

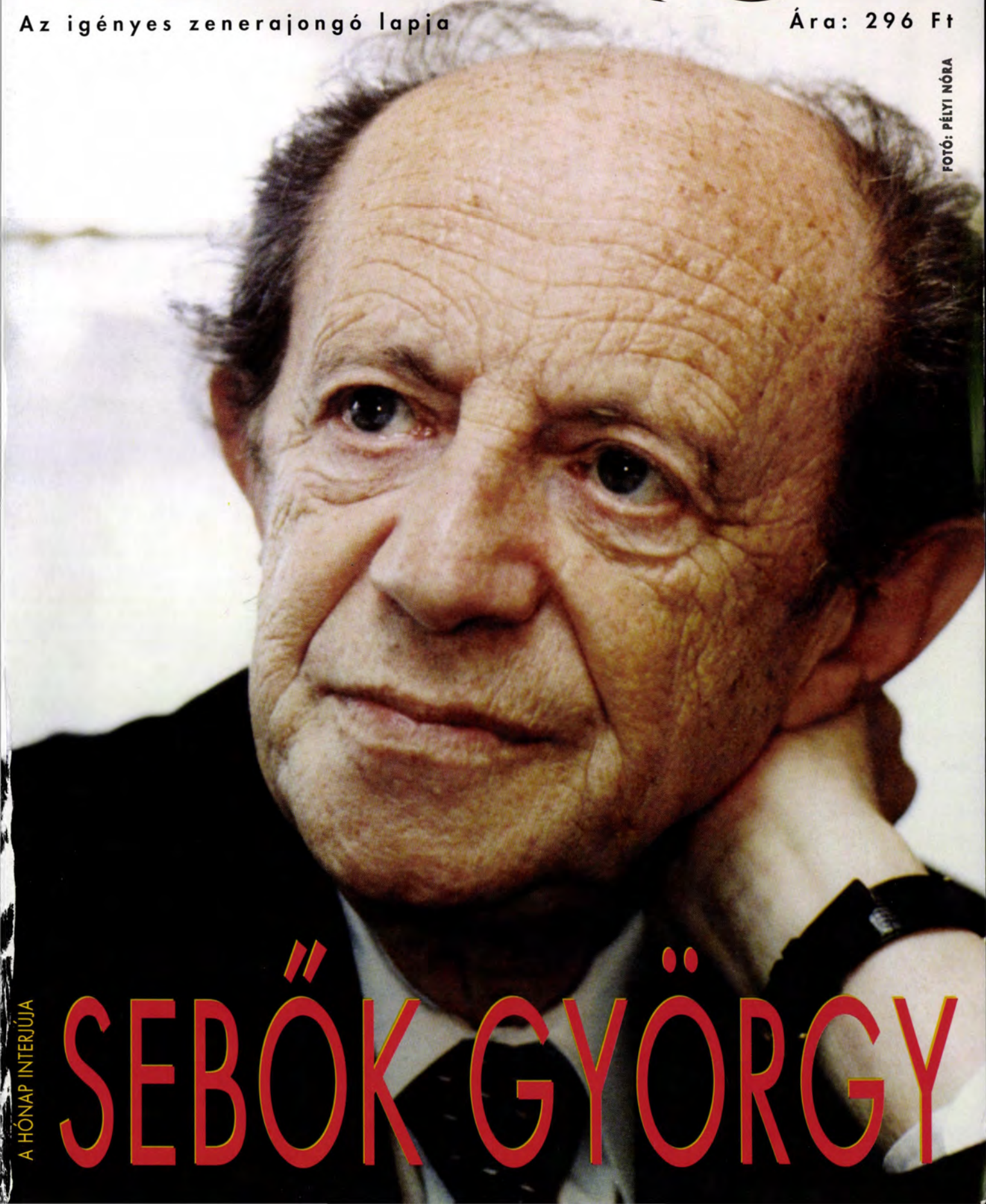
1999. IV. évfolyam 1. szám

GRAMFON

Az igényes zenerajongó lapja

Ára: 296 Ft

FOTÓ: PÉLYI NÓRA



A HÓNAP INTERJÚJA

SEBŐK GYÖRGY

Az

ECONOVUM

„Iványi prof. és Társai” Gazdasági Tanácsadó és Szolgáltató Kft.
az alábbi szolgáltatásokat ajánlja:

- Stratégiai diagnosztika és akciótervezés
SWOT és portfólió-elemzéssel.
- Szervezeteffektívítés, reengineering
és a javadalmazási rendszer korszerűsítése.
- Átfogó költséggazdálkodás
(Total Cost Management) kiépítése
és költségcsökkentő értékelemzés végigvitele.
- A kaliforniai Newport University magyarországi
képviselőteként – rugalmas távoktatási formában
– magyar vagy angol nyelven amerikai közgazdász
és doktori fokozat megszerzésének lehetővé tétele.



Információ: (06-30) 404-342

Gramofon januári lemezajánló



ISTVÁNFY BENEDEK

Szent Benedek-mise

ISTVÁNFY
MESSA DEDICATA
AL PATRIARCHA
SANTO BENEDETTO
KRAUS
REQUIEM
SZILVIA HAMVASI
NÓEMI KISS
JUDIT NÉMETH
PÉTER DRUCKER
ISTVÁN FOVÁCS
PÁL BENKÓ
PURCELL CHOIR
ORFEO
ORCHESTRA
GYÖRGY
VÁRHEGYI



Ésokorom
Kertész Iván

A mai zeneszerzők és az opera

Ligeti György Le Grand Macabre című operájának októberben lezajlott budapesti bemutatója sok vitát kavart. A nagy siker ellenére a hagyományos operákon nevelkedett közönség konzervatívabb része megrokkonyóddal fogadta a Michel de Ghelderode drámája nyomán készült mű témáját, nyelvi játékeit, trágár kiszólásait, bohóctréfáit, az autódudák hangszerként való felhasználását, a rendező excentrikus játéköleteit. Méltó-e ehhez a komoly műfajhoz ez a sok külsőséges hatáshatás – tették fel sokan a szónoki kérdést.

Nos, meg vagyok győződve arról, hogy Ligeti György, aki nagy műveltségű, a szakma minden csínját-bínját ismerő, mélyen intellektuális mester, nem öncélián húzott magára bohócsipkát, hogy boldogozzék a publikum előtt. Mindig nagyon is komolyan vette a hivatását, témaválasztásában és abban a stílusban, ahogy megzenésítette és színre vitte operáját, igen tudatos alkotói szándék vezette. Miről is van hát szó? Ligeti pontosan tudja, hogy egészen másképp kell megírni a színpadra szánt kompozíciókat, mint a hangversenydobogóra koncipiált műveket.

A XIX. században az invenciózus színpadi muzsika – például Donizettié vagy Verdié – még képes volt arra, hogy pusztán a maga kvalitásaival sikerre vigyen olyan operákat is, amelyek ostoba librettóra íródtak. Bár unalmasnak az ilyenfajta dalművek sem bizonyultak, hiszen a zeneszerzőnek szüksége volt arra, hogy a cselekmény szélsőségesen kanyarodjon, szeszélyesen ráncigálja a szereplők hangulatát öröm és bánat, szerelem és bosszúvágy között, lehetőséget adva a lírai lassú és feszes tempójú gyors áriák, együttesek gyakori váltakoztatására, és így egy jóllehet abszurd, de színes történet alakult ki a kezük alatt. Puccininak szintén bőven áradt a dallaminvinciója, de ő már nagy figyelmet fordított a zenedramaturgiára, a színpadi effektusokra is. A XX. század elején azonban a zene fejlődése olyan irányt vett, hogy az inkább a hangszeres, mint a vokális megszólaltatásnak kedvezett. Az énekszólamok igen nehéz és egyszersmind kevésbé mutatósá váltak. Ezért a zeneszerzők operáikban is csak akkor számíthattak sikerre, ha olyan érdekes librettót választottak, amely többé-kevésbé a zenétől függetlenül is képes volt felkelteni és fokozni a közönség érdeklődését. Kitűnő, érdekes szövegre készült például Alban Berg Wozzeckje és Igor Sztravinszkijnek A léhaság útja című dalműve. Ugyanezt bizonyítja a háború után Magyarországon bemutatott három legsikeresebb opera – Petrovics Emil: C'est la guerre, Szokolay Sándor: Várnász és Vajda János: Mario és a varázsló – példája is. Mellékesen megjegyezve, ezek mind kiváló irodalmi alpanyagból íródtak, de nem ez a lényeges, hanem a librettó és a feldolgozás módja. Ma is élnek kiváló zeneszerzők, akiknek van mondanivalójuk a közönség számára, ám tévednek, ha műüket – még ha vokális fogantatású is – okvetlenül a színpadon kívánják megvalósítani. Sok ilyen példát lehet találni Magyarországon is: a komponista megírja darabját, az Operaház elfogadja, a szereplők rengeteg munkával betanulják, sok pénzből elkészítik a díszleteket és a jelmezeket, lezajlik a bemutató, a kritika esetleg meg is dicséri az alkotó fáradozását és az előadást, néhány alkalommal bérletben még másorra tűzik, hogy azután végleg feledésbe merüljön. És mindezt miért? Mert az egész produkció színházilag nem érdekes. Ha szerzője oratóriumnak írta volna meg, hangversenytermi előadásra, bizonyára sokkal jobban járt volna vele. Visszatérve Ligeti Györgyre: amikor a bemutató alkalmával Budapesten járt, a sajtóértekezleten valaki megkérdezte tőle, gondolkodik-e újabb színpadi művön. A szerző azt válaszolta: igen, Lewis Carroll Alice Csodaországban című regényének megzenésítése foglalkoztatja, és ezt témaválasztást is igen jellemzőnek tartom.

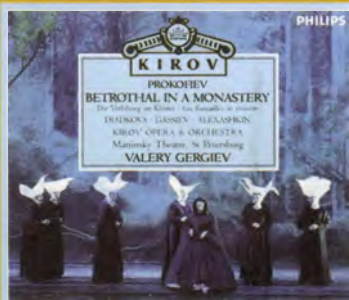
A mai zeneszerzőkkel és a színházzal kapcsolatban Karinthy Frigyesnek A cirkusz című remek novellája jut az eszembe. Ebben egy fiatalember, az író alteregója, beállít a cirkuszba, és elmondja az igazgatónak, hogy kitalált egy szép dallamot, amit hegedűjén szeretne eljátszani a közönségnek. A direktor persze kineveti a jelentkezőt, és szorgalmas tanulásra biztatja. Az elbeszélés végén azután – évek múlva – a történet hőse bemutatkozhat a cirkuszban: a nézők feje fölött, magasán a kupolában, ingó rekvizitumok tetején egyensúlyozva, végre elhegedülheti a melódiát, amely egyszer régen megszólalt a szívében.

RÓZSAVÖLGYI MÁRK

Társastáncok



MÁRK RÓZSAVÖLGYI
BALLROOM DANCES
FESTETICS QUARTET
OP. 190-200 (KÖZÖSSÉGI ÉNEKESKÖNYV)



PROKOFJEV

Eljegyzés a kolostorban

CARL FONTANA

First Time Together



The Hungarian
Jazz Trombone Company
with CARL FONTANA

First time together

Christian Escoudé

a suite for gypsies

CHRISTIAN ESCOUDÉ

A Suite For Gypsies



A Gramofon januári hírei **3**

4 A hónap interjúja:

Sebők György



Sztárközelségben – Cecilia Bartoli **7**

Antológia:

Anton Bruckner: Esz-dúr „Romantikus” szimfónia, No. 4 **10**

Budapesti Fesztiválzenekar:

Ünnepi beszélgetés Fischer Ivánnal **14**

Veress Sándor – Életműsorozat **16**

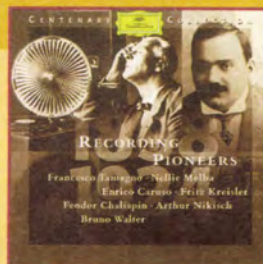
20 Kritika: Klasszikus



25



27



30

31 Kritika: Jazz



31



32



39

Beszélgetés Dés Lászlóval **43**

A Nemzeti Tankönyvkiadó ajánlata **46**

Retkes Attila
Főszerkesztő

Bösze Ádám
Lapigazgató

Zipernovszky Kornél
Jazzrovat-vezető

H. Magyar Kornél
Molnár Szabolcs
Munkatárs

Trochilus Grafikai Bt.
Lapterv és tipográfia

A szerkesztőség címe:

1025 Budapest
Mandula utca 31.
Tel./fax: 212-4782

Internetcím:

<http://www.bmc.hu/gramofon>

Kiadja:

Amfisz Kft.

Iványi Margó
Felelős kiadó

1025 Budapest
Mandula utca 31.
Tel./fax: 212-4782

Terjeszti:

a Hírker Rt., az NHE,
a Kiadói Lapterjesztő Kft.
és alternatív terjesztők

Terjesztésszervezés:

MediaTrade Bt.
Tel./fax: 342-2362

Nyomtatás:

NYOMDACOOP Kft.
Budapest

Felelős vezető:
Szabó József

ISSN 1416-1109

LAPUNK TÁMOGATÓI:

- Nemzeti Kulturális Alap
- Fővárosi Kulturális Alap

Eredményt hirdetett lapunkban is megjelent pályázatán a Magyar Jazzkutató Társaság. A zsűri (Bürger Miklós elnök, Körmendi Mari, Márton Attila, Zipernovszky Kornél) közleménye szerint az elbírálás szempontjai között mindenekelőtt a tudományos munka kritériumai szerepeltek, a pályázóktól elsősorban a választott téma alapos, teljes körű feldolgozását várják el. A minél teljesebb differenciálás jegyében a zsűri három díjkategóriát állapított meg (első-harmadik díj 120, negyedik-hetedik díj 100, nyolcadik-tizedik díj 80 ezer forint), amikor az egyes pályázatokról egyenként, írásban szavazott.

Az eredmény:

1. Ittész Tamás: Liszt Ferenc hatása a ragtime- és a szvingkorszakban
2. Áchim Tibor-Sóvári Zsolt: Az első jazzklub Debrecenben és a debreceni egyetemi bigband (1925–1930)
3. Abella Ilona: A Two Jazzers (a Mocsányi-Lakos duó) története és diszkográfiája 1928–1932
4. Nemes Nagy Péter: Martiny Lajos és a magyar szving
5. Csányi Attila: Magyar jazztörténeti magánfelvételek különböző hanghordozókon és újabb diszkográfiai adatok
6. Kurutz Márton: Jazzmuzsika magyar filmekben
7. Kovács Soma: Seiber Mátyás és a jazz
8. Olasz Sándor: A jazz hatása a magyar irodalomban
9. Fritz József Róbert: A magyar jazzklarinétozás fejlődése és története
10. Matisz László: Az első réteg, avagy a jazz mint rétegműfaj hajnala Budapesten (Deseő Csaba-portré)

Budapesten ünnepelte pályájának huszonötödik évfordulóját Budai Livia. A világhírű operaénekesnő Szinetár Miklós meghívásának eleget téve A denevér szilveszteri előadásának keretében az Orlovsky bál díszvendégként jelent meg.

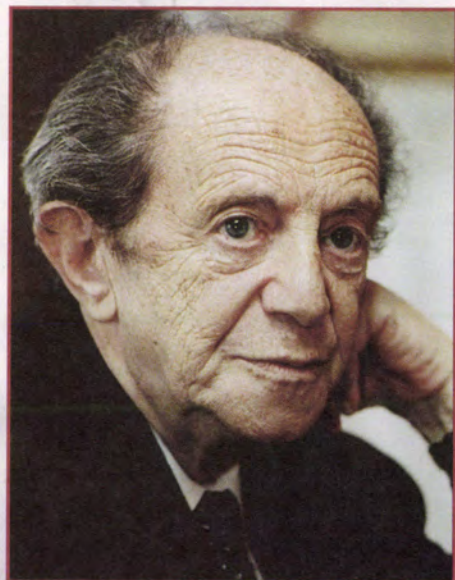
Budai Livia huszonöt éve végezte el Budapesten a Zeneakadémiát. Még főiskolásként megnyerte a Kodály-énekversenyt, de kiváló operaszínpadi tehetségére egészen korán felfigyelt a világ zenei közvéleménye is. Néhány évi itthoni operatagság után az akkori Nyugat-Németországban kezdte nemzetközi karrierjét. 1977-ben Carlo Bergonzi partnereként nagy sikerrel debütált a londoni Covent Gardenben, majd egy évvel később San Franciscóban is. Mindkét alkalommal Verdi-operák mezzoszerepeiben, A trubadúrban és a Don Carlosban lépett színpadra (Azucena, Eboli hercegnő). 1980 és '90 között a müncheni Bajor Állami Operaházban végigénekelte az operairodalom drámai mezzoszoprán-repertoárjának legjavát, de közben bejárta a világot, és napjainkig a legtekintélyesebb operaszínpadok vendége. Pályájának eddigi legkiemelkedőbb pillanatai közé tartozik például Erzsébet királynő alakítása Donizetti Stuart Máriájának madridi előadásában (a címszereplő Montserrat Caballéval), Amneris Verdi Aidájában Plácido Domingóval vagy A trubadúr New York-i változata Luciano Pavaróttal és Joan Sutherlanddel.



Az opera mellett rendszeresen fellép oratóriumkoncerteken (Bach, Bartók, Beethoven, Berlioz, Brahms, Händel, Haydn, Kodály, Liszt, Mahler), ismert és elismert dalénekes, de nem hiányzik repertoárjából a klasszikus operett sem. Budai Livia pályájának e sokszínűségéről is nyilatkozik lapunk következő, februári számában, A hónap interjújában.

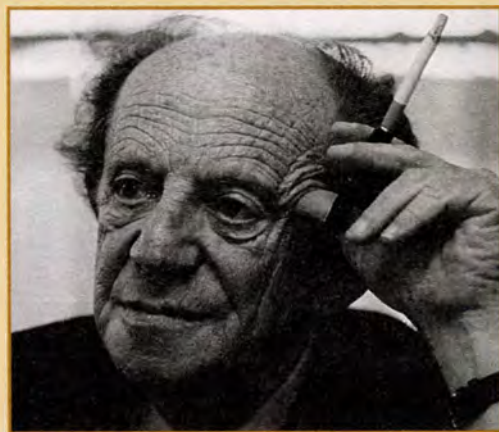
László Zsuzsa

BUDAPESTI BESZÉLGETÉS
SEBŐK
GYÖRGGYEL



A zongorázó láma

A közelmúltban egy bíres művészno megjegyezte: ha az újságírók lényegi dolgokat akarnak megtudni egy muzsikusról – arról, hogy hogyan gondolkodik, mit érez, mit akar elmondani a világról –, miért azt tudakolják, hogy ki volt a tanára, hol turnézott és basonlókat. Miért nem kérdezik meg például, hogy mit olvas éppen? Nos, én megfogadtam a tanácsát. Amikor októberi budapesti vendégszereplése során személyesen találkozhatam az Amerikai Egyesült Államokban élő Sebők György zongoraművésszel, korunk egyik legjelentősebb muzsikásával, feltettem neki a javasolt kérdést, és hosszú, tartalmas beszélgetés vette kezdetét. Ennek egy részét osztom meg most a kedves olvasóval. Talán közelebb jut általa e csodálatos egyéniségű, filozofikus beállítottságú muzsikusz igazi énjéhez.



FOTÓ: PÉLYI NÓRA

G ramofon: Mit olvas mostanában?

SEBŐK GYÖRGY: Regényt csak nagyon keveset, inkább szakkönyveket a fizikáról.

G: A fizikának mely területe érdekli?

S. GY.: Tulajdonképpen minden területe. Először megpróbáltam minden könyvet megszerezni, amit Einstein írt, és amit Einsteinról írtak. Az 1905 körüli fizikai forradalom rendkívüli módon érdekel, és persze az is, ami azóta történt a fizikában. Mindez olyan mértékben mozgatja meg az ember fantáziáját, és olyan élményt ad, amelyet csak a vallás tud adni.

G: Éppen Einstein mondta: ő egy olyan „legfelsőbb intelligenciában hisz, aki a kikutathatatlan világ-mindenségben nyilatkoztatja ki magát”.

S. GY.: Einsteint nagyon zavarta a probabilitás. Azt mondta: Isten nem játszik kockajátékot. Meg volt róla győződve, hogy valahol kell lennie egy végső rendnek a világban, amit mi most nem értünk, és talán sohasem fogunk megérteni.

G: Ön is azért foglalkozik a fizikával, hogy megfejtse a kozmosz titkát?

S. GY.: Egyszerűen csak a kíváncsiság hajt. Sok olyan felfedezés történik, amely fölborítja mindazt, amit addig bizonyítottak vélték. A fizikának számos állítása felfoghatatlan a józan ész számára. Az a magyar író, aki hasonló kérdéseket kutatott (igaz, egészen más módon), egy nagyon kíváncsi ember, Karinthy Frigyes volt. A kíváncsiság nemcsak arra vezeti az embert, hogy ő maga fölfedezzen valamit, hanem arra is, hogy megpróbálja megérteni azt, amit mások fölfedeznek. Rengeteg Karinthy-t olvastam, mert tipikusan pesti gondolkodású, humorú író dacára univerzális érzésvilágú ember volt, aki mindennel foglalkozott.

G: Kiállításokra, színházba jár-e?

S. GY.: Sajnos csak nagyon kevés időm jut erre.

G: És ha több ideje lenne?

S. GY.: Mit csinálnék, ha több időm lenne? Tudja, én elég sok időt el tudnék tölteni azzal, hogy nem csináljak semmit.

G: Valamiféle meditatív állapotra gondol?

S. GY.: Ha így mondanám, nagyképpűnek hangzana. Nem tudatosan, nem valamelyik módszer alapján, de olyan állapotba kerülök, ami majdnem olyan, mint egy megvilágosodás. Ez nem az álom és az ébrenlét közötti, hanem az ébrenlét fölötti állapot. Valamiféle megfoghatatlan időtlenségben jönnek-mennek ilyenkor a képek és a gondolatok.

G: Ön az időtlenségről beszél, holott egy olyan művészetet művelője, amely az időben történik.

S. GY.: Az idő a rögeszmém, és nemcsak a művészetben. Abszolút idő nem létezik. Az idő megy előre és hátra is. Bizonyos elméletek szerint pedig nincs is. Nekem a gyakorlati életben semmi közöm hozzá. Persze Bloomingtonban, az egyetemen (36 éve tanítok az Indiana Universityn) pontosan kell érkeznem az órára, ilyenkor kénytelen vagyok számon tartani, mennyi az idő. De ha illyesfajta fegyelem nem köt, el kell gondolkoznom, hogy egyáltalán melyik hónapban vagyunk, hanyadika van. Néha ez már egészen nevetséges. Ha egy csekket kell dátumoznom, sokszor azt sem tudom, melyik évet írjuk.

G: Ennyire kívül lehet helyezkedni az időn, amikor mindenki kétségbeesetten harcol a múlt idő ellen, és senki nem akarja elfogadni, hogy 24 órába vagy éppen egy életbe nem fér bele annyi, amennyit ő szeretne belezsűfolni?

S. GY.: Már egészen fiatal koromban előfordult, hogy egy társaságban ülve a szellemem messze kalandozott. Ott voltam, és mégsem voltam ott. A barátaim rám ragasztottak egy becenevet, én lettem a „dalai láma”. A mai napig sokan így köszöntenek: „Szervusz,

láma, hogy vagy?” Ha pedig valaki elréved, a barátaim azt mondják: „Hagyjátok békén, lámázik.”

G: A zene is – mint sokan állítják – a mindennapokból való kiszakadás, a szellemvilággal való kommunikáció eszköze...

S. GY.: Ez így van. Létezik egyfajta időtlen állapot a zenében is. Illinois-ban meglátogattam egy óraműzeumot, amely bemutatja, hogyan próbálta az ember mérni az objektív időt a különböző korokban a homokórától és a napórától egészen az atomóráig. Csak hogy létezik szubjektív idő is. Ha az ember hirtelen ránéz egy másodpercmutatós órára éppen abban a pillanatban, amikor a másodpercmutatós nem mozog, amikor aztán továbbmozdul, kiderül, hogy a másodperc milyen hosszú. Mintha megállna az idő. Bizonyos aktivitásokban, így a zenélésben is létezik ehhez hasonló.

G: Olvastam egy kritikát, amely arról áradozott, hogy ön hogyan interpretálta Liszt H-moll szonátáját. A végén a szakember fölött egy költői kérdést: vajon mennyi idő, mennyi érés szükséges ahhoz, hogy valaki ezt a hatalmas zenei folyamatot ilyen erős kohézióval szólaltassa meg? Lehet, hogy az időről való sok filozofálgatás segíti az ilyen nagy ívű zenei formálást?

S. GY.: Azt hiszem, ez inkább ráérzés kérdése. Az első, ami az emberben a megszületése után, a tudata kialakulásával létrejön, az időhöz és a térhez való viszonya. Ez, bár finomodik, alapjában nem változik.

G: Összegyűjtöttem (1978-tól) magyar szakemberek különböző időpontokban írt kritikáiból azokat az állandóan visszatérő jelzőket, amelyekkel az ön játékát illették. Néhány közülük: „finom” (ez szerepel leggyakrabban), „visszafogott”, „mértéktartó”, „választékos”, „elegáns”. Van, aki úgy fogalmaz, hogy „játékából hiányzik a végletes érzelem, a szédítő szenvedély”. Ez a varázslatos finomság,

amivel a legutóbbi zeneakadémiai estjén is elbűvölte az áhitatosan figyelő közönséget, tudatos dolog, vagy a lényéből fakad? Beethoven *Appassionata* szonátájának fináléját is, amit viharzó szenvedélyességgel szoktak játszani, ön valamiféle olimposzi magaslatról, bölcs derűvel tolmácsolta...

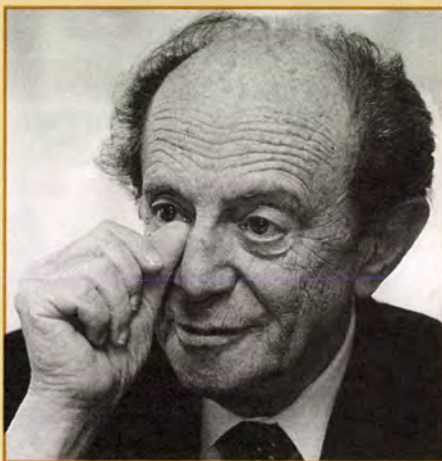
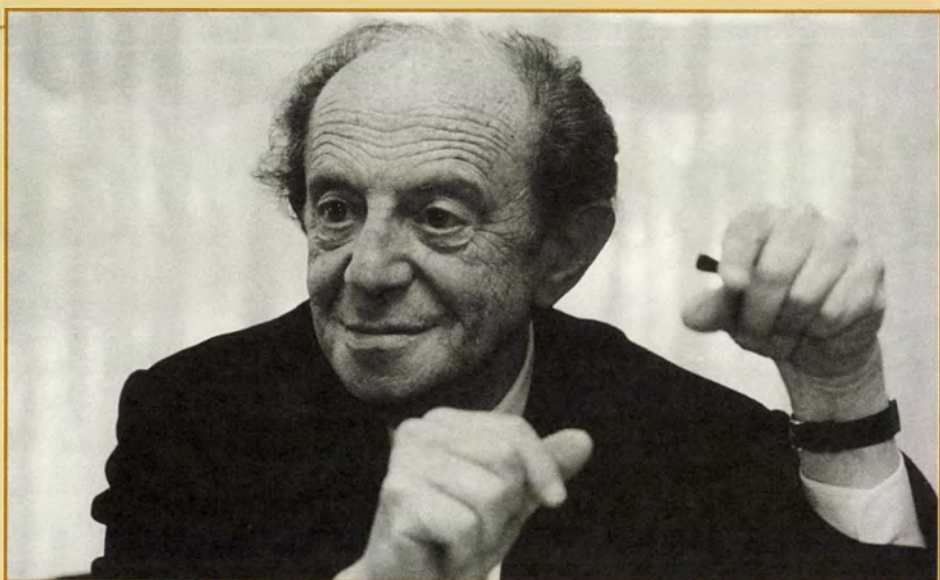
S. GY.: Én azt próbálom megtalálni, hogy egy szerző mit gondolt, mit érzett egy adott mű megírásakor. Egészen biztos, hogy amikor Beethoven írta az *Appassionatát*, nem volt magán kívül, hiszen akkor nem tudott volna komponálni. Úgy gondolom, hogy a normális, átlagos, mindennapi kedélyállapoton felül van egy művészi lelkiállapot, és van egy másik is, ami alatta van... Amelyik alatta van, az leönti a zenét valami szósszal, tombol, mintha a zongorát meg kellene erőszakolni, holott a zongora nem áll ellen. Ami nagyon fontos: én nem akarok hazudni. A hazugságnak sokféle módja van: lehet hazudni tudatosan, ami jelen esetben azt jelenti, hogy azért ütök nagyobbakat a zongorára, és azért játszom gyorsabban, hogy nagyobb sikerem legyen.

G: Most ez a divat...

S. GY.: Valóban, a kalapácsoló, döngető divat elég jellemző napjainkra. A fiatal Liszt lehet, hogy döngette a zongorát, valószínűleg hatásvadászó is volt, és hódítani akart, de biztosan az izzó szenvedély váltotta ki a döngetést, és nem fordítva. Az izmoknak nincs saját szenvedélyük. Persze a virtuozitás is lehet nagyszerű és élvezetes, ha a mű azt akarja. Egy csodálatos teniszmérkőzés is lehet nagy élmény. Egy akrobatamutatvány is lehet izgalmas. De Beethoven nem tenisz, és Liszt nem cirkusz. A valódi virtuozitást a zenében vagy az öröm hajítja, vagy a démonosság, de a tartalom mindig fontosabb, mint a tartály. Az öreg Liszt a leírások szerint csak ült a hangszernél, meg sem mozdult, és áradt belőle a zene...

G: De mi van azokkal a művekkel, amelyek valóban izzó szenvedélyességet sugallnak? Mi van egy fiatalkori Liszt-darabbal, amiről lehet tudni, hogy Liszt is úgy játszott, hogy – némi túlzással – törjenek a kalapácsok és őrijongjön a közönség?

S. GY.: Azt ifjúkoromban én is úgy játszottam. A Francia Hanglemez-akadémia nagydíját 1958-ban egy Liszt-lemezért kaptam, többek között a Mefisztó-keringőért. Ráztam a fejem, és a homlokomba hullott a hajam. Ma is le tudom játszani olyan gyorsan és hangosan a Mefisztó-keringőt, de mégsem úgy játszom, mert szerintem Lisztnek nem ez volt a szándéka. Először is Liszt nem akarta, hogy az ember fölvegjön az oktávaival, mert olyan technikai tudással rendelkezett, amelynek ez természetes része volt. Nem hiszem, hogy beleizzadt volna a zongorázásba. Ha úgy játszom a Mefisztó-keringőt, hogy a hallgatónak az a benyomása, hogy de gyorsan, de hangosan tudok zongorázni, akkor igazából meggyaláztam Lisztet, fölhasználtam őt, nem pedig tolmácsoltam. A Mefisztó-keringő is egy emberi történet: történetesen arról, hogy hogyan lehet hódítani szerelem nélkül. Nekem a művekben rejlő emberi történetet kell elmondanom. És most hadd térjek vissza arra, hogy vajon miért mondják játékomra annyian, hogy finom. Nos, úgy gondolom,



lom, azért, mert az emberek füle egyre kevésbé érzékeny. Mondhatni, az emberek egyre süketebbek. Meg vannak lepve, ha valami árnyalt dolgot hallanak, és eltart egy darabig, amíg meghallják az ilyen árnyalt előadásban a tartalmát. Ez egyébként a képzőművészetre is áll. Leonardo da Vinci mondta, hogy a fekete és a fehér között millió árnyalat létezik, amit nagyon sok ember nem lát. Ha megnézi a modern festményeket, a legtöbb közülük piros, fekete, harsogó zöld, hogy odanézzenek az emberek... Az ingerküszöb már annyira magasra van, hogy a zenében is ordítani kell, hogy odahallgassanak. Csakhogy szerintem Mozart vagy Beethoven nem ordítani akart, hanem fontos, mély dolgokat mondani.

G: A koncertjén azon is töprengtem, hogy hogyan lehetséges, hogy az ön virtuozitása 76 éves korában ugyanolyan, mint évtizedekkel ezelőtt volt. Hogyan lehetséges, hogy nemcsak a szellemén, de a kezén sem fogott az idő?

S. GY.: Ha erre egyáltalán válaszolok, az igazán csak szerénytelennek hat... Tény, hogy semmiféle fizikai változást nem érzek, ami a zongorázást illeti. Valóban nem érzem, hogy be lenne rozsdásodva a kezem, a virtuóz műveket ugyanúgy tudom eljátszani, mint ezelőtt 50 évvel. Ám az is tény, hogy ez nem valamiféle égi adomány, és nem is tréning eredménye.

G: Hanem?

S. GY.: Az egész gondolkodásom – beleértve a pedagógiai tevékenységemet is – arra irányul, hogy a

saját belső ellenállásunkat le kell győzni. Az ellenség belül lakik. Ez fiziológiailag is kifejezhető: az antagonista izmok, inak ne harcoljanak egymással. A zongorázás normális funkció. Ha valaki nem reumás, zongorázhat 90 évesen is. Gondoljunk csak Rubinsteinre.

G: Tehát tudatosan készült arra, hogy a rugalmasságát megtartsa?

S. GY.: Nemcsak hogy megtartsam, hanem hogy meg is tanítsam. Megpróbálom fölszabadítani a tanítványaimat. Ebbe beletartozik a lélegzés módja, de még az is, hogy mikor hová néznek. Megkeressük, hogy hol merevek. A fizika, a pszichológia és a fiziológia sok ága foglalkozott azzal, hogy hogyan lehet minimális energiával elérni a maximális eredményt. A minimális energia adja a maximális érzékenységet. Itt egy egészen egyszerű dologról van szó: arról például, hogy ha telefonálok, ne nyomjam a gombot mélyebbre, mint szükséges. A csöngő sem lesz hangosabb, ha erősebben nyomom. Visszatérve a zenére, a megoldás a zenei gondolat, a testi mozgás és a hangszer működésének a harmóniája.

G: 1957-ben hagyta el Magyarországot, s először Párizst, majd Bloomingtont választotta otthonának. Több mint négy évtized telt el azóta. Mennyire éri magát a mai magyar zenei élethez tartozónak?

S. GY.: Semennyire. Sajnos nincs rendszeres kapcsolatom magyar muzsikusokkal, kivéve a gondnokművész Starker Jánost, aki a szomszédos stúdióban dolgozik az egyetemen. Ha hazajövök játszani, örömmel töltenek el az ismerős arcok. Most is boldog voltam, hogy a Zeneakadémia zsűfölvá volt. Őszintén szólva, meg is voltam lepve. Arra gondoltam, hogy akik engem ismernek, nagyon öregek már ahhoz, hogy koncertre járjanak, a fiatalok viszont nem tudják, hogy ki vagyok. Ennek ellenére minden generáció képviseltette magát. Az volt az érzésem, mintha egy freskóról másztak volna le az emberek. Megelevenedtek a bennem élő régi képek. Legelőször Weiner Leó küldött fel a Zeneakadémia pódiumára. Tizenhat éves voltam, és Beethoven játszotam. A páholyban ott ült Dohnányi... Ez az eltelt hosszú idő ellenére is kiradírozhatatlan. Erre emlékezni fogok, amíg csak élek.

