

KOKAS DÓRA

Britten és Rosztropovics

Benjamin Britten csellóra írt szólószvitjeinek történeti és szellemi környezete

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Britten és Rosztropovics

Benjamin Britten csellóra írt szólószvitjeinek történeti és szellemi környezete

KOKAS DÓRA

TÉMAVEZETŐ:

Dr. habil. PÓLUS LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalomjegyzék

1	Bevezetés. Cseppben a tenger.....	1
2	A kutatás előtörténete.....	4
3	Az általános kényszer.....	5
4	Szólószvit a csellóirodalomban.	7
5	Született angol... ..	12
6	A zeneszerző.	13
7	A jelképes időpont.	15
8	A kulturális táj.	20
9	Britten és a cselló.	22
10	A Maurice Gendron levelek.	24
11	Az orosz csellista.	25
12	Metszéspontok. A találkozás.	31
13	Miért alapít egy komponista fesztivált?	35
14	A hat csellóra írt Britten mű	36
14.1	Az Első szvit Op.72.	37
14.2	Második Szvit Op.80.....	40
14.3	Harmadik szvit No.3, Op.87.	48
15	Összegzés.....	67
16	A legfontosabb irodalmi források.	68
17	Bibliográfia.....	71
	Köszönetnyilvánítás.....	75
	Szakmai életrajz.....	75

1 Bevezetés. Cseppben a tenger.

Érzékelni a sokban az egyet, a számlálhatatlanban a számlálhatót. Apróban az óriásit, hatalmasban a parányt. Verssorok a költői közelítés a tapasztalat, az intuíció, a céltudatos iránykeresés terveihez. Aztán a nyelvek milyenségétől teljes függetlenségben, de közismert szólásokban is felerősítve jelenik meg a bölcséleti evidencia, hogy a részlet magában foglalja az egésznek jellemző vonásait is. (Cseppben a tenger, szegénynek kicsi is sok, adj kevéshez több kicsinyt stb.)¹ A rész - egész viszony könyvtárnyi meghatározása a valóság egyetemes, objektív összefüggéseinek egyik alapformájává vált, aminek meghatározó szerepe van a természetes folyamatokat követő fogalomalkotás nyelvi rendszereiben. Így amellet, hogy a szellemtudományok egyik izgalmas terepe az „egység”, a kicsiben meglévő nagy” analitikája,² igen összetett zenetörténeti, zenetudományi kérdés lehet, hogy milyen azonosságok és hogyan tükröződnek például a moldvai pásztorfurulyázásban vagy a többszáz énekessel, kétszáz hangszeres zenéssel megszólaltatott Schönberg - féle *Gurre-dalok* monumentális oratóriumában?³

Vagy figyeljünk inkább közelmúltunk, jelenünk – fent jelzett és igaznak tekintett – szignáljaira és takarítsuk meg a spekulációk kerülőútjait, mondjuk ki félreérthetetlenül, hogy vannak műalkotások, melyek a maguk egyszerűségében éppolyan komplexek, mint a komplexitásukban teljesség-közelibbnek tetsző zenei monumentumok. De mi ez a többeket foglalkoztató komplexitás, teljesség közelség?⁴ Itt van előttünk például Kaija Saariaho 1996-os szerzeménye, a *Spins and Spells (Pörgések és varázslatok)*. Lemezén számomra döntően két – korunkhoz és kultúránkhoz kötődő, ezeket interpretáló - gesztus idéződik fel.⁵ Az egyik, az előadó szerint „pörgettyűknek” nevezett mintázat, ami egy pillanatban megfordul, változásokon megy keresztül. Másrészt hangszín és a textúra. És amikor hallom, hogy az egész darab e gesztusok körül vagy közöttük bontakozik ki, vagy a harmóniát, a kvinteket, a dúr

¹ Sirisaka Andor: *Magyar közmondások könyve*. Nyomatott Engel Lajos könyvnyomdájában, Pécsset, 1890. A,C,Sz szakasz

² Jakobson, R.: *A szinkrónia és a diakrónia egysége*. (In: *Hang - jel - vers* . Budapest, Gondolat, 1972. 177-185.

³ 2017-ben a Carnegie Hallban a Londoni Szimfonikus Zenekart 500 énekesből álló kórust és a szólistákat Sir Simon Rattle vezényelte. A darabról lásd: Joseph Auner: *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*. New Haven, Yale University Press, 2003., 69.

⁴ Lásd: Weöres Sándor (1913 – 1989): *A teljesség felé*. Trubadúr Zsebkönyvek 7. Trubadur Kiadó, Budapest, 2022.

⁵ Kaija Saariaho: *Spins and Spells for solo violoncello*. Paris. Rostropovitch cello competition. October 6-8, 1997. Chester Music. Kaija Saariaho (1952-2023) nemzedékének egyik vezető zeneszerzője volt Finnországban és világszerte. Zeneszerzést Helsinkiben, Freiburgban és Párizsban tanult, ahol haláláig élt.

hatodokat és moll harmadokat előnyben részesítő hangstruktúrákat, akkor bizony már felidéződnek bennem Britten szóló csellóra írt szvitjei, melyekben rengeteg, más – más zenei korszakokra és hangszeres szintekre és „színekre” emlékeztető mozzanat van. A *Spins and Spells* hangzásvilága egy különös elhangolás (*scordatura*) miatt éppen olyan hatással van rám, mint Britten idézett szvitjei. A cselló szólószonáták, szvitiek, darabok, egyedül, kíséret nélkül is alkalmasak a teljes zenei értékű megszólalásra és a dallam, ritmus, harmónia, gesztus egymásba fonódó, egyidejű érvényesítésére. Segítenek kibontani a megérzések és a létrehozás műben kifejeződő saját univerzumát, ami a legjobb műalkotásoknak mindig sajátja. És ami talán a legöregebb vonós hangszernél is sokkal régebbi. Egyetemes és emberi jelenség. De teljesen hasonlókat gondolok, amikor Bach szólószvitjei után Kodály op. 8-as *Szólószonátáját*⁶ hallom. Bár ekkor már Max Reger az ugyancsak figyelemre méltó, de leginkább visszafelé mutató op. 131/c *Három szvit szóló gordonkára* című műve ismeretes volt⁷, Kodály szólószonátája mégis jelentősebb zenei ténynek tűnik, különösen, ha az angol Benjamin Britten zenei tevékenységének irányából figyelünk rá.

Kodály a *Szólószonátát* 1915-ben komponálta, bemutatójára csak 1918-ban, második szerzői estjén került sor, Kerpely Jenőnek szól a mű ajánlása is.⁸ Ma pedig Zétényi Tamás a 20. század legkiemelkedőbb vonós hangszerre készült szólódarabjaiból válogatott első önálló lemeze ugyancsak a szóló vonós műfaj 20. századi újjáéledésének benyomását kelti.⁹ Mindezekkel párhuzamban a Britten szólószvitiek sorozata ugyanezt látszik megtenni. És Ligeti György szóló csellóra írt *szonátája* is különleges sorsú mű, hiszen kevés darabbal fordul elő, hogy háromszor is elsüllyesztik, betiltják vagy visszavonják, ráadásul mindezt alig harminc év alatt. A szólóhangszerre írt mű itt is egy szubjektum monológja, talán Ligeti legszemélyesebb alkotása.

Britten három, szóló csellóra írt szvitjét talán nem könnyű hallgatni. Játsszani sem könnyű őket. Közben pedig itt van előttünk a közelmúlt nagy zenei teljesítményei közül számos olyan, melynek tetszőleges felemlítése a szóban forgó művek jelentőségét mindenképpen alátámasztják. Figyelmet keltő megnyilvánulás volt a számomra, amikor Jamie Walton 2013-ban megjelent lemezén feltérképezte azt a minden tekintetben korunkhoz kötött és ennek

⁶Jelentősebb korai megjelenések: Kodály: *Sonate Pour Violoncelle*, 78 RPM. 6160. Al 0500 (Paris: Pacific Compagne Generale du Disque, 1948). Kodály: *Sonata for Unaccompanied Cello* op. 8. Period SPL 510, RPM33 1/3, SPL510-A, SPL510-B (US: Period Records, 1950). Kodály: *Sonata dor Unaccompanied Cello* op. 8. 33CX1595 (New York: 1956, Columbia Records) és Kodály: *Sonata for Unaccompanied Cello* op. 8. „Starker Plays Kodaly”. DE1015 (Japan: Delos INC., 1987).

⁷Max Reger: *Drei Suiten für Violoncello allein* op. 131c (Berlin: M Simrock, G.m.b.H, 1915)

⁸Breuer János: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982., 66.

⁹Zétényi Tamás: *Kodály & Ligeti – Kodály-Sonatas for Cello Solo, Ligeti - Sonata for Viola Solo*, BMCCD3022, 2023.

megfelelően bonyolult érzelmi és intellektuális közeget, ami nagy valószínűséggel a Britten művek megírásához is szükséges lehetett.¹⁰ Igen tanulságos, érdekes volt számomra Walton színes kifejezőmódja és technikája, amelyekkel az árnyalatokban gazdag muzikalitást elmélyült gondolati tartalmak bizonyítéként is megjelenítette.

Az említett szviteket szinte végeláthatatlan diszkográfiai sorba rendeződve olyan csellisták is játszották és felvették, mint Steven Isserlis, Pieter Wispelwey, Daniel Müller-Schott, Julian Lloyd Webber, Noémi Boutin és Tim Hugh. Richard Narroway, Philip Higham, Jean-Guihen Queyras, Rohmann Ditta stb. szintén előadták és rögzítették ezeket. Tagadhatatlanul komoly szakmai reputációval rendelkező muzikusok. Figyelemre méltó volt számomra Aron Zelkowicz, aki ugyancsak eljátszotta Britten mindhárom szvitjét. Felkészüléséről szólva idézte egykori tanárát, Starker Jánost.¹¹ Starker a nagy Sosztakovics- és Prokofjev-versenyeket kívülről-belülről ismerte, de érdekes módon távol tartotta magát a Brittenel feltétlenül összefüggő Rosztropovics-repertoár nagy részétől. Erősen bevésődött az emlékezetembe, hogy Starker – ugyan nem volt Britten hívő – rátapintott Britten integráló és komplex zenei gondolkodásának egyik alaprétégére. Szerinte ugyanis Britten nem tudta elkerülni, hogy színház iránti érzékét ne vigye bele a szvitekben felmutatkozó, nem mellékesen elvont-spekulatív zenélésbe. – említette Starker.¹²

Ezekben a szvitekben is megpillantani vélhette azt az alkotó embert, aki tudta, hogyan kell ütemezni egy két és fél órás operát az annak megfelelő zenekari betétekkel, hatalmas kórusokkal, bensőséges monológokkal, komikummal. Szünetekkel és felvonásokkal. Britten nagyon tudta, hogyan kell ütemezni egy szólóhangszeres szvitet is. Feltételként állapította meg Starker, hogy mindezek sikeres végrehajtása érdekében az előadónak át kell adnia magát a drámai csendeknek, a csupa-ujj *pizzicatóknak*, a népies elemeknek és az egyes szvitek személyességének.¹³ Emlékezetes előtanulmányokat magam is folytattam e tárgyban, amikor a pécsi egyetem Művészeti Karának Doktori Iskolájában a tudományos írásművel foglalkozó kurzuson éppen a *pizzicato* témában készítettem egy kis kutatási beszámolót.

¹⁰ Jamie Walton, *Benjamin Britten (1913-1976) Cello Suites*, (Signum Classics, (SIGCD322).) Felvétel ideje: 2011. november. Megjelenés, 2013. Időtartama 61 perc 13 mp

¹¹ <https://cellobello.org/cello-blog/repertoire/the-britten-cello-suites-part-1/> (Letöltve 2024. december 13.)

¹² ugyanitt

¹³ A *pizzicato* a vonós hangszerek húrjainak ujjal pengetett, szakítva vagy finoman csipkedve történő megszólaltatása. A vonós játékmódhoz visszalépést az „arco” utasítással jelzik.

2 A kutatás előtörténete.

Doktori disszertációm témájának első megfogalmazásai szerint a munka a muzsikusi géniuszról, a 20. század második felének és a valaha élt egyik legnagyobb csellistájának, Msztyiszlav Leopoldovics Rosztropovicsnak ténykedéséről, ezen belül pedig a neki dedikált művekről szólt volna.¹⁴ A jelen dolgozat korábbi címében szereplő két név: Ben és Szlava viszont a huszadik század két jelentős muzsikusanak kapcsolatát jeleníti meg. Benjamin Brittenét és Msztyiszlav Rosztropovicsét. Valójában azonban ennél sokkal többet. Ezért idővel a munka egyik központi kérdéskörévé vált a Britten három, szóló csellóra írt szvitje köré rendezve áttekinteni, felidézni a zenetörténeti szempontból is igen gazdag korszakot, melyben a művek létrejöttek. A kulturális légkört és azokat a műalkotásokat megformáló alkotókat, akik közé a zeneszerző és az előadóművész is tartoznak. Akiknek kapcsolatai, a barátságuk, egymásra és a zenei köztudatra tett hatásuk felismerésre érdemes remekművek létrejöttét eredményezte.



Msztyiszlav Leopoldovics Rosztropovics

A téma szépen, lassan körvonalazódott. A központi gondolat nem változott, hiszen mindenképpen szerettem volna kiemelni és értelmezni egy világszerte elismert és sokoldalú brit zeneszerző és egy ugyanilyen jelentőségű orosz csellóművész, karmester egymásra kölcsönösen ható kreatív kapcsolatát. De már a kutatás első perceiben észbe kellett azonban kapnom. Hiszen tudtam, be kellett látnom, hogy ez a feladat csaknem egyenlő a lehetetlennel. Nemcsak azért, mert Rosztropovicsnak élete során több mint 100 művet dedikáltak olyan zeneszerzők, mint például Dmitrij Sosztakovics, Szergej Prokofjev, Henri Dutilleux, Witold Lutoslawski, Alfred Schnittke, Benjamin Britten. E művek nagy része mélyen beleégett a

¹⁴ Predota, Georg, <https://interlude.hk/on-this-day-27-march-mstislav-rostropovich-was-born/> (Letöltve 2024. november 2.)

csellisták zenei memóriájába, és ezek képezik a leggyakrabban játszott művek repertoárját. A felsorolások, a munka bibliográfiai típusú alapkaraktere azonban így túlságosan mechanikusnak tűnt számomra. Eltűnni véltem a munkában kifejeződő „harcoknak”, a felfedezéseknek, a szociális és emocionális környezetnek a jelentőségét.

De azért is kellett első terveimet újra gondolnom, mert a zenetudomány csaknem minden ágában kutatások publikációi, forráskiadványok, interpretációk sokasága jelent meg erről a kérdéskörrel. Az előadóművész és komponista kapcsolatáról is. A kapcsolatok történetéről, rendszeréről, fajtáiról és minőségeiről. Tanulmányomban én tehát inkább arra teszek kísérletet, hogy érzékeltessem: a könyvsorozatok, disszertációk, interjúk, levelezés kötetek – mint a jéghegyek jól szemügyre vehető víz feletti fensége - micsoda ismeretlenekkel azonos testként egységesek a felmérhetetlen kiterjedésű mélységekben. A rést, ami a „kitekintéshez” olyan tágnak és sokat ígérőnek tetszett az első pillanatban, az élesebb kép, vagyis a „betekintés” lehetőségének megragadása érdekében szűkítenem kellett. A szűkítés nem volt egyszerű, hiszen a hozzám legközelebb álló mesterek, illetve a legtöbbször előadott művek Prokofjev, Sosztakovics szonátái és koncertjei. Benjamin Britten csellóra írt darabjai nálunk, Magyarországon nem örvendenek túl nagy népszerűségnek. Ismerjük őket, talán még pár érdeklődőbb csellista tanulta, játszotta is ezeket. Viszont éppen a mindebben gyökerező és valamennyire megmagyarázhatatlan hiányélmény volt a vonzerő, egyben inspiráció, ami magával ragadott. És ami az itt is feltűnő középponti kérdést kimondatta velem.

Mi lehet ebben a kérdéskörben számomra és speciálisan is a leginkább lényeges? A megtalált válasz: Benjamin Britten és Msztyiszlav Rosztropovics több szálon futó kapcsolata, valamint a szóló csellóra írt művek mellett, – amelyek ezt a kapcsolatot örökéletűvé tették - a korszaknak, a kultúrának, az orosz és angol mentalitásnak, az egymástól eltérő sikerképességnek a nyomába szegődök. Mert fontosnak tartom, hogy korszaknak jobb megismerése és a modern zene új normáinak megértése érdekében népszerűsítsem Benjamin Britten műveit, elemzésükkel felébresszem kollegáim figyelmét ezek irányába és inspiráljam növendékeimet is.

3 Az általános kényszer.

Megismerve a korszakot és annak kulturális, némiképpen politikával is átítatott köreit és köznapi viszonyait, érzelmekkel színezett emberi kapcsolatait, reménnyel telve gondolok arra, hogy valamelyest képet kaphattunk az 1950-70-es évek és a megújulás egyidejű, jelenlévő

kettősségéről. Igyekeztem a nyilvánvalóan középponti jelentőségű zeneművek mellett szólni azokról a párhuzamos karakterjegyekről, melyek a zene mellett a Britten és Rosztropovics megélte korszakot tévedhetetlenül beazonosíthatóvá teszik az angol és orosz irodalomban, festészetben, szobrászatban, építészetben. Valamiképpen törekedtem arra, hogy egy kulturális történeti időszak jellemző műalkotásainak világát együtt láttassam néhány konkrét zeneművel, amit Benjamin Britten az én hangszeremre, csellóra írt. Éspedig Msztyiszlav Leopoldovics Rosztropovics inspirációjára és előadói génuszára „kalibrálva”.

Ezeknek a műveknek a hallatán nyilvánvalóvá válik, hogy miként alakulnak át a 20. század második harmadának kompozíciós technikái, a cselló, mint szólóhangszer kezelésének kiszélesedett lehetőségei. Britten témakezelésének bonyolultsága mellett megtartotta a hangmagasságokat és hagyományos kompozíciós eszközökkel nyúlt a magának és az őt inspiráló barátjának adott „kötelezettség” elvégzéséhez. Britten a maga korszakának egyértelműen „konzervatívabb zeneszerzője, de stílusa sok mindenben különbözik kortársaitól. A tonalitás keretei között maradást lényegesnek tekintette, de a tonalitást olyan hangokkal és olyan hangzásokkal bővítette ki, amelyek a kutatásban elemzett szóló szvitjeiben erősítették a harmóniai kapcsolatokat és hangnemérzetet. A zenetörténet- és elmélet széles spektrumot felölelő kutatási területei is érintkezésbe kerülnek így egymással, hiszen a zenével úgy is foglalkoznunk kell, mint komplex emberi megnyilvánulásokkal, melyekben a gondolkodás, a beszéd, és a kultúra alakításának képességei is kifejeződnek.

Egyik életrajzírója írta, hogy sokak szemében Benjamin Britten vált a legtekintélyesebbnek ítélt angol barokk zeneszerző, Henry Purcell (1659-1695) közvetlen utódjává, tekintet nélkül azokra a gazdag zenetörténeti periódusokra, melyek kettőjük között helyezkednek el.¹⁵ De az is kétségtelen, hogy Benjamin Britten másodlagos, nem kevésbé jelentős és kiegészítő szerepe mások zenéjének előadójaként ma már jól ismert és méltán csodált. Purcell mellett Mozart, Schubert, Wolf és Mahler olyan társulást, akár azt is mondhatnánk: önazonosságot eredményezett – akár szólózongoristaként, akár kísérőként vagy karmesterként – amit a zene és zenélés iránti személyes érdeklődés intenzitása meggyőzően jellemez. Igazi angol vonásként jelenik meg életművében a törekvés, amit a zenei előadás hűvös, csaknem tudományosan fegyelmezett tisztasága „tárgyasít”.

Előadásai rendkívül kreatívak: a zeneszerző táplálja benne az előadót, és fordítva. Ami azt a reakciót is kiválthatja, – gondolja a muzsikusz, aki ezeket a sorokat is írja – hogy az ember

¹⁵ Paul Kildea: *Benjamin Britten: Egy élet a huszadik században (Benjamin Britten: A Life in the Twentieth Century)*, Penguin Global, 2013. 17-19.

egy Mozart-hegedűszonáta vagy egy Schubert-dal interpretációs ötletét Britten néma partnereként csodálja. És az ötletben azt, hogy az éppen „kézben lévő” darab „milyen mozarti”, vagy „milyen schuberti”, és azt, hogy mégis „milyen britteni”. Itt áll aztán előttünk az a kétségtelen tény is, hogy Purcell művei háromszáz év elteltével milyen élő inspirációt jelentettek a számára.¹⁶

Igen érdekes, és nemegyszer képtelenség is a mindenkori kapcsolat feltételezése a hangszeren „játszó” muzsikusként, az előadó „hogyanra” kérdező, alapvetően technikai természetű kíváncsisága, és az éppen szóban forgó, kezében lévő zeneművet értelmező, elemző ítéletét megfogalmazó teoretikus attitűdje között. Komoly feladat! A két kezdőpont: a zenész gyakorlata és a teoretikus haladási iránya eltérő hatékonyságú. Az előadó elbizonytalanodik az elméleti természetű summa irányában haladva, a zeneelmélet, történet kutatója, vagy éppenséggel a kritikus ugyanezt tapasztalja működésében, amikor a konkrét zeneművek előadásának érzékekre - érzelmekre ható hogy-mikéntjét kell megragadnia.

4 Szólószvit a csellóirodalomban.

Csellista vagyok. A gordonkairodalom érdekel mindenekelőtt. És Britten 6 művet írt gordonkára, *Cselló-zongora Szonáta Op. 65*, *Csellószimfónia Op. 68*, *Első szvit Op. 72*, *Második szvit Op. 80*, *Harmadik szvit Op. 87*. és a *Tema 'Sacher'*. Sok, a szvitekkel is összefüggő, elemezni való mű! Kezdetben elkezdtem összehasonlítani ezeket a darabokat, majd arra a következtetésre jutottam, hogy kizárólag a három szólószvitre kellene gondolnom, mint tiszta, végleges, de rendkívül tartalmas és egyszerűségében mégis megragadható jelenségcsoportra.

A zenei tények, a szólószvit, és azok muzikológiai szempontból előzményekkel regényesen alátámasztható „fejlődési sora” kerek tanulmány tartalmává lehetnek, illetve - minthogy a három szvitről számottevő magyar irodalmat nem találtam - fontosnak tartom, hogy elérhetővé tegyem az értelmezéseiket és értékelésüket magyar nyelven is az itthoni csellista közösség és a magyar kultúra számára.

A szólószvit, mint műfaj nem tartogat maga mögött megszámlálhatatlan művet. A csellóirodalom alappillérei, a leghíresebb csellóra írt szólószvit J.S. Bach 6 csellószvitje (1717-1723) Max Reger három szvitje (1914-1915) és Benjamin Britten három szvitje (1964,

¹⁶ A *Változatok és fuga egy Purcell-témára (The Young Person's Guide to the Orchestra – Zenekari kalauz fiataloknak)* Britten Op.34-es zenekari darabja. Abból a célból született, hogy megismertesse a gyerekeket a szimfonikus zenekar hangszereivel. A bemutató 1946-ban volt.

1967, 1971). De kétség nem fér hozzá: Johann Sebastian Bach (1685-1750) a kiindulópont. Az elmélet azt a benyomást erősíti meg, hogy az egyik nem jött volna létre a másik nélkül és biztosra vehetjük, hogy más-más módon, formában eszközökkel stb. befolyásolták egymást a művek. Nem szükséges mindezt különösebben alátámasztani, de azért már most szeretném felemlíteni a Bach szvitjeinek hangnemével kapcsolatos gondolatot, mert később fellelhető lesz a középponti kérdést képező szvitiek hangnemével való hasonlóság. Bach szvitjeinek hangneme sorrendben: G-dúr, d-moll, C-dúr, Esz-dúr, c-moll, D- dúr. A hat J.S. Bach (BWV 1007-1012) csellószvit tehát kíséret nélküli csellószvitiek. Ezek a valaha csellóra írt, leggyakrabban játszott szólókompozíciók közé tartoznak. Bach valószínűleg 1717-1723 között komponálta őket, amikor Köthenben Kapellmeister volt. Az Anna Magdalena Bach-kézirat borítóján szereplő cím: *Suites à Violoncello Solo senza Basso* (Szvitek szóló csellóra basszus nélkül). Egyedül Anna Magdalena Bach, Johann Peter Keller, valamint két ismeretlen muzsikus másolatában maradt fent kotta.

