

# FIGYELŐ

## FISCHER ANNIE ESTÉJE

### Párhuzamos interpretációk

Beethoven: Zongoraszonáták 1–4

Előadja: Fischer Annie

Hungaroton Classic. HCD 31 626–31 629

A Hungaroton Classic Beethoven valamennyi zongoraszonátáját megjelenteti Fischer Annie tolmácsolásában. A vállalkozás sajátos körülményeiről Mácsai János számol be az eddigi forgalomba került négy lemez (HCD 31 626, 31 627, 31 628, 31 629) kísérőfüzeteiben. „A lemezfelvétel közvetlen előzménye, hogy 1976–77 telén Fischer Annie... a Zeneakadémia Nagytermében tizenhat koncerten eljátszotta Beethoven valamennyi zongoraszonátáját, először »ifjúsági« előadásként, majd a felnőtt közönségnek is megismételte a hangversenyeket... Nem tudjuk, hogy kitől származik a lemezfelvétel-sorozat ötlete, de tény, hogy a kulturális élet akkori prominensei és a Hungaroton Hanglezemgyár egyaránt teljes erővel a terü mellé álltak, és a hanglezemgyárban egyedülálló módon, gyakorlatilag korlátlan időben biztosítottak lehetőséget a munkára.

A felvételek 1977 tavaszán kezdődtek. Az első szakaszban Mátyás János zenei rendező irányította a munkát, amelyet nem sokkal később Antal Dóra vett át. Vele folyt azután tovább mintegy másfél évtizeden át, természetesen nem egyfolytában, hanem hosszabb megszakításokkal.

Fischer Annie idegenkedése a stúdiómunkától a Beethoven-sorozattal kapcsolatban végzetesnek bizonyult. Jó néhány esztendő eltelt, de Fischer Annie sohasem volt maradéktalanul elégedett az eredménnyel. Nem a koncertszerű eljárás módszerével rögzítette a darabokat, hanem a részletek minél tökéletesebb kidolgozásának érdekében apróbb egységek fölveteléből állította össze a teljes műveket. Ma már egyre több előadó számára idegen ez a módszer, s a tökéletesség (amellyel óhatatlanul együtt jár bizonyos mértékű sterilitás) fölébe helyezik az egy lendületből született előadás értékét. De Fischer Annie-t sem a technikai tökéletesség érdekelte elsősor-

ban, hanem a kifejezés pontossága, a darabhoz való hangulati, érzelmi vagy, kissé tágabban kifejezve: a zenei hűség. Mivel mindennek megjelenése az ő esetében erősen a pillanat hatásának befolyása alatt állt, ok lehetett arra, hogy néha az egyik, olykor a másik tessék neki jobban, akár egyenrangúan sikerült felvételek közül is. Fischer Annie szokásához híven ebben az esetben sem nyilatkozott a nyilvánosság előtt, de a muzsikustársadalom és a közönség nagy része tudott a felvételek létezéséről, és sajnálattal vette tudomásul, hogy nem ismerheti meg azokat. A kilencvenes években azután már nem foglalkoztak érdemben az anyaggal. Évekre dobozba került, habár néhány kisebb, technikai jellegű javítás még hátravolt. Teljes, végleges befejezésére csak 1995-ben, Fischer Annie halála után, a kiadás alkalmából került sor.

Szólnunk kell még egy szokatlan problémáról: a lemez megjelenésén munkálkodókban természetesen felmerült az etikai szempontból evidens kérdés: szabad-e egyáltalán kiadni olyan munkát, amelyet maga a művész nem akart nyilvánosságra bocsátani. Szerencsére a felelősség teljes súlya nem a »kíváncsi« utókort terheli, mert Fischer Annie az évek során jóváhagyta a szonátafelvételek egy-egy verzióját, bár igaz, életében – elsősorban az ő tartózkodása miatt – már nem kerülhetett sor a megjelentetésre. Fischer Annie azon kevés művész közé tartozott, aki saját maga számára lehetett az etalon. Ezért ha paradox is, szinte természetes az elégedetlenség önmagával szemben. A felvételek felbecsülhetetlen kincsei a magyar zenekultúrának, hiszen a felvett anyag a »lényegét«, a Beethoven-szonáták interpretációjának művészi tartalmát, értékeit hiánytalanul tartalmazza, közvetíti. A lemez közreadói úgy gondolták, hogy ezek az értékek mégsem porladhatnak el dobozba zárva, és kötelességüknek érezték annak elősegítését, és a kritikákban oly sokszor emlegetett »bőkezű adomány« megmaradt emléke a zenei világé lehessen.”

Még néhány információval kiegészíthetem ezt a beszámolót. A harminckét szonáta mintegy harmada Fischer Annie előadásában Budapesten–Magyarországon korábban, az 1976–77-es évad előtt nyilvánosan nem hangzott el. (A Magyar Rádió hangarchivu-

ma is mindössze nyolc Beethoven-szonáta – op. 13, op. 27/2, op. 31/3, op. 53, op. 78, op. 109, op. 110, op. 111 – tolmácsolását őrzi vele.) Ezeket a pódiuminterpretáció szintjén Fischer Annie először feltehetőleg hatvanhárom évesen vagy még később fogalmazta meg, művészetének zenei-szellemi kiteljesedése idején, de a „virtuóz évek” repertoárjához konkrétan kötődő tapasztalatok nélkül. Ekkoriban már magányosan élt műhelyében. Az a két nagy muzsika, akire mint hivatott, illetékes kritikusaira egy életen át hallgatott, Szabolcsi Bence és Tóth Aladár akkor már nem élt.