Solymosi Tari Emőke



Kiadói panoráma című sorozatunk folytatásaként a jövőben „szakosodunk”, hiszen miután megismertettük olvasóinkat a világ jelentős kiadóinak repertoárjaival, azok kimagasló, világbíró művészeit mutatjuk be eredeti információk, hírek és interjúk segítségével. A kiadói politika egyik alappillére az ügyeletes sztárok felkarolása, megjelenésük támogatása. A velük kötött exkluzív szerződések olyan kedvező, háromoldalú szimbiózist eredményeznek, amely kiadónak, művésznek és a közönségnek egyaránt hasznot hoz – kinek anyagi, kinek szellemi tekintetben. A sort a Decca vezércsillagának számító olasz mezzodíva életútjának bemutatásával kezdjük.

C E C I L I A

Bartoli

ha karrierje töretlen marad, a legendás római Santa Cecilia konzervatórium egykori növendékét is lassan akár szentté avathatják. Legalábbis operai körökben. Tény, hogy Cecilia szerencsés csillagzat alatt született, hiszen már pályája indulásánál két világsztár nyúlt a hóna alá, amikor ország-világ előtt vállalták a mindössze tizenkilenc esztendő tehetség bemutatását az olasz televízióban. A szopránként Katia Ricciarelli és a baritonkirály Leo Nucci kedves, bátorító szavak kíséretében hívta fel a tévénézők figyelmét a bájos, fiatal szopránra, mindenekelőtt a már akkor különlegesen csengő, mezzó árnyalatú énekhangra. Bár egy tévébemutató utólagos visszhangját nehéz pontosan megítélni, tény, hogy Bartoli kisugárzó tehetsége sokakat magával ragadott. A prezentáció híre eljutott más zenészek fülébe is, és ennek köszönhetően szinte már másnap előéneklésre szóló meghívót kapott Riccardo Mutitól, majd rövidesen két másik, ugyancsak nagy hatalmú maestro, Herbert von Karajan, illetve Daniel Barenboim is kíváncsi érdeklődést mutatott iránta. Meginvitálták gyorsan egy Maria Callas emlékére rendezett francia tévéműsorba is, ami után már nem volt megállás: Verona és Catania színháza hívta fellépésre, hogy megismerje, és dicsekedjen vele.

Az 1966-os születésű, így ma még mindig csupán 32 esztendő sztár a konzervatóriumi órák után otthon is énekleckéket kaphatott, hiszen szülei szintén jónevű operaénekesek. Silvana Bazzoni, a mama mindenekelőtt leánya hangképzését igyekezett még fényesebbre és biztosabbra csiszolni, míg az apa, Angelo Bartoli azon fáradozott, hogy az egyes dalok, illetve áriák zenei tolmácsolásában segítsen az amúgy maga által is rendkívüli tehetségnek ítélt Ceciliának. Igyekeztek azzal is egyengetni leányuk karrierjét, hogy elintézték, már alig kilencévesen debütálhasson a római Teatro dell'Opera színpadán. Igaz, ez még csak színpalack mögötti bemutatkozás volt Puccini Toscájának Pásztorfiú szerepében, de ami a lényeg, Cecilia neve már rákerült a színlapra. A tíz évvel későbbi ominózus tévéfellépéseket követően az első igazi operai „dobogós” színrelépésre Veronában került sor, ahol Bartoli kisasszony Alboino királyt alakította Ciampi Bertoldo, Bertoldino e Cacaseno című daljátékában,



majd egy kevésbé ismert Rossini-operában való cataniai debütálást követően, 1988-ban már a Rossini-szentélynek tekinthető Pesaro is megismerhette varázslatos mezzo hangját, és szerepformálásban is tehetségesnek ítélte alakítását A selyemlétra Lucilájaként. Az előadást a Ricordi kiadó lemezre rögzítette, és ezt az élő produkciót dobta piacra egy évvel később, amely ezáltal Bartoli első kereskedelmi forgalomba került CD-je lett. Az amúgy leginkább csak zseniális nyitányáról ismert, a nagy operaházakban ritkán játszott Rossini-darabban Bartoli mellett Luciana Serra és William Matteuzzi is fellépett, és a bolognai Teatro Comunale pompás

hangzást produkáló zenekarát Gabriele Ferro dirigálta.

Még '89-ben összehozza a sors a Decca lemezcéggel, ahová idővel máris exkluzív szerződés köti. Az első Bartoli-Decca koprodukció terméke egy pompás Rossini-áriaalbum, ezt követően egy ideig még az Erato és a Teldec is foglalkoztatja különféle Mozart-operák szerepeiben az egyre magabiztosabban éneklő, és a vele közreműködő művészek által felkarolt fiatal sztárt, de Bartoli hamarosan végleges döntést hoz, és marad a londoni Deccánál, amelynek ma kétségtávol egyik vezető egyénisége. Művészetét a kiadó zseniálisan ki is aknázza rek-

CECILIA

Bartoli

lám- és propagandacélokra. Az énekes csillag még a nyolcvanas évek végén a Magyarországon is jól ismert Giuseppe Patanéval is énekel lemezre, aki nem sokra rá felkéri őt, hogy lépjen fel A sevillai borbély Rosinájaként a ludwigsburgi Ünnepi Játékok színpadán. Eközben dalestet ad a londoni Wigmore Hallban, majd rövidesen a New York-i Avery Fisher Hallban.

Szinte egymásnak ajánlják dirigensek, operadirektorok, rendezők és már ez idő tájt kialakul Bartoli – alapjaiban máig érvényes – Mozarra és Rossinire mint két alapra épülő repertoárja. Barenboimmal a Cosi Despináját és Dorabelláját is elénekli, míg – csak úgy, menet közben – igent mond a már nagybeteg Karajan invitációjára, aki szívesen látja őt a salzburgi Húsvéti Játékokra Bach h-moll miséjének szólistaegyüttesében. Mindössze huszonöt évesen 1991-ben, évekkal a meghallgatás után, végre bemutatkozhat az opera első számú itáliai fellegvárában, a Scalában is, természetesen ezúttal is egy Rossini-opera, az – amúgy valamikor Pesten is műsoron tartott – Ory grófia Isolier szerepében. Mozart-énekesi kvalitásait csillogtathatja meg ugyanakkor Dorabellaként még ugyanebben az esztendőben a firenzei Maggio Musicale magas színvonalú produkciókhoz szokott publikuma előtt, majd Hamburg és Zürich nem kevésbé rangos dalszínházában Idamanteként, illetve Zerlinaként debütál.

„Vannak énekesek, akiket őszintén csodálok. Ilyen Anne Sofie von Otter és a már visszavonult Christa Ludwig, vagy hogy a múltból is hozzak példát, Conchita Supervia. Hogy utóbbi Rossinit énekelte, noha közel nyolc évtized telt el azóta, ma is hihetetlen a számomra. Bár az akkori idők felvételtechnikája mai füllel csapnivaló, Supervia éneke mégis modernnek tűnik. Vannak persze, akik nem kedvelik sajátos vibratóit, végül is azonban nem ez a lényeg. Sokkal fontosabb a személyiség, vagyis az, hogy az énekes mit kezd istenáldotta hangjával. Az énekhang mögött meghúzódó személyiség tesz valakit zseniális vagy középszerű művésszé” – fogalmazza meg credóját Bartoli. Sajátos hangszínéről, illetve a szoprán, és mezzoszerepekről a következőképpen vall: „A hangok kategorizálása nem volt tendencia régen. Ha megnézik a Figaro házassága partitúráját, nyomban látható, hogy Mozart valamennyi női szerepet szoprán hangra írta. Cherubi-

no sem mezzo. A differencia a hangok színében rejlik. A verista daraboknál vagy Verdinél erős a különbség, ebből következően is egy Verdi-mezzoszoprán tökéletesen különbözik egy Mozart-mezzótól.”

Érettségét jelzi, hogy a mai hektikus időkben is képes óvni és védeni rejtett kincsét. Nem vállal többet például évi ötven fellépésnél, ami mindössze heti egy színpadi, illetve koncertdobogós szerepléssel egyenlő. A köztes időben vagy az éppen soron következő szereplésre készül fel a tőle megszokott hihetetlen alaposággal, vagy igyekszik kikapcsolódni. „A tizenhatalmadik század gyermeke vagyok”, akinél egyelőre Rossini vagy Bellini a felső határ – „idővel lehet, hogy bizonyos Puccini-szerepeket is elénekelek” –, bár a másik oldalon Bartoli újabban Monteverdi-, Händel- és Vivaldi-műveket is felszedget repertoárjára, vagyis nyitni próbál a barokk felé, míg közben a dalok világában sem tartja már magát szigorú időbeli korlátokhoz. Szívesen tolmácsolja Bizet és Ravel dalkompozícióit, de ismeretlen szerzők tán soha elő nem adott vokális műveinek megismertetését is örömmel vállalja. „Pauline Viardot Garcia nevét szinte kizárólag énekesként ismeri a világ, pedig nagyszerű compositrice is volt” – jelzi, hogy zenenépszerűsítőként is szívesen színre lép. Haydn elfeledett L'Anima del Filosofo operájának újraélesztésében is szerephez jut Nikolaus Harnoncourt jobbkezéeként: „Való igaz, hogy Sutherland is énekelte, de annak több mint három évtizede. Ki emlékszik rá?”

Azután 1996-ban teljesülhet a legnagyobb álmom, s Bartoli a James Levine vezényelte új Cosi fan tutte produkcióban végre a Met színpadára léphet. „Szuper az akusztika, épp ezért nem esett nehezemre ott énekelni. Azt viszont sajnáltam, hogy a nézőtér méretei miatt nem tudtam kontaktust teremteni a közönséggel” – idézi élénk Metropolitan-beli debütálását, amelyet azóta már több fellépés követett ugyanott, sőt a mezzoszoprán sztár még a társulat '97-es japán turnéjára is hivatalos volt, ami egyértelműen jelzi, hogy a Metben rendszeresen számítanak rá. Ő ma talán a legzseniálisabb Hamupipőke, de csodálják Rómától Houstonig bájos Rosináját és – amióta repertoárján tartja – a Figaro házassága Susannáját is. Mindenütt üdvözlik fantasztikus énektechnikáját, a gyöngyöző

trillákat, sajátos díszítéseit, összességében a szerepek, dalok, áriák energikus tolmácsolását.

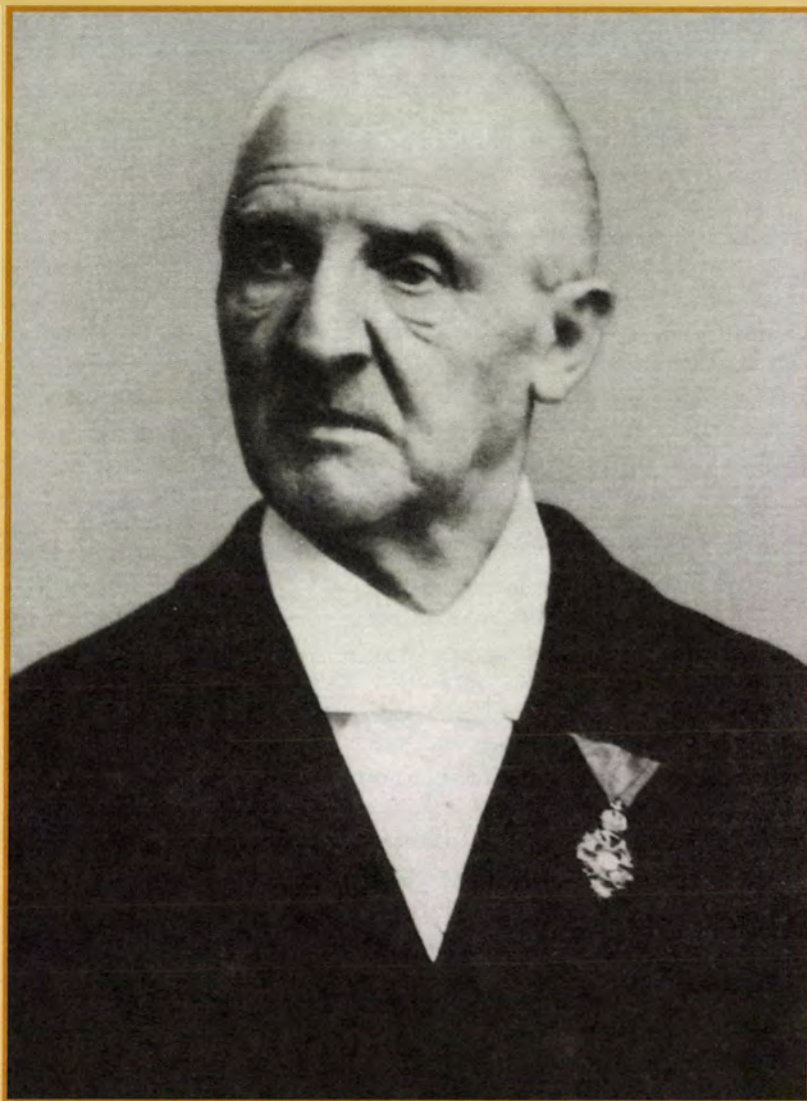
A PolyGramhoz tartozó Decca lemez cég és Cecilia Bartoli közötti gyümölcsöző együttműködést számos díj is, egyebek között a Deutsche Schallplatten Preis, az olasz La Stella d'Oro, a belga Caecilia Díj, a francia Diapason d'Or, valamint a Japánban '94-ben átadott, a „Legjobb Operafelvétel”-nek járó kitüntetés fémjelzi. Még annak előtte elnyerte a Billboard „Év művésze”, valamint a „Top Selling Classical Artist”, vagyis a klasszikus zene előadóművészei között a legnagyobb példányszámban eladott CD-k után járó elismerést, és vitrinjében őrizheti a '94-ben átnyújtott, amúgy ritkaságszámba menő „az év női klasszikus zenei művésze” díjat is, megkapta továbbá a művészek számára szóló rangos francia kitüntetést, a „Művészetek Lovagja” címet is. '95-ben a Schiff András zongorakísérettel megszólaltatott „Olasz dalok” albumát Grammy-díjjal tüntették ki. Komplet operacé-CD-i (Sevillai, Hamupipőke, La Clemenza di Tito) mellett a három lemezből álló Rossini-kiadványa (Áriák, Dalok, Hősnők), továbbá Mozart-zenéket tartalmazó CD-i (Áriák és Portrék, valamint Antik áriák és Szerelmi dalok – ez utóbbin Myung-Whun-Chung kíséri) is jelzik Bartoli folyamatos kapcsolatát a Deccával, illetve a kiadón keresztül tulajdonképpen magával a lemezipparral. Legújabb lemezén a Live in Italyn, vagyis egy nagy sikerű olaszországi hangverseny élő lemezfelvételén Jean-Yves Thibaudet kísérettel ad elő dalokat, köztük eddig ismeretlen Vivaldi-, Giordani-, Montsalvatge-, illetve-Bizet kompozíciókat. Már elkezdődött Bartoli 1999 tavaszán kiadandó további két CD-jének beharangozása. Az egyiket Bryn Terfellet Mozart, Rossini és Donizetti humoros duettjeit gyűjtötte csokorba, a másikon pedig a mindössze tizennégy éves Mozart remekében, a Mitridate operában hallható Natalie Dessay, illetve Giuseppe Sabbatini társaságában.

Akik ugyanakkor élőben is szeretnék hallani a Decca sztárját, megadatik a csoda, hiszen Cecilia Bartoli január 16-án a bécsi Konzerthausban ad dalestet, majd február 21. és 27. között, továbbá március folyamán több operaelőadáson is közreműködik Zürichben, és márciusban Münchenbe látogat...

Lindner András

Közreadási szempontból a Bruckner-filológia többé-kevésbé megnyugtatóan tisztázta annak a kilenc, illetve tizenegy szimfóniának a kérdését, melyeket Bruckner a változatok tekintetében meglehetősen gazdagon és bőkezűen az utókorra hagyományozott, egész életre szóló munkát adva így a Bruckner-kutatás elkötelezettjeinek. Az életmű általános esztétikai, kompozíciótechnikai vizsgálata csak részeredményeket tud felmutatni, van még tehát elég elmélkedni való probléma a jövő nemzedék számára is. Ami a filológiát illeti: a III. szimfónia és a IX. – ha Deryck Cooke jól számolta össze, ebből huszonöt különböző partitúra áll rendelkezésre – extrém esetek. A IV. szimfónia valahol félúton áll azon a képzeletbeli skálán, melyen a III. és IX. a probléma-maximumot testesítik meg. Mielőtt az egyes felvételek értékelésébe kezdenék, érdemes megvizsgálni a IV. – „Romantikus” – szimfónia változatait, mivel véleményem szerint ezek a változatok nemcsak a filológia számára érdekesek, hanem magát az interpretációt is érintik; nemcsak a verziók közti választásra gondolok, ez önmagában nem értékmérő, inkább arra a karmesteri szándéokra, mely a művek hiteles tolmácsolásán túl arra is vállalkozik, hogy egy részét elvégezze annak a munkának, ami a Bruckner-kutatás következő nemzedékére vár, azaz a változatok pusztá elkülönítésén túl a zenei folyamatok mélyrétegét is feltárja.

Bruckner 1874 januárjában kezdett hozzá a IV. szimfóniához, és 11 hónap alatt be is fejezte. Az első változat revíziójának gondolata 1877 októberében merült fel, és a következő egy évben módosította az első tételt (változott a zenekari felrakás, a hangszerezés, de a megmunkálásra kerülő zenei matéria lényegében érintetlen maradt, ám közel 60 taktussal rövidebb kifejtést kapott), a második tételt (Andante) alaposan átdolgozta, de mindössze egy ütemmel lett hosszabb, a harmadik tétel helyett teljesen új scherzót írt, ez lett a híres Vadász-scherzo. A Finálét átdolgozta, és közel 140 ütemmel lerövidítette. Ezt a Finálét 1880-ban egy új tétel váltotta fel. A Romantikus szimfóniát leggyakrabban ebben az 1878/80-as változatban (tehát az első három tételt 1878-ból, míg az utolsót 1880-ból) lehet hallani. Ezt a verziót adta ki Robert Haas „Originalfassung”-ként 1936-ban. Ezt vette alapul Leopold Nowak, Haas tanítványa és utóda, Bruckner kritikai összkiadásának szerkesztésekor. Egyetlen ponton tért el tőle. 1886-ban több karmester is megkereste Brucknert a IV. szimfónia előadása miatt. Arthur Nikischnek ígért egy „jobb partitúrát”, ami Hermann Levinek Münchenben ekkor már megvolt. Közben New Yorkból is érkezett egy felkérés attól az Anton Seidltől, aki egy évvel korábban a III. szimfóniát már vezényelte, ami egyébként Bruckner első amerikai bemutatója volt.



Bruckner eközben kiadót keresett művének, de mind a Bote & Bock, mind a Schott visszautasította. Talán joggal feltételezi Nowak, hogy a Columbia Egyetem könyvtárában megtalált másolat azonos lehet azzal a „jobb partitúrával”, amit Bruckner Nikischnek ígért. Ez a verzió két fontos ponton tér el attól a kéziratától, amit Haas vett alapul kiadásában. Az egyik a Scherzo triójának hangszerezése, a másik ennél lényegibb: a Finálé utolsó ütemeiben Bruckner visszaidézi az első tétel nevezetes szignál-motívumát. Nowak ezt a változtatást tekinti Bruckner „utolsó akaratának” és szimfóniával kapcsolatban, így ez került be a kritikai összkiadás kötetébe (1953). Évekkel később Nowak sajtó alá rendezte a szimfónia 1874-es ősvizióját is (1975), sőt az 1878-as Finálét is (1981), amit tudtommal még nem vettek lemezre. Nem feladatom értékelni, összehasonlítani Haas és Nowak teljesítményét (a IV. szimfónia esetében nem is lenne értelme, hiszen Haas az amerikai másolatról nem tudott), de más szimfóniák esetében komolyan felvethető az a kérdés, hogy melyik kiadás tekinthető Bruckner „utolsó szavának”, elgondolkodtató ez ügyben Derek Watson találó megállapítása, miszerint Haas kiadásai „szellemében brucknerianusabbak”, míg Nowakéi „tudományosabbak”, bennük a muzikológus alaposságát kell tisztelnünk.

A különböző felvételek összehasonlító vizsgálatára terve egy olyan CD-vel kell kezdeni a sort, melyet tulajdonképpen nem lehet összevetni azokkal a felvételekkel, melyeket az olvasó ebben az antológiában talál. Eliahu Inbal (Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, 1983, Teldec) az egyetlen karmester

ANTON BRUCKNER

Esz-dúr, „Romantikus” szimfónia, No. 4

az alábbi „merítésben”, aki az 1874-es őszverziót megszólaltatja. Része ez annak a nagyszabású sorozatnak, melyben Inbal mindegyik szimfóniából – a Nulladikból és a sorszám nélküli, korai f-moll szimfóniából is – a fellelhető első verziót szólaltatja meg. A gondolat természetesen nem előzmények nélküli – hogy csak a legkorábbi említsem – August Göllerich (Bruckner tanítványa, biográfusa, korai műveinek egyik úttörő előadója) az első verzió scherzóját már 1909-ben bemutatta. Az Inbal vezényelte 1874-es „fassung” a végső verzió felől nézve igen izgalmas kompozíció. A nyersebben fogalmazott partitúraoldalak energikusan szólalnak meg irányítása alatt, de a mű összetett ritmikája – különösen a Fináléban, ahol Bruckner szívesen él nyolcadok, triolák és quintolák ütköztetésével, amit a későbbi változatokban kisímított – elnagyoltnak, „maszatosnak” tűnnek. Adós marad a kontrasztok markáns bemutatásával is, melyekre elsősorban ott nyílna lehetősége, ahol Bruckner nem dolgozta ki vagy meg sem írta azokat az átvezető szakaszokat, melyeket a későbbi letételekben oly zseniálisan megoldott. A zenei ötletek összekötő anyagok nélküli egymás mellé állítása feszültségeremtő eszköz is lehetne, ám Inbal előadásában inkább a tanácstalanságot lehet érezni, az első tételben egészen feltűnő módon. A produkció nem győzött meg arról, hogy az „ősfogalmazvány” repertoárdarab is lehetne – Harnoncourt szerint az –, mégis igen hasznos, mert érzékivé teszi azokat a megoldásokat, melyeket Bruckner később elhagyott, revideált, vagy kidolgozottabbá téve bővített. Ám ez, ismételve, illetve újrafogalmazva az eddigieket, nem lehet elsődleges célja egy interpretációnak. A látszólagos gyengeségeken felül kell emelkedni.

A koncertgyakorlat és a lemezipar által is standardizált 1878/80-as verziót szólaltatják meg a soron következő karmesterek. Egytől egyig nagy egyéniségek, kisebb-nagyobb mértékben ugyan, de az átlagszínvonal felett teljesítenek. Az a sorrend, melyet az összehasonlításban követni fogok, jelzi, hogy ebben a felső osztályban mennyire differenciált a kép. A kép látomászerű, így természetesen szubjektív. Hasonló kvalitásai vannak Kurt Masur (New York Philharmonic, 1991, Teldec), Riccardo Muti (Berliner Philharmoniker, 1986, EMI Classics) és Daniel Barenboim (Chicago Symphony Orchestra, 1973, DG) felvételeinek. (Az évszám az első kiadást jelzi, nem a második, könnyebben beszerezhető újryomást.) A teljesség kedvéért meg kell jegyezni, hogy Barenboim azóta elkészítette a Berliini Filharmonikusokkal az I–IX-ig terjedő összkiadást is (Teldec), amit még nem sikerült meghallgatnom.

Kurt Masur produkciójára – különös módon – a kiforrotlan jelző tűnik a legalkalmasabbnak, miközben Bruckner műveit elég régóta műsoron tartja. Ezt a szimfóniát hallottam már tőle egy 1975-ös Eterna-lemezről is (Gewandhausorchester, Leipzig). Az első tétel emblémaszerű kürttémája, a

nyitó taktusok kivételével, szinte minden felbukkanásakor ritmus nélkül szólal meg, a kidolgozási szakasz elején megdöbbenően felismerhetetlenül. Az ember először azt hiszi, hogy csak tévesztésről van szó, de nem: konzekvensen olyan rövidke a tizenhatodik (még egy előke is kikérhetné magának), hogy legtöbbször el is tűnnek. Egyfajta türelmetlenség és idegesség érződik az előadáson, mintha nem bízna eléggé Masur a leírt hangokban, mintha zavarba hoznák azok az érzelmek, melyek benne vagy a hallgatóban támadnak. Ez a kiforrotlanság érzetét is fokozza.

A második tétel már kifejezetten érzékeny, türelmes, a csendek iránt is fogékony, a vonósok dallamtagolása, frazirozása szép, de ismét meglepő, hogy a fafúvosoké már nem. Ugyanazt az anyagot, amit szépen kidolgozva hallunk a vonósoktól, teljesen érzéketlenül, sőt néha hibásan tagolják, pedig ennek a gyengéségnek a kiigazítása nem is igényel különösen sok próbaidőt. Helyenként túlartikulált, finomkodó Masur előadása, nem tud ellenállni a kísértésnek. Nem mindig lát túl a részleteken, sok különleges finomság, főleg édesség van az asztalon, és nem gondol bele, hogy ennek a sok ételnek előbb-utóbb egy helyre kell kerülnie, egyszerűen: élmélyítő. A tétel nagyobb egységeinek elválasztása, megkülönböztetése – mivel szinte minden édesség – elnagyolt, a részletek keresik helyüket. A legfájdalmasabb „fogás” csak ezután jön: a tétel végén a kürt szinte belenyerít a csendbe. Gyanakodni kezdtem, talán egy sajátos dramaturgia érvényesül Masur koncepciójában? Álom, idill, illúzió, hazugságok és kijózanodás. Talán. De ez a – nem túl eredeti – sztori, azt hiszem, nem gyömöszölhető bele Bruckner dramaturgiájába. A Scherzót, ezt a technikailag nagyon nehéz tételt, az előzmények után meglepően üdén, olajozottan és igényesen oldja meg, és a látványos javulás átsugárzik a Fináléra is.

Riccardo Muti interpretációjának kifogásolható megoldásait, illetve megoldatlanságait Masurhoz hasonlóan a fafúvosok „szolgáltatják”, ám ezúttal inkább az első tételben. Az enyhén pontatlan belépések, a nem alaposan kidolgozott frazirozás elhalványítja a partitúra néhány szépen megoldott részletének csillogását. Az egységes rézfúvóshangzás, a kényes fordulatok pontos intonációja emlékezetes részletei ennek a csillogásnak, de a helyenként durván kivitelezett crescendók nyersesége árnyékokot vet ezekre a területekre is. Muti alapvetően pontos tempóban irányítja zenekarát, néha már túlságosan is metronómszerűen, mint például a kidolgozást megelőző átvezető szakaszban, így annak lírai hangja sem érvényesül, elmosva ezáltal a határozott cezurát – amit egyébként a pianissimo tartott vonósokkal Bruckner is elmosni igyekszik, de ez nem kell hogy feltétlenül karakterazonosságot is jelentsen. Egyébként Muti gondos dinamikai tervvel, jó arányokkal dolgozik, csak a codát megelőző váratlan E-dúr folt jelen-

téktelenül megoldott ütemei jelentenek kivételt, magát a tételt záró döbbenetes crescendót impozánsan oldja meg.

A második tételben Muti túlságosan is komolyan veszi a quasi allegretto feliratot, és igyekezetében néhány szünet elsikkad, különösen fájdalmas, hogy a brácsa gyönyörű, pizzicatókkal kísért dallamát nem készíti elő egy egész ütemnyi nyitó csend, így ennek a szakasznak a formai helye némileg tisztázatlan is marad. (A kíséret pizzicatói helyenként durva, forte akcentusokat kapnak, így a brácsa szólamának érzéki, crescendo-diminuendo gesztusai sem érvényesülnek.) A szünetek pontatlan dirigálásának tudhatók be továbbá azok az apró belépési bizonytalanságok is, melynek ez a tétel végül áldozatává válik. Az első tételben pontosságával feltűnést keltő karmester a második tételben, talán a líraiság fogalmának szubjektívált felfogása miatt, ezt az erényét nem kamatoztatja, melynek jellegzetes tünete, hogy a kürtök decrescendói szinte automatikusan ritmus-tempó problémákkal járnak együtt. A tétel befejezését megelőző nagy fortissimo szakasz, az egyértelmű szerzői instrukció (langamer) ellenére, tempókövetkezmények nélkül fut le. Az Andante „sietőssége” végül nem elsősorban a szaporább alapüktetés, sokkal inkább a kiesett, „megspórolt” töredék másodpercek következménye.

A Scherzo ritmikai összetettsége (ami az Inbal által vezényelt első verzió Finaléjára volt jellemző) nagyon pontatlanul szólal meg, a rezek recsegnek, ropognak. Ez a Scherzo messze elmarad Masur előadásától. A Finalét igényesen és tetszetősen oldja meg Muti, de a két középső tétel után joggal merül fel a kérdés: vajon a hangok mögé nézett-e a karmester? A coda koncerten bizonyára nagyot szólna, ám egy ismételt meghallgatást lehetővé tevő lemezfelvétel esetében ez kevés ahhoz, hogy a felületesen kidolgozott részleteken felülemelkedjünk.

Daniel Barenboimnak a Chicagói Szimfonikusokkal készített negyedszázados felvétele kellemes meglepetést nyújtott. Bevallom, Barenboim produkcióit az utóbbi időben gyanakvással figyelem, a fiatal karmester kirobbanó tehetségéhez azonban nem fér kétség. A Teldecnél felvett 9 Bruckner-szimfóniát tartalmazó sorozatával, valamint Solti György (Decca) Bruckner szimfónia-összkiadásával (0–9) való összevetés érdekes lehetne, különösen, hogy ez utóbbi szintén a chicagói zenekarral készült. Ez azért tűnik fontos referenciapontnak, mert Barenboim felvételének erőssége és egyben gyengéje egy az amerikai zenekarokra jellemző nagyon fényes hangzás, a szélsőséges dinamikai szintek látványos, helyenként bombasztikus megjelenítése. A nagyfokú precizitás, ami ehhez társul, természetesen nem hátrány. Barenboim túlzásoktól sem mentes koncepciója mindenestre magával ragadó. Ez az előadás képzeletet ingerlő elegye Brucknernek, Amerikának/Chicagónak és egy impulzív tehetség ambíciójának. A lendület magával ragadó, a formálás világos, a kérdés csak az, hogy a fenti elegyen miből mennyi van. Az adagolás tételtől tételre változik. Az első tételben a karmestert látom erősebb megvilágításban. A két középsőben egyenletes, szűrt fény vetül a karmesterre és zenekarára, a Finaléban elszabadulnak a nagy, amerikai érzések, ez az a tényező, ami miatt ez a felvétel nem a következő karmesterek által alkotott körben kerül tárgyalásra.

Ebben a körben található Claudio Abbado (1991, DG) és Karl Böhm (1974, Decca) felvétele a Bécsi, valamint Eugen Jochum előadása (1967, DG) a Berliini Filharmonikusokkal. Abbado nemes és artisztikus dirigálásának általam mindig megcsodált jellegzetességei – mozdulatainak hall-

ható finomsága és gazdagsága, zenekarának egy emberként való lélegzése – ezen a CD-n különösen jól tanulmányozhatók. Fojtogató pianissimói mellett mértéktartó fortéi is legendóknak bizonyulnak. Érzelmessége, romantizáló felfogása nem lépi túl azt a mértéket, ami már Bruckner személyiségétől idegen volna. Természetesen, erőltetés nélkül tárja fel a szimfóniának azokat a dimenzióit, melyek a klasszikus mesterek irányába mutatnak.

Abbado lemezét hallgatva még a szerencsétlen módon ellenfélle, ellenséggé tett Brahmsot is Bruckner közeli rokonának érezhetjük. Rokonszenves vonása interpretációjának, hogy a partitúra számos pontján hamisítatlan bécsi hangot kér, illetve enged zenekarának, mint például az első tétel melléktemájának megformálásakor, a Scherzo triójában, vagy a Finalé Nowak kiadásában már „alla breve” előírással szereplő szakaszában. A bevezetésben már említett utolsó ütemeket érintő végső változtatás indokoltságára, ha már Nowak neve ismét szóba került, ez a felvétel kielégítő választ ad. A kürttéma visszaidézése nem az apoteózis hangján szólal meg, ezt a lehetőséget az első tétel befejezése, ami szintén ezen az ötleten alapul, már kimerítette. (Egyébként az ötlet megkettőzése az egyik vitatható pontja ennek az 1886-os verzióknak.) Abbado utolsó kilenc ütemét hallgatva mintha a napba néznénk. Elvakít a fény, és furcsa alakok, ábrák cikáznak a szemünk előtt. Meghatározhatatlan képek ezek, bármit beleláthatunk, akár a kürt szimfóniát indító szignálját is.

Karl Böhm lemezét, vitathatatlan erényei ellenére, nem valószínű, hogy a közeljövőben gyakran fogom meghallgatni. Az a néhány észrevétel, amit most az olvasóval is megosztok, természetesen nem kérdőjelezi meg azt a helyet, amit ez a felvétel ebben az antológiában elfoglal. Az egyik, nem tudom, hogy a hangfelvételi technikában vagy a hangszeres teljesítmény fogyatékoságaiban keressem a hibát, az oboák és a kürtök szólamait érinti. Az első tételben az oboákat szinte alig lehet hallani, még azokon a helyeken sem nagyon, ahol szólisztikus szerephez jutnak. Egy idő után jobb is, mert hangszínük sok mindenre emlékeztet, obára a legkevésbé sem. Lehet, hogy tájékozatlan vagyok, de néha az volt az érzésem, hogy valamilyen speciális (autentikus?) hangszert hallok.

Ami ennél még nagyobb gond, hogy e hangszer megszólaltatói sem állnak helyzetük magaslatán. A kürtösöket hallgatva pedig eszembe jutott egy Bernstein-interjú. Amikor Bécsben vezényelt, meghívta vendégségbe a zenekar egyik kürtöse, és meglepődve tapasztalta, hogy mennyi hangszer van a lakásban. Megtudta, hogy az egyiket Beethovenhez használja, a másikat Brahms-hoz, a harmadikat Mahlerhez és így tovább. Bernstein ekkor jött rá, hogy mi a titka a bécsi zenekar összetéveszthetetlen hangzásának. Nem tudom, hogy jelen esetben melyik hangszert akasztották le a bécsi kürtösök, de nem volt jó választás. Nem volt jó, mert úgy tűnik, hogy ezeken a hangszereken csak alulintonálva lehet játszani, aminek olyan kínos pillanatok, „köszönhetünk”, mint az első tétel utolsó taktusai, ahol a vonósakkordok kegyetlenül lelepleznek minden pontatlanságot.

Vitatható teljesítményük ellenére Böhm olyan szereppel ajándékozza meg őket, amit nehéz elfogadnom: a szimfónia utolsó pillanataiban egy kíséret figurából kiemelt szólam válik. Ez az a pont, ahol nem lehet másra gondolni, mint egy szerencsétlenül elhelyezett mikrofonra.