A szvitiek a 20. század eleje előtt nem voltak széles körben ismertek. Pablo Casals volt, aki először kezdte népszerűsíteni a szviteket, miután 1889-ben, 13 éves korában felfedezte egy barcelonai rongyboltban Friedrich Grützmacher (az első csellista volt, aki a Bach-szvitet előadta) kiadását. Bár Casals nyilvánosan előadta a szvitet, csak 1936-ban, 60 éves korában egyezett bele, hogy a londoni Abbey Road stúdióban felvegye őket. A másik négyet Párizsban vették fel: az 1-es és a 6-os szvitet 1938 júniusában, a 4-est és az 5-öst pedig 1939 júniusában. Casals lett az első, aki mind a hat szvitet rögzítette; felvételei ma is elérhetőek és elismertek. 2019-ben a Kongresszusi Könyvtár a Casals-felvételt „kulturálisan, történelmileg vagy esztétikailag „jelentős” felvételként a National Recording Registrybe való megőrzésre választotta.¹⁷ Ezt követően neves csellisták is a repertoárjuk közé vették a szvitet, illetve számos más hangszerre is átírták őket. Bach egyik legnagyobb zenei teljesítményének tartják a csellószvitet. Max Reger op. 131/c három szvitet írt szóló gordonkára, stílusa, komponálási technikája egyértelmű kapocs Bach szvitjeihez. Saját tapasztalat alapján állíthatom, hogy Reger szvitjei messze nem olyan híresek, mint az előbbiek vagy melyeket majd később említetek. Nem játsszák őket gyakran, versenyeken nincs a repertoárban és az egyetemen is csak ritkán jelennek meg a tanulandó darabok között. Benjamin Britten Bach 6 *csellószvitje*

¹⁷ Sevier, Zay David, *Bach's Solo Violin Sonatas and Partitas: The First Century and a Half*, Part 1. Bach. 12. 1981. 11–19..

Rutherford, David, *The Story Behind the Bach Cello Suites, And Why We Still Love Them Today*. Colorado Public Radio. (Letöltve 2023.jún.21.)

inspirálta elsősorban a szólószvit műfajra, miután hallotta Rosztropovics előadásában valamennyit.

A huszadik század zeneszerzőinek nagy értékű remekművei között számosakat a konzervatív közönség is magáénak vall. Ilyen műveket gyakran játszanak növendék-koncerten, és a tanítás során megbeszélik, elemzik őket. Ezeknek a zenének összhangzattanát, kontrapunktikáját stb. a század nagy mesterei zenéjének mélyebb törvényszerűségeit azonban rendkívül nehéz feladat megismerni, megérteni. Schönberg, Berg, Webern, vagy Sztravinszkij, Bartók, Hindemith és a fiatalabb zeneszerzőgárda tagjai, - akik közé Benjamin Britten is tartozik - műveikben egyaránt szakítanak a dúr-moll rendszerrel. Feloldatlan disszonanciák, szabálytalan ütemek (változó ütemek), keresztállások, különféle párhuzamok, bi- és politonális struktúra jellemzi művészetüket. Nem mellékesen jegyzendő meg, hogy ezek az elméleti problémák tananyagként hiányoznak a zeneoktatásból. Kifogásként szokták felhozni, hogy a modern zenében semmiféle általános érvényű törvényszerűség nincs, eltekintve a dodekafon és szeriális művektől, de ez utóbbi irányzat zenei felépítési elvei kizárólag papíron végzett számítások, hallásélményként, zeneelméleti tananyagként nem használhatók.

Megállapíthatjuk-e, hogy a 20. századi zenében a tagadásból kiinduló komponisták művei pedagógia szempontból használhatatlanok? Amikor az a-tonális, a-periodikus, a-szimmetrikus stb. szempontok, melyek, ha alapelveként, jelszóként szerepelnek, valóban erősen csökkentik-e az analízis lehetőségét? Vannak a 20. században művek, amelyek függetlenek a tradicionális technikától, és ugyanakkor könnyen áttekinthetők. Ilyen mű Bartók *Mikrokozmosza*, amely nemcsak pedagógiai mű, de az új zeneelmélet kompendiuma is egyben, amely méltó útmutatás az olyan életművek felismerésének és megértésének esetén, mint a milyen a Brittené volt.¹⁸

Útmutatásai alapján új tonális képződményeket találunk az új művekben, amelyek túl vannak a dúr-moll rendszer jellegzetességein, de mégis mindig egyértelműek. Tonalitás-elemzéseket végezhetünk a nagyterc-kvintrendszer alapján, akár a hármashangzat funkciótól függetlenül. Könnyen rávilágíthatunk az egyes darabok centrális hangjára, hangközére vagy akkordjára. A 20. század első felének zenetörténetében a ritmusok és metrumok sokrétű kombinációja jelenik meg. Felfedezzük, hogy az „új zenei idő” tagolása független a klasszikus ütemelmélettől. Jellegzetes ütemegységeket és jellegzetes súlypontképzési elveket találunk. Világosan bemutatathatók az új zene dinamikus és statikus dallamképzései, a különféle új skálák, és gyakran modális jellegű hangsorok. Ezt az analízisformát elsősorban hallás után, nem a

¹⁸ Bartók és Britten műveit lemezek sokaságán válogatták egymás mellé.

kottakép alapján érdemes érvényesíteni. Az is megállapítható, hogy a darabok között egyaránt előfordul a homofon, polifon és monofon technika, az ennek megfelelő szólamvezetéssel. Ez a felismerés az elemzés során a három előzően összefoglaltakból is következik és átgondolásuk olyan zenei teljesítmények értékelésében feltétlen szerepet játszik, mint a Britten szólószvittek.

Monofónián a gyakran előforduló nyílt vagy burkolt párhuzamok, mixtúrák egyszólamúságát érdemes érteni. Már a *Mikrokozmoszban* is jellegzetes két- és háromszólamú hangzási jelenségeket találunk. A két- vagy többszólamú akkordokat nemcsak függőlegesen lehet/kell megvizsgálni, az akkordoknak környezetükhöz képest elfoglalt helyük is fontos. A *Mikrokozmoszt* (Sz. 107, BB 105) Bartók Béla 6 kötetes, *153 progresszív darabot* tartalmazó művét 1926 és 1939 között írta.¹⁹ Haladó mivoltát minden bizonnyal az teszi, hogy benne a teljesen kezdőknek szóló etűdöktől kezdve egészen virtuóz darabok is megtalálhatók. A *Mikrokozmosz* darabjai nem a kézügyességet tanítják, hanem a zenei értelmezést. Megtanítanak elemzőn hallani és érteni olyan jelenségeket, amelyeket a klasszikus–romantikus iskolák nem ismerhettek: az ellenpont különféle módozatai mellett példákat mutatnak a bitonalitásra, az aszimmetrikus ritmusokra, a 20. század zenéjében szinte magától értetődően használatos kvart-akkordokra, hangfürtökre, egészhangú skálára, valamint a népzene dallamkincsének, ritmikájának, szerkezetének stíluselemként való felhasználására. Ezek sugallják, hogy a „továbbfejlesztett tonalitás” helyett a konkrétabb és megfoghatóbb modális vagy centrális tonalitás kifejezést használjuk inkább (a zene természete szerint), és hogy a homályosabb „feloldatlan disszonancia” helyett az önálló disszonancia, az atonalitás helyébe a distanciatonalitás terminus elfogadásával éljünk.

Rohmann Ditta kutatásai során azt is vizsgálta, hogy a huszadik század eleji brit zeneszerzők hogyan használták a csellót a gyász eszközeként, a veszteségre adott válaszként.²⁰ Edward Elgar, Frederick Delius, Frank Bridge, Herbert Howells, Gerald Finzi, E.J. Moeran, Gustav Holst, Edmund Rubbra, Ralph Vaughan Williams és William Walton életrajzának, levelezésének, zenéjének és kulturális dimenzióinak elemzésén keresztül ez a disszertáció megvilágítja a melankolikus örökséget, amit a cselló szimbolizált. A brit történelemben, vallásban és irodalomban azonosítja okait, és amellet érvel, hogy a huszadik század hatalmas tragédiái kényszerítették a szerzőket arra, hogy új csellóműveken keresztül esztétizálják a gyászt. Látjuk, hogy Elgar csellóversenye hogyan ábrázolja a zeneszerző szomorúságát az

¹⁹ <https://www.scribd.com/document/768800932/Bartok-Mikrokozmosz-Sz-107-Book3> (Letöltve 2025. február 24.)

²⁰ Rohmann Ditta, *A Sacher téma. 12 csellómű Paul Sacher 70. születésnapjára*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola, Budapest, 2014.

általa ismert világ elmúlása miatt, feltárva áll előttünk Delius kettősversenye, csellóversenye, csellószonátája, Bridge csellószonátája, melyről talán valóban állítható, hogy Bridge a nemzeti és kontinentális zenei irányzatokhoz erősen igazodott, hogy megfeleljen a Nagy Háború alatt talán elvárt művészi magatartás érzelmi követelményeinek.

Herbert Howells és Gerald Finzi csellóversenyeikkel a gyermekkori ártatlanság elvesztését idézve – szó szerint Howells fiának, Michaelnek a halálával és átvitt értelemben Finzi korai veszteségeinek tapasztalataival – mélyen befolyásolta cselló kompozícióik karakterét. Valóban, a brit zenei mentalitást és a cselló instrumentális lehetőségeinek tágabb szemléletét áttekintve megegyezés látszik lenni abban, hogy a „brit betegség” folyamatos hatása érvényesül E. J. Moeran, Edmund Rubb, Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams és William Walton kevésbé ismert csellóműveiben, bizonyítva a cselló kapcsolatát a melankolikus mentalitással a huszadik századi Nagy-Britanniában. Ez a kutatása szükségszerűen csak egy részleges vizsgálat, ami sokkal inkább a peremfeltételek áttekintése, mint a múlt században komponált brit csellózene hatalmas terjedelmű repertoárjának értékelése. A példákat azért választottam ki, mert voltak képviselői bizonyos csellóval kapcsolatos attitűdöknek, amelyek a brit zenei élet egészét áthatották. Arnold Bax, John Ireland, Alan Rawsthorne, Herbert Murrill, William Alwyn és John Tavener – hogy csak néhányat említsünk – csellóversenyeket írtak és szonátákat, amelyek figyelmet érdemelnek. A melankóliát és a gyászt fejezik ki.²¹

Benjamin Britten sem kivétel, bár nem egyszerű ebből a szempontból a rendszerezés, de Britten darabjai „tematikailag” összetartoznak, hiszen a művekben kifejeződő gondolkodás- és látásmódja, társadalomszemlélete hasonló. A kommunikációképtelenség, a magányosság, a társadalomból való kirekesztettség, a különböző szociális rétegek egymásra hatása, viszonya az, ami őt mindig foglalkoztatta. Ez jellemző például a *Peter Grimesra*, ami egy opera-eposz. De a *Csavar fordul egyet (The Turn of the Screw)* már szinte kamaramuzsika, mély, bensőséges, ennek következményeként finomabb. Egy rapszodikus mű mellett, a szélsőségesen emocionális amplitúdók között a *Csavar...* ábrázolásmódja ugyanilyen intenzitással érzékenyebb. Benjamin Britten három csellóra írt *szólószvitje* az utóbbi két évtized tapasztalatai szerint erősödő hullámokban tör utat magának. Az 1965-ös, 1968-as és 1974-es bemutatójuk óta egyre inkább bekerülnek a nemzetközi csellórepertoárba. A jelzett művek

²¹ Retkes Attila: *Rosztropovics*. In: Retkes Attila (szerk.): *Zenélő ezredkezet - Válogatott interjúk, 2000-2003*. (Budapest: Nap Kiadó, 2004): 139.

keletkezésének idején Britten elismert zeneszerző volt, aki 1948-ban már a Time magazin címlapjára is felkerült, köszönhetően elsősorban operájának, a *Peter Grimes* sikerének.²²

A zenetörténeti értékű irodalmi reflexiók és az alkalmi sajtómegnyilvánulások tanúsága szerint Britten sokkal inkább az operáiról volt ismert, mint hangszeres műveiről. A csellószvittek előtti években, elsősorban az Op. 65-ös *C-dúr szonáta* és az Op. 68-as *csellószimfónia* jóvoltából azonban szakmai körökben már viszonylag erős érdeklődés volt tapasztalható a csellóra írt Britten művek iránt. Érdekes ebben a folyamatban, hogy maga Britten sem tulajdonított más műveihez hasonló jelentőséget ezeknek a cselló kompozícióknak hangszeres zeneszerzői munkásságában. Peter Evans szerint, „ezekben az években azt lehetett hinni, hogy Britten áldozatául esett azoknak a kritikusoknak, akik készek voltak biztosítani őt arról, hogy az ő tisztán hangszeres tervei a mesterségbeli leleményességen túl nemigen tudják ellensúlyozni a képzeletbeli precizitás elvesztését, amellyel a verbális és drámai ingerekre.”²³ Visszatekintve láthatjuk, hogy másfajta ösztönzésre volt szüksége. Olyanra, amit csak egy hangszeres előadóművész nyújthatott neki.

5 Született angol...

Van az angoloknak egy kifejezésük: „I am musing”. Alig lefordítható. De nagyjából azt jelenti, hogy múzsai állapotban vagyok és semmi mást nem csinálok, mint csak, hogy gyönyörködve báméskodom, elmélkedek a világról és az azon túli mérhetetlen kiterjedésekről. Közben pedig az így élhető élet dallá, zenévé vagy költeménnyé válik bennem. Múzsai állapotban lenni? Ezt jelentené? Csendben, magányos és derült vágytalanságban élni?

Miközben Benjamin Britten munkáiról, koráról, társaságáról kell a lehető legtöbb megtudnom és közvetítenem. Hiszen róla és néhány kiemelkedőnek tetsző művéről szóló áttekintés elkészítésének feladata van előttem. Egy alkotóról írok, aki bejárta a modern ember elsősorban lelki és érzelmi értelemben valóságos poklait, miközben alapvetően békében élt az ő korában is békétlen világban, amelyben végeredményben akár otthonosan eligazodónak tekinthető.

Benjamin Brittent pályafutása nagy részében az évszázad legjelentősebb angol zeneszerzőjeként és olyan művészként is elismerték, akinek zenéje megtestesítette a „született” angolságot. Számos művének témája és forrása ellenére Britten maga is ellenállt annak, hogy

²² Philip Brett, *Britten, (Edward) Benjamin, New Grove Dictionary of Music and Musicians*, szerk. Stanley Sadie, IV. kötet. London, Macmillan, 2001, 365.

²³ Peter Evans, *The music of Benjamin Britten*. Oxford, Clarendon Press, 1996., 396.

az angolság definíciójával kapcsolatban a homályos – és gyakran ellentmondásos – feltételezésekkel azonosuljon. Miközben Britten pályafutása során nagy nemzeti intézmények megbízásait fogadta el, nyíltan gyanakvó volt a kortárs kreatív kifejezés és a büszke angol vagy brit identitás összehangolására irányuló uralkodó kísérletekkel szemben.²⁴

6 A zeneszerző.

Edward Benjamin Britten 1913-ban született az angliai Lowestoftban, zenész család negyedik gyermekeként. Édesapja fogorvos volt, édesanyja, Edith Rhoda Britten, amatőr énekesnő, aki rajongott a zenéért. Otthonukban rendszeresen zenés esteket tartottak. Britten fiatal korától kezdve különlegesen kimagasló zenei tehetséget mutatott, ezért édesanyja először zongorázni tanította. Első komponálási kísérleteit 5 éves korában kezdte, majd 10 éves korában brácsán kezdett tanulni. Édesanyja fiatal korától kezdve bízta a zeneszerzésre. Anyjának ambíciója azt volt, hogy ő legyen a ‘negyedik B’ Bach, Beethoven és Brahms után. Benjamin 1924-ben a *Norfolk and Norwich Festival*-on hallotta először Frank Bridge zenekari költeményét a *The Sea*-t, melyet a zeneszerző vezényelt és az teljesen lenyűgözte. Az ezt követő évben miután Britten megmutatta pár kompozícióját Bridge-nek, meghívta Londonba, hogy tanuljon nála. „Ma délután találkoztam Frank Bridge-el a londoni házában. Csodálatos órák voltak vele.” – írta.²⁵ 1930-ban ösztöndíjjal megkezdte tanulmányait a Royal College of Music zeneszerző szakán, ahol olyan tanárai voltak, mint John Ireland és Ralph Vaughan Williams. Tanulmányai alatt belevetette magát a londoni koncertéletbe, ahol megismerhette Sztravinszkij, Sosztakovics és Mahler műveit. Egyetemi éve alatt az iskola számos díját elnyerte, az első kompozíciója, ami felhívta a figyelmet a *Sinfonietta* (1932) majd a kórusvariációk, a *Boy Was Born* (1933) amit a *BBC Singersnek* írt. 1935-ben írta első filmzenéjét a *General Post Office Film Unit*-nak,²⁶ majd 1935-1937 között majdnem 40 kompozíciót szerzett színházaknak, mozifilmekhez és rádiós műsoroknak.

²⁴ Kumar, Krishan: *English or British? The Question of English National Identity*, a *The Making of English National Identity* kötetben, Cambridge Cultural Social Studies. Cambridge University Press, Cambridge, 2003. 1–17.

²⁵ *Benjamin Britten naplója* 1928. január 12., csütörtök. *Letters From a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten (1913-1976)*, 1. kötet (1923-1939). <https://psychiatryonline.org/doi/10.1176/ajp.153.12.1645> (Letöltés: 2024. december 4.)

²⁶ GPO Film Unit-ot 1933-ban hozták létre, mely átvállalta az Empire Marketing Board filmes osztályának feladatait.



Peter Pears; Benjamin Britten, 1976. május 20.
188 x 133 mm, East Anglian Daily Times
National Portrait Gallery

1937-ben Britten megismerkedett Peter Pears²⁷ tenoristával, akivel hamar közeli barátság alakult ki. Pears Britten egyik legfontosabb ösztönzőjévé vált. Olyannyira, hogy találkozásuk után pár héttel megírta neki első művét, *A thousand, thousand gleaming fires* tételt a *The Company of Heaven* darabjából tenorra és vonószekarra.²⁸ Életre szóló kapcsolat alakult ki közöttük nemcsak szakmai téren, hanem a magánéletükben is.

1945 júniusban bemutatták a kritikusok és publikum által is elismert operáját *Peter Grimes*-t, ami nemzetközi sikereket aratott. Britten leghíresebb és legtöbbet játszott műve a *The Young Person's Guide to the Orchestra* (Fiatalok zenekari útmutatója), amit az *Instruments of the Orchestra* (A zenekar hangszerei) című ismeretterjesztő filmhez írt 1945-ben. A filmet Muir Mathieson²⁹ rendezte, benne szereplő Londoni Szimfonikus Zenekart Malcolm Sargent vezényelte. Az 50-es években Britten zenéjére egyre nagyobb hatást gyakorolt a keleti zene, melynek kibontakozását egy 1957-es turné teljesítette ki. Különösen szerette a japán nó színházakat³⁰. A keleti benyomás először ballettjében a *The Prince of the Pagodas*-ban (1957)

²⁷ Mitchell, Donald, *Pears, Sir Peter Neville Luard (1910–1986)*, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004; online edition, (Hozzáférés 2024. december 27.)

²⁸ Benjamin Britten - *The Company Of Heaven* - London Philharmonic Choir, English Chamber Orchestra, Philip Brunelle Virgin Classics – VC 7 91107-2, 1990. (VII. A Thousand, Thousand Gleaming Fires 4:15)

²⁹ Benjamin Britten felkérést kapott, hogy komponáljon zenét egy filmhez, amely a zenekari hangszereket magyarázza el a gyerekeknek. Britten egyik kedvenc zeneszerzőjének, Henry Purcellnek a dallamát vette kölcsön, hogy megalkossa a Fiatalok zenekari útmutatóját. Ez a műsor Britten útmutatóját használja fel a fafúvós és vonós hangszercsaládok hangszereinek bemutatására.

³⁰ A nó az ősi japán színház négy fő műfaja közül az egyik. A nó szó lejegyzésére használt írásjegyek eredeti jelentése „képesség”, „ügyesség” vagy „tehetség”. A nó-dráma egyáltalán nem hasonlít a nyugati színházak narratív drámáira. A nó-játékosok nem nyugati értelemben vett színészek vagy „megszemélyesítők”, inkább mesélők, akik külső megjelenésükkel és mozdulataikkal a történet lényegét érzékeltetik, nem pedig eljátsszák azt.

majd később két kamaraoperájában *Curlew River* (1964) és a *The Prodigal Son*-ban látható és hallható. Leghíresebb műve a *War Requiem*, bemutatója 1962-ben volt a Coventry Cathedral felszentelésén. Britten úgy gondolta, egy nagyszabású partitúrával, szólistákkal, kórossal, kamaraegyüttessel és zenekarral ez a műve mindkét világháború áldozatai előtt állít emléket. Britten a komponálás mellett sikeres zongorista és karmester volt, sok saját művét maga játszotta koncerteken és számos felvételt is készített. 1971-ben Britten vezényelte elsőként a Szovjetunió kivül, Sosztakovics neki dedikált *14. szimfóniáját*³¹ Kis kitérő, de Britten összetett zenei érdeklődését jól tükrözi a mű, mely a hangszerek mellé az énekhangot, a szó erejét is segítségül hívja, mint Beethoven a *9. szimfónia* utolsó tételében. Beethoven nyomán a romantikus mesterek, Liszt, és különösen Mahler élt gyakran ezzel az eszközzel. Sőt, Mahler *Das Lied von der Erde* (Dal a Földről) című művében már nem is a hangszerek mellé társul az énekhang, hanem fordítva: az énekhangok mellé társulnak a hangszerek. Ezt írja a partitúrába: „szimfónia tenor és alt (vagy bariton) hangra és zenekarra”.³²

Hogy a szimfónia haydni-mozarti típusa századunkban is tovább él, ezt többek között Honegger vagy Sosztakovics számos szimfóniája bizonyítja. A mahleri dalciklus-szimfónia hatását mutatja Sosztakovics utolsó, Benjamin Brittennek ajánlott *14. szimfóniája*. Benjamin Brittennek 1973-ban egy műtét utáni stroke miatt lebénult a jobb keze, mely tény aztán véget is vetett az előadóművész pályájának. 1976. december 4-én halt meg.

7 A jelképes időpont.

Benjamin Britten – szakmai univerzalitása és földrészeket összekapcsoló kulturális érdeklőségei mellett - éppen azáltal vált a britek zenei nagykövetévé, hogy a munkáiban megfogalmazott problémák és azok kivitelezésének módszereit illetően is világutazónak számít. Az angol zene toplistájának sokféle „első tizében” mindig ott van. A nem is nagy

A nő-drámának alig van cselekménye, s azt a benyomást kelti a nézőkben, hogy nem jelen idejű cselekvést, hanem vizuális formában megjelenített hasonlatot vagy metaforát lát. A nő-színház művelt közönsége jól ismeri a drámák cselekményelemeit, ezért értékeli a szavakban és mozdulatokban kifejeződő jelképrendszert és kultúrtörténeti utalásokat.

³¹ Dimitrij Sosztakovics 1969 tavaszán készült el a 14. g-moll szimfóniával (Op. 135.) és még abban az évben mutatták be. Szopránra, basszusgitárra és ütős kis vonószerekre írt mű, amely négy szerző tizenegy egymáshoz kapcsolódó versbeállításából áll. A verseket (dalszövegeket) Guillaume Apollinaire, Federico García Lorca, Rainer Maria Rilke, Wilhelm Karlovics Küchelbecker írták.

³² Danuser, Hermann: *Gustav Mahler, das Lied von der Erde* (Meisterwerke der Musik) Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 1986. 45., máshol ugyanez: Danuser, Hermann: *Gustav Mahler: Das Lied von der Erde. Für Rudolf Stephan zum 60. Geburtstag* (Meisterwerke der Musik. Band 25). Wilhelm Fink Verl., München 1986. Földes Imre, <https://www.foldesimre.hu/oldal.asp?id=162> (Letöltés 2024. dec. 28.)

frekvenciájú „kalandkeresés” közben is jellemzőek rá azonban a folytonos visszatérések. A Britten nevével is fémjelezhető angol zene fő vonásaiban majdhogynem egyezik Sztravinszkij orosz dialektusával, vagy éppen a Bartók, Kodály és Ligeti által formált magyaréval. Britten zenéje annak eredetétől és progresszivitásának fokától függetlenül nyitott és befogadója volt azoknak a kulturális minőségeknek, az ezeket képviselő minden olyan leleménynek, amit úgy alkalmaz, hogy annak különös, vagy éppenséggel rejtettségekben megbújó nemzeti karaktere még akkor sem vész el, ha a fő hangsúly az egyetemes értékek hangsúlyozásán és a zenei aktualitás fáradhatatlan kutatásán van. Tartalmi és technikai értelemben egyaránt.³³

Benjamin Britten szinte jelképes időpontban született. Amikor nem csak Európa-szerte, hanem egyetemes értelemben is forradalmi változások előérzetei ott voltak a levegőben és megvalósulásuk első mintái is kézzelfoghatóvá váltak. A romantika és a nemzeti zenekultúrák ideje lassan eltelt, Mahler halála után keletkezett légüres teret Bécsben az expresszionizmussal elkötelezett Schönberg és tanítványai (Webern és Berg) igyekeztek betölteni. Itáliában a futurista művészek, mint Fortunato Depero szabadalmaztatták Budapesten is megismerhető zajgépeiket, Párizsban skandalumnak számított Igor Sztravinszkij *Tavaszi áldozatának* ősbemutatója.³⁴ Britten az említett mesterekkel, műveikkel és a legújabb áramlatok nagy részével a londoni Royal College of Musicban megismerkedhetett. Akkori példaképétől, Frank Bridge-től kapott jó tanácsoknak köszönhetően Britten komolyan kezdett tájékozódni a politikai viszonyok között is. Bridge pacifista meggyőződéssel rendelkezett, és nyugtalanította az első világháború, melynek tartama alatt és utána is számos pasztorális hangulatú és elégikus művet írt, melyek lelki vigaszként kívántak hallgatóiknak megoldást kínálni. Bridge egy ideig magántanára is volt Brittennek, akinek később a *Változatok Frank Bridge témájára* (1937) írt műve Bridge vonósnégyese alapján készült. Kildea a könyvében idézi Brittent, aki később is elismerően szólt Bridge-ről, tanítási módszereiről, amelyekkel kapcsolatban még 1963-ban is azt mondta, hogy „... nem érte el a Bridge által felállított technikai színvonalat”. Továbbá, hogy ő [Bridge] megtanított gondolkodni és érezni a hangszereken keresztül. ...Harcolt minden anti-instrumentális dolog ellen, ezért is van az, hogy az ő zenéje csak hálásan játszható... Amit értem tett, az mindenekelőtt két kardinális elv érvényesítése volt. Az egyik, hogy meg kell próbálni megtalálni önmagadat, a másik az, hogy légy hű ahhoz, amit találtál. A másik – nyilvánvalóan

³³ Ignác Ádám: *Nyitott és befogadó*. 2013.10.01. <https://fidelio.hu/klasszikus/nyitott-es-befogado-47815.html> (Letöltve 2024. november 12.)