Nem tudom, beszélt-e valaha Fischer Annie a felvételeket készítő munkatársainak a szonáták csoportosításáról, arról, mi kerüljön feltétlenül egymás mellé, egy lemezre. A sorozat eddig megjelent négy lemezének műsora azt sejteti, hogy a művek CD lemezekbe tagolását más-más és különböző igények, lehetőségek határozták meg. Az első lemezen a két ASZ-DÚR SZONÁTA (op. 26, op. 110) jelenléte, majd lassú tételének és fináléjának sajátos összeshívottsága miatt az ESZ-DÚR FANTÁZIA SZONÁTA (op. 27/1) s a kései ASZ-DÚR szomszédsága mintha határozott zenei koncepcióra utalna. Bár melléjük, közéjük a KIS F-DÚR SZONÁTA (op. 10/2) valószínűleg csupán megfelelő, alkalmas időtartama miatt került, zárótételének fugatós szerkezete révén, még ez is tartalmazza a belső kapcsolat egy vékony szálát. A második lemezen a PATHÉTIQUE SZONÁTA (op. 13) és a KIS F-MOLL SZONÁTA (op. 2/1) világát a moll tónuson túl a közös Sturm und Drang lelkület fűzi össze. Már bizonytalanabb a C-DÚR SZONÁTA (op. 2/3) helyének indokoltsága: koncertszonátajellege a PATHÉTIQUE-kal rokonítja, négytétellessége és az azonos opus-szám, tehát Beethoven akarata az F-MOLL műhöz kapcsolja, viszont a három mű egymásutánja a lemezen, érthetetlenül, megfordítja az időrendet. Valamelyest magyarázza a szerkesztő szempontját a harmadik lemez műsorrendje. Ha az előző a PATHÉTIQUE SZONÁTÁ-val nyitott, ez az utolsó Beethoven-zongoraszonátával (op. 111) kezdődik. Azaz az érvek mindkét lemezen az első hely fontosságát hangsúlyozzák. A harmadik lemez további kínálata esetlegesnek tetszik. A népszerű, Thomas Mann által is „megénekelte” nagy opust fiatalkori

kompozíciók követik G/op. 49/2, D/op. 10/3, G/op. 14/2 hangnemsorrendben, egy két-, négy- és háromtételű ciklus. Közülük a Scherzóval végződő háromtételű G-DÚR SZONÁTA beválik csattanónak. A csoportosítást a D-DÚR SZONÁTA sínyli meg, egyike a legjelentősebb Beethoven-szonátáknak, benne a melankólia egyedülálló zenei képével, amelyet egy menüett-álom old fel. Igaz, talán épp ezek a „már nem zsáner” menüettfantáziák jelentik ez esetben a legerősebb láthatatlan kapcsolatot a D-DÚR SZONÁTA és az op. 111 között. A negyedik lemez attrakciója a B-DÚR SZONÁTA („HAMMERKLAUIER”), hangnemileg hozzáillő társa a tizenhat évvel fiatalabb ESZ-DÚR SZONÁTA (op. 31/3).

A lemezek nyilván más-más fogadtatásra lelnek azok között, akik számára Fischer Annie játéka egykori zeneakadémiai élményeket idézi fel, s azok között, akik a Beethoven-zongoraszonáták esetenként mintegy negyedszáz nagy előadását összehasonlítva keresik Fischer Annie helyét a harminckét szonáta interpretációjának történetében. E sorok írója más utat választ. Azt a Beethoven-képet keresi és véli felfedezni Fischer Annie zongorajátékában, amely a Szabolcsi Bence és Tóth Aladár-féle Beethoven-hang, Beethoven-gesztus, Beethoven-portré megtestesítője. A Plutarkhosz-féle PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK által is bátorítva az lesz hát a módszere, hogy amikor a zongorainterpretáció egyértelműen sugallja, mellé teszi idézőjelben Szabolcsi (és Tóth) szavakba foglalt műértelmezésének vonatkozó sorait. Am ettől független számára is az előadóművész nagysága. S amikor az első lemezről felcsendül a gyászindulós ASZ-DÚR SZONÁTA ciklust kezdő variációs tételének témája, abban máris biztos lehet, hogy „igazak ivadéka” ül a billentyűk előtt, aki képes és méltó arra, hogy Beethoven szószólója legyen.

Kellő elfogulatlansággal játssza az Andante témát, nem a hozzá való viszonyát hangsúlyozza. A megfogalmazás egyszerű, a hang meghittentelített. A dinamika domborulatait a tolmácsolás itt még viszonylag lesimítja, inkább az architektúra monumentalitását érzékelteti a tizütemes középső boltozat emphatikus kiemelésével, és az első variáció azonnali indításával nagyszabású, dinamikus formát sejtet. Minden variáció teljes világ. A faktúra

nem marad zongoraletét, hangvétellé válik, a kifejezés jellegét sugallja. Eleinte folytatódik az éneklés, csak a regiszter mélyülése, a tónus elsötétülése vonja magára a figyelmet, majd a sűrűsödő hangsúlyok és az erőteljesebb dinamikai árnyalás válik irányjelzővé, hogy azután szinte megszólítsanak bennünket a bal kéz staccato menetei. Ez a személyesség, ez a belső erő, a balkéz-karaktereknek ez az időről időre minden mást háttérbe szorító irányító szerepe fontos összetevője Fischer Annie Beethoven-képének. A második változatban a bal kéz staccato tizenhatodjai rajzolják ki a témát. Félelmetes erővel, mégis vállalva a témadallam első két sorában a fegyelmező ritmuskontroll szerepét is. Ám a boltozatos harmadik sor előadásának hevesége, amely két óriási erejű hangsúlyban kulminál, nem tűri ezt a fegyelmet. Az előadás egyértelműen jelzi, hogy a nagyforma középső csarnokába a moll variációval lépünk. A kifejezés zenei elemei rendre felvonnak itt: a hangnemszín, a lüktetés szinkópás feszültsége, a hangsúlyjelek sűrűsége, a retorikus indulatszavak, sóhajok, a harmóniai elsötétülés. A Beethoven-értés mércéjeként hadd említsem csak az ütemkezdő átkötött hangok jelentésének költői átértelmezését: hogy válik ugyanaz a ritmikai formula a dallam kezdetét jelző felütésből érzelmi csúcsponttá, szenvedélyes kiáltássá. Fischer Annie tolmácsolásában, mondhatni, erről szól a moll variáció. A két önálló tételként megszólaltatott második és harmadik variációhoz ismét közvetlenül, szorosan kapcsolódik az újabb dúr változat. Itt sem a letét (legato és staccato szembeállításának) öncélú érvényesítése az előadó programja, hanem a hangulati ív továbbrajzolása, a tragikus légkör oldása, a hangpárok fogócskája, bújócskája, a bal kéz rövid hangjainak humoros toppantásai és az utolsó nyolc ütemet „felvezető”, de ellenkező irányú pajkos balkéz-skála, amely már-már lefut a klaviatúráról. Az 5. variáció kapujában váratlanul a kései Beethoven jósló hangvétel kelt rendkívüli benyomást. Az ornamentika (triola és trilla) nem disz többé, hanem a dallam még mélyebb, teljesebb átélése, kiéneklése. A nagy zongorista mindent tud erről a zenéről. Ez a zsongás, ez az emelkedés, ez a szárnyalás, ez a hit a kiéneklés boldogító erejében, ez Sza-

