – „nem marad más, mint hamisan játszani.”

„Önök annyiszor kellett lapról olvasnia a Filharmonikusokkal, amikor New Yorkban volt szólócsellista, ezért előfordulhat, hogy ezzel a témával kapcsolatban van valamilyen tanácsa.”

„A legfontosabb dolog, amit szem előtt

kell tartanunk a lapról játéknál – válaszolja –, hogy megtartsuk a ritmust és ne áldozzuk fel a hangok kedvéért. Az embernek elsősorban a frázis ritmikai felépítésének kell tudatában lennie, függetlenül attól, hogy minden hangot eljátszik, vagy sem.”

Kérdezzük a vibrátoról, amire így válaszol: „Először is a két kéz függetlenségéről beszélnék. A két kezet ugyanabban az időben nem kell egyforma intenzitással használni. Tudjuk, hogy amikor lágyan játszunk, a bal kezet nagy intenzitással vesszük igénybe, a jobb kezet pedig nagyobb fokú könnyedséggel. El kell kerülnünk, hogy a vibrató automatikusan lelassuljon, amikor a vonós kart könnyedebbé tesszük. Függetlenülünk kell ezt a mástól.

A vibrátót a hang színezésére használjuk, nem pedig dinamikai fokozáshoz vagy csökkentéshez” – összegzi Varga.

„Tehát Ön úgy érti, a vibrató független a dinamikától?”

„Pontosan” – válaszolja.

Amikor Vargával kamarazenéltünk, megfigyeltük, milyen szabadon működő, szép vibrátója van. Így szól: „A vibrató tanítását korán kell kezdeni, mint ahogy a trillát is; lassan, ritmikusan, ellenőrzés alatt tartva. Először négy mozdulatot egy ütésre, aztán nyolcat, tizenhatot, majd fokozatosan növelve a sebességet.

Tudja, sokat beszélgettem Starker Jánossal, akiről Ön írt ennek a sorozatnak II. kötetében. Sok érdekes ötlete van a technikával kapcsolatban, kezdve az alapvető testhelyzettől, amit egy csellistának el kell sajátítania a tanulás kezdetétől. Úgy gondolja (és én ezzel egyetértek), hogy a csellistának nyitott tüdővel kell a cselló mögött ülniük, mintha énekelnének. A játékosnak soha nem szabad a hangszer fölé kuporodnia.”

A következő próbát javasolja: ülünk a szék szélére, úgy, hogy felső testünk meghajlítása nélkül fel tudjunk emelkedni. A hátnak egyenesnek kell lennie, egyenes vonalat képezve a fej hátsó részétől le, a gerincoszlop végéig.

„A játékosnak fel kell tudni állni a székből, anélkül, hogy előre hajolna. Így együtt tud lélegezni a frázissal – és úgy értem, a szó szoros értelmében véve lélegezni –, miközben játszik. A hát begömböltése nélkül az embernek meg kell döntenie a testét, vagy kissé előre kell hajolnia, úgy, hogy mindkét kézzel meg tudja érinteni a csellólábat és közben egyenes maradjon a hátgerinc. Természetesen – teszi

hozzá –, módosítanunk kell ehhez a fémcövek hosszát.

Starker hisz a speciális fekvésváltó tanulmányokból összeállított gyakorlatokban, amelyek nem egyszerű hangokból, hanem kettősfogásokból állnak. Például, az első fekvésben kezdetünk egy kvinttel, aztán átmegyünk a második fekvésbe egy kvarttal, majd feljebb egy terccsel, szexttel, szeptimmal, stb. Ilyenformán az első fekvésben játszott hangközök a magasabb fekvésekben különböző hangközök sorozatát eredményezik. Mindez magába foglalja az összes hangközt, valamennyi húrt és valamennyi fekvést. Amint látja, a technikai lehetőségek sokfélék.”

Kíváncsiak voltunk, Varga sokat gyakorol-e, és hogyan lehetséges mindez annyi kötelezettsége mellett: felvételek, szólista tevékenység, első csellistai munka, tanári, kamarazenészi és karmesteri elfoglaltság.