³⁴ A Magyar Nemzeti Galéria 2010. június 4-től augusztus 22-ig mutatta be az olasz futurista, Fortunato Depero (1892-1960) festő, reklámgrafikus és formatervező életmű-kiállítását. <https://mng.hu/kiallitasok/depero-a-futurista-es-a-futurizmus-hatas-a-magyar-avantgard-muveszetben/> (Letöltve 2024. november 2.)

ehhez kapcsolódott - a jó technikára irányuló lelkiismeretes odafigyelés, az, hogy világosan mondja ki azt, amit gondol.”³⁵

Britten 1927-től tanult Frank Bridge-nél. Megvédte egyben kifejezte a tiszteletét irányába, például a *Változatok Frank Bridge témájára* (1937) című darabjában. A *Változatok* (Variációk) Bridge *három vonósnégyesre írt idilljének* (1906) második témája alapján készült. Mindegyik variáció Bridge egy-egy tulajdonságára utal, de valamennyi Britten személyiségének prizmjában keresztül tükröződve tűnik fel a darabban. Az egyes tételek, mint az *Adagio* pl. Bridge integritását képviselte; a *Március* volt az energiája; A romantika varázsa; az olasz atmoszféra, a humora, a *la Bourrée* és annak hagyománya, hiszen a bourrée egy francia eredetű tánc, valamint a táncot kísérő zene (az okcitan vagy provanszál francia nyelvben borreia, Angliában borry vagy bore); a *Wiener Walzer* a lelkesedését; örökmozgó életerejét idézi. *A temetési menet* az együttérzést váltja ki, az ének áhítat volt a számára.

Kölcsönös szeretetük jelenik meg a fináléban. Ezeket az összefüggéseket jelezte is Britten a Bridge-nek bemutatott kottában, ezek azonban nem jelentek meg a *Változatok egy Frank Bridge* témára nyomtatott kottájában. Amikor Britten 1939-ben Peter Pears-szel az Egyesült Államokba távozott, Bridge átadta Brittennek Giussani-brácsáját, „jó utat és jó visszatérést” kívánt neki. Bridge 1941-ben halt meg anélkül, hogy valaha is viszontlátta volna Brittent.³⁶ De Brittennek már a harmincas években bemutatott első kompozíciói (például a *Sinfonietta*) sem az elődök pusztá utánzásáról, követéséről szóltak - viszont a nemzeti hagyományoktól mindinkább eltávolodó, önálló, „kozmpolita” stílus első vonásai is felfedezhetők bennük. Britten ugyanakkor már működésének későbbi jellemzőit is felfedte: a műfaji és technikai sokoldalúságot. A munkássága elismerésképpen lovaggá ütött komponistát a nagyzenekar lehetőségei éppúgy foglalkoztatták (*Symphony for Cello and Orchestra*), mint a kamarahangzás. Örömet lelte a tisztán instrumentális zenében (a Budapesten is felcsendülő *Variációk egy Frank Bridge*-témára jó példa lehet) és a vokálisban (lásd számos operáját, kantátáját, rekviemjét), de a kettő ötvözésével megvalósuló „hibrid” szerzemények világa is vonzotta (*Spring Symphony*).³⁷ Művei pedig (melyek között egyenlő arányban akadnak megrendelésre készült és belső készítésből született opusok), a zenének otthont adó terek és társmediumok többségében – így a filmben, a színházban, a rádióban és a templomtérben is - otthonra találtak.

³⁵ Kildea, Paul: *Benjamin Britten: A Life in the Twentieth Century*. London: Allen Lane. 2013. 232.

³⁶ ugyanitt: *Benjamin Britten: A Life in the Twentieth Century*, 85.

³⁷ Mark Padmore – tenor, Stephen Bell – kürt, vezényelt Pekka Kuusisto Britten, *Variációk egy Frank Bridge-témára*, op. 10. MüPa, 2013. október 3., illetve Benjamin Kruihof játszotta Britten *C-dúr szonáta csellóra és zongorára*, op. 65. darabját. 2024. november 10. MüPa

Ennek a párját ritkítóan gazdag életműnek a mozaikjait a két dolog kapcsolta igazán össze. Az egyik a mesterség és tehetség, szakmai tudás és ihlet, vagy, ahogy ő nevezte, „a technika és mondanivaló” egységébe s egymástól való elválaszthatatlanságába vetett hit. A másik a művek születésének többségét befolyásoló „külső stimulus”. Ilyen - visszatérő - ötletforrásnak tekinthető például a háború és a halál témája, amely a kitartóan pacifista Britten olyan ismert művei között teremt rokonságot, mint a Ronald Duncan színdarabjához írt *This Way to the Tomb*, a *Sinfonia da Requiem*, vagy a nemzetközi hírnevét megalapozó 1945-ös opera, a *Peter Grimes*.³⁸

Az életmű „köttöanyagai” után kutatva éppen az operák kapcsán egészíthetjük ki a Britten által megadott két szempontot egy harmadikkal. Ez pedig nem más, mint a társadalmi megbecsülésre, és ami még inkább hangsúlyozandó, a közönségre mindig figyelő zeneszerző személye, akinek fontos volt, hogy zenéje, – különösen színpadi muzsikája - monográfusát, Eric Walther White-ot idézve - „nem csupán a vajtfülűek, hanem a nagyközönség tetszését is kivívta”.³⁹ Nem véletlen, hogy az imént említett *Peter Grimes* már bemutatókor népszerű volt, és hogy a gyakorlatilag évszázadok óta szunnyadó angol operai hagyományok Milánótól New Yorkon és Berlinen át Budapestig megannyi operavárosban eleve népszerűvé váltak. A következő harminc esztendőben Britten neve csaknem egybefonódott az angol nyelvű zenés színházzal, s nagyjából kétévi rendszerességgel megjelenő színpadi művei a *Lucretia meggyalázásától* (1946-47) a Thomas Mann-novella alapján írott *Halál Velencébenig* (1971-73) rendre zajos sikert arattak. Tegyük hozzá: egy olyan korban, amelyben egyébként a modern opera Nyugaton és Keleten egyaránt válságos időket élt át, és számos szerző látóteréből hosszú időre kiszorulni látszott.⁴⁰

A második világháború utáni (zenei) újjáépülésben Britten nemcsak saját műveivel, hanem szervezőként és közreadó kutatóként is oroszlánrészt vállalt. Részt vett Henry Purcell műveinek felújításában és kiadásában, de a mai napig rangos európai komolyzenei találkozók helyszínéül szolgáló *Aldeburgh Festival* megszervezése (1948-tól) is az ő nevéhez fűződik. A

³⁸ A *Sinfonia da Requiem*, Op. 20, Benjamin Britten 1940-ben, 26 éves korában írta. Egyike volt a japán kormány által különböző zeneszerzőktől megrendelt műveknek, amelyeket a japán császárság megalapításának 2600. évfordulója alkalmából (a japán császár születésétől számítva Kr. e. 660. február 11.) írt. A japán kormány elutasította a Sinfoniát a katolikus Requiem latin címeinek a három tételben való felhasználása és komor általános jellege miatt, de a művet pozitívan fogadták az 1941. március 29-i New York-i ősbemutatón, ahol John Barbirolli vezényelt. Egy bostoni előadása Szergej Koussevitzky vezényletével vezetett a *Peter Grimes* című operájának megrendeléséhez a Koussevitzky Music Foundations-tól. Peter Evans zenetudós azt állítja, hogy míg a *Diversions for Piano Left Hand and Orchestra* csak ezután következett, a *Sinfonia* Britten korai zenekari munkásságának csúcspontját jelenti. In: Evans, Peter (1979). *The Music of Benjamin Britten*. University of Minnesota Press. 1979. 57-58.

³⁹ Eric Walter White: *Benjamin Britten élete és operái*. Zeneműkiadó, Budapest, 1978. 121.

⁴⁰ <https://moly.hu/konyvek/eric-walter-white-benjamin-britten-elete-es-operai> (Letöltve 2024. november 15.)

fesztivál, amely számos saját művének bemutatójának helyszínéül is szolgált, és a Brittenel jó kapcsolatot ápoló Kodály Zoltán révén magyar vonatkozással is bír, az évtizedek során számos fontos és elismert művészt látott vendégül. Különös jelentőségű volt például az angol mester orosz barátainak, Msztyiszlav Rosztropovicsnak, Dmitrij Sosztakovicsnak és Szvjatoszlav Richternek a fellépése, ami a hidegháború értelmetlenségei elleni jelképes üzenetként is értelmezhető volt.

Britten is járt a Szovjetunióban, és nem is eredménytelenül: az 1963-as moszkvai Angol Zenei Fesztiválon sokan figyeltek fel munkáira. Orosz földön tett látogatását számos más egzotikus utazás keretezte: állandó munkatársával, a tenorista Peter Pearsszel többek közt olyan távol-keleti országokba is eljutott, mint Szingapúr, Bali, Thaiföld, Makaó, Hongkong vagy Indonézia. Nem pusztán turistautak voltak ezek, hanem különleges zenei inspirációk helyszínei is. Egy amerikai kolléga, Colin McPhee hatására Britten már a harmincas évektől érdeklődött a keleti zene iránt, bizonyítja ezt a McPhee-vel közösen készített lemez is, amely Bali szigetéről származó autentikus szerzeményeket dolgoz fel. Az ötvenes évektől aztán Britten az újonnan szerzett élményeket további művekbe építette bele, így a *The Prince of the Pagodas* című egész estés balettbe vagy a *Songs of the Chinese* című dalciklusba. De nemcsak keleten járt az angol komponista nyitott füllel: mindig nyomon követte a nyugati zene legújabb kísérleteit is. Zenéje így mindig aktuális maradt. De egyetemessé attól vált, hogy a tradíciótól, az időben és térben távoli forrásoktól sem szakadt el soha.

Egyetlen koncert természetesen nem mutathatja be átfogóan Britten terjedelmes és ezerarcú életművét. A budapesti Müpában felcsendülő kompozíciók viszont tökéletesen alkalmasak voltak arra, hogy általuk bepillantást nyerhessünk az ifjú Britten zeneszerzői műhelyébe. Igazi kuriózumnak számít, de a már említett *Op. 10-es Variációk egy Frank Bridge-témára* című mű megértése szempontjából alighanem nélkülözhetetlen a téma forrásául szolgáló Bridge mű elhangzása. A koncert ezzel sem maradt adós: a hazánkban csaknem ismeretlen Bridge *Három idilljének* (1906) vonószekari átirata is műsorra került. A mű természetesen nemcsak alapanyagát, de hangvételét tekintve is irányadónak bizonyult a *Variációk* számára, amelyben Britten elsősorban arról tesz tanúbizonyságot, hogy milyen gazdagon képes kibontani egyetlen egyszerű motívumot vagy hangköz-lépést. A darab számos idiómát idéz meg: gyors egymásutánban hallhatunk – ahogy már említettem - barokk bourrée-t, bécsi keringőt, románcot és gyászindulót. Az est folyamán felcsendülő másik Britten-műben, a tenorhangra, kürtre és vonósokra írott, pasztorális hangulatú *Op. 31-es Szerenádban* pedig a zenekar pompázik a legkülönbözőbb színekben. Az 1943-as darab a 20. század első felében divatos természetimádat kései példája.

8 A kulturális táj.⁴¹

1942-ben, miután hazatért Angliába, a fegyverek zaja közepette született *Peter Grimes* című operája.⁴² Az angol operát újjáélesztő, az angol zenetörténetben mérföldkőnek számító darab kegyetlen, de tragikus hőse egy, a közösség által megvetett halász. Britten az angol nyelvbe is új életet akart lehelni, mert úgy tartotta, hogy annak ereje a Purcell óta eltelt három évszázad alatt megkopott. Britten többször nyúlt irodalmi alkotáshoz. A *Grimesban* Crabbe mítoszt, a *Csavar fordul egyet* esetében Henry James elbeszélését vette alapul, ami abból a szempontból nehéz feladat, hogy ez egyes szám első személyben íródott. Myfanwy Pipernek sikerült szenzációs librettót készítenie belőle Brittenel együtt. Érződik az egész munkában az átgondoltság, a mondatok hihetetlenül pontosan vannak megfogalmazva és kiválasztva. Az egymásutániségük rendkívül sokértelmű, gondolatgazdag. Az is érezhető, hogy a szövegírással egy időben született a zene is, tehát a cselekmény és az opera zenei dramaturgiája rendkívül szorosan kötődik egymáshoz.⁴³



Kenneth Green (1905–1986), Peter Pears; Benjamin Britten, 1943.
Nemzeti Arcképcsarnok (National Portrait Gallery), London

⁴¹ <https://papageno.hu/intermezzo/2023/11/benjamin-britten-portre/> (Hozzáférés: 2024. november10.)

⁴² Az op. 33-as *Peter Grimes* Benjamin Britten háromfelvonásos operája, melynek librettóját Montagu Slater írta George Crabbe *The Borough (A tájék)* című hosszú elbeszélő költeményének „*Peter Grimes*” című szakasza alapján. Az opera „*tájéka*” egy fiktív kisváros, amely Crabbe versében némi hasonlóságot mutat Britten szülőhelyével, az angliai, keleti parton fekvő Aldeburgh-al, Suffolkban.

⁴³ Csehly Zoltán: *Experimentum mundi. (Poszt)modern operakaluz, 1945–2014.* Pozsony, Kalligram, 2015., 244–246.

Ezután még több operát szerzett: a *Lukrécia meggyalázása* az ókori Rómában játszódik⁴⁴, Maupassant műve ihlette az Albert Herringet.⁴⁵ A *Játsszunk operát – A kis kéményseprő* gyermekopera főszerepét a később a *Nagyítás* című Antonioni-film főszereplőjeként világszerte ismertté váló David Hemmings is énekelte. II. Erzsébet koronázására szerezte a *Glorianát*⁴⁶. Shakespeare drámája alapján komponálta a *Szentivánéji álmot*, a *Halál Velencében* című operát pedig Thomas Mann műve nyomán írta.

1962-ben mutatták be *Háborús Rekviemjét*, amit a második világháborúban lebombázott Coventry középkori katedrális mellé épített új főtemplom, a Szent Miklós-katedrális⁴⁷ felszentelésére komponált latin szövegre és az első világháborúban elesett Wilfred Owen verseire. Wilfred Edward Salter Owen (1893-1918) az első világháború korszakának egyik vezető költője volt. Egyben katona is. Ami Britten számára vonzóvá tette Owen munkáit, az az lehetett, hogy a lövészárkok és a gázháború borzalmairól szóló háborús költészet ellentétben állt a háború akkori megítélésével, az akkoriban oly magabiztosan hazafias verseivel. Legismertebb művei közé tartozik - amelyek többsége posztumusz jelent meg - a *Dulce et Decorum est*, az *Insensibility*, a „*Anthem for Doomed Youth*, a *Futility*, a *Spring Offensive* (Érzéketlenség, Halálra ítélt ifjúság Himnusza, Hiábavalóság, Tavaszi támadás) drámai érzésvilága, melankóliájuk, a durva és finom, emberi és az embertelen összemosódása minden bizonnyal ihlető forrásai voltak Britten zenei költészetének is. Ugyanezek az érzések fűthették, amikor találkozott az „új” coventry székesegyházzal 1962-ben. A katedrális újjáépítésére 1950-ben pályázatot írtak ki. Több mint 200 pályázat érkezett, melyek közül Basil Spence radikális javaslatát választották ki. A munkálatok 1956-ban kezdődtek és az építmény 1962-re

⁴⁴ *About Shakespeare's Lucrece* | Folger Shakespeare Library (amerikai angol nyelven). www.folger.edu. (Hozzáférés: 2024. november 17.)

⁴⁵ Az *Albert Herring* Benjamin Britten egyik háromfelvonásos operája. Guy de Maupassant *Le Rosier de Madame Husson* (*Az erénydíj*) című novellája alapján írta a szövegkönyvét Eric John Crozier. Magyarországon 1960. október 23-án mutatták be először a Magyar Állami Operaházban.

⁴⁶ Az Op. 53-as *Gloriana* Benjamin Britten háromfelvonásos operája William Plomer librettójára, ami Lytton Strachey 1928-as *Elizabeth and Essex a Tragic History* (Tragikus történet) alcímű művén alapul. Az első előadást 1953-ban mutatták be a londoni Királyi Operaházban, II. Erzsébet megkoronázásának ünnepén. Az opera regénye történelmi keretében megszokott és szokatlan zenei frázisokkal kifejezett lélektani megfigyelések, nehezen beazonosítható arcképcsarnok bontakozik ki, melynek központi alakjai Erzsébet királynő és kegyence, Essex gróf. A nőként öregedő, hiú, szerelmes és hisztérikus, uralkodóként okos és céltudatos Erzsébet és az elszegényedett, ám karrierre, gazdagodásra vágyó fiatal Essex kapcsolata az angol múlt egyik legizgalmasabb, leghírhedtebb szerelmi története volt.

⁴⁷ Az 1874-ben épült régi Szent Miklós-templom 1940. november 14-én, a Coventry Blitzz során elpusztult. Egy akna, egy ejtőernyőre függesztett nagy fémdoboz, lassan és hangtalanul ereszkedett alá, majd fűlsiketítő robajjal felrobbant a föld felett, és a templomot a földdel tette egyenlővé. Az emberek pincékben, kriptákban és légvédelmi óvóhelyeken bújtak el; néhányan megsérültek és a templom kriptájában haltak meg. Csak egy kőfolyosó maradt állva. Az új templomot 1955-57-ben építették a hely közelében. 2010 körül használhatatlanná vált.

készült el. 1960-ban Basil Spence-t lovaggá ütötték a Coventryben végzett munkájáért⁴⁸, miközben a katedrális még épült.

9 Britten és a cselló. ⁴⁹

A Rosztropovicssal való találkozása előtt Britten sokkal ismertebb volt az opera és zenekari komponálás területén és kevésbé az instrumentális műfajban. Így, míg meg nem írta a *cselló-zongora szonátát*, a tiszta hangszeres komponálás hiányzott zeneszerzői ténykedéséből. Visszatekintve láthatjuk, hogy e hiány eltüntetéséhez szüksége volt új, a korábbi inspirációktól eltérő ingerre. Valakire, valamire, egy olyan hangszeres művészre, akinek az előadóművészete egyedien lenyűgöző. Így a szovjet csellista, Rosztropovics volt az, aki végül a szólisztikus hangszeres komponálás újrakezdésére sarkallta.⁵⁰ John Warrack egyik interjújában Britten a következőt mondta Rosztropovicssal való együttműködésükről és befolyásáról: „[...] mindig megvolt az előnyöm (vagy hátrányom, bármelyik is legyen), hogy alkalomra vagy előadóra van szükségem, akik inspirálnak-úgy értem inspirálnak régi értelemben; ami azt jelenti, hogy az esemény vagy a művész leheli belém a lelkesedést. Mostanában már nem veszem el az önbizalmam, ha vokális zenét írok, viszont úgy gondolom, hogy a hangszeres komponálás miatt kicsit idegeskedem. Rosztropovics feloldotta az egyik gátlásomat. Ő maga egy csodálatosan gátlástalan művész. Azonnal rájöttem, hogy ez egy teljesen újfajta cselló játék, ami azt illeti egy majdnem új, létfontosságú út a zenéléshez.⁵¹ Brittent mélyen lenyűgözte Rosztropovics személyisége és művészete mely nem csak inspirálta az új kompozíciók megírásához, de kihívásokkal teli új technikai megoldásokat is bemutatott a csellótársadalom részére ezekkel a művekkel. ‘Britten előző kompozícióiban eddig nem ismert virtuozitást mutatott be az öt csellóra írott darabjában. Rosztropovics természet adta fizikai tulajdonságai- beleértve a nagy kezét, hosszú ujjait és főleg a hatalmas erejét és állóképességét- mind hozzájárult a kiemelkedő képességeihez a hangszeren.⁵² Saját

⁴⁸ *Sir Basil Spence Archive Project* www.basilspence.org.uk. (Hozzáférés: 2025. március 26.)

⁴⁹ A csellónak számos elnevezése létezik: régebben basszushegedűnek és kisbőgőnek nevezték, a gordonka kifejezés pedig a cigány nyelvből lett használatos a magyar nyelvben. A violoncello olasz hangszerelnevezéséből ered, ennek kicsinyítő képzős (-ka) változata is meghonosodott nyelvünkben.

⁵⁰ Brunhaver, Kathryn, *Structural organization in Benjamin Britten's three suites for solo cello*, A lecture document, Department of Music and the Graduate School of the University of Oregon, 2003. A tanulmány részletesen kifejti a találkozás körülményeit.

⁵¹ Warrack, John, *Benjamin Britten: Musician of the Year in Conversation with John Warrack*, Musical Amerika (December, 1964.) 21., 272–274.

⁵² Shin-I Su, Elizabeth, *Innovative use of technique in Benjamin Britten's cello works, the inspiration of Mstislav Rostropovich*, Dissertation to the Graduate School of the University of Maryland for the degree of Doctor of Musical Arts, 2003. 8-10.

tapasztalataim alapján rendkívül fontosnak és egyben szerencsés adottságnak tartok bizonyos fizikai tulajdonságokat. Nőként a testfelépítés – különösen a kéz mérete és ereje – jelentősen eltérhet a férfiakétól, ami közvetlen hatással lehet a játéktechnikára. Itt olyan egyszerű, de mégis meghatározó tényezőkre gondolhatunk, mint például egy oktáv vagy bizonyos akkordok bal kézzel történő elérése. Amennyiben az előadó keze kisebb, sokszor alternatív technikai megoldásokat kell keresnie egy-egy ütem vagy frázis kivitelezéséhez. Fontos megjegyezni, hogy még ha valaki nagy kézzel is rendelkezik, ez önmagában nem garantálja a technikai könnyedséget. Vannak, akiknek ujjai ugyan hosszúak, de a kéz rugalmassága – az ujjak közti távolság hajlékonysága, tágíthatósága – korlátozottabb, ami szintén nehézséget jelenthet. A női kéz anatómiai adottságai jellemzően eltérnek a férfiakétól. S személyes tapasztalatból tudom például: előfordulhat, hogy egy férfi kisujja akkora, mint egy nő mutatóujja. Ilyen esetben a férfi előadónak természetes előnyt jelent az akkordfogások egyszerűbb elérése, erőteljesebb hangindítás, szélesebb, kifejezőbb vibrató, valamint az, hogy komolyabb fizikai erőfeszítés nélkül is megszólaltathat egy hangot. Természetesen minden ujj és technikai képesség fejleszthető tudatos, célirányos gyakorlással és megfelelő elszántsággal – sok esetben még jobb eredményt is el lehet érni. Hasonló különbségek figyelhetők meg a jobb kéz tekintetében is: egy férfi karja általában hosszabb és nehezebb, ezáltal a kar súlya is nagyobb. Ez előnyt jelenthet a vonókezelésben is, hiszen a kar természetes súlyával történő hangindítás gazdagabb, teltebb és mélyebb hangzást eredményezhet. Egy komponista számára az állandó megújulás, a hangszer lehetőségeinek feltérképezése és újraértelmezése alapvető törekvés. Gyakran egy kivételes hangszeres előadó személyisége és játéka inspirálja a szerzői elképzelést. Különösen igaz ez akkor, ha a zeneszerző először próbálkozik egy adott hangszerre való írással – ilyenkor számos kérdés és technikai kihívás merülhet fel, a kompozíciós folyamat pedig egyfajta kísérletezésként is felfogható. Britten esetében Rosztropovics ideális inspirációs forrásnak bizonyult. A hangszeres repertoár jelentős része – különösen a 20. századi újításokkal teli művek – gyakran olyan férfi előadókra íródott, akik egyedi fizikai adottságokkal rendelkeztek. Ennek következményeképp egy női csellista számára ezek az alkotások nemcsak zenei, hanem technikai kihívásokat rejtenek, olykor komoly feladatot jelentenek. Egy nagy kézfeztávolságot vagy erőteljes karsúlyt igénylő frázis női kézzel, kisebb tenyérrel és rövidebb ujjak esetén másfajta technikai megoldásokat, ujjrendeket vagy vonókezelést kíván. A cél természetesen ugyanaz: a mű hű tolmácsolása, még akkor is ha az oda vezető út személyenként eltér. Ugyanakkor fontos tudatosítani, hogy az interpretáció mögött sok esetben nem művészi ízlésbeli különbség, hanem fizikai korlát áll. Ez azonban nem feltétlenül jelent hátrányt –

sokszor éppen ezek a szükségszerűen más megoldások vezetnek új, izgalmas hangzásbeli vagy zenei lehetőségekhez, amelyek gazdagítják a mű értelmezési spektrumát.