Eugen Jochum 1967-es lemeze ékes bizonyítéka annak, hogy több mint harminc évvel ezelőtt is lehetett hangtechnikailag olyan minőségű felvételt készíteni, amely alkalmas a digitális felfrissítésre. Ám nem ez tette Jochum

felvételt legendássá, és valószínűleg nem ezért érdemelte ki 1968-ban az egyik legnagyobb díjat (Grand Prix International du Disque). Ami előadásának legszembeütőbb sajátossága, az a merészen gyors tempó, amiben csak Harnoncourt személyében talált követőre. Nem mintha egy interpretációnak szüksége volna történeti igazolásra, de érdemes megjegyezni, hogy Haas a szimfónia előadásának időtartamát „etwa” 60 percen határozta meg, ami nem biztos, hogy számolás eredménye, inkább egy Brucknerhez időben nagyon is közeli hagyományra vonatkozik. A tempó szédületes effektusokat, az eddig tárgyalt felvételekhez képest szokatlan, izgalmas karakterű tematikus anyagokat teremt. Az előbbire kitűnő példa a Scherzo virtuóz módon, mendelssohni mozgalmassággal megrajzolt tablója, erdőszongása, vagy a negyedik tétel pörölycsapásszerű tutti unisonói. A másodikra az első tétel melléktemájának újszerű karaktere, melynek elhangzása után nincs értelme „masculin” és „feminin” témacsoportokról elmélkedni. Csak erőről, dinamizmusról és áradó „őstermészetről”. Paradox állításként hathat, de Jochum teremtő géniusza, „hangszobrász” zsenialitása, koncepciójának kiérleltsége Celibidache, tempót tekintve negyedórával hosszabb, felfogásához áll a legközelebb. Lenyűgözőek Jochum gyorsításai, fékezései, valamint azok a gyors tempó mellett kivitelezhetetlennek tűnő, ütemről ütemre építkező „mozaik-crescendók”, melyeket általában más karmesterek – jobb szó híján – letagadnak, illetve megfélemlenek róluk. A függelékükben diszkográfia bemutatására is vállalkozó szakirodalomban Furtwängler, Bruno Walter vagy Klemperer felvételei mellett joggal követel helyet magának Jochum, s nemcsak az általa vezényelt szimfónia-összkiadás miatt.

1998-ban jelentek meg Sergiu Celibidache (Müncheni Filharmonikusok, EMI Classics) és Nikolaus Harnoncourt (Royal Concertgebouw Zenekar, Teldec) valóságos koncertszituációt rögzítő felvételei. Mindkét karmesternek komoly és eredeti – s tegyük azonnal hozzá: gyökeresen eltérő – mondanivalója van erről a szimfóniáról. Harnoncourt karmester és pszichológus. Bruckner ellentmondásos személyiségének analízise egy sztereotípiától mentes, hiteles portré megrajzolásához segíti a karmestert. (Antiwagneriánus lelkület és Wagner-rajongás, avagy katolicizmus és Vénusz-barlang. Félreértések elkerülése végett: ez nem Freud egyik kiadatlan művének címe.) Az analízis nyomán feltárt személyiség megmutatása válik az interpretáció elsődleges mozzanatává, amikor Harnoncourt a szimfónia dramaturgiai centrumává a második tételt teszi meg, komolyan véve ezáltal Bruckner e tételről mondott szavait: „zarándokok éjszakai menete”. Az egyik legszebb második tétel, de a legmagányosabb is. Sziget, melynek partjait nem éri el a tenger. Karmester és filológus, amikor esztétikai értelemben nem tesz különbséget a verziók között, és a végső verzió problémás helyeinek (ritmus, hangszerelés) megoldásakor az első verziót is figyelembe veszi. Így a zenei ideák genezisének megmutatása is helyet kap előadásában, mindez úgy, hogy a mű egysége nem szenved csorbát. A fafúvósok és rézfúvósok arányos hangzásának érdekében Harnoncourt a modern rézfúvósok használatát elveti. A hasonlók esetében például szűkített furatú hangszereket szólatatnak meg a zenészek. Az eredmény: a helyenként nagyon is szolid, visszafogott hangzásért cserébe plasztikus, belső mozgásokban gazdag zenei szövetet kapunk. Ám a megfogalmazásomból is kitetszik, hogy ez esetben a valamit valamiért elv érvényesül, azaz óhatatlanul elvesz valami.

„Nem gondolom, hogy Bruckner zenéje lassú, inkább néha túlságosan lassan adják elő.” Harnoncourt tempóról vallott felfogása szenzációt sejtet, a

vizsgált felvételek legrövidebb Romantikus szimfóniáját vezényli, ám a szenzáció elmarad. Előadásából hiányoznak a Jochuméhoz hasonló szédületes effektusok, a meglepő karakterű témák. Inkább a munka precizitásával és az előadás kecsességével, artisztikumával kelt feltűnést. A Romantikus szimfónia klasszicizáló előadásával egy belső feszültségekkel terhelt személyiségnek megfelelő, adekvát nyelvet teremt Harnoncourt. Ha mégis van szenzáció, talán ez az.

Ám ez az ízig-vérig európai, pszichológista és historicista alapokon nyugvó, intellektuális, ha tetszik, tudományos felfogás – Husserl Krízis-könyve óta tudhatjuk – válságban van. Csak pusztán véletlen, hogy Edmund Husserl nevezetes munkája és Robert Haas közreadása – ezt vezényli Celibidache – azonos évben, 1936-ban jelent meg. Ha nem Celibidache vezényelné ezt a verziót, akkor valószínűleg e véletlen egybeesés nyomán nem is gondolnánk a transzcendentális fenomenológiára, mely a fentieket meghaladhatná. Ez az asszociáció nem is oly vad, mint első látásra magam is gondoltam, hosszabb kifejtésre ezúttal még sincs módomban. Csak jelezni tudom, hogy Celibidache az a karmester, aki a Bruckner-kutatás előtt álló, ezen antológia elején vázolt munka egy részét már elvégezte, azaz: a zenei folyamatok mélyrétegének feltárását. Nincs olyan pillanata előadásának, mely ne az utolsó ütemeket érintő „apró” eltérést igazolná. Minden részletében ott ragyog a teljes mű. A mű, mely nem ciklikusan tagolt, zárzóra kihegyezett prózai linearitásként, hanem magát mindig megújító, befejeztével újra elinduló, önmagába záródó körként áll elénk, érdektelenné téve ezáltal bármilyen elgondolást a zárt és nyitott műalakokról. Nincs helye a kürt szignáltémájának a Finálé utolsó ütemeiben, hiszen az majd az első tétel elején fog elhangozni. Egyszerűen felesleges. Ennek tudatában nem meglepő, hogy Celibidache soha nem épít ki csúcsponti zárlatokat, a szakaszhatárok nyugvópontok, s nem éles cezurák. Ez az egyik olyan megragadható jellegzetessége interpretációjának, melyre korábban utaltam. A végső zárlat kialakítása sugárzik vissza minden korábbira, illetve minden korábbi előlegzi a végsőt. Az egymásra vonatkoztatás nem valami homályos hasonlóságon, hanem az azonosságon alapul. A kör megszakítás nélküli vonal, minden pontja azonos távolságra van a centrumtól, és az is világos, hogy a szimfónia majd nyolcvanperces kibontása csak kifejezhetetlenül rövid töredéke a mű egyszerre valóságos és képzeletbeli időtartamának.

Celibidache esetében nem sok értelme van részletmegoldásokról beszélni, mert azon vennénk észre magunkat, hogy újra és újra az egészről szólunk. De bármelyik részletet halljuk is, azonnal felismerjük összetéveszthetetlenül egyéni előadásmódját. Egy mégis idekívánczik, mert nagyon könnyen ellenőrizhető. Az első tétel főtémájának előadásakor ő az egyetlen karmester az eddig tárgyaltak közül, aki e téma bemutatásakor számot ad arról az egyszerű tényről, hogy Bruckner ezt a négy hangból álló motívumot legato ívvel látta el. A tagadhatatlanul simább frazírozás ellenére nem vész el e téma pregnáns ritmikus karaktere sem, egy leheletfinom szünetet ő is közbeiktat, csak nem a harmadik és negyedik hang, hanem a második és harmadik közé. Így tökéletesen szimmetrikus és zárt alakzat jön létre. Zárt alakzat, melyben most ne is az atomi szinten megmutatózó nagy struktúrát csodáljuk meg, hanem az egyéniséget, mely a személytelenség misztikuma ellenére minden pillanatban átparázslík, mint lélek a testen. Ez lenne az út, a transzcendentális fenomenológia – ismét Husserlre hivatkozva –, mely a „tisza önismerethez” vezet?

Molnár Szabolcs

BFZ

Budapesti Fesztiválzenekar

„Először a legspeciálisabb területen kell bizonyítanunk”

Ünnepi beszélgetés Fischer Ivánnal

Nehéz valós értékítéletet mondani a hazai művészeti együttesekről, meghatározni helyüket a világ zenei életében. Vannak azonban vitathatatlan tények. Mint például a Gramophone-díj, amelyet tavaly két magyar művészeti együttes: a Takács-vonósnégyes és a Budapesti Fesztiválzenekar (BFZ) is átvehetett. Fischer Iván interjút adott lapunknak, amelyben összefoglalta: mi minden kell egy díjnyertes lemez elkészítéséhez, beszélt további terveiről, valamint a kulturális haszon kérdéséről.

Fischer Iván: Amikor a Budapesti Fesztiválzenekar 1992-ben megalakult a jelenlegi formációban, úgy gondoltam, hogy egyelőre nem szabad lemezfelvételekre gondolni, mert a zenekarnak kell legalább két év, hogy zeneileg egységessé váljon. A lemezkiadás: döntés. Tudni kell, mikor érett meg arra az együttes és az előadás. Szerintem akkor, amikor már pódiumon többször elhangzott, összeért és megérett a rögzítésre. A lemezkiadás nagy felelősség, nagyobb, mint hangversenyt adni, mert a szalag megmarad.

◆ A Philips 1995-ben exkluzív szerződést kötött az ön által vezetett zenekarral. Hogyan találtak egymásra?

F. I.: A kétéves zenekarépítés után, azaz 1994-ben úgy gondoltuk: jó lenne, ha hosszabb távra mellénk állna egy lemeztársaság. Többel – köztük a Deccával, a Deutsche Grammophon-gesellschafttal és a Philips-szel is – felvettük a kapcsolatot. Hogy mi lehetett az oka, hogy a Philips bennünket választott? A Philips döntését sok minden

befolyásolta, amelynek csak egy kicsi részletéről tudok. A Philips vezetői kikérdezték bennünket arról, hogy és milyen művekkel lépünk fel. Ellátogattak több, a Zeneakadémián tartott nagy hangversenyre és egy „egyforintosra”, valamint a kakaókoncertre, de még a szólampróbákra is beültek. Gondolom, mindaz, amit láttak-hallottak, belejárt az eldöntésükbe.

◆ Mi a titka a gyümölcsöző kapcsolatuknak?

F. I.: Igen fontos volt az, hogy találjunk egy kiváló zenei rendezőt, akivel jól tudok együtt dolgozni. Hein Dekkerrel, aki zenész és hangmérnök is egyben, nagyon könnyű, harmonikus a munka. Zene- és hangzáselektézésünk hasonló, és Hein pontosan érzi: mikor kell minket önállóan dolgozni hagyni, és mikor kell mégis arra kérni, hogy játsszunk el egy részletet újra.

◆ A munka melyik fázisában lehet érezni, hogy a megszületendő lemez sikeres lesz, díjakat fog nyerni?

F. I.: Ezt így nehéz megmondani. A Gramophone-díjas lemez hihetetlen fanatizmussal készítettük. A zenekarral többször meghallgattuk azokat a felvételeket, amelyek Bartók Béla előadásában azokat a zongoradarabokat őrizték meg, amelyekből a későbbi zenekari változatok születtek. A hallottak nyomán kialakítottuk a mi saját rubatójátékunkat. A Csodálatos mandarin szvitet több évig tartottuk repertoáron, gyakran vittük turnéra. Szóval sok időt és energiát fektettünk az előkészületbe.

◆ A nemzetközi kritika mikor figyelte fel a lemezre?

F. I.: A lemezfelvétel 1996 tavaszán zajlott. A CD 1997 nyarán jelent meg. A Philipsnek az volt a határozott álláspontja, hogy először várjuk meg a szakmai visszajelzést: különböző országok újságjainak kritikáját. A lemez fogadtatása minden várakozást felülmúlt, különösen az angoloknál, a franciáknál és a japánoknál. A szakma figyelme valóban a BFZ felé irányult, ezért a Philips 1998 januárjában egy sajtóutazást szervezett a vezető szakújságírók részére. A meghívottak három-négy napon át voltak a Philips és a BFZ vendégei. Tanulmányozták a zenekar munkáját, megismerkedtek azokkal a vendégművészekkel, akik a Liszt-lemezünkhöz közreműködtek. Beültek a szólampróbákra, meghallgattak egy „egyforintos” koncertet és egy hangversenyt a Zeneakadémián. A sajtóutazást követően számtalan cikk

jelent meg a zenekarról, többek között Robert Cowen tollából az Independent-ben. De sorolhatnám a rengeteg francia írást, amely beszámolt mindarról, amit a vezető szakújságírók Budapesten láttak és hallottak.

◆ Arról már beszélt, hogy mi mindent jelent a BFZ számára a Philips szerződése. De a Philipsnek vajon mi az üzlet a Budapesti Fesztiválzenekarban és Fischer Ivánban?

F. I.: A lemeziparban az utóbbi négyöt évben generációváltás történt. Rengeteg szerződés megszűnt, amelyeket a lemezcégek olyan híres karmesterekkel kötöttek, mint például Haitink, Muti, és olyan kiváló együttesekkel, mint a Bertini Filharmonikusok vagy a Philadelphiai Zenekar. Mára tulajdonképpen a Philipsnél két együttes maradt: a szentpétervári Kirov Opera Valerij Gergijewel és vezetésével a Budapesti Fesztiválzenekar. Karmesterek közül még maradt John Elliot Gardiner, aki viszont nem kötődik egy állandó szimfonikus zenekarhoz. Nagyon sok kérdés vetődött fel, miért történt mindez. Sok okoskodás és szóbeszéd ide vagy oda: a lemezcégek kimutatták, melyik együttesek lemeze nem fogy, és azoknak a zenekaroknak szüntették meg a szerződését. Döbbenetesen egyszerű döntések voltak ezek, hiszen a lemezipar végső soron üzleti vállalkozás. Vagyis a lemezcégek, jelen esetünkben a Philips olyan hosszú távú stratégiába kezdett, amelyről hosszú távon sikert remél. Valahol ez egy nagy szennzáció, hogy bennünket választottak. Ugyanakkor óriási felelősség és kivételes helyzet, amelyet néha sem a zenészeink, sem a magyar zenei élet szinte nem is képes felfogni. Gondoljon bele, hogy az USA-ban egy zenekarnak sincs szerződése a Philipszel, és Európában is csak két együttesnek: a Kirovnak és a BFZ-nek.

◆ Nem fél, hogy a BFZ-n rajta marad a megtisztelő magyar zene autentikus tolmácsolója címke?

F. I.: Nyilvánvaló, hogy nem lenne jó, ha a felvételeinket pusztán csak úgy könyvelnék el, mint valami kelet-európai specialitást. Er-

ről egyébként már beszélgettünk a Philips vezetőivel. Ők sem szeretnék, ha csak magyar zenét vennénk fel, ritkaság és zenei csemege kategóriában. De először a legspeciálisabb területen kell bizonyítanunk. Meg kell ismertetni a nevünket a világgal. És világ alatt nemcsak a szakmát, a zenekritikusokat értem. El kell bennünket fogadtatni a hétköznapi koncertlátogatóval, a lemez-



gyűjtővel. Identitásra van szükség, amelyet a Philips szerint legkönnyebben Bartók, Liszt és Kodály alkotásain keresztül érünk el. Ha ez megtörtént, akkor lehet szélesíteni a repertoárunkat. Én viszont ahhoz ragaszkodom, hogy mi csak olyan zenét vehetünk fel, amelyet jól tudunk játszani. Ebbe a csoportba igazán a közép-európai zenét merem ajánlani: a német-osztrák, olasz, cseh, magyar területen született alkotásokat. Nem hiszem, hogy valaha Elgar-műveket fogunk rögzíteni, de azt viszont elképzelhetőnek tartom, hogy Dvořák lesz a következő jelentős zeneszerző, akinek műveiből CD készül.

◆ A tavalyi Gramophone-díj jelzésértékű: eljutottak valahová. Hova tovább?

F. I.: Nem így vetődik fel részünkről a kérdés: hova tovább?... Hanem úgy, hogy továbbra is ezen a színvonalon szeretnénk dolgozni. Persze jólesik, ha értékeli a munkánkat. Göncz Árpád kitüntetése és gratuláló szavai is sokat jelentenek a zenekarnak.

◆ Biztosítva látja azokat a feltételeket, amelyek lehetővé teszik, hogy a zenekar továbbra is ezen a nívón működhessen?

F. I.: Úgy látom: igen. A zenekarnak azt szoktam mondani, hogy nekünk az a feladatunk, hogy nagyon jók legyünk. Ebben az esetben nem fér kétség ahhoz, hogy érdemes-e fenntartani minket. Ha ez kérdésként felvetődik, akkor az kerül mérlegre: hasznos szolgálatot végzünk-e Budapesten és az országnak. Véleményem szerint hasznos munkát végzünk. Már csak ami a lemezeket illeti, tíz-és tízmilliók találkozhatnak Budapest nevével Európa- és Amerika-szerte. A lemez tehát turisztikai hasznót hoz, hozzájárul az ország jó imázsának az erősítéséhez, nem is beszélve a kulturális haszonnál vagy arról a nevelőmisszióról, amely a kakaókoncertekhez kapcsolódik.

◆ A lemezipar üzlet, mégis kulturális haszonnál és nevelőmisszióról beszél. Nem megmosolyognivaló ezekről szólni a XX. század végén?

F. I.: Vannak, akik szerint recsegve-ropogva össze fog dőlni a kultúra. Én nem vagyok ennyire pesszimista. Bizonyos társadalmi és szellemi-anyagi értékekkel kapcsolatos átrendezés érezhető. De kultúra létezik, és az emberekben hihetetlen nagyságú a kultúraéhség. Elég csak végignézni hangverseny előtt a közönségen: megannyi érdeklődő néz fel. Nem tapasztalom, hogy például egy Mahler-szimfónia hallatán ma kevesebben hatódnának meg, mint mondjuk tízhúsz évvel ezelőtt. Ellenben azt veszem észre, hogy tele vannak a koncerttermek, egyre több gyerek tanul zenét. Amíg ezt látom és tapasztalom, addig nem lehet olyan nagy baj.

Nagy Marianna



Veress Sandor

Veress Sándor (1907–1992) századunk magyar és európai zenetörténetének kiemelkedő alkotó személyisége volt. Művészi programját – Bartók és Kodály tanítványaként – a 20. századi magyar zene megújulásának eszméjére építette, és e szemléletét tanári pályáján is – Kodály utódként a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakán – a negyvenes években induló komponistáknak is továbbadta. Nevét ma egyre gyakrabban említik Ligeti György és Kurtág György egykori mestereként, azonban az ő személyes pályáját, amely az említett két nemzedék közötti mostoha történelmi korszakban bontakozott ki, napjainkban igen kevesek ismerik. Pályáját magán viselte a két világháborút megélt nemzedék súlyos történelmi megpróbáltatásait, ezeknek életreszóló jegyeként vállalta Veress 1949. évi emigrációs döntésének haláláig tartó következményeit egy két részre szakadt élet kényszerűségeivel: munkásságának idegen földön (Svájcban) folytatódó új korszakával. Az emigráció következményeképpen Veress életművének újabb, nagy jelentőségű alkotásai évtizedeken át nem szólaltak, nem szólalhattak meg Magyarországon. Korának egyik legkiválóbb magyar zeneszerzője hazájától szellemi értelemben véve is elszakítva alkotott, s valóságos művészi együttműködésre élete során már nem is került sor. A szellemi-művészi alkotások közismertté válásának lassú, egy generációt megkésett folyamatát tekintve Veress zeneművei még ma is nagy részükben ismeretlenek Magyarországon. Kompozícióinak jelentőségéről, művészetének valódi értékrendjéről csak a közelmúltban, a 80-as évektől kezdődő zeneirodalmi, tudományos és fokozatosan gyarapodó zenei élmények keretében értesülhettek szembesülhettek itthon az újabb zene iránt komolyabb érdeklődést tanúsító zenekedvelők. Ma már csak igen kevesek előtt ismeretes, hogy Veress Sándor a Bartók és Kodály utáni első zene-

szerző-nemzedék egyik legígéretesebb személyiségként kezdte pályáját. A II. világháborút követő néhány évben művészetével komoly elismerést vívott ki magának, az 1948-ban bemutatott Szent Ágoston zsoltára című oratóriumának korszakos sikere után 1949-ben Kossuth-díjjal tüntették ki. Veress élettörténetének és életműve hazai befogadásának további tragikus fordulata volt, hogy midőn történelmünk független korszaka elérkezett, és amiképpen az elmúlt években emigráns szellemi társai visszatértek az elhagyott hazába, ekkortájt a már nyolcvanadik életévét betöltött idős, súlyos betegségben szenvedő mester már nem vállalhatta az évtizedeken át remélt és tervezett hazatérés testi fáradságait. Veress Sándor 1992. március 4-én halt meg Bernben.

Veress pályáját két, időben szimmetrikus periódusra tagolódott: élete első 42 éves magyarországi időszaka után a második 42 évet Bernben töltötte. Pályakezdő zeneszerzőként a harmincas években mély meggyőződéssel csatlakozott az új magyar zene eszmei programjához, amely egy magyar zeneszerző számára egy sokoldalú zenei életet teremtő tevékenységgel való azonosulást jelentett. Kodály példája nyomán Veress is részt vállalt a magyar zenei élet megújítását szolgáló zene-pedagógiai célok megvalósításában: egyrészt tanári pályáján, melyet Kodály zeneszerző-tanári utódként 1942–1949-ig folytatott a Zeneakadémián, másrészt zeneszerzőként, e téren főként a hangszeres zene-pedagógiai művek reformot képviselő alkotásaival. De Veress tudósként is követte két mesterét: 1930-ban csatlakozott gyűjtőként a magyar népzenei hagyományok kutatásához, néhány év múlva pedig Bartók asszisztensként működött a Magyar Tudományos Akadémián a népzenei gyűjtemény rendszerezési munkálataiban. Veress e téren is kiemelkedő jelentőségű szellemi hagyatékkal gazdagította a magyar kultúrát: moldvai gyűjtése a magyarság népzenejének tör-

téneti értékű forrásaként maradt ránk. Zeneszerzőként már a harmincas évektől kezdve sikerrel szólaltak meg kompozíciói az új zene nemzetközi fórumain. Első jelentős külföldi sikerei a harmincas években főként kamaraműveinek bemutatáshoz fűződtek, de a következő évtized fokozatosan bővülő zenei műfajaiban már egyre nagyobb jelentőséggel léptek előtérbe a vokális zeneművek is – főként a negyvenes évek fordulóján születő kórusművek körében.

Zeneszerzői kibontakozásának első nagy eredményei a II. világháborút követő években külföldön is szembetűnően jelentkeztek: Térszili Katicza című táncjátékát Millos Aurél koreográfiájával 1949-ben a Stockholmi Opera mutatta be első ízben, de a művet a későbbiekben előadták többek között Firenzében és Bécsben is. Szent Ágoston zsoltára című oratórikus művét a hazai bemutatót követően számos nemzetközi zenei fórumon előadták, üzenete Európaszerte aktuális maradt a háború utáni évtizedekben.

Az 1949 ősztől kezdődő svájci korszakban Veress elsősorban tanári tevékenységével tudott beilleszkedni az új ország zenei életének igényei és követelményei közé, évtizedeken át a berni konzervatórium tanáraként működött, majd később a berni egyetem professzoraként, mindkét munkakörében kiemelkedő színvonalú művészi-szellemi tevékenységét tisztelő elismerés kísérte. Egykori berni tanítványai közül ma számos előadóművész és zeneszerző őrzi Veress művészi-tanári útmutatását. Közülük csak a nálunk is közismert, kiváló művészszerzőségét, Heinz Holliger oboaművészt említem, aki a Veress-művek dirigenseként és szólistájaként az elmúlt években Magyarországon is kimagasló jelentőségű koncerttevékenységet fejtett ki. (A Holliger dirigálta legújabb Veress-CD-ről megjelent ismertetésünket e folyóirat 1998. novemberi száma tette közzé.)

SÁNDOR VERESS

Psalmus – Elegie – Das Glasklängespiel



MGB

Veress Sándor
Sancti Augustini Psalmus contra partem Donati
Elegie
Das Glasklängespiel (Az üvegyöngyjáték)
Claudio Danuser – bariton
Svéték László – basszus
Magyar Állami Énekkar
Miskolci Bartók Kórus,
Miskolci Szimfonikus Zenekar
Mészáros János
Musikszene Schweiz

Veress négy évtizedes svájci időszakában életműve szellemi szabadságban, a maga belső törvényei szerint bontakozott ki. Az első, komoly figyelmet keltő, Svájcban írt műve az 1951-ben komponált *Hommage à Paul Klee* című, két zongorára és vonósokra készült fantázia volt. De a következő évtized széles műfajterületet átfogó opusai komoly jelzésül szolgálnak a tekintetben, hogy Veress munkássága egyre szélesebb területet ölelt fel a zenekari művektől a versenyművekig, a kamarazenétől a vokális kompozíciókig. Zenei élmények nélkül aligha mondanánk sokat műveinek címszerű felsorolásával, ehelyett tartalmilag többet mondhatunk, ha a következőkben inkább arról a néhány Veress-kompozícióról szólunk, amelyek a most bemutatásra kerülő CD-ken zenei élményt nyújthatnak.

E két Veress-CD keletkezéstörténetében és megvalósulásában Veress életének svájci és magyar vonatkozásai egyképpen érvényre jutottak. Nemcsak abban az értelemben, hogy mindkét CD-n a magyar pályakezdés és a svájci betetőző művek egymás mellett szerepelnek, hanem abban a vonatkozásban is, hogy a lemez előadóművészei a magyar és a svájci művészek körét egyaránt képviselik. A

részt vevő művészek közül elsősorban a sorozatot tervező és azt realizáló Mészáros János magyar származású, Svájcban élő dirigens kezdeményezésének jelentőségét kell hangsúlyozni. Mészáros János, aki a 60-as évektől kezdve Veress Sándor svájci baráti köréhez tartozott, és aki karmesterként évtizedeken át több Veress-mű előadója volt. Számos művészi együttműködésben való részvé-

telre invitálta Veress Sándort, amelyek közül itt csupán a Musica Riva néven ismert nyári zenei rendezvénysorozatot említem, amelyet az idős professzor tényleges jelenlétével ismételtlen megtisztelt. Mészáros Veress életműve iránti elkötelezettségét és e téren kifejtett kezdeményezőszerepét mi sem tanúsítja meggyőzőbben, mint az a példa, hogy nemcsak Svájcban, hanem a Veress-életműtől elszakadt magyar zenei életben is személyes feladatának tekintette a Veress-művek bemutatását. S e szándékát tettekkkel is bizonyította, amikor még magyar földön senki sem rendezett Veress-szerzői estet, s 1990 májusában ténylegesen megvalósult az első önálló Veress-szerzői est a Pesti Vigadó falai között. Veress maga is érzékeny figyelemmel kísérte ennek az estnek a létrejöttét, és komolyan latolgatta-tervezgette és szívből remélte, hogy ez az ünnepi alkalom ad majd aktualitást régi vágyának teljesülésére, a négy évtizede nem látott hazának és barátoknak a viszontlátására. (Erre azonban, mint fentebb említettük, nem kerülhetett sor.) Mészáros János karmester azonban a szerzői esten a Camerata Transsylvanica együttesének élén felejthetetlen hangversenyen tárta elénk a Veress-életmű számos új alkotását: a Klee-fantáziákat, a Musica concertante vonószekari kompozíciót, a Négy erdélyi táncot és a Gordonka szólószonátát. Múlhatatlan érdeme, hogy e bemutatók keretében elsőként épített hidat a kényszerűen kettészakadt életmű magyar és svájci korszaka között.

SÁNDOR VERESS

Térszili Katicza – Sinfonia Minneapolitana



MGB

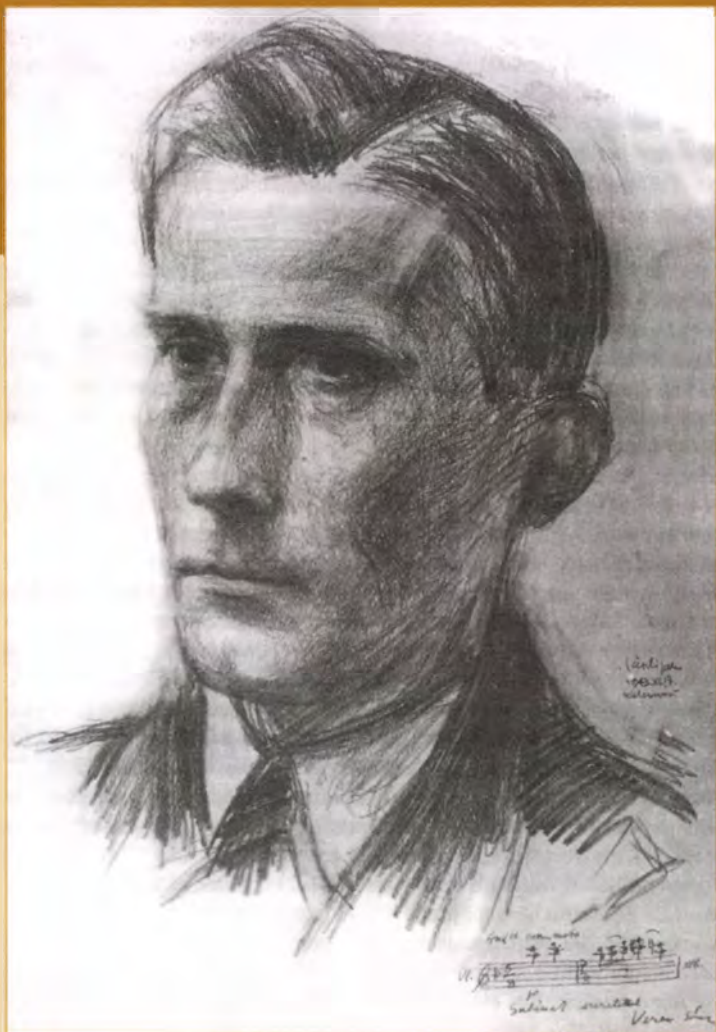
Veress Sándor
Térszili Katicza (balett)
Sinfonia Minneapolitana
(II. szimfónia)
Miskolci Szimfonikus Zenekar,
Mészáros János
Musikszene Schweiz

A Musikszena Schweiz (Zürich) kiadásában a közelmúltban megjelent két kompaktlemez egy nagyszabásúnak tervezett és útjára indult Veress-életműsorozat első két hírnöke. Mészáros átfogó hangfelvételi programját a zenekari művek felvételével kezdte meg, és a megvalósítás ennek a tervnek a jegyében kezdődött. A dirigensnek már volt munkakapcsolata a Miskolci Szimfonikus Zenekarral, és e jó emlékü együttműködés alapján az együttest kérte fel az első lemez zenekari műveinek megszólaltatására.

A sorozatot indító kompaktlemezen Veress életművének két pillérműve szólalt meg: a Térszili Katicza című egyfelvonásos balett az 1942/43-as évekből (magyar népköltészeti források nyomán Millass Aurél és Pekáry István szövege alapján) és a tíz évvel későbbi II. Szimfónia, amely a bemutatás színhelyéről elnevezve Sinfonia Minneapolitana címen vált ismertté. (Az USA-beli megrendelés és a bemutató egyképpen a kiváló, magyar származású dirigens, Doráti Antal kezdeményezésének volt köszönhető.) Míg a Térszili Katicza zenei stílusa Veress magyar népzenei anyanyelvének gazdagságát, sokszínű, leleménye élményét tárja fel, a Svájcban alkotott háromtételű II. Szimfónia már a Veress-stílus gazdagodási folyamatát, az új stílárius elemek beépülését, elsősorban a dodekafon építkezés elveinek személyes értelmezését jelzi.

A második lemez a Veress-életmű vokális-hangszeres kompozícióinak körében három nagyszabású műre hívja fel a figyelmet. Elsőként készült hangfelvétel a Szent Ágoston zoltáráról, melyet a szerző közvetlenül a II. világháború megrázkódásainak hatására írt, és amelyben az embertelenség elleni tiltakozását juttatta kifejezésre. A magyar előadóművészet oldaláról ismét a dirigens érdeméért említhető, hogy az oratóriumot magyarországi előadókkal vette hangfelvételre, a Miskolci Bartók Kórossal (vezető karnagy: Sándor Zoltán) és a Miskolci Szimfonikus Zenekarral, továbbá a fiatal opera- és koncerténekes Szvétek Lászlóval.

A magyar zenei élet és közönség számára újabb művészi tettként értékelhető, hogy a hangfelvétel a Veress-életmű egy további sötét foltját is az élmény fényébe hozta: Veress egyik kimagasló vokális-hangszeres remekművének, a Walther von der



László Gyula rajza Veress Sándorról (1943)

Vogelweide költeményére, baritonszólóra, hárfára és vonószekarra írt Elégjának (1964) első, nyilvánosan hozzáférhető lemezével. A komoly előadói igényekkel fellépő kompozíciót ugyancsak a Miskolci Zenekar szólaltatta meg, a svájci baritonénekesnek, Claudio Danusernek drámai sugárzású tolmácsolásában. A harmadik nagyszabású mű, amelyet a lemez közzétett, az életmű betetőző vokális-zenekari műve volt, amelyet Veress Hermann Hesse szövegére komponált, az Üveggyöngyjátékra (Glasperlenspiel) alludáló Glasklängenspiel címen. A megszólaltatás szintje és feladata ennél a műnél hasonló nehézségű kihívást jelentett az előadóknak, mint az Elégia előadása. A Magyar Állami Énekkar (Antal Mátyás betanításában) és a Miskolci Zenekar előadói együttműködése e rendkívül nehéz zenei feladat során is komoly eredményt hozott. Míg a szóló basszushangra, vegyes karra és nagyzenekarra komponált Zoltár a szerző magyarországi korszakának csúcspontjaként hatott a korabeli magyar zeneéletben, addig a Glasklängenspiel kórusköltemény az idős mester utolsó vokális üzeneteként értékelhető. A szerző végső etikai-filozófiai állásfoglalásának foglalata e mű, amelyben Veressnek a zene társadalomfor-

máló szerepében való hite végső leszűrtégben, kései ars poeticaként nyert megfogalmazást.

A Musikszena Schweiz kiadásában megjelent két CD korszakos jelentőségű esemény a Veress-életmű közismeretében. Kezdeményezés, amely a magyar előadóművészet széles körét (több kórust, zenekart és szólistákat) vont be a betanulás és megszólaltatás folyamatába, és ezáltal egyedülálló lehetőséget adott a magyar komponista életművének és a magyar előadóművészetnek a zenei élmény szintjén megvalósuló találkozásra. E téren is egyedülálló feladatot látott el a Miskolci Zenekar, amely a Veress-zene előadásának hagyományok és előadói példák nélküli úttörő feladatát vállalta mindkét hangfelvétel keretében: a nagyszabású zenekari művek és vokális-zenekari alkotások odaadó, színvonalas megszólaltatásában egyaránt. A hangfelvételek a Veress-oeuvre közismerete és a magyar előadóművészi gyakorlat oldaláról fundamentális jelentőségűek, az alapkövetelést jelentik, amely természetszerűen újabb ösztönzést és kihívást jelent a Veress-művek magyar és külföldi megszólaltatásának egyre gazdagabbá és igényesebbé váló jövőjében.

