

2022
TÉL

Gramofon

KLASSZIKUS
ÉS JAZZ

Győri Noémi és Madaras Gergely

Változatok két fuvolára

nka
Nemzeti Kulturális Alap

ISSN 1416-1109

600 Ft



9 771416 110031 2 2004

A ZENE
SZABADSÁGA

CZIFFRA

CZIFFRA GYÖRGY
FESZTIVÁL



Fotó: Emmer László

BALÁZS JÁNOS



KOVÁCS KATI



Fotó: Bruno Finl

SANDRO DE PALMA



KELEMEN BARNABÁS



Fotó: Molnár Mihály

LACKFI JÁNOS



HALÁSZ JUDIT

JEGYEK KAPHATÓK A CZF.JEGY.HU OLDALON.

MŰVÉSZETI VEZETŐ
BALÁZS JÁNOS ZONGORAMŰVÉSZ

TÁMOGATÓK



mOmkuIt
KULTURÁLIS KÖZPONT

KIEMELT
SZPONZOR



cziffrafesztival.hu

ESSZÉ / TANULMÁNY

A hangfelvétel művészete – 3. rész	4	Az amerikai tenorkirály	20
Ígéretes szörnyűség avagy új élménye egy lenyűgöző szépségnek? (Könyves Klaudia)		Lindner András	
Chopin-portrék	8	Jazz a vásznon és a képernyőn	22
(Kovács Ilona)		(Márton Attila)	
Janáček és környéke	16	Tony Williams, az Erömű	28
Brnóra érdemes odafigyelni (Mesterházi Máté)		(Máté J. György)	
		Joe Zawinul, a fúzió mestere	32
		(Márton Attila)	



INTERJÚ / PORTRÉ

A hegedű hangjának szépsége	34	Tihanyi László, a hangszínkeverő lírikus	46
Oláh Vilmos régi és mai instrumentumokról, darabhoz illő hangszerekről (Réfi Zsuzsanna)		Az életmű fejleményei – 8. rész (Hollós Máté)	
Győri Noémi és Madaras Gergely	38	Richter János 180	50
Karantén van, együtt vagyunk: készítsünk egy CD-t! (Gyenge Enikő)		Felix Austria (Gyenge Enikő)	
Bach, a cselló és én	42	Alapos vizsgálat Bartók és a jazz ügyében	54
Szabó Ildikó tanulásról, tanításról és a hangszer véget nem érő felfedezéséről (Réfi Zsuzsanna)		Beszélgetés Párniczky Andrással (Máté J. György)	
		Mozaik	58
		Zenei élet 2022/2023 telén (Mesterházi Gábor, Réfi Zsuzsanna)	



Gramofon – Klasszikus és Jazz
Zenei folyóirat
2022/2023 tél, XVII. évfolyam 4. (142.) lapszám

Ujházy László (1937–2019)

Főszerkesztő: Retkes Attila
Főszerkesztő-helyettes és online szerkesztő: Réfi Zsuzsanna
Tervező szerkesztő: Kondor Anna
Webmester: Botos Regina

Állandó szerzőink: Bencsik Gyula, Bércesi Barbara, Fittler Katalin, Gyenge Enikő, H. Magyar Kornél, Hollós Máté, Kovács Ilona, Könyves Klaudia, Lindner András, Márton Attila, Máté J. György, Mesterházi Gábor, Mesterházi Máté, Pásku Veronika, Székely György, Turi Gábor, Zay Balázs

A lap szellemiségét gondozó Gramofon Kör tagjai: Hajdu Klára (jazz), Rosonczy-Kovács Mihály (népzene), Virágh András Gábor (klasszikus zene)

Címlapon: Győri Noémi és Madaras Gergely. Fotó: Emmer László

ISSN 1416-1109

Kiadó: Retkes Attila Kulturális Értékteremtő Kft.
Felelős kiadó: Dr. Retkes Attila ügyvezető
H-1033 Budapest, Szentendrei út 95.
Levelezési cím: H-1282 Budapest, Pf. 68

Terjesztés: könyvesboltokban és zeneműboltokban országsszerte. Terjesztési pontjaink listája megtalálható honlapunkon.
Internetes folyóirat: www.gramofon.hu
Közösségi oldal: www.facebook.com/gramofonkiado

Nyomás és kötés: Starkiss Nyomdaipari és Kereskedelmi Kft. – Budaörs

Megjelenik évszakonként, ára: 600 forint.

A Gramofon támogatója: NKA



Walt Disney. Forrás: Gramofon-archív



Leopold Stokowski. Forrás: Gramofon-archív

 Könyves Klaudia

Ígéretes szörnyűség avagy új élménye egy lenyűgöző szépségnek? A hangfelvétel művészete – 3. rész

Egy nyári estén történt 1937-ben, amikor Walt Disney egyedül vacsorázott a prominens előadók, politikusok, filmsztárok törzshelyén, a hollywoodi Chasen's éttermében és meglátta a szintén egyedül üldögélő Leopold Stokowskit. A két híresség homályosan felismerte egymást, majd Disney odalépett és csatlakozott a karmesterhez. A beszélgetésük során Disney említést tett arról a tervéről, hogy Mickey egér figuráját újra felélesztené a vásznon, és zenei aláfestésként pedig Paul Dukas egyik darabját, *A bűvészinas* című szimfonikus költeményt gondolná, aminek a felhasználási jogait sikerült is megszereznie. Stokowski annyira fellelkesült, hogy még a díjazása lemondását is felajánlotta, csak azért, hogy ő vezényelhesse a darabot.



Stokowski ekkor már közismert volt mind érdekesítő műsorairól, mind pedig klasszikus zenei tevékenységeiről, és történetesen 25 éve állt a Philadelphia Orchestra élén. A projekt nagy lehetőségnek bizonyult mindkét fél számára, hiszen Disney komoly hasznot húzott Stokowski ismertségéből és a hangfelvételek világában szerzett tapasztalatából, Stokowskinak pedig kedvező indulást jelentett egy hollywoodi karrier felé. A gyümölcsöző együttműködésből két jelentős eredmény született: egyrészt a komolyzenei műveket felhasználó, egész estés *Fantázia* című kísérleti film, másrészt ennek egyedülálló hangrendszere, a Fantasy Sound, ami az első sokcsatornás kísérőhang. De mielőtt közelebről is megismernénk a bravúros felvételtechnikai részleteket, lépünk egyet hátra és nézzük meg, hogy mi is történt ekkor a hangfelvétel-technika területén, illetve milyen tapasztalatok birtokában is volt Stokowski.

A mester és a hangfelvétel kapcsolata 1917-re datálható, amikor is egy amerikai hanglemezcég szeretett volna felvett készíteni Stokowskival, aki óvatosságból először meghallgatta a cég lemezeit. Sokat elárul a lemezek minőségéről, hogy Stokowski azonnal visszautasította az ajánlatot. Nem sokkal később azonban megbánta ezt a döntését, mert úgy gondolta, hogy az elutasítás helyett inkább szerepet kellett volna vállalnia a hangfelvételek minőségi javulásában. Így is tett, és ekkor lépett élete végéig tartó szövetségre a hangfelvételekkel. Szerepvállalása azért is nagyon meghatározó, mert ő nem a mérnöki irányból érkezett, hanem a művészet világából, vagyis nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a hangtechnika – Stokowski patronálásával – szinte azonnal művészi szempontokkal összefonódva fejlődött. Mi sem mutatja jobban a két, egyébként ellentétesnek látszó terület inspiratív kapcsolatát az az együttműködés, ami Stokowski és a Bell Laboratórium között valósult meg, amelynek keretében Philadelphiában, a Zeneakadémia pódiumánál elhelyezett mikrofonok által érzékelt hangzsképet folyamatosan figyelték, értékelték, tesztelték. Szintén közös vállalkozásban kutatták a sztereó tér és a hangminőség kapcsolatát, megállapítva, hogy a háromcsatornás (bal-közép-jobb) rendszer sokkal kedvezőbb, mint a kétcsatornás (bal-jobb), mindezt akkor, amikor még a monó hangzás volt az általánosan ismert. A hangmérnökökkel kialakított szakmai kooperációt jól példázza az a sok helyen idézett kérdés is, amit egy Beethoven-zongoraverseny felvételekor intézett Stokowski a hangmérnökhöz: *„Hogy van az – kérdezte Stokowski –, hogy ha magától kérek valamit, azonnal hallható az eredmény? Amikor zenekaromtól kérem ugyanazt, nem mindig sikerül.”*

Stokowski nevéhez számos felvétel fűződik ezekből az időkből, például 1917-ben készült (akkor még akusztikus) felvétele két Brahms Magyar tánccról, 1925-ben pedig ő vezényelte Saint-Saëns Haláltáncát az első amerikai elektromos hangfelvételen. Ugyancsak az ő nevéhez fűződik számos zenekari ülésrendbeli újítás, kísérletezés is, néha egész

extrém módon felborítva a hagyományos ülésrendeket: például szerette a teljes vonóskart a pódium bal oldalára, a mélyvonósokat pedig egy emelvényre ültetni a karmesterrel szemben, míg a fúvósokat és ütősokeket a jobb oldalra helyezte. Az így készült felvételeinek nagy értéke a rendkívül tömör, masszív, erőteljes vonóshangzás.

Stokowski tehát rengeteg egyedülálló tapasztalat birtokában volt már 1938 januárjában, amikor elkezdte a Disney-projekt keretében *A bűvészinás* felvételét 100 zenésszel egy Los Angeles-i stúdióban. Kezdetektől fogva többsávós felvétel volt a terv, így a hangszercsoportokat paravánnal szeparálta el egymástól, ami lehetővé tette, hogy az utómunka során az arányukat és megszólalási helyüket tetszőlegesen alakítsák. És bár a munkálatok végül várakozáson felül sikerültek, azonban ne felejtjük el, hogy megannyi problémával kellett megküzdeniük a hangfelvétel-technika kezdetleges állapota miatt: ilyen volt például a szinkron biztosítása a hang és a kép között. Így született meg a ma már jól ismert taktjel-technika, vagyis az a felvételi eljárás, amikor a zenészek fejhallgatón keresztül egy metronómszerű ketyegést hallgatva játszanak, ekképpen segítve a tempóban maradásukat, illetve az eközben készülő képfelvételek és a hang szinkronját is ez a jel biztosította. Aztán ebből fakadtak további gondok, például az, hogy a zenészek a fejhallgató miatt alig vagy nagyon rosszul hallották egymást. De a sok kihívás ellenére Stokowski nagyon élvezte a folyamatot, és a tapasztalatoktól elragadtatva az a gondolat fogalmazódott meg benne, hogy érdemes lenne kibővíteni a repertoárt és több zeneművet is rögzíteni. Szerencséjére ez az ötlet egybevágott Walt Disney anyagi szempontjaival, aki – látván a gyártási költségek gyors ütemű emelkedését – szintén úgy érezte, hogy egy ilyen 9 perces rövid filmecske aligha termelné vissza belátható időn belül a befektetést. Így mindkettőjük rábólintott az egész estét betöltő nagy zenés fantázia-játékfilm ötletére, a *Fantasiára*.