10 A Maurice Gendron levelek. ⁵³

Maurice Gendron (1920-1990) francia csellista, karmester és tanár volt, számosak a 20. század egyik legnagyobb csellistájának tartják. A Becsületlégió tisztje és a Nemzeti Érdemrend kitüntetettje, a második világháború alatt aktív tagja volt a francia ellenállásnak.⁵⁴ 1960. december 2-án Britten és Gendron szonátaestet adott a Wigmore Hall-ban, műsoron Debussy és Fauré cselló szonátája volt. Gendron számos alkalommal kérte Brittent, hogy írjon neki darabot. Kiegészítésként szeretném megemlíteni, hogy a levelezés idején Britten még nem írt darabot gondonkára. ‘Személyesen szerettem volna Neked írni, mielőtt mástól hallod a ‘cselló szóbeszédet’. Nemrég itt járt Rosztropovics és hallottam élőben játszani. Művészete és jelensége teljesen magával ragadott. Rosztropovics rengeteg művemet hallotta és ismerte, majd kifejezte nagy vágyát, hogy eljöhessen és játszhasson a Fesztiválon (Aldeburgh). Természetesen egyetértettünk -sok mindennel, de nem utolsó sorban azzal, hogy egy remek szovjet művésznek csodálatos lenne egy ilyen fesztiválon részt vennie. Ezért, írok neki egy rövid (szonatina szerű darabot, amin éppen dolgozom) [majd később ez lett az Op.65 C-dúr *cselló-zongora szonáta*]. Ez semmilyen szempontból nem befolyásolja az erős barátságom és hatalmas zenei csodálatomat, amit érzek feléd. De ráébredtem arra, hogy ez téged lehet, hogy rosszul fog érinteni ezért szerettem volna megmagyarázni magam. A fesztivál közönsége semmiképp nem fogja elfelejteni a csodálatos előadásaid (mindenek felett a nagyszerű szóló Bach szviteket), és ha valaha megbocsátod nekem (!) nagyon szeretnénk, hogy visszatérj és játssz nekünk.’⁵⁵

Gendron 1961. január 9-én válaszolt neki egy angol nyelvű levéllel: „Teljesen megértem rajongásod Rosztropovics iránt, hisz nekem is Ő az egyetlen, akit fenntartás nélkül csodálok. Örömmel hallom, hogy fogsz csellóra komponálni és nagyon várom, hogy játszhassam őket, ha szabad és nem lesz kizárólagosság. Természetesen, a szívem mélyén nagyon örültem volna, ha nekem írtad volna, de egyszer lesz egy versenyművem! Nem, legkedvesebb Ben, semmi sem változtathatja meg a feléd érzett barátságom, szeretetem és a legnagyobb csodálatom...”⁵⁶

⁵³ Stowell, Robin: *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge University Press. (1999). 88.

⁵⁴ Campbell, Margaret: *The Great Cellists*. Faber and Faber, London, 1988. 102.

⁵⁵ Philip Reed: *Letters from a Life: the Selected Letters of Benjamin Britten, 1913-1976: Volume Four: 1952-1957*. Faber and Faber Ltd., London, 1991. 138.

⁵⁶ *Ugyanitt*: 141.

11 Az orosz csellista.

A szovjet-orosz csellóművész, Msztyiszlav Rosztropovics. Az 1927-ben Bakuban (ma Azerbajdzsán fővárosa) született és 2007-ben Moszkvában elhunyt orosz gordonkaművész nélkül a XX. századi zenei élet egész biztosan másképp alakult volna, a csellóirodalom jelentősen szegényebb lenne. Rosztropovics példamutató művész volt, aki fáradhatatlanul küzdött az általa fontosnak tartott zenék és zeneszerzők megismertetéséért, koncertezett élete végéig, és tanított egy olyan nemzedéket, akik folytatni tudják az általa megkezdett tevékenységet. Nem véletlenül tisztelik utódai és viszik tovább azt a lángot, amelyet a híres csellista gyújtott bennük. Az utókor nemcsak a virtuóz csellistára, karmesterre és zeneszerzőre fog emlékezni, hanem az a 117 csellómű is örzi emlékét, amelyet ő mutatott be.

Emellett emberjogi harcos is volt, aki sikeresen ötvözte egy diplomata békítőkészségét egy forradalmár nyíltságával és akaratával. Rosztropovics zenész családba született, szüleitől éppúgy merített inspirációt későbbi tevékenységéhez, mint tanáraitól. Baku után Moszkvában tanult zeneszerzést a konzervatóriumban Prokofjevától és Sosztakovicsától. Emberjogi tevékenységét jól példázza, hogy miután 1948-ban Sosztakovicsot formalista zeneszerzőnek titulálva eltiltották tanári tisztségétől Leningrádban és Moszkvában, hű tanítványa tüntetőleg otthagya iskoláját.

Felesége, Galina Visnyevszkaja zenei partnere is lett, számos közös koncerten léptek fel, új műveket mutattak be.⁵⁷ Karrierje felfelé ívelését megtörte, mikor nyíltan védelmébe vette Alexander Szolzsenyicint.⁵⁸ Mivel az író a szovjet rendszer árnyoldalairól írt műveiben, disszidensként volt nyilvántartva, az ő barátsága jelentős veszélyt jelentett még egy olyan elismert művész számára is, mint Szláva (ahogy barátai és ismerősei hívták). A csellóművész az íróért támadásokra és bánásmódra reagálva hangot adott nemtetszésének egy nyílt levél formájában, melyet több lapnak, köztük a Pravdának is elküldött. Habár hazájában nem

⁵⁷ Galina Visnyevszkaja (1926-2012): világkarriert befutott orosz szopránénekesnő, opera és dalrepertoárja is jelentős volt, Britten a *War Requiem* szoprán szólamát neki írta. Énekesi karrierje végét követően tanított az általa alapított énekiskolában. Többek között Benjamin Britten 1965-ben Puskin költeményeire komponált a „*The Poet's Echo*” c. művét mutatták be Rosztropovics zongorakíséretével. I.M. Jampolszkij "*Vishnevskaya, Galina*". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Idézi Rohmann Ditta is a disszertációjában, 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29510> Utolsó megtekintés dátuma: 2024. december 17.)

⁵⁸ Alekszandr Iszajevics Szolzsenyicin (1918-2008): 11 évet töltött börtönökben és munkatáborban. Tapasztalatai ihlették sikeressé vált művei megírására. Az 1960-as évek közepétől főképp külföldön jelentek meg írásai, melyek alapján szovjetellenesség vádjával 1969-ben kizárták a Szovjet Írószövetségből. 1970-ben irodalmi Nobel-díjat kapott. Ezt követően 4 évet lakott Rosztropovicsék dácájában. Az 1973-ban írt *A Gulag szigetcsoport* című regénye miatt a Legfelsőbb Tanács megfosztotta szovjet állampolgárságától és kiutasította az országból. Ezek után az Egyesült Államokban élt 1994-ig. Oroszországba visszatérte után ott is hunyt el.

közölték, számos nemzetközi újság címlapjára tette. Ezt követően 1974-ben családjával el kellett hagynia hazáját. Földrajzilag ugyan eltávolodtak, de az orosz kapcsolatok és az érzelmi kötődés sosem halványult el bennük.⁵⁹

Leonard Bernstein és Benjamin Britten nagy szerepet játszottak abban, hogy disszidálása után Rosztropovicsnak nem kellett előlről kezdenie pályáját. Rosztropovics 1977-ben Doráti Antal vezető karmester utódként zenei igazgató lett a washingtoni National Symphony Orchestra élén. Az ezt követő években a Londoni Filharmonikusok és a Londoni Szimfonikusok vendégkarmestere is lett. Ekkoriban már tapasztalt dirigens volt, habár egyes elmondások szerint inkább impulzív, mint technikailag tökéletes és analitikus alkat volt. Egy hangszeres zenész számára korlát, hogy nem tud számottevő befolyással lenni egy egész együttesre. Karmesterként adatott meg neki az a lehetőség, hogy gigantikus művek előadását határozhatta meg és zenekarokat irányíthasson. Több mint nyolcvan ösbemutatót vezényelt. Saját elmondása szerint élete legemlékezetesebb pillanata az volt, amikor a lerombolt berlini fal közvetlen közelében Bachot játszott. Rosztropovics tizenöt éves száműzetése tulajdonképpen akkor ért véget, amikor 1989 novemberében a Falnál eljátszotta J. S. Bach 2. csellószvitjének Sarabande-ját.⁶⁰



Rosztropovics a berlini fal előtt Bachot játszik 1989. november 11.

⁵⁹ John Bridcut, *Rostropovich the genius of the cello* c. film BBC, 2011.
<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/music-obituaries/1549921/MstislavRostropovich.html>. (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. december 17.)

⁶⁰ <https://www.canaacademy.org/blog/2017/5/12/bach-at-the-wall>

Csellisták számára fontos, hogy 1993-ban megalakult a *Kronberg Academy*, amelynek alapító tagja és élete végéig patrónusa volt az orosz mester.⁶¹ Habár 2005-ben hangszeresként visszavonult a nyilvános fellépésektől, olykor dirigensként még hallható volt. Fáradhatatlan energiájának köszönhetően beutazta a világot, közkedvelt volt mind szakmájában, mind szélesebb társadalmi körökben. Hazájában az értelmiség egyik példaképének számított szabad szelleműsége és bátorsága miatt. Kritika is érte személyét olykor felszínesnek tűnő hozzáállása miatt. Minden bizonnyal életmódjából is adódhatott, hogy esetenként nem volt annyira felkészült, illetve nem minden tevékenységére tudott maximálisan koncentrálni.⁶² Mégis volt valami olyan áhítat, átszellemültség, koncentrálttság és közvetítő erő a játékában, ami elhallgattatta kritikussait. Az orosz gondolkás diszkográfiája külön tanulmányt érdemel, erre a jelen dolgozat terjedelménél fogva nem lehet alkalmas. Az összes művet, amelyet Rosztropovics bemutatott, nyilván nem tartotta folyamatosan repertoáron. A zeneszerzők számára nagy jelentőséggel bírt akár csak az egyszeri elhangzás is, viszont így ritkán adódott, hogy egy-egy művet többször is felvegyen a műsoraira. Rosztropovics sokszor növendékeire vagy más csellistákra bízta az általa bemutatott darabok utóéletét.

Tanítványai közül említésre méltó Mischa Maisky, David Geringas, Frans Helmerson, Ivan Monighetti (tőlük jómagam is számos csellóórát vettem, sokat tanultam) Xavier Phillips, Thomas Demenga, Philippe Muller, Natalia Sakovszkaja, Karine Georgian, Jacqueline du Pré, Csurgay István, Han-Na Chang, Young-Chang Cho és Natalia Gutman. Az ő elmondásuk alapján egy életre meghatározó volt a Rosztropovicsal eltöltött idő. Szenvedélyes tanár volt, mint ahogy általában mindent, amivel kapcsolatba került, intenzíven élt meg. Rosztropovics legfőbb erényei közé tartozott az a képesség, ahogy össze tudta kapcsolni a zeneszerzőket az előadókkal, lehetőséget tudott teremteni arra, hogy létrejöhessenek művek, koncertek, mesterkurzusok, alapítványok, versenyek.

⁶¹ A Kronberg Academyt többek között Pablo Casals özvegye, Marta Casals-Istomin hozta létre főleg az ifjú csellista generáció felfedezésére és segítésére

⁶² Xavier Lacavalerie interjúja Rosztropovicsal a francia Radio Télérama adónak 2005. november 20. (Letöltve 2025. január)



Jacqueline du Pré cselló órán 1966. február

Ezt jól példázza az 1977 óta kilencszer megrendezett nemzetközi Rosztropovics Csellóverseny Párizsban. Magát az eseményt nem a művész szervezte, felkérték, hogy a zsűri elnöke legyen. Azonnal megragadta a lehetőséget, hogy szerteágazó ismeretségeit kihasználva kora legjelentősebb zeneszerzőit hívja meg a zsűribe, és minden alkalommal darabot rendelt egy-egy szerzőtől, amelyet kötelező volt megtanulnia a résztvevőknek. Ezek a művek többnyire azóta is gyakran játszott alkotásokká váltak.⁶³ Többek között a *Sacher-hommage* Lutosławski *Sachervariációja* is kötelező lett 1990-ben. Előadók nélkül a zeneszerzők tehetetlenné válnának: Rosztropovics felismerte, hogy neki is szüksége van kiváló művekre, a zeneszerzőknek pedig ugyanígy fontos, hogy megfelelő tolmácsolókra találjanak. Minél ismertebb művész játszik egy darabot, annál inkább presztízs értékű egy előadás, ezáltal segítve a szerzők előbbre jutását. Egy Rosztropovics-bemutató önmagában rangot jelentett. Fordítva is igaz volt. Amikor Sosztakovics csellóversenyeit, Prokofjev darabjait, illetve a Britten darabokat játszotta, megtiszteltetés volt számára, hogy az említett szerzőket barátainak tudhatta. 2005-ben, 13 évesen hallgatóként ott voltam Párizsban a versenyen, az egyik szünetben pedig aláírást is kértem Rosztropovicstól.

Paul Sacher, a svájci karmester Britten javaslatára kérte fel Rosztropovicsot, akivel először 1966-ban találkozott egy közös, zürichi fellépés alkalmával, hogy Haydn *C-dúr csellóversenyét* és Britten *Gordonka-szimfóniáját* adják elő. Addigra Rosztropovics már bizonyára sokat hallott Brittenről. Az első találkozást követően folyamatos és intenzív szakmai és emberi kapcsolat alakult ki Sacher és Rosztropovics között, számos közös hangversenyt

⁶³ Iannis Xenakis, Rodion Scsedrin, Witold Lutosławski, Marco Stroppa, Alfred Schnittke, Gilbert Amy, Krzysztof Penderecki, Kaija Saariaho, Franghiz Ali-Zadeh komponáltak műveket a versenyre.

adtak, felvételeket készítettek régebbi és kortárs repertoárból⁶⁴ Ennek egyik oka közös hitvallásukban keresendő: az új zene propagálása és kiterjedt kapcsolati rendszer a kor előadóival és zeneszerzőivel. Mindketten nagyvonalúak voltak, ha barátaikról vagy rászorulókról volt szó. Bár barátságuk kezdetén Rosztropovicsot már kiváló zeneszerzők előadójaként tartották számon, és sok bemutatón volt túl, megdöbbenette, amikor szembesült Sacher megrendeléseinek teljes listájával: „Egy nap megkértem Pault, mutassa meg az ő felkérésére komponált művek listáját. Addig a pillanatig azt hittem – amiért elnézésed kérem –, hogy sokat tettem a csellóirodalom teljessé tételéért. Mikor láttam Paul listáját, elképedtem.”⁶⁵ Barátságuk megkoronázása az az ajándék volt, amellyel a csellóművész a 70. születésnapján meglepte példaképét mindössze két évvel Rosztropovics disszidálása után.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy valamennyire Rosztropovicsnak is kedvezett ez az ajándék, hiszen újabb alkalom volt arra, hogy bebiztosítsa magát a kortárs zenei élet világában, új kapcsolatokat szerezzen, illetve újabb megrendelésekre tegyen szert. A Rosztropovicsról fennmaradó kép ambivalenciáját az adja, hogy bárki, aki annyira aktív és tartalmas életet élt, mint ő, könnyen mások céltáblájává válhat. Az ő esetében, ha valamikor gyengébb produkciót nyújtott, ha egyes nézőpontból helyezkedőnek vagy törtetőnek tűnhetett, alkalmat adott arra, hogy irigyei, rosszakarói kritizálják. Töretlen sikerét a kritikákkal szemben valószínűleg annak köszönhetően tudta megőrizni, hogy a személyes varázsa mindenkit lenyűgözött és mindent elfeledtetett. Ez érvényes volt zenei szempontból ugyanúgy, mint emberi megnyilvánulásait illetően.

„Teljesen magával ragadott a zsenialitása és személyisége, mikor Londonban hallottam játszani 1960. szeptemberében és habár korábban sosem vonzott a cselló, mint szóló hangszer. De ezután az alkalom után azonnal elhatároztam, hogy írok valamit, kifejezetten számára...”⁶⁶ A Rosztropovics és Benjamin Britten közötti legendás barátság Sosztakovics 1. csellóversenyének brit premierjén kezdődött 1960-ban. A zeneszerző azok után, hogy a rádióban néhány nappal azelőtt hallotta az orosz csellista előadását és a legkülönlegesebb csellójátékként aposztrofálta, élőben is hallhatta Rosztropovicsot, mint a gordonkaverseny szólistáját.⁶⁷ Az aznapi első találkozáskor a Royal Festival Hall páholyában Rosztropovics nem

⁶⁴ A Deutsche Grammophone, Erato és egyéb kiadóknak Vivaldi, Boccherini, Dutilleux és egyéb műveket főleg Sacher zenekaraival vettek fel. *Mstislav Rostropovich – The Complete Decca Recordings* http://www.classicalsource.com/db_control/db_cd_review.php?id=10391 Utolsó megtekintés dátuma: 2024.12.17.

⁶⁵ Rostropovich, Mstislav, *Dank an Paul Sacher*. Zürich, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1976. 15-16.

Jó példa a Halffterrel való közös munka, ami a születésnapot követően alakult ki.

⁶⁶ *Britten Rosztropovicsról* In: Campbell, Margaret: *The Great Cellists*. London, Victor Gollancz Ltd., 1988. 283.

⁶⁷ Carpenter, Humphrey, *Benjamin Britten: A Biography*. London, Faber and Faber, 1992. 398, 417.

késlekedett azonnal csellódarab megírására buzdítani a brit komponistát, akit ezáltal újból hangszeres művek komponálásába kezdett egy hosszú, szinte kizárólag vokális termésű korszak után. Barátságuk első gyümölcse egy *szonáta* volt, amit 1962-ben Britten fesztiválján Aldeburgh-ben mutattak be közösen. Britten Rosztropovics iránt érzett tiszteletét jól példázza az a levél, amit a *Cselló-szimfónia* első tételének befejezésekor írt:

„Kedves Szláva! Remélem, elnyeri tetszésedet az eddig megírt rész. Meg kell, hogy valljam, Téged hallak minden egyes hangban és ütemben, habár félek, talán nem lesz méltó nagyszerű művészetedhez.”⁶⁸ Annak ellenére, hogy mindketten számos nyelvet beszéltek, közös nem lévén, ún. *Aldeburgh Deutsch*-ot használtak, ami a német, angol és orosz keveréke volt. Úgy tűnik, barátságuknak ez nem lehetett akadály. Első találkozásukat követően a Rosztropovics-házaspár rendszeres szereplője volt Britten fesztiváljának Aldeburgh-ban.

Művészi-emberi kapcsolatuknak sokat köszönhet a 20. századi csellóirodalom. Együttműködésük eredménye még az a három szólószvit, amelyek az utóbbi évtizedek legtöbbet játszott kortárs művei közé tartoznak a csellisták körében. A barátjának ajánlott 3. *szvitet* orosz motívumokra alapozta Britten, ezáltal is tisztelegve az orosz kultúra előtt. 1971-ben fejezte be, de a szovjet hatóságokkal való konfliktusa miatt Rosztropovics csak 1974-ben tudta bemutatni. Britten evvel emléket állított a barátságuknak és együttérzéséről tett tanúbizonyságot. Az idézett levélben említett *Csellószimfónia* a csellista betegségére kért gyógyírként született 1963-ban. Nagy sikerű bemutatójára 1964-ben Moszkvában került sor, Rosztropovics volt a szólista, Britten a karmester. Britten tervei között szerepelt még egy *Shakespeare szonettjeiből* álló ciklus Peter Pears és Rosztropovics számára, Tolsztoj *Anna Kareninájának* opera-adaptációja Visnyevszkaja címszereplésével és Rosztropovics vezénylésével a Bolsoj Színházban. Britten utolsó műve, a *Praise We Great Men (Dicséret, Mi nagyszerű emberek)* eredetileg a csellista washingtoni vezető karmesteri beiktatásának estjére készült volna 1977-ben.⁶⁹ A *Sacher-darabok* egyik legrövidebbike, határozott karaktere, emblematikus jellege a *Temát* rokonná teszi Britten korábbi szóló csellóra írt műveivel, mintegy kódaként zárja le a számos csellóra írt kompozíciót. Motívikája egyszerű, de koherens: az esz-a-c-h-e-d motívum több szólamban jelentkezik, ezáltal is inkább a sűrítésre törekedve, mint a bővebb kifejtésre. A szóló szvitekben is gyakorta előfordulnak rövid karakter-tételek, általában címmel ellátva. Ennek a témának a Britten-életmű tükrében a gyakran előforduló *Marcia* címet adhatnánk. Habár a cselló adottságait közel nem használja ki

⁶⁸ Elizabeth Wilson, *Rostropovich: The Musical Life of the Great Cellist, Teacher, and Legend.*, Ivan R. Dee, Chicago 2008.47.

⁶⁹ A bemutatóra 1985-ben került sor Snape Maltingsban Rosztropovics vezényletével

annyira, mint sok más zeneszerző a sorozatban, de ahogy korábbi műveiben, Britten itt is hangszer-szerűen komponál, kihasználva a cselló különböző regisztereit, a hangszíneket. Az interpretáció szempontjából nehezítő körülmény, hogy rendkívül precíz a notáció az előadási utasításokra vonatkozólag. Szinte minden hangon van dinamikai vagy vonásnem jelzés.

1.kottapélda, Tema 'Sacher' 1- 4.ütem

Ez sokszínű és sokrétegű hangzást eredményez Brittenre oly jellemző módon, mindig polifóniára törekedve. Britten műve a legrövidebb a tizenkettő közül, mégis bravúrosan sikerül sűríteni benne kontrasztáló ritmusokat, dallamokat, és a témát sokoldalúan bemutatnia. Technikailag is a könnyebb darabok közé sorolandó a *Tema*, nem kíván meg különleges játékmódot, ám ez nem feltétlenül hiányosság.

12 Metszéspontok. A találkozás.

Vannak pillanatok az életben, melyek megváltoztatják a jövőnket. A következő történettel kezdődött Rosztropovics és Britten életre szóló barátsága és gyümölcsöző, forradalmi együttműködése. Britten először 1960 szeptemberében találkozott Rosztropoviccsal, Sosztakovics első csellóversenyének előadása után, a londoni Royal Festival Hallban. Sosztakovics - aki Rosztropovicsnak ajánlotta a versenyművet- meghívta Brittent a koncertre, és a koncert után bemutatta őt a csellistának. A történet:

„Rosztropovics nem ismerte Brittent, sőt azt hitte Henry Purcell kortársa (Henry Purcell 1659-1695) ezért mikor Dmitirij Sosztakovics a csellista a londoni koncertje után felajánlotta neki, hogy bemutassa még jó, hogy nem kezdett el hangosan nevetni ezt hallván, hiszen ott állt mögötte. ‘Azt mondtam Sosztakovicsnak- természetesen oroszul, de Britten előtt- de én azt hittem, hogy Britten évekkel ezelőtt

meghalt.’ ‘Nem’- válaszolta Dmitirij Dmitrijevsics, - ‘Ő ez itt a szemeid előtt’.⁷⁰

A koncertet követően Rosztropovics ott helyben megkérdezte Brittent lenne-e kedve írni neki egy darabot, a válasza biztató volt, de komoly megbeszélést igényelt ezért másnap egy tolmács segítségével - aki Gennagyij Rozsgyesztvenszkij volt - találkoztak a részletek megbeszéléséhez. Britten bevallotta, hogy sosem hallott ehhez fogható mesteri csellójátékot, viszont őt nem érdekelte a hivatalos megrendelési forma. Ellenben nagyon szívesen ír egy cselló-zongora szonátát azzal a feltétellel, hogy Rosztropovics az Aldeburgh Fesztiválon mutassa be a darabot és Britten kíséri zongorán. Életre szóló barátságuk nem csak az egymás felé irányuló szakmai csodálatra, hanem mély emberi empátiára épült.⁷¹ Így született meg elsőként a C-dúr csellószonáta 1961-ben, ezt követte a Csellószimfónia (1963), majd a három csellószvit. Szóban alig értették egymás, egy sajátos kevert nyelven kommunikáltak, amit „aldeburghi németnek” hívtak.⁷² Britten Rosztropovics feleségével, a szoprán Galina Visnyevszkajával is szoros barátságot ápolt. A házaspár gyakran töltötte együtt az ünnepeket Britten társaságában, 1965. decemberében együtt ünnepelték a karácsonyt Aldeburgh-ben, a következő évben pedig Britten Moszkvába utazott, hogy a párral együtt köszöntse az orosz újévet.⁷³

Rosztropovics – Brittennek írt első - leveleinek egyike közli: „Ha nincs ellenedre, szándékomban áll 10 nappal az Aldeburgh-i koncertünk előtt érkezni, hogy ott tanuljam meg a szonátát, minden szeretetemet és szakmai tudásomat bevetve. Kérlek, ne aggódj, hogy nem lesz elég időm jól megtanulni a szonátát, gyorsan tanulok. Sosztakovics csellóversenyét például 4 nap alatt tanultam meg.”⁷⁴

Mikor a postán megérkezett a kotta Moszkvába, Rosztropovics ezt írta: „odarohantam a csellómhoz, bezárkóztam a szobába és nekiláttam a szonátának. Ez egy igazi demonstrációja volt a ‘szerelem első látásra esetének’”. Február 11-én küldött egy táviratot Brittennek, „Csodálom, és szerelmes vagyok a nagyszerű szonátába, február végén Londonban leszek, részletek telefonon keresztül, szeretettel Rosztropovics.”⁷⁵

⁷⁰ Wilson, Elizabeth i.m.] *Rostropovich: The Musical Life of the Great Cellist, Teacher, and Legend*, London, Faber Music, 2007. 41.