bolcsi-Tóth Beethovenje is. A coda sem marad csupán a dallam letisztult ideálképe és summázata. Fischer Annie búcsúnak szánja, olyan simogató, elnyugtató mozdulat ez, amely elcsitítja az utolsó crescendóban rejlő kérdést is. Nagyszerű a scherzo előadása, igazi beethoveni „molto”. Szerzője a vázlatban még Menuettónak szánta, esetleg karakterdarabot tervezett a helyére. Lényegévé végül is a scherzo temperamentum lett, és Fischer Annie éppen ellenállhatatlan lendületét, iramlását vállalja, a zene fiatalos izmait látatja. Nem erőlteti egyoldalúan a trio sempre legato karakterét sem, a vázlatbeli „*o qualche altro pezzo caratteristica*” terv megvalósulásaként a harmadik tételt, a GYÁSZINDULÓ-t értelmezi. Ám ez is zongorazene marad, az orkesztrális effektusok csak színezik, teljesebbé teszik a cimben is kifejezett zsánert. A zongorahang a ritmus háttérfa előtt sem hátrál meg, dallamban, harmóniában, hangnemkapcsolatokban keresi a színpadra képzelt hős helyett az emberit, tehát a morális karakter lírai lényegét, amit mintha az utolsó ütemekben, a pedálhanggal elhomályosított felkiáltásban és a dúrrá kivilágosodó zárlatban találna meg. Az utolsó tétel tempókaraktere egyértelműen jelzi, hogy Fischer Annie ezt a talányos és piano tónusban induló Allegrot, amelynek kétségtelen kapcsolata van a GYÁSZINDULÓ dobpergéses dúr szakaszával is, nem akarja meditatív zeneként értelmezni, de nem érzi etűdszerű, talán Cramer hatására készült virtuóz darabnak sem. Az előadás technikai szintjén is érvényesül a művészről által képzelt karakter, amelynek lényege az éneklő zongorahang, a dallam szüntelen felmutatása és az erőteljes kontraszteremtés. Semmi zenén kívüli program, semmi önkényes pszichologizálás. Ezt mint Beethoven-interpretációinak egyik legfontosabb elvét szövegi le számunkra Fischer Annie a Beethoven-zongoraszónáta-összkiadás első lemezének első darabjában.

Az F-DÚR SZONÁTA (op. 10/2) első tételének zseniális előadói mozzanata a reprim. A fiatal Beethoven még a zongorástriók (op. 1) idején kipróbálta Haydn London számára készült C-MOLL SZIMFÓNIA-jának azt az ötletét, amely két különböző kezdőtéma esetén lehetővé teszi, hogy a szónátaforma döntő dramaturgiai eseményét, a visszatérést csak az

egyik téma valósítsa meg, a másik viszont a feldolgozás és a repríz határvidékét szélesítse. A mi szonátaallegroknkban ezt a lehetőséget a két téma idegen hangnemű, úgynevezett átvisszatérésével ötvözte Beethoven, és így nagy eseményé, meglepetésteli fordulatá emelte a hangnem és a második téma egyidejű visszatérését. Sőt ezzel olyan közel hozta a feldolgozáshoz az úgynevezett melléktema megjelenését a reprízben, hogy azt a mozzanatot, ami a klasszikus stílusban a megkönnyebbülés, a feloldás helye volt, a forma egyik legdinamikusabb pillanatává változtatta. Fischer Annie érzékeny tolmácsolása ezt a zeneszerzői manővert csattanók sorozataként képes megjeleníteni. E szonáta három tételének egyensúlya a második tétel karakterén múlik. A Bécsben komponált első szonáták négytételű ciklusát most váltja fel Beethoven műhelyében a háromtételű rend. Az op. 10 első darabjában Beethoven lassú tételt komponál a második tétel helyére, itt Allegretto feliratú moll zenét. Ezzel még egy döntésre érett problémát jelez: ha nem lassú, de nem is menüett vagy scherzo, milyen karakterű legyen az új középtétel? Fischer Annie előadói válasza az, hogy mindkettő karakterisztikáját vállalja. A tétel pulzálása és irama menüettek, scherzók 3/4-ére emlékeztet, de akcentusai, sóhajai, kromatikája a lassú tételek kifejezési köréhez tartozik. A meghatározó tehát kezdettől fogva nem az Allegretto tempó, hanem a moll tónus, a mély vonósokéra emlékeztető hangszín, a két szólam oktávpárhuzamából adódó árnyékoság és a hosszú ideig érvényesülő kötött – legato – jellegből fakadó folt-szerű hatás. Ehhez járul a folytatás során az egymást utánzó szólamok túlzott tagolása, a motívumok rögeszmés következetessége, mégis szomorú, kérő jellege, az előadással igazolt hangsúlyok és regiszterek gazdagsága és a menüettek formája szerint igazodó közép-részben a Desz-dúr trió varázslatos melankóliája, amelynek Schubert-közelét Fischer Annie előadása a legsekélyebb rájátszás nélkül is éreztetni tudja. Tehát nem a forma, nem a tétel felirata, hanem a hang, a hangvétel a döntő, a jó olvasó ezt hallja ki a kottából. Ebbe a körbe tartozik a tempó megválasztása is. Nem a metronóm, hanem a karakter és a zene irányultsága ihleti a Fischer Annie előadására jellemző kisebb gyorsításó-