Egy évvel *A bűvészinás* felvétele után Stokowski 18 hónapos szerződést írt alá a Disney-vel a többi zenemű vezénylésére, és a jó minőség érdekében a felvételek helyszínéül a kiváló akusztikájú philadelphiai Zeneakadémia koncerttermét választották azzal a Philadelphia Orchestra-val, amelyet Stokowski 1912-től 1938-ig irányított. A filmhez mesélőt (eredeti megfogalmazásban: master of ceremonies) is megálmodtak Deems Taylor személyében, aki zenekritikus, zeneszerző és a klasszikus zene nagy propagátora volt. A film célkitűzéseit mindjárt az elején maga mondja el: *„Figyeljétek a zenét; lássátok közben a színeket és a képeket. Egy idő múlva észre sem veszitek, és már nem is a filmet nézitek, hanem ennek hatására a saját fantáziátok kezd el működni.”*

Így került rögzítésre *A bűvészinás* mellett például J. S. Bach-, Csajkovszkij-, Sztravinszkij-, Beethoven-, Ponchielli-,

Muszorgszkij- és Schubert-mű, amelyek egyébként jelentős zenei átdolgozáson mentek keresztül Stokowski által.

A felvételek 1939 áprilisában kezdődtek el, és 7 hétig tartottak. A zenekar körül 33 mikrofont helyeztek el, és a hangot filmtekerésre rögzítették az épület alagsorában elhelyezett, 8 optikai felvevőgéppel. (A filmtekerics használata egyébiránt szintén érdekes kihívásokat jelentett, még hozzá tűzvédelmi szempontból, ugyanis a gyúlékonyságuk miatt rendkívül átgondolt biztonsági intézkedéseket kellett kidolgozni a tűz elkerülése érdekében, különös tekintettel azért, mert az épület is fából készült. Így a filmtekericsből egyszerre a lehető legkevesebb mennyiség volt csak engedélyezett az épületben, ez 18 tekerics jelentett, és a tekerics nagy részét pedig az épületen kívül, teherautókban kellett tárolni, amelyek előzőleg hosszas átalakításon estek át a megfelelő mennyiségű film tárolása érdekében. Ebből is láthatjuk, hogy a felvételek művészi elképzelései mellett mennyi egyéb technikai és logisztikai problémát kellett orvosolni). A felvétel 8+1 csatornára rögzült, melyek a következőképpen alakultak: az első 6 csatorna az egyes hangszercsoportok közeli hangképét rögzítette (mélyvonósok, hegedűk, hegedűk, brácsák, rézfúvósok, fafúvósok és timpani), ezeken felül volt egy külön csatorna, fenntartva a térmikrofonok által rögzített, távoli hangképnek. A további 2 csatornából az egyik az eddigiek keveréke volt, a másik pedig az úgynevezett click-track, vagyis a taktjel, ami biztosította a tempó állandóságát és segítette az animátorok rajzait a zenére időzíteni. Mindegyik mikrofon jelét az épület alagsorában egy központi kapcsolópanelhez irányították, ahol mérnökök és kezelők is folyamatosan figyelték a jel szintjét, illetve a zaj minimalizálása érdekében időnként némitották a csatornát, amikor az adott hangszerek nem játszottak. A 42 nap alatt több mint 145 kilométernyi hangsávot rögzítettek, majd a filmet a kaliforniai Burbank-i Disney stúdióba szállították, ahol még kisebb módosításokat végeztek például a hangszín terén. A kilenc felvett hangsávot ezután négy sávba keverték – három a zenéhez, hangokhoz és speciális effektusokhoz, a negyedik pedig az első három hangerejének szabályozásához készült.

Az utómunkálatokat William E. Garity, a Disney stúdió hangmérnökének vezetésével végezték, és mivel Disney elképzelése szerint valami lenyűgöző hangzást kellett előállítani, ezért ezen a ponton is számos kísérletezés következett. Disney úgy képzelte el a hanghatást, mintha a hallgató valóban a zenekar közepén vagy a zenekar előtt állna, Stokowski mellett, de hát az ekkoriban megszokott monó hangzás és hangrendszer alkalmatlan volt erre. Általános problémát jelentett a korlátozott hangerőtartomány, a torzítás és a különféle zajok. Az egypontos hangforrás, bár megfelelő volt beszédre és a középirányú megszólalásra, a zenék és az effektusok esetében nagyon szegényesen szólt. Ennek a problémának az orvoslására fejlesztett ki William E. Garity és csapata egy olyan többcsatornás

reprodukciós rendszert, amely nagyon különleges, alternatív hangrendszernek számított, és ezt nevezték el Fantasoundnak.

Az első és legfontosabb mérnöki feladat annak az illúzióknak a kivitelezése volt, hogy hogyan tud a hang egyik hangforrásból a másikba átvándorolni. Sokat kísérleteztek a hangerő-szabályozással, de ezzel nem tudták a megfelelő hatást elérni. Aztán végül a „pan pot” jelentett megoldást, vagyis egy (ekkor még 3 csatornás) panoráma szabályzó, amely lehetővé tette a hang fokozatos továbbítását a bal, a középső és a jobb hangszóró irányába. A második kérdés a dinamikartomány volt, a lehangosabb és leghalkabb hangok közötti optimális hangerő különbség. A tipikus filmzenék dinamikartománya akkoriban a rossz jel-zaj arányra korlátozódott, és körülbelül 40 dB jelszintet jelentett. (Szemléltetésképpen: ez egy zárt ablakon keresztül beszűrődő, esti zajnak felel vagy, vagy manapság a hűtőberendezéseink zajszintjének. Ugyanakkor egy szimfonikus zenekar hangereje nagyjából 80 decibel – így könnyű elképzelni, hogy a 40 dB milyen kevésnek számított). Ezt a problémát úgy oldották meg, hogy a hangos részeknél növelték a hangerőt, a halkabbaknál pedig csökkentették, így a dinamikartomány jelentősen bővült. Erre fejlesztették ki a Togad néven ismert erősítésszabályozó rendszert, ami a modern hangstúdiókban megtalálható, automatizált keverőrendszerek elődje.

A következő lépés maga a hangrendszer kialakítása volt, amelynek során tíz különböző Fantasound beállítást építettek és teszteltek (Mark I-X-ig jelöléssel), de ezt megelőzően akár több száz tervet is részletezhettek papíron. Az ábra alapján könnyen követhető, hogy az egyes rendszerek miben különböztek: az első kialakításban, a Mark I rendszerben 5 hangszórót használtak, egy bal, középső és jobb hangszórót a színpadon, valamint a nézőtér hátsó sarkában a bal és a jobb oldalon egyet-egyed. A rendszer érdekessége volt, hogy az ehhez használt 2 hangcsatorna közül az egyik a középső hangszóróra irányította a hangot (a képernyő irányába), míg a másik a többi négy hangszóró között járt körbe mintegy cirkulálva, mindezt egy manuálisan vezérelt panorámaszabályzó segítségével létrehozva. A következő Mark II konfiguráció már 8 hangszórót igényelt: elöl 3, hátul 2 hangszórót helyeztek el, oldalirányban is két hangszórót bal és jobb oldalon, mindemellett a 8. hangszórót a mennyezet közepére rögzítették, mindezt 3 hangcsatornával kombinálva és kézi hatkörös panorámaszabályzókkal vezérelve. Ebben a rendszerben már valóban megvalósult az a Disney által elképzelt élmény, mintha a zenekar körbeölelné a hallgatót. Azonban mire sikerült kiépíteni ezt a Mark II rendszert, a vezérlése annyira bonyolultnak bizonyult egyetlen ember számára, hogy kénytelenek voltak kifejleszteni a következő, Mark III rendszert, ami fizikálisan megegyezett a II rendszerrel, viszont egyes hangsávokat már automatizálással vezéreltek. A Mark IV rendszer annyira

Fantasound beállítások	hangcsatorna száma	hangvezérlés	hangszórók száma	hangszórók elhelyezése
Mark I	2	kézi vezérlésű	5	
Mark II	3	kézi vezérlésű	8	
Mark III	3	kézi és automatizált vezérlés	8	
Mark IV	3	automatizált vezérlés	8	
Mark V-VIII	3	automatizált vezérlés	3	
Mark IX	3	kézi és automatizált vezérlés	7	
Mark X	3	automatizált vezérlés	7	

ban hozott újdonságot, hogy itt már az összes hangcsatornát automatizált vezérléssel működtették. Érdekes tapasztalat volt a Mark V rendszer, ami egyetlen napig működött, mert a személyzet egyik próbáról a másikra nem emlékezett a helyes konfigurációra. Aztán a Mark VIII rendszer arról vált ismertté, hogy az addigi lineáris (egyenletes) jel-szintszabályzót felváltotta a halláshoz igazodó logaritmikus szabályozó, vagyis hangzásélmény jelentősen természetesebb lett. A további rendszerek újításai között szerepelt, hogy a hangszórók ki és bekapcsolása kézzel vagy automatikusan történjen-e: a Mark X-ben a hátsó hangsugárzók kapcsolása és szintváltása automatikusan történik egy relérendszer által, amelyet a tekercs szélén lévő lyukak segítségével működtetnek. Ezt a Disney mérnökei, C. A. Hisserich és Tickner fejlesztették ki.

A *Fantasia* 1940. november 13-án debütált New Yorkban, a Broadway Theatre-ben. Ezt követően a filmet 13 – erre célra átalakított – moziban mutatták be, viszont a rendkívül költséges munkálatok miatt nem igazán volt nyereséges. Azután 1941-ben véget ért a Fantasound hódító útja, Garity a túlságosan nagy átalakításokra és a rendelkezésre álló kevés időre hivatkozott. És azt se felejtjük el, hogy a háborús körülmények is kizárták a további fejlesztések lehetőségét, amivel csökkenthetők volna költségeket. Mindezekon túl országszerte igen nagy eltérést tapasztaltak mind a kezelőszemélyzet, mind a helyi rendeletek tekintetében, ami érdemben befolyásolta az üzemeltetést. A helyi szükségessége sok vetítőteremben komoly problémát jelentett. A végső kegyelemdőfés 1941 áprilisában érte a Fantasoundot, amikor is az RKO Radio Pictures megszerezte a *Fantasia* forgalmazási jogait, és a Fantasound hangsávját egyetlen monó hangsávra cserélte. Egy kivétellel az összes Fantasound rendszert leszerelték. Némi fájda-

lomcsillapítás lehetett, hogy 1942-ben Oscar-díjjal tüntették ki Disney-t és Garity-t.

A *Fantasia*-t többször újra kiadták, a teljes hosszúságú verzió pedig 1946-ban tért vissza a mozikba, a sztereó hangzást pedig csak 1956-ban állították helyre. Az eredeti filmtekercek gyors ütemben romlásnak indultak, így a hangot sokszor mentették át mágneses felvevőre, aminek eredményeképp sokat veszített az eredeti minőségéből, például hangszínek terén, ugyanakkor a másolatok megtartották az eredeti dinamikatarományt. Azután 1982-ben az eredeti felvételeket teljesen elhagyták, és egy teljesen új hangsávot rögzítettek digitális sztereó technológiával, Irwin Kostal vezényletével. Később Terry Porter, a Disney hangmérnöke hat hónapot töltött a Stokowski-filmzene helyreállításával. Az eredmény, a „Fantasound 90” csak 2 moziban került végül bemutatásra Los Angelesben és New Yorkban. A Porter által készített, hatcsatornás térhatású nyomat a 2000-ben megjelent DVD fő hangsávjának alapjául is szolgált.