Sóhajt egyet. „Annak ellenére, hogy gyakorlásomat korlátozni vagyok kénytelen, szívesen teszek eleget technikai tudásom fegyelmezett munkával történő megőrzésének, és amikor szólóban játszom és kamarazenelek, arra készítem magam, hogy mindent kellő lelkiismeretességgel oldjak meg.”

„Nos, biztosak vagyunk abban, hogy szakít némi időt a gyakorlásra – bizonygatjuk –, azok alapján, ahogy Öntől több versenyművet is hallottunk zenekarral. „Meg kell őriznem a tetterőt és ujjaim fürgeségét, de nem úgy, hogy agyon fárasztom magam gyakorlatokkal – mondja –, ezért azokból a művekből veszek ki futamokat, amelyek műsoromon szerepelnek. A bibliámat persze a Bach-szvittek jelentik. Talán különösen hangzik, de éppen befejeztem Bach hegedűre írott Chaconne-jának átiratát, ezt sokat gyakorolom. Lehet, hogy Ön úgy gondolja, ez csellón lejátszhatatlan, pedig nem így van. Lejátszhatatlan akkor lenne, ha d-mollból g-mollba transzponálnánk. Így túlságosan mélyen szólna és a fogások túl nehezek lennének az első fekvésben.

Ehelyett az eredeti d-mollban írtam át, csak egy oktávval lejjebb. Így az egész darab öt fekvéssel feljebb játszandó, mint a hegedűn. Ez négyeshangzatokat kíván, de természetesen három húron, ami azt jelenti, hogy az akkordon belül ujjváltás történik.”

„Ezt nagy ügyességet igényel” – szönlünk közbe.

„De ha jól csináljuk, ugyanazt a hatást érzük el vele, mint a tört akkorddal a hegedűn.”

Kíváncsiskodunk, hogy Varga úr sok egyéb átíratot írt-e már csellóra. „Igen, és a magam gyakorlásához használom ezeket. Persze ezek nem tanulók részére készültek, de úgy gondolom, értékesek a profi játékos számára. Ezek: Ravel: Tzigane, Kodály: Galántai táncok című zenekarra írott műve és néhány zongoradarab, mint a Bartók Szonatina és a Tizenöt magyar parasztdal.”

Varga Lászlóból, a szólistából, karmesterből és tanárból jellegzetes, pezsgő elevenséggel árad a munkaköve.



Rejtő Gábor

Rejtő Gábor

„Rejtő Gábor 1916-ban született Budapesten. Miután diplomát szerzett a Királyi Zeneakadémián, Budapesten, Pablo Casals-hoz ment tanulni, Spanyolországba. Fellépett a Bécsi Szimfonikusokkal, a Budapesti Szimfonikusokkal, a Római Filharmonikusokkal és más jelentősebb európai zenekarokkal. 1939-ben az Egyesült Államokba jött. Tagja lett a Léner- és később a Gordon-vonósnyegyességnek és fellépett a Magyar- és a Paganini vonósnyegyessel. Jelenleg az Alma trió csellistája.

Szólistaként és kamarazeneszként tett turnéi között szerepel Amerika, Ausztrália, Új-Zéland és Japán. Az Eastman School of Music cselló- és kamarazene tanszakának tanszakvezetője (1949-1954), 1954-től a University of Southern California zenei fakultásán a vonós tanszék vezetője.

Nyaranta cselló- és kamarazene mesterkurzusokat tart Santa Barbarában, Kaliforniában, a Music Academy of the West-en. 1972-ben az American String Teachers Association az év vonós művész-tanárává választotta.

Hosszú órákat töltöttünk együtt Gáborral különböző alkalmakkor a Nyugati parton. Mindig örömet jelentett számunkra a beszélgetés ezzel a magát jól kifejezni tudó, intelligens művésszel. Több alkalommal játszott már nekünk. Tekintettel ragyogó tulajdonságaira – tanárnaként és virtuóz játékosként is nagyszerű –, megkértük, válasszon egy szonátát és elemezze nekünk.