kat. Hat az előadásra a hangszer, a modern nagy-zongora (Bösendorfer) hangzása is, a röviden leütött, szünetekkel elválasztott akkordok (1. tétel) stílus helyett Fischer Annie legtöbbször a hosszabban zengő, a szüneteket is magába olvasztó éneklő játékot választja. A zárótétel megszólaltatásában a szövés mód pedáns érzékeltetése válik a humor forrásává. Szubjektív mozzanata az előadásnak a repríznek az oktávjátékból fakadó, de a moll árnyék által is igazolt megfogalmazása, s szinte megeleveníti a valamikor messze körben terjedő legendát Beethoven „küzdelméről” a fúgával.

Sugallatos interpretáció vár a hallgatóra, amikor az 1821-es ASZ-DÚR SZONÁTA szólal meg a lemezen. A formálás léptéke, a hang átszellemültsége, a kései stílus tökéletes érte, a kifejezés személyessége mind-mind együtt van, és élményként reveláldók, a szonáta egyik legjelentősebb interpretációjaként hallgatjuk ezt a tolmácsolást. A regiszterek olyasféle jelentéssel telítődnek, mint egy középkori moralitás szintjei. A hangszeres ének a maga gyönyörű testességében is léleként szárnyal. A tónus gyöngéd, szeretetteljes. Ha valaki érzékelné akarja, mit jelentett Beethoven szótárában a *con amabilità* hangzaskarakter, Fischer Annie zongoráján hallgassa e szonáta első tételét. A *cantabile* és a *molto espressivo* eszményi ötvözet e hang. A dallam, amikor lefelé hajlik, akkor is az égre tekint, és mindig a csillagok közelébe törekszik. *„A tétel, mely e dallamokat felszínre veti, eléggé élénk menetű megnyitó darab, sőt majdnem prólógus: témái azonban inkább lassú tételre vallanak. S valóban, a teljes szakasz valami imbolygó fénytörés és kétértelműség jegyében áll: önkéntelenül hangsúlyozza, hogy határ és átmenet – egyik világból a másikba. S van benne valami lebegés és eldöntetlenség, mint minden határtünetében.”*

A legnagyobb pillanatait az előadásnak azok, amikor a mozgás, itt vagy ott, egyirányúvá válik, és elindul, vagy amikor egy trilla nyomán megmozdul valami a föld gyomrában, vagy éppen a magasban kigyullad a fény. Később a zongora beszéde jelent revelációt: ahogy Tóth Aladár mondta, a melódiáiból olykor szinte szavak hajolnak ki. S a forma? Olyan egyszerű, nyugodt, tökéletes, mintha a hetedik napon teremtették volna.

Mégis története van, „fátyolosabb színekkel indul... az ábrándos lebegésből... leszáll a mélybe, és onnan fokról fokra küzd fel magát a végső magasságba”. Amit Szabolcsi Bence mélybe szállásnak nevez, a ciklus lassú tételt és zárófűgát ötvöző soha nem volt hatalmas „fináléjának” előjátéka, az a titokzatos hatütemnyi zene, amelynek középpontjában egy hangszeres recitativo áll, s amelynek misztériumjellegét Beethoven a kottában különleges hangszeres effektusokkal (una corda, Bebung) készíti elő és vezeti le, mielőtt rázendítene a moll panaszénekre. Fischer Annie mai hangszerén mindez csak imagináriusan jelenhet meg, de megjelenik, és mi alászállunk. Ami innen kezdve történik, és Fischer Annie interpretációjában bekövetkezik, azt csak Szabolcsi Bence volt képes szavakkal megjeleníteni: „*Itt a recitativo füledt félhomályból kitörő Arioso dolente a JÁNOS-PASSIÓ egyik nagy és tragikus dallamát zendíti meg, s a Fuga, amint egymás után kétszer előszáll az alákonyuló siratómelódiából, egészen Bach szimbólumnyelvét beszéli: előbb felfelé száll, mint élő bizakodás, azután a mély G-dúr akkordok sorsfordulást hirdető, súlyos harangszavára – fordításban, felülről lebeg alá, mint az Irgalom, mely fölébünk hajol, s élénk jön a nehéz út felén... Bach jelképei, igen: de éltek-e valakiben ezek a jelképek Bach óta ilyen véres-valóságosan? s jelentettek-e valaha ennyit akár Beethoven számára?*”

Rendkívül tartalmas és sokatmondó az ESZ-DÚR SZONÁTA (QUASI UNA FANTASIA) előadása. Ennek intellektuális nyitja nyilván az, hogy szerkezeti koncepciójában Fischer Annie a kései szonáták egyik előfutárát ismeri fel. A megszakítatlan tételsor kezdete, Andante „nyitánya” az emelkedettség szobra lehetne, olimposzi nyugalma, fedett tónusa a C-dúr Allegro közép-rész viharzenéjével alkot szétválaszthatatlan egységet. A következő moll tétel szenvedélyesen hullámoz, az ütemek három negyedhangja szinte triola-jelképként viselkedik, az előadás mégsem válik hajszolttá. A szerzői előírás Fischer Annie-t igazolja: Allegro molto e vivace. Nála a tempóra a vivace vonatkozik, a molto a karakterre utal. Az adagio con espressione interpretációja a „szent textus” atmoszféráját teremti meg, funkcióját azáltal tölti be ideálisan, hogy az utolsó, leleplező pillanatig nemcsak egy lassú tétel illúzióját kelti, hanem annak jelenlétét el is hiteti a hallgatóval, s et-

től az Allegro vivace zárótétel is hihetetlen kezdőlendületet nyer. Ez utóbbi tempója azonban végig lehetővé teszi a szerkezet, a szövés mód átvilágítását anélkül, hogy a tolmácsolás mechanikussá vagy egzaltálttá válna. Az interpretáció lehangsúlyosabb mozzanata természetesen az Introduzionének bizonyult lassú tétel kezdetének váratlan visszatérése a szonáta hangnemében. Fischer Annie a kései szonáták előadói gyakorlatával felvértezve költői hatással teszi szervesé a tétel és a ciklus menetének ezt a rebellis elemét is.