A film 1940-es bemutatójára adott kritikai és közönségreakció igen széles skálán mozgott. A kritikusok megosztottak voltak, egyesek „a nagyszerű szépség új élményeként – a mozgóképpel újabb mérföldköveként” méltatták, mások „ígéretes szörnyűségnek” nevezték. De a *Fantasia* folyamatos megújulása mégis létjogosulttá teszi Walt Disney egykori kijelentését: „A fantázia időtlen. 10, 20 vagy 30 évig futhat. Lehet, hogy fut, miután elmentem. A „fantázia” önmagában egy ötlet. Soha nem tudok újabb „Fantáziát” építeni. Tudom viszont fejleszteni és tökéletesíteni. Ez minden.”



Maria Wodzińska: Chopin-portrét – akvarell, 1836. Forrás: Irene Poniatowska: The Man and His Music. 1810-2010. Warszawa [Varsó]: Multico Oficyna Wydawnicza, 2009

 Kovács Ilona

Chopin-portrék

Fryderyk Chopin nevét már életében is körülölelte a romantika misztikus, olykor tragikusan komor világa. E tekintetben az elmúlt több mint kétszáz évben nem sok változott. Alakját még napjainkban is kettősség, talány és kétértelműség lebegi körül.



Már a kezdet, azaz születésének pontos időpontja is homályba vész. Csak annyi bizonyos, hogy 1810-ben, egy Varsótól alig ötvenöt kilométerre fekvő kicsiny faluban, Żelazowa Wolában látta meg a napvilágot (1. kép). Ennél pontosabb dátumot – az egymásnak ellentmondó adatok miatt – ma sem tudunk teljes bizonyossággal. A brochówi plébánia hivatalos anyakönyve szerint ugyanis február 22-én született meg Justyna Krzyżanowska és Nicolas Chopin második gyermeke, az édesanya és a család szerint azonban éppen egy héttel később, március 1-jén történt a nagy esemény. Chopin édesanyjának hitt és ez utóbbit tartotta igaznak, így ezen a napon ünnepelte születésnapját. Számos dokumentum felkutatásával és azok körütekintő vizsgálatával Alan Walker zenetörténész is amellettt érvel – eléggé meggyőzően –, hogy a márciusi dátum a helyes.¹

Halálának dátumához nem kötődik semminemű bizonytalanság vagy rejtély. A gyógyíthatatlan tüdőbaja miatt még negyven évet sem élt zeneköltő hosszú szenvedés után, 1849. október 17-én távozott az élők sorából. Maga Chopin számára is nyilvánvaló volt az elkerülhetetlen vég közeledte. Utolsó napjaiban több barátját magához hívatta, akik a nyilvánvaló búcsún túl igyekeztek enyhíteni számára a földi lét gyötrelmeit. E barátok visszaemlékezései hitelt érdemlően számolnak be a zeneszerző egyik különös kívánságáról, ami minden bizonnyal még manapság is misztikus borzongást okoz. Chopin nem sokkal halála előtt arra kérte az ágyát körülállókat, hogy miután örökre lehunyja szemét, testét

nyitassák fel, és vegyék ki a szívét. Apjához hasonlóan – talán a korabeli rémregények hatására – rettegett ugyanis attól, hogy élve temetik el. Teste így a párizsi Père Lachaise temetőben nyugszik, míg szívét Ludwika nővére vitte magával Varsóba, amit a Chopin-család egykori lakásának közelében, a Krakowskie Przedmieścién álló Szent Kereszt-templom egyik oszlopába falaztak be (2. kép).

Biológiai létének fent említett két legfontosabb eseménye között személyiségének, tetteinek számos ellentmondásos vonására figyelhetünk fel, például életvitelében. Soha nem sajnálta luxusdolgokra szórni a pénzt, még olyankor is, ha anyagilag nem engedhette meg magának. A legutolsó divat szerinti elegáns öltözködésével, elmaradhatatlan fehérkesztyűjével örületbe kergette Párizs dandyjeit, akik persze nem győzték utánozni. Ugyanakkor mélyen megindította a nyomor, az elesettek szenvedése, ezért – bár ritkán vállalt nyilvános hangversenyeket – soha nem utasította vissza a jótékonyági koncertekre szóló felkéréseket.

Mivel a kapcsolattartás legfőbb eszköze akkoriban a levélírás volt, Chopin is elképesztő mennyiségű levelet írt családtagjainak és barátainak. Levelezése az egyik elsődleges forrása az életrajzíroknak. Mára körülbelül nyolcezer fennmaradt Chopin-levélről tud a kutatás, ami csak töredéke lehet a valós mennyiségnek. Chopin egyébként nem élvezte a levélírást. Sokszor halogatta, néha csak pár sort írt, ám a fennmaradt leghosszabb levele csaknem hatezer



Chopin szülőháza Żelazowa Wolában.
Forrás: Hanna & Julliusz Komarnicki: In Search of Chopin's Poland. Warszawa [Varsó]: Ars Polona, 1999



Leonard Marconi: A Chopin szívét rejtő emlékmű a varsói Szent Kereszt-templomban, 1880. Forrás: Irene Poniatowska: The Man and His Music. 1810.-2010. Warszawa |Varsói: Multico Oficyna Wydawnicza, 2009

szóából áll, amit saját bevallása szerint egy teljes hétig írt. Mivel a levelek mellett sok más fontos dokumentum is elveszett (melyekről tud ugyan a Chopin-kutatás, ám még azelőtt megsemmisültek, mielőtt feldolgozhatta volna bárki is), az utóbbi évek egyre pontosabb biográfiai ellenére végleges életrajzról még mindig nem beszélhetünk. Ugyanakkor a Chopin-élettárs George Sand életének kutatása, valamint Alan Walker szívós, kitartó munkája sok új adattal gazdagította az eddig ismereteket. Walker könyvében minden eddiginél részletesebben ismerhetjük meg például Chopin gyermek- és ifjúkorának helyszíneit, eseményeit és szereplőit. Új ismeretekkel bővült Chopin tuberkolózisának leírása is. Volt miből válogatni, hiszen rövid élete során

Chopin legalább harminchárom orvossal konzultált hosszabb-rövidebb ideig. Megrendítő arról olvasni, hogy betegsége miatt utolsó éveiben már a lépcsőn sem tudott felmenni, inasa hordozta mindenhová. Hogy fájdalmait csillapítsa, *ópiátokat* szedett, ami nemcsak a szenvedését, de alkotóerejét is letompította, 1848-ban tett angol-skót koncertkörútján pedig már a zongorázásán is látszott a betegség okozta fizikai kimerültség.

Egy apróságnak tűnő, mégis fontos korrekció a Chopinről készült dagerrotípiák elkészültének pontosítása is Walker könyvében (3. kép). A kép nem 1849-ben készült, mint az korábban sok jelentős Chopin-ikonográfiában is szerepel, hanem 1847-ben, mely már két évvel a halála előtt is megdöbbentő portrét mutatott a gyógyíthatatlan betegséggel küzdő muzsikusról.



Chopin dagerrotípiája 1847-ből. Forrás: Internet

Chopin nemzeti érzelmeiben, barátaihoz való viszonyában és művészetében is számos ellentét kavargó. Az alábbiakban ezeket vesszük sorra.

A hazafi

Chopin egész életét meghatározta az erős nemzeti kötődés, annak dacára, hogy néhány közeli barátjával ellentétben soha nem vett részt fegyveres harcokban és nem konfrontálódott nyíltan Lengyelország elnyomóival. A politikai

helyzet, persze, őt is megérintette: második bécsi útja során, 1830-ban „hazafias érzelmek töltik el, a szerettei és az ország sorsa aggasztja, ebben a lelkiállapotban, amelyben december óta él – már egy percig sem foglalkozik azzal, hogy fellépést szervezzen magának.” – írja a 2009-ben magyarul is megjelent könyvében Barbara Smoleńska-Zielińska.² Chopin az ellenállás passzív módját választotta: nem kívánt visszatérni az országba addig, míg ott idegenek uralkodnak. Franciaország lett választott új hazája. 1834-ben – immár Párizsban – gyakorlatias, realista apja kérése ellenére sem jelentkezett a párizsi orosz nagykövetségen, hogy meghosszabbítsa lengyel útlevelét, és így hivatalosan is politikai emigránssá vált. Soha többé nem láthatta viszont szülőföldjét, ami – levelei tanúsága szerint – mindig fájdalommal töltötte el. Még egy jellemrajzi adalék, mely – a lengyel emigránsok javára adott jótékonyági koncertek mellett – Chopin mély hazafias érzelmeit bizonyítja: könnyű szívvel utasította vissza Miklós cár invitálását, akinek udvari zongoristája lehetett volna. Az öntudatos művész így indokolta döntését: *Való igaz, hogy nem vettem részt az 1831-es forradalomban, mert túl fiatal voltam hozzá, de lélekben azok mellett álltam, akik harcoltak. Ezért tekintem magam emigránssá, és ez a cím nem engedi meg, hogy más címet vegyek fel...* Művei között egészen a közelmúltig szívesen emlegették a *c-moll (Forradalmi) etűd* (op. 10, no. 12) keletkezéstörténetével kapcsolatban a zeneszerző hazafias érzelmeit. A legújabb kutatásoknak köszönhetően azonban szertefoszlott az a széles körben hangoztatott legenda, miszerint az op. 10-es sorozat egyetlen balkéz technikát fejlesztő etűdjét Chopin Varsó elestének hírére Stuttgartban improvizálta volna. A mű minden bizonnyal Bécsben keletkezett, még a novemberi felkelés harcai alatt, amikor a zeneszerző az op. 10-es etűdsorozatban dolgozott.