„Szeretném elemezni – válaszolja – Beethoven A-dúr (Op. 69.) szonátáját, megpróbálom elmondani, hogyan játszom.

Azzal kezdeném, hogy jelenleg egy Peters kiadást használok, ami egy német csellista, Walter Schulz szerkesztésében jelent meg. A közreadás alapos munka, de belekerültek a szokásos hibák. Beethovennek az eredeti kiadáshoz, Breitkopf Härtelhez írott, szókimondó levelei sok hibát mutatnak ki az első kiadásban. A különös az, hogy a Beethoven által felpanaszolt hibák közül sok bekerült az ún. Urtext kiadásba és ezek a hibák a mai napig velünk maradtak. Nemrég, Henle kiadványaként, André Navarra közreadásában jelent meg egy új kiadás, amelyben végül ezeknek a hibáknak a helyreigazítása megtörtént.

Kezdjük az első tétellel, az allegro ma non tanto-val. Az első 24 ütem bevezetés jellegű. Hozza a fő témát, amit a cselló és a zongora külön mutat be, rövid kadenciával lezárva. A tempó szélesen ívelő, mérsékelt. Néhány szó erről a bevezetés-ről. Szeretem az első témát nagyon egyszerűen kezdeni, olyan ujjrenddel, amivel kiküszöbölhetők a zavaró csúszkálások. Azért megyek fel a G-húron, hogy ne változzon a hangszín:



Megpróbálom a lehető legegyszerűbb, finom hangot képezni, kerülve a csúszásokat, alkalmazkodva ahhoz, ahogyan

később a téma visszatérése a zongorán szólal meg. A 12. ütemben történő zongorabelépést követően a cselló 4 ütemmel később csatlakozik és a vezető hangszer szerepét tölti be az általa játszott kadencia végéig. A 22. ütemben crescendo van jelölve, de én ezt egy ütemmel korábban kezdem, hogy legyen elég időm felfejlődni a kadenciához, amit szeretek nagy hangon előadni. A 23. ütemben a trilláknál nincs Nachschlag, vagy díszítés jelezve. Ennek ellenére némelyik zongorista előszeretettel beszűrja, és ilyen esetben alkalmazkodom hozzá. Ilyenkor á-t és bé-t játszom a díszítéshez (nem aisz-t). A rövid kadencia nagyon szabadon játszandó és ezzel zárul a kissé tapogatózó bevezetés, amely elvezet ahhoz a jellegzetes atmoszférához, amit

Beethoven nagyon kedvelt: az ember nem tudja, melyik irányt követi majd a darab. A döntő pillanat a 25. ütemben érkezik el, amikor mindkét hangszer forte lép be. A 25. ütemben az első két hangot a C-húron játszom, mert veszély nélkül bele lehet kapni ebbe a húrba, anélkül, hogy hozzáérnénk valamelyik szomszédos húrhoz; következésképpen nagyobb hanggal szólal meg és húsozabb, sűrűbb karaktere lesz.

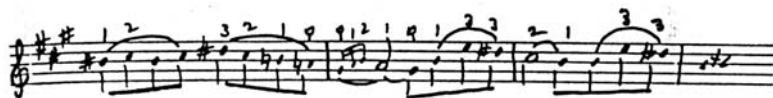
A 29. és a 30. ütemben, és a 31. elején nincs jelölve crescendo. Az analóg helyen, a visszatérésben valóban van egy crescendo a hosszan kitartott hangon, ami két és 1/4 ütemen át tart. Itt csinállok egy crescendo-t, hogy megtámogassam a zongora felfelé menő triola futamát. A 31. ütemben szintén hozzákötöm az első negyedhangot a megelőző hosszú hangokhoz és ezáltal hosszú crescendo-t kapok, ami fortéban éri el a csúcspontját.

A 36. ütem a legtöbb kiadásban az előző ütem zongora-trioláinak cselló imitációjaként van jelezve, viszont a kézirat és az új Henle kiadás világosan mutatja, hogy a 36. ütemben a csellónak ciszt, és ugyanúgy, a 173. ütemben fiszt kell játszani.