A második lemez legfiatalabb műve az F-MOLL SZONÁTA, lassú tételét Beethoven még Bonnból hozta magával. Fischer Annie tolmácsolása éppen ezt a zenét állítja a centrumba, nagy tételt csinál belőle, elhitheti, hogy karakterét tekintve is igazi Adagio. A díszítés jellegű apró hangok füzereként megjelenő melódiavonalat dallamivként rehabilitálja, mely billentéssel és igen részletes tagolással ad jelentőséget a zenének, a melléktéma hangsúlyait dramatizálja, a zárótéma regiszterárnyékát megjeleníti. Az egyanyagú és nyomatékosan egységes stílusú nyitótételben bámulatatosan sokféle karaktert mutat meg, miközben az éneklő jelleget hangsúlyozza. A Menuettóban a piano dinamika, az Allegretto tempó és a szextek, tercek együtthatásaként születik meg a nyájas alapkarakter. Vele szemben a fortissimo unisono jeladásra elementárisan tör fel és tombol tíz ütemen át a scherzo indulat. A prestissimo fináléban azután elszabadulhat a Sturm und Drang lelkület. A triolák nyugtalan, hullámozó háttere előtt éles, akaratosan dobbantó, kényszerítő erejű a témakarakter, a szenvedély áradása szüntelen, a zene egyszerre énekel és zúdul, a moll domináns azt jelzi, hogy örvény fölött járunk: „*Ez a híres Prestissimo, mely egyetlen lázas kitörésbe sűríti össze és kiáltja világgá egy örvénylő korszak minden őrvényét s benne persze főleg a fiatal Beethoven viharzó pillanatait, a raptusokat, mint Breuningné odahaza Bonnban elnevezte: azt a fékevesztett ostromot mindenfajta börtönrács és börtönfal ellen, mely ha nem jut is az ostrom igazi végére, legalább megindította a döntő rohamot... Ez az egy vágató és lihegő tétel már a nagy Beethovené, de minden egyéb, ami az övé, most még nem a gyors tételekben szólal meg, hanem a lassúban.*”

Az Asz-dúr cantilenát a boldogság szigetével teszi az előadást, annyira zárt légkörű, s annyira önfelédten nyújtózik a témája. Szüggesztívek a „viharos tengerre” visszavezető oktávcsapások, a repríz előkészítése belső folyamat.

Mínthogy az éneklő karakter, a témafelületek melodikus értelmű kiszélesítése Fischer Annie valamennyi Beethoven-előadását, minden rendű és rangú, bármilyen periódusból származó és akárhány tétele Beethoven-sonáta-tolmácsolását egyformán jellemzi, a C-DÚR SZONÁTA-t sem virtuóz igénye, sem koncertjellege nem teszi külön előadói problémává számára. Még lényegesebb talán, hogy a márványba vésett gondolat és az improvizáció költészete között az ő muzikalitásában soha nem emelkedett átjárhatatlan fal: a rögtönzés, a cadenza, a fantázia elemei, egyáltalán, a fantáziaszerű gondolkodás és a strukturáltság kötelme Fischer Annie zenéléseinek két párhuzamos útja, s találkozásukat, különválásukat nem elvi állásfoglalás, csakis a konkrét mű kívánságai szabályozzák. Az előadás rangját azonnal jelzi a kezdő motívummá előléptetett díszítő formula tematikus nyugalma, a moll melléktéma telített hangja, dúr társának könnyed kontrapunktikája, az úgynevezett koncertepizódok (Spiel-episode) természetes lefolyása. Az első szonátatétel középső szakaszának második részében csodásan érvényesül az álrepríz hatás és a boncoló feldolgozás kontrasztja, a reprízben döbbenetes hatást kelt az új átvezető rész megjelenése, a coda helyét elfoglaló cadenza első akkordja villámcsapással ér fel. Az első tétel olyan eseménydús, hogy közel tízperces játékidéje ellenére szinte rövidnek tűnik. Az E-dúr Adagio kezdetének beszédessége nem retorikus, hanem személyes, mert a moll szakaszba vezet: „*az indulás klasszikus nyugalma egy zaklatott és sóhajos, oldottan hullámzó s mégis fojtott dialógusban torpan meg*”. Ki felejtheti Fischer Annie előadásában e különös prelúdium basszusoktávainak feszült, drámai légkört, azt a tragikus pillanatot, amikor a szonáta alaphangneme idegen támadóként fortissimo robban be a visszatérés békéjébe, vagy azt a különös szféraváltást, amit a nagy zongorista a regiszterek cseréjének és a nagyon magas és nagyon mély hangok közvetlen összekapcsolásának beethoveni műhelyében

felfedez számunkra? A Scherzo a kontrapunkt és a cumulus ellenére őrzi veszélyes játékosságát, a sforzatók a kifejezés hangsúlyai, nem öncélú mennydörgések, az iramlás megállíthatatlan, a trió szilaj és virtuóz, a coda harmóniailag érzékeny. A 6/8-os szext passzások ragyogása a finálé élén Fischer Annie-t nem vezeti félre: a tétel – bár talán nem is annyira a koncepció, mint inkább a megvalósítás következtében – súlyosabb, mint kezdetének technikai névjegyé igéri. Máshová kerülnek a súlypontjai is. Inkább a melléktéma hullámzása és triótémájának Brahmsra majd revelációként ható akkordikus, himnikus éneklése a meghatározó, sőt koncertszerű befejező jelenetnek hangulata is inkább drámai, mint humoros.