A törékeny alkatú Chopintól senki nem várta el, hogy fegyverrel a kezében harcoljon. Lengyel emigráns barátai – mindenekelőtt Adam Mickiewicz Párizsban élő lengyel költő és publicista – azonban többször is felkérték, hogy írja meg hazája dicsőségére a lengyelek nemzeti operáját. A zeneszerző és Mickiewicz későbbi eltávolodásában nagy szerepet játszott, hogy Chopin nem teljesítette a költő kérését. Mickiewicztől függetlenül legközelebbi hozzátartozói – Ludwika nővére, szeretett varsói zeneszerzés-professzora, Józef Elsner és Chopin tíz ifjúkori dalának költője, Stefan Witwicki – is úgy vélték, hogy egy nemzeti operával Chopin beírhatná magát a zenetörténet halhatatlanjai közé. Witwicki 1831. július 6-án így írt Chopinnek: „Most már feltétlenül írnod kell egy lengyel operát; legmélyebb meggyőződés, hogy képes vagy rá, és lengyel nemzeti zeneszerzőként [...] rendkívüli hírnévre teszel szert. Csak állandóan tartsd szem előtt: nemzeti jelleg, nemzeti jelleg és még egyszer nemzeti jelleg.” A gyermekkori barát, Tytus Woyciechowski 1839-ben tett még egy utolsó kísérletet a komponistánál, hogy ha már

operát nem, legalább egy nemzeti oratóriumot írjon. Bár Chopin, aki maga is nagy operarajongó volt, és fiatal korában még komolyan foglalkozott a gondolattal, hogy ezen a területen is bizonyít, végül soha nem írt sem nemzeti operát, sem oratóriumot. Helyette lengyel stílusú zongoraműveket komponált, olyan remekműveket, melyeknél hazafiasabb alkotásokat egyik honfitársa sem kívánhatott. Chopin így vallott erről élete egyik közeli barátjának és lelki társának, Delfina Potockának: *Folyvást a fülemet rágják, hogy írjak szimfóniákat meg operákat, és még mi mindent nem, mert azt szeretnék, hogy én a lengyel Rossini, Mozart és Beethoven legyek egyszerre. Titokban jót nevetek ezen, és úgy vélem, kicsivel kell kezdeni. [...] Én úgy gondolom, jobb, ha keveset teszek, de azt tőlem telhetően jól, mint mindenbe belefogni, és nem tökéleteset alkotni. Ettől az elvtől sohasem tágitok.* Liszt már 1851/52-ben, első Chopinről írott könyvében³ rámutatott arra, hogy Chopin zongoraművei épp oly értékesek, mint más komponisták nagyszabású operái vagy szimfonikus művei, éppúgy, mint Raffaello vagy Ruysdael miniatűrjei, melyek semmivel sem kevesebbek, mint Rubens hatalmas vásznai.

A barát

Chopin társasági ember volt, szinte állandóan barátok, ismerősök vették körül, szíve mélyén azonban a társaság közepén is magányosnak érezte magát. Nehezen nyílt meg, talán csak saját családtagjai és néhány közeli barátja előtt. De vajon ki volt igaz barátja?

A köztudat bensőséges barátként tartja számon például Liszt Ferencet, aki önzetlenül vezette be a friss emigránst a párizsi művészi és társasági életbe. Támogatásának hatására Chopin hamarosan a város legelőkelőbb szalonjainak középpontjában találta magát. Ennek is köszönhetően csakhamar a legnagyobb hangszeres művészek egyikeként tartották számon Párizsban, a zongoraművészet olyan aranykorában, mikor Lisztet a zongora prófétájának, Thalberget a hangszer királyának kiáltották ki. Ernest Legouvé francia kritikus például 1838-ban arra a kérdésre, hogy ki a világ legnagyobb zongoraművésze, Liszt vagy Thalberg, szellemesen és sokat sejtetően csak ennyit mondott: Chopin... Chopin Lisztnek köszönhette George Sand ismeretségét is, akihez a kezdeti antipátia után közel egy évtizedig fűzte élettársi kapcsolat. Ám Chopin mégis csupán mint zongoraművészt becsülte Lisztet. Kezdeti barátságuk egyre hűvösebb lett, miután Liszt többszörösen is átlépte Chopin erkölcsi normáit azzal, hogy Marie d'Agoult társaként Chopin lakását használta a közös barát, Camille Pleyel zongorakészítő feleségével eltöltött pásztorórához. Chopin komponistaként sem tartotta nagyra a zeneszerző-Lisztet, akit így festett le Delfina Potockának: *Furcsa ember, nem tud valamire való dolgot kisajtolni az agyából, ezért lesben áll, hogy a máséra csapjon le, mint macska a tejföldre. [...] Lisztnél ügyesebb fickót bajos találni;*

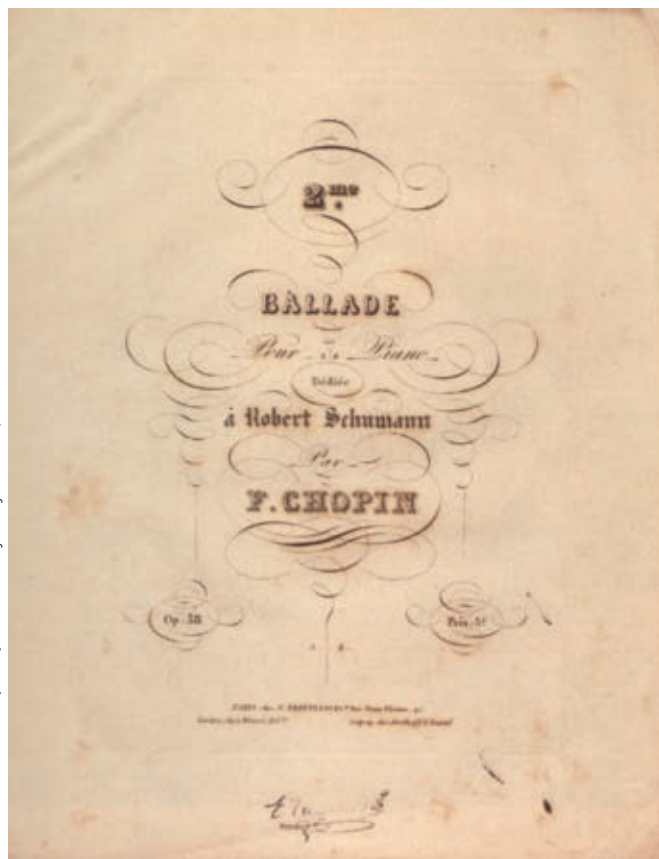
az ihlet hiányát ügyes fogásokkal pótolja, és mutatójaival annyira elszédít mindenkit, hogy az ember megesküdné rá, zseniális alkotó, holott csak hihetetlenül ügyes mutatónyos. Aminek híjjával van, mint alkotó, azért sokszorosan kárpótol bennünket mások gondolatainak és műveinek fenomenális interpretálásával.

A lengyel zeneszerző kissé anakronisztikus figuraként, szinte kívülállóként szemlélte saját korát, melyben lenézte, majd hogyan megvetette a programzenét, és ha saját műveibe valaki netán programot vélt behallani, azt megmosolyogtatónak tartotta. Híres példája eme attitűdnek Schumann és Chopin kapcsolata. A Chopinnal csak pár hónappal fiatalabb Schumann 1831 végén zseninek kiáltotta ki lengyel kollégáját a *Variációk Mozart Don Giovanni című operájának „Là ci darem la mano” témájára* (op. 2) komponált Chopin-műről írott kritikájában,⁴ s ezt a véleményét később sem változtatta meg. Chopin azonban ki nem állhatta, hogy a német zeneszerző beazonosította az egyes variációkat a témát adó Mozart-opera szereplőivel, illetve történéseivel. Még ezt is felülmúlta azonban Schumann zongoratanárának, későbbi apósának, Friedrich Wiecknek ugyanerről a darabról írt recenziója, aki az egyes variációkban hol a kacér Zerlinát vélte látni, hol a csábító Don Giovannit. Chopin egyik barátjának így írt utóbbiról. „Halálosan vicces ennek a németnek a képzelete” és az írást olvasva valóságos nevetőgörcsöt kapott.⁵

Ha már Schumann és Chopin: Schumann vitán felül óriási szívességet tett a huszonegy éves – nemzetközi mércével mérve akkor még ismeretlen – Chopinnek azzal, hogy a legnívósabb német zenei szaklapban, az *Allgemeine Musikalische Zeitung*ban közölte kritikáját kortársa fentebb említett darabjáról. Mi több, 1834–35-ben komponált *Carnavaljának* (op. 9) egyik tételével, egy bámulatos stílusgyakorlattal egyedülálló zenei emlékművet állított Chopinnek. És ha mindez még nem lenne elég, immár a *Neue Zeitschrift für Musik* szerkesztő-tulajdonosaként továbbra is dicsérő kritikák sorát írta Chopinről, sőt, 1838-ban a monumentális *Kreisleriana*-t (op. 16) is kollégájának ajánlotta. Chopin pedig hogyan fogadta a becses ajándékot? Miután átlapozta a művet, mindössze annak díszes borítóját méltatta elismerésre.⁶ Mint kritikust sem becsülte Schumannt. Míg egyfelől hízelgett Chopinnek Schumann lelkesedése, ugyanakkor mélységesen megdöbbentette annak esztétikai interpretációja. Egyik levelében így írt: „Jóllehet Schumann fölöttébb dicsőít engem, még ha elmarasztal is, legott dicsérettel egészíti ki, ám az, amit rólam ír, badarság, képtelenség és értelmetlenség, nem pedig kritika. Mindig attól rettegek, hogy a legjobb szándékkal olyasvalamit talál írni, amivel örökre nevetség tárgyává tesz. Szívesebben venném, ha hallgatna, ezzel szemben nekem kell hallgatnom, és meg kell köszönnöm, és az egészhez jó képet kell vágnom.” Persze, mielőtt még azt hinnénk, hogy Chopin faragatlan volt, álljon itt véleménye a kritikusokról

általában: *A többség hatökör, nem érdekli sem a szerző, sem a mű, hanem miként az énekesek, ő is mesterkélten cifrázásokkal akarja magát produkálni, hetet-havat összehord, de az egészből nem sül ki semmi...* Chopin dicséretére legyen mondva, azért tudta az illetet: ajánlásra (főleg, ha zeneszerző az illető) ajánlással illik válaszolni. Egyik gyöngyszemét, az op. 38-as F-dúr balladát ajánlotta kollégájának (4. kép), melynek témái – nézetem szerint – Schumann személyiségének kettőségét, az álmodozó, bölcs Eusebiust és a szenvedélyes Florestant festik meg – cserébe a *Carnaval* Chopin-portréjáért. Ha elfogadjuk e magyarázatot, az némi magyarázatot ad arra, hogy miért éppen ezt a két totálisan ellentétes témát hordozó darabot választotta Schumann számára. Elgondolkodtató az is, hogy a négy Chopin-ballada közül ez az egyetlen, ami nem az alaphangnemben (jelen esetben nem F-dúrban), hanem a-mollban zárul, ami a Chopin hangnem-szimbolikáját jól ismerők szerint az életmű legvigasztalanabb hangneme. Mintha csak megjósolta volna kollégája utolsó éveit...

A kérdésre – kik voltak azok, akiket Chopin igazán közel érzett magához – nehéz válaszolni. Azok minden bizonynyal, akik vele voltak végső perceiben, köztük az utolsó kenetet feladó Aleksander Jełowiczki atya, a Chopin halálos ágyán megörökítő Teofil Kwiatkowski festőművész, Delfina Potocka grófnő, Georges Sand lánya, Solange és a zeneszerző nővére.



Az F-dúr ballada (op. 38) első kiadásának címlapja. Forrás: Irene Poniatowska: *The Man and His Music*. 1810–2010. Warszawa [Varsói: Multico Oficyna Wydawnicza, 2009]

A zongoraművész

Kedvencei állítólag a Pleyel-gyár hangszerei voltak, de – ha lelki bánata volt – Erard-zongorán játszotta ki magából fájdalmát. Szerette az általa *angol Pleyelnek* nevezett Broadwood-zongorákat is, és nem vetette meg a bécsi instrumentumokat sem. Kis túlzással azt mondhatnánk, minden hangszert kipróbált, aminek billentyűje volt. A billentyűk iránti szeretetére és nyitottságára utal, hogy 1825-ben ő mutatta be nagy sikerrel Varsóban Sándor cár előtt Józef Długosz klavikord- és zongorakészítő mára már teljesen elfeledett, az orgonát és a zongorát ötvöző eolopantaleon nevű találmányát.