⁷¹ u.i. Wilson, Elizabeth: *Rostropovich: The Musical Life of the Great Cellist, Teacher, and Legend*, London, Faber Music, 2007. 45.

⁷² Oliver, Michael. *Benjamin Britten*. London: Phaidon, 1996. Print, 169.

⁷³ Kennedy, Michael. *Britten*. New York: Oxford UP, Print. Master Musicians, 2001. 88.

⁷⁴ Wilson, Elizabeth i.m. 2007. 46.

⁷⁵ Powell, Neil: *Benjamin Britten, A life for music*, Hutchinson, London, 2013. 240.

A Leningrádi Szimfonikus Zenekar vendégszereplésének köszönhetően a London Royal Festival Hallban 1960. szeptemberében, Brittennek lehetősége nyílt arra, hogy szemtanúja legyen Dmitrij Sosztakovics *I. csellóversenyének* Misztyiszlav Rosztropovics előadásában.⁷⁶ Sosztakovics meghívta Britten-t, hogy csatlakozzon hozzá a nézőtéren lévő páholyában, és Brittent teljesen lenyűgözte Rosztropovics játéka. Sosztakovics később azzal viccelődött, hogy hogy Britten lelkes könyökütései miatt bordazúzódások keletkeztek a hangverseny alatt. Britten és Rosztropovics a koncert után találkoztak a színpalak mögött, és gyorsan elhatározták, hogy másnap vacsorára összejönnek, ahol Britten beleegyezett, hogy ír versenyművet.

Szonátát írt Rosztropovicsnak⁷⁷, hogy azt az 1961-es Aldeburgh-i Fesztiválon adja elő⁷⁸ Egy John Warracknak adott interjúban Britten a következőket mondta az együttműködésükről és Rosztropovics hatásáról: „Mindig is megvolt az az előnyöm (vagy hátrányom, akárhogy is van), hogy hogy szükségem volt alkalmakra vagy előadókra, akik vonzottak és inspiráltak engem - úgy értem, ösztönöztek. A régi értelemben értem; vagyis arról van szó, hogy az esemény vagy a játékos lelkesedéssel tölt fel. Manapság úgy tűnik, hogy nem veszítem el a bizalmamat az énekes zene megírását illetően, de én azt hiszem, a hangszeres zene miatt kezdtem egy kicsit ideges lenni. Rosztropovics felszabadította a gátlásaimat. Ő egy olyan szimpatikusan gátlástalan zenész, akiben ott van a nagylelkűségnek a hatalmas érzése... Amit csak a legjobb orosz játékosoktól kapsz, akik kéretlenül eléd kerülnek. Hallottam róla, és meglehetősen akaratlanul hallgattam a rádiót. Rögtön rájöttem, hogy aminek tanúja vagyok, az tulajdonképpen a csellójáték egy új formája, a zenélés egy új, életszerű módja. Elintéztem, hogy eljőjjenek Londonba, hogy újra meghallgassam, és még jobbnak találtam őt élőben, mint amennyire vártam. Megragadta a bikát a szarvánál. Megkért, hogy írjak neki egy darabot. A csellószonátát írtam neki, „azzal a feltétellel, hogy eljön hozzánk Aldeburghba!”⁷⁹

Amikor először játszottak együtt a *C-dúr gordonkaszonáta* próbáján, (Op. 65), mindketten rendkívül idegesek voltak. Rosztropovics így emlékezett vissza erre a próbára:

„Ben azt mondta: „Nos, Szláva, gondolod, hogy van időnk előbb inni valamit?”. Azt mondta: „Igen, igen”, így mindketten megittunk egy nagy whiskyt. Aztán Ben azt mondta: „Talán van időnk még egy

⁷⁶ Ugyanitt 259.

⁷⁷ Elizabeth Wilson, *Rostropovich: The Musical Life of the Great Cellist, Teacher and Legend*. London: Faber and Faber, 2007., 179.

⁷⁸ Powell, *Benjamin Britten: A Life for Music*, 361.

⁷⁹ John Warrack, *Benjamin Britten: Musician of the Year in Conversation with John Warrack*, Musical America LXXXIV (1964): 272.

másikra?” »Igen, igen«, mondtam. Még egy nagy whisky. Négy vagy öt nagyon nagy whisky után végre leültünk és játszottunk, a szonátát. Úgy játszottunk, mint a disznók, de annyira boldogok voltunk.”⁸⁰

Ez a próba egy hosszú barátság és gyümölcsöző együttműködés kezdete volt, amely hihetetlenül nagy hatással volt mindkét férfi alkotói életére. A szonáta azonban, bár érdekes, mint Britten első csellóra írt műveinek példája, nem a jelen elemzés középpontjában áll. Ehelyett szólnék Rosztropovics 1964 nyarán tett angliai látogatásáról, melynek során Rosztropovics és Britten, - miközben északra utaztak egy hangversenyre Rosehillbe, a színházba - Whitehavenben megálltak a Harewood House-ban, hogy találkozzanak Earl of Harewood grófjának édesanyjával, Mary hercegnővel. Rosztropovics, aki korábban még soha nem találkozott hercegnővel,⁸¹ egy bonyolult pukedlivel készült üdvözlni az idős és érzékeny, sértődékeny hercegnőt.

Britten teljesen elborzadt a gondolattól és könyörgött Rosztropovicsnak, hogy ne tegye ezt, cserébe kész volt aláírni egy szerződést, amiben az áll, hogy „hat nagy csellóművet írok, amiért cserébe Szláva Rosztropovics beleegyezik abba, hogy nem ad elő piruettet Mária hercegnő előtt”.

Britten mindebből csak hármat élt meg⁸², a három szvitet csellóra, op. 72, 80 és 87-et. Mindegyik megrázó alkotás. a szólócselló-repertoár lenyűgöző kiegészítése, és nagyon is érdemes tanulmányozni őket. Ezek a művek egyértelműen közel álltak Rosztropovicsához. Aki a *Harmadik szvitről* így nyilatkozott: „A harmadik szvitet nem lehetett volna elfelejteni, nem tudnám sírás nélkül eljátszani. Britten halála óta nem érezte magában az erőt arra, hogy eljátssza.... „⁸³ A műveket minőségük és érzelmi mélységük ellenére a csellisták vegyes érzelmekkel közelítik meg, egyszerre kelt bennük érdeklődést és félelmet. Ennek oka nem csupán a darabok technikai nehézségeiben rejlik, hanem intellektuális kihívásaiban is. Bárha az előadók rendelkeznek is minden készséggel, amelyek általában a nagyszabású szólóműhöz vonzzák őket, a virtuozitásigény, a szakmai szigor és a kifejező közvetlenség követelménye mind komoly feladvány. Van benne egyfajta furcsa komplexitás is, amit az új hallgató úgy érezhet, hogy képtelen „megérteni”.

⁸⁰ Powell, *Benjamin Britten: A Life for Music*, 361.

⁸¹ Powell, *Benjamin Britten: A Life for Music*, 391.

⁸² Ugyanitt, 391.

⁸³ Wilson idézett műve: *Rostropovich: The Musical Life of the Great Cellist, Teacher and Legend*, 264.

A darabok első meghallgatása azt jelzi, - még a beavatott közönség számára is - hogy bár a zene felszínén sok mindent lehet élvezni, de ennél sokkal több van benne. Zeneelméleti szempontból analitikus érdeklődésem e darabok iránt az elmúlt évek során elibém került művekből származik és előadóként szerzett tapasztalataimból ered. Hiszem, hogy egy sikeres és a darab teljes megértésére alapozott előadás megkövetel bizonyos szintű analitikus gondolkodást. Ezek a követelmények különösen igaznak tetszenek Britten előadására. A szvittek mindegyikénél, az előadás minden lépésénél, a tanulási folyamat minden egyes mozzanata során felfedeztem, hogy nincs olyan, hogy hangjegy vagy ritmus, ami ne lenne önmagán túlmutató cél nélkül.

Minden zenei gesztus abszolút módon hozzájárul a nagyszabású elbeszélés valamilyen aspektusához. Nagyon érdekesnek találom, hogy amíg Britten számos, a zenei koherencia elérését szolgáló kompozíciós technikája igazodik a tonális zene hagyományos eljárásaihoz, gyakran egyidejűleg aláassa vagy aláaknázza a hagyományos hangzásvilágot, megváltoztatja ezeket a hangzó folyamatokat. Mondhatnám, hogy az egyik lábát szilárdan a hagyományban tartva előre néz, az innováció felé. A Britten zenéjét elemző szakirodalom nagy része erre összpontosít. Britten zeneszerzői stílusának kettősségére összpontosít és vizsgálataiban ezt firtatja.

13 Miért alapít egy komponista fesztivált?

Mi a jövője egy zenei fesztiválnak? Peter Pears a következő kérdést tette fel Brittennek egy svájci turnéről hazatérve. „Miért nem alapítunk egy saját fesztivált? Egy szerény fesztivált, néhány koncerttel, amit művész barátok adnának? Miért ne lehetne ez az Aldeburgh Fesztivál?”⁸⁴ A fesztivált Britten, Peter Pears (énekes) és Eric Crozier (librettista) alapították. Az első *Aldeburgh Festival of Music and the Arts*-ot 1948 nyarán tartották. Méltó helyet teremtettek a kortárs művészeteknek, fontosnak tartották összehozni az előadóművészeket a komponistákkal és más művészeti ágak kimagasló alkotóit. A fesztivál sokszínű, multidiszciplináris jellegét az irodalmi felolvasások, előadások és képzőművészeti kiállítások alapozták meg. A fesztiválon nem csak kortárs zene volt hallható, tökéletesen kombinálták a programokat a középkortól a jelenkorig. Az, hogy a fesztivál meddig marad életben és meddig tud azzal a frissességgel pezsegni, mint az elején, véleményem szerint a művészeti vezető határtalan képzelőerején, tehetségén és odaadásán múlik, állításom pedig talán alátámasztja a tény, hogy idén (2025-ben)

⁸⁴ Forrás: internet archiveshub.jisc.ac.uk (Letöltve 2024. szeptember 2.)

már a 76. alkalommal kerül megrendezésre a fesztivál és a mai napig minden júniusban ősbemutatók és világsztárok otthonává válik két hétig. Felejthetetlen előadásoknak és premiereknek ad otthont a fesztivál, mely a kortárs zene, opera, kórus, zenekar, tánc, kamarazene, film, kerekasztal beszélgetések és széles spektrumú zenei műfaj átfogó helyszíne lett. Britten, haláláig majdnem mindegyik fesztiválra írt egy új művet és több operája premierjének is helyet adott. Itt hangzott el először a *Szentivánéji álom* (*Midsummer Night's Dream* (1960) és a *Halál Velencében* (*Death in Venice* (1973). Rosztropovicsnak dedikált első darabját (*Csellószonáta op.65*) is itt mutatták be a komponista kérésére, később pedig minden Rosztropovicsnak írt új darab premierjének helyszíne lett. 1967-ben az Angol Királynő nyitotta meg a *Snape Malting Concert Hall*-t mely a fesztivál fő helyszíneként és nagytermeként szolgál a mai napig és a *Britten Pears Arts* védelme alatt áll.⁸⁵ A helyszín a fesztivál előtt a malátázás, azaz a gabona csíráztatásának gyáregülete volt. Átalakítása után majdnem 800 férőhelyes koncertteremmé vált, nagy belmagassága és téglafalai miatt tökéletes akusztikát teremtve.

14 A hat csellóra írt Britten mű

Cselló-Zongora Szonáta Op.65

Csellószimfónia Op.68

Első szvit Op.72

Második szvit Op.80

Harmadik szvit Op.87

Tema 'Sacher'

A szvitek komponálása előtt volt már Britten és Rosztropovics között együttműködés. Az elsőként komponált *Cselló zongora szonáta* (op. 65.) kottája ugyan már 1960-ban készen volt, mielőtt megmutatta volna Rosztropovicsnak. Előtte elküldte neki a *Csellószimfónia* kottájának első tételét, melyhez egy levelet is csatolt „Remélem tetszeni fog az eddig írt tétel, kedves Szláva, be kell vallanom, minden egyes hangban és ütemben téged hallak, bár attól tartok nem méltó ez a Te művészetedhez” Rosztropovics a válaszában úgy dicsérte a részletet, mint „a csúcsa mindennek, ami valaha csellóra íródott.”⁸⁶

⁸⁵ Forrás: internet www.brittenpearsarts.org

⁸⁶ Carpenter, Humphrey. *Benjamin Britten: a Biography*. London: Faber and Faber, 1992. 415. Print

A szvitekben mintha ott lenne az a vonzalom is, ami Brittennél az 1960-as években erősödött meg, és pedig az igény valamiféle „templomi értékű példázatszerűség” kidolgozása iránt.⁸⁷ Érdekes módon ezt is a japán nő színházzal való találkozása inspirálta. A kis léptékű színházi művek nagy hatással voltak rá. Ezeket a darabokat – amelyeket nagyon kis létszámú hangszeres és énekes csoport, karmester nélkül adtak elő, egyenértékűnek találta az angol pasztorális iskolával. (Michael Tippett, William Walton stb.)⁸⁸ Britten azonban elért valamit, különösen az operáiban áthidalta a szakadékot az alkotó művész és a való világ között. Sikerült egyensúlyt teremtenie a politikai radikalizmus és a társadalmi interakció között. Elgondolkodtatta az embereket, de soha nem törekedett arra, hogy önmagáért konfrontálódjon bárkivel is.

14.1 Az Első szvit Op.72.

1964. novemberében és decemberében dolgozta ki Britten a három, kíséret nélkül csellóra írt szvitje közül az elsőt, az Op. 72-t, majd Rosztropovics mutatta be azt az 1965-ös Aldeburghi Fesztiválon. Az *Első csellószvitet*, - bár akkor még csak a premieren hallhatta - a kritikus William Mann a hangzásai miatt nem tekintette „ártalmatlannak” és utalt arra is, hogy mindennek igen „kellemetlen következményei” vannak a szvit általános harmóniarendszerét illetően.⁸⁹

Suite n°1 op.72 (1964)

Canto primo. Sostenuto e largamente (2'02)

I. Fuga. Andante moderato (3'36)

II. Lamento. Lento rubato (2'30)

⁸⁷ Az angol pasztorális iskola, amit angol nacionalista iskolának neveznek, a 20. század elején és közepén működő angol klasszikus zeneszerzők egy csoportjának nem hivatalos elnevezése, akik a Tudor-zene és az angol népzene által inspirált stílusban komponálva, gyakran kifejezetten az angol vidéket idézve igyekeztek egy jellegzetesen angol zenei stílust kialakítani. Az iskolához kötődő vezető zeneszerzők Ralph Vaughan Williams, Frederick Delius és Gustav Holst voltak, de egyes műveikkel olyan szerzők is ide tartoznak, mint George Butterworth, John Ireland, Frank Bridge, Edmund Rubbra, Gerald Finzi, Herbert Howells, Ernest John Moeran és Peter Warlock.

Lásd: Howes, Frank, *The English Musical Renaissance*, London: Secker & Warburg, 1966., Hughes, Meirion; Stradling, Robert, *The English Musical Renaissance, 1840-1940: Constructing a National Music, Music and Society*, Manchester: Manchester University Press, 2001.,

Rayborn, Tim, *A New English Music: Composers and Folk Traditions in England's Musical Renaissance from the Late 19th to the Mid-20th Century*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2016.

McCabe, John Alan Rawsthorne, *Portrait of a Composer*. Oxford University Press. (1999).

⁸⁸ Anthony Barnett and Roger Scruton: *Town and Country. The Music of English Pastoral*. Ed. Jonathan Cape, 1998

⁸⁹ Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten: a Biography*. Faber and Faber, London: 1993., 448.

- Canto secondo. Sostenuto (1'06)
III. Serenata. Allegretto: pizzicato (2'15)
IV. Marcia. Alla marcia moderato (2'59)
Canto terzo. Sostenuto (1'39)
V. Bordone. Moderato quasi recitativo (3'18)
VI. Moto perpetuo e Canto quarto. Presto (3'20)

Rosztropovics kiváló Bach-játékos volt. Britten szvitje tele van a Bach-szvitekben kidolgozott technikákkal és textúrákkal. A Bach-szvitkehez hasonlóan Britten első csellósztvitje is hat alaptételből áll, bár inkább karakterdarabok, mint tiszta táncok. Britten azonban keretező és bevezető eszközként egy terjedelmes, kétszólamú *Canto*-t vesz igénybe. Ez nyitja a szvitet, majd minden második tétel után visszatér, mint a barokk *ritornell* nagyszabású változata. A *ritornell* a rondó korai megfelelője a barokk zenében. A barokk concertok gyorstételeiben, illetve vokális és kórusművekben is alkalmazták. A barokk concertok Vivaldi által is használt modellje három tételes. A gyors nyitótétel általában a zenekari és szólórészek váltakozására épülő, ún. ritornell-formát követi, melyben a tételt indító, aztán újra és újra visszatérő zenekari anyag (vagyis a ritornell) szabadabb szerkesztésű szólórészekkel váltakoznak, ezek pedig teret adnak a szólólista virtuóz képességeinek megcsillogtatására.

A tulajdonképpeni első tétel egy fúga, olyan ellenpontozással, amit Bach gyakrabban alkalmazott szólóhegedű-műveiben, mint csellósztvitjeiben. A hosszú, metrum nélküli *Lamento* egy expresszív E hang felé irányított témát dolgoz fel, majd megfordítja, és Esz felé veszi az irányt. Az E és Esz azonban, mint egy tonális középpont között kialakuló feszültséggóc, csak az utolsó ütemben oldódik fel.

A szvit minden egyes tétele közvetlenül a következőbe vezet. A rövid, transzponált *Canto Secondo* vezet be a *Serenatát*, egy teljesen pengetős tételt, amely a részeg flamenco tántorgó lendületével imbolyog. A *Marcia* is tesz spanyolos gitárjátékra utalásokat, a szent napi körmeneteket imitáló darabok hagyományára. Itt a cselló hasonlóképpen egy légiésen szóló furulya és a testes dob közeledését sugallja, a harmóniákból álló szakaszok ritmikus kopogtatással váltakoznak a nyitott húrokon a vonó fájával, a felvonulás közeledtével egyre hangosabbak, majd elhalkulnak, ahogy a felvonulás elhalad.

A *Canto Terzo* kromatikus feszültsége és kétértelműsége átadja helyét a *Bordone* (a dobhúrokat jelölő kifejezés) tételnek, amely végig a D-dúron horgonyoz le, virtuóz figurációval - beleértve a balkezes *pizzicato*-t - a dob fölött és alatt. A *Moto Perpetuo* szédítő energiával zümmög, mint egy dongó repülése. Britten fokozatosan vezet be ebbe az illékony keverékbe

a *Canto* frázisait, eredeti formában és hangnemben, végén egy háromszoros forte, félhangos fullánk szúrásokkal.

Az ismétlődő *Canto* tételek a szvit gerincét képezik. Peter Evans így írja le az „éneket”: „Bármennyire is emlékezetes ennek a „dálnak” a hatása, alig emlékszünk rá egyszerűen dallamként: mert bizonyos alapvető dallamformák ugyan megjelennek a csúcshangokból ebben a megnyitóban, de ugyanolyan valószínű, hogy ezek a zenei textúra közepén vagy alján, a későbbi „állításokban” újra és újra megjelennek. Mivel a zenei elemek gyorsan váltakoznak a dallam- és a harmonikus funkciók között, nagyon gazdag a hangzásvilág jön létre, még akkor is, ha egyszerre legfeljebb két hang hallható.”⁹⁰ Ezeknek a diatonikus hetedeknek és kilencedeknek a hangja az átlényegült világ, amellyel a *Szentivánéji álom* II. felvonása kezdődik. „A *Cantók* ritornell funkciója ugyanolyan szuggesztív, mint az ismétlődő képek, amelyek artikulálják az operát.”⁹¹

Phillip Rupprecht rámutatott arra, hogy a *Canto* nem a *Szentivánéji álommal*, hanem Britten egy másik operájának, a *Curlew River* (Kanyargó folyó) nyitányához áll közel. Az első szvit is énekkel kezdődik... De mégis a cselló szól itt, és nem is annyira az egyes hangok, mint inkább a kettőshangzatok jellemzik; a kettőshangzók egyidejű megállítása itt a textúra gazdagításának szokásos módjává válik, és ebben az összefüggésben nem is annyira érdekes a hangnem. Britten *Első csellószvitjében* tükröződnek a *Curlew River* és a tervezett *Monticello* tematikus és harmonikus lehetőségeivel.⁹²

Britten számára a „*Te Lucis ante*” énekdallam modalitása, ami a *Curlew River* elején hallható, elkerülhetetlenül angol lett és ennek magyarázata a zenét hallgató ember modern zenei konvenciókon alapuló ösztönös érzéke, amiben a funkcionális tonalitás, a különböző intervallumú akusztikus hangsúlyok és a hangzás új *texturális* „mintázata” el-, és befogadhatóan elegyedik. A hallgató felismeri a különböző hangok közötti kontrapunktikus

⁹⁰ Benjamin Britten egyik háromfelvonásos operája a *Szentivánéji álom* (*Midsummer Night's Dream*). Szövegkönyvét a Britten és Peter Pears írták Shakespeare színjátéka alapján. Ösbemutatója 1960. június 11-én volt Aldeburgh-ben. Magyarországon 1972. január 28-án mutatták be az Operaházban.

⁹¹ Evans, *The Music of Benjamin Britten*, 325.

⁹² A *Curlew River* (Kanyargó folyó) - *A Parable for Church Performance* (Példázatok templomi cselekményekhez), (Op. 71) zenedráma Benjamin Britten zenéjével, William Plomer librettójára. A mű Britten három „*Parable for Church Performance*” című műve közül az első, amely Kanze Jürő (1395-1431) japán no-darabján, a *Sumidagawa* (*Sumida folyó*) alapul, amit Britten 1956 elején látott egy japán és távol-keleti látogatása során. A no-forrás drámai anyagán túl Britten a színházi idő kezelésének elemeit is beépítette a kompozícióba. A *Curlew River* a zeneszerző további alkotói életében stílusbeli fordulatot jelentett, megnyitva az utat olyan művek előtt, mint az *Owen Wingrave*, a *Death in Venice* és a *Harmadik vonósnégyes*.

párbeszédet és a poszt-tonális erők közötti diskurzust, ami invariáns az egyik oldalon és kétértelmű a másikon.⁹³ Lásd „kettős kódolás”.

Ezeknek az „intertextuális kapcsolatoknak” Sophie Webber egy egész disszertációt szentelt. Részletesen megvizsgálta az *Első szvit* és a *Curlew River* közötti kapcsolatot. Felvethetjük azonban annak az összefüggésnek a lehetőségét is, mely szerint a *Harmadik szvit* éppúgy érintkezik a *Curlew Riverrel*, mint az *Első szvit*.⁹⁴

A előjegyzések használata az Első szvitben az egyik azonnal látható módja annak, ahogy Britten a tonális struktúrákra és az ebből adódó hangmagassági központokra utal. Gyakorlati értelemben a előjegyzések általában azáltal segítik az előadót, hogy alapot adnak arra, hogy milyen diatonikus gyűjteményt használjanak, és így csökkenthetik a hangnemek számát.

Ez azonban csak akkor hasznos, ha

- 1) a hangjegyek a hangnemben elég gyakran fordulnak elő változatlan állapotukban (azaz, ha a hangnemben van egy fisz, a darabban szereplő f-ek több mint felének fisznek kell lennie), és
- 2) ha a darab eléggé diatonikus ahhoz, hogy egy gyakorlott előadó képes legyen megjegyezni a hangnemet játék közben.

A szóban forgó darab esetében egyik kritérium sem teljesül. Ezért végeredményben a előjegyzések semmilyen hasznossági célt nem szolgálnak. Jelképesek inkább és bepillantást engednek Britten gondolkodásmódjába. Segítenek megérteni, hogy miképpen képzelte el a darabot. Feltárják, hogy Britten az anyag szervezését illetően tonálisan gondolkodott és, hogy volt egy szándékolt hangmagassági középpontja minden egyes ütemének.

14.2 Második Szvit Op.80.

Benjamin Britten második szvitje csellóra, a *Second Suite for Cello* Op.80., 1967 nyarán íródott. Rögtön érezhető, hogy más árnyalata van a darabnak, mint az elsőnek. Fellelhető benne az orosz zene hatása (Muszorgszkij és Sosztakovics) és bátrabb, kísérletezőbb hangvétele van. “Rosztropovics a második szvitet egy háromnapos hajóút alatt tanulta meg Leningrádból Tolbury-ig 1968. júniusában, „ekkor szembesültem vele: ennyi idő kell egy ilyen hatalmas csellistának is arra, hogy megtanuljon egy új művet.”⁹⁵ - írta Elizabeth Wilson, Rosztropovics

⁹³ Rupprecht, *Rethinking Britten*, 196.

⁹⁴ Sophie Webber, *Intertextuality in Britten's Suite for Solo Cello No. 1, Op. 72*. Indiana University, Bloomington, 2009.