Ez a súlyosabb hangvétel a PATHÉTIQUE SZONÁTA természetének kedvez igazán (op. 13). A Grave bevezetésében az interpretációban ossziáni hangvételt. A téma kérő jellege fokozatosan alakul ki, ám amikor emelkedni kezd, félreérthetetlenül kihallani belőle Trisztán és Izolda vágyakozását. Kevés hasonlóan monumentális előadását hallottam ennek a Grave szakasznak, Fischer Annie *itt* teremti meg a mű GRANDE SONATE PATHÉTIQUE jellegét. Az Allegro molto-karakterre és bríója ellenére sem túlhevített, inkább világosan artikulált, arányos és plasztikus. Gyönyörű a melléktéma éneklő válasza a staccato basszusokra, ebben a tolmácsolásban ez a hely egyértelmű előképe a G-DÚR ZONGORAVERSÉNY középső tétele Orpheus-programjának, amit elsőnek A. B. Marx hallott ki a versenyműből, és végtelenül lírai a zárótéma nagy íve. A repríz előtti huszonnégy ütembe rettenetes feszültség sűrűsödik. A Grave visszatérései egy jelentésszerű változás állomárai: míg a feldolgozás kapujában csak tematikus emlékeztető (hiszen épp a következő percek tudatosítják, hogy a bevezetés témája a teljes tétel jelképe), és új üzenetként csak az utolsó decrescendo fájdalommal teli harmóniasorát érzékeljük, a codában már mind a négy ütemét a lemondás tragikuma járja át, a sforzato akkord diszsonanciája egyenesen elviselhetetlen. Az Asz-dúr Adagio cantabile szépsége ebben a tolmácsolásban megrázó: amikor a téma regisztert vált, másik hangulatszférába, érzelmi körbe költözik. Az f-mollból induló következő tág motívum ismét új

világ hírnöke: a díszítések Fischer Annie számára e helyt a parlando stílus lehetőségét jelzik, és a témareprízhez visszavezető ereszkedő hangpárok tónusa, kromatikája, sűrűsége sötét árnyékot vet a zenei képre. Mintha ennek lenne folytatása az asz-moll szakasz: három fájdalmas kiáltásával az Asz-dúr visszatérést megelőző drámai elborulás kiteljesedése ez a hely. A zárótétel hangja nyílt, világos, teljes világképpé itt, ezzel egészül ki a mű. Fischer Annie ezt hangsúlyozza. Azzal, ahogy a kontrapunktikus közép részben eljátszik a téma vázával, ahogy észreveszi a codában a zárógesztust közvetlenül megelőző „jelenet” derűjét, de mindenekelőtt azzal, hogy mindenféle zenei anyagot megénekel. Az ő zongoráján a rondótéma repes és nyújtózkodik, a melléktéma szinte madárként köröz. A GRANDE SONATE – feltehetőleg Beethoven tárlalmánya a műfaj tipizálása – nem maradhat egyoldalú jellemkép.

A harmadik lemez kínálatából ezen a magas szinten a D-DÚR SZONÁTA két középső tetele, az E-DÚR (op. 14) és az OP. 111 élményt adó tolmácsolása emelkedik ki. A d-moll Largo e mesto tételt Fischer Annie nem mitizálja. A 9. ütemmel kezdődő „ária” énekének és a melléktéma zaklatott, indulatos, szenvedélyes beszédének ellentétével végeredményben az expozíció csodálatos egyensúlyát teremti meg, sőt a forma következő szakaszában is inkább az új témák karakterét (lassú vonulás, szó és sóhajzene), színét érezteti, mint a feldolgozás elemeit és hangulatait. A döntő hangváltás ebben az interpretációban a prizéval kezdődik. Az akkord hangjainak megnövekedett száma, a sűrűbb szálú szöveg, a formai redukció egy-egy jelzés számára. Ezeket követve az interpretáció a szonátaforma harmadik szakaszát drámaként értelmezi, amely egyre dinamikusabban tart a coda felé, ahol a forma valósággal felrobban. Iszonyatos ereje van Fischer Annie játékában ennek a basszus kromatikája által motorizált kitérésnek, amely szinte észrevétlenül lényegül át egy ponton felemelkedéssé, azután kifárad, s ami utána marad, az az üresség, a hiábavalóság, a magány érzése. Az interpretáció mintha ide sűrítene a Largo e mesto melankóliaprogramját. De ez nem az egész szonáta története. A lassú tétel után Fischer Annie cantabilis menuettót játszik. A dinamikai

súlyokkal és regiszterkontrasztokkal csak kiemeli a hintázó dallam boldog énekét, és a trió viharos, triolás háttere előtt zajló párbeszéd is csak arra való, hogy várjuk a tárt karú menuetto téma visszatérését.

A G-DÚR SZONÁTA (op. 14/2) nyitótételében Fischer Annie előadása az Allegro tempókaraktert s a beszélő, már-már improvizatív stílust elégikus hanggal ötvözi. Ez az a gyengéd és meleg líraiság, az az „életöröm, mely elsősorban befelé világít, s csak itt-ott lépi át a társasági ragyogás küszöbét”. Privát hangú az az Andante indulótéma is, amelyre Beethoven 1799-ben zongoraszonátáinak első variációs tételét írja. A zongora itt is énekel, az előadás hangja közvetlen, és a kifejezés egyszerű marad akkor is, amikor a zene kommentál. Ez fokozódik végül a virtuóz diszpozícióhoz társulva elengedettséggé, önfeledt játékossággá a záró Allegro assai Scherzóban. Ha az első tételben a zene a hármas és ötös számot húzta ki a kalapból, most a kettes és a hármas van játékban. („A Scherzo-finálé alap gondolata egyetlen szeszélyes ritmikai ötlet, amely kétértelmű ingásával a teljes tételt átliktetti.”) Másik játéklehetőség: elfelejteni a témát, illetve csak a hangnemét, vagy csupán hagyni, hogy eltévedjen. Lehet a regiszterekkel is tréffalkozni, s ha már egy szonátaciklus utolsó tetele 3/8-os Scherzo, miért ne csendüljön ki Musette-szerűen? Fischer Annie elemében van. Humora szíporakázik. „Beethoven humorának különleges formája ez. Nem hahotázó, gyermekes jókedvű többé, hanem kifinomult és bonyodalmas, szemérmes és mégis csillogó játék...”