Berlász Melinda

Rózsavölgyi Márk
Társastáncok

• Hungaroton Classic •

Világpremier a Festetics Vonósnegyes 19. századi magyar báli muzsikát közreadó CD-je, melyen Rózsavölgyi Márk társastáncait szólaltatja meg első (s mindmáig egyetlen) régi hangszeres kvartettünk. Sajátos – vagy inkább sajnálatos –, hogy Festeticséknek a hazai koncertéletben jóval kevesebb figyelem jut, mint külföldi turnéik során; itthon többnyire csak „early music”-fesztiválok programjában találkozunk a nevükkel, meg amikor kijön egy-egy pazar felvételük. Haydn-albumaik például mindig eseményszámba mennek, akár ’89-et írunk (az op. 9-es sorozattal akkor robbantak be a nemzetközi hanglemezipiacra), akár ’98-at (az op. 76-os, 77-es és 103-as kvartettekért szeptemberben kapták meg a Diapason című francia szaklap Arany Hangvilla-díját). Most pedig a Rózsavölgyi-zenék diadalútját készíteték elő, mert amit a Hungaroton Classic gondozásában megjelent korongjukon hallani, az valójában a 150 esztendeje halott hegedűvirtuóz-komponista redivivusa. A hányatott sorsú, ünneplést és nyomort egyaránt megért, méltánytalanságot is gyakran szenvedett muzikus – akit felruháztak ugyan a „csárdás atyja” címmel, de arra, hogy eredeti családnevét Rosenthalról Rózsavölgyire változtassa, hivatalosan 1846-ig nem adtak engedélyt – a maga idejében csak két nagy kortársa feltétlen megbecsülését élvezte: Petőfiét és Lisztét. Remélem, zenetörténeti tananyagból élő koncertek műsorára kerülve (amihez e Festetics-CD igazán nyomatékos érv!), a Rózsavölgyi-oeuvre napjainkban végre a társadalmi köztudatban is rangjához illő helyet nyerhet: mint nemzeti érték s mint kvalitásos szórakoztató zene. Végteére is a reformkor kulturális életében betöltött szerepe meghatározó jelentőségű – szorosan összefügg a viselet, a társadalmi érintkezés és a nyelvhasználat terén kibontakozott 19. századi hazafias



R Ó Z S A V Ö L G Y I M Á R K

Rózsavölgyi Márk
Társastáncok
(Első magyar társastánc,
Keleti reményhangok,
Országgyűlési körtánc,
Mazurkák, Polonézék stb.
Festetics Vonósnegyes)

törekvésekkel –, művészi nivójára pedig a verbunkoszene illetve a csárdás nemes értelemben vett apoteózis a jellemző. Szó se róla, a Rózsavölgyi-darabok némelyike a zeneélet perifériáján eddig is létezett, ám a Festetics Vonósnegyes reprezentatív válogatása s előadásának vonzereje a szokottnál intenzívebb

megvilágításba helyezi még az aránylag ismert Nógrádi emléket vagy az Első magyar társastáncot is, hát még az elfeledett opusokat (Keleti reményhangok, Országgyűlési körtánc, Pétervári mazurka stb.). A négy vonós – Kertész István (I. hegedű), Petőfi Erika (II. hegedű), Ligeti Péter (brácsa), Pectorini Rezső (gordonka) – összeszokottsága, alkalmazkodókészsége és stílusbiztonsága hiteles légkört, történelmi hangulatot teremt a röpké, két-három perc ritkán meghaladó, kis tételekben. Ízléses, szellemes, fordultatos táncmuzsikát kapunk, kellemes hallgatnivalót s magasiskolát a kamarazenélés művészetéből. Engem elbűvölt az a természetesség és kedély, ami a Festetics kvartett hangjából árad, és gyönyörűségemre szolgált a régi hangszeres praxishoz illően puha, de mindig kristálytisza intonáció. Ünnepi kiadvány ez a CD, az évezredtől búcsúzó teljesítményáradatból magasan kiemelkedő, formátumos produkció. A tartalmas, információgazdag kísérelőszöveg Papp Géza munkája.

Kerényi Mária

J e l m a g y a r á z a t



kiváló



jó



közepes



hallgatható



hallgathatlan

A HUNGAROTON CLASSIC ajánlata

A teljes HUNGAROTON CLASSIC katalógus olvasható az interneten: <http://www.hungaroton.hu>

Wagner
Lohengrin

• Teldec – Warner •

Ha e kiadvány júniusi Antológiánk előtt jelent volna meg, „az újabb keletű értékes stúdiófelvételek” közé, sőt hangminőség és zenekari pompa tekintetében fölébük sorolom. A megszorítás azonban jelzi, hogy „az örök értékrendben” e legújabb sem veszélyezteti a klasszikus Kempe-tolmácsolás (EMI, 1962–63) és az énekesek, illetve a karmester érdeméből szintén a lista elejére kíváncszó 1953-as bayreuthi (Teldec), illetve az 1971-es Kubelík-(DG) lemezek helyezését. A felvételt az egykori kelet-berlini rádió stúdiójában készítették (1998 januárjában), mégis úgy érezzük, mint ha egy kitűnő akusztikájú színház kiváltságos pontján ülnénk. Minduntalan fel kell figyelniünk eddig ritkán vagy sohasem hallott szövegekre, összhangzatokra. Daniel Barenboim 1992 óta egyidejűleg főzeneigazgatója a Berli-ni Állami Operának és a Chicagói Szimfonikusoknak. Most ismét olyan hőfokon és átszellemültséggel szólaltat meg egy Wagner-operát, mint 1989–90-ben a Berli-ni Filharmonikusok élén a Parsifalt. A Staatskapelle Berlin alig kaphat dicséretesebb szót annál, hogy szinte összetéveszthető a világszínvonalú együttesekkel. Ismeretes, Barenboim egykori mesterét, Furtwänglert tartja példaképének, és – különösen német művek előadásakor – az övéhez hasonló széles tempókkal is igyekszik drámai mélységet, érzelmi-gondolati tágasságot érzékeltetni. Ezúttal azonban gyorsabb tempókat alkalmaz; gondolom, az 1996-os színházi bemutató után leszűrt tapasztalatok alapján. A két és fél órát meghaladó összi-dő mintegy tíz perccel kevesebb, mint a fent említett lemezek; csupán Cluytens estje (Bayreuth, 1958) volt rövidebb. Ami annál inkább feltűnik, mert Barenboim úgy játszatja el az operát, amint azt Wagner 1850-ben kérte Liszt Ferenctől: húzás nélkül. A weimari ősbemutató óta gyakorlatilag minden előadás-son mégis elmaradnak egyes részek. Kivált a nagy kórusjeleneteket kurtítják meg, noha Barenboim szerint ettől a szerves hangnemi kapcsolatok rendszere károsodik. Egyetlen részletet maga Wagner is elvetett: a Grál-elbe-



Wagner

Richard Wagner: Lohengrin
René Pape – Király
Peter Seiffert – Lohengrin
Emily Magee – Elsa
Falk Struckmann – Telramund
Deborah Polaski – Ortrud
Roman Trekel – Hirdető
A Berli-ni Deutsche Staatsoper Kórusa,
Staatskapelle Berlin, vezényel:
Daniel Barenboim

szelés második szakaszát. (A ma zárlatként ismert „ich bin Lohengrin genannt” bejelentés és az általános „szent borzadály” után Lohengrin folytatta mondókáját: Parsifal őt jelölte ki, hogy a hatyú vont a csolnakon Elsa segítségére siessen.) Habár mindent a drámának kívánt alávetni, eredendő epikus készítésének engedve, Wagner itt is élt azzal a fogással, hogy a fordulópontok előtt elismélteti az addig történeteket. Ám végül felismerte, hogy az eredeti méretében tízperces monológ kifárasztja hallgatóit, s még inkább énekesét, akinek még a Búcsút is győznie kell erővel. Mellesleg az elbeszélés második fele zeneileg sem jelentős. Bayreuthban csak 1936-ban hangzott fel először, Völker énekelte el Furtwängler kívánságára. Barenboim ezt a részt is visszaállította. Sokan bizonyára itt találkoznak vele először.

A szereplők együttes teljesítménye kitűnő, a jellemek megformálásán és a színészi összjá-

tékban többnyire ott a rendező Harry Kupfer keze nyoma. Örülünk hát, amikor többet kapunk a sztereotípiáknál, mégis elvárnánk, hogy vokálisan a Király hatalmat és fenséget, Lohengrin földöntúli fényt, Telramund lovagi méltóságot, Elsa tisztaságot s a Hirdető legalább szentori hangot árásson. Ehhez képest többé-kevésbé csalódunk. A kitűnő René Pape a fiataltsága, a szintén fiatal Roman Trekel túl világos baritonja és korlátozott hangereje miatt marad valamelyest adósunk. Falk Struckmann figurájából az a tulajdonság hiányzik, amely elválasztaná gátlástalan nejétől. Nem borzad el Ortrud gonoszságától, túl gyorsan fúj vele egy követ (nótát). Így is a férfiaké a babér, és a címszereplő Peter Seiffert még két marokkal tép hozzá. Egyenletesen csillogó tenorja makulátlan, e világi hőst rajzol körül, bár a közép- és mély hangjai nem bizonyítják a bajnok erejét. A csoda glóriája sem fonódik feje fölé, mégis ma ő mutatkozik legméltóbbnak a legendás szerepre. Az amerikai Emily Magee a jövő Brünnhildjét ígérné, de merev és fojtott hangja a felső tartományban szlávosan lebeg. Azt sem képes elhitetni, hogy a sebezhető Elsa a legkedvesebb Wagner szívének. Talán ezért is nehéz néha megkülönböztetni őt Deborah Polaski Ortrudjától. A tapasztaltabb honfi- és pályatársnő démoni energiával veti magát a fondorkodásba, miközben szintén a szétszaladó magasságokkal és a megdőró váltóhangokkal küszködik. Majd minden fortéja kellemetlen megrázkódtatást okoz a hallgatóknak.

Uhrman György

bach

Vízkereszti istentisztelet

• Deutsche Grammophon,
Archiv Produktion – PolyGram •

A recenzensnek gyermek-, majd ifjúkorában, tehát úgy harminc-negyven évvel ezelőtt álmában sem jutott volna eszébe, hogy valaha majd hivatásos zenész lesz belőle; ezért aztán mindent készpénznek vett, amit zenei kérdésekről az iskolában és a rádióban hallott, vagy amit nyomtatásban olvasott. Akkoriban pedig – és persze később is – rendszeresen mondták és le is írták a régebbi korok terjedelmesebb műveivel, operákkal, oratóriumokkal kapcsolatban: „ma már előadhatatlan”, „eredeti formájában” vagy „teljes terjedelmében a mai kor embere számára hallgathatatlan”. Ezzel az érveléssel húzták meg például Bach Máté-passióját a János-passió terjedelmére, hogy azután magát a János-passiót – józan ésszel immár követhetetlen logikával – ugyancsak megcsonkítsák. A recenzens számára azóta világossá vált, hogy a tetteseket a sötét tudatlanságnál még rombolóbb erő: a tudni nem akarás dühe vezérelte – s az ebből fakadó pökhendi magatartás, amely szerint fontosabb és érdekesebb a műről kialakított és a saját korunk értékeire és beidegződéseire alapozott előítélet, mint maga a mű.

Több évtizedes historikus gyakorlat, tudomány, divat és üzlet ide vagy oda: a nagy úr, a megszokás még mindig ádázul védi állásait. Egy sor meghatározó információról továbbra is könnyű szívvel lemondunk, s ami rosszabb, észre sem vesszük a hiányukat. Paul McCreesh, a Gabrieli Consort & Players alapítója és karmestere immár évek óta annak tudatosításán



J. S. B a c h

Johann Sebastian Bach:
Missa Brevis, F-dúr (BWV 233),
Sanctus, D-dúr (BWV 238)
„Sie werden aus Saba alle kommen”
– kantáta (BWV 65)
„Smücke dich, o liebe Seele”
– kantáta (BWV 180)
Ann Monoyios – szoprán,
Angus Davidson – alt,
Charles Daniels – tenor,
Peter Harvey – basszus
James O'Donnell,
James Johnstone – orgona
Gabrieli Consort & Players,
vezényel:
Paul McCreesh

fáradozik, hogy nemcsak akkor fosztjuk meg magunkat vagy közönségünket a mű teljességétől, ha – mintegy belülről – megcsonkítjuk, vagy a rendelkezésre álló számos módszer valamelyikével meghamisítjuk, hanem akkor is, ha – mintegy kívülről – megfosztjuk attól a releváns kontextustól (mármint amikor létezik ilyen), amelynek részeként az adott műalkotást a szerző elképzelte és a korabeli közönség befogadta. Tipikusan ilyen kontextus a legtágabb értelemben vett ünnep és a vallásos vagy világi szertartás – és McCreesh, úgy látszik, azt tűzte ki célul, hogy valóságos enciklopédikus körkép adjon a lemezvásárló közönségnek azokról a szituációkról, amelyeknek hangzó rekonstrukciója jól ismertnek vélt műveket és műfajokat helyez gyökeresen új megvilágításba. Az Archiv Produktion kiadásában megjelent ilyen jellegű lemezkiadványai közül emlékezetes Michael Praetorius Christmettje (egy német karácsonyi szertartás rekonstrukciója a 17. század elejéről), a Victoria Requiemjét megidéző halotti officium 1605-ből, egy velencei ünnepi vacsernye Monteverdi halálának évéből, vagy leg-

utóbb a nagy valószínűséggel Bibernek tulajdonítható, monumentális Missa Salisburgensisnek (1682) a Musica Antiqua Kölnnel közösen készített felvétele.

Paul McCreesh és a Gabrieli Consort & Players most megérkezett Bachhoz. És ezzel leg-többünket rádöbbenette arra, hogy még sohasem hallott Bach-kantátát valóságos lutheránus istentisztelet részeként. Mármint ez a kitűnő felvétel nem egyszerűen azért fontos és jelentékeny, mert valóban kitűnő, és mert tudásunk egy alapvető, úgyszólván abszurd fehér foltjára mutat rá, hanem legfőképpen azért, mert bebizonyítja: azáltal, hogy megértjük, mi a helye a kantátának egy lutheránus ünnepi istentiszteleten belül, és egyáltalán, mit tartalmaz zenei szempontból egy ilyen istentisztelet, a legkevésbé sem csak afféle kötelező házi feladatot végzünk el, hanem megrészégitő élményben részesülünk arról, hogy hangzásoknak, zenei stílusoknak és az idő kezelésének micsoda gazdag kavalkádjáról van szó, egyszersmind pedig felidéződik számunkra annak a világnak a leg-reprezentatívabb arca, amelyben Bach a napi munkáját végezte. Ezenkívül még valamiről képet ad a felvétel, korábbi társaival együtt: arról, hogy a liturgia, a vallási tartalomtól függetlenül tekintve, a magasrendű művészet egyik válfaja, a zene és a dráma rokona, fantasztikus csúcsteljesítményekre képes, magasrendű kollektív alkotás.

Az 1740 táján lezajlott lipcsei vízkereszti lutheránus istentisztelet McCreesh-féle rekonstrukciója egyetlen másodperc híján két órát és negyven percet vesz igénybe; ha azonban a valóságban akár egy-másfél óráig is eltartott szentbeszédet nem egy lutheri prédikáció néhány perces részletével helyettesítik jelképesen, s az egyik hosszabb népénekből nem hagyják el a strófa nagy részét, akkor a négy órát is megközelítené a felvétel időtartama. (Jegyezzük meg zárójelben: ha mindezek után megint másfajta információval szeretne nekünk kedveskedni Paul McCreesh és együttese a régi zene korabeli kontextusáról, akkor a kevésbé pompás, vidékibb és mindennapibb zenés szertartások világát is megmutathatná nekünk.) A hosszú szentbeszédén kívül a szertartásban alig hangzik el prózai szó; az evangéliumi olvasmányt és



Láng György
Concerto ebraico

• Hungaroton Classic •



Láng György
Concerto ebraico,
A Faun halála,
Chanson d'automne,
A tücsök szerelmi dala,
Fleur du délice
Rásonyi Leila – hegedű
Mayer Erika – zongora
Magyar Rádió és Televízió
Szimfonikus Zenekara,
vezényel:
Ury Mayer

L Á N G G Y Ö R G Y

az episztolát zsoltárszerűen recitálják, azután pedig ott van a népének, szólista és kongregáció rezponzoriális felegetése és nem utolsó sorban a lényeg, az igényes figurális zene: a missa brevis és a két kantáta. Ehhez járulnak a tisztán hangszeres élmények: a különböző funkciójú orgonaszólok vagy akár a bevezető harangszó, a communio átszellemítő csengettyűhangjai. Ami az orgonát illeti, a felvétel különlegessége, hogy – egy kisebb, vidéki orgona mellett – főszerepet biztosít a nagy orgonaépítő, Gottfried Silbermann talán legjelentősebb fennmaradt orgonájának, amely a freibergeri katedrálisban található. A két orgona két természetszerűleg két felvételi helyszínt is jelent, de a CD hallgatója szerencsére nem tapasztal semmiféle akusztikai törést. Előadói szempontból a felvétel szuggesztív és magabiztos; s miután a több mint két és fél órás, igen szerteágazó produkció részletes méltatására terjedelmi okokból amúgy sem vállalkozhatom, az egyenesen magas teljesítményt nyújtó előadók közül – talán némiképp szubjektíven – hadd emeljem ki az éppoly fegyelmezett, mint hajlékony és érzékeny szopránénekesnő, Ann Monoyios és az erőteljességében is olvadákony, ideális basszista, Peter Harvey nevét, no meg a két igazán rendkívüli teljesítményt nyújtó oboistát, Anthony Robson és Catherine Lathamet. Feltétlenül említést érdemelnek továbbá a két orgonistától, James O'Donneltól és James Johnstone-tól a gyülekezeti ének bevezetése és kózzjátékai során hallható rögtönzések és díszítések, amelyek nagymértékben járulnak hozzá az „életszerű” légkör megteremtéséhez.

Malina János

mantikus, szükségszerűen leegyszerűsítő folklorizmus, a „skanzenszerűség” rokonszenves vonása a műnek, de ebben rejlenek gyengeségei is. Mert bármennyire magával ragadók a koloritok, az életképek, a nagyszabású forma megakadályozza az azonosulást ezzel a jellegzetes chagalli zsánerral. A mű belső ellentmondását valószínűleg semmilyen előadás sem tudja elfedni vagy – egészen különleges esetben – megszüntetni.

A fogadalom teljesített, most már a darab is itt van, semmi sem akadályozhatja meg, hogy megtalálja közönségét. Láng György művét jellemzően eszembe jut a Chagallhoz hasonlóan szintén vityebszki Menahém Mendel egyik gondolata: „Nem tudom, miben vagyok jobb, mint egy kukac. Nem tudom, vagyok-e olyan jó, mint ő. Lám, ő teljesíti teremtoje akaratát, és nem ront meg semmit.”

Hegymegei Ákos

Láng György (1908–1976) főműve, a Concerto ebraico közérthető nyelven szólítja meg hallgatóját, ami egyfelől erény, ám mégis úgy tűnik, hogy a személyes sors tragikus fordulatai ellenére töretlen optimizmussal és népszerű nyelven megírt mű nem jutott el egy szélesebb közönséghez. És persze a szakma sem fogadta be, hiszen még ha nagyon tágan értelmezzük is a modernség fogalmát, Láng zenei világa akkor sem tekinthető modernnek, legfeljebb kortársnak. Ám Láng György neve mégsem cseng idegenül, hiszen regényes zenetörténeti bestseller-e, A Tamás-templom karnagya, több sikeres kiadást is megélt. A Concerto fogadalmi mű. 1942 telén egy deportáltakat szállító szerelvényen egy kisebb, mélyen vallásos csoport ünnepre készült, imádkoztak, majd halokan az „Él sónó habó” kezdetű örömekekbe fogtak, ami egyre erősebben, ujjongó örömmel kezdett zengeni, s felmelegítette a jég hideg éjszakát. A szerzőt megragadta a „zsidó rituális ének különös zamata, szerkezete, a bonyolult ritmusváltások sora és a tematika tiszta folklórt tükröző felépítése... Azon a kegyetlen éjszakán született meg benne az elhatározás: ha túléli ezt, akkor komponál egy nagy hegedűversenyt zsidó egyházi, világi dalokból és keleti népdalelemekből.” A mű elkészült. Láng valóban nagy formát tudott létrehozni a laza szerkesztésű folklorista szvit és a versenymű összekapcsolásából, ami mindenképpen felemeli arról a szintről, ahol például a musicalek egyik legzseniálisabbika, a Hegedűs a háztetőn áll, melynek hangzása, nyilván a hasonló klezmeranyag miatt, nagyon is rokon Láng kompozíciójával. A mű első hangjai, Mendelssohn versenyművének megidézése mellett, azonnal elrepítenek egy távoli vidék kis falujába, akár nevezhetjük Vityebszknak is, ahol nem lenne meglepő, ha találkoznánk a falu szülöttével, a „hétujjas” Chagall-lal vagy Tevjével a tejesemberrel. Ismerős figurák és helyzetek. Közérthető, szép, néha megkönnyeztető történetek repülő kecskékről és szamarokról, kerítőről és csodarabbírról, esküvői fogatagról, titokzatos haszidokról. A ro-

A HUNGAROTON CLASSIC ajánlata



Joseph Haydn
Zongoraszonáták

• Teldec – Warner •

Ha Schiff-lemez kerül CD-játszónkba, biztos nem fogunk unatkozni. Ez a Haydn-válogatás teljes odaadást követel magának, ugyanakkor a „becsukom a szemem, és átadom magam az érzéseimnek”-féle befogadói magatartásnak nem kedvez ez a felvétel. A CD-hez színvonalas kísérőfüzet tartozik, egy tanulmány Misha Donat tollából, a megszólaló műveket több fontos szempontból is körüljáró, részletes elemzéssel és a zongorista-protagonista esszéjével, mely – címével ellentétben –nem a Haydn-szonáták korabeli fogadtatásáról szól, hanem igen érdekesen, gondolatébresztő módon a művek mai utóéletével, a repertoárban betöltött helyével foglalkozik, elsősorban az előadók, a zongoristák szempontjából.

Az esszéíró Schiff véleménye szerint Haydn zongoraműveinek előadásához bizonyos zenetörténeti ismeretek nélkülözhetetlenek, hiszen rendre értelmezni kell a szerző nem túl gyakori, ám annál fontosabb, jelentést hordozó előadási jelzéseit, a díszítéseket stíluszerűen kell megvalósítani, ismerni kell az egyes darabok helyét az életműben, és tudni kell, melyik milyen típusú billentyűs hangszerre készült. Valamint választani kell a rendelkezésre álló kottakiadások közül. (Furcsának is tartom, hogy egy olyan jelentős és igényes lemezcég, mint a Teldec, ez utóbbiról nem ad explicit tájékoztatást, sőt azt is „elfelejti” pontosítani, mi az a hangszer, amelyen megszólal a program).

Schiff szerint Haydn zongoraszonátái nincsenek a helyükön a mai koncertgyakorlatban, ő maga sommásan utasítja el korunk nagy egyéniségeinek megközelítését, egyedül Alfred Brendelt említi pozitív példaként. Bálványromboló hevületében Glenn Gould koncepcióját karikatúráként aposztrofálja, Richter pedig szerinte „bár gyakran tűzött műsorára Haydn-szonátát, nem sokkal jártult hozzá, hogy a mestert megismerjük”. A szokatlanul provokatív megfogalmazástól dacos olvasó pedig megdöbben hallja, hogy a Schiff előadásában megszólaló zene éppen az említett két véglet szintézisét kínálja. Egyesíti Richter lendületét, a szélsőséges érzések szembeállítását és Gould pergő, a nonlegato játékmódot favorizáló (mellesleg a mai koncertzongorák monstruozitását kiváloán ellensúlyozó) technikáját. Csak sajnálhatjuk,



J o s e p h H a y d n



Joseph Haydn:
Zongoraszonáták
No. 32. g-moll, 54. G-dúr,
53. e-moll, 58. C.-dúr,
33. c-moll, 59. Esz-dúr,
60. C-dúr, 58 D-dúr,
62. Esz-dúr és C-dúr fantázia
(Hob. XVII:4).
Schiff András – zongora

hogy Schiff annak idején kimaradt abból a nagyszabású vállalkozásból, amelyben egyébként a korosztályába tartozó élvonalbeli zongoristák vettek részt. A Hungaroton többszemélyes összkiadásának szép nemzetközi visszhangja volt, s a zenekedvelők azóta is visszasírják a régi szép, nagyalkú, olvasható és információban gazdag kísérőfüzeteket (Somfai László munkája).

Schiff kilenc szonátát választott, úgy tűnik, most nem összkiadást készít elő (ámbar a nagy lemezkidők szándékát nehéz kiismerni). Éppen Richter volt az ideológusa annak az előadóművészi hozzáállásnak, mely szerint minden műnek önmagában kell megállnia a saját lábán – akár pódiumon szólal meg, akár rögzítésre kerül. Ha a művésznek van személyes köze egy darabhoz – erről szól egyébként Schiff esszéjének záró szakasza –, a befogadó képes lesz vele sírni, vele nevetni. Megtörténik a dráma, mindenki úgy érzi, „róla szólt a

mesé”. Az ilyen alkotói lelkiállapot ritkán jön létre stúdióban, megteremtésére inkább koncerten van lehetőség. A szabad programválasztás, a jól felépített műsor azonban segíthet.

Ügyes dramaturgnak kell lennie annak, aki a két CD biztosította időt önálló és öntörvényű remekművekkel tudja „feltölteni”, úgy, hogy a darabok ne gyengítsék egymás hatását, hanem épp ellenkezőleg, felerősítsék és fokozzák. Ennek a mostani kiadványnak éppen az a legvonzóbb tulajdonsága, hogy két különálló – önállóan is hallgatható – lemezből áll, ám mégis összetartoznak, egymásra rimelnek. A drámaibb hangú első CD-n három moll hangnemű, Sturm und Drang-hatásokat is magán viselő szonáta – melyeknek Schiff kiváló tolmácsolója – között szerepel két dúr kompozíció. A második CD dúr hangnemű darabjai, színházi hasonlattal élve, középfajú színmű felvonásainak tűnnek, bár komikus elemekkel bőven megvannak tűzdelve. Schiff írásában Brendel egyik esszéjére hivatkozik, amikor a nevetés jogát kéri számon századunktól, jogot és alkalmat a nevetéshez, a vidámsághoz a koncertteremben, az úgynevezett „komolyzenében”. S bizony karosszékben ülve, lemezt hallgatva, többször elmosolyodunk, ha ezeket a korongokat hallgatjuk, s az interpretátor hevéttől átlelkiesülve a szokásosnál nagyobb mozdulatokat teszünk, családunk érdeklődő tekintetének keresztüztüzeben. „Papa Haydn-papát hallgat” – morogják a gyerekek, nem tudhatják, hogy a köztudatban meggyökeresedett képet Haydn-papáról Schiff éppen számúzni kívánja, és ezért választhatta a második CD nyitó darabjával a C-dúr fantáziát, ezt a szabad és kötetlen formálású kompozíciót. A darab vidámságának egyik forrása az elveszett macskáját kereső parasztasszonyról szóló népdal és az a játékoság, melynek Schiff játéka nyomán a hallgató is részesévé válhat.

A kiváló, egészen különleges, plasztikus zongorahangot reprodukáló felvételtechnika (is) indokolja a zongorista azon döntését, hogy – bár zenetörténeti ismeretekről ír, s ezeket bőségesen alkalmazza is – nem használ historikus hangszert. A modern zongora mindentudása a mai hallgató maximalizmusát szolgálja ki. A Haydn-szonáták drámai-vígjátéki effektusai mindenféle hangszeren hatásosak lehetnek. Azonban tudjuk, hogy egészen másképp szólal meg ez a zene korabeli hangszeren, főleg akkor, ha igazi nagy művész, például Paul Badura-Skoda játszik Haydn-szonátákat. Az esszéíró Schiff nyilván jól ismer ilyesfajta előadásokat is, bár erről – sajnos – semmit nem ír.

Zala Szilárd Zoltán

Saint-Saëns
Sámson és Delila

• Erato – Warner •

Vajon mi visz rá egy karmestert, hogy tíz éven belül újrafogalmazza és dokumentálja látásmódját a 19. század második felének egyik legjobb, ám gyakorta mellőzött francia nagyoperájával kapcsolatban? Az egyszerű válasz így szól: az, hogy szereti a darabot. A kissé árnyaltabb pedig úgy: a mű kettős természete az, amely rákényszeríti interpretátorát, hogy újból, immár annak másik arcát mutatva rögzítse jelen és jövő számára.

A Sámson és Delila (Dalila) – sajnos a magyarban e-vel, mellőzve a név eredeti ritmusát – eredetileg oratóriumnak készült, de a librettista (Ferdinand Lemaire) tanácsára a zeneszerző operává, az utókor ítélete szerint Saint-Saëns egyetlen ma is játszott színpadi művévé alakította. Oratórium és opera, egy helyben álló és dinamikusan mozgó kiegyensúlyozhatatlan (?) ellentéte kétszeri-kétszeres interpretációra ösztönözte Sir Colin Davist. Az 1989-es vérbő, dús, akciókkal teli felvétel, habár legyengült énekesi teljesítményekkel (Carreras, Baltsa), de „látványos”, eseményekkel tarkított, színpadias megközelítést nyújt. Ezen az új, '98-as lemezen ezzel szemben a visszavonulás gesztusa érezhető, egyfajta zenei puritanizmus, amely egyben lendületesebb, átgondoltabb formálással párosul. Túl divatos, ám ideillő szóval historikus előadás, amennyiben ez az autentikushoz, a szerző eredeti szándékához való visszatérést is jelenti, és ilyen módon a klasszikus operarepertoár olyan felvételeinek sorába tartozik, amelyek a nagyszerűség ábrázolása helyett megpróbálják lecsupaszítani,



S a i n t - S a e n s



Camille Saint-Saëns:
Samson et Dalila
José Cura (tenor) – Sámson
Olga Borodina (mezzoszoprán)
– Delila
Jean-Philippe Lafont (bariton)
– Dragon főpapja
Robert Lloyd (basszus)
– Egy öreg zsidó
Londoni
Szimfonikus Zenekar és Kórus,
vezényel:
Sir Colin Davis

telmü, hogy a felvétel revelációja és aktualitása az argentin tenor első teljes operafelvétele nagyobb lemezcégnél. Effajta démonikus tenorhanggal ritkán találkozhat bármiféle zenehallgató. Bár Cura baritonszínű orgánuma az alsó és középső regiszterekben néhol túl erőteljes és durva, ám a felső hangtartományban „úrtartalmának” nagysága az érzelmi csaldás trükkjével lepi meg hallgatóját: a fül el nem hiheti, hogy miféle magasságok szólalnak meg ilyen mélységekkel. Cura produkciójában az izomerő Sámsonja tudatosan alakul át mindentől megfosztott, majd fönixként feltámadó ószövetségi prófétává, és hogy a megvakított Sámson a harmadik felvonásban válik „látóvá”, azt Cura földöntúli pianóinak általam soha nem hallott belső világossága közvetíti. A karmester elképzeléseire igazodva a tenorista sem a szerelmi kettős viharos drámájára, hanem a lemondás szenvedélyes gesztusára („Dalila, je t'aime”) helyez nagyobb hangsúlyt.

Méltó, nagyjából egykorú, maximálisan együttműködő partner Olga Borodina. Nem állhatom meg, hogy leírjam, Borodina hangjából minduntalan kibuggyan, és ahogy elképzelem, színpadi jelenlétében is ott lebeg a hús eleven egyszerűsége és eleganciája. Többnyire csodálatos természetességgel éneklő Delilát. Az orosz történelmi operákból ismert anyákat, nővéreket és dajkákat alakító vérbeli orosz mezzók meleg, sötét tónusú, matriarchális hangja az övé. A hangvétel nemcsak zeneileg indokolt (ismert az orosz szerzők, különösen Muszorgszkij hatása a francia kortársakra), hanem dramaturgiailag is: az archetipikus mitológiai kép alapján a túl erős, de ennek megfelelően túlérzékeny Sámson anyaként ringatja, csábítja az ölébe Delila, hogy megfossa szörzetétől, erejétől. Az opera csúcspontja a kor ízlésvilágának és az ügyesen egy pontba sűrített dramaturgiának megfelelően rejtve marad a képzeletbeli néző szeme előtt.

megfosztani a műveket bizonyos automatizmusaitól. A Londoni Szimfonikusok és elsősorban a kórus tökéletes partnere karmesterének az egyenes, áttetsző hangzás megteremtésében; ezt segíti a szinte tökéletes francia szövegmondás is. Az előadás tartópillérei az első és a harmadik felvonás kórusai, amelyek egyben az opera széles ívű oratorikus foglalatát adják. Szükséges-e vajon a középső felvonás két drámai kettősének erejével és a boritón látható oroszlánszerű Sámsonhoz hasonlóan szent blaszfémiával szétfeszíteni a mű kereteit (oszlopaikat), és általuk lerombolni a liturgikus hangvételt (templomot)? Jelen felvétel előadói szerint nem.

Sámson és Delila vagy Delila és Sámson? Örök kérdés az opera életre hívói számára. A választ a vérszegény mitológiái alkból hús-vér protagonistát teremtő José Cura kellően barbár és kellően érzékeny Sámsonja adja. Egyér-



Istvánffy Benedek
Szent Benedek-mise

• Hungaroton Classic •



Akasztják a hóhért. Azt gondoltam, kezdek ezzel a fordulattal recenziómat, amikor – az általában szigorú, de elsősorban mégiscsak gyakorlati muzsikussal csak „mellékesen” műtész – Vashegyi György barátunk és kollégánk lemezéről fogok szólni. Rosszul gondoltam. Vashegyi jó érzékkel, stílusosan és impozánsan vezényli zenekarát, a szólisták teljesítménye elsőrangú, a kórus magabiztos. Szórszálhasogató tudálékoságnak helyt nem adó perfekcióval és nagy rálátással közelít a műhöz. Miközben hallgatom, nem merül fel bennem, hogy előadói szempontból, technikailag vajon nehéz-e a mű, és általában: elég fajsúlyos-e. Nem merül fel, mert ritka természetességgel, levegősen, oldottan és élénk tempóban, egy mozdulattal rajzolja meg egy-egy nagyobb rész karakterét, így nincsenek megtorpanások, melyek valószínűleg a műre sem jellemzők. A nagyleptékű formálás mellett jut idő

Istvánffy Benedek (1733–1778): Szent Benedek-mise
Joseph Martin Kraus (1756–1792): Requiem
Hamvasi Szilvia, Kiss Noémi – szoprán
Németh Judit – alt
Drucker Péter – tenor
Kovács István, Benkő Pál – basszus
Orfeo Zenekar, Purcell Kórus, vezényel:
Vashegyi György

és figyelem a részletek gondos megmunkálására. E gondos megmunkálás nélkül a mise konvencionális nyelve a komponista szerényebb szókincséről árulkodna. Vashegyi jól tudja, hogy az a zenei nyelv, melyet Istvánffy beszél, tökéletesen reprezentálja korát, mint karmester képes arra, hogy ezt a nyelvet lefordítsa úgy, hogy minden

árnyalata megmaradjon. Paradox módon a részletek cizellált megmunkálása, a felkínálkozó lehetőségek maximális kihasználása éppen a nyelv konvencionális aspektusait erősíti fel, miközben csak így teremthető meg a mű egyéni arculata. Istvánffy kevés fennmaradt műve közt található két mise – a monumentálisabb Szent Dorothea-mise és a Szent Benedek-mise –, melyek immár lemezen is hozzáférhetővé váltak. Nemcsak a zeneszerzőt ismerhetjük meg így jobban, hanem saját történelmünket is.