Mivel akkoriban még nem volt hangrögzítés (nem sajnálhatjuk eléggé – és csak néhány éven múltott –, hogy nem készült felvétel például Paganini, Liszt vagy Chopin játéka-ról), ezért a kortársak beszámolóival kell megelégednie a művész játékát nem ismerőknek a tekintetben, vajon hogyan zongorázott Chopin, a 19. század egyik legnagyobb zongoraművésze. Mikor a lengyel fiatalember 1831-ben Párizsba érkezett, a francia fővárosban jobbnál-jobb zongoristák vetélkedtek egymással. Dreyschock, Kalkbrenner, Liszt, Pixis, Thalberg és Zimmermann – hogy csak néhányat említsünk. Chopin így írt első benyomásairól: *„Nem tudom, van-e valahol több zongorista, mint Párizsban – nem tudom, van-e valahol több számár és virtuóz, mint itt.”* Walker ehhez annyit fűzött hozzá: *„Néha a kettő közti különbség sem volt magától értetődő.”*⁷ Mindannyian a technika megszállottjai voltak, nem ritkán túlzásokban is estek. Heinrich Heine – aki ekkoriban szintén Párizsban tartózkodott – gúnyos, csipkelődő megjegyzésekkel illette a művészurakat. Egy kivétel volt: Chopin, akit a zongora Raffaelellójának nevezett. Walkernek minden bizonnyal igaza van, mikor arról ír a zongoraművész-Chopinrel kapcsolatban, hogy Chopin nem érdekelte az öncélú technika, nem tartozott egyik iskolához sem, nem fogadott el semmilyen dogmát. Amit a zongorajátékról tudott, azt maga fedezte fel. *„Chopin csendes lassúsággal hódította meg hangszerét. Szerzeményei hosszú sorával vágott új ösvényeket, amelyek azáltal válhattak mindörökre a zongorarepertoár részévé, hogy a hangszer legbelső karakterét ragadták meg.”*⁸ Persze, mégis voltak bizonyos technikai elemek, melyek Chopin zongorázására jellemzőek voltak, de ezek soha nem voltak öncélúak.

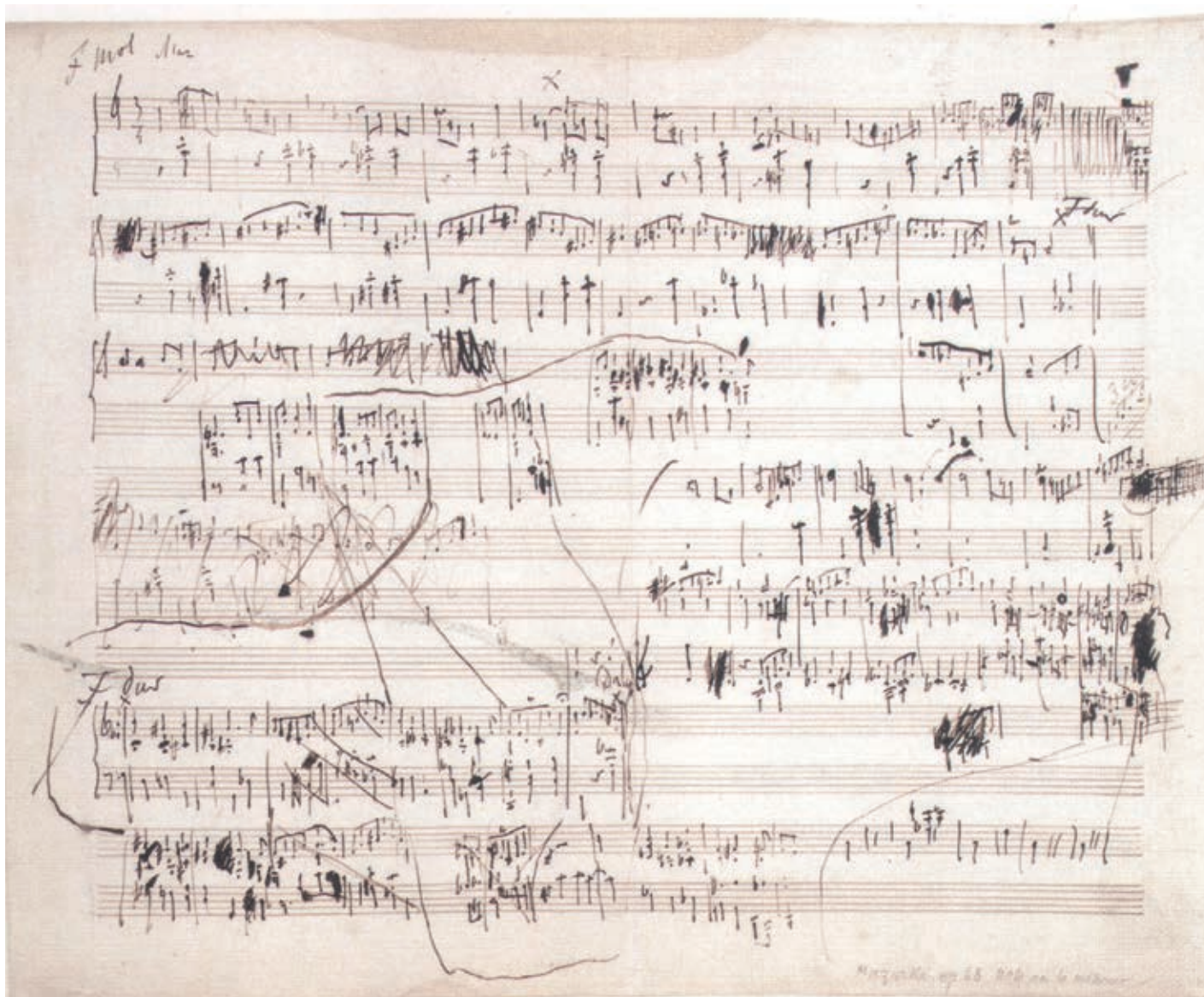
Bár szavakkal nehéz leírni Chopin játékának varázsát, annyi bizonyos, hogy korának egyik legegységibb előadóművésze volt, amit ma már csupán a kortársak elragadtatott leírásai őriznek. Nemcsak különlegesen finom billentését emelték ki hallgatói, hanem formálásának kifejező kontrasztjait és vézna testét meghazudtoló energikus előadásmódját is. Különleges ujjrendjeit már a varsói zongoratanár, a hőrihorgas Wojciech Żywny⁹ sem korlátozta. Chopin bátran használta első ujját a fekete billentyűkön is, akár az első

ujját is az ötödik alá tette, de más hajmeresztő ujjrendjeiről is tud a Chopin-kutatás, melyeket mindig a zenei kifejezés szolgálatába állítva használt. Żywny hívta fel Chopin figyelmét J. S. Bach művészetére is, amit Chopin is továbbadott tanítványainak: *Bach nélkül sohasem lesz könnyed az ujjmozgásod, Bach nélkül sohasem éred el a világosságot és a hangzás szépségét. Bach nélkül nincs igazi pianista. A zongorista, aki Bachot nem akarja elismerni, ostoba és sarlatán* – írta Chopin Delfinának. A dallamvonalak fenntartásához az orgonisták ujjcseréjét alkalmazta. Chopin játékában fontos szerepet játszott a hajlékony csukló; a „lebegtetett pedál” használata (ha négykezeset játszott, mindig a secondo szólamot választotta, hogy ő pedálozhasson); nagy operarajongó lévén sokat tanult az énekesektől, maga is az énekehangot imitálta játékával; tagadta az ujjkiegyenlítés létjogosultságát, vagyis, hogy a gyengébb negyedik ujját fel kell erősíteni. *„[...] az én negyedik ujjam egyáltalán nem kidolgozott, mégis úgy tudok vele gazdálkodni, hogy senki emberfia nem jön rá erre.”* – mondta egy alkalommal. A közös innal kapcsolódó harmadik és a negyedik ujját a kéz „szíamijainak” nevezte,¹⁰ és nem kísérelte meg szétválasztani őket. Ezzel kapcsolatban Walker közli azt a történetet is, miszerint Schumann zongoraművészi karrierje éppen ennek a törekvésnek esett áldozatul. A legújabb kutatások szerint azonban nem az ujjkiegyenlítést célzó emelőkar alkalmazása okozta Schumann kezének részleges bénulását, az elsődleges ok ennél sokkal prózaibb. Walker mentségére talán az hozható fel, hogy nem Schumannról írt könyvet...¹¹

Az előadóművészet exhibicionizmusa azonban nehezen fért meg Chopin introvertált lelki alkatával. Lisztnek egy őszinte pillanatában megvallotta, hogy alkalmatlan tartja magát a koncertezésre: a tömeg bátortalanná teszi, és úgy érzi, hogy megbénítják a kíváncsi pillantások, az idegen arcoktól pedig elnémul. Egyik párizsi koncertje előtt (1841. április 26.) szinte hisztérikus idegállapotba került. Mivel már évek óta nem lépett fel, soha nem félt annyira szerepléstől, mint akkor.¹² Nyolc nappal a nagy esemény előtt Georges Sand a következőkről számolt be barátnőjének, Pauline Viardot-nak: *„Nem akar plakátokat, nem akarja, hogy beszéljenek róla. Annyi minden megrémíti, hogy azt javasolom neki, játsszon gyertyák és hallgatóság nélkül, néma zongorán...”*¹³ A hangverseny végül az egyik legnagyobb sikerű lett Chopin életében.

A zongora poétája

Kompozícióinak titkát már életében megpróbálták megfejteni, elméletben és gyakorlatban egyaránt. A zene-történészek egyetértenek abban, hogy műveiben a népies dallamvilág éppúgy megmutatkozik, mint a barokkot idéző ellenpont, vagy az áradó olasz operadallamok távoli reminiscenciái. Műveiben a hangszer eladdig felfedezetlen kifejezőeszközeinek új lehetőségeit mutatta meg, melyek



Alkotói folyamat az f-moll mazurka (op. 68, no. 4) fogalmazványában.
Forrás: Irene Poniatowska: The Man and His Music, 1810–2010. Warszawa [Warszawa]: Multico Oficyna Wydawnicza, 2009

mindenekelőtt a szervessé vált zenei díszítőanyag gazdagságában, a modalitást bővítő és színező kromatikában, a rubatók változatosságában, valamint új műfajok megteremtésében érhetők tetten. A gyakorlatban talán Robert Schumann jutott a legközelebb Chopin titkához, éppen egy zenei „álarc” felvételével: a *Carnaval* Chopin-tétele megszólalásig hasonlít egy „eredeti Chopin”-hez, ám éppen úgy, mint a Mikszáth-hős Lestyák Mátyás szabómester által készített „beszélő köntös” a valódi török kaftánhoz.