⁹⁵ Wilson, Elizabeth: *Mstislav Rostropovich: Cellist, Teacher, Legend*, Faber and Faber Ltd., London 2010, 77.

egyik növendéke. Saját művészi tapasztalatból írom, hogy a második szvit megtanulása bizony nem három napot vesz igénybe. De vannak élethelyzetek, amikor gyorsan kell végig menni a folyamaton, tanulmányozni majd megtanulni egy darabot. Ebben az esetben teljesen másképp marad meg az ember emlékezeteiben a mű, mint akkor, amikor erre hosszabb ideje van.

Itt természetesen szó eshet a művészi előadásmód átgondolásáról is, mennyire tud az ember ilyen rövid idő alatt belemélyedni úgy egy darabba, hogy egyé váljon vele. Rosztropovics más volt, Ő nem csupán eljátszotta a hangokat, hanem minden ütemet a saját hangján, tökéletesen adott elő. Emberfeletti tudása, zsenialitása nem csak kiemelkedő volt, hanem magával is ragadta a hallgatóját. 3 napnyi hajóút alatt megtanulta, természetesen kotta nélkül, kívülről tudta a darabot. Miközben Britten darabjai nem csupán technikai kihívást jelentenek. Teljes birtokbavételt, átélést, tanulmányozást igényelnek. A bemutatót az Aldeburgh-i fesztiválon 1968-ban játszotta Rosztropovics és 1969-ben publikálták is a második szvitet. „Az egész műre jellemző egyfajta bizonytalanság, a darab kezdése egy befele irányuló, introspektív *largo* és valóban van egy nyugtalan kvalitása. Bármely jele a könnyedségnek csak a mindent summázó zárótételben érezhető, ami nagy feladat és kihívás egy gyengébb teljesítményt nyújtó előadónak.”⁹⁶ A tételek különböző karakterét számos technikai megoldás teszi egyedivé, de Britten ezeket sajátos módon alkalmazza és más műveiben, például a *Cselló zongora szonátában Op.65* is felfedezhetők.

Úgy tetszik, hogy a bemutatót követően valóban általános megegyezés mutatkozik azok között, akik megismerték az első szvitet, hogy az egyszerre testesíti meg a dallamosságot és a könnyedséget, valamint a harmóniai nehézségeknek és furcsaságnak az elegyedését. Phillip Rupprecht azt állította, hogy: „Mivel ebben a szvitben Britten nagy hangsúlyt fektet a csaknem pimasz megjelenítésre – meglehet, kockáztatni akart evvel a szokatlan virtuozitással, - de ezért, mintha hiányzana mindebből a mélység. El kell ismerni azonban: a mindent áthatóan magas szintű harmonikus feszültségek és a tónusos kétértelműségek segítenek ellensúlyozni a felületesség benyomását”.⁹⁷ A szvit tömör, huszonegy perces, kilenc tétel közötti mozgás, ütemes (*attacca*) átmenetekkel. A *Canto Primo* című tétellel kezdődik, amely aztán a számozott tételek között különböző formákban tér vissza, mint *ritornello*, Ezek leírhatók akár karakterdarabokként. A tételek a következőképpen rendeződtek:

A második szvit tételei:

⁹⁶ Powell, Neil: *Benjamin Britten, A life for music*, Hutchinson, London 2013. 76.

⁹⁷ Philip Rupprecht, *Rethinking Britten*, Oxford University Press, New York: 2013., 198-9.

Declamato: Largo

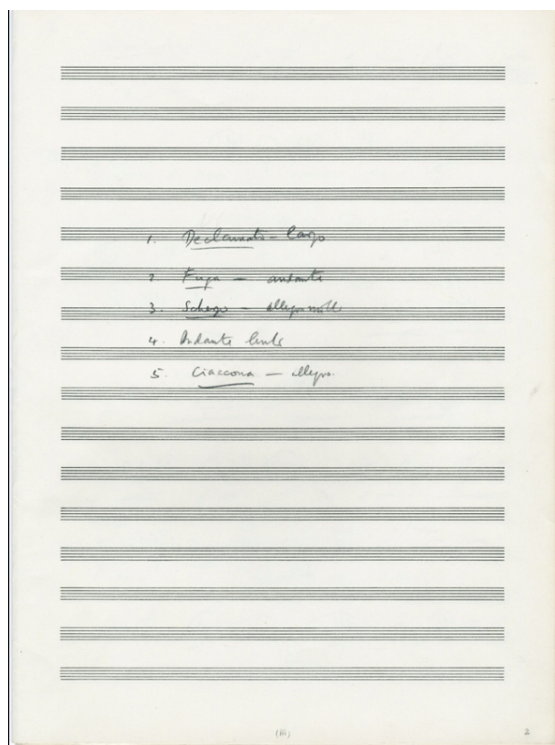
Fuga: Andante

Scherzo: Allegro Molto

Andante lento

Ciaccona: Allegro

Megfigyeltem, hogy Britten mindhárom csellószvitjében a tételek túlnyomó részét barokk szvitekből ismert tételnevekkel jelölte. Kivételt képez azonban a második szvit negyedik tétele, amely csupán az *Andante lento* (lassú andante) tempójelzést viseli. A kéziratban (Britten–Pears Foundation Archive, Ref. MS Mus. 2/3/2/5) Britten ezt a tételt aláhúzás nélkül tüntette fel, míg a többi tétel címét aláhúzással emelte ki, vizuálisan is elkülönítve azt a ciklus szerkezetében. A Britten–Pears Alapítvány archívumában őrzött kézirat tanúsága szerint Benjamin Britten *második csellószvitjének (op. 80)* negyedik tétele, az *Andante lento*, valóban eltér a többi tételtől a jelölés módjában. Míg a szvit többi tétele barokk szvitekből ismert tételneveket viseli (például *Fuga*, *Scherzo*, *Ciaccona*), és ezek a címek aláhúzással vannak kiemelve a kéziratban. Miközben az *Andante lento* tétel esetében csak egy tempójelzés szerepel, aláhúzás nélkül. Ez a vizuális különbségtétel arra utalhat, hogy Britten szándékosan kívánta elkülöníteni ezt a tételt a ciklus többi részétől, esetleg funkcionális, vagy karakterbeli különbséget jelezve. Ennek okát nem tudjuk, pontos magyarázatot nem találtam rá.



Britten szólószvit No.2 Op.80- kézirat⁹⁸

Aki ismeri Sosztakovics szimfóniáit, annak azonnal feltűnhet a hasonlóság a *II. Csellószvit* első tételének (*Declamato*) nyitótémája és Sosztakovics *5. szimfóniájának* nyitómotívuma között. A feszes ritmus, a hangnemi bizonytalanság és a szigorú deklamációs karakter erőteljes párhuzamot teremt a két mű között, ami nem meglepő, ha figyelembe vesszük Britten és Sosztakovics kölcsönös tiszteletét, barátságát és zenei kapcsolatát. Benjamin Britten és Dmitrij Sosztakovics már jóval személyes találkozásuk (1960) előtt tudtak egymásról. Zenei hatásuk kölcsönösen érzékelhető a harmincas évektől kezdődően. Britten 1936 márciusában hallotta először Sosztakovics *Lady Macbeth of Mtsenk* című operáját Londonban, röviddel azután, hogy a híres Pravda szerkesztőségi cikke –azaz a „*Zürzavar a zene helyett*”, Sztálin megrendelésére – dekadensnek és burzsoá hatásokkal terheltnek bélyegezte azt. Az opera betiltását követően Sosztakovics kegyvesztetté vált, és csak 1937 novemberében „rehabilitálta” magát *Ötödik*

⁹⁸ *The Red House Archive*. Golf Lane, Aldeburgh, Suffolk, IP15 5PZ. Az archívum ad otthont Britten és Pears zenei kéziratainak, levelezésüknek, ritka könyveiknek és művészeti gyűjteményüknek. Bárki számára látogatható, és a világ legteljesebb zeneszerzői archívuma. A könyvgyűjtemény olyan operák forrásanyagát tartalmazza, mint a *Csavar fordul* és a *Halál Velencében*, tele Britten és Pears terjedelmes jegyzeteivel, valamint a 17. és 18. századból származó zenei könyveket és szerződéseket. Itt őrzik a mintegy 1,200 darabból álló művészeti gyűjteményt, középpontjában a 20. század közepén található brit művészet áll.

szimfóniájával, amit a szovjet kultúrpolitika a szocialista realizmus mintapéldájaként fogadott el.⁹⁹

I - Declamato



2. kottapélda, A második szólószvit 1-3. ütem

Musical score for Violini 1, 2, Viola, Violoncelli, and Contrabassi, Moderato tempo. The score is in 4/4 time and features a moderate tempo. It includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation shows a series of notes with slurs and accents, characteristic of a moderate tempo.

3. kottapélda, Sosztakovics 5. szimfónia 1-3. ütem

„Míg a ritmusképlet és a szünetek nem teljesen egyformák addig a hasonlóság a két téma között meglepő. Britten választása, hogy a mű elején ennyire egyértelműen idézi Sosztakovicsot egy kedves gesztus, őszinte csodálat és barátság a komponista felé.”¹⁰⁰

A szólószvit visszaadja Sosztakovics feszes hangvételi kvartettjeinek atmoszféráját, miközben Bach előtt is tiszteleg. A második szvit eleje Sosztakovics 5. szimfóniájának cello témáját idézi majdnem hangról hangra’¹⁰¹

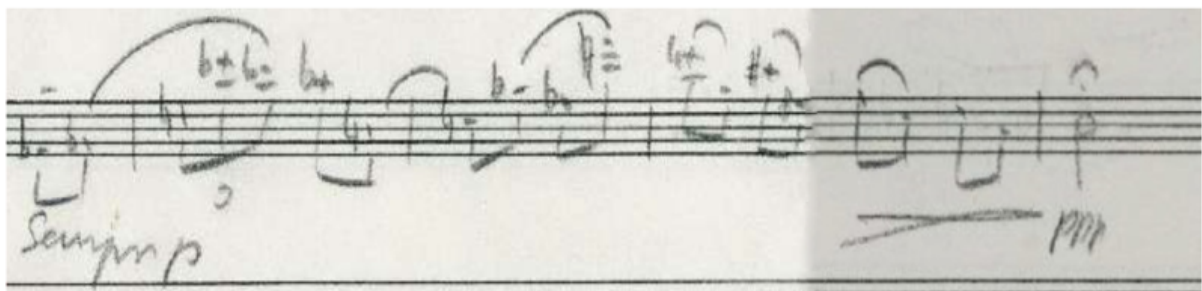
⁹⁹ Elizabeth Wilson: *Rebels with a cause: the friendship of Britten and Shostakovich*. The Guardian, 2019. szeptember 11. Elérhető: <https://www.theguardian.com/music/2019/sep/11/britten-shostakovich-festival-orchestra-jan-latham-koenig>

¹⁰⁰ Shin-I Su, Elizabeth: *Innovative use of technique in Benjamin Britten's cello works, the inspiration of Mstislav Rostropovich*, Dissertation to the Graduate School of the University of Maryland for the degree of Doctor of Musical Arts, 2003. 87.

¹⁰¹ Ross, Alex: *The rest is noise*, Fourth Estate. London, 2007. 54.

Britten második csellószvitjéről két különböző felvétel is fennmaradt Rosztropovics előadásában. Az egyik egy 1968-as élő koncertfelvétel Moszkvából, a másik egy stúdiófelvétel, amelyet 1969-ben rögzítettek és ugyanabban az évben adtak ki. A két előadás között jelentős különbségek figyelhetők meg: míg a stúdiófelvétel minden tekintetben hűen követi a nyomtatott kottát, az élő előadásban számos eltérés hallható, mind tempóban, mind frazeálásban és egyes hangok szintjén is. Első hallásra ezek az élő előadásból eredő eltérések akár az előadói szabadság vagy a pillanat szülte megoldások következményeinek tűnhetnek, azonban Rosztropovics szoros személyes és szakmai kapcsolatot ápolt Brittennel, így feltételezhető, hogy ezek az interpretációs különbségek a szerző tudtával és beleegyezésével történtek. Bár az olvasó feltételezhetné, hogy az eltérések a kézirat egy korábbi változatából erednek, a Britten–Pears Alapítvány archívumában őrzött autográf kézirat és a nyomtatott kiadás tartalmilag megegyezik. Ez megerősíti, hogy az élő felvétel módosításai Rosztropovics egyéni értelmezését tükrözik vagy mivel kotta nélkül adta elő a művet, pillanatnyi memóriazavar miatt mást játszott, mint ami a kottában van. Véleményem szerint az utóbbi történt. A kézirat a Britten–Pears Arts Archívum gyűjteményében található meg.¹⁰² Az alábbi példákban bemutatom a különbséget, összehasonlítom a kéziratot, a nyomtatott kottát (általam lekottázott változatban) és amit Rosztropovics játszik az élő koncerten.

Első tétel 25-30. ütem:



4. kottapélda, Britten kézirat



5. kottapélda, Nyomtatott kiadás

¹⁰² <https://www.brittenpearsarts.org> (letöltés 2025. márc. 14.)

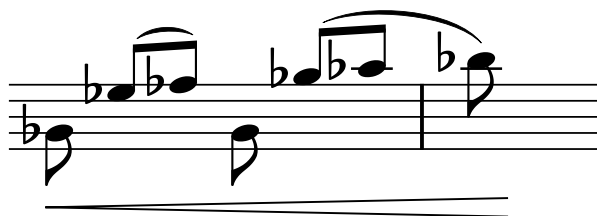


6. kottapélda, amit Rosztropovics játszik az élő felvételen, általam lekottázott példa

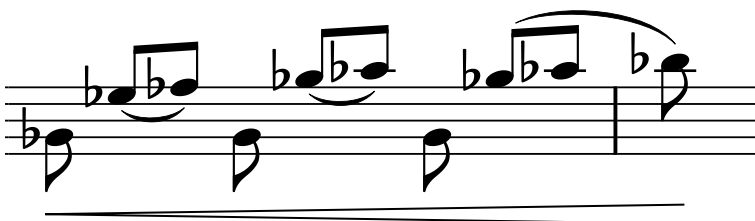
Második tétel 51-52. ütem



7. kottapélda, Britten kézirat

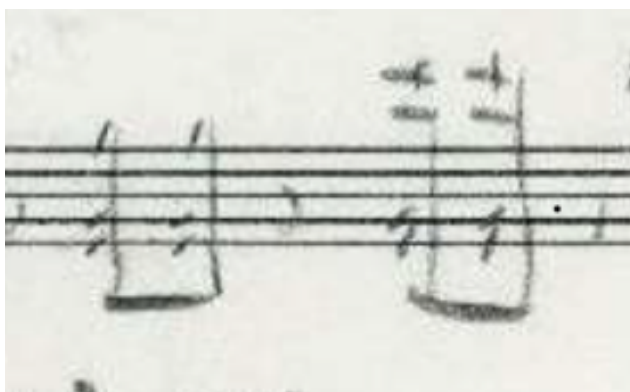


8. kottapélda, Nyomtatott kiadás

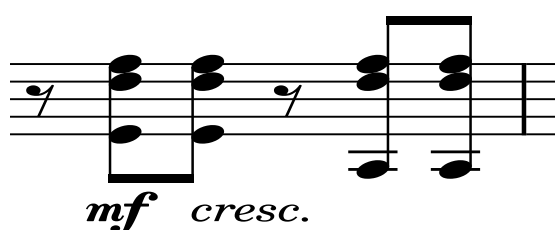


9. kottapélda, amit Rosztropovics játszik az élő felvételen, általam lekottázott példa

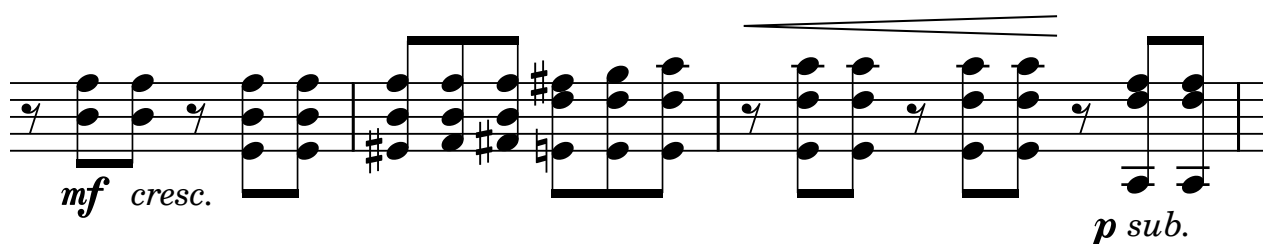
Negyedik tétel 33. ütem



10. kottapélda, Britten kézirat



11. kottapélda, nyomtatott kiadás



12. kottapélda, amit Rosztropovics játszik az élő felvételen, általam lekottázott példa

Még egy észrevételt szeretnék megosztani, melyben a különbség egyértelmű a kézirat és a nyomtatott kiadás között. Rosztropovics mindegyik kiadást lektorálta, ellátta vonásokkal és ujjrendekkel. A második tételben találunk egy *ossiát* (alternatív verziót) mely jelen esetben nem könnyítésre ad lehetőséget, hanem ellenkezőleg: Rosztropovics „megfűszerezte” ezt a részt üveghangokkal. Ez, így sokkal nagyobb kihívást jelent az előadó számára, viszont strukturálisan tökéletesen beleillik a darabba, hisz a tételben ezt megelőzően ez a motívum már hallható volt.

Második tétel 54-59.ütem



13. kottapélda, Britten kézirat

Printed musical score for the second movement, measures 54-59. The score is written on two staves in bass clef. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include *pp*, *sim.*, *cresc.*, and *p sempre*. The notation is dense and characteristic of a composer's manuscript. The score includes fingerings and articulation marks.

14. kottapélda, nyomtatott kiadás

14.3 Harmadik szvit No.3, Op.87.

Britten 1971-ben komponálta a No.3, Op.87., vagyis a *Harmadik szvitet*¹⁰³, amelyet ugyancsak Bach szóló csellóra írt szvitjei és Rosztropovics előadó zsenije ihlettek. Rosztropovics először 1974. december 21-én adta elő a szvitet a Snape Maltingsben. 1979-ben a *Britten Estate* felhatalmazta Julian Lloyd Webbert, hogy elkészítse a szvit első felvételét. Rosztropovics orosz ortodox kereszténynek tartotta magát, különös értéket ad a műnek, hogy Britten egy ilyen témarészletre is épülő kottát ajándékozott a moszkvai csellistának. A harmadik szvit egyébként tisztelgés Sosztakovics előtt is. A második tétel, a *Marcia* tartalmazza a Sosztakovics szimfóniáiban megtalálható „*anapesztus*” ritmust (da-da-dum), és

¹⁰³ Peter Evans, *Reviews of Music*. Music & Letters, vol. 58, 1977. július, 352-353.

finom, de zseniális összekapcsolásban a c-moll *Kontakion* utolsó üteme a C-B-Eb-D hangjegyeket alkalmazza: újrarendezett utalás ez Sosztakovics jegyeire. (D-Eb-C-B). Britten az orosz témájú motívumokat észrevétlen módon szövi a kilenc tételen keresztül. A szvit egésze ütemesen válik homályossá, melyben a tisztán csillogó orosz dallamok újra és újra előtörnek, mint csaknem véletlenszerű fénytengelyek. A *Kontakion* és a népi dallamok sem hallhatók tisztán vissza, miközben ezek a kilenc tételt átszöve csaknem rendszerszerűen közvetlenül, egymás után egyenként mégiscsak előbújnak. Az „elrejtett variáció” néven ismert technika (lásd: kettős kódolás) révén létrejövő zene anyag úgy is tekinthető, mint a téma és variációk alkalmi és megisméltendő helycseréje.

Britten életében és munkásságában több következetesen megjelenített témával találkozunk. Az olyan operák, mint *Peter Grimes*, *Billy Budd* és a *Halál Velencében* idealizálják a fiatalság ártatlanságát és gyászolják a felnőttkor korrump csapdáiba esett áldozatokat, a háború, a féltékenység és az intolerancia hatásait. Ebben a szvitben, vagyis a múlttal kapcsolatos nosztalgiában, az ifjúság egyszerűségének magasztalásában, az öregedés iránt tanúsított részvétben népi dallamok és a gyászének manipulálása és művészi analízise az emberi élet ívéhez illeszkedő zenei analógiát eredményez. Egy távoli, ősi ének jelenik meg, amikor hittel-vallással (*bevezetés*) megtapasztalt dráma és konfliktus tapasztalatát idézi, a hangulat fokozatosan fokozódik (*Marcia*), éneklésbe emelkedik (*Canto*), majd elkezdjük az utazásainkat a világban (*Passacaglia*). A szvit C -vel ér véget - ez ugyanaz a hang, amely elindította a szvitet és áthatotta a bevezetést, majd érkezik a *pizzicato*, hogy bejelentse valaminek a megszületését. Az utazás teljes kört alkot, melyben az igazi eredet és a halál elfogadásának nyugalma kapcsolódik egybe. 1964 -ben, az *Aspen – díj* átvételekor tartott beszédében Britten kifejezte, hogy „Előnyösnek látszik, hogy mindig szükségem van alkalmakra vagy előadókra, melyek vonzanak és inspirálnak. Helyzetekre, melyekben az esemény játékos lelkesedést ébreszt bennem. Dennis Brain és Julian Bream után Rosztropovics volt az. ... Rosztropovics megszabadított az egyik gátlásomtól. Felfoghattam a nagylelkűség óriási érzését és ez volt, amit a legjobb orosz csellójátékostól kaptam. Óriási ajándék, hogy találkozhattam vele. Hallottam már róla, akaratlanul hallgattam és azonnal rájöttem, hogy a csellójáték új módszere és technikája létfontosságú változásokat hozhat a zenében. Elhatároztam, hogy Londonba jövök, hogy újra meghallgassam. És testben, lélekben sokkal többet találtam, kaptam, mint amit korábban elképzeltem, vagy, mint amire számítottam...”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Britten, Benjamin, *On Receiving the First Aspen Award; a speech*. Faber and Faber, London, 1964. 10.

Britten *harmadik szvitje* 1971 tavaszán (57 éves ekkor) született és 1974 decemberében mutatta be Rosztropovics. Előadásához a csellójáték szempontjából rendkívüli módon meghatározó jelentőségű előfeltételei vannak. A darab tulajdonságai is követelik, hogy kellő rugalmassággal és az erőteljes kifejezéshez szükséges éleslátással formálják meg a művet. Mert ennek a zenének van egy mélyebb, sötét és elégikus magja, aminek érzékeltetése érdekében az előadói izgalom - izgatottság és fantázia „hozhatja ki” a legtöbbet a műből. Britten leleményességét bizonyítja a különös műfajban. Vannak figyelemre méltó „előképek”, Alan Rawsthorne 1949-es csellószonátája például (frappáns, lendületes, helyenként tolakodó, de soha nem durva darab) ügyesen használja ki a visszatérő, ciklikus témákat, és azt is, ahogy a korábbi motívumok a fináléban újra előkerülnek. Vannak figyelemre méltó szólómű-analógiák, melyek Malcolm Arnoldtól és William Waltontól származnak.

Maga Britten írta: „Ezt a szvitet 1971 kora tavaszán írtam, és ajándékba adtam Szlava Rosztropovicsnak, amikor Peter Pears és én Moszkvába látogattunk. Leningrádba utaztunk az év áprilisában. Az alkalom egy brit zenei hét volt, és a Londoni Szimfonikus Zenekarral közös programunkat emlékezetessé tette, hogy Richter és Rosztropovics is csatlakozott hozzánk - az angol-orosz barátság bizonyára egyedülálló gesztusaként. Egy nagyszerű orosz zenész és hazafi tiszteletére készítettem ezt a szvitet. Orosz témákra építettem: az első három dallamot a Csajkovszkij népdalfeldolgozások kötetéből vettem; a negyedik, a „*Kontakion*” (*Himnusz az elhunytakért*) az angol himnuszkönyvből származik. Amikor én a szvitet Dmitrij Sosztakovicsnak játszottam a látogatásunk során a Moszkvában, megjegyezte, hogy ő egy másik változaton nevelkedett. *Kontakionra* gondolhatott. De konzultáltam barátommal, Pimen szaratovi – volgográdi püspökkel, aki megerősítette, hogy az én verzióm az, amit ő mindig is ismert és rendszeresen használt. A partitúrában mindkét változatot kinyomtattam a játékosok számára, hogy kiválaszthassák, melyiket részesítik előnyben...”¹⁰⁵

Steven Isserlis 2021-ben ezt írta róla: „Benjamin Britten valamennyi érett csellóművét nagy barátja, Msztyiszlav Rosztropovics számára komponálta (bár úgy emlékszem, hogy egy másik barátja, a francia csellista Maurice Gendron azt mondta, hogy van egy korábbi

¹⁰⁵ Benjamin Britten, *Three Suites for Cello, Ops. 72, 80 & 87*, London: Faber Music Ltd, 1986.

csellóműve is Brittentől; ennek azonban úgy tűnik, nincs nyoma, úgyhogy lehet, hogy csak képzelődöm). A sorozat 1961-ben kezdődött Britten Op. 65-ös C-csellóra és zongorára írt szonátájával, amely mesteri, szinte neoklasszikus mű. Ezt követte 1963-ban a monumentális, mélyreható szimfónia csellóra és zenekarra, Op. 68 (egyesek ma Britten legnagyobb remekművének tartják), majd két szvit szólócsellóra (1964 és '67). Végül jött az itt bemutatott két mű, amelyek mindkettő határozottan Britten kései korszakához tartozik: a harmadik szvit (1971) és a rövid Sacher-téma (1976, Britten halálának éve)”¹⁰⁶

Harmadik szvitjének története – aminek kisebb részleteiről korábban volt szó és hangulata a megrendüléstől a tragikusig terjed - négy orosz témára épül. A szvit 1971 elején jött létre, ám bemutatójára politikai okokból 1974 végéig kellett várni. Rosztropovics a Szovjetunióban felléphetett, de a nemzetközi utazásoktól eltiltották, ahol és amikor lehetett, megalázták. 1971. áprilisában Britten mégis valahogyan engedélyt kapott arra, hogy Rosztropovics és Szvjatoszlav Richter (aki ekkor már szintén kényes helyzetben volt) szólistaként szerepeljen a Londoni Szimfonikus Zenekarral egy moszkvai brit zenei fesztiválon. Britten a frissen elkészült szvit kéziratát magával vitte, és Rosztropovics lakásán zongorán játszotta végig egy válogatott társaságnak, amelynek tagjai Rosztropovicsék, Sosztakovicsék, Peter Pears, Pears unokahúga, Sue Phipps, valamint Elizabeth Wilson csellista és író (Rosztropovics tanítványa és az akkori brit szovjet nagykövet, Sir Duncan Wilson lánya) voltak.