Az interpretáció mellett szólnom kell a CD-ről mint termékről is. Általában az egyik oldalon vannak a nagyszerű és jó vagy a közepeszerű és rossz előadók, a másikon művek, „agonyjátosztak” vagy ismeretlenek, ritkaságok, remekművek vagy tucatdarabok. Alkossunk e két halmaz elemeiből párokat! Közepeszerű előadó – műritkaság; nagyszerű művész – tucatdarab; tehetségtelen, rossz előadó – remekmű; a sort ki-ki folytathatja vérmérséklet szerint. Vannak értelmes, hasznos, előremutató kombinációk, és vannak teljesen fölösleges, embertelen, riasztó párosítások. A Vashegyi–Istvánffy párost én az előbbibe sorolom.

Molnár Szabolcs

Vivaldi
Koncertek Anna Mariának

• Philips Classics – PolyGram •

A hat, lemezen eddig meg nem jelent versenymű Vivaldi tanítványának, Anna Mariának készült. Nem sokat tudni az árvaházba került lányról, aki kora kimagasló tehetségű muzsikusa s Vivaldi kedvence volt. Maguk a koncertek kedves darabok, s bár nem hatnak olyan erővel, mint Ofra Harnoy Vivaldi csellóversenyéből tíz évvel ezelőtt készített lemezén az ugyancsak újdonságként megjelent RV 405-ös Concerto, nem is okoznak semmilyen csalódást – kellemes, szép kis darabok.

Hajdanán az I Musici kamarazenekar felette újszerű hangzást képviselt s nagyon modernnek számított. Játékukkal feléledtek a koncertek, s az elnyújtott, tömör interpretációk helyett – mint Karajan néhány régebbi, most a Deutsche Grammophon Resonance-sorozatában kapható előadása – vidámabb, frissebb

hangon csendültek fel. Mára azonban némiképp változott a helyzet. Egyrészt az I Musici által is előrendeltetett folyamat folytatódása, az egykori előadások rekonstrukciós kísérletei s ezek saját köreiken belüli s kívüli hatása, másrészt az együttes hangjának valamelyest fáradtabbá válása miatt. Ma az I Musici hangzása megállapodottnak tűnik. Lehet ezt szépnek is látni, kissé ősziesnek. Az egyértelmű, de inkább visszafogott tagolásnak, a meglepetésektől mentes dinamikának, az egyhangúan kísérő csembalónak s Mariana Sirbu könnyedségre nemigen törekvő hegedülésének köszönhetően kellemes, de valamelyest egyhangú előadásokat hallunk. A szimfonikus megközelítést annak idején győzedelmes háttérbe szorító kamarazenekari jelleg, az olasz concertók világában való otthonosság és az alapjában véve könnyed hangzás ma is jellemzője az együttes játékának, de külső és belső változások tavasziasról ősziesre fordították muzsikálásukat. Az együttes azonban ma is magas színvonalon muzsikál, s kifejezetten kellemes hallgatni őket. A komolyzenei hanglegyeztetés megannyi negatív tendenciája közepette jó látni,



Vivaldi: Hegedűversenyek (RV 229, 248, 260, 267, 349 és 363)
Mariana Sirbu – hegedű
I Musici

hogy a hagyományokhoz híven sorra jelennek meg új felvételeik. Ha nem így volna, megtörne a tradíció vonala, s hiányozna is az a kissé „fád”, de könnyű hang, amit ez a zenekar ma képvisel.

Zay Balázs

Azonban „előjátékként” halljuk Delila-Borodina finom mívű, megtévesztésig valódinak tűnő szerelmi bűvénénekét: a felvétel talán legnagyobb erénye a „Mon coeur s'ouvre a ta voix” gyengéd, kiegyenlített, minden hétköznapi nemtörődömséget kiküszöbölő, gondos formálása. Borodina és Cura legintimebb rítusként megélt párharcát a nő uralja. Bár tagadhatatlanok az énekesnő helyenkénti szövegejtésbeli fogyatékoságai, aki Delila e szavait így énekli, az megértette és magáévá tette a szerep alapvető allegorikus vonását: az énekelt varázslat (enchanté!), a francia szavak diftongusainak, nazálisainak sajátos plaszticitása és búbája [baiser (csók), mon bien-aimé (kedvesem), tendresse (gyengédség), ivresse (részegség, mámor)] megtöri a bikaszerű Sámson ősi-sámáni erejét. Elvek és princípiumok kölcsönösség nélküli viadala ez a szerelem, egyben Delila önnön hiúságáért vívott harc, és nem elsősorban kötelességtudatból végrehajtott feladat.

A főpap jelentős és tekintélyes szerepét éneklő Jean-Philippe Lafont az öregedő bariton összes negatív tulajdonságával rendelkezik, az egykor szép orgánum felső regisztere megkopott, üres vibratói mögött hangja fénytelenül szól, sokszor alacsonyan intonál, és a figura erőteljességét csak képességeit megerőszkolva tudja életre hívni. Nagy élmény ezzel szemben a világhírű Robert Lloyd öreg héberje, akinek hangja a férfikar liturgikus alaptónusához idomulva (Hymne de joie) egyre teltebben zeng a mély hangtartományban.

Még egy fontos felhívás. A lemezhez immár természetes módon hozzátartozik a dirigens „frazéáló” dünnnyögése. Ha valakit ez nagyon zavarna, gondoljon arra, hogy a felvétel igazolja: Colin Davis valóban nagyon szereti Saint-Saëns operáját.

Várnai Balázs

Bellini
Az alvajáró

• **Nightingale Classics**
– Karsay és Tsa. •

Egyesek szerint legjobb, sokak szerint legjellegzetesebb műve Bellininek Az alvajáró. Akik a legjobbnak tartják, a költői librettóra hivatkoznak – Felice Romani kitűnő munkájára –, meg a „hosszú, hosszú dallamokra” (Verdi), melyeknek egységes füzére ezúttal lebbenően idillikus, már-már pasztorális „semiseria” operát alkot. De akik a legjellegzetesebbnek – „legbellinisebbnek” – vélik Az alvajárót, azok is hasonló érveket hangoztatnak. A Rómeó és Júlia után, a Norma előtt született darabba szerzője tudása legjavát adta – nem utolsósorban arra a kihívásra válaszolván, amelyet Donizetti Anna Bolenája jelentett. Az 1831-es milánói bemutató a talán legnagyobb szerzői sikert hozta meg Bellini számára, bár a viharos lelkesedéshez persze az énekes sztárok – Pasta (Amina), Rubini (Elvino), Mariani (Rodolfo) – teljesítménye is hozzájárult.

A mű látszólag naiv cselekménye a romantika jellegzetes toposzait vonultatja fel. A hazatérő, birtokait újra elfoglaló, nemes szívű gróf (Rodolfo) a restaurációs kor eszményi típusa, míg az ártatlanul vádolt hősnő (Amina), aki alvajárásban szenved – az „örülés” reverzibilis, „happy end”-es változataként –, épp ama megrázó kódolatás kifejezője, amelyet a Szent Szövetség Európájából visszatekintve a forradalom és a napóleoni háborúk okoztak. A történet rokonsága Boieldieu A fehér asszonyával (1825) egyébként sem véletlen: utóbbi librettóját is – akárcsak Az alvajáró kiindulásául szolgáló balettszenáriomot – Eugène Scribe írta. Az alvajáró helyszíne – a pasztorális-falusi környezet okán – ugyan Svájc, szelíd kísértertiessége e sztorit azonban akár Skóciába is átplántálhatná.

Szokás Bellinit – mintha rá volna szorulva – Wagnerrel dicsegni; a bayreuthi mester szerint – mint arról Cosima egy kései naplóbejegyzése tanúskodik – „a díszítésekbe torkolló Rossini-féle frázisokkal ellentétben ez a dallamosság csupa szenvedés és panasz, a szívekhez szól”. Oskar Bie 1913-ból való impresszionista operatörténete viszont éppen azt állítja, hogy „gyermekien boldogok” ezek a dallamok, „még a



B E L L I N I

Vincenzo Bellini
Az alvajáró (La sonnambula)
Edita Gruberova – Amina
José Bros – Elvino
Roberto ScandiuZZi – Rodolfo
Dawn Kotoski – Lisa
Tim Hennis – Alessio
Gloria Banditelli – Teresa
Andreas Mogl – Il Notaro
Münchner Rundfunkorchester
vezényel:
Marcello Viotti

gyászban is”... De hisz nem pontosan ebben rejlik-e Bellini titka: hogy zenéje az örömben is bánatos, és a bánatban is örömteli?

A Nightingale Classics két kompakt lemez albuma, mely egy 1998 februárjában a müncheni Herkulesaalban elhangzott hangverseny élő felvételét tartalmazza, e kérdésre most csaknem ideális választ talál. Egy-két bosszantó húzás és a tenorista apróbb hamiskodásai ellenére a Marcello Viotti vezényelte produkció a manapság támasztható belcantoigény maximumát elégti ki. Hogy pedig az énekesek többsége nemcsak hangszépségben, de muzikalitásban is partnerévé tudott válni Gruberovának, az fölér egy kisebb csodával.

Mesterházi Máté

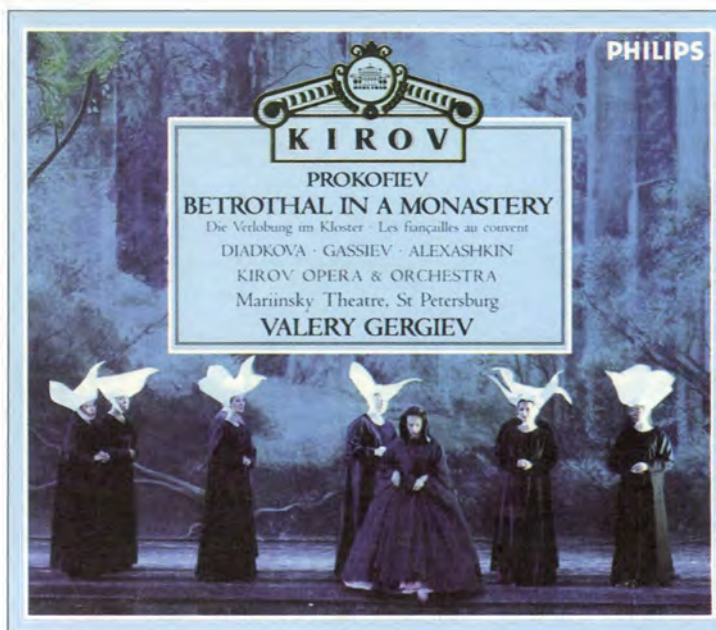


Prokofjev
Eljegyzés a kolostorban

• Philips – PolyGram •

Jellegzetes, harsányan groteszk hang üti meg fülünket Szergej Prokofjev operájának már a zenekari előjátékában is. Az Eljegyzés a kolostorban – ez az 1940-ben keletkezett opera – mégsem tartozik a komponista legnépszerűbb művei közé. Akkor sem, ha cselekménye, mely az ír drámaszerző, Richard Brinsley Sheridan 1775-ből való, Duenna című színdarabján alapul, bővelkedik a 18. századi vígoperát perszifáló elemekben. Prokofjev zenéjének groteszk, motorikus vagy scherzoszerű hangütései mellé ezúttal ugyanis bőven áradó líra társul – bensőség, mely egyrészt lényegileg is elkülönül az évtizedekkel korábbi Három narancs szerelmese szatírjától, másfelől viszont nem csak időben válik rokonává a szerző olyan híresen „dallamos” műveinek, mint amilyen – mondjuk – a Rómeó és Júlia balett.

„Lírai-komikus opera” – így hívta darabját Prokofjev, és ebből sejthető, hogy a lírai elem kibontakoztatásával azért a sheridani színmű szatirikus éle sem tompult el teljesen. A szellemes librettó – a zeneszerző és felesége, Mira Mendelzon munkája – a szövevényes cselekménnyel egyszerű tartalmat fed el: „Egy nemesi kisasszony, Luisa a szegény ifjút, Antoniót szereti, miközben apja egy gazdag halkereskedőhöz kívánja őt feleségül adni. Korosodó dadájának ruháiba öltözve a lány megszökik a szülői házból, miközben az öreg krózust a dajka vezeti – önmagát kisasszonyának kiadva – ol-tár elé. Luisa megkapja az ő Antonióját, fivére, Ferdinand pedig az ő Claráját. Az ifjúság felül-



Prokofjev



Szergej Prokofjev:
Eljegyzés a kolostorban
Nyikolaj Gaszjev
– Don Jerome
Alexander Gyergalov
– Don Ferdinand
Anna Netrebko
– Luisa
valamint: Larissza Gyadkova,
Jevgenyij Akimov,
Marianna Taraszova,
Szergej Alexaskin
Szent Pétervári Kirov
Kórusa és Zenekara,
vezényel:
Valerij Gergiev

kerekedik az apák generációján” (Sigrid Neef). Az Eljegyzés a kolostorban paradoxona – hogy tehát szatirikus szövegre íródott, miközben zenéje gyakran az érett Prokofjev-stílus empáti- kus árnyalásaihoz folyamodik – némileg zavarba ejti a közönséget (ezt tette Budapesten is, mintegy másfél évtizede az Erkel Színházban). Mert bár Hans Heinz Stuckenschmidt szerint „a kedves, szimpatikus fiatalok jellemzése mögötte marad a hóbortos öregekének”, Prokofjev maga a darab lírai oldalát találta fontosnak hangsúlyozni: „...elvégre két lelkes, fiatal, életvidám párról van szó, a szerelmüket hátráltató akadályokról, boldog eljegyzésükről és a poétikus Seville-ről, mely egy estén a szerelmesek szeme elé tárul, no meg az éjszakában elcsön-desülő karneválról és egy ódon, elhagyatott kolostorról...” Apropó, kolostor: itt a szerzetesek történetesen borosflaskák társaságában mulat-

ják az időt. Nem lehet véletlen, hogy a sok helyütt – igaz, áttételesen, ám mégiscsak – spányolos koloritú darab épp e ponton kötődik leginkább a 19. századi orosz realista hagyományhoz; hisz a derék csuhásokról rajzolt karikatúra őse sem egybeült található, mint a muszorgszkiji Borisz Godunov Varlam-figurájának környékén...

Ez a Philips cég Kirov-sorozatában megjelent, első teljes felvétel most ideális lehetőséget kínál arra, hogy meggyőződjünk: a 20. századi vígopera-irodalom egyik valódi gyöngyszemével van dolgunk. A három CD-s album a szentpétervári Mariinszkij Színház egyik 1997. szeptemberi előadását örökíti meg. A Valerij Gergiev főzeneigazgató vezényelte produkció a nagyszerű zenekar mellett az együttes (de túlzás nélkül mondhatni: Oroszország énekesi termésének is) legjavát nyújtja: énekeseket, akiknek a pompás komédiázó kedven kívül még hangjuk is van! Külön élmény Luisa szerepében a Mariinszkij egyik legnagyobb sztárja, Anna Netrebko: az ő szopránja – még amikor disztonál is – maga a szűzi tisztaság.

Mesterházi Máté



**e la Guerre
Clavecinszvitke**

• **Hungaroton Classic** •

Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (kb. 1664–1729) tízéves kislánként keltett feltűnést a francia arisztokrácia köreiben, s nem kisebb hatalmú pártfogóra tett szert, mint XIV. Lajos, a Napkirály. Nyilván meghittebb viszonyban állt hangszerével és a zenével, mint az a kislány, akit Lónyay Erzsébet jó száz évvel később versében elénk állít. A „Klavier, mint nagy medve, Pleyel instrumentom” félelmetes jószág, odaülni e „setétlő medve fog-sorához, / Melly naponta kislányt ebédel”, bizony nem lehetett könnyű. De nemcsak ebben különbözött Elisabeth-Claude Jacquet ettől a kislánytól: a kitalált költőnővel ellentétben ő valóban létezett. Nem tudom, mi az oka annak, talán a valóságos történelmi lét, hogy Psyché „életműve” érdekesebb, és ami nem



Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre
F-dúr szvit, d-moll szvit, a-moll szvit, g-moll szvit
Elek Szilvia – csembaló

elhangyolgható: nőiesebb. Az a pozitív izgalom, a „hajdani zeneköltőnő” iránti kíváncsiság, érdeklődés, mellyel e CD hallgatásához fogtam, és egyként szólt a nőnek és a korszaknak, idővel hanyatlott. Vajon a művek okoztak-e csalódást, vagy Elek Szilvia játékában volt kevesebb az elhittető erő – nem tudom. Természetesen nem

kérhetőek számon rajta azok a jellegzetes tételkarakterek és komplexitás, melyek a néhány évtizeddel későbbi mesterek – Rameau, Bach – nyomán megszokottá váltak, hiszen majd mind-egyik szvittételben van valami szokatlan, nem típusos, részben kezdetleges, így persze valami különleges is. Ám ennek érdeklődést felcsigázó feltárása az előadóra várt volna, valahogy úgy, mint ahogy ezt a szvitke nyitó darabjaiban egyébként remekül megoldja. Ezekben a non-mesuré-prelűdökben Elek Szilvia játékában az alapos kor- és stílusismeret jól harmonizál kreativitásával és improvizációs készségével. Még szélsőségesebb felfogásban is el tudnám képzelni, persze nem úgy, ahogy Psyché bosszút állt az „instrumentomon”, mondván, hogy „...móldva táncot kalapálok, / Major s minor mind egymásba fretszen”.

Molnár Szabolcs

**ozart, Schubert, Wolf
Kamarazene**

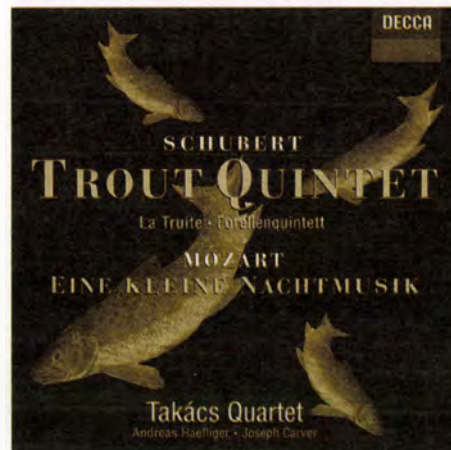
• **Decca – PolyGram** •

Ha katartikus élményben nem is lesz részük, igazán finomra csiszolt felvételt kapnak a kezükbe a kamarazene-rajongók a Takács Kvartett legújabb lemezével. Az együtthangzás szinte tökéletes, a négy muzsikussal összhangja néha a gondolatolvasás szintjén mozog. Schubert közkedvelt, nagyszabású kamaraműve, a Pisztráng-ötös elismerésre méltóan aprólékos kidolgozottsággal szólal meg, ha ez kevés is ahhoz, hogy a több mint negyvenperces művet ne érezzük annyinak... A felvétel legkevesébb meggyőző vonása a zongorahang, amely sokszor kifejezetten idegen testként hat a lágyan frazeáló vonósok körében. CD-ről lévén szó, nem szeretném mindezt teljesen a zongorista nyakába varrni, tüzetesebb újrhallgatásaim után már élek a gyanúperrel, hogy Haefliger mellett ebben részben a hangszer (beállítás, mikrofonozása), részben pedig a „csodálatosan csillogó és plasztikus” hangért mindenre kész hangmérnökök is felelősek. Kár, mert külön-

ben sok erénye is van Takácsék játékának, kifejezetten hálás vagyok például a második tétel tempójáért, amelyet sokszor elviselhetetlenül vontatottan hall az ember.

A másik két mű felvétele már sokkal több örömet okozott. Wolf Olasz szerenádja, amely a kitűnő dalszerző kevés hangszeres művének egyike, igazán elbűvölő kis darab, tele bájjal és humorral. Kor és helyszín egyezősége folytán szinte önként adódna az összehasonlítás a Brahms-kamaraművekkel, de ennek itt nincs helye. Wolf szerenádja nem egy Brahms-kvintett, de nem is akar az lenni. A kvartett látható (tehát hallható) élvezettel adja át magát a mű sodrának, enged időt a gesztusoknak – s épp ez az, ami a Schubert-műből néha számomra oly nagyon hiányzott.

Bevallom, ez volt az első felvétel, amelyen a közismert Kis éji zenét vonósötösön hallottam, és igencsak félttem, hogy beidegződéseim önkéntelenül is előítéletet szülnek bennem (hisz például a Liszt Ferenc Kamarazenekar Mozartja után igencsak nehéz „váltani”). Ennek ellenére a Takács Kvartett felvétele nálam teljes sikert aratott. Fő kamaramuzsikusi erényeik, pontosságuk, együttgondolkodásuk talán ezen a felvételen a legszembetűnőbbek. Mindenkinek ajánlom, hogy ismerje meg ezt a vonós-



Wolfgang Amadeus Mozart:
G-dúr szerenád, „Eine kleine Nachtmusik”, K 525
Franz Schubert: A-dúr kvintett „A pisztráng” D 667
Hugo Wolf: Olasz szerenád
Takács Kvartett (Edward Dusinberre, Schranz Károly – hegedű
Roger Tapping – brácsa, Fejér András – cselló)
Andreas Haefliger – zongora
Joseph Carver – nagybőgő

ötös-változatot is: akármilyen kellemes emlékei is vannak a kamarazenekari előadásokból, ígérem, hogy új arcait fogja felfedezni ennek a talán örökre népszerű műnek.

Zsoldos Dávid

**Deutsche Grammophon
énekesei**

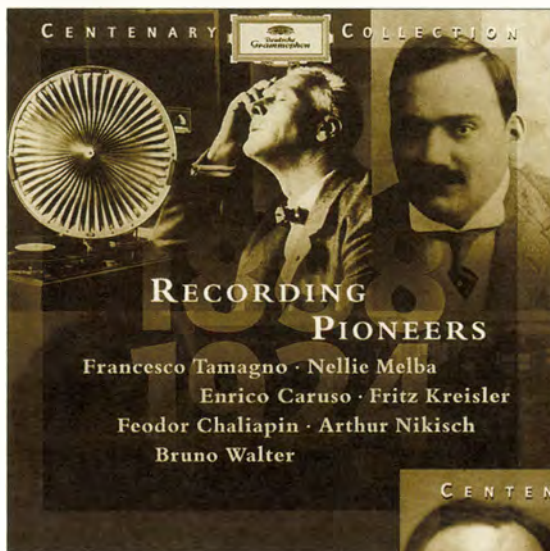
• Deutsche Grammophon –
PolyGram •

Hét dobozban hatvan ünnepi kiadvány időrendben idézi meg száz év nevezetes felvételeit, tizennyolc CD-t egészében, további hetet részben az ének híveinek címezték. Nem rossz arány. Beethoven és Bruckner kantátái, Verdi-kórusok, Brahms Altrapzódíája, Bernstein-slágerok és Henze-dalok szerepelnek a részműsorokban; Bach Karácsonyi oratóriuma (csak az I–II. rész) és más kantátái meg a Mozart-Requiem egy-egy kompakt lemezt töltenek meg. Két-két korongos egységek: Carlos Kleiber Traviatája (minden idők egyik legjobbjából az operából), Giulini Falstaffja és a Karajan–Ring ciklus részletei.

Fényes csillag, aranyló hang jó néhány tündökölt a század utolsó harmadában is, mégis az előző 60–70 évet tartják a gramofon igazi vokális aranykorának. A világcégek üzletpolitikája általában tevékenységük határvidékére számúzi a visszatekintő énekesantológiákat, ezért ritkán eshet szó e gyűjtőszívnemnek kedves időszakról.

A DG most egy ötlemes albummal örvendeztetni meg e határvidék tallózóit és alkalmi kirándulóit. A cég és az elődök – Grammophon, Polydor, Siemens Spezial – címkéiről ismert hírességek szólalnak meg az 1924-től '45-ig (másképpen az elektromos mikrofon bevezetésétől a mágneses szalag megjelenéséig) terjedő két évtizedből. Kilencvenhat kitűnő hangminőségűre feljavított sávon harminc művész; s jelentéktelen dalár mindössze kettő keveredett közéjük. Németek és Németországban is működő osztrákok, magyarok (Pataky és a Pécsről származó Félicie Hüni-Mihacsek), a morva veterán Leo Slezak, a román Ursuleac és Cebotari, a svéd Karin Branzell és a dán Rosvaenge alkotják a névsort.

Az első lemezen olasz zenét hallunk – kevés kivétellel – német nyelven. Ám az, hogy az olaszos bel cantót szinte csak Pataky és a nagyszerű Schlusnus képviselik, nem csupán a nyelv függvénye. Jürgen Kesting, a Tenorok sellaklemezen alcímű tévésorozat szakértő tekintélye írja, hogy a kor német énekstílusát a prózai színház uralkodó expresszionista irányzata befolyásolta. Mindenekelőtt drámai hatásra és aprólékosan



Részletek Mozart, Weber, Flotow, Berlioz, R. Strauss, Puccini és mások műveiből

kidolgozott együttes játékra törekedtek, még ha a túlzott kifejezés olykor az ének rovására ment is. De némelyik felvétel, például Tiana Lemnitz Aida-áriája a legjobb olaszokkal vetekedhet. A második lemez német műsorába operett részleteket is illesztettek. A Wagner-tenor Franz Völker majdnem oly férfias-olvadékonyan vágyik egy nő után, mint a Lehár-főkorifeus Tauber. Pataky áriája A windsori víg nőkből vagy Julius Patzak A-dúr Belmonte-áriája jól ismert klasszikusok. Kellemes felfedezések enyhe bosszúságokkal vegyülnek: Willi Domgraf-Fassbaendert (Brigitte apját) jobbnak találjuk Papageno kettősében, mint kilenc év múlva Toscanini salzburgi A varázsfuvolájában; viszont Wilhelm Strienz 1927-ben sem megnyerőbb Sarastro, mint Beecham későbbi teljes lemezén. A harmadik lemez Wagner-műsorában Slezak a korai Bayreuth modorát testesíti meg. Kár, hogy a csodálatos Frida Leider ugyanazzal a Parsifal-monológgal szerepel, mint fél tucat másik összeállításban. Völker Rienzi-áriája ragyog, Max Lorenz a Walkür-kettősben „bronzérmét” igazolja Melchior és Völker mögött. A ma 91 esztendő Hotter már 1942–43-ban is a halhatatlanok kö-

zé tartozott. (Az Orgona-monológot azonban túlságosan széttagolta.)

Két lemez hirdeti a Lied dicsőségét. A vegyes műsorban Heinrich Schlusnus fújja a prímet, nyolc számmal van jelen. Gyönyörű az „öreg” Slezak Brahms-dala, A rét magánya. Az utolsó ezüstkorong jelképes: Peter Anders a Téli utazást adta elő a II. világháború utolsó hónapjaiban egy még használható berlini stúdióban. Szerkesztője és zongorakísérője, Michael Raucheisen 1940-től közel kétezzer (!) dalt vett föl vezető énekesekkel, ebből százötvenet Anders előadásában. A Raucheisen-hagyaték a század egyik kivételes értékű hanggyűjteménye. Anders (1908–1954) lírai tenorista, Wittrisch és Walther Ludwig utóda, Wunderlich elődje volt; érettebb éveiben a hősibb karakterekhez vonzódott. A Schubert-ciklust olykor operista módjára, de lebilincselő drámai érzékkel és személyes közlendőkkel szólaltatta meg. Az öt CD történelmi becse huszonöt csillagot érdemel. Boltokban nem kaphatók, de (egyenként is) megrendelhetők a Magyar PolyGramtól. Aki teheti, ne hagyja ki!

Uhrman György

Gary Burton

Metheny, Corea, Holland,
Haynes

Like Minds

• Concord – Karsay és Tsa. •

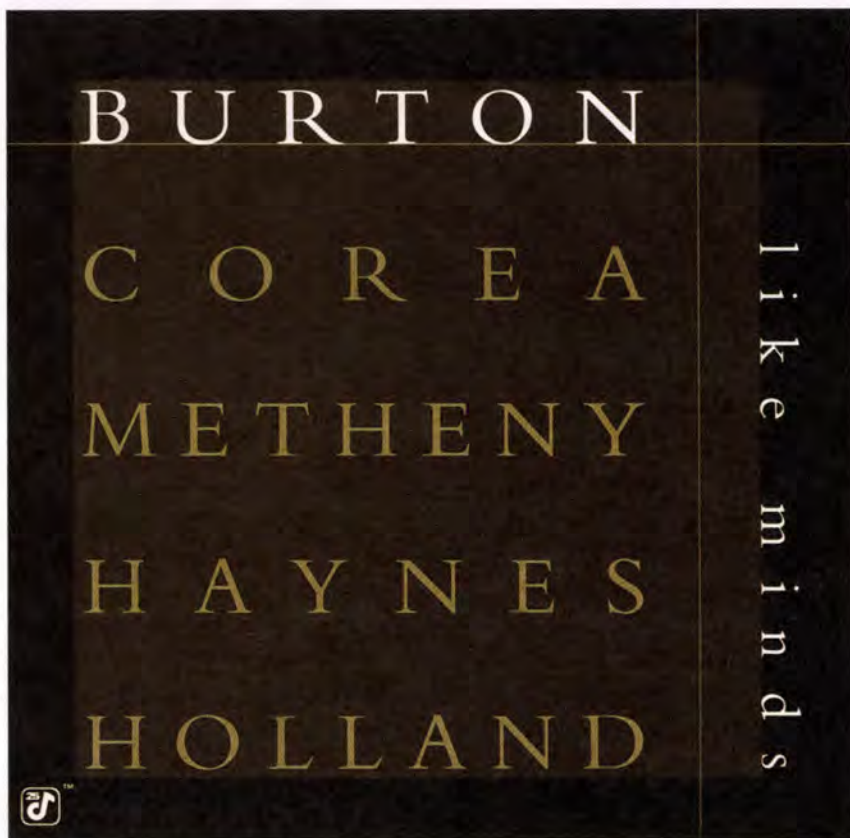


lemezborítón szereplő hat név önmagában elég ahhoz, hogy e kiadvány nagy példányszámban keljen el, s ezt igazolja az a tény is, hogy az ünnepek alatt a hazai boltok legkelendőbb jazz-lemeze volt.

Tulajdonképpen Gary Burton-lemezről van szó. Az ő nevét szedték más színnel a borítón, s ő írta a kísérszöveget is. Kíváncsi vagyok arra, hogy mekkora példányszámokat érnének el Gary Burton lemezei, ha a borítóikon nem szerepelnének rendszerint szupersztár státusú nevek vendégzenészként. Ebben az esetben persze biztos nem üzleti szempont volt az érv. Itt igazi barátok zenélnek együtt.

Az ötlet Pat Metheny-től származik, aki egy e-mailben kérte meg Burtont, hogy hívja fel Coreát, és kérdezze meg, nem volna-e kedve egy kis „jameléshez”. Metheny sohasem játszott még Coreával, viszont rajtuk kívül már mindnyájan játszottak együtt különböző formációkban. Mint tudjuk, Metheny felfedezése igazán Gary Burton érdeme. Karrierje elején Metheny három Burton-lemezen is játszott. Azután 1990-ben nagy sajtóvisszhang és kritikai elismerés és két Grammy-jelölés kíséretében újabb közös lemezük jelent meg (Reunion). Corea és Burton csodálatos és jazztörténeti jelentőségű Crystal Silence, illetve későbbi In Concert című közös lemezét talán nem is kell bemutatni e sorok olvasójának, mint ahogy a vonónéggyessel kiegészített lemezt és a BS-beli koncertjüket sem. Tavaly aztán újabb duólemez készült. Chick Corea Roy Haynesszel a Trio Music lemezein játszott együtt, Dave Hollanddal pedig a jól ismert Miles Davis-lemezekon kívül az A.R.C. című ECM-lemezén. Metheny, Holland és Haynes annak idején szenzációszámba menő, kiváló akusztikus triólemez készített Question And Answer címmel 1989-ben, melyért Grammy-díjat is kaptak.

A lemez egyébként a Question And Answer című Metheny-szerzeménnyel indul, melyet Burton kérésére vettek fel. Burton elismeri, hogy nem annyira jó komponista, mint Metheny vagy Corea. Ezért is kérte meg őket, hogy egy-



Gary Burton



Gary Burton – vibrafon,
Pat Metheny – gitár,
Chick Corea – zongora,
Dave Holland – bőgő,
Roy Haynes – dob

egy régebbi kompozíciójuk mellett írjanak új szerzeményeket is a lemezre. Corea Windowssa mellé két új dalt hozott, míg Metheny háromat is. Kettőjük biztatására aztán Burton is írt két kompozíciót a lemezre, többek között a címadó Like Mindsot, ami – szerénykedés ide, szerénykedés oda – nekem a legjobban tetszik a lemezen. Gondolom, az idei Gershwin-jubileum besegített abba, hogy egy kevésbé ismert Gershwin standardet, a Soont is lemezzre vegyék.

Egy-egy ilyen „all-star session”-tól az ember mindig sokat vár, dobogó szívvel nyitja ki az albumot, mégis sokszor csalódásban van része, hiszen a nagy sztárok együttese nem mindig egyenlő nagyságuk összegével. Ezen a lemezen mind az öt zenész külön-külön is öt csillogatot érdemelne. Itt a zenészek természetesen egyszerre játszottak (noha külön-külön teremben, fejhallgatóval), s érezni lehet a levegőben vibráló jó hangulatot, a barátságot, a játékoságot és az intuitív összjáték varázsát. Két szám kivételével az első rögzített felvételeket (first take) halljuk. Néhány kompozícióból készült több felvétel is, de az első tartották a legjobbnak. Burton sajnálja, hogy nem lehetett lemezre vágni a számok közötti beszélgetéseket és érzelemnyilvánításokat. Még tökéletesebb és hitelesebb élmény lenne, ha hallhatnánk, mennyire élvezték a zenészek ezt az örömmézenélést. Öt különböző, egyenként meghatározó stílusú és jelentőségű zenész a legkisebb egoizmus nélkül s az egymásban való teljes bizalommal muzsikál együtt a felvételeken. Mindenki egyaránt szóhoz jut, ki ebben, ki abban a számban kap lehetőséget hosszabb szólóra. Nem érdemes kiemelni egy számot sem, a lemezről végig szuperlatívuszokban lehetne beszélni. Ez az anyag az utóbbi idők legjobban sikerült, legcsodálatosabb zenéjét eredményező all-star felvétele. Testvéri, nagy szellemek intim, briliáns együttjátéka.

Erdei Zsolt

A Manhattan

A New Yorkban alakult Manhattan Transfer vokálkvartett első magyarországi fellépése november végén igazi vastapssal zárult. Bár a pesti Körcsarnokban nincs vasfüggöny, ha lett volna, már le lett volna engedve, amikor a csarnok teljes kivilágítása után a közönség még hosszú perceként át éltette az együttést, amely végül vissza is jött az öltözőből, hogy sokadik ráadását, a Brasil című lemezéről ismert Aguát élelelje.

A Manhattan Transfer tartós sikerének egyik titka, erről a pesti koncerten is meggyőződhattünk, az egészen kiemelkedő színpadi produkció. A műsorszámok szerkesztéséről a jelzészertű, de pontosan betartott koreográfiáig, a dinamikai és hangulati váltásokig minden a produkció egészét szolgálta. Repertoárjuk két és fél évtized után már olyan széles, hogy bár a Swing című, mindeddig utolsó lemezük adta a fő témát, de a teljes stilisztikai spektrumot felvonultatták, és még a turné '98. nyári fázisához képest is sok mindenben változtattak.