Chopin minden zongorán megjeleníthető romantikus műfajban jelentőset alkotott. Írt prelűdöket, etűdöket és noktürnöket, drámai hangvétellű fantáziát, szonátákat, balladákat, szeszélyes scherzókat, impromptuket, stilizált táncokat (polonézeket, keringőket, mazurkákat, bolerót), kamaradarabokat, dalokat és csillogó zongoraversenyeket. Az éppen csak félperces darabjait is éppoly gonddal csiszolgatta, mint a nagyobb szabású kompozíciókat (5. kép). Az, hogy parányik és rövidke, közel sem jelenti, hogy nem okoznak

sok gondot. *Nem hinnéd el – írta Delfina Potockának –, hogy a Ballada [F-dúr, op. 38] fölött annak idején kevesebbet gyötrődtem, mint a fisz-moll prelűdön. A nagyobb terjedelmű mű gyakran előbb és könnyebben kristályosodik ki bennem, mint a kisebb – magam sem tudom, mitől van ez így. A művészi alkotóerőről pedig szinte freudi lélekelemzéssel írt barátnőjének: Csupán akkor lep meg az ihlet és az ötlet, ha hosszabb ideig nem voltam növel... Mily furcsa és csodálatos, hogy egyazon erők használnak a nő megteremkenítésére, ergo ember teremtésére, és ugyanezen erő szükségeltetik a művészi alkotás megteremtésére. [...] Gondold csak meg, mennyi ihlet és zenei ötlet ment veszendőbe Miattad. Meglehet, nem egy ballada, polonéz vagy micsoda kallódott el így, vagy talán egy egész zongoraverseny is... Vagyis telve vagy muzsikával az én műveimmel áldott állapotban. Meglepő szavak egy introvertált embertől, még akkor is, ha állítólagos kedvesének írja a fentieket. Talán ez az ellentmondás kelthette fel a kutatók figyelmét. Kiderült ugyanis, hogy a közhiedelemmel ellentétben a feltételezett*



románc csak egy lengyel zenetanár nő hatás- és pénz- vadász szüleménye, aki 1945-ben állt elő azzal, hogy létezik egy eladdig ismeretlen levélváltás Delfina és Chopin között, mi több, részleteket is publikált e levelekből. Később kiderült, az egész csak szenzációhajhászás volt.¹⁴

Chopin életműve líraiságának, hazafias érzelmeinek, lengyel melankóliájának, a žalnak legfőbb kifejezőeszköze. Mint ahogy minden darabja belső drámáinak, gondolatvilágának vetülete. A zeneszerző legőszintébb megnyilatkozásai tehát a műveiben rejlenek, ezért, ha igazi arcát akarjuk megismerni, ezeken keresztül vezet hozzá az út.

Jelen dolgozat az eredetileg Chopin születésének 200. évfordulójára megjelent „Chopin (á)larcai” című tanulmány – Gramofon 15/4 (2010–2011. tél), 6–10. – átdolgozott, kibővített változata.

¹ Alan Walker: *Fryderyk Chopin*. (Fordította Fejérvári Boldizsár.) Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 32–34.

² Barbara Smoleńska-Zielińska: *Fryderyk Chopin élete és zenéje*. (Fordította: Mihályi Zsuzsa.) Budapest: Európa Könyvkiadó, 2009, 88.

³ Liszt nemsokkal Chopin halála után határozta el, hogy könyv megírásával állít emléket barátjának. A francia nyelven írt írást először a *La France Musicale* magazin közölte folytatásokban 1851-ben. Könyvként először 1852-ben adták ki francia nyelven. Az első magyar nyelvű kiadást Wass Ottilia fordított franciából, ez 1873-ban jelent meg. A második magyar kiadás 1926-ban látott napvilágot a *Kultura* Könyvkiadó és Nyomda Rt. gondozásában, ezt követően csak a könyv egyes részletei jelentek meg 1959-ben a *Liszt Ferenc válogatott írásai I–II.* című kötetekben (Budapest: Zeneműkiadó, 1959). A legújabb magyar kiadás: Liszt Ferenc: *Chopin*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2010.

⁴ Robert Schumann: „Opus 2”, in Robert Schumann: *Válogatott írások*. (Fordította: Hamburger Klára.) Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 11–13.

⁵ Walker: i. m., 13.

⁶ Walker: i. m., 308.

⁷ Walker: i. m., 255.

⁸ Walker: i. m., 257.

⁹ Wojciech Żywny (1756–1842) cseh származású lengyel zongorista, hegedűművész, tanár és zeneszerző, ő volt Chopin első professzionális zongoratanára.

¹⁰ Walker: i. m., 257–258.

¹¹ Walker: i. m., 269–270.

¹² Chopin ezen a koncerten az f-moll balladát (op. 52) és a cisz-moll scherzót (op. 39) játszotta, válogatást adott prelűdjeiből, mazurkáiból, noktürnjeiből és etűdjeiből, továbbá zongorán kísérte Laura (Laure) Damoreau-Cinti (1801–1863) énekesnőt és Heinrich Ernst (1812–1865) hegedűművészt. A műsort közli Irene Poniatowska: *The Man and His Music. 1810–2010*. Warszawa [Varsó]: Multico Oficyna Wydawnicza, 2009, 45.

¹³ A levél részletét lásd in Irene Poniatowska: *Chopin and His Work*. Warszawa [Varsó]: Instytut Adama Mickiewicza, 2005, 9.

¹⁴ Walker: i. m., 702–713.



Angeles Blancas Gulin (Emilia Marty) A Makropulos-ügy cardiff előadásában. © Festival Janáček Brno

 Mesterházi Máté

Janáček és környéke Brnóra érdemes odafigyelni

Brno utcáit róva az az érzésünk támad, hogy cseh (és persze morva) barátaink legalább kétszer jártak jól a 20. században. Először, amikor létrejött Csehszlovákia, és másodszor, amikor megszűnt. A tavaly novemberben lezajlott 8. Nemzetközi Janáček Fesztivál minden korábbinál gazdagabb műsora pedig arról tanúskodott, hogy mind a morva zeneszerző kultusza, mind Morvaország fővárosa tartósan jól járnak egymással...



Az egyik legszebb panoráma Brno piciny, de annál takarósbabb óvárosára talán éppen arról a telekről nyílik, amelyen a zsidó gyáros Tugendhat házaspár emeltette funkionalista házát 1930-ban, a kor egyik leghíresebb építészevel, Mies van der Rohéval. Az eredeti állapotában helyreállított és az UNESCO világörökségét képező villában írta alá Václav Klaus és Vladimír Mečiar 1992. augusztus 26-án a cseh-szlovák állam kettészakadását megpecsételő egyezményt. (Aki meg akarja csodálni, hogyan izzítja fel az épület híres ónix térelválasztófalát a rajta átsütő napfény, annak hónapokkal előtte be kell jelentkeznie csoportos vezetésre!)

Ám a Tugendhat-villa csak a legnevezetesebbike Brno kiterjedt modernista építészetének. 1928 májusában – nem egészen három hónappal **Leoš Janáček (1854–1928)** halála előtt – nyílt meg az a kiállítási terület, amely a tízéves Cseh-szlovák Köztársaság kultúráját mutatta be. A ma is ámulatba ejtően merész, parabolisztikusan ívelő A-csarnok előtt a kiállítás védnökének – Janáček politikai idoljának –, Tomáš Masaryk elnöknek állítottak minden pátosztól mentes, szép szobrot. Ám a brnói pályaudvar melletti postahivatal (1938), a szintén eredeti berendezésével együtt rekonstruált és a fiatalok által különösen kedvelt Café Ěra (1929) ugyancsak kiemelkedő példái annak a tárgyilagos, funkionalista architektúrának, amellyel e jóhangulatú városban lépten-nyomon találkozni, s amelynek térfoglalásával még az idős Janáček is szembesülhetett. Mert amiként a fiatal köztársaság cseh-morva építészeti szántszándékkal fordultak el a szét-esett Osztrák-Magyar Monarchia eklektikus és szecessziós stílusaitól, valahogy úgy alkotta meg Janáček is a maga tökéletesen eredeti, modernista zenéjét, és haladta is meg egyben a neki még Bécsben 1918-ban világsikert hozó, második operája, a *Jenufa* (1904) folklorisztikus verizmusát.

Mialatt tehát az 1920-as években egyre-másra születtek meg Brno modernista épületei, aközben az élete utolsó évtizedét taposó zeneszerző ontotta magából a mind szűzséikben, mind zenéjükben merőben újszerű operaremekeket (ezek ősbemutatójára persze még a bécsi Fellner és Helmer cég által tervezett, historikus színházban – ma: Mahenovo divadlo – került sor). Van valami szimbolikus abban, hogy a Janáček Fesztivál operaelőadásainak manapság otthont adó, 1965-ben megnyílt – külsejében kissé szocreal mellékízű, de belül tagadhatatlanul elegáns és nagyvonalú – modern színház (Janáčkovo divadlo) felépítéséhez nem véglegesen kellett eltűnnie a helyén addig álló, funkionalista Zeman kávéháznak (1926); pontos mását néhány száz méterrel odébb építették föl újra 1995-ben.

Funkcionalista épülete („Stadion”) van annak a Sokol („Sólyom”) nevű tornaegyletnek is, amelynek tagja volt a zeneszerző (nekik írta a népszerű *Sinfoniettát!*), és amely mindössze kőhajításonyira található a brnói orgonaiskola kertjében álló Janáček-háztól. Ez utóbbiban **Jan Jiraský** adott remek zongoramatinét a komponista 1878-ban nász-

ajándékként kapott és egész életét végig kísérő Ehrbar hangszerén. A program – *Thema con variazioni* (1880); *1.X.1905* (1905); *Emlék* (1928); *Benőtt ösvényen* – 2. sorozat (1900/1908/1911); *Ködben* (1912) – a nagy operák előtti korszak zeneszerzői fejlődéséből is érzékletes keresztmetszetet nyújtott. Az említett „Stadion” viszont arról nevezetes, hogy dísztermében zajlott le Janáček egyik utolsó remekének, a *Glagolita misé*nek az ősbemutatója 1927. december 5-én. A nagyszabású művet ma már nem lehetne itt előadni (hanem előadták a Janáček Színházban, de erről majd később), mert az orgona, mely eredetileg a prágai Rudolfinumban állt, ma már használhatatlan, és azóta a termet is átépítették.