A darabot a jelenlévők nagy elismeréssel fogadták – még akkor is, ha Britten úgy érezte, hogy túl gyorsan játszotta azt. A hangulat azonban kissé elromlott, amikor Sosztakovics megjegyezte, hogy a szvit alapjául szolgáló négy téma közül az utolsó és legfontosabb, a *Kontakion*, egy ortodox halotti ének (angolul „*Grant repose together with the saints - Adj nyugalmat a szentekkel együtt*”) kissé eltérő változatán nevelkedett és ő ezt másként érzi hitelesnek. Britten, aki több tételben is szerepeltette az ének elemeit, kétségbeesett, és hangosan azon töprengett, hogyan tudná a szvitet úgy módosítani, hogy a változtatásokat beépítse. Később, kétségtelenül nagy megkönnyebbülésére, az orosz ortodox egyház illetékesei biztosították arról, hogy mindkét változat érvényes (ahogy Sosztakovics, aki rettegett attól, hogy felbosszantotta barátját, azonnal ezt az értelmezést javasolta), megelégedett azzal, hogy Sosztakovics változatát alternatívaként felajánló *ossia*-t fűzött hozzá, ahol a téma teljes egészében elhangzik a szvit végén.¹⁰⁷

¹⁰⁶ https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W9537_66274 (Letöltés, 2024. nov 4.)

¹⁰⁷ Evvel a szóval jelölik a zeneművekben azokat a részeket, melyek variánsként játszva az eredeti zenei szöveg helyett játszhatók.

Mi járt Britten fejében, amikor ezt a rendkívüli zenét komponálta? Azt feltételezik, hogy a szvit nagy részének sötét, vészjósló hangulata Rosztropovics helyzete miatti aggodalmát tükrözi. Biztos vagyok benne, hogy ebben van némi igazság - hogyan is ne hatottak volna rá ezek a körülmények? De úgy érzem, hogy van itt egy mélyebb, univerzálisabb inspiráció is. A szvit a halálról szóló mély elmélkedést kínál nekünk. A *Kontakionon* kívül a másik három téma mind Csajkovszkij népdalfeldolgozásainak gyűjteményéből származik. Az *Ősz* címűt gyermekhangokra írták. Mindhárom téma szövege többé-kevésbé a halandósággal foglalkozik. A gyászdal (*A kis almafa alatt*) és az utcai dal (*A szürke sas*) gyászoló szerelmeseket mutat be, míg az *Ősz* a hideg szélben lehullott levelek szomorú portréja.¹⁰⁸ Számomra még érdekesebbé teszi e témák korábbi megtestesüléseivel való találkozást, ha megfigyelem, hogy Britten milyen ügyesen módosította és adaptálta ezeket a szvitje számára.

Mint említettem, a mű a „fordított variációs” formában készült - azaz a témák a variációk után, nem pedig előttük jelennek meg -, amelyet Britten két Dowland-ihlette művében is használt: a gitárra írt *Nocturnalban* és a brácsára írt *Lachrymae*-ben. A szvit a cselló legmélyebb hangjával, egy nyitott C húrral kezdődik, amelyet pizzicato játszik; ez a hang többször is megszólal az *Introduzione*-ban, alátámasztva egy dallamvonalat, amely a *Grant repose*-ből származik - mintha először egy pap, majd kettő, temetési harangszó kíséretében mondana imát az elhunytakért. Ezt követi az energikusabb *Marcia*, amely a *Szürke sason* alapul, a harcias menetet az ének elemei kontrasztálják. Ez a tétel aztán egy *Cantoba* olvad (a *Kis almafa alatt* alapján), a szelíd sóhajok sorozatába. Amit viszont egy olyan tétel követ, amely úgy tűnik, hogy Bach első csellósztvitje előtt tiszteleg. Az *Őszből* származó, áramló *Barcarola*. Innen a zene összetettebbé válik, egy *Dialogo* (talán Muszorgszkij *Samuel Goldenberg és Smujle* című műve sugallja az *Egy kiállítás képeiből?*) a *Szürke sasból* vett agresszív, ellentétes töredékek és a *Grant repose*-ből származó nyugodt pizzicato válaszok között. A tétel felénél mintha az első hang beletörődne a halál elkerülhetetlen valóságába. A hirtelen ritmikus minták a dühös tiltakozásból lágy lebegéssé halványulnak, és a földre való szelíd lebecsátkozásban teljesednek ki.

Aztán egy expresszív, az *Őszre* épülő *Fuga* következik, majd egy tökéletes hangulatváltás. Egy hátborzongató recitativo *Fantastico* címmel, amelyben furcsa, szétesett zenei anyagszilánkok hangzanak fel rövid időre, mielőtt az árnyékba vesznek. A kísérteties hangulat áttevődik az ezt követő *prestoba*, egy robogó *Moto perpetuoba*, ami Chopin „sírok

¹⁰⁸ https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W9537_66274 (Letöltés, 2024. nov 4.)

között üvöltő szelét” - juttatja eszembe a „*gyászinduló*” *szonáta* utolsó tételében.¹⁰⁹ Végül a legértelmesebb tétel: egy terjedelmes Passacaglia, amelynek fő témája a *Grant repose*ből származik, és határozottan közvetíti hideg célját a csellóból feltörő mély hangokkal, miközben a felső hang sír és könyörög a leeső félhangok sorozatában. Az intenzitás addig fokozódik, amíg a felső hang dallamos gyászkiáltásban ki nem tör. És akkor – visszatekintve valahogyan világossá téve a mű egész értelmét - magát a négy témát halljuk, amelyek egyszerűségükben és kifejező erejükben megindítóak.

A *harmadik szvit*, akárcsak Britten még későbbi *harmadik vonósnégyese*, egy mélyen megrendítő érzelmi és spirituális utazásra visz minket, komor búcsút véve tőlünk; úgy ér véget, ahogyan elkezdődött - a cselló legmélyebb, legsötétebb hangján. Rosztropovics a szvitet az 1972-es Aldeburgh-i Fesztiválon adta volna elő. Mindössze néhány nappal az utazás előtt kénytelen volt lemondani (megmagyarázhatatlan, de a korszakra vonatkozóan ironikus, kegyetlen kifejelet: Sosztakovics pedig részt vehetett a fesztiválon), ezért kétségbeesésében csak írt Brittennek: „Ben, a szvited egyszerűen zseniális. Ha hosszú időre megtiltják, hogy külföldre menjek, kérem, adj engedélyt arra, hogy Moszkvában játszhassem el először”.¹¹⁰ Ezt is elutasították azonban. Végül 1974-ben a szovjet hatóságok száműzetésbe kényszerítették. És ugyanezen év december 21-én azután végre megtarthatta a (most már kissé átdolgozott) szvit bemutatóját az Aldeburgh Fesztivál nagy koncerttermében, a *Snape Maltingsban*. Emlékezetes alkalom volt. Azt írta Rosztropovics: „Emlékszem, ahogy Brittenre néztem, szinte észrevehetetlenül ott ült a páholy homályában. Az utóbbi években többször is előadtam a szvitet abban a teremben; minden alkalommal odanézek a páholyra és azon tűnődöm, vajon Britten szelleme éppen ott van-e ...”¹¹¹

P.I. Csajkovszkijnak három népdalgyűjteménye van, egy négykezes ciklus melyben 50 népdalfeldolgozás van, illetve két énekkötet. Britten ezeknek a tanulmányozása után gondos válogatást készített, amiből később három orosz népdalt ki is választott. A kiadott nyomtatott kottába Britten már a saját egyszólamú dallamverzióját illesztette be, ami az előadót egy kész dallamfeldolgozás elé állítja. És ez az állapot azonnal felveti a kérdést: vajon az eredeti, hogy szólhat? Ezt kutatva sokszor vakvágányra futottam, kerestem könyvtárakban, online platformokon, írtam Moszkvában élő zenetudós ismerősnek, ismeri-e ezeket a Tchaikovsky

¹⁰⁹ Chopin legendás *Gyászindulója* – ami saját zenekari átíratában Párizsban a temetésén is elhangzott – rokonságot mutat Muszorgszkij tragikus színezetű Bydlójával (Ökrösszekér) az *Egy kiállítás képeiből*. Mindkét zongoraműben lehorgasztott fejjel halad a menet az általuk cipelt teherrel, legyen az akár a szekér, vagy amit szívükben hordoznak, mialatt követik a kopsorsó útját.

¹¹⁰ Paul Kildea, *Britten on Music*. Oxford, Oxford University Press, 2013., 474.

¹¹¹ Ugyanitt, 474.

népdalokat, de még Britten specialistával is kapcsolatban voltam. Senki nem tudta hol találhatóak ezek az eredeti népdalfeldolgozások. Hosszas kutatás után rátaláltam Steven Isserlis Hyperion kiadónál megjelent szóló albumára melyen a harmadik szvit mellett rögzítette a három eredeti Csajkovszkij népdalt is.¹¹² Azonnal írtam egy kedves csellista barátomnak Vashti Mimosá Hunter-nak, aki rendszeresen kapcsolatban van Stevennel, segítsen megszerezni a kottát. Két nappal később már meg is érkezett a kotta, melyet csodálva tanulmányoztam hisz erről papíron forrást még sehol nem találtam, így a dolgozatom ezáltal egyedi lett. Az orosz népdalokat orosz tanárom, Madarasné Kiss Lilian nyersfordításában közlöm.

A szvit tehát orosz témákra épül, ami kifejezetten egy tiszteletnyilvánítás a hazafi és humanista Rosztropovics felé. Britten Csajkovszkij népdalok tematikus felhasználását vette alapul a 3. *szólószvitben*. A célzás teljesen tudatos volt a teljesen pontos idézéstől a kissé átirított variációs formáig. A népdalátiratokból vett idézetek azt mutatják, hogy Britten a munka kezdetén még legalább húsz népdalt vett figyelembe Csajkovszkij népdalátiratok gyűjteményéből. Elsősorban a legkevésbé bonyolult ritmusképletek alapján dolgozta fel őket, mielőtt kiválasztotta a végső három dalt. 1971. februárjában a zongoraszólam „kitakarásával” a legegyszerűbb formában írta le ezeket a kézirat hátsó oldalára. A már létező négy orosz témából három dallamot Csajkovszkij népdalfeldolgozásából használt fel, a negyedik pedig – mint már említettem - a *Kontakion* (az *eltávozottakért*), tradicionális orosz ortodox himnusz. A népdalok és a *Kontakion* himnusz végig feltűnik az első nyolc tételben, különböző fokon megvalósított terjedelemben, kezdve a háromhangos motívumoktól a teljes, kromatikus és ritmikus változatokig.

Britten úgy szövi észrevétlen módon az orosz témájú dallamokat a kilenc tétel tartama alatt, mint mondjuk a tengeren különböző szigetek között cirkáló kalózkodok, akik rablott kincseiket különböző barlangokban rejtik el. A szvit egésze gyakran sötét tónusú, de az orosz dallamok időnként véletlenszerű fényszálakként áttörnek a baljós homályon. A *Kontakion* és a népdalok teljes formájukban csak az utolsó tétel végén hallhatóak. Ott viszont egyenként, apró tételekként egymás után szólalnak meg. Ezt a komponálási technikát rejtett variációnak hívjuk, gondolhatunk rá úgy is mintha a megszokott téma és variációk fordított formája volna. A fokozódó fordított effektus a közönség számára a darab végére már valamiféle *déjà vu* érzést kelt. Tehát mire a kölcsönvett dallamok teljes egészében megszólalának,

¹¹² Steven Isserlis: *British solo cello music*, CDA68373, 2020.

a hallgatójuk már felismeri őket. Két, ezt megelőző művében is alkalmazta Britten a fordított variációs formát: a *Lachryme* Op.48. és a *Nocturnal after John Dowland* Op.70-ben.

A három eredeti Csajkovszkij népdal kottája és alatta a fordítás

Медленно

p

Солн-це спря-та-лось за ту-чу, Ве-тер силь-ный, хо-ло-дно;

Листь-я сып-лют-ся, и в ку-чу Ве-тром все их по-ме-ло.

Листь-я сып-лют-ся и в ку-чу Ве-тром все их по-ме-ло. // хо-ло-дно.

Для повторения Конец

15. kottapélda, Tchaikovsky népdal, Lassan

/lassan/

A nap felhő mögé rejtőzött,

a szél erős, hideg van.

Hullanak a levelek, a szél

kupacba söpörte őket.

A szél kupacba söpörte őket.

// hideg van.

ПРОТЯЖНАЯ

(Моршанскаго уѣзда села Сосновки)

Неочень медленно (Andante ma non troppo)

ГОЛОСЪ.

Какъ подь яблонкой, подь кудрявою
Бѣль горючь камень лежитъ (два раза)

Бѣль горючь камень разгорается,
Какъ мой миленькій разнемогается,

Разнемогся мой милой, похотѣлось ему
Со Дунай рѣки ключевой воды.

Я (и) въ первомъ часу за водой пошла,
Во другомъ я часу воду черпала;

Я во третьемъ часу ко двору пришла —
Какъ лежитъ милый мой во передь-углу,

Во передь углу — переставился,
Какъ надъ милымъ моимъ свѣча теплится;

Какъ отецъ тои мать въ головахъ стоять,
Въ головахъ стоять, елезно плачутся.

1897 Т. 428

11. - Vontatott dal

(Morsanszkij járás Szosznovka falujából)

A kis almafácska alatt, a göndör alatt
fehér forró kő fekszik.
Fehér forró kő úgy izzik,
ahogy a kedvesem betegszik,
Gyengül a kedvesem, inni vágyott a Duna forrásvizéből.
Az első órában elmentem a vízért,
a második órában merítettem belőle;
A harmadik órában az udvarhoz értem –
Hát az én kedvesem sarok előtt fekszik,
Sarok elé fektették,
gyertya ég fölötte,
Apja-Anyja fejénél állanak,
fejénél állva könnyeket hullatnak.

УЛИЧНАЯ.

(Касимовскаго уѣзда деревни Ибердусь)

Скоро (Allegro)

ГОЛОСЪ.

Вотъ си - зой о - релъ по го - рамя

Фортельяно *mf*

леталъ Ой! по го - рамя по до - ламъ тя же - ло вьды - халъ.

немного скорѣе. *poco più mosso*

Вотъ сизой орелъ по горамъ леталъ, ой!
 По горамъ по доламъ, тяжело вздыхалъ;
 Тяжелый того дѣвка плакала, ой!
 Не по батюшкѣ, не по магушкѣ,
 По миломъ дружкѣ, по Иванушкѣ; ой!
 У Иванушки видись кудряшки;
 Они вилися, развѣвалися, ой!
 Въ три ряда, въ три ряда заплеталися;
 Во четвертый рядъ по плечамъ висять: ой!
 , Далеко я шла провожать дружка,
 Дальше города дальше Новаго, ой!
 Посередь Москвы расставалися,
 И все люди дивовалися: ой!
 Да и кто такой расстаеся съ кѣмъ?
 Либо братъ съ сестрой, либо мужъ съ женой, ой!
 Либо первый другъ съ любовницей?
 Какъ и по мосту мосту, по калиновому, ой!
 По другому, по сухому перелетывалъ.
 Тамъ и шель, прошелъ молодой почтарь, ой!
 Молодой почтарь, голубой кафтанъ;
 Голубой съ галуной, весь изорванный худой, ой!
 Поны машутся, раздуваются;
 Миткалевая рубашечка бѣлѣтся: ой!
 „Бѣла, бѣла, мнѣ сударушки дала,
 Мнѣ дала, дала, мнѣ пожаловала: ой!
 Милъ носи, носи, носи, а другую не проси.“

1897 Т. 428

31. - Utcái dal

(Kaszimovszkij járás Iberdusz falujából)

/Gyorsan (Allegro)/

Szürke sas repült a hegyek fölött, aj!

/Kissé gyorsabban

(poco più mosso) /

Hegyek-völgyek fölött

nagyokat sóhajtott;

Nála is keservesebben zokogott egy leányzó, aj!

Nem apja, nem anyja után,

hanem kedvese, Ivánuska után, aj!

Ivánuska haja fürtösödött; fürtösödött, göndörödött, aj!

Három sorba, három sorba fonódott;

A negyedik sor a vállára simult, aj!

Messzire mentem, kedvesemet kíséreni,

túl a városon, túl a városon, aj!

Moszkva közepében búcsúzkodtunk,

Az emberek csak csodálkoztak, Aj!

Ki búcsúzkodik hát kitől?

Tán báty a nővérétől, tán férj a feleségétől, aj!

Avagy az első kedves a szeretőjétől.

S egyszer a hídon a hídon a kányafa hídon, aj!

A másikon, a szárazon ott suhant. Ott ment mendegélt egy ifjú levélhordó, aj!

Ifjú levélhordó kék kaftánban;

Kék kaftánban, zsinórosban, szakadtan, soványan, aj!

Kaftán szárnyait szél fújja, dagasztja;
Durva vászon inge fehérlik, aj!
A fehérret, a fehérret, nekem a szeretőm adta,
Adta, adogatta, nekem ajándékozta, aj!
Kedvesem viseld, viseld, hordjad, másikat ne kérj.

A harmadik szólószvit tételei:

- Introduzione: Lento
- Marcia: Allegro
- Canto: Con Moto
- Barcarolla: Lento
- Dialogo: Allegretto
- Fuga: Andante espressivo
- Recitativo: Fantastico
- Moto perpetuo: Presto
- Passacaglia: Lento solenne

Az orosz népdalok belefűzése a tételekbe:

A harmadik szólószvit tételei:

- Introduzione: Lento
- Marcia: Allegro
- Canto: Con Moto
- Barcarolla: Lento
- Dialogo: Allegretto
- Fuga: Andante espressivo
- Recitativo: Fantastico
- Moto perpetuo: Presto
- Passacaglia: Lento solenne

Az orosz dallamok a következő tételekben jelennek meg: -

- Introduzione: Lento
- Marcia: Allegro
- Canto: Con Moto
- Barcarolla: Lento
- Fuga: Andante espressivo

Introduzione: Lento

Az első tételben *Introduzione: Lento*, sötét hangvételű repetitív üres C pizzicato, harangként kíséri a melodikus parlando dallamot. Az egész tételben érzékelhető a darab végén ténylegesen megszólaló *Kontakion* jelenléte. Az első tételben a *Kontakion* transzponálása történik különböző ritmusokban, kromatikus változtatásokkal és dallamfejlesztéssel. Egy sor kreatív beavatkozással, ami nem mellékesen a modern, 20. századi zenekultúrát, annak „nagy” műfajait is jellemzi. Az egész darabot körbe fogja, és körbe fonja a *Kontakion* megváltoztatott és teljes formája. Borisz Pergamensikov¹¹³ ötlete alapján számos csellista az utolsó C hangot pizzicato játssza, ezzel egy még erősebb keretet és katartikus zárást adva a műnek.

18. kottapélda, Britten szólószonáta No. 3., első tétel és Britten szólószonáta no. 3., *Kontakion*

Marcia: Allegro

A második tételben már mindhárom népdalból található motivikus anyag. Először az Уличная (Вот сизый орел) Street song (the grey eagle) -ből ami a második tétel Allegro (marcia) legelején található.

¹¹³ Borisz Mironovics Pergamenszikow (1948-2004) orosz származású csellista. 1974-ben aranyérmet nyert a moszkvai Csajkovszkij-versenyen. 1977-ben Nyugatra emigrált, Németországba költözött, ahol a kölni Hochschule für Musik (1977-1992) és a berlini Hochschule für Musik tanára volt. New York-i bemutatkozását 1984-ben lelkes kritika követte. A következő években vezető zenekarok szólistájaként lépett fel, és kamarazeneesként is elismerték. <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Pergamenschikow-Boris.htm> (Letöltve 2025. március 7.)

Уличная (вог сизый орел) Street song (the grey eagle)
pesante

19. kottapélda, harmadik orosz népdal

II Allegro(marcia)
spiccato

20. kottapélda, második tétel Allegro(marcia), 4 -5.ütem

Ezután szinte rögtön felfedezhető az Ősz, Осень, Autumn

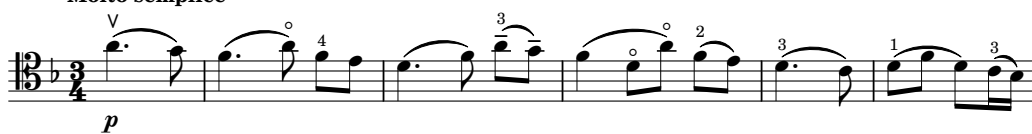
Осень Autumn
vivace

21. kottapélda, második orosz népdal

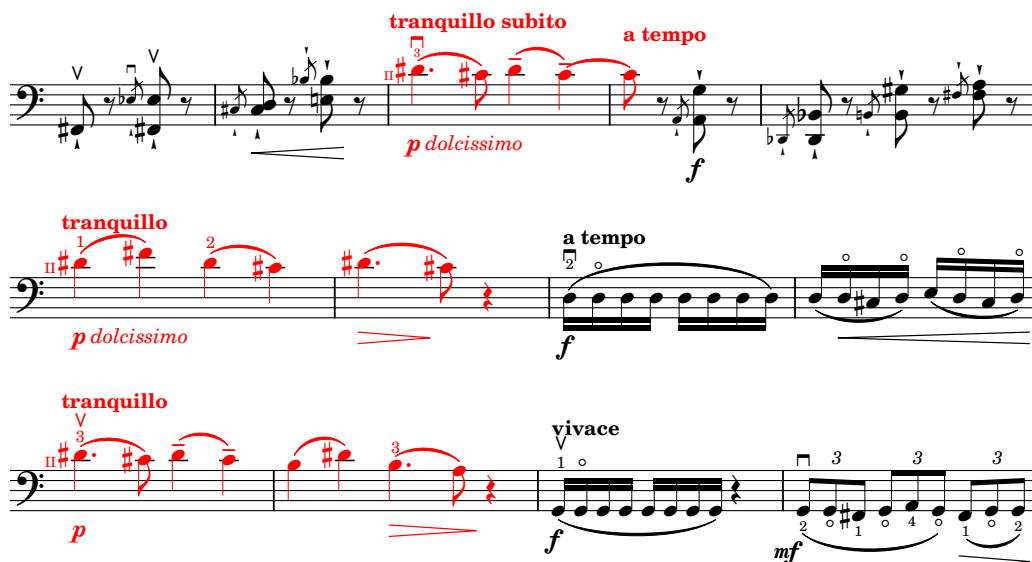
22. kottapélda, második tétel Allegro (marcia) 22-25. ütem

A tétel vége fele pedig töredékek Amikor az almafa alatt... (Протяжная (Как под яблонькой)
Mournful song (When under the apple tree):

Протяжная (как под яблонькой) Mournful song (Under the little apple tree)
Molto semplice



23. kottapélda, orosz népdal az almafa alatt



24. kottapélda, második tétel Allegro (marcia) 54 - 62.ütem

Canto: Con Moto

A harmadik tétel *Con moto(canto)* a *Mournful song* eleje a népdal majdnem tökéletes másolata. A dal bemutatása után Britten továbbfűzi a dallamot sajátos hangvételen, a hangközök kibővülnek, de a szerkezet az eredeti példáját követi.



25. kottapélda, orosz népdal

Első orosz népdal, Протяжная (Как под яблонькой) Mournful song (When under the apple tree)

III **Con moto**(canto)

dim.

26. kottapélda, harmadik tétel, *Con moto*(canto) 1- 9. ütem

Barcarolla: Lento

A negyedik tétel *Lento* (barcarola)-ban is a népdal a vezető forma. Ebben az esetben az *Autumn* (Ősz)

27. kottapélda, második orosz népdal

28. kottapélda, negyedik tétel, *Lento* (barcarola)1-12. ütem



29. kottapélda, J. S. Bach, No.1. G-dúr csellószvit Preludium 1- 4. ütem

A barcarola címet azoknak a daraboknak adták melyek a velencei gondolások énekeit imitálják miközben hajójukat evezik a vízben.¹¹⁴ Az orosz népdal nem az egyedüli kölcsönvett anyag ebben a tételben. Itt található a legtisztább utalás J. S. Bachra. Egy majdnem teljes imitációt komponált a No.1-es *G-dúr csellószvit Preludiumának*, ami a csellóirodalom egyik leghíresebb tétele. Az első pár ütem után Britten távolodó fordulatot tesz a Bach-i harmóniáktól és teljesen mással folytatja, de a tételen belül visszatekint még Bach felé, de más ritmusvariációkkal.