A Manhattan Transfer alapítója Tim Hauser, aki egy sikertelen felállás után újakezdte az egészet, és előbb a szoprán Laurel Massét, majd Janis Siegelt, később Alan Pault nyerte meg az ügynek. A szoprán szólómat később Cheryl Bentyne vette át. A 25 éves amerikai vokálkvartett azóta is csúcson van, fél tucat Grammy, vagy kétszer ennyi világ körüli turné és bő tucat sorlemez után végre Pesten is felléptek. Az együttes nevében Alan Paul válaszolt a Gramofon kérdéseire.

Gramofon: Egyetért azzal, hogy stílusukra a legjobban a változatosság jellemző, a crossover, de nem egy adott stílust jelölő fogalomként, hanem a különböző stílusok állandó keresztezésének értelmében?

Alan Paul: Nem szívesen használnám ezt a kifejezést, mert amit mi próbáltunk a pályánkon elérni, arra inkább az a jellemző, hogy mindig szabadon próbáltuk kihasználni a négyeszólamú vokál különböző oldalait. Így ahelyett, hogy csak a jazz műfaján belül maradnánk, többször vettünk fel poplemezt is, most pedig a koncertek főleg szving stílusban mozognak, mert a Swing című lemez anyagára épülnek. De nem jellemző ránk, hogy ezekben a kategóriákban gondolkodnánk, hanem minden irányba nyitottak, egyszóval szabadok akarunk lenni.

G: Szándékos tendencia-e, hogy egymás utáni lemezeik, már a hetvenes évek közepe óta, mintha váltogatnák a pop és a jazz jellegzetességeit, de mindig elkerülik, hogy ugyanazt a stílust folytassák, mint az előző volt?

A. P.: Ez találó, valóban nem véletlen, hogy így van. Valószínűleg abból adódik, ahogyan mindig is működünk. Először megcsinálunk egy lemezt, utána turnézunk, ami gyakran másfél évig is eltart, hiszen olyan sokfelé hívnak bennünket, ilyen értelemben nemzetközies vagyunk. Úgyhogy mire a következő lemezre kerül a sor, hogy nekiálljunk a stúdiómunkának, kihasználtuk az adott stílusban rejlő lehetőségeket, eltűzeltük a puszkaporunkat, és új dolgokra vágyunk. Bár az is igaz, hogy ezért a lemeztársaság sosem rajongott, ők inkább azt szerették volna, ha ott folytatjuk, ahol az előző lemezzel abbahagytuk, különösen, ha az nagy siker volt. Mi viszont inkább ugrabugrálunk a stílusok között, az érzéseinkre hallgatva.

G: Azért ez az ugrabugrálás sem mondható sikertelennek, és egy rövid intermezzótól eltekintve a Manhattan Transfer lemezeit mindig is Atlantic labelen adták ki.

A. P.: Hát igen. Szerencsésnek tartom magunkat a pályán a lemezkiadás szempontjából, mert végül is mindig elég szabadon mozgathattunk. Majdnem végig az Atlantic lemeztársaságnál voltunk, és nyilván arra az átmeneti időszakra gondol, amit a Sony-Columbia-

nál töltöttünk, két lemezünk jelent meg ott. Szóval az Atlantickal hosszú, jó viszonyban vagyunk, de a lemezipar úgy megváltozott az indulásunk óta, hogy ma már a vállalati szemlélet határoz meg mindent. Ezt azért sajnálom, bizonyos szempontból, mert jobban szerettük azt az időszakot, amikor az Atlantic még kisebb cég volt, és azt hiszem, másképp vezették. Ma már inkább a számok tükrében látnak mindent, a legfontosabb szempont az eladási mutatók alakulása. Megváltozott minden, és ez a századunkra jellemző haladás egyik árnyoldala. De mindenhol jellemző már, hogy eluralkodott a vállalati szemlélet.

G: Mivel a Swing már '97-ben megjelent, és be is járták vele a világot, már biztosan tervezik a következő lemezüket. Az is stílusváltás lesz?

A. P.: Ez nagyon érdekes, mert a szving nagyon népszerű lett mostanában Amerikában. Egész mozgalom bontakozott ki, és ezért sokat szerepeltünk ezzel az albummal. Még most is slágerlistás az Egyesült Államokban. Most csengetjük le ezt a lemezt, és valószínűleg februárban vonulunk újra stúdióba. Most először a pályánk során valójában a műfajon belül fogunk maradni, bár nem direkt, kifejezett szving lesz, hanem inkább az ötvenes évek jellegzetes hangzását fogja visszaadni. Oda próbálunk visszamenni, ahol a szving fokozatosan átalakult rhythm and blueszá, jump zenévé, ezt akarjuk megközelíteni egy jazzvokál szemszögéből. Manapság sokan imitálják a jump zenét, de azoknak az együtteseknek más a hozzáállásuk, mint amit mi szeretnénk megcsinálni. Inkább a korai doo-bop és rhythm and blues felől közelítünk. Most rakjuk össze az anyagot, válogatjuk a számokat, készíttjük elő a hangszereléseket, és ebben az irányban gondolkozunk.

G: Ebben önnek személy szerint is nyilván kiemelkedő szerep jut, mert ha jól tudom, ez a stílus önhöz a Manhattan Transfer megalkulása előtt is közel állt.

A. P.: Tulajdonképpen igen, de nem feltétlenül. Biztosan a Grease című musicalben a Broadwayn játszott szerepemre gondol. A Grease hallatlanul sikeres előadás volt, és még mindig játsszák, de azért az ötvenes éveket klisében jeleníti meg. Mi másképpen szeretnénk közelíteni az anyaghoz, nem annyira

Transfer végre Budapesten



INTERJÚ

Alan Paullal

klisészerűen, nem olyan parodisztikusan, sokkal inkább az akkori zene jellegzetességeire koncentrálnak. Szóval szívből akarjuk megcsinálni. Inkább a rhythm and blues és a jump felől közelítünk a korhoz, és sokkal inkább szívből, mint ezek a musicalek és néhány mai együttes. De az igaz, hogy a műfaj ugyanaz, és én imádom ezt a kort és ezt a zenét. Imádom a rhythm and blues énekelni, és a többiek is. És azt is tervezzük, hogy egy kis kubai ízt vigyünk bele, még az előző lemeznél is táncolhatóbb zenét akarunk csinálni. A Swing című lemezen túlnyomórészt a szvingkorszak slágerei szólaltak meg, és nem akartunk tánczenét csinálni belőle. A következő lemez anyagát viszont úgy képzeljük el, hogy igenis táncolható zenét akarunk felvenni.

G: A Manhattan mind a négy tagjának fontos szerepe volt az együttes arculatának kialakításában. Biztosan fontos eleme volt a sikernek, hogy mindenki megőrizhette az egyéniségét, nem?

A. P.: Abszolúte, ennek biztosan nagy szerepe volt. Amikor összeállt a csapat, úgy éreztük, ahhoz, hogy sokáig együtt marad-

junk, mindannyiunknak meg kell őriznie az egyéniségét, a jellegzetességeit és főleg a kreativitását. Ezért azután mindig mindenki énekel szólót is. Nincs egy szólóénekes köztünk, és ezt szándékosan csináljuk így. Ha bármelyikünk nem állhatna ki szólóban, egész számokra vagy egy-egy számon belül, vagy a szólások felosztását tekintve, akkor biztos elkezdődnének a problémák. Előbb-utóbb valaki el akarna menni, vagy legalábbis úgy érezné, hogy el kellene mennie emiatt.

G: Mindegyikük készít harmonizációkat, vagy a különböző feladatok fel vannak osztva egymás között?

A. P.: Hát végül is különböző szerepeket vállalunk, bizonyos dolgokat néhányunk gyakrabban csinál, mint a többiek. Ami a harmonizációkat illeti, a legtöbbet feltétlenül Janis Siegel csinálja, de talán utána én következem a sorrendben. Én viszont minden bizonnyal több eredeti számot írtam az együttesnek, mint a többiek. A producer szerepe általában Tim Hauséré, úgyhogy különböző feladatokat vállalunk.

G: Cheryl Bentyne viszont mindenkit meg tud nevetetni.

A. P.: Így van, Cheryl mindenkit meg tud nevetetni, viszont ő is csinál harmonizációkat, arról nem beszélve, hogy ő lévén a szopránnak, a legtöbb vokálban ő énekl a melódiát. Az ő hangja az egész együttes hangzását tekintve meghatározó, és mintegy az ő szólam alá rendeződik a harmónia.

G: Vajon miért kellett jó két évtizedet várni arra, hogy a Manhattan Transfer Magyarországon is fellépjen?

A. P.: El nem tudom mondani, hányszor akartunk már Magyarországra jönni, valahányszor európai turnén voltunk az utóbbi években. De most először sikerült megszervezni, valószínűleg azért, mert mindig nagy stábbal és zenekarral utazunk, és ez nagyon megdrágítja a dolgot, úgyhogy csakis anyagi okai lehettek. Ráadásul az én szomszédom Los Angelesben egy Budapestről származó család, akikhez átjárva rengeteget hallottam Magyarországról és a magyar kultúráról, még magyar ételeket is főztek nekem, úgyhogy én különösen vártam, hogy végre Budapesten is bemutatkozhassunk.

Zipernovszky Kornél

David Murray

Creole Project

• Enja – Varga •

David Murray

felfogásunkat aztán módosították a Karib-szigeten élő, színes bőrű, több kultúrájú lakosságról szerzett ismereteink, amelyek különösen zenei szempontból mutatják izgalmasnak a meleg égövi térséget. Azon a tájon a spanyol hódításkor érkező új bevándorlókat nevezték kreoloknak, manapság azonban ezt az egykori gyarmaton született valamennyi leszármazottra kiterjesztik. Egy biztos: a lemez felvételén olyan muzsikuskok találkoztak, akik, jóllehet eltérő nyelvet beszélnek és más kulturális háttérrel rendelkeznek, sorsukat illetően hasonlóak egymáshoz: őseik rabszolgák voltak, és eredeti hazájuktól távol születtek. A Guadeloupe-szigeti zene nem azonos a Dél-Amerikában kialakult latin muzsikával. A dobok, a ritmus és a variatív ismétlési technika kiemelt szerepe révén több afrikai elemet őriz, ugyanakkor dallamos és személyes, bensőséges hangvételű. Ez a konceptlemez nem ama próbálkozások sorát gyarapítja, amikor jazzmuzsikuskok színesítésképpen különféle elemeket építenek be zenéjükbe.

David Murray útja nem kirándulás volt, hanem valószínű érintkezés egy másik kultúrával: nem ő hasonlítta azt a saját világához, hanem szerzőként és hangszeresként ő illeszkedett bele annak aurájába. A kilenc kompozíció (kettő Murray szerzeménye) megannyi karakter, izelítő a sziget sokszínű zenéjé-

ből. Van olyan, amelyikben a táncos ritmusok fölött kibontakozó hangszerszólóké a főszerep (Soma Tour, Gansavn'n), van, ahol az ének viszi a dallamot (Flor Na Paul, Savon de Toilette, Tonte Vontarde), s van, ahol két hangszer, Murray szaxofonja és Gerald Lockel gitárja folytat párbeszédet egymással (Guadeloupe Sunrise, After Dark).

A lemez spiritus rectora alighanem Lockel, aki nem jazzmuzsikusk, de kortárs hangzásokkal élő játéka szembesülésre késztető kihívás Murray szárnyaló rögtönzéseinek. Míg a számok többségében tíz muzsikust hallunk, hangszerszólókra többnyire a fuvola és a szaxofon vállalkozik. Érdekes, hogy míg a kitűnő James Newton fuvolázása harmonikusan illeszkedik a karibi stílusvilágba, Murray végig megőrzi jazz-indíttatását. Jellegzetes hajlításai, a hangszer kifejezési határait feszegető, a harmóniáktól messze rugaszkodó (free) frázisai vérbeli modern jazzmuzsikusra vallanak. Az új zenei környezet, a bennszülött muzsikustársakból sugárzó elhivatottság ösztönző hatással van rá: lendületes játékaival inspirációban, kreativitásban, az improvizáció szabadságában és nem utolsósorban érzelmi intenzitásban új dimenziók felé látítja ezt a keletkezési helyének szellemét mélyen hordozó, nemesen egyszerű zenét.

Turi Gábor

Brad Mehldau

Songs

The Art of the Trio, Vol. 3

• Warner •

Brad Mehldau

a mostani harmadikat (valószínűleg e sorozat utolsó részét) jobban értsük és élvezzük? Ha meghallgatjuk a főleg saját szerzeményeket, valamint egy-két standardet tartalmazó anyagot, s különösen, ha az előző két lemez is van módunk végigélni, talán nem lesz már annyira merész a Bach-párhuzam. Hiszen a Mehldau-lemezek külön-külön és együttesen egy sok évtizedes hagyománnyal rendelkező jazzműfaj vagy játékmód bizonyos számú változatát mutatják be egy technikájában-felfogásában „klasszicista” művész tolmácsolásában. Emellett Mehldau inventív muzsikusknak is joggal nevezhető: sorban kerülnek ki keze alól a lekerekített kis melódiák, amelyekre főleg lassú, illetve középtempóban improvizál (l. a főtímet); ugyanígy kezeli a régről ismert dallamokat is: az első, szintén stúdióban készült Art-lemezen az I Fall In Love Too Easily és az I Didn't Know What Time It Was tűnt kiemelkedő produkciónak, a Village Vanguard-beli koncertlemezen (The Art Of The Trio Vol. 2) a Coltrane-féle Countdown második Mehldau-adaptációja tizenkét percben (az első az Introducing Brad Mehldau című lemezen hallható) volt meghatározó,

az új CD talán legnagyobb remeklései pedig a Bewitched, Bothered And Bewildered, illetve a For All We Know mehldausított verziói. Különösen az utóbbi ragad magával. A saját dalok a Song-Songtól a Sehnsuchtig mintegy hatperces átlagidőben csupa szóban közölhetetlen, mély gondolatot közvetítenek: mintha csak egy szonáta lassú tételének dalformái lennének. Mehldau játéka annyira lekötő figyelmünket, hogy a kíséretet alig-alig érzékeljük; csak a sokadik hallgatás közben figyelünk fel rá, hogy a bőgős és a dobos milyen kulturáltan húzódik a háttérbe. Nemes alázatuk jól illik Mehldau klasszikus játékaéhoz, amely olyan artisztikus, bár kevésbé talányos, mint az a Rilke-vers, melyet mottóként vagy hitvallásként a háromlemezes sorozat első darabjához mellékel. A Szonettek Orpheuszhoz 1,3 ezoterekus nyelven definiálja a harmadik lemez egyszerű címét. Így: „Isten képes rá. De követheti / halandó őt a szűkös húrú lantont? / Szándéka visszas. Nincs Apolló-templom / ott, hol széthúznak a szív útjai. // Mint tanítod, nem óhajtas a dal, / nem annyi, mint elérhetőre törni; / az ének lét.”

Máté J. György

a

mióta a jazz létezik, mindig kölcsönhatásban állt a különböző kultúrákkal. Az afrikai háttér és tudatosság eleve adva volt, de a földrajzi közelség miatt a latin-amerikai zenék is hamar megtermékenyítő hatást gyakoroltak fejlődésére. A latin kapcsolat Dizzy Gillespie-vel kezdve Stan Getzen át a kubai Gonzalo Rubalcabáig nagyon sok jazzmuzsikusk játékát befolyásolta. Nem lehet csodálkozni azon, hogy a nyolcvanas évek stílustörekvéseiben meghatározó jelentőségű, rendkívül termékeny David Murray is ihletet kapott arra, hogy a jazz sáncai mögött kilépve más (tisztá) forrásokból is merítsen. Előbb az afrikai, majd a kreol zenének szentelte soros lemezeit, az utóbbi program azonban különösen közel kerülhetett a szívéhez, mert újabb opusa is e kultúrkör ígézetében fogant. Ezúttal néhány amerikai zenésztársa kíséretével Guadeloupe szigetére utazott el, hogy helyi muzsikuskokkal szövetkezve vegye lemezre Creole Projectjét. A kreolok a jazzuniverzumban sokáig a New Orleans-i muzsikustársadalom világosabb bőrű, franciás műveltségű részeként voltak nyilvánítva. Ebbéli

e

nnél a főcímnél egyszerűbbet már el se lehetne képzelni: Dalok. Olyan muzsikát ígér a szócska, amely szorosan kötődik az énekelhetőség követelményeihez, emellett szerkezetében zárt, ritmikájában egységes, melodikájában egyszerűen kidolgozott, rövidebb kompozíciókból áll. Az alcím – A trió művésze – azonban épp ellenkezőleg: szerkezetében igen bonyolult és az előadó számára is példátlanul nehéz feladatokat adó zenei világot idéz, jelesül a zeneirodalom egyik csúcst, a Die Kunst der Fuge kontrapunktikus művészetét és tanítását (ars canonica). S mivel Mehldau, a szóban forgó lemez főszereplője zongorista, az interpretátor előtt A fuga művészetén túl ott állhat példaként a Das Wohltemperierte Klavier negyvennyolc prelúdiuma és fűgája is. De vajon vissza kell-e menni 1722-ig az időben, hogy Brad Mehldau, egy fiatal amerikai jazz-zongorista három triólemezt s különösen



David Murray – tenorszaxofon, basszusklarinét;
 Ray Drummond – basszushegedű;
 Billy Jabal Hart – dob;
 Klod Kivue – ütőhangszerek, ének;
 James Newton – fuvola;
 Max Cilla – fuvola;
 D. D. Jackson – zongora;
 Gérard Lockel – gitár;
 François Landresseau – ütőhangszerek, ének;
 Michel Cilla – ütőhangszerek, ének



Brad Mehldau – zongora;
 Larry Grenadier – bőgő;
 Jorge Rossy – dob

Kazumi Watanabe

Dandyism

• EmArcy – PolyGram •



Gramofon legelső számában Schiff András fejezte ki afeletti elképzelését, hogy egy lemeztársaság kikötötte, hogy a lemezbörítő szereplő zenésznek európai arca legyen. A kikötés önmagában szégyenletes, minden tiszteletem Schiffé, hogy nem fogadta el. Viszont ez arról ad képet, hogy egyre nagyobb a jó ázsiai zenészek jelenléte a klasszikus zenei piacon. Egy másik híres magyar klasszikus zenész szintén a Gramofonban ismerte el, hogy a japán csodára alapozva határozta meg gyakorlási idejét, méghozzá összesen heti harmincöt órában. Persze a legendás japán munkatempóval megmagyarázható a japán klasszikus zenészek sikere. Olvasva a klasszikus lemezek recenzióját, sokszor azt érzem, hogy véletlenül egy eminens tornacsapat edzési naplóját vettem a kezembe. Az öt csillag garantált, és mivel a zene tartalmi összehasonlítása értelmetlen (Mozart vagy Bach nyilvánvalóan zseniális, elemzésük zenetörténésekre tartozik), ezért a felkészültség, majd hogyan az erőnlét a lemezek közötti különbségtétel alapja.

Viszont ez a japán munkatempó-elmélet a jazz esetében romokban hever. Gondoljunk arra, hogy valaki vérrel-verejtékkel küzd azért, hogy laza legyen, vagy akár kreatív. Elképzelhetetlen. Márpedig mindkét tulajdonság elengedhetetlen kritériuma a jó jazz-zenésznek.

A lemez nyolc számából három standard, három a gitáros, kettő a zongorista szerzeménye. Első dalnak Chick Corea talán leghíresebb kompozícióját, a Spaint választották. Az unisono fődallam ritmikai szerkezetét átalakították, és betoldottak egy az eredetivel eltérő harmóniavázat. A lemez negyedik dalaként szereplő Someday My Prince Will Come című standardban is alkalmazták az átharmonizálás technikáját. Ez utóbbi darab előadása eszembe juttatta a Jim Hall–Bill Evans duót. Nemcsak a felállás azonos, a hangszín, a felfogás is nagyon hasonló. A harmadik standard gyakorlatilag egy betétdal az Anne című musicalből, amit sallangmentesen, egyszerűen eljátszanak.

Watanabe két kompozíciója a spanyol, latin jazz szellemében íródott, de tartózkodik a robbanékony szélsőségektől. Az Al Di Meolara jellemző vad futamokhoz Watanabe nem rendelkezik kellő technikával, de ez egyáltalán nem hiányosság. A Jim Hall-alapú gitáro-



Kazumi Watanabe – gitár
 Makoto Ozone – zongora

Kazumi Watanabe

zásnál a zenész képes arra, hogy minden hangot kontrolláljon. Más szavakkal: ne a kéz határozza meg, mit akar az agy. A lemez utolsó darabjának a gitáros egy bluesos kompozícióját választották. Ennél a darabnál úgy érzem, hogy egy kvartettfeldolgozás megfelelőbb lenne. A zongorista Ozone két kompozíciója sok részből áll, és az egymástól elütő részek nem kapcsolódnak szervesen egymáshoz. A számok kicsit érzélgősek is. Viszont Ozone rendkívül felkészült pianista, ezt elvenni tőle nem lehet.

A duó az egyik legérzékenyebb műfaj. Azoknak ajánlom, akik szeretik a bensőséges zenei párbeszédet a duólemezeken. Ezt is. Beszélgetni csak kettesben lehet.

Juhász Gábor

Cyrus Chestnut

Cyrus Chestnut

• Atlantic – Warner •



Ugyre egy borító, melynek hátoldalán nem azt tudatják velünk, hogy ezen a lemezen a világ egyik legtehetségesebb és leg... leg... leg... zongoristáját halljuk. A borítóképre is szerénység jellemző: a fekete háttérből kiemelkedő arc. Erőből a tekintetéről sok minden leolvasható. Sugárzik róla a hit, ugyanakkor az ebből fakadó öröm és alázat. A belső borító szövege is csak köszönetet, semmint ajánrózást tartalmaz. Cyrus Chestnut elsősorban Istennek, családjának és zenésztársainak mond köszönetet. Pedig a lemez szereplőgárdáját olvasva tudjuk, hogy itt a felmagasztalások sem nélkülöznenek minden megalapozottságot. A hit, öröm, alázat és szeretet annyira átugárzik a borítóról, hogy szinte már tudjuk, milyenféle zenét fogunk hallani. A lemezt meghallgatva meg is kapjuk, amit vártunk. Van ezeknek a fiatal, afroamerikai, nagy tehetségű jazz-zenészeknek egy borzasztó szimpatikus tulajdonsága: a hagyomány tisztelése. Ez ezen a zeneanyagon is végigvonul. Más kérdés persze, hogy nekik bőven van mit tisztelni.

A hallható tizenegy kompozíció közül kilenc Chestnut szerzeménye. Az első egy dobintóval induló latin. Már az első ütésekből rá lehet ismerni Billy Higgins játékára. Csak egyszer volt alkalmam őt látni, de azóta bármikor hallom, mindig felvillan bennem az az öröm, ami játékából áradt, ami ezen a lemezen is végig érezhető, meg persze a kifogyhatatlan ötletesség. A szaxofonos szólista a szintén a Kansas City című filmből (Chestnut is játszott benne) megismert – és azóta világsztárrá lett – fiatal

C y r u s C h e s t n u t

tehetség, James Carter. Fiatalsága a játékában érezhető tűzben is megnyilvánul. Nagyon energikus szaxofonozás jellemzi játékát, szereti gyorsan felvinni a szót, bár a saját lemezeihez képest itt érezhetően próbálja visszafogni magát, nem teljes sikerrel.

A Summertime a második szám, amit nem igazán értek, miért került a lemezre. Tudom, hogy a jazzben nem a „mit”, hanem a „hogyan” a fontos, itt azonban semmiféle újrafogalmazásról nincs szó, úgy halljuk a Gershwin-kompozíciót, ahogy már jazzes előadásban megszoktuk. Kilóg a sorból abban a tekintetben is, hogy a zongorista egyedül itt használ elektromos zongora-aláfestést. Talán Anita Baker miatt került a lemezre? Ő viszont sokkal izgalmasabb előadást produkál a My Favorite Thingsben. Vagy a Mommy and Daddy iránti tiszteletből? (Őnek is köszönetet mond a belső borítón.) Nem tudom.

A harmadik kompozíció témája borzasztóan érdekes. Az „A” rész rockbluesszerű 4/4, amit double feelings szving követ, majd 3/4 fél tempóban. The Journey. Utazás a ritmusok és a tempók világában?

Az Elegant Flower romantikus kezdésű 4/4-es ballada. Triókompozíció, melyet Chestnut a kislányának írt. Nagyon szép harmonizáció jellemzi.

A Nutman's Inventionben érdekes módon keverednek a hagyományos és modern elemek. A szólódarab monokosan indul, majd hagyományos stride zongorázást hallunk, amelyet néha izgalmas kiállítások szakítanak meg. Az improvizációban szekundurlődások, clusterok, a stop time-okban pedig triolások szaggatások is előfordulnak, sokszor poénszerűen, az ötvözés mégis olyan szerencsés, hogy egyáltalán nem az az érzésünk, hogy ek-

lektikus darabot hallunk. Felrémlik a Joy Of Joplin, az előző szólólemez szellemessége.

A My Favorite Things a másik idegen kompozíció a lemezen. Anita Baker előadása a kedvencemmé tette. Mind a témában, mind pedig az énekimprovizációban nagyszerűen használja a negyedhangos blue-note-okat, izgalmasak a késleltetések, csúszások. Ezt ismét egy 3/4-es szám követi. Úgy látszik, Chestnut szereti a 3/4-et. Igaz, ez lassúbb tempó és Lovano a szólista. Érdekes, hogy itt Lovano is egy kicsit Coltrane-osan fúj, mint ahogy Carter sem képes játékában a nagymester hatása alól kivonni magát. A Mother's Blues zongoraszólójában ismét a modern és hagyományos elemek keveredését figyelhetjük meg. Repetíció, blokk, inside. Izgalmas a számban a dobszólo zongora-bőgő kísérettel. Ebből megint süt a már említett higginsesen ötletes vidámság. Ezt követően egy gyönyörű szólódarabot hallhatunk. Mintha egy spirituálé lenne modern harmonizálással. Persze, hiszen a hitről szól! Great Is Thy Faithfulness – olvasom a címet. Egyébként ez az egész lemezre jellemző. Nagyon jól eltaláltak a számcímek. Minden kompozíció arról szól, ami a címe. Ilyen a Strolling In Central Park is. Tényleg séta! A lemezen egyedül ebben a kompozícióban hallunk bőgőszólót. Jut eszembe, nem írtam még a bőgős játékáról. De mit is írjak? Mindent elárul, ha leírom a nevét: Ron Carter.

A lemezt egy hardbopos témájú szám zárja, amelyben mindkét szaxofonos szólista játszik. Igazi öröme ez (megint itt az öröm szó), remek zárószám, amiben még arra is van alkalom, hogy a közepén Billy Higgins el-örömködjön egy esztamos kísérettel.

Márkus Tibor

Christian Escoudé

A Suite for Gypsies

• Gitanes/EmArcy – PolyGram •



Az első találkozás így történt: jé, ez az ember úgy játszik, mintha nem is ő, hanem egyik ütemben Bireli Lagrene, majd a másikkra átadó a hangszeret Egberto Gismontinak. Aztán kiderült, hogy nem ő olyan, mint Lagrene, hanem inkább fordítva, de persze helyénvalóbb úgy fogalmazni, hogy Lagrene latens példaképének tarthatja a középgenerációs Escoudét. A Gismonti-párhuzam viszont nem áll távol a valóságtól, és a párhuzamosok ezúttal találkoznak egy pontban: Nadia Boulanger-nak hívják, akinek Escoudé ezt a lemezt csodálata jeléül ajánlja. Nadia Boulanger a 20. századi francia zene vitathatatlan nagyasszonya, akinek tanítványaival már annyiszor ta-

C h r i s t i a n E s c o u d é

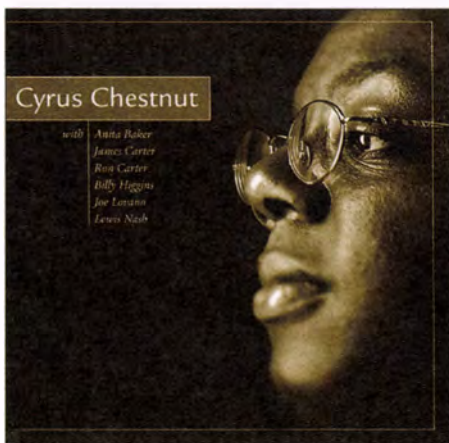
lálkozhatott a Gramofon olvasója mind a klasszikus, mind pedig a jazzhasábon, hogy illik magának a karizmatikus zenepedagógusnak a nevét is megemlíteni, hiszen, ha tanítványai közül csak az előbb említett Gismontit, Astor Piazzollát, Leonard Bernsteint vagy Pierre Boulezt nevezzük meg, akkor is csak a legtrivialisabb példákat hoztuk fel.

A lemezen közreműködő zenészek egyébként egytől egyig vagy klasszikus zenén nevelkedtek, vagy a mai napig szimfonikus zenekar tagjai, és ez az örömdetes tény igencsak rányomja bélyegét a „cigányszvít” zenéjére. Az 1966-ban távolba szakadt hazánkfió, Bokány Ferenc például az Orchestre National de Lyon bőgőszólam-vezetője. Mindig nagy élményt, stílusok találkozásának benyomását kelti bennem a vonósjáték a jazzben, és Bokány is ezt tartja szem előtt. Klasszikus zenészekre egyébként nem jellemző, álomszép bőgőszólót improvizál. Kitűnő színeffektja a zenének a vonós kvintett

többi tagja is (a hangszerelés Escoudé „remeke” is lehetne), különösen a prímet hozó, román származású Florin Niculescu: eleven intonációjával, virtuóz muzikalitásával és zeneszerzőként az East and West című darabbal egyaránt ámulatba ejtő.

Szomorú tény bár, de a mai időkben igenis meg kell említeni, ha valaki igazi zenész és igazi hangszeren játszik; sokan, akik ezt magukról hiszik, jobban tennék, ha hangszerüket a folyóba hajítanák. Ennek a felállásnak azonban nincsen külön honlapja az interneten, produkciójukat nem előzi meg hatalmas promóció, nem rágják magukat az ember szájába anélkül, hogy lenne rájuk étvágy. Nem ilyen szinten büszkéek arra, amibe egyébként a szívüket-lelküket beleadták: élvezik, amit játszanak, feloldódnak benne, és magukkal ragadják hallgatójukat is egy olyan „magas kultúra” világába, amit sokan a „tömegek” nevében már temetnének.

H. Magyar Kornél



Cyrus Chestnut

with
Anita Baker
James Carter
Ron Carter
Billy Higgins
Joe Lovano
Lewis Nash



Cyrus Chestnut – zongora, fenderzongora
Anita Baker – ének
Joe Lovano – tenorszaxofon
James Carter – altszaxofon
Ron Carter – bőgő
Billy Higgins – dob

The Hungarian Jazz Trombone Company with Carl Fontana

First Time Together

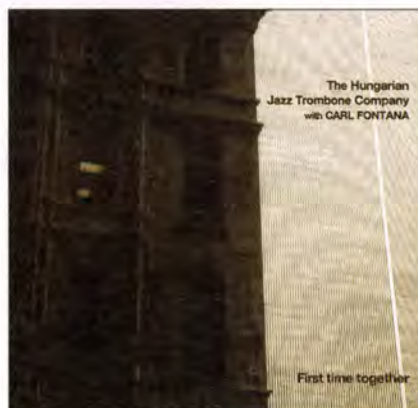
• BMC •



Carl Fontana a legnagyobb élő jazzharmonások egyike, sőt minden bizonnyal ebben az illusztris klubban is a legelső. Múlt évben ünnepelte a Zeneakadémia harsona tanszaka 100 éves fennállását, mely alkalomra nagyszabású hangversenyt rendeztek. A Magyar Harsona- és Tubaszövetség példamutató módon mindig is egyenrangú partnerként kezelte és kezeli a jazz műfaját, így az est egyik díszvendége Carl Fontana volt. A hangversenyen három magyar harsonás: Gőz László, Schreck Ferenc és Szalóky Béla, illetve Cselik Gábor zongorista, Hárs Viktor bőgős, valamint Tiba Sándor dobos voltak a partnerei. Másnap ugyanez az együttes mindössze két és fél óra alatt vette fel ezt a CD-t.

Nagy dolog, ha egy-egy igazi világnagyság jár hazánkban, ráadásul lemezt is készít, kiváltképp ha ezt magyar muzsikuskok társaságában teszi. A három magyar harsonás pályafutása néhány legszebb napját élte át, testközelben lenni a hangszer legnagyobb élő reprezentációjával. A lemezen modern mainstream zene hallható, nagyrészt Zakar Zoltán (szintén harsonás) hangszerezései, majd mindhárom magyar harsonás egy-egy duettet játszik a mesterrel. A Showcase Fontana egy korábbi lemezéről származik, ahol eredeti szólóját harmonizált változatban játsszák, majd mindenki sorra kerül. Carl Fontana igazi nagymester. A technikája tökéletes, és fantasztikusan alkalmazza mindig a zene érdekében, csodálatos melodikus stílusban improvizál, a harmóniamenetekben mindig megtalálja a legizgalmasabb hangokat, ezenkívül mesterien nyeli el a hangok egy részét, mindezzel még izgalmasabbá téve játékát.

A magyar harsonásoknak sincs szégyellnivalójuk. Az It Might As Well Be Spring Szalóky Béla és Fontana duettje. Bizony oda kell figyelni, mikor melyik harsonás játszik. Szalóky olyan szólista, aki a világban bárhol megállná a helyét. Ezenkívül Szalóky játssza a tuttik első szólamát, ami egyrészt a szólamok magas fekvése miatt nagyon megerőltető, másrészt pedig az ő frazeálása határozza meg az együjtjáték stílusát. Nagyszerűen együtt játszik az együttes a meg-hangszerezett állásokban. Gőz László a There Is No Greater Love-ban, Schreck Ferenc a What Is This Thing Called Love-ban duettezik Fontanával.



The Hungarian
Jazz Trombone Company
with CARL FONTANA

First time together

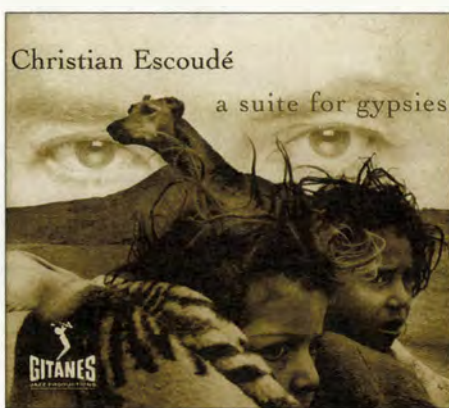


Carl Fontana,
Szalóky Béla, Gőz László,
Schreck Ferenc – harsona;
Cselik Gábor – zongora;
Hárs Viktor – bőgő;
Tiba Sándor – dob

C a r l F o n t a n a

Mindketten egyenrangú partnerként állják meg helyüket. Schreck 1998-ban az év jazzszólistája díjat nyerte a Magyar Rádióban, számtalan együttes tagja. Gőz László a Brass Age, illetve az ESP együttesek alapító vezetőjeként, illetve harsonásként már régebben jó nevet szerzett magának. Gőz László egyben a lemez producere is. Ritkán szoktunk szólni a borítók stílusáról, a BMC-lemezek azonban mindig kiemelkedő külalakot mutatnak, érdemes ezt megjegyezni, ízléses a kivitelezés, a borítófotó telitalálat. A kísérő trió is megérdemel néhány dicséret szót. Otthonosan mozognak ebben a zenei világban, és – érthető módon – ritkábban jutnak szólókhhoz, mint a fúvósok, nagyszerűen játszanak. Igazi unikum a Hungarian Trombone Company Carl Fontanával készített albuma, nem csak harsonások számára, mert egészséges, friss, jó mainstream zene hallható rajta a legjobb előadásban.