Ám felhangzott most itt, a helyszín Janáček-tradíciójának szellemében – a **Brnói Janáček Operaház Zenekarának** és a **Szlovák Nemzeti Színház Kórusának** közreműködésével, az amerikai **John Fiore** vezényletével –, egy igazi



Tone Kummervöld (La Morte) és Denys Pivnickij (Don Juan) a *Flammen* prágai előadásában. © Festival Janáček Brno

műritkaság: Feliks Nowowiejski (1877–1946) *Quo vadis?* című kantátája (1907/1909). A mára már tökéletesen elfeledett, lengyel zeneszerző nagy nemzetközi hírnévnek örvendett akkor, amikor Janáček még csupán a komponálással is próbálkozó, vidéki orgonatanárnak számított. A Nobel-díjas Henryk Sienkiewicz világhírű (némileg giccsgyanús) regényének kiragadott részletein alapuló „drámai jelenetek” a legnagyobb koncerttermekig jutottak el, és Janáček mindent megmozgatott azért, hogy a mű Brnóban is fölcsendüljön. Gyekvése végül nem járt sikerrel, de a fesztivál vezetői – természetes kíváncsiságtól hajtva, hogy vajon miért volt a *Quo vadis?* Janáček számára oly fontos –, költséget és fáradságot nem kímélve, most „négyezer” előadattá. Úgy értve: most, először, utoljára és soha többé... Merthogy nagy volt a csodálkozás, hiszen a mű nem több, mint amolyan „színes, szélesvásznú, hollywoodi filmzene” – a hangosfilm előtti korból! Janáček kifinomult esztétikájához köze nincsen. Akikért mégis érdemes volt meghallgatni: **Boross Csilla** Lygia szólamában és – mindenekeelőtt – **Tomasz Konieczny** Péter apostol méretes szerepében.

Költséget és fáradságot amúgy sem kímélt e fesztivál, s a magyar vendég csak irigykedve tapasztalhatta, mi mindenre jut Brnóban pénz. Például jelentős nyugat-európai operaelőadások teljes körű meghívására, mint amilyen a **Walesi Nemzeti Opera** produkciója „Janáček legmélyebb és legmeggrázóbb drámájából” (Michael Ewans): *A Makropulosz-ügyből* (1925). „Janáček legkönyörtelenebb operája” – írja Ewans, a zeneszerző egyik legkiválóbb értelje, hozzátéve, hogy a mű „szövege kegyetlen és ironikus, zenéje zaklatott, szenvedélyes és szokatlan”. A fesztiválközönség pedig ismét egyszer megdöbbenhetett azon – nem utolsó sorban **Olivia Fuchs** részletgazdag rendezésének, de főként **Tomáš Hanus** kongeniális vezényletének köszönhetően –, hogy Janáček miként képes a Karel Čapek-féle filozofikus krimikomédia töméntelen szövegében is a feszültséget mindvégig fenntartani. Richard Wagner után minden bizonnyal Janáček találta ki az énekszólam és a zenekari szövet közötti interakció leghatásosabb működését. „Háromszázéves szépség – és örökké fiatal –, ám érzelmileg kiégett! Brrr! Jéghideg!” – így jellemezte hősnőjét a zeneszerző. „De én majd fölmelegítem, hogy az emberek rokonszenvet érezzenek iránta. Még mindig belé tudnék szeretni.” A brnóiak pedig maguk is beleszerettek a cardiffi előadás címszereplője, a spanyol **Ángeles Blancas Gulín** frenetikus alakításába.

Az örök élettől megváltott Elina Makropulosz tragédiájával párhuzamba állítható Erwin Schulhoff (1894–1942) *Flammen* azaz *Lángok* című operájának főhőse, Don Juan, akit a Komtur – eltérően Mozart hőstől – nem a pokolra küld, hanem örök életre s egyben örök kielégítetlenségre kárhoztat. Schulhoff német ajkú családba született Prágában; későbbi szemléletének urbanus, kozmopolita jellegét a német és a cseh kultúra kettős vonzása határozta

meg. Zenei tehetségére már a Janáček által szeretve tisztelt Dvořák fölfigyelt, és tanárai közé tartozott Max Reger is. Az I. világháborúban letöltött katonai szolgálata Schulhoffot pacifistává tette, 1920 után a berlini dadaisták hatása alá került, a 30-as évekre pedig a szocialista realizmus hívéül szegődött. Oratóriuma, melyet a Kommunista Kiáltvány szövegére írt, még barátaiban is megütközést keltett. Zsidó származása miatt érvényesülési lehetőségei egyre szűkösebbé váltak, és bár szovjet állampolgárságot kapott, kiutaznia – a keleti front megnyitása után – már nem volt módja. Egy bajorországi internálótáborban halt meg.

A *Lángok* a húszas évek végén keletkezett, ösbemutatója 1932-ben zajlott le – hol másutt, mint – Brnóban. A szerző korának igen elismert pianistája volt, zenekari és kamaraműveit a megelőző években sikerrel játszották Európa-szerte. Érthető tehát, hogy a berlini Staatsoper főzeneigazgatója, Erich Kleiber is érdeklődést tanúsított az új mű iránt. Németországi előadására mégsem került sor, és ez csak részben magyarázható azoknak az éveknek az egyre kritikusabb gazdasági és politikai viszonyaival. Schulhoff operájának merészsége és szokatlansága bizony nem egy kortárs szakembert elriasztott...

A *Lángok* irodalmi alapanyagára, Karel Josef Beneš *Don Juan* című verses színjátékára a komponista annak a Max Brodnak a közvetítésével bukkant, akit mindenekeelőtt Franz Kafka barátjaként és a Janáček-operák német fordítójaként ismerünk. Brod végezte el utóbb a Beneš által készített librettó német fordítását is, sőt föltehető, hogy az ő észrevételei az opera egész drámai koncepcióján nyomot hagytak. A mű a Don Juan-téma szürrealista újraköltése, nem utolsó sorban a kor uralkodó irányzata, az expresszionizmus stílusjegyeivel átszőtt. Ha posztimpreszionista zenekarát Schulhoff nem váltaná fel olykor jazzes hangzásokkal, azt mondhatnánk: a *Lángok* bizonyos értelemben Bartók *Kékszakállújának* is rokona. Hiszen ez is egyfajta misztériumjáték – férfi és nő szenvedéstörténete, amelyben Don Juan nem tettes, hanem áldozat; saját, kontrollálatlan ösztöneinek áldozata.

Ez az utóbbi évtizedekben újra fölfedezett mű most a **Prágai Állami Operaház** vendégjátékeként – **Jiří Rořeň** vezényletével és a katalán sztárrendező, **Calixto Bieito** „szegényszínházi” eszközeiben is mesteri színre állításában – érkezett vissza, kilencven év múltán, Brnóba. Don Juant az ukrán tenor **Denys Pivnickij**, a Halált a norvég mezzoszoprán **Tone Kummervold**, Donna Annát az ukrán szoprán **Victoria Korosunova**, Margitot a szlovák származású **Tamara Morozová**, a Komturt a cseh basszista **Jan Hnyk** énekelte nemzetközi színvonalon.

A vendégjátékok sora ezzel azonban nem ért véget, hiszen például az egyik legszebb Janáček-opera, a *Kátya Kabanova* mindjárt két előadásban is megszólalt: a prágaiak szintén



Bieito által jegyzett színre vitelében, valamint a genfi Grand Théâtre Tatjana Gürbaca rendezte produkciójában (minálunk 60 éve hangzott el legutóbb...). A fesztivál legnagyobb büszkesége mindazonáltal a brnói színház saját új produkciója volt: az utolsó, posztumusz bemutatott Janáček-opera, a *Holtak házából*, megfejlve a scenírozott *Glagolita misével*. E két utolsó nagy mű összekapcsolása persze nem – vagy nem csak – a komponista közismert szlavofilizmusát volt hivatva dokumentálni (Dosztojevskij *Feljegyzések a holtak házából* című regényét Janáček orosz eredetiben olvasta; a dacosan – némi csúsztatással – glagolitának nevezett mise pedig valójában a latin mise-ordinárium ósláv fordításának a megzenésítése). A rendhagyó előadás sokkal inkább abból a felismerésből született, hogy e két kompozíció együtt Janáček egész művészi hitvallásának – szláv nacionalizmusán felülkerekedő humanizmusának – az összefoglalása.

A *Holtak házából* témája az emberi nyomorúság; igazi főszereplő itt nincsen is. Eltérően a *Jenufa* vagy a *Kátya Kabanova* nagyon is pszichologizáló zenéjétől, a főhős itt nem egy bizonyos ember, hanem *maga* az ember, az ember mint *olyan*. Az ember pedig olyannyira esendő lény, hogy a zeneszerző szükségesnek is érezte odairni a partitúrája fölé – afféle lelki kapaszkodóként: „Minden teremtményben ott szunnyad Isten egy szikrája”... Ezzel szemben (a saját bevallása szerint ateista) Janáček miséje, mint egy korabeli újságcikkben jellemezték: „olyan

megzenésítés, amely örömmel és fénnel teli mennyországot varázsol elénk, mennyországot, amelyben énekel és tánccal dicsőítik az Urat, és ahol még Szent Péter és a szakállas próféták is felfogják a köntösüket, és táncot roznak a felhőkön s a huncut felhőcskéken; és mindezt igazi cseh módra”...

Világos, hogy e két remekmű ethosának metszéspontjára Jiří Heřman rendező csakis absztrakt, stilizált, a kórust szigorú koreográfiával mozgató színre állítással tudott rámutatni (koreográfia: Jan Kodet). Ami pedig az énekes szólisták és a Janáček Színház Kórusának és Zenekarának teljesítményét illeti – **Jakub Hruša**, illetve **Robert Kružík** vezénylete alatt –, arról csakis a csodálattal határos elismeréssel lehet szólni. Már csupán e lenyűgöző hangzásért érdemes Brnóba utazni!

„Janáček egyedülálló szintézise, mely a Kelet részvétlen objektivitását a nyugati tradíció pontosan definiált, kifinomult idegszálaival kapcsolja össze, a morva kultúrából fakad. Ez pedig épp középen helyezkedik el a keleti szlávok mély melankóliája és Nyugat-Európa óvatossága között” – találja fején a szöveget a már korábban is idézett angol színház- és operatörténész, Michael Ewans.

Ha azonban a Brnói Janáček Fesztivált nekem kellene egyetlen szóval jellemeznem, csakis annyit mondhatnék: *európai*.



Mantuai hercegként a Rigolettóban. Forrás: a szerző archívuma

 Lindner András

Az amerikai tenorkirály

Futótűzként terjedt a hír, hogy fellép nálunk Richard Tucker, a tenorcsillagok egyike, akit leginkább csak lemezekről ismerhettek a pesti operakedvelők. A felemelt helyáras jegyeket elkapkodták, az Erkel Színházba meghirdetett Tosca különleges élményt ígért. És a már ötvenes éveiben járó sztár bemutatkozása nem is keltett csalódást, egy kivételes nagyság bűvölt el mindenkit.



Az 1965. december 16-i produkció a ritka nagy találkozások egyike volt, s végül csak ez az egy fellépés maradt élő emlékként, a bel canto éneklés csodájaként. „Hangja – nemes matéria, éneklése - rendíthetetlenül biztos technikán nyugszik... Prototípusa a jelenkori összetett igényeket kielégítő művészegénységnek” – fogalmazott egy korabeli pesti kritikus. „Humánus művész, aki úgy építi fel alakításait, hogy az emberi érzelmeket, indulatokat, elhatározásokat és magatartásokat tűhegyű balanszon megméri és egyensúlyba hozza.”