Fuga: Andante espressivo

Britten felfogása a fúgaról a *Harmadik szvitben* talán még kalandosabb, mint a másik két szvitben, mivel szándékosan játszik a hallgató – a zenei események kibontakozása közben megvalósuló - időbeli tapasztalatával. Ebben az esetben ezt úgy éri el, hogy a személyeset, és annak ellentettjét, a személytelent, ezek folyamatos szembeállítását minden egyes ismétléskor rendszerszerűen érvényesíti. Hasonló technikával ebben a körben először a *Második szvit* záró *Ciacconájában* találkoztunk, amelyben az alaphasszus egy nagyon különböző hosszúságú ritmikai keretre van méretezve, és ami a különböző zenei beállítások igényei szerint bővül és zsugorodik. A *harmadik szvit* fúgája esetében azonban a tematikus anyag meghosszabbítása sokkal pontosabb és módszeresebb.

Egyértelmű, hogy a hatodik tétel *Andante espressivo (fuga)* a *Mournful* népdalból származik, de oktávvtalásokkal és egy nónával lejjebb. A kottapélda összehasonlítja az eredeti

¹¹⁴ Maurice Brown: „*Barcarolle*,” (revised by Kenneth L. Hamilton). In: Grove Music Online, ed. Deanne Root <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02021> (Letöltve 2024. december 15.)

dallamot a fuga témával és a bekeretezett hangokból tisztán kirajzolódik, hol változik az oktáv, hogy egy másfajta melodikus körvonalat adjon a témának. Még a fuga téma ritmusa is majdnem teljesen megegyezik az eredeti dallal, legalábbis a tétel elején.

Протяжная (как под яблонькой) Mournful song (Under the little apple tree)
Molto semplice

p

Első orosz népdal

30. kottapélda, Andante espressivo (fuga) eleje 1-6.ütem

15 Összegzés.

Ahogy a bevezetőben érzékeltettem, Benjamin Britten szólócsellóra írt szvitjeit széles körben dokumentálták. Figyelemre méltónak tűnik a művek különböző felvételeinek sokszínűsége és terjedelme, tekintve, hogy Msztyiszlav Rosztropovics az 1960-as évek végén vette fel Britten Op. 65-ös csellószonátáját és az 1. és 2. számú szólószvitet a Decca lemezén. Ugyanő 1974. december 21-én mutatta be Britten utolsó csellószvitjét. A legújabb, és véleményem szerint az eddigi legkiemelkedőbb felvétel a norvég virtuóz Truls Mørk új ciklusa.

Benjamin Britten csellószvitjei felé kifejezetten a magam csellista mivoltában szerzett előadói tapasztalatainak ösztönzésére és a kíváncsiságom sarkallására fordultam. Vizsgáltam, elemeztem, tanultam a műveket, amit velük kapcsolatban hallani, hallgatni, olvasni tudtam, azt nem kerültem el. Miután megismertem ezeket a darabokat, a Britten életművén belül elfoglalt helyüket, történeti és stílári minőségeiket, úgy érzem, hogy tényleges előadás élménye mellett a zenei szöveg szerkesztése, a szerkezet és a jelentés számos rétege is feltárult előttem. Ezeknek a daraboknak a tanulmányozása során lenyűgöző erejű zenei és teoretikus tartalmakkal találkoztam. Miközben megpróbáltam áttekintést adni a szvitokról, számos olyan – meglehetősen vitatható - megjegyzést tehettem, adatot adhattam közre, melyek a Britten művek hazai irodalmában még nem jelentek meg. Komoly tanulsága az itt közölt munkának, hogy

ennek révén tárulhatott fel előttem a még elvégzendő feladatok rendkívüli terjedelme. Hiszem, remélem azonban, hogy ez az itt olvasható összegzés is hasznos lehet az aktív muzsikusok és az elméleti kérdésekkel foglalkozó szakemberek számára, akik az e helyt emlegetett műalkotások mélyebb, komplexebb megértésére törekszenek.¹¹⁵

16 A legfontosabb irodalmi források.

A részletes, és elsősorban a nemzetközi, főként angol-amerikai irodalmi források felidézését megelőzően ellenállhatatlan késztetést érzek arra, hogy a szokásosnál kissé részletesebben szóljak az irodalmi művekről, melyek a legnagyobb segítségemre voltak témám kidolgozásánál. A később közölt könyvjegyzék számos darabja megérdemelné a részletes könyvészeti feltárást. Hogy nem teszem ezt, arra az arányérzésem int, nem bibliográfiai traktátus elkészítését kell a fő feladatnak tekintenem.

Mindenekelőtt Paul Kildea¹¹⁶ Benjamin Britten életéről írt könyve¹¹⁷ az *Egy Élet a 20. században - A Life in the Twentieth Century* (Allen Lane, 2013.) segít megérteni Britten zenéjének és életének kapcsolatát, és olyan messzire, olyan részletességgel viszi olvasóját Britten életének és alkotói munkásságának folyamatában, amennyire a megismerhető források és dokumentumok alapján csak lehetséges. Paul Kildea bebizonyította, hogy Britten tucatnyi művét olvasta és értékelt, értelmezte nagy érzékenységgel, úgy és annak érdekében, hogy azok „üzeneteit” a formális zenei képzettség nélküliek is megértsék. A Benjamin Brittenről szóló életrajzi kötetben: Nagy-Britannia egyik legjelentősebbnek tekintett modern zeneszerzőjének életéről és munkásságáról van szó. Úgy ír, hogy nyomában sokak szemében – ezért sokszor idézik a véleményét - Benjamin Britten válik a legjobbnak és legtekintélyesebbnek ítélt angol barokk zeneszerző Henry Purcell (1659 - 1695) közvetlen utódjának, akinek művei háromszáz év elteltével is gyakorta inspirálták.

¹¹⁵ Kerman, Joseph: 'How we got into analysis and how to get out', *Critical Inquiry*, 7. (1980), Musicology (London, Fontana, 1985. 311-31).

¹¹⁶ Paul Kildea író és karmester a canberrai Narrabundahban született és nőtt fel, a St. Edmund's College-ba járt, majd zongorát és zenetudományt tanult a Melbourne-i Egyetemen, ahol megismerkedett Malcolm Gillies zenetudóssal. Az Oxfordi Egyetemen doktori fokozatot szerzett. Doktori disszertációja *Selling Britten* (2002) címmel jelent meg. Kildea 2018-as könyvéből a *Chopin's Piano*-ból film is készült, ebben Daniil Trifonov (1991) adta elő Chopin szerzeményeit. Az Opera Australia munkatársa volt, és számos Britten-művet adott elő operaházakban és koncerttermekben Sydney-től Hamburgig. 1999 és 2002 között az Aldeburgh Fesztivál zenei vezetője volt, majd a londoni Wigmore Hall művészeti igazgatója lett. 2014 és 2016 között a kétévente megrendezésre kerülő Four Winds Festival művészeti vezetője volt Új-Dél-Wales déli partján, Bermaguiban. 2019-ben kinevezték a Musica Viva Australia művészeti igazgatójává.

¹¹⁷ Kildea 2013-as könyvét, *Benjamin Britten: Egy élet a huszadik században*, a tanárának, Malcolm Gillisnek ajánlotta.

Michael Oliver életrajzában¹¹⁸ egy művész portréját készíti el, részletesen feltárja kompozícióit, és az ellentmondásokat, amelyek áthatották Britten életét.

Tanulmányunk szempontjából is figyelemre méltó források közé tartoznak Britten levelei és naplói.¹¹⁹ Az első kötetben már látjuk a kilencéves Britten édesanyjának, Edithnek írt levelét, amiből látható, hogy Benjaminsnak a zene az élet középpontjában áll, és elkíséri őt az előkészítő és állami iskolán keresztül, majd Londonba a Royal College of Musicba, ahol az igen tehetséges, de tapasztalatlan fiatal zeneszerző beleveti magát a nagyvárosi életbe, és befolyásos új barátokra tesz szert, köztük W. H. Audenre és Christopher Isherwoodra. Ez volt a zenei kreativitás, az érzéki élet növekvő tudatossága és politikai meggyőződés kialakulásának hajnala. Britten ebben az időszakban találkozott Peter Pears-szel, és létrehozta azt a zenei és személyes kapcsolatot, amely egy életre szól. Az első kötet 1939 májusában ér véget, amikor Britten Pears kíséretében elindul Észak-Amerikába. A tanulmányos első kötet és utódja leveleit és naplóit a szerkesztők részletes kommentárja és kimerítő korabeli dokumentáció egészíti ki. Együtt nemcsak a zeneszerző, hanem egy kor átfogó portréját alkotják.

Figyelemre méltó munka Kate Kennedyé, aki az oxfordi Wolfson College életírási kutatója, ahol a zenei és az anglistika kar munkatársa. Gyakori műsorvezetője a BBC-nek, interdiszciplináris életrajzokra specializálódott, és széles körben publikált a huszadik századi zenéről és irodalomról.¹²⁰

Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten*. (Clarendon Press, 1996.) című könyve műfaji és korszakos felosztásban tárgyalja az összes megjelent művet, és minden egyes operának külön fejezetet szentel. Több mint 300 kottapélda és ábra segítségével mutatja be, hogy Britten mesterien ért a zeneszerzés művészetéhez - a tonális és harmóniai struktúrákhoz, a tematikus szereposztáshoz és átalakításhoz, a szövegbeli változatossághoz, valamint a hangok és hangszerek fantáziadús bevetéséhez. E könyv 1979-es megjelenése óta Britten kiadói jelentős számú, a zeneszerző életében visszatartott művet tettek hozzáférhetővé; némelyikük fiatalkori művek, de vannak olyanok is, amelyek még a *Peter Grimes*-korszakból származnak. Peter Evans az első zsebkönyvkiadás utószavában értékeli e művek alkotói rangját

¹¹⁸ Michael Oliver, *Benjamin Britten (20th Century Composers)*, Phaidon, 2008. MO 2002-ben hunyt el, íróként és műsorvezetőként számos programot írt és állított össze a BBC Radio 3 számára, és több mint 20 éven át rendszeresen írt a Gramophone-nak és más magazinoknak. Ő volt a szerzője Igor Stravinsky kötetnek, a Phaidon 20. századi zeneszerzők sorozatában.

¹¹⁹ Benjamin Britten, Donald Mitchell, Philip Reed, *Letters from a Life Vol 1: 1923-39: Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten*. Faber & Faber, 1998.

¹²⁰ Kennedy, Kate (Szerk.): *Literary Britten. Words and Music in Benjamin Britten's Vocal Works* Boydell Press, 2018.

és jelentőségüket Britten fejlődésében. A műjegyzék most már tartalmazza ezeket a további címeket, és a válogatott bibliográfiát is átdolgozták.

Benjamin Britten, *The Story of Music*. (Rathbone Books, London, 1958.) könyve a zene eredetét próbálja meg feltárni, bemutatja a természet zenéjét, az ősi társadalmak zenéjét és a muzsika különböző műfajainak fejlődését. Hang, ritmus, opera, nyitány, művészeti szférák stb. stb. enciklopédikus kommentárjai száznál is több színes fotó és ábra segítségével szinte pedagógiai alaposággal igazítanak el a modern zene megértésének labirintusában is. És a tucatnyi dal, amit a hosszú pályafutása során komponált, megismertetett avval a ténnyel, hogy Britten művei nem tartalmaznak számos hagyományos formát, amelyet a klasszikus zeneszerzők gyakran felfedeznek, hogy bizonyítsák rátermettségüket. Nem írt hivatalos szimfóniát vagy zongoraszonátát, és csak egy maroknyi vonósnégyest és versenyművet. Ehelyett munkásságának oroszlánrésze a szöveg és a zene szimbiózisának házassága. De miért is komponált Britten pontosan ennyi zenét énekhangra? Mert természetes tehetsége volt a szövegek megzenésítéséhez. Az angol népdalok feldolgozásától kezdve a saját dalciklusai, operái, egyházi és világi kórusművei megkomponálásáig kevés olyan vokális forma volt, amelyet Britten ne ruházott volna fel azzal a jellegzetes képességével, hogy a költői jeleneteket zenével világítsa meg.

Cameron Pyke, *Benjamin Britten and Russia*. Boydell Press, 2016. könyve Benjamin Britten és az orosz kultúrával való kapcsolatát tárja fel, megvizsgálva a huszadik századi politika kontextusában. Britten és Sosztakovics figyelemre méltó kapcsolata központi téma, de más kulcsfontosságú hatásokat is értékel, különösen Britten Csajkovszkij művei iránti szenvedélyét, Prokofjev - rajongását és a Sztravinszkij művekkel fenntartott kétértelmű viszonyát. A legtanulságosabb volt a számomra, ahogy Britten Rosztropovicshoz, Visnyevszkajához és Richterhez fűződő tartós barátságát zenei teljesítményének kontextusába helyezi. A könyv elemzi Britten véleményét különböző orosz zeneszerzőkről, zenészekről — megtudjuk, hogy miért nem szerette például Muszorgszkijt? - és figyelembe veszi Britten személyes és politikai megítélését is a Szovjetunióban. Végül felméri azt a tágabb kérdést, hogy az orosz hatás Britten műveire tartós-e, és hogy Britten zenéje hatással volt-e az orosz zeneszerzők fiatalabb generációjára, például Alfred Schnittkére. Ez a tanulmány a Külügyminisztérium és a British Council a Nemzeti Levéltárban lévő forrásaira támaszkodik, a volt Szovjetunióból származó publikált és kiadatlan anyagokra, beleértve a Sosztakovics család archívumát, valamint a Brittenhez kapcsolódó archívumokra. Benjamin Britten és Oroszország nemcsak a Britten-tudósokat és -hallgatókat szólítja meg, hanem azokat is, akik tágabb értelemben érdeklődnek a huszadik századi kultúra, történelem és politika iránt.

A V. P. Stroehrer és J. Vickers szerkesztette, *Benjamin Britten in Context. Composers in Context*. Cambridge University Press, 2022. kötetben Alain Frogley tanulmánya szól arról, hogy Britten kapcsolata elődeivel és kortársaival az új „angol zenei reneszánszban” milyen bonyolult volt. A Royal College of Music egyházközségi és amatőr jellegű volt, Britten nem szerette az ottani zeneszerzési órákat John Irelandnél, nagyrészt elutasította az angol népi hagyományok és a „pasztorális iskola” hatását, előnyben részesítve a kozmopolita példákat, a kontinentális európai modernizmus felfedezését. Britten elszigeteltnek és regresszívnek tekinti az olyan zeneszerzőket, mint Vaughan Williams. Ez azonban elhomályosítja azt a bonyolultabb valóságot, amelyben megpróbálta elődei alapvető eredményeit beolvasztani és újra gondolni, ahelyett, hogy egyszerűen elutasította volna azokat, konceptuális, illetve közvetlen stilisztikai inspirációt oldott ki az általa áttekinthető zenei örökségből.

Mindezeket előre bocsátva álljon itt a felhasznált irodalom részletesebb jegyzéke is.

17 Bibliográfia

Bibliográfia

Boss, Jack: *Schoenberg on Ornamentation and Structural Levels*. *Journal of Music Theory* 38, no. 2. 1994., 187-216.

Brett, Philip: *Britten, (Edward) Benjamin*. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume IV. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001.

Homosexuality and Music: a Conversation with Philip Brett, in L. Mass: *Homosexuality as Behavior and Identity: Dialogues of the Sexual Revolution*, (New York, 1990., 36–54

Britten, Benjamin and Paul Francis Kildea. *Britten on Music*. Oxford, Oxford University Press, 2003.

Britten, Benjamin: *Three Suites for Cello, Opp. 72, 80 & 87*. Edited by Mstislav Rostropovich. London: Faber Music Ltd, 1986.

Brown, Maurice és Kenneth Hamilton: *Barcarolle*. *Grove Music Online*. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com>

Carpenter, Humphrey: *Benjamin Britten: a Biography*. London: Faber and Faber, 1993.

Cooke, Mervyn: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

- Culshaw, John, *Ben – A Tribute to Benjamin Britten (1913–1976)*, Gramophone, 1977. 21. February <https://www.gramophone.co.uk/features/article/ben-a-tribute-to-benjamin-britten-by-john-culshaw>
- Evans, Peter: *The music of Benjamin Britten: illustrated with over 300 music examples and diagrams*. Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Evans, Peter: *Britten's Cello Sonata*. Tempo New Series 58. 1961. 8-19.
- Evans, Peter: *Britten's Cello Symphony*. Tempo 66., 1963. 2-15.
- Evans, Peter: *Canticle V: The Death of Saint Narcissus, Op. 89; Third Suite for Cello, Op. 87 by Benjamin Britten, Mstislav Rostropovich*. Music & Letters 58/3., 1977. 352-353.
- Fan, Chia-Lin: *The Solo Cello Music of Benjamin Britten: An Analysis. First Cello Suite, Op. 72, Second Cello Suite, Op. 80, Third Cello Suite, Op. 87, and Tema Sacher*. Ball State University, 2007.
- Forrest, David: *Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten*. Music Theory Spectrum 32, no. 1., 2010. 1-25.
- Hamburger, Paul: *The Chamber Music, in Benjamin Britten*. Edited by Donald Mitchell and Hans Keller. New York: Philosophical Library, 1953.
- Holst, Imogen: *Working for Benjamin Britten*. The Musical Times, March 1977, 202–204.
- Hsieh, Hui-Ju, *Britten's most Russian tribute to Rostropovich: The Cello Suite No. 3, Opus 87.* DMA disszertáció, Boston University, 2007.
- Kildea, Paul Francis, *Benjamin Britten: a life in the twentieth century*. London: Allen Lane, 2013.
- Kumar, Krishan: *English or British? The Question of English National Identity*, a *The Making of English National Identity* kötetben, Cambridge Cultural Social Studies. Cambridge, Cambridge University Press, 2003. 1–17.
- Larson, Steven: *The Problem of Prolongation in 'Tonal' Music: Terminology, Perception, and Expressive Meaning*. Journal of Music Theory 41, no. 1., 1997. 101-136.
- Low, David: *The Music for Solo Cello and Cello and Piano of Benjamin Britten*. DM thesis, Northwestern University, 1973.
- Mark, Christopher: *Contextually Transformed Tonality in Britten*. Music Analysis 4, no. 3. 1985. 265-287.
- Mark, Christopher: *Britten and the Circle of Fifths*. Journal of the Royal Musical Association 199/2., 1994. 268-297.
- Mitchell, Donald: *The Chamber Music, in The Britten Companion*. Edited by Christopher Palmer, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Irene Morra: *English and British National Identity in the Arts - British Sociocultural, Religious, and Political Life*. 34. fejezet, Cambridge University Press, 2022.

Powell, Neil és Britten Benjamin: *A Life for Music*. New York: Henry Holt and Company, 2013.

Piper, Myfanwy: *Writings for Britten*. Szerk. David Herbert. In: *The Operas of Benjamin Britten*. London, Herbert Press. 1989.

Ray, John: *The Night Blitz: 1940–1941*. London: Casstell, 2000.

Pearsall, Edward: *Harmonic Progressions and Prolongation in Post-Tonal Music*. Music Analysis 10, no. 3., 1991. 345-355.

Reis, Stephen: *Benjamin Britten, Three Dramatic Analyses: Placing the First Cello Suite in Context*. DMA diss., University of Washington, 2014.

Rosland, Ellen: *Lamento, Viola di bardone*. Grove Music Online. Edited by Deanne Root. Grove Music Online <http://www.oxfordmusiconline.com>

Ross, Alex: *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador, 2013.

Suzanne Robinson: *An English Composer Sees America: Benjamin Britten and the North American Press, 1939-42*. American Music, Vol. 15, No. 3. (Autumn, 1997), 321-351

Rupprecht, Philip: *Tonal Stratification and Uncertainty in Britten's Music*. Journal of Music Theory 40., No. 2., 1996. 311-346.

Rupprecht, Philip: *Between Nationalism and the Avant-Garde: Defining British Modernism', in British Musical Modernism: The Manchester Group and Their Contemporaries, Music since 1900*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015. 33–66

Rupprecht, Philip: *Britten's Musical Language*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Rupprecht, Philip: *Rethinking Britten*. New York, Oxford University Press, 2013.

Schafer, Murray: *British Composers in Interview*. London: Faber and Faber 1963.

Seymour, Claire Karen: *The operas of Benjamin Britten – Expression and Evasion*. Woodbridge, Boydell Press, 2007.

Silbiger, Alexander: *Chaconne*. Grove Music Online. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com>

Straus, Joseph: *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*. Journal of Music Theory 31., No. 1., 1987. 1-21.

Straus, Joseph: *Response to Larson*. Journal of Music Theory 41., No. 1., 1997. 137–39.

Tilmouth, Michael: *Moto perpetuo*. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com>

Unverricht, Hubert and Cliff Eisen: *Serenade*. Grove Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com>

V. P. Stroehrer és J. Vickers (Szerk.): *Benjamin Britten in Context. Composers in Context.* Cambridge University Press, 2022

Walker, Lucy és Salfen, Kevin és Vickers, Justin (Szerk.): *Designing and Dancing Britten*, 30. fejezet, N.Y., Cambridge University Press, 2022.

Webber, Sophie: *Intertextuality in Britten's Suite for solo cello no. 1, op. 72.* DM document, Indiana University, 2009.

Weeks, Jeffrey: *Sex, Politics and Society.* London: Longman, 1989.

White, Eric Walker: *Benjamin Britten: His Life and Operas.* New York, Boosey & Hawkes. 1954.

Whittall, Arnold: *The Music of Britten and Tippett.* Cambridge, Cambridge University Press. 1982.

Whittall, Arnold: *Tonality in Britten's Song Cycles with Piano.* Tempo, New Series 96., 1997. 2–11.

Whittall, Arnold: *The Study of Britten: Triadic Harmony and Tonal Structure.* Journal of the Royal Music Association 106, No. 1., 1979. 27–41.

Wilson, Elizabeth: *Rebels with a cause: the friendship of Britten and Shostakovich.* The Guardian, 2019. szeptember 11.

Elérhető: <https://www.theguardian.com/music/2019/sep/11/britten-shostakovich-festival-orchestra-jan-latham-koenig>

Wilson, Elizabeth: *Rostropovich: The Musical Life of the Great Cellist, Teacher and Legend.* London: Faber and Faber, 2007.



The Red House

Benjamin Britten és Peter Pears aldeburghi otthona. A kertben lévő házban a galéria és a múzeumi bolt mellett gyűjteményeik és archívumuk is helyet kapott.

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom családomnak, szüleimnek, férjemnek, gyermekeimnek, hogy ezen a csodálatos úton végig türelemmel kísérték és maximálisan támogattak. Köszönöm témavezetőmnek Dr. Pólus Lászlónak, hogy témaválasztásomat a legjobb tudásával segítette, egyengette és nehezebb időkben irányt mutatott. Köszönettel tartozom a Britten Pears Arts kulturális Jótékonyági Szervezetnek, hogy megtekinthettem Britten szólószvitjeinek kéziratát, majd megosztotta velem, hogy részleteket közölhessek disszertációmba. Végezetül szeretném kifejezni köszönetem mindazoknak, akik kiváló gondolatokkal és értékes szakmai tanácsokkal segítették színesebbé, egységesebbé tenni dolgozatom.

Szakmai életrajz

Kokas Dóra

Gordonkaművész

Zenész családban születtem, ahol mindig is körülvett a zene szeretete, 2016-ban diplomáztam a Zeneakadémián, ahol Perényi Miklós volt a mesterem, majd tanulmányaim a londoni Razumovsky Akadémián Oleg Kogan osztályában folytattam. 2021-től a Liszt Ferenc

Zeneművészeti Egyetem óraadó tanára, a Fesztiválakadémia Budapest állandó művésze és tanára, a FAB ensemble oszlopos tagja vagyok

Kamarazenészként olyan partnerekkel játszottam és játszom rendszeresen együtt, mint Joshua Bell, Nicholas Altstaedt, Maxim Rysanov, Vilde Frang, Keller András, Kelemen Barnabás, Kokas Katalin, Maxim Vengerov, Alina Ibragimova, Jonathan Cohen, Elena Bashkirova, Enrico Pace.

Európa olyan híres koncerttermében léptem fel, mint a hamburgi Laeishalle, a Wigmore Hall, a berlini Konzerthaus, a salzburgi Mozarteum, a velencei Teatro Malibran, a Berlin Philharmonie vagy a Salzburgi Mozarteum színpadán, a legerősebb szálak mégis a Zeneakadémia Nagyterméhez kötnek.

Számos hazai és külföldi zenekarral léptem fel szólístaként, például a Liszt Ferenc Kamarazenekar, Concerto Budapest, Szegedi, Debreceni, MÁV, Danubia és a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarral, Erkel Ferenc Kamarazenekarral és a Detmold Chamber Orchestra.

2024 tavaszán jelent meg első önálló lemezem Hypnosis címmel a Hungaroton kiadónál melyet a híres angol Gramophone magazin méltatott.

(<https://www.gramophone.co.uk/review/rachmaninov-shostakovich-cello-sonatas-dorakokas>)

Jelenleg a Magyar Állam tulajdonában lévő 1730-ban készült Montagnana mesterhangszeren játszom.