„A HAMMERKLAVIER-darab (op. 106) valóban a hangversenyszonáta hipertrófiája... a Fuga, ez a rettegett és szertelen remekmű, a kényszerű rend s a zilált szabadság egyedülálló találkozása! A skála szinte átfoghatatlan – nemhiába próbaköve és kelepceje a legnagyobb előadóművészeknek száz esztendő óta... Talán nincs is ennyi mesterfogás a valóságban, talán nem is volt soha... ennél a halmozókedvűl csak az a vakmerősége bámulatosabb, amellyel a legtelhetlenebb zongoramuzsikát oly zongoraszerűtlen, oly hangszerellenes szellemben fogalmazza, nyers és kibékítellen ellentétek, feloldatlan hangzások útvesztőin át.” Fischer Annie ennek a játszhatatlan műnek is jelentős előadója. Megállja a próbát, és nem esik kelepcebe. Mindig, talán akaratlanul is éneklő zongorahangjával egyedül a Scherzo tempóka-

raktereit (Assai vivace. Presto) és dinamikai hullámzásait, ellentéteit szelidíti meg (így éppen a semplice b-moll szakasz hangja válik viszonylag viharosabbá). Mindenesetre az a „*jártékos és ideges*” misztikum, amelyből Szabolcsi Bence már a „*borzas bursikóz, schumanni indulóhangot*” hallotta ki, hiányzik e Scherzo interpretációjából. Benne van viszont az első tételben az a hihetetlen életerő, amely már „*a főtéma anakreóni ritmusában*” ott dobol. Életerő, úgy is, mint monumentális formát építő szenvedély, életerő, amely tombolni és leborulni, markolni és simogatni egyaránt képes, amely a mélyből és a magasból egyaránt szívja erejét... Nincs egyetlen hang ebben a tolmácsolásban, amely ne irányulna közvetlen és végső célja felé, amelyet ne igazolna a pillanat éppúgy, mint a visszanező emlékezet. A lassú tétel (Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento) tolmácsolása több mint varázslatos, olyan, mintha egy lélek röntgenképe volna. „*Pillanatonként és fokról fokra váltják egymást az egyedüllet, a panasz és a megbékülés mély és mind mélyebb rétegei, a lélek gyökeréig, a csendig, a halálig.*” Soha ennél szomorúbb zenét, soha ennek értőbb, átérzetebb, személyesebb előadását. Reagál ez a tolmácsolás Beethoven itt „*keserűdes*” Benedictus-hangjára s a „*hímnikus békéjű*” zárótémára is, megsejteti a pillanatot, amikor a Chopin-stílus és -hang megfogon a Beethoven-zene ölében, sőt az utolsó szonáta Ariettáját is előrehozza a jövőből, „*a végső megérkezés hangját*”, amely még Szabolcsi tanár úr számára is „*az egyetlen, amellyel a Kalapácszongora szonátája adós marad*”. Ő a lassú tételnek ezt az „*öregkori*” Fischer Annie-interpretációját nem ismerhette. A zseniális előadóművészt ez a közel húszpercnyi zene valóban élet és halál találkozásának mezsgyéjéig vezette el, ahonnan Szabolcsi 1943-as vízióját ő is látni tudhatta: „*Mélyseges éjszaka ez a tétel, nem a számonkérés, de az emlékezés éjszakája.*” Fischer Annie továbbviszi ezt a hangot „*a nehéz derengés (Largo) és a megszülető reggeli elhatározás (Fuga)*” zenéjébe is. Egyszerűen azért, hogy a Largóban vállalja a kezdés dolce tónusát, s a fűgában is a Sempre piano és a Sempre dolce cantabile előírásokat, valamint az una corda „*karaktereket*”, miközben érzeteti „*a kényeszerű rend és zilált szabadság*” minden emberi

mértéken túlmutatató alkotójának „*fogcsikorgató és dicsekvő építészkedvét*” is.

A HAMMERKLAVER SZONÁTA párja a negyedik lemezen az 1802-es „*tavaszi*” ESZ-DŰR SZONÁTA (op. 31/3). Allegro első tételének előadását Fischer Annie inkább „*Pitypalatty*”, semmint „*Jó napot*” (a tétel első motívumának közismert becenevei ezek) hangulatban kezdi, és a kopogó alaphang nyugtalanságával már az expozícióban a feldolgozást vetíti előre. Annál felszabadultabban, boldogabban a második téma szárnycsapásai a derűs zenei égbolt alatt. Ennek a szonátának, mivel négyteteles, két „*se gyors, se lassú*” középtétele van, s a ciklus sorsát ezeknek egymáshoz és a presto zárótételhez való viszonya dönti el. Fischer Annie a 2/4-es Scherzót élénken, de Allegrettóként játssza, így, mivel nem „*staccato etűd*” jellegét hangsúlyozza, érvényesíteni tudja „*zörtőlődő és dohogó, merész és mulatságos*” karaktereit is. A Menuettót viszont moderato, sőt molto moderato tempóban zongorázza, tehát lehetőséget ad, hogy a gyönyörű grazioso dallam a lassú tétel atmoszféráját teremtsen meg maga körül. „*Mély és árnyékos, lengő és borongó... bölcs és bánatosan boldog, valóban a mélyből jön, s ott is virul ki, mint... a legjellegzetesebb lassú Beethoven-dallamok szinte valamennyien.*” Ezek a tempóválasztások ropant megnövelik a 6/8-os zárótétel Presto előírásának lehetőségeit. A karakterét persze galopp- vagy tarantellaritmusától kapja, s bár e jelzés mentén Fischer Annie érzeteti Schubert örvények fölött táncoló tarantellazeneinek közelét is, előadásában a tétel s a mű őrzi pasztellszíneit, és alaptónusát tekintve „*játék a fényvel és ritmussal*”.