A 38. ütemben a mély e-hangról induló skálamenet ujjrendje okoz gondot. El-

ső fekvésben kezdem, és maradok lenni, az első ujj esetenkénti nyújtásával, amíg fel nem kell menni fekvésbe az A-húron.

A 45. ütemben nagyon egyszerű ujjzajzatot használok, nem szeretek a hüvelykujjal ide-oda csúszkálni az ütem közepén, ezért a következő ujjrenddel játszom:



Nincsen vitás kérdés egészen az 59. és 60. ütemig. Ezeknek az ütemeknek ötödik nyolcadát hozzákötöm az előző nyolcadcsoporthoz úgy, hogy a gisz ne ugorjon ki.

A pizzicato menetek olyan hangosnak kell lennie, amennyire csak lehet. Minél több hangot pengetek a C-húron, annál szerencsésebb, mert itt erőteljesebben szólal meg. A 71. ütemtől a 78. ütemig tartó részben a zongoristának nagyon kell ügyelnie az egyensúlyra. A jobb kéz tizenhatodikjai teljesen elnyomhatják a csellót; a zongorának jelentősen kell csökkenteni a dinamikát, hogy átjöjjön a cselló.

A 80. taktusban ezt az ujjrendet használom:



Az egész ütem egyetlen legato, a 82. ütem ugyanúgy. Ebben a taktusban nincs crescendo és a magas ciszt a 83. ütemben subito forte kell játszani.

A 89. ütemben a diszt a D-húron játszom, a bé-t pedig az A-húron, de két ütemmel később maradok a D-húron mindkét hanggal, hogy érvényesüljön az echó-hatás; ugyanez fordul elő megint a visszatérésben, ahol a magasabb fekvés-helyzet miatt ezt nehezebb megcsinálni (226. és 228. ütemek).

A nagy fortissimo-szakaszt a 115. ütemtől a 125. ütemig nehéz hallhatóvá tenni. Ebben a fontos zongora-részben a cselló egyszerű kísérő hangszer szerepet kap, és mivel nagyon mély fekvésben játszik, könnyen elnyomhatja a zongora. Itt ezeket a vonásokat játszom:



Hogy a cselló hangja át tudjon jönni a zongora által produkált hangok tömegén,

nem riadok vissza olyan közel menni a vonóval a lábhoz, amennyire csak lehet, és nem csak egy húrt szólaltatok meg. Másképpen szólva, egyfajta pedál-effektust alkalmazok, és miközben ezeket az

ütemeket játszom, nem zavar, hogy egyszerre két húr szól meg, hiszen a cél az, hogy jól átjöjjön a hang.

A 126. ütemben a hosszú giszzen kis crescendót kell csinálni. Ez vezeti be az első téma egy részletét a 127. ütem utolsó negyedén indítva. Nagyon líraian kell játszani.

Nagyon fontos, hogy a 138. ütemben a diminuendo ne kezdődjék túl hamar; különben a zongora nem tudja majd folytatni a diminuendót és dinamikailag teljesen eltűnik, még mielőtt a cselló ismét pianissimo lép be. Itt gondosan ellenőriznünk kell, kellőképpen átjön-e a hang, nehogy teljesen elhalkuljon.

A visszatérés – mint annyiszor a klasszikus formák esetében – rövidített

változat. A főtéma csak egyszer jelenik meg. Megint a cselló hozza, sőt azáltal még választékosabban, hogy egy oktávval magasabbra megy, és mutatósabb kadenciával zárul.

A 232. ütem pianissimójával valami új kezdődik. Titokzatos erők vannak itt jelen. Nagyon puhán, visszafogottan kell játszani a 244. ütemig, amikor óriási, hosszú crescendo kezdődik és a 253. ütemben éri el csúcspontját. A 251.