Friedrich Károly



Christian Escoudé

a suite for gypsies



Christian Escoudé – elektromos és akusztikus gitár, hangszerezés
Joachim Kühn – zongora
Bokány Ferenc – bőgő
Bruno Ziarelli – dobok
Florin Nicolescu – első hegedű
Debora Seffer – második hegedű
Lina Bossatti – mélyhegedű
Vincent Courtois – gordonka

Take Four

Csárdáskirálynő

• HTSART •



szvingelő Csárdáskirálynő? – mielőtt bárki megbotránkozna az iménti abszurditáson, sietve és nyomatékosan rögzítenünk kell, hogy a kétségtelesen bizarr cím dacára a dolog több mint kézenfekvő.

Mielőtt kifejténém, hogy miért, muszáj egy rövid kitérőt tenni, mely az elmúlt év jazz(?)-produkcióit illetően valami tendenciagyánús jelenléte világítana meg. A közelmúltban megjelent nemzetközi, de különösen a szép számú hazai lemeztermést átböngészve úgy tűnik, hogy a jazz alapanyaga gyakorlatilag bármi lehet. Míg az amerikai jazzalkotók újabbán a világ népszerű popzenéjéből merítenek, addig a magyarok – a popzenét kivéve – szinte mindenből: csángó népzene, ázsiai, afrikai, latin dialektusok, filmkluplé, roma folklór és operett – csak hogy a legfrissebbeket említsük. (A jelenléte bárki könnyen láthatja is, ha előveszi a Gramofon korábbi számainak.) A fentiek tükrében kedvenc műfajunkra vonatkoztatva idekiváncs-

zik a legújabb – ki tudja, hányadik – definíció: a jazz olyan zene, amely feltörheti bármely más műfaj zárt héját, évszázados merev szabályokat is, teret adva így a ritmus, az improvizáció érzelmi örömeinek és a szabad asszociációnak.

Nos, az utóbbi, mármint az operett jazzadaptációja talán kevésbé jellemző a tengerentúlon, de ahogy az lenni szokott, „begyűrűzött” hozzá-
zánk.

Az előítéleteket kéretik félretenni, és nem fanyalogni sem operett-, sem jazzoldalon, tudniillik egy minden tekintetben minőséginek számító zenei produkcióról van szó, amely a szó legnemesebb értelmében vett tradicionális értékekre épít – többszörösen is. Kálmán Imre – szinte már klasszikusnak számító – operettadainak mainstream jazzközegbe ültetett adaptációja telitalálat. Szó sincs megbotránkozató avantgárdról vagy valamiféle erőszakolt alternatív kísérletről, de még csak jópofa ironizálásról sem. A szándék és a végeredmény éppen annyira tiszta és nemes, mint amilyen George Gershwin, Rogers-Hammerstein és a többi nagy Broadway-szerző musicalbetétdalainak jazzváltozata (pl. a Coltrane-féle My Favorite

Things), mint Louis Armstrong operettinterpretációi vagy éppen orosz népdalfeldolgozása (Ocseny csornaja), de említhetnénk Kozma József Hulló falevelek című dalát is, melyet minden magára valamit adó jazz-zenész kötelező repertoárdarabnak tart – beleértve a világsztárokat is.

Tehát az sem véletlen, hogy a Csárdáskirálynőt a legtekinélyesebb nevek közül álló magyar supergroup, a Take Four vette elő, túlszárnyalva ezzel előző két részben jazz-standardeket tartalmazó korongját. A világhírű szerző és az előadók kvalitása tökéletes arányban áll.

Valaki azt mondta erről a produkcióról, hogy ez a Cole Porter-standardek magyar paralelleje. Kálmán Imrere vonatkoztatva talán nem százszázalékosan, de a Take Four tagjait illetően föltétlenül stimmel az analógia. A klasszikus harmonizálás, a keringők 6/8-os változata, sőt az 5/4-es megoldások is élvezetes jazzlemezé varázsolják a Csárdáskirálynőt – még ha a mai fülnek kissé konzervatív is ez a valahol Dave Brubeck dialektusára is emlékeztető porteres miliő.

Matisz László

Dresch Dudás Mihály Quartet

Révészem, révészem...

• Fonó Records •



ki Dudás akar lenni, pokolra kell annak menni, ezért csak az vállalkozzon rá, aki nem szédül meg az önmagában rejlő mélységtől, és van bátorsága lemerülni a kincsekért és felszínre hozni őket. Aki pedig mellészegődik, annak kétszeres próbát kell kiállnia: beleérezni abba a zenei világba, amelyet Dresch Dudás Mihály hoz létre, és feltárni saját lelkének mélységét. Nem könnyű ez, de hát így lesz súlya az alkotásnak. Kovács Ferenc, Benkő Róbert és Geröly Tamás már négy éve tartott vele az album megjelenésekor a zenei és szellemi merülésben.

Ez a lemez pillanatfelvétel, a zene egy állapotának lenyomata. A rajta megszólaló számoknak előélete van, hiszen korábban koncerteken hallhatóak voltak, a bennük megidézett népdalok pedig több száz éve élnek... ahol még élnek. A legtöbb szerzemény ma is szerepel a koncertek programjában (pl. Gyimesi imp-

Dresch Dudás
Mihály Quartet

ressziók, Bánat, bánat, Hungarian Be-Bop). Ezek folyton változnak, alakulnak, fejlődnek szerkezetükben is és megszólalásukban is, így maradnak elevenek. Időközben az együttes felállása is módosult, bőgőn Szandai Mátyás, dobokon Baló István kapott helyet a fellépéseken, utóbbi több év után tért vissza a Dresch Quartetbe.

A Révészem, révészem... követi az öt megelőző kvartettlemezeket, (Zeng a lélek, Folyondár, Túl a vízen), rajta a zenekar a számára egyértelmű és egyetlen lehetséges utat járja tovább, azt, amely a magyar népzeneben és a jazzben halad. Látszólag az az igény vezérli, ami ma korjelenséggént tapasztalható, vagyis a műfajok ötvözéséből és kiváltképp a népzene és a „modern” műfajok elegyítéséből létrehozni valami újat.

Dresch Dudás Mihály zenéje azonban nem kifundált (sosem volt az, és megkockáztatom, hogy soha nem is lesz az), nem művi, de annál mívesebb. Nem kívülállóként közelít felé, megéli a népi kultúrát, az a felismerés hajtja,

hogy ez az örökség a sajátja is. Szeretettel és mély tisztelettel szólaltatja meg. A jazz szabadsága pedig további magasságokat nyit muzsikája szárnyalásához. Az alapvetően instrumentális zene nemcsak a népi dallamokat idézi, azok szövegei is hallhatóak (itt két számban), ami szintén már hagyomány a Dresch zenekarnál, de először énekel velük, legalábbis lemezen, Berecz András, a népmesék mestere.

Talán szükségszerű, hogy ez a lemez kevésbé szilaj és zabolátlan, mint a korábbiak, kiváltképp az 1989-es (még a Grecsó-Benkő-Baló felállásban készült) Sóhajkeserű. A zene intenzitásából viszont semmit nem veszített, felemelő és megindító. Nem könnyű hallgatnivaló, de nem is célja annak lenni. Dresch Dudás Mihály nem keresi a hallgató kegyeit, önmagát adja, játéknak – gyakorta megemlített – csiszolatlansága hitelességét erősíti. Épp ez az őszinteség és hitelesség az, amivel olyan sokakat érint meg.

Bércesi Barbara

Csárdáskirálynő
JAZZ

BABOS KŐSZEGI PEGE TOMSITS

Babos Gyula – gitár
Kőszegi Imre – dobok
Pegé Aladár – nagybőgő
Tomsits Rudolf – szárnycürt



DRESCH DUDÁS MIHÁLY QUARTETT



RÉVÉSZEM - RÉVÉSZEM

Dresch Dudás Mihály – szoprán- és tenorszaxofon,
furulya, cimbalom, ének
Kovács Ferenc – hegedű, trombita,
Benkő Róbert – bőgő,
Geröly Tamás – dob, ütőhangszerek,
Berecz András – ének



Power Of Soul

Power Of Soul

• FonTrade – HTSART •



az információs adatokból arra következtethetünk, hogy 1998. augusztus 7-én a Matáv zeneházban egy magyar all stars jam session jellegű örömezene koncertje volt. A két legjobb magyar szaxofonos, és túlzás nélkül mondhatjuk, a két legsikeresebb magyar jazzmuzikus – Dresch Misi itthon és Lakatos Tóni Nyugat-Európában – játszott egy Kőszegi Imre vezette zongora, illetve harmóniahangszer nélküli együttesben. Imrét és Misit mindig is vonzotta az ilyen szabadabb lehetőségeket kínáló formáció, bár a szabadság mellett a harmóniahangszer hiánya buktatókkal, veszélyekkel is jár, különösen egy egész estét betöltő, nagyobb lélegzetű darabokat tartalmazó produkcióban. A távoli múltból felsejlik, hogy ez az együttes tulajdonképpen már létezett Vajda Sándor, illetve Berkes Balázs közreműködésével, és vérbő muzikálásukkal nagy sikereket arattak a hazai klubhálózatban egy olyan korban, mikor a free jazz határán mozgó, black music atmoszférájú blowing session a hazai jazzélet markáns, közönségvonzó jelensége volt.

Csider Károly, a szaxofonok és más fúvós hangszerek orvosa – mint a borító szövegében maga is vallja – már régóta vágyott arra, hogy ezt a formációt újraélessze, és lemezzre rögzítse.

Az a lehetőség is adódott, hogy Lakatos Tóni egy olyan rutinos bőgőssel dolgozik együtt, aki Charlie Hadenre, Jimmy Garrisonra emlékeztető stílusával ideális partner volt ebben a zenében. Marc Abrams Brooklynból származik, Olaszországban él, és igen imponáló a világhírességeknél listája, akiknek együttesében már játszott pályafutása során. Végül az együttes összesen két koncertet játszott minimális próbával, és az első került felvételre. Ez egyben azt is jelentette, hogy a koncert szinte teljes anyagát fel kellett használni a CD elkészítésekor. Mivel a lemezkiadás eleve elhatározott volt, nem volt lehetőség válogatásra, mérlegelésre. Egy ilyen jellegű projekt akkor sikeres igazán, ha több koncertet rögzítenek változó repertoárral, a koncertek között próbákkal, és az egész anyagból válogathatnak, és ha kell, editálhatnak. Így erre a lemezzre felkerültek a kevésbé sikerült mozzanatok is, az üresjáratok, a keresgélések, a tétova pillanatok, melyek ilyen tapasztalt és nagyszerű felkészültségű muzikusoknál nem végzetesek, de további próbák és koncertek esetén kiküszöbölődtek volna.

A két szaxofonos – akiről tudjuk, hogy szeretnek együtt játszani – a hátrányból erényt kovácsolt. Kidolgozott hangszerezések híján sok a párhuzamos, szólamkereső, kollektív improvizáció a témák megol-



Tony LAKATOS • Mihály DRESCH • Marc ABRAMS • Imre KŐSZEGI



Lakatos Antal
– tenor- és szoprán-szaxofon
Dresch Mihály
– tenorszaxofon
és basszusklarinét
Marc Abrams – bőgő
Kőszegi Imre – dob

dásában és az átvezetésekben, valamint lubickolnak a kadenciákban, olykor szintén párhuzamosan. Szükségszerű egy ilyen lelki helyzetben, hogy mindenki sokkal jobban figyel a másira. Kőszegi Imre igen gazdagon, szinte szólisztikusan kíséri, remekül válaszolgat, poentíroz, jók a dinamikai arányai. Repülnek a tempók, vannak duettek. Nagyszerű a bőgő sound, sok benne a fa, nagy kerek hang, dallamos szólók. Kár, hogy a bőgő felvétele elég elmosódott, nem pregnáns, főleg a kíséretben nagyon összeszól a nagydobbal.

Persze a zene karakterét alapvetően a két szaxofonos határozza meg. Ez egy olyan zenei világ, ami nálunk nagyon ritka, szinte teljesen kiveszett. A hatvanas évek eleji Coltrane-világát, illetve a kétfúvós, zongora nélküli black music tömbhangzását, energifűjását, agitatív hangvételét idézi.

A repertoár három örökzöld és három saját darab. A kötelező Softlyban Lakatos Tóni szoprán-szólója érett, invencióteli, világszínvonalú, ez az egész anyag csúcса, de szép a basszusklarinét-szólo is. A tétova négyezést és dobszólót leszámítva, ez a majd 13 perces darab önmagában is megéri a vásárlást. Van egy gyönyörű Body And Soul cigányosan felegető kadenciákkal, parádés Dresch-szóloval, de még hosszasan sorolhatnám a lemez nagyszerű pillanatait.

A dobos vezette formációk hátránya, hogy a dob-szólo egy kicsit több a kelletténél, néha kötelességszerű, és rutinsémákból áll. A záró East Of The Sun témamegoldása remek, karibi Charles Lloyd-os hangulatú, de azután a szólók már kifulladásig. Különösen a Dresch-szólo szögletes, patternekkel teletömött, erőlködő.

Nem szívesen írok ehhez a lemezhez csillagokat, mert nem fair. Úgyhogy ne is vegyék figyelembe, a lemezt vegyék inkább!

Szigeti Péter

Shirley Horn

Shirley Horn

I Remember Miles

• Verve – PolyGram •

a hatvanas évek elején történt. Shirley Horn éppen anyósa észak-karolinai házában konyhájában fogasztotta a bőséges falusi reggelit, mikor csengett a telefon. Miles Davis volt az. Ki tudja, honnan tudta meg a telefonszámot. Hiszen Shirley akkor is (most is) – mint mindig életében – Washingtonban lakott, és a főváros sohasem volt jelentős pont Amerika jazztérképén. Így azután nem meglepő, hogy Shirley Horn ismertsége, aki az ötvenes évek közepétől zongorázott és énekelt triójával szülővárosa klubjaiban, nem terjedt túl a város határain.

Miles elmondta a telefonban, hogy hallotta Horn első lemezét (*Embers And Ashes*, 1961), és szeretné, ha triójával előzenekarként szereplnének a Village Vanguardban esedékes fellépéseiben. Shirley örömmel fogadta a lehetőséget, és Davis később is egyengette útját. Felhívta rá Quincy Jones figyelmét, aki a Mercurynál kötött vele lemezszerződést. Néhány lemez meg is jelent a következő években triójával és élvonalbeli bopmuzikusokkal, de mivel családanyaként élte életét Washingtonban, és továbbra is távolmaradt az események fősodrától, ezek az albumok nem keltek nagy figyelmet. Később évekig Európában élt, és úgy tűnt, végleg elfelejtik, mígnem 1987-ben a Verve-vel

kötött szerződést, és sorra megjelenő albumai végre – jobb későn, mint soha – meghozták számára a rég óhajtott sikert és hírnevet. Kapcsolata Miles Davisszel végig megmaradt, és a mester maga is közreműködött Horn 1990-es *You Won't Forget Me* című albumán. Shirley Miles halála óta készül a szóban forgó tribute albumra.

A projekt minden jellemző körülménye a Miles Davisre való emlékezés jegyében fogant. A borítón Davis saját kezű grafikája látható, mely az 1990-es lemezfelvétel idején készült. A borító belsejében és a kísérfüzetben 1961-ben és 1990-ben kettejükről készült fotók láthatók. A közreműködők megválasztása is koncepciózus volt. Megszokott triójának tagjain kívül Miles Davis egykori partnerei közül Ron Carter és Al Foster szerepelnek. Régi vágya volt Al Fosterrel játszani, amióta a csak „sárga albumnak” nevezett *We Want Miles* című lemezt hallotta, és különösen a *My Man's Gone Now* című darabot, melyet azóta is vágyott Al Fosterrel hasonló felfogásban eljátszani. A *Porgy And Bess* eme áriáját már korábban is játszotta, és énekelt ugyancsak a Miles Davis–Gil Evans-lemezfelvétel hatására, de az utóbbi interpretáció felfogását hihetetlenül nagy kihívásnak érezte. Nem is gondolta, hogy el tudja úgy játszani, mint a sárga verzió. Végül is a ritmusszekció Al Fosterrel életre kelti vágyát, miközben ő maga saját jellemző, elbeszélő, balladisztikus előadómódjában interpretálja a

darabot. Roy Hargrove szerepeltetése is annak köszönhető, hogy ő az egyik ügyeletes Miles Davis-dublőr, persze a maga módján.

Az örökzöldekből álló repertoár valamennyi darabja a Davisszel való kapcsolatához fűződik. „Hogy miért pont ezeket játszottam a Village Vanguard-ban? Ezt a zenét ismertem. Anyám elvitt minden musical-előadásra. Ez volt az én operám. Szerettem a szövegeket, a dalokat. Miles különösen szerette, ahogy a balladákat csináltam. Borzasztó lassan csinálod, mondta.” Való igaz, Shirley Horn éneklése olyan, mint egy drámai elbeszélés. Nyersen egyszerűnek tűnik, szinte énekesbeszéd jellegű, látszólag tempó nélküli. Kis hangterjedelemben mozog, és a dinamikával játszik. Saját zongorakiséréte Bill Evansra emlékeztető atmoszférájával remekül illeszkedik az énekhez, és a tempóvezetést a többiekre hagyja. A lüktető darabokban is erősen off beates, késleltetésekkel, ritmikai csúsztatásokkal operál, úszkál a tempó felett. Jellemzően intim, klubhangulatú, fülbe súgó-búgó előadómód. Eljártssa azt a három darabot, melyek Davist annyira megragadták, hogy maga is felvette később a *Seven Steps To Heaven* című album programjába.

A Miles Davisszel való együttműködésnek egy sereg muzikus köszönheti karrierje felívelését, és nagyon úgy tűnik, hogy a Verve ezzel az ügyes, profi projektötlettel végre felteszi Shirley Horn fejére is a koronát.

Szigeti Péter

Melissa Walker

Melissa Walker

May I Feel

• Enja – Varga •

a kanadai származású, jelenleg az Egyesült Államokban élő Melissa Walker a legjobb hagyományokon nevelkedett. Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Shirley Horn, azaz a jazzéneklés nagyszonyainak nyomdokain halad. Ezen a lemezen többnyire ismert (és kevésbé ismert) standard darabokat énekel, előadómódjában Billie Holiday vagy Shirley Horn módjára megelégszik a témák egyéni átformálásával, scat improvizációkkal nem él.

A kíséregyüttesben George Cooligan zongorista, James King bőgős és Clarence Penn

dobos ízléses, finom mainstream keretet biztosít. Három hangszeres szólólista, a szaxofonos Gary Bartz, az énekesnő férje, a trombitás Terell Stafford, illetve a gitáros Paul Bollenback felváltva egészítik ki a kísérfőt.

Az énekesnő mindent tud, ami a jazzénekléshez kell. Frazeálása, formálása, intonációja tökéletes, talán a hangja nem annyira szép, de ez ebben a műfajban bocsánatos bűn. Hasonló dicséret illeti a kísérfőt is, finoman, kevés hanggal énekel, érzékenyen kísérek. Minden adott tehát, hogy csodálatos varázslatok történhessenek, de ez sajnos mégsem következik be.

Kicsit unalmas marad mindig a zene, pedig nem sok hiányzik. A szólísták jók. Jó a gitáros

Paul Bollenback, ugyanez mondható el Terell Stafforról is, aki sajnos csak két darabban játszik, a *Dancing in the Wings*ben nagyon jó szárnykürtszólója van.

Számomra a lemez szenzációja a Gary Bartzal való találkozás. Bartz a hatvanas években mint a megközelíthetetlen Cannonball Adderley-féle altzás alternatívája jelent meg. Art Blakey, McCoy Tyner és Miles Davis együtteseiben játszott, készített néhány kiváló saját lemezt is, majd nyomát vesztettem, úgy olvastam, kommersz dolgokat csinált.

Ez utóbbi felvételeit nem ismerem, most mindenesetre egy autentikus, nagy jazzegyéniség érényeit csillogtatja.

Friedrich Károly



Shirley Horn – ének, zongora
 Roy Hargrove – trombita, szárnykürt
 Toots Thielemans – harmonika
 Charles Ables, Ron Carter – bőgő
 Steve Williams, Al Foster – dob



Melissa Walker – ének
 Gary Bartz – alt, szoprán-szaxofon
 Terrell Stafford – trombita, szárnykürt
 George Cooligan – zongora
 Paul Bollenback – gitár
 James King – basszus
 Clarence Penn – dobok
 Steve Kroon – ütőhangszerek

The Headhunters

Return of the Headhunters

• Hancock Records
 /Verve – PolyGram•

Visszatértek a fejevadások. 25 esztendő telt el azóta, hogy Herbie Hancock kiadta meglehetősen nagy port keverő felvételeit ezzel az együttesel. Hancock azzal a szándékkal hagyta ott mintegy hat év után Miles Davist, hogy megalkothassa első állandó saját zenekarát, a Herbie Hancock Sextettet. Ez az együttes csodálatos zenét játszott, de gazdaságilag deficités volt. Miután Hancock összes megtakarított pénze ráment, át kellett gondolnia a dolgokat. Egy új zenével rukkolt elő, amelyet az amerikai nagyvárosok színes bőrűek lakta gettóiban akkoriban kezdtek játszani. Jazzkörökben ez a zene teljesen ismeretlen volt annak idején, ma persze mindenki ismeri, a funk stílusról van szó. A virtuóz egyéni szólók helyébe egy feszes, nagyon ritmikus csapatmunkán alapuló zene került. Harmónia- és dallamvilágát a rhythm and blues, a soul folytatásaként kialakult funky határozta meg. Első lemezükön két olyan darab is szerepelt, amelyet még ma is szinte mindenki ismer, az egyik a basszus ostinójáról híres Chameleon, a másik pedig Hancock néhány évvel korábbi első nagy sikere, egyben legismertebb kompozíciója, a rhythm and blues ihletésű jazzsláger, a Watermelon Man szellemes átdolgozása volt. Még egy album jelent meg Herbie Hancockkal, majd az együttes önállóan is működött egy darabig. Paul Jackson basszista kivételével, aki gitárosként szerepelt hasonló stílusú lemezeken, a többiekéről nem nagyon hallottunk azóta.

Most tehát újra itt az együttes ugyanabban az összeállításban, Mike Clark dobossal, Bill Summers ütőssel, Bennie Maupin szaxofonos-basszusklarinétossal, valamint néhány darabban Herbie Hancockkal, mint „különleges” vendéggel, illetve a többi felvételen Billy Childs billentyűssel. Egy rapper, Trevant Hardson is hallható a Watch Your Backen, illetve egy énekesnő, N’dea Davenport két kompozícióban. A lemezen hallható darabok a negyedszázaddal ezelőtti zenét idézik. A ritmus, a dallam és harmóniavilág ugyanaz. Ezalatt nem azt értem, hogy poros, elavult lenne, hanem éppen ellenkezőleg, ez az együttes már akkor úgy játszott, hogy ma is megállná a helyét. Az eltelt idő a zenészeknek jót tett, játékuk még izgalmasabb, még feszesebb lett. Paul Jackson és Mike Clark csodálatosan játszik együtt, Bennie



The Headhunters

The Headhunters:
 Bennie Maupin – szaxofonok, basszusklarinét;
 Bill Summers – ütőhangszerek;
 Paul Jackson – basszus;
 Mike Clark – dobok,
 km.:
 Herbie Hancock;
 Billy Childs;
 Patrice Rushen – billentyűs hangszerek;
 N’dea Davenport – ének;
 Trevant Hardson – rap

Maupin pedig fantasztikus jazzszólista. Ő az egyetlen be-bop múltú muzsikos az együttesben, az egyik első basszusklarinétos a műfajban. Miles Davis Bitches Brew lemezén hallhatuk először ezen a hangszeren. A Premonition, egyébként is az album talán legszebb darabjában, borzongatóan szépen játszik. Herbie Hancock itt mint kiemelt szólista szerepel, mint mindig, most is csodálatos, külön dicséret illeti azonban Billy Childst, aki a többi darabban látja el a billentyűfeladatokat. Nagyszerű jazzmuzikus és komponista, négy darab társ-szerzője. JK a producer gitáros neve, aki pusztán kísérő szerepet vállal, nagyon finoman, ízletesen játszik, pontosan tudja, mikor mennyi kell, „a kevesebb több” elvét vallja. A Return of the Headhunters kísérőfüzetecskéjét kinyitva néhány hatodik x-ét taposó vén jampecet látunk. Elővettem az együttes 25 évvel ezelőtti LP-it, amelyeken ugyanezek az arcok láthatók: mintha saját unokáik lennének. Bizony a nagypapáknak van mit mondaniuk, és csak örülhetünk visszatértüknek.

Friedrich Károly

„Ének-jóga” a Fészek Klubban

Ének-jóga címmel rendezett klasszikus észak-indiai zenei estét december 1-jén a budapesti Fészek Klubban a Magyar-Indiai Baráti Társaság és a párizsi Dhruvad Society. A szűk körű közönség a delhi származású, rendkívül fiatal énekművész, Ustad Faiyaz Wasifuddin Dagar „dhruvad” stílusú előadását ismerhette meg. Az elnevezésből (ami „tündöklő, isteni ének”-et jelent) könnyen lehet következtetni arra, hogy elsősorban vokális stílusról van szó, bár Észak-Indiában az énekhangozt is egyfajta hangszerként kezelik. A fiatal művész részletes ismertetőjéből és az azt követő Bihág rága előadásából nyugati hallgatóknak is könnyen felismerhetők voltak a dallamvezetés sajátosságai, a negyedhangos (shruti) díszítésekkel emelkedő és ereszkedő dallamívek, a bizonyos hangokat a mellette lévők segítségével körüljáró ún. gamak vagy az épp hosszan kitartott hangok, amelyek közben ritkábban konkrét szöveget, gyakrabban speciális énekszóttagokat, esetleg az indiai szolmizáció szóttagjait hallhatuk.

Wasifuddin Dagar 1969-ben született, öt éves kora óta tanul énekelni; első mestere nagybátyja volt. Fiatal kora ellenére műfajának elismert művésze, ami azért is figyelmet érdemel, mert általános vélemény szerint a dhruvad az amúgy is bonyolult észak-indiai zenei stílusok, gharanák között is a legszigorúbb, legkötöttebb, sőt a legrégebbi. A 15–16. századi kialakulásával kapcsolatos érdekesség, hogy az egykorú recepciója is kétoldalú volt: legnagyobb mestere, Mijan Tanszen tökélyre vitte a stílus előadását, sőt hagyományait iskolát teremtettek, és a róla elnevezett „senia gharanā”-t nem kisebb művészek vallják magukénak, mint Pt. Ravi Shankar vagy Pt. Debu Chaudhuri (akivel lapunk nyári összevont számában hosszabb beszélgetést is olvashattak). Ugyanakkor még a 16. században életre kelt egy stílus, amely kifejezetten a dhruvad rigorozitását akarta oldani: a „khyal” előadóművészei egészen a 19. századig rivalizáltak a dhruvaddal. Az est másik érdekessége a dhruvad stílus ütőhangszere, a pakhavads volt. Az ütős Shri Praveen Kumar Arya visszafogott, ám annál érdekfeszítőbb játéka megismertette a hallgatóval ennek a két végén bölgyel befedett, elsőre a dél-indiai mridangamra emlékeztető instrumentumnak az egyéniségét: a tablánál mélyebb hangon szólal meg, a virtuóz ritmikái kompozíciókat alapvetően háttérbe szorító, lassú léptékű, archaikus benyomást keltő játékmódot igényel.

H. M. K.

James–Szalai

Ragas of Pandit Ravi Shankar

• Fonó Records •

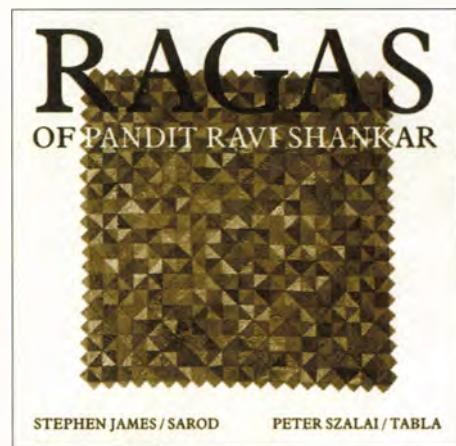


nyugati zene jellemző műveivel el-
lentében az észak-indiai klasszi-
kus raga lineárisan bontakozik ki.
Ami a nyugati tradícióban a polifónia, tehát az egyidejűleg megszólaló hangmagasságok viszonya, az a klasszikus rágában a hangok egymásutániságában ölt testet. Egy barátom hasonlatával élve: a raga hömpölyög, mint egy folyó. Csak előre haladhat, bár bizonyos szakaszokat mintegy átugorhat, azaz a kompozícióban egyes tételek kihagyhatók, míg sorrendjük szigorúan állandó.

A fenti közelítés azonban szükségképpen sántít, illetve elégtelen, hiszen két annyira különböző zenei nyelvről van szó, hogy ezek egy jelentős felületen egyszerűen nem közlekednek egymással. Annyit azonban még érdemes elmondani, hogy a hangsornak, illetve a dallamnak a rágában is kitüntetett szerepe van, pontosabban még fontosabb, mint a nyugati zenében. Míg az utóbbi jellemzően teleologikusan, azaz valamely esztétikai cél érdekében használna skálákat – mintegy extenzíve meghódítandó egy érzelmi-szellemi tartományt –, addig az észak-indiai kompozíció magának az adott rágának az intenzív, de alázatos feltérképezését jelenti.

Ebben a nekünk jórészt idegen világban mozog tehát Stephen James és Szalai Péter – mindketten régóta és számunkra szinte felfoghatatlan, virtuóz otthonossággal. Mivel ezen a felvételen nagy mesterük, Ravi Shankar két kompozícióját adják elő, az említett alázat itt talán még egyértelműbben tapintható.

A Nat Bhairav (1945) reggeli raga, amelynek hangjai kimért méltósággal ébrednek a szárd húrjain. James játéka tűnődő és egyben szenvedélyes a bevezető Alap tételben, amely a raga első szemügyre vétele, egyelőre aritmikusan avagy – jobb szavunk híján – parlando. A díszítések, csúsztatott hangok (amik a szitárnál kisebb testű, pengetővel pengetett, érintőket nélküli hangszereken tényleges glissandóval szólalnak meg) érzéken fonják körül a vezérhangokat. A nagyléptékű előadás a tabla belépésével, a hetes metrumú Rupak Tálában komponált Gatban teljesebbé válik tovább. Az „ütemek” (mátrák) száma, a hét, magának a mozgásnak a száma, és e feltartóztathatatlan kinetikus energiát mintha növelné, hogy az „egy” a periódusban – az indiai rendszerben is kivételesen – hangsúlytalan. A raga csúcspontját a párosabb érzetű, 14-es metrumú, záró Drut



Stephen James – szárd
Szalai Péter – tabla

Gat tételben közelíti meg. A 2x7 mátrás tálát maga Ravi Shankar találta ki, és fokozott szerkezeti bonyolultsága miatt ritkán hallható kompozíciós tétel ebben a ritmusban. A Gat voltaképpen a fő dallamotívum reiterációiból áll, amelynek során a két előadó felváltva, párbeszédszerűen jeleníti meg az improvizációs lehetőségeket. Igazi kamarazenét hallunk.

A Calcutta trióból is ismert, Alla Rakha elkötelezett tanítványaként számon tartott Szalai tabla-játéka kérelmetlenül precíz, ugyanakkor inspiráló és inspirált: hűen sugallja és követi a szárd minden rezdülését.

Kivált gyönyörűség, ahogy az ún. Tihai fergeteges díszítései kidomborítják a raga immár teljes fényében pompázó karakterét. Ennek során a zenészek egy motívumot ismételnék el háromszor, amely egységnek az utolsó hangja az új ütem leütésére esik.

A kimondottan súlyos és mély lélegzetű Nat Bhairav után a tömörebb Tilak-Shyam (1948) derűsebbnek és könnyedebbnak tűnik. A szépség ebben a kora esti, illetve esti Sanganiban – azaz két raga kombinációjában – mintha kevésbé ezoterikus, inkább emberléptékű lenne. Mintha ténylegesen emberi hangokat hallanánk.

Mindenesetre ez az interpretáció is hasonló szellemiség jegyében fogant. Az egész lemezen olyan zenét hallhatunk, amelynek teljes élvezete számos újrhallgatást kíván.

Hogy milyen összeforrottságról is van itt szó, szépen példázza a CD grafikai terve. A borítón egy geometrikus mintázatú indiai szőnyeg színes fényképe látható. A belső lapokon fekete-fehérben ismétlődik ez a motívum: háttérként vagy előtérként szolgál Ravi Shankar fényképportréihoz. Zene – Zenész – Mester – Tanítvány: egy palimpszeszt szétválaszthatatlan, egymáson áttetsző rétegei.

Lengyel Péter

Összkomfortos lakatlan sziget

Dés László ismerős majdnem minden műfajban. Jazz-zenészként kezdődő pályája ma már sok mellékhajításban is folytatódik, így Lendvay Kamilló neki ajánlott szaxofonversenye, az osztatlan elismerés övezte Trio Stendhal vagy színpadra, illetve filmre alkalmazott zenék kapcsolódnak az ő nevéhez. A művész a legújabb, Geszti Péterrel közösen alkotott Jazz+Az formáció és a Kalózok című film forgatókönyvének elkészítése ürügyén nyilatkozik életéről, pályájáról, sokirányú érdeklődéséről, a mai zene és a klasszikus zene kapcsolatáról, a mai zenészekről, a mai filmről, irodalomról és arról is, hogy a Jazz+Az miért nem jazz.

B E S Z É L G E T É S Dés Lászlóval

Gramofon: A Kalózok című film a legfrissebb munkád. Azzal, hogy a film elkészült, a fejedben is vége, és elbúcsúztál tőle?

Dés László: Részemről készen van, akkor lett kész, amikor lekevertük a filmet. Tevőlegesen én már nem tudok részt venni a dolgokban.

G: Minden zenéddel, lemezeddel, filmzenéddel, színpadi munkáddal így vagy? Tehát, amikor beszukódott a stúdió aijtája, vagy lement a függöny, akkor készen van?

D. L.: A musicaljeimmel nem így vagyok, mert az élő műfaj, de a film és a CD, az konzerv. Ez tehát azzal jár, hogy amikor kiadták, leforgatták, dobozba tették, akkor már nem lehet rajta változtatni. Le kell zárni, mert rettenetesen tehetetlen az ember, akkor is, ha érzi, hogy mit lehetne rajta még változtatni. A színház élő dolog. Például A dzsungel könyvét a Pesti Színház után még további öt-hat helyen mutatták be, és ez azzal járt, hogy a tapasztalatok alapján változtattunk a szövegkönyvön és a zenén is apróbb dolgokat. Volt értelme. Visszatérve a Kalózokhoz: olyan sokáig tartott ez a munka, hogy még ki se jött a lemez, mire fölvettem az anyagot, én már túl voltam rajta. Egy hagyományos filmzene – elméletileg – térben és időben átlátható folyamat. Ez viszont nagyon elhúzódott, mert egyszer meg kellett csinálnom a számokat olyan formában, hogy forgatható legyen a play back, ez volt nyáron. Utána folytattam a többi szám megírását, és amikor már minden föl volt véve és föl volt énekelve, akkor keverni kellett, ami Koppenhágában történt össze. És amikor megkönnyebbülhettem volna, hogy túl vagyok a lemezen, akkor jött a kísérezene. Ha a forgatókönyvírásról nem beszélek, csak a zenei részele, akkor ez háromnegyed év volt. Szeretnék már mást csinálni. A közönségnek persze minden hang új lesz.