Cavaradossi szerepében más sztárok is előszeretettel „mártóztak meg” Pesten, elegendő Giacomo Aragallt, Carlo Bergonzit, Plácido Domingót említeni vagy Nicolai Geddát és Pedro Lavirgent, de Tucker varázsos hangjának emlékét egyikük sem tudta elhomályosítani.

Az amerikai tenor Takács Paula és Losonczy György partnereként már az operát nyitó Képária kezdő hangjaival csatát nyert, annyira selymesen, ugyanakkor férfias határozottsággal indította a szólamot, hogy nyomban büvőkörébe vonta a nézőt. Hangját karrierje elején még lírai spintónak mondták, ezt később ő maga „lírai-dramai spinto” tenorként definiálta, igazolva fokozatosan bővülő és egyre több drámaiságot követelő repertoárját.

Tucker kántorként indította énekesi pályáját, a New Jersey-beli Passaic városka Emanuel zsinagógájában, majd a bronxi nagy zsidó központban szolgált. Ott figyelt fel a feltűnően szép hangú énekesre a Metropolitan Opera igazgatója, aki ott helyben meginvitálta a MET Giocondájának premierjére. És Tucker 1945 decemberében Ponchielli operájában Enzo Grimaldiként fergeteges sikerrel debütált is a dalszínházban.

Paul Althouse, a harmincas évek jeles Wagner-énekes volt a tanára, az éneklés legtöbb csínját-bínját tőle sajátította el és neki köszönheti a pályához szerinte elengedhetetlen alapos türelmet is, amely a sikeres karriert biztosította számára.

Már korántsem volt fiatal, amikor egy portyázó olasz operatársulat turnéjának koncerténekeseként 1944-ben, 31 évesen a Traviata Alfrédját bízták rá. Ezt követte az ominózus Gioconda-fellépés, az igazi áttörést azonban nem is ez, hanem egy Arturo Toscanini által félmjelzett Aida-produkció hozta el számára, amely lemezen is és mint az első világszerte sugárzott tévés opera is közkinccsé nemesült.

Az itáliai dirigens nagy hatással volt Tuckerre, tőle tanulta a tökéletességre törekvést, ami tulajdonképpen a ritmikai és hangji pontosságot jelentette, valamint a tenorális manírok totális száműzését, továbbá, hogy minden énekelt szónak értelmet kell adni - hangsúlyozza Jens Malte Fischer német zeneesztéta a Nagy hangok (Grosse Stimmen) című könyvében. Példa erre Radames "Celeste Aida" áriájának zárzata az ominózus hangfelvételen. Toscanini szerint ugyanis a záró magas B-t piano kell tolmácsolni, ahogy Verdi is kívánta, a

tenor kérésére azonban a híres karmester elfogadott egy kompromisszumos megoldást: megengedte Tuckernak, hogy az említett magas hangot még forte énekelje, de utána kötelezte, hogy egyből egy oktávval mélyebben ugyanezt a hangot már piano ismétlje meg. Azóta világszerte sok előadásban így szólal meg a híres tenorária.

A Toscanini-kapcsolat egyértelműen biztosította számára a világhírnevet. Tuckert pályáján végig elkerülték a skandalumok, a sok énekesre jellemző indiszponáltság, a fellépéseiket megnehezítő krízisek. Karrierje ugyan a New York-i Metropolitan Operához kötődött, ahol közel 750 előadást abszolvált, de örömmel vendégeskedett Bécsben, Londonban és Milánóban is. Karrierje csúcán fellépéseivel állítólag több mint negyedmillió dollárt keresett évente. Számos lemeze közül két Aida-produkció is az élre kívánkozik, az egyik Toscaninival, a másik Maria Callasszal a címszerepben. De sokan dicsérik két felvételét Leontyne Priceszal is a Pillangókisasszonyban, illetve A végzet hatalmában.

Ha hangja nem is birtokolta azt a hihetetlen átütőerőt, mint amivel jó barátja, Franco Corelli rendelkezett, már könnyedén állta az összehasonlítást egy másik szupertenorral, Aureliano Pertilével szemben - említi Fischer, aki Tucker mindenkinél jelentősebb teljesítményének ugyanakkor Halévy A zsidónőjének Eléazar alakítását tartja. Ezt a szerepet Londonban énekelte 1973-ban. Felesége szerint legnagyobb szerepei mégis Cavaradossi, Rodolphe-ja és több Verdi-opera tenor főszerepe voltak. De azt is megemlítette, hogy férje emlékezetes dalesteket is adott, főként Mozart, Schubert és Brahms műveiből válogatott, és nem egyszer Richard Strauss remekei is helyet kaptak a műsoraiban.

Közel hatvanévesen is szerepelt még Franco Zeffirelli rendezésében Canióként a Bajazzókban, és azon az estén a Parasztbecsületben a már említett Corelli alakította Turiddut. Tucker nem tartozott a nagy színész-énekesek közé, többen mégis megemlézték, hogy milyen nagy energiával tolmácsolta a szerepeit, és azt, hogy idővel meglehetősen szűk gesztus-repertoárja is jelentősen bővült és finomodott. Az operai szereplések és dalestek mellett még idős korában is kántorkodott a nagy ünnepek alatt, és számára fontos volt, hogy mindhárom fiát vallásosan nevelje. Alkata egy operai tenor számára aligha volt ideális, inkább tömzsinek volt mondható, 171 centis magasságához közel 84 kilós testsúly járult.

Hiába tervezgette azonban, hogy 65 éves kora táján majd visszavonul, a sors közbeszólt, és 1975 januárjában a Robert Merrill baritonistával közös koncertkörútjukon, Kalamazoo-ban az esti fellépés előtt váratlanul rosszul lett, és 61 évesen szívinfarktusból elhunyt. Özvegye, fiai és barátai gyorsan létrehozták a nevét viselő zenei alapítványt, amely „Amerika legnagyobb tenorjának emlékére” évente nagyszabású tévés koncerteken emlékezett Tuckerre és jelentős adományokkal és ösztöndíjakkal támogatta a fiatal tehetségeket.



Jelenet a New Orleans c. filmből (Louis Armstrong és Billie Holiday)

A JAZZ ÉS A TÁRSMŰVÉSZETEK

 Márton Attila

Jazz a vásznon és a képernyőn

A filmművészet és a jazz kapcsolata az első pillanattól létezik, mert szinte egyszerre születtek, de csak a hangosfilm hozta el a ma is élvezhető produkciókat. A jazzel kapcsolatos filmek négy csoportra oszthatók: koncerteken és stúdiókban készített alkotások, a zenészek életét feldolgozó vagy ilyen környezetben játszódó, fikciós történetek, dokumentumfilmek és a jazzt kísérőzeneként használó filmek. Hogy milyen bőséges a filmművészet és a jazz összefüggése, elég csak annyit megemlíteni, hogy a Jazz in the Movies című kötet 3724 filmről ad több-kevesebb információt! A Jazz on Film csak az 1253 legfontosabb jazzfilmet ismerteti részletesebben és értékelést is ad róluk egy tízes skála szerint. A háromkötetes Grove New Dictionary of Jazz tizenhat oldalon tárgyalja a jazz és a filmművészet kapcsolatát. Így ez az írás legfeljebb csak arra vállalkozhat, hogy a legfontosabb állomásokról tájékoztassa az olvasót az immáron százéves történetből. Természetesen az élen az amerikaiak jártak, de már a világháború előtt a nyugat-európai országok, elsősorban az angol, a francia, a német, és az olasz valamint a skandináv országok filmgyártása is követte őket.



A legkorábbi jazzvonatkozású film a Jazz Singer 1929-ben készült. Az akkori ostoba gyakorlatnak megfelelően egy Al Jolson nevű fehér színészt maszkíroztak feketévé és az ábrázolás is ilyen hamis képet adott. Érdekes, hogy ugyan ebben az évben készült a St. Louis Blues első filmváltozata Bessie Smith-el, aki W.C. Handy feleségét alakította és az egész szereplőgárda fekete színészekből állt. 1943-ban született a legőszintébb korai jazzfilm, a Stormy Weather, amely egy harlemi muzsikus élettörténetét mondja el. A filmben szereplő legismertebb hangszeresek Fats Waller, Cab Calloway és James P. Johnson voltak, valamint Lena Horn énekesnő.

Az egyik leghíresebb korai jazz dokumentumfilm az 1944-ben készített Jammin' the Blues, Gjon Mili alkotása. Ebben Lester Young és Harry „Sweets” Edison a két szólista, akik a Count Basie zenekar néhány más zenészevel „dzsemmelnek”.

A háború után több olyan film is készült, amely képzelte vagy valódi jazz muzsikusok történetével ismertette meg a nézőket. Ezek egyik legjobbika az 1949-ben forgatott melodráma, a Young Man with a Horn, amely a fiatalon elhunyt Bix Beiderbecke életéről szól és rendezője Kertész Mihály. Kirk Douglas trombita imitációit Harry James szolgáltatta meg, de a számos swing muzsikus mellett az énekesnő Doris Day volt. Otto Preminger 1955-ös The Man with the Golden Arm című filmjében pedig Frank Sinatra alakította a jazzdobos szerepét és felvonult benne a West Coast stílus krémje, többek között Shorty Rogers, Bud Shank és Shelly Manne is.

Az 50-es évek közepétől a tévé képernyőjén is megjelent a jazz: Nat King Cole-nak a hatalmas országban mindenütt fogható NBC tévé-showját nagy érdeklődés kísérte.



Miles Davis kísérezése (LP és CD) a Felvondó a vérpáchoz c. francia filmhez (a képen Jeanne Moreau).



Jelenet az Aranykezü férfi /The Man with the Golden Arm/ c. filmből (Frank Sinatra és Shorty Rogers)

Ez volt az első olyan adás-sorozat, amelynek fekete műsorvezetője meginvitálhatta műsorába Ella Fitzgeraldot vagy Harry Belafonte-ét, éppen úgy, mint Peggy Lee-t és Tony Bennett-et.

A zenés játékfilmek történetét vizsgálva el kell mondani, hogy Louis Armstrong volt az, akit a filmvilág a leghamarabb felfedezett és vitathatatlanul a legtöbb filmszerepet kapta. Már 1942-ben szerepelt Vincente Minnelli Cabin in the Sky című filmjében, majd az 1946-ban forgatott New Orleansban vele együtt Billie Holiday is szerepet kapott. Az 1956-ban készült High Society-ben Armstrong, Frank Sinatra és Bing Crosby remekeltek, ez volt Grace Kelly utolsó filmje. A Pennies from Heaven-ben (1959) Danny Kaye komikussal szerepelt és Red Nichols élettörténetét vitték a vászonra. A 60-as évek elején Sammy Davis-szel és Gloria Lynne-el játszott az Ádámnak hívták (A Man Called Adam) című történetben. A Paris Blues-ban Dinah Carroll, Sidney Poitier és Paul Newman voltak a partnerei. A legnagyobb sikert persze Hello, Dolly! (1969) hozta, a címadó dal még a sikerei csúcán álló Beatles-t is lekörözte. A zeneileg és történeti szempontból is sokkal értékesebb filmek természetesen nem a fikciók voltak, hanem olyan remek alkotások, mint az 1956-ban készült Satchmo the Great összeállítás, amelyet a sztárriporter, Edward R