ütemben kontrollált fortissimót kell játszani, mivel a 253. ütem fortissimója még több kell legyen. Ha Beethoven két

fortenál többre gondolt, akkor szerintem ez az a hely, ahol három fortét lehetett

volna kiírni. Mivel ő ezeket a dolgokat az előadóra bízta, ezeket a nüanszokat nekünk kell megcsinálni. Nagyon fontosnak tartom, hogy a fortissimo hat ütemen keresztül fennmaradjon, hogy aztán a 258. ütem utolsó negyedén a subito piano a tökéletes meglepetés erejével hasson. Itt a halk passzázsban egész kicsi calando-t csinálhatunk, és a zongora még lassabban játszhat, amikor átveszi ezt a csellótól. A 262. ütem utolsó negyedére a tempó visszaáll és egyenletes marad a darab végéig. Az utolsó csellótrilla után a tétel subito forte-val fejeződik be. A tétel utolsó hangját mindig kisésképpen szoktam megszólaltatni. Ez határozottabb lezáró jelleget ad a befejezésnek.

A második tétel, a *Scherzo*, *allegro molto* olyan tétel, amelyben ritmikai problémákkal találkozhatunk. A tétel formája ABABA. Az A-rész szinkópákra épül és nagyon fontos, hogy a negyed szünetek az ütemek közepén precízen ki legyenek tartva. Ha a szünetek előtti hangok túl hosszúak, a szünetek elmosódottá válnak. Elvész a tétel ritmikai izgalma. Ennek a tételnek egyfajta lélekszakadva rohanó jellege kell legyen. Az egész tétel folyamán, így a 3. ütemben (zongora), vagy a 11. ütemben (cselló) az utolsó negyed hangot nem kell staccato játszani. Ez a megközelítés tisztábbá teszi a ritmikai képletet és segít elkerülni, hogy az triolás jelleget kapjon. Kifejezett követelmény, hogy a csellista ne kezdjen el rohanni, hiszen itt a téma unisono jön a zongorán, a jobb kézben, a zongora balkéz-menet nagyon gyors, nagyon egyenletesnek kell lennie.

A *Trio* résznek kedves dallama van, amely a 110. ütemben kezdődik a cselló kettősfogásaival. Ezt a témát a következőképpen játszom:

Az egész *Scherzo* tételben nincs helye rubatónak. Az egyenletes tempó és a világos ritmika alapvető fontosságú a tétel szempontjából.

Van egy nagyon fontos dinamikai jelzés, amit a létező kiadások többségéből kihagytak. A zongora-rész legelejének forte sforzatóval kell indulnia, és jól hallható kell maradjon, amíg lágyan be nem lép a cselló. Ez egyike volt Beetho-

ven korrekcióinak, de nem került be az első kiadásba. A hibát végül az új német kiadások helyesbítették.

Az utolsó tétel bevezető része az *adagio cantabile*. A tempót a zongorista adja és ügyelnie kell, nehogy túl lassúra vegye. A hangszer természetéből adódóan nehézségei lehetnek a *sostenuto* karakter elérésében. ha a tempó vontatott. Az első nyolc ütemben a cselló kíséreléssel szólammal társul a zongora szólójához. Visszafogom a dinamikát, hogy a háttérben maradjak. Csak kis *crescendo* van a 6. ütemben és *subito piano*-val végződik. A szerepet a cselló a 9. ütemben veszi át, az előző ütemben induló három felütéssel. A felütésen kis *crescendo*-t csinálók és a 9. ütemet *mezzoforte* körüli dinamikával kezdem.

A csellóhangnak kimondottan széppé, éneklővé, szólisztikussá kell válnia; nem túl hangossá és nagyon lírai jellegűvé. A 13. ütem *crescendo*-ját előre átgondolom és időt hagyok az utolsó e-hangra, hogy meg lehessen csinálni az utolsó ütemben a *subito piano*-t.

Némelyik kiadás csak két díszítő hangot jelöl a 17. ütemben. Ez rossz. Három díszítő hang van (e, d, cisz).

A 18. ütemben az első ütésre eső hangot addig kell tartani, amikorra a zongorista befejezi az akkordját, és a kis *cadenciaszerű*, ad libitum játszandó hangokat nagyon diszkréten kell előadni. Az utolsó, koronás h-hangot jól ki kell tartani. Ezt követően kicsit várni kell, mielőtt az új, vidám hangvételű tételt elindítjuk.