G: A Kalózok zenéje CD-n Jazz+Az címmel jelent meg. Az ismertetések szerint kicsit funkys, kicsit rockos, jó minőségű, táncolható, valódi, élő zene, ami azt jelenti, hogy valódi zenészek és valódi hangok vannak benne. És Dés. Mi mit jelent a te szempontodból ebben a felsorolásban?

D. L.: Először beszéljünk erről a valódiról. Nemrég hallottam egy fiatal zenekart arról nyilatkozni, hogy ők hangszereken játszanak élőben, és ezt többször is hangsúlyozták. Az én „időmben”, a hetvenes-nyolcvanas években meg nem fordult volna az ember fejében, hogy ez érdem, hogy ezt ki kell emelni egy interjúban, hogy kérem szépen, én ott vagyok a színpadon, és valódi hangszereken valóban játszom! Természetesen tudom, hogy azóta rengeteg a gagyi, és rengeteg a nem létező figurák nem létező zenekara, akik ahhoz képest, hogy nem léteznek, egész szép sikereket érnek el, mármint az eladott példányszámokat illetően. De számomra akkor is mindig idegen lesz ez, és nem vagyok hajlandó ezt magyarázni. A világ legtermészetesebb dolga, hogy író ír, zenész zenél. A technika fejlődésével nagyon sok elektronikus hangszer is megjelent, ezek nagyon jól szólnak, ha jól használod őket. Van szemlehangok, tehát hangmintavétel útján előállított hangok. Ezeket teljes természetességgel alkalmazza az ember az akusztikus hangzás mellett. Legalábbis én szeretek így hangszerezni. A Jazz+Az zenei világát illetően meg kell mondjam, hogy bizonyos mosolyra készítek, amikor azt tapasztalom, hogy az utóbbi években visszatért a hetvenes évek zenéje, különösen, ami a funkyt illeti. Az egyik legnagyobb mostani sztárbanda, a Jamiroquai lényegében a hetvenes évek funkzenéjét játssza, majdnem ugyanúgy, mert például azóta fejlődött a basszusgitárjáték. Ez nagyon ismerős, megvan nekem, játszottam. Így azután a számok egy részét tulajdonképpen megírtam volna már húsz évvel ezelőtt is.

G: Hogy fogtál hozzá a komponáláshoz?

D. L.: Ez egy játék, amibe az ember beleéli magát. A játék lényege, hogy azt mondjuk, hogy csinálunk a filmben egy zenekart. És „mongyukból” ez a zenekar abból lesz, hogy van egy rapelős, fecsegős,

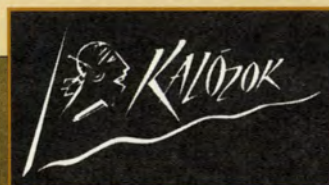
nagy dumás sztár, a Geszti Péter, és mellé állítunk három lányt. Milyenek legyenek ezek a lányok? Énekeljenek jól, és legyenek különböző a karakterük. Ez fontos a hangzások miatt. Volt egy casting, amire nagyon sok tehetséges lány jelentkezett. Azt kellett eldönteni, hogy egyéniségben és hangkarakterben melyik három lány állítható egymás mellé. És amikor ez megvolt, akkor én elkezdtem erre dolgozni: adott egy énekeskvartett, ami nem egy sztárból és három háttéremberből áll, de nem is teljesen homogén, hanem négy egyéniség van. Ez a fajta felállás szerintem semmihez nem hasonlítható, nemcsak idehaza nincs ilyen, hanem külföldön sincs. Jól megnehezítetem a saját dolgomat, mert azt akartam, hogy ezek a lányok ne csak mint amolyan háttérkép vokálózzanak meg tánckáljanak ott, hanem igenis mindegyik a maga teljesen individuális, egyéni módján szóljon meg. (Az énekesek: Behumi Dorotty, Kozma Orsi, Váczai Eszter.) Legyenek szólóik, akár egy számon belül mind a háromnak. Erre a példa a Mintamókus. És legyenek olyan számok is, amelyekben külön-külön „viszik el a balhét”. Ezzel megnehezítetem a PR részét is, mert azt azért nagyon nehéz elsőre megértetni, hogy négy frontemberre figyeljenek egyszerre. Ránéznek: egy fiú, három lány – a sztár meg a háttér. De itt nem ez a klisé működik. Aki a lemezt már ismeri, vagy a filmet már látta, az rögtön megérti.

G: Mi a rock szerepe?

D. L.: Van az is. A felállást azért fejtettem ki az előbb, mert abból érezhető, hogy milyen a dolog karaktere. Ettől Jazz+Az. Van rapes világ benne a Gesztiből fakadóan. De a rock, az inkább soft-rock. A Lusta szerető című számban hallható egy nagyon kemény, kajakos gitáralap, de az előadók személyisége nem engedi meg, hogy ez valódi rockzene legyen, arról már nem is beszélve, hogy én nem vagyok rocker.

G: Akkor most szóljon a jazz...

D. L.: Ez annyi, amennyi a Geszti szócicce. Remélem, hogy a vásárlók nem ijednek meg tőle, és nem szaladnak három utcával arrébb, mert ugye tudjuk, hogy a jazz nem a tömegek műfaja. A szójá-



tékon túl: vannak benne improvizációk, én is improvizálok benne szaxofonon, Gőz László is pozanon, van benne zongoraimprovizáció is. Pár számnak a lüktetése már-már jazzes. De hát száz év alatt kinek sikerült megfogalmaznia, hogy mi a jazz? Mondjuk azt, hogy egyfajta lüktetés és frazírozás. Ennek vannak nyomai a számokban, de ez nem jazz-zene, ez a zenekar neve. Volt nekem egy zenekarom, a Trio Stendhal. Kézenfekvő volt a kérdés: miért Stendhal? Azért... A név talán érzékelteti, hogy én innen, a Geszti meg onnan jön.

G: *A három énekeső közül kettő mégiscsak jazz tanszakos volt, illetve most is az. Behumi Dorottyá és Váczi Eszter. És magad is mondtad, hogy tudtad, milyen hangokra komponálsz.*

D. L.: Nem jazzt énekelnek a lemezen, és nem is akartam, hogy az legyen. Én is jazz tanszakot végeztem, és jazz-zenész vagyok, ez a zene akkor sem az. Én abban hiszek, hogy egy jó jazz-zenész mindent tud, sokfelé képes nyitni a kortárs zenétől a rockzenéig. Fordítva ez majdnem biztos, hogy nem igaz. Az stílusérzék kérdése, hogy mire használjuk éppen a tudásunkat. Arra ügyeltem, hogy a lányok stílusban legyenek tartva, és a számoknak megfelelő karaktert adjanak. Ebből a szempontból van csak jelentősége annak, hogy jazzt tanulnak. Az együttes neve tehát ne tévesszen meg senkit.

G: *A Kalózkod nem filmmusical, de a zenekar aktív szereplője a filmnek. Amikor a dalokat írtad, mennyire volt ez szempont?*

D. L.: Eredetileg szerettem volna, ha jóval feszebb zene dramaturgiája, mint amilyen végül lett a filmben. Arra ügyelni kellett, hogy a film bizonyos szakaszaiban, adott időegységként meg kell hogy szólaljon egy-egy szám, mert különben leül a film. Jól el kell találni, hogy a zenével mikor lódtunk rajta, mikor adunk újabb lendületet a történetnek. Ez aránykérdés. Másfelől az kellett, hogy az egymást követő számok karakterükben lehetőleg ne hasonlítanak egymásra. Az volt az egyik legnagyobb fel-

adat, hogy a hangulatok váltsák egymást, miközben jó időben szólalnak meg. Ezt kellett belőni: a történethez mikor kell rap, mikor a rockos szám, azután jöjjön egy ballada, és kellett nagy zenés blokk is, másutt meg montázs. Ez azzal járt, hogy három-négy számnak a filmbeli verziója teljesen más, mint a lemezen. A főhős, Márta, fuvolista (a szerepet Gubás Gabi játssza, akit Horgas Eszter tanított „fuvolázni”), aki olyan különleges tehetség, hogy nemcsak klasszikus zenét játszik, hanem jazzt is, így improvizálni is tud. Beszél a filmbeli zenekarba, és másfelé kanyarítja a számot, mint ahogy a lemezen hallható. A zene tehát a film történetébe szervesen beépül. A film másik főhőse, Max (Bodó Viktor) a zenekar dobosa.

G: *Klasszikus zene is van a filmben. Azt hogy oldottad meg?*

D. L.: Három mű hangzik el a filmben. Ehhez meg kellett hallgatnom körülbelül harminc darabot a fuvolairódalomból, hogy a megfelelőt kiválasszam. Hallgattam barokkot, bécsi klasszikust, romantikus és kortárs műveket. Végül két Bach-mű és egy Mozart mellett döntöttem. Ezeket fölvevük fuvolistákkal és vonósokkal a stúdióban. Kettőnek van jazzvonulata is, az egyik az, amiről a fuvolistalány kapcsán beszéltem már. A másik, amikor Márta egy Bach-szólószonátát gyakorol a szobájában, és a szomszéd lakásban lakó Max, a dobos ezt hallva, elkezd rá dobolni, és ebből egy közös játék kerekedik ki. A szólószonátából a lány átmege improvizációba, azután már együtt játszanak anélkül, hogy látnák egymást, csak hallják, amit a másik játszik. Sokat hezitálunk ezeken a dolgokon forgatókönyvírás közben: ki milyen hangszeren játsszon, és ennek milyen jelentése lehet a filmben, mert az volt a célom, hogy integráljam a zenét a történetbe.

G: *Élvezetes volt számodra, hogy klasszikus zenével foglalkoztál?*

D. L.: Nem először csináltam ilyet, mert voltak már olyan színpadi zenék, amelyeknél szükség volt

rá. Az elmúlt húsz évben tehát nagyon sok ilyen stílusmódot folytattam, hogy utána tudjam stilizálni. A Kalózkodban az eredeti klasszikus zenének kellett megszólalnia, de nem volt mindegy, hogy melyik részlet honnan vált improvizációba. Nem idegen tőlem a klasszikus zene, gyerekkoromban ezen nőtem föl, és most is nagyon élveztem. A klasszikus zenék izgalmas ellenpontozást adnak, időnként bizarrá teszik a film zenei szövetét, éles váltásokra adnak lehetőséget. Például van egy rész, amikor Mozart fuvolavertettjét próbálják egy nyugodt, polgári környezetben, és előtte egy kifejezetten harsány, kemény zene megy a Café Zooban. (A filmben játszó zenekar ebben a kávézóban lép föl.) Semmi átmenet nincs közte, hanem egyik másodpercről a másikra megjelenik a tiszta, derűs fuvolavertett. A hangosból a csendesbe, a durvából a finomba megy át. De van fordítva is, és ez mindenféleképpen érzelmekeket vált ki az emberből. Örülök, hogy ezek benne vannak a filmben, és sikerült valamit elérnem abból, amit eredetileg szerettem volna.

G: *Itt ülünk, dohányzol, köhécselsz, és a zeneszerzészről beszélünk. Hol van Dés, a hangszeres?*

D. L.: Ez jogos kérdés. Dés a hangszeres takarékon van jó pár éve, pontosan '93 óta, a Trio Stendhal búcsúkoncertje óta. Lényegében egy visszatérés volt, akkor, amikor Lendvai Kamilló írt nekem egy szaxofonversenyt, és ezt nem lehetett visszautasítani. Rádadásul egy olyan műfajban, amiben nem nagyon tevékenykedtem, mert egy 25 perces kortárs művet kellett előadni szimfonikus zenekar élén. Az is érdekes volt, hogy négy-öt zenekarral adtam elő egy éven belül, különböző koncertterekben. Csináltunk egy lemezfelvételt is. Időnként van ilyen, és azt gondolom, hogy most is lesz. Eljött az a pillanat, amikor nagyon hiányzik, és amikor úgy érzem, hogy el kellene kerülni a rendezőket, a jelmez- és díszlettervezőket, koreográfusokat, dalszövegírókat. Nem akarok én senkit bántani. Csak annál csodálatosabb, egyértelműbb és tisztább pillanat nincs, mint amikor

zenész van együtt zenésszel. Amikor semmi köztes tényező nincs, hanem a zenész a zenészre van utalva. Az nagyon kell, hogy a zene nyelvén, a zene révén, minden más szereplő nélkül lehessen működni.

G: *Lehet, hogy csinálsz egy új együttest?*

D. L.: Még az is előfordulhat. De zenékben kell gondolkodni és nem zenekarokban. Attól függően, hogy milyen zenei világ jön ki belőlem, ahhoz képest kell kitalálnom, hogy ez egy zenekar lesz, vagy csak alkalmi ügyek. Ott szeretném folytatni a zenei világomat, ahol abbahagytam, magamat nem megtagadva. Ezt nem is akarom és nem is tudom.

G: *Ebből a szempontból a Kalózok, A dzsungel könyve, a Valahol Európában mennyire letérés arról a pályáról, amit szaxofonosként magadnak komponálsz?*

D. L.: Abszolút letérés. De túl fontos munkák ezek ahhoz, hogy azt mondhassam, hogy zárójelbe teszem őket. Ez ugyanúgy a pályafutásom része, mint a jazz. Azt tapasztalom, hogy ha az ember nagyon sokáig csinálja ugyanazt, akkor belefásul, belefárad, rutinná válnak dolgok. Lehet, hogy egyre professzionálisabb, de egyre unalmasabb lesz és egyre érdektelenebb. Ezért nem akarok musicaleket és filmzenéket gyártani, és nem akarok jazz-zenekarokat sem gyártani. Amikor ez a folyamat elindul, én menekülök, és elkezdek mást csinálni. Ezzel világéletemben így voltam. Ezt lehet úgy szemlélni, hogy lám, milyen sokoldalú a srác. De inkább negatív eredményre jutnak az emberek, mondván, hogy ez következetlenség, ide-oda kapkodás, vagy esetleg a pénz miatt van.

G: *Egészen biztos vagy abban, hogy ha most jönne egy felkérés filmzenére vagy színpadra, akkor visszautasítanád?*

D. L.: Nem, csak más egy színpadi kísérőzene vagy egy film kísérőzeneje, mint egy zenés film vagy egy musical. A különbség ráfordításban években mérhető. Olyan hülyeséget nem mondanék, hogy én soha többet az életben, hiszen ez a szakmám, nemcsak a hivatásom. De most pár évig nem szeretnék nagy munkát vállalni, hanem a hangszeremmel akarok foglalkozni és másféle zenékkal. Fel kell töltenem, mert borzalmasan kiírtam magam az elmúlt időben. Egy musicalben átlagosan húsz dal van, és ezek sokfélék. Nem olyan, mint egy nagylemez, amire tíz szám kell, nagyjából azonos hangszerelésben, stílusban. A Kalózok másfél órájában közel hetven perc ott döng. Nemcsak a dalok, hanem a kísérőzenék is. Én közel száz dalt írtam az utóbbi években, és ez sok volt.

G: *Példaképek?*

D. L.: Sok van, és nemcsak zenészek, zeneszerzők, szaxofonosok. Vég nélkül sorolhatnám azokat az írókat, akikből sokat merítettem. De a zenészek között talán Glenn Gould és John Coltrane. Coltrane az én kamaszkori, alapvető élményem. Az ő játéka bírt engem arra az elhatározásra, hogy szaxofonon kezdjek játszani. Hiába vannak azóta esetleg technikásabb, virtuózabb szaxofonosok, nálam őt senki nem tudja fölülmúlni. Ha most fölisorolnék tizenöt további nevet, akkor húszat ki kellene hagynom.



G: *Játsszunk lakatlan szigetet...*

D. L.: Nem szívesen vinnék mindenből csak egyet. Krúdyt ugyanúgy vinnék, mint Stendhalt meg Kosztolányit és Thomas Mannt. Szégyenszemre impresszionistákat vinnék, Van Goghot, Modiglianit. Valamikor a Jules és Jim volt a kedvenc filmem, de ez nagyon romlékony műfaj. Egy filmmel ritkán történik meg az, ami egy jó könyvvel: ahányszor újraolvasod, mindig újabb rétegeket fedezel föl benne. Tizenöt évesen is érzed a tehetséget és a mélységet, de harmincöt évesen már mást is tudsz értékelni, érettebb vagy. A filmeknél leggyakrabban nem így van, mert rengeteget számít a tempó, a vágás, a dinamika. Nem tudom, mit vinnék film-

ből. Különbben is képzelj el egy lakatlan szigetet, ahol van 220, és be tudunk dugni egy videót. Ami az embereket illeti, elsősorban a családomat vinném. Azt a kegyetlenséget nem kívánhatod tőlem, hogy a három gyerekem és a feleségem között válasszak.

G: *Hangszert?*

D. L.: A szaxofont.

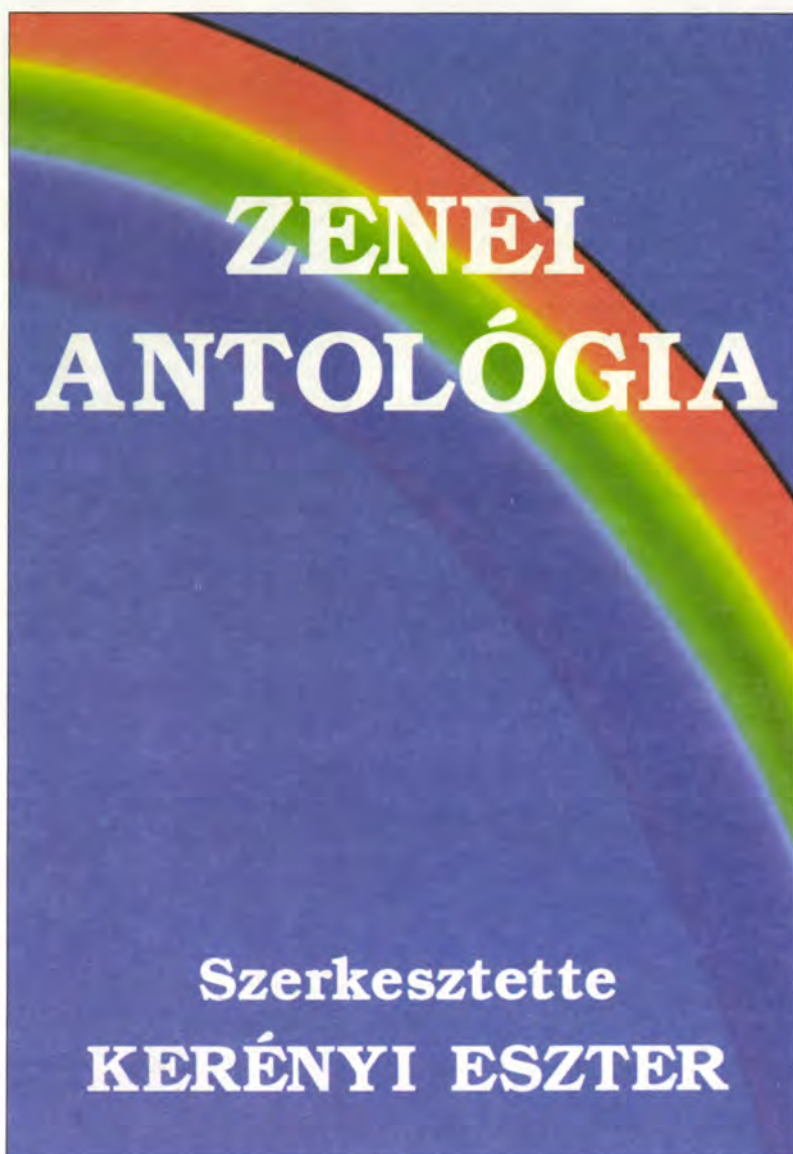
G: *Tavasszal hosszabb időre külföldre mész, de nem szakmai okokból. Vagyis kikerülsz abból a körből, amiről beszéltél. Olyan lesz, mint egy lakatlan sziget?*

D. L.: Igen, egy összkomfortos lakatlan sziget.

Ránki Júlia

A Nemzeti Tankönyvkiadó 1997 decemberében egy kiváló zenei antológiát jelentetett meg. Az összeállításról Szőnyi Erzsébet zeneszerző, aki egyik lektora volt a munkának, így vélekedik: „Kerényi Eszter Zenei antológia című munkája értékes dokumentumgyűjteménnyel gazdagítja a főiskolai tananyagot. Széles látókörű válogatása a hallgatók zenei műveltségét nagy mértékben bővíti, ugyanakkor a gyakorlati zenélés terén eddig még ki nem aknázott területről meríti a példákat. Különösen kiemelendő azon igyekezete, hogy a kortárs zene ismereteit mélyíti, értékes idézetekkel villantja fel. Érdeme a gyűjteménynek, hogy a vokális és hangszeres interpretálásra ötleteket ad, s hogy az egyoldalú gyakorlat helyére sokoldalú zenei tevékenységet kezdeményez.”

Frank Oszkár lektorként így méltatja a munkát: „Ez a rendkívül gazdag, nagy munkával és szaktudással összeállított gyűjtemény hasznos kiegészítő a főiskolai énekjegyzetekhez, azonkívül sokoldalúan felhasználható a zeneoktatás egyéb területein (a karvezetés, kórusirodalom, zeneelmélet és zongoraórák keretében), sőt tanárok és hallgatók továbbképzésében is. Kitűnően alkalmas arra, hogy a különböző zenei tárgyak közötti kooperáció megteremtődjék, hiszen a példák túlnyomó része dalkíséret, partitúraolvasás vagy többszólamú éneklés formájában egyéni és csoportos készségfejlesztést is szolgál. Az antológia, amellet, hogy maradandó, sokoldalú élményt nyújt, nem utolsósorban jelentősen növeli a zeneirodalmi ismereteket is.”



A

bevezető ajánlás után Kerényi Eszter, a kötet összeállítója mutatja be munkáját:

Huszonnégy éve dolgozom zenetanárként, mely idő alatt több típusú intézményben tanítottam, elsősorban szolfézt. Mindig visszatérő nehézségként jelentkezett a szolfézsórák anyagát változatosabbá tevő kották beszerzése, sokszorosítása. Ez, illetve a majd' negyedszázados zenepedagógiai múltam és zeneműismeretem ösztönzött arra, hogy összeállítsak egy zenei gyűjteményt. Az volt a célom, hogy a szolfézsórák anyagát kibővítssem, ezáltal tanárok és diákok számára nagyobb választékot nyújtsak, és elősegítsem az együttműködést más tantárgyakkal. A Zenei anto-

lógia összeállításával azt kívántam elősegíteni, hogy a szolfézstanításnak és tanulásnak kapcsolata legyen a zenetörténettel, karvezetéssel, kórusirodalommal, zeneelmélettel, partitúraolvasással és módszertannal. A könyv megkísérli, hogy a különböző zenei korszakokból ízelítőt adjon, egy XII. századi „motet”-től egészen a kortárs zenéig. Ez utóbbi különösen hangsúlyos szerepet kapott az összeállításban. Az anyag válogatásánál arra törekedtem, hogy olyan darabokat, illetve részleteket is közöljek, amelyek nehezebben hozzáférhetőek, ismert, népszerű kiadványokban nem szerepelnek. A művek eredeti szöveggel, a magyart nem számítva fíz nyelven olvashatók. Az antológia négy nagy fejezetre tagolódik, amely feladatsoporként oszlik

ZENEI ANTOLÓGIA

meg. A fejezeteken és műfajokon belüli szemelvények kronológiai sorrendben találhatóak. A darabok különböző nehézségi fokúak, melyekből felkészültségtől, igénytől és érdeklődéstől függően lehet válogatni. A nehézségi fokot a művek címe után jelölöm: x = könnyebb, xx = közepes nehézségű, xxx = nehéz feladat.

A lapról olvasás fejezetében 90 százalékban zeneirodalmi művekből válogattam részleteket; zömében énekhangra írt, szöveges szemelvényeket. Ezenkívül néhány, kifejezetten szolfézszyakorlat is található benne. Elsősorban egyéni lapról olvasási gyakorlat céljára javasolt részleteket tartalmaz ez a fejezet, de a példákat diktandóként és memorizálási feladatként is lehet hasznosítani.

Néhány mű címe:

- Händel: Dettiingeni Te Deum
- Schubert: Pásztor a sziklán
- Schönberg: A függőkerék könyve
- Varése: Integrales
- Lutoslawsky: Sziléziai triptichon
- Boulez: Variációk Mallarmé verseire
- Tippett: Három dal Arielnek

A II. fejezetben az érdeklődők olyan, kevésbé ismert magyar népdalokkal bővíthetik tudásukat, amelyek hangkészlete az öfokútól a tizenkét fokúig terjed. Jelmagyarázatot és szükség szerint szövegmagyarázatot is közöltem.

Magyarországon – kevés kivételtől eltekintve – az ének-zongorás feladat Bertalotti Solfeggióit és Kodály Triciniumait jelenti. Könyvem III. fejezete ehhez a feladattípushoz is ad bő kínálatot: orgona- és zongoradarabokat, recitativókat és dalokat, segítve ezzel a lapról zongorázást és a művek mélyebb megismerését is. Ebbe a fejezetbe is válogattam kórusműveket, hiszen a főiskolákon képzett szolfézs- és énektanárok kórusvezetők is lesznek, akiknek illik ismerni a

tanulandó kórusmű minden szólamát. Az antológiából ötleteket meríthetnek darabválasztáshoz, és gyakorolhatják a művek megtanulásának mechanizmusát.

Néhány cím a fejezetből:

- Hindemith: Ludus tonalis
- Monteverdi: Odüsszeusz visszatérése
- Gluck: Iphigenia Aulisban
- Casella: Három dal az 1300-as évekből
- Enescu: Lusta hölgyeknek barátaitól
- Honegger: Chanson
- Bodenschatz: Kedves Józsefem
- Lidholm: Laudi

A társasének fejezet darabjainak éneklése lehet csoportos lapról olvasási vagy többszólamú diktálási feladat is, illetve azok alapos kidolgozásával a kamara- és kóruséneklés, valamint a karpartitúra-olvasás gyakorolható. Minden szemelvény elsősorban a közös éneklést szolgálja; legyen az kánon, egy misetétel vagy operaegyüttes (tercettől kvintettig).

Az oratóriumrészletek általában ismertek, nem „különleges csemegék”. Szerepeltetésüket azért tartottam mégis fontosnak, mert a legtöbb intézményben ezekből a művekből a tanár nem tud megfelelő mennyiségű kottát biztosítani a főiskolai szolfézs csoportok vagy a szakiskolai osztályok számára. Az érdeklődők egy-egy rövidebb tétel erejéig több műből találnak részleteket; lehetővé téve ezek együtt éneklését, ezáltal kedvet ébresztve a teljes mű megismeréséhez. A kórusművek válogatásánál arra törekedtem, hogy egy nagyobb lélegzetű darab egy tételét teljes egészében közöljem. Találhatók ugyanakkor kórusrészletek is olyan hosszabb művekből, amelyeket szépnek, érdekesnek vagy fontosnak tartottam, de területi okokból nem lehetett elejétől a végéig szerepeltetni. Közöltem néhány, nagyobb előadói létszámot igénylő darabot is. Tapasztalataim szerint ezeket is szívesen

éneklük a diákok szolfézsóráján, akkor is, ha csak egy-egy ember alkot egy szólamot. Három-négy szolfézs csoport társulásával és próbáival pedig akár házikoncert keretében is előadhatók ezek a művek.

Néhány kórusmű címe:

- Scandellus: Canzona napoletana
- Stadlmayr: Pange lingua
- Kaminski: Szeretnék otthon lenni
- Hilton: If It Be Love
- Distler: Vorspruch
- Pepping: A gólya elhivatottsága
- Eben: A vízbefulladás
- Stockhausen: Kórusok Dorisnak

Az utolsó fejezet könnyűzenei válogatást tartalmaz, feltehetően sokak számára örömet szerezve. A spirituálé-, jazz-, musical-, filmzene- és rock and roll-darabokat bizonyára szívesen éneklük az ezeket kedvelők. Az antológiában 131 zeneszerző 209 műve található. Használatát minden, közép- és felsőfokon zenét tanuló diáknak javaslom, de haszonnal forgathatják zene-tanárok is.

Kerényi Eszter

(x)

**Kerényi Eszter:
Zenei antológia**

**Nemzeti
Tankönyvkiadó,
1997
Ára: 2735 Ft + áfa**

Olvasói oldal



Üdvözlét az Olvasónak!

A Gramofon előző, karácsonyi száma kiemelkedő fogadtatásban részesült olvasóink részéről. Az Antenna Hungária Rt. támogatásával megjelent decemberi számunk dupla CD-mellékletet tartalmaz, melyet csak lapunkban találhattak meg, mivel ez a válogatás kereskedelmi forgalomba nem került. A Zempléni Művészeti Napokon készült felvételeken Bach, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Kodály és Kocsár Miklós művei hallhatók. A decemberi szám – erősen korlátozott példányban – a kiadótól még megrendelhető.

GRAMOFON

Az igényes zenerajongó lapja

A Gramofon következő száma február 13-án jelenik meg.

MEGREDELŐ LAP

Megrendelem a **Gramofon – The Hungarian CD Review** című folyóiratot, az igényes zenerajongó lapját példányban.

- Egy évre: a bolti árnál 252 forinttal olcsóbban, **3300** forintért.
- Fél évre: a bolti árnál 76 forinttal olcsóbban, **1700** forintért.

Megrendelő neve:

Címe:(város, község, kerület).....(utca, tér, ltp.)
(házszám).....(emelet, ajtó)(irányítószám)

Az előfizetési díjat

- a részemre küldendő átutalási postautalványon
- számla ellenében, átutalással egyenlitem ki.

A megrendelőlapot az alábbi címre kérjük feladni:

AMFISZ Kft., 1025 Budapest, Mandula u. 31. Fax: 212-4782

HANGVERSENYBÉRLET + AJÁNDÉK CD

**FILHARMÓNIA
BUDAPEST KHT.**

TAVASZI FILHARMÓNIA BÉRLET

Négy hangverseny a Zeneakadémián 1999-ben

**Február 28. NEMZETI FILHARMONIKUSOK
AMADINDA ÜTŐEGYÜTTES**

Vezényel: **KOCSIS ZOLTÁN**

TORU TAKEMITSU: *From Me Flows You Call Time* (magyarországi bem.)

PAUL CRESTON: *Marimbaverseny* (szóló: **Rácz Zoltán**)

BARTÓK: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*



Április 22. LISZT FERENC KAMARAZENEKAR

Hangversenymester: ROLLA JÁNOS

Közreműködik:

JAIME LAREDO - hegedű

SHARON ROBINSON - gordonka

JOSEPH KALICHSTEIN - zongora

Vezényel: **LUKÁCS ERVIN**

BEETHOVEN: *Hármasverseny, C-dúr, op. 56.*

BEETHOVEN: *6. (Pastoral) szimfónia, F-dúr, op. 68.*



Május 25. MALCOLM BILSON zenekari fortepiano-estje

Közreműködik az **ORFEO ZENEKAR**

Vezényel: **VASHEGYI GYÖRGY**

MOZART: *B-dúr szimfónia, K. 319.*

MOZART: *F-dúr zongoraverseny, K. 459.*

MOZART: *B-dúr zongoraverseny, K. 595.*



**Május 30. A MOSZKVAI PATRIARCHÁTUS
ORTHODOX KÓRUSA**

Vezényel: **ANATOLY GRINDENKO**

Műsoron régi orosz egyházi énekek a 17. századból,
orthodox liturgikus énekek és kórusművek a 18-19. századból



Bérletvásárlóink a Liszt Ferenc Kamarazenekar egy-egy CD-jét kapják ajándékba.

A bérletsorozat támogatói:

a Nemzeti Kulturális Alap, a Turisztikai Célelőirányzat és a Soros Alapítvány.

Bérletek 2.500 - 3.800 - 4.900 - 5.900 Ft-ért válthatók:

Filharmónia Budapest Kht. Jegyiroda (V., Mérleg utca 10., tel.: 318-0281),

Zeneakadémia Jegypénztár (VI., Liszt Ferenc tér 8., tel.: 342-0179), Huszár Gál Könyvesbolt (V., Deák tér 4., tel.: 266-6329),

Fortissimo ÖT Jegyiroda (VI., Nagymező utca 19., tel.: 302-3841), Music Mix 33 (V., Váci utca 33., tel.: 338-2237).

Forrás estek

Hangversenyek a Zeneakadémia Nagytermében

Világsztárok 1999-ben a Forrás esteken

Kocsis Zoltán, Joshua Bell, Joseph Kalichstein, Jaime Laredo, Sharon Robinson, Gulyás Dénes, Horgas Eszter, Vigh Andrea, Bartók és Keller Vonósnégyes, Amadinda Ütőegyüttes, Mandel Quartet, Forrás Kamarazenei Műhely, Budapesti Vonósok, Liszt Ferenc Kamarazenekar, Nemzeti Filharmonikus Zenekar, MRT Szimfonikus Zenekar

| | | | |
|----------------------------|---|-------------------------------|---|
| 1999. január 16., szombat | Vigh Andrea hárfaejtje km.: Horgas Eszter, Gulyás Dénes és Onczay Csaba | 1999. április 17., szombat | Liszt Ferenc Kamarazenekar Bach, Haydn és Mozart versenyművei km.: Joseph Kalichstein – zongora Jaime Laredo – hegedű Sharon Robinson – gordonka |
| 1999. február 12., péntek | Farsangi koncert | | |
| 1999. február 13., szombat | Farsangi koncert | 1999. november 12., péntek | MRT Szimfonikus Zenekar |
| 1999. március 19., péntek | Keller Vonósnégyes | 1999. november 13., szombat | Gulyás Dénes és Vigh Andrea |
| 1999. március 20., szombat | Horgas Eszter és Vigh Andrea | 1999. december 3., péntek | Bartók Vonósnégyes |
| 1999. április 16., péntek | Joshua Bell és Kocsis Zoltán Schubert: D-dúr szonáta Beethoven: c-moll szonáta, op. 30, No. 2 Brahms: A-dúr szonáta, op. 100, No. 2 és Bartók-Szigeti: Magyar népi dallamok Bartók: Román táncok; I. Rapszódia | 1999. december 4., szombat | Amadinda Ütőegyüttes |
| | | 1999. december 21., kedd | Forrás karácsonyi hangverseny |
| | | 1999. december 23., csütörtök | Karácsonyi hangverseny Nemzeti Filharmonikusok, vezényel: Kocsis Zoltán, Händel: Messias |

Aki a Forrás estek négy különböző hangversenyére vásárol jegyet, 10%-os kedvezményben részesül

A jegyek megvásárolhatók a Zeneakadémia jegypénztárában 10 órától 21 óráig (tel.: 342-0179)

1999. január 10-én tartotta nyitó hangversenyét a Forrás estek Zenei Klub. A hangversenyre a klub tagjai és az Új Színház pártoló közönsége számára díjtalan volt a belépés. A Forrás estek Zenei Klub tagjai rendkívüli kedvezményekben részesülnek 1999. január 1-jétől, melyekről havonta levélben értesülnek a klubtagok. Új klubtagok felvétele, jelentkezés és felvilágosítás a Zeneakadémia jegypénztárában 10 órától 18 óráig (tel.: 342-0179) vagy az Új Színház szervezési osztályán (tel.: 351-1406, 321-4889, 269-6024, 351-8512).

Minden hónap első hetében 10%-os kedvezménnyel vásárolhatók jegyek a következő hónap Forrás estek hangversenyeire és az Új Színház előadásaira.

1999. február 1. és 5. között, hétfőtől péntekig
10%-os kedvezmény a márciusi előadásokra.