Utoljára hagytam az OP. 111-et, a „*katasztrofá és felemelkedés*” kéttételes remekművét. „*Prométheuszi kezdet*”, hangsúlyozza a Maestoso bevezetésről írva Szabolcsi tanár úr. „*Mélyben és sötétben, vad felzokogások között érik az elhatározás és a szabadság: fokról fokra, a feketén görgő trillából, mint valami távoli mennydörgésből, nyílt színen születik meg a téma, az Allegro con brio ed appassionato főgondolata.*” Ám ehhez most hozzájön Fischer Annie „*öregkori*” stílusa, kommentárja. A diminuendo és a piano kiemelése, a főtételben is a lassítások (meno allegro, ritardando) drámai súlya, a sempre piano színek jelentősége. Különös Appassio-



nato ez így! Prométheuszi lelkületű, kicsen-  
géséből is eljövendő „forradalmi etűdök”  
morajlását hallja ki az előadóművész. Mégis  
tele van visszahúzódo, önmagába merülő  
momentumokkal, mintha arra várna, hogy  
elcsendesüljön körülötte a világ, s ő csak a  
belső hangra figyelhessen. S így, ekkor követ-  
kezik be ebben a csodálatos interpretációban  
az Arietta általi megváltatás. A téma, ez a  
„halhatatlan és egyszerű melódia”, ahogy Fischer  
Annie látssa, reliefszerű: körbejárni még  
nem lehet, de már kiemelkedett a háttérből,  
s elindult, hogy öt változata „még egyszer, kivo-  
natban és összesűrítve megtegye Beethoven nagy út-  
ját a mélyből a magasba, az alvilági gyötrődéstől a  
csillagos nyugalomig és megdicsőülésig... Mintha  
Beethoven minden régi variációs módszere egyesült  
volna közös erőpróbára: előbb mindig apróbb és  
felbontottabb a mozgás folyama, aztán összeáll és  
megsűrűsödik, nem díszít és magyaráz, hanem egy-  
bevon és levetkőztet, lehetségessé teszi a variáció új  
értelmezését, mely már kevesebb hangot ismer, mint  
maga a téma: aztán a felnyögő mélységből utat tör  
a magasba, és ott elvész a tejút szikrázásában, mesz-  
sze-messze maga alatt hagyva a földet, a harcot, a  
bánatot, mint aki előtt kitérül a világűr és a vég-  
telenség”. Az út minden állomása a szellemi,  
érzemi és pianisztikus interpretáció egy-egy  
csodája. Az első dolce variáció a lekötött test,  
kéz szinte érzéki megjelenítése, a szinkópák  
és a megszakíthatatlan legato zenéje, mégis  
éneke már felfelé száll. A második fázisban a  
kötöttség még mindig meghatározó, de a  
mozgás gyorsul, a ritmus hajtóereje nő, és  
már kezd szétválni a lenn és a fenn. A har-  
madik variáció az elszakadás, a kitörés első  
fázisa, energikus, forte karakterű, tele van  
hangsúlyokkal, a mozgás, a kilengés nagyívű,  
a két kéz távolsága helyenként hatalmas. A  
negyedik fázis az összehúzódo és a mélyben és  
a lebegés fenn. Amikor variáltan ismétlődik,  
a basszus fölött a hanghalmazokból sóhaj, pi-  
hegés hallatszik, szinte könyörgés világossá-  
gért, az újabb lebegés (majdnem trilla) már  
ígéret, a csodavárás csendje veszi körül. Az  
utolsó variáció következik: elrugaskodás, a  
föld megérintése, a trillákból szótt szivár-  
ványhíd, a még lenn, már fenn egyidejűsége,  
a visszatekintés espressivo fájdalommal vagy ép-  
pen a befogadtatás pillanata, amiben döbbe-  
net, kiürültség és megilletődöttség kevered-  
dik. S csak ezután a dúr kivilágosodás és az

ellenállhatatlan erejű szárnyalás a fény felé.  
Kevesen voltak ebben a vége felé közeledő  
században, akik ilyen biztosan és a magányos  
boldogság e végső csúcsáig, a végtelen küszö-  
béig tudták követni Beethoven. Fischer An-  
nie-nak megadatott ez. „A mélység alakatlanul  
morajló trillájával indul, a magasság vakító tril-  
lájával érkezik meg a szonáta, s végül megpihen a  
középen, mint aki bejárta az életet s a mindenség  
minden régióját, de hazatér, és hazatalál, s »el-  
nyugszik a Teremtő ölében.«”

Króó György

## MI SZÓL A LEMEZEN?

Beethoven: Kilenc szimfónia

Vezényel: Ferencsik János

Közreműködik: Magyar Állami Hangversenyzenekar,  
Budapesti Kórus (karigazgató: Forrai Miklós),

Andor Éva (szoprán), Szirmai Márta (alt),

Korondi György (tenor),

Sólyom-Nagy Sándor (bariton)

Hungaroton Classic. CLD 4013–18

„Classical Diamonds”

Pernye András emlékének

Napról napra kevesebben vagyunk, akiknek  
mond valamit a név, melynek 1980-ban eltá-  
vozott viselője iránt a fenti ajánlással tisztele-  
temet szeretném kifejezni. Pedig a muzsiku-  
sok s a zenekritikát olvasók körében sokáig  
valósággal hírhedett volt ez a név, utóbb – a  
tévét *Ki mit tud?* műsorai jóvoltából – a nagy  
nyilvánosság előtt is híresség lett. Pernye  
András 1959-től ’74-ig a *Magyar Nemzet* ze-  
nekritikusa, mégpedig a korszak kevés mér-  
vadó zenekritikusának egyike volt – telítettsé-  
gel indokolt visszavonulásáig legalább három-  
ezer hangversenyről számolt be. A XVIII.  
század, a felvilágosodás, Voltaire és Diderot  
kritikai szelleme élt benne, a józan ész meg-  
vesztegető természetességével és csúfondáro-  
san világította át s bontotta le a zenével kap-  
csolatos előítéleteket, babonákat, mitoszokat,  
legendákat és lila misztifikációkat, tárta fel a  
zenélés és a zenei befogadás valóságos me-  
chanizmusait: mivel érzékenységeket sértett,