Az *allegro vivace* a D-húron indul, alacsony dinamikai fokozattal, egészen a 23. ütemben lévő *crescendo*-ig. Ennek a témának utolsó hangja nagyon gondos megszólaltatást igényel. Az üres A-húr fűlsértően tud szólni, ha túl erőteljesen vágnak bele.

A 38. ütem ugyancsak hibásan szerepel sok kiadásban. Két disz-hangnak kell lennie, egy nyolcad szünettel az ütem végén. A futamoknál a nyolcadokat *legato* játszom.

Igen exponált a cselló szólama a 46. ütemben. Nagyon lágyan, halkan kell szólnia. Két ütemmel később *pianissimo* játszom. Itt el tudnék képzelni másfajta dinamikai megközelítést, esetleg *pianissimo*-t először és kissé erősebb dinamikát másodszor. Ez teljesen ízlés, vagy esetleg spontán ihlettség dolga. Mindig kerülni igyekszem a monoton egyhangúságot. Soha nem szándékozom

ugyanazt a frázist kétszer ugyanúgy játszani. Kell valami változatosság dinamikai vagy *rubato* szempontból, amitől a frázis új életre kel és jelentőségteljesebbé válik.

A 69. ütemben a csellistának ügyelnie kell, hogy ne siesse el a szinkópákat; ugyanebben a menetben a zongorán, a balkéznek gyors tizenhatodjai vannak és ezeket nem szabad siettetni.

Mind a primóban, mind pedig a szekundóban nagyon egyenletesnek kell lennie a csellófutamnak, csúszkálások nélkül. Mivel ez ugyanilyen típusú zongorafutam folytatása, törekedni kell rá, hogy az átvétel tökéletes legyen.

A 81. ütemben induló kúszó dallam titokzatos. Nagyon puhán, nagyon kiegyenlített hangon játszom, azután pedig hagyom, hogy erőteljes *crescendo* váljék belőle. A 90. ütemtől mindkét hangszer a lehető legteljesebb hangon játszik. Ez hozzásegít a derűs nyugalom szép kontrasztjának megteremtéséhez a visszatérés előtt. A tétel hátralévő részének zenei problémái ugyanazok, mint amelyek az *expoziációban* már előfordultak. Van néhány olyan technikai megközelítés, amely magyarázatra szorul.

A 129. és 130. ütemben ezt az *ujjrendet* használom:

Hogy a 164. ütemben el tudjam indítani a futamot a G-húron, ehhez úgy készülök elő, hogy a 161. ütemtől a D-húron kezdek játszani és használom a hüvelykujjat a 163. ütem utolsó nyolcadán.

A tétel befejezésének még hatásosabbá tétel érdekében a legnagyobb mértékben igyekszem kihozni az összes dinamikai lehetőséget. Egy magától adódó, de csak minimális szélesítés ajánlatos a 206. ütemben, de a következő taktusban a tem-

pót meg kell alapozni és mindvégig szilárdan megtartani. A 219. ütem második felében, egy felső cisz hozzájátszásával négyes akkordot szólaltatok meg. Ez gazdagítja a harmóniát. Ötödik fekvésben kell játszani, a C-húron, első ujjal megszólaltatva a mély a hangot.

A melodikus inspiráció, a zenei alkotás tisztasága és a két hangszer közötti tökéletes egyensúlynak köszönhetően valóban a zeneirodalom egyik nagy mesterművének tarthatjuk ezt a szonátát.”

*

A számos, külföldre került, kiváló magyar muzsikusközül ezúttal három csellistával ismerkedtünk meg.

Egy nagyformátumú muzsikusköziség távozása egy kis ország zenekultúrája számára veszteséget, esetenként pótolhatatlan veszteséget jelent. De van az éremnek másik oldala is: a világ fontos zenei posztjaira kerülő muzsikusköziség óriási reklámot jelentenek ennek a kis országnak. Kár, hogy a hivatalos propaganda egy időben nem fordított kellő figyelmet tevékenységük iránt, ezért is hiányosak ismereteink róluk. (Írásunk szereplői közül a Brockhaus lexikon csak Starkert említi).

Rakos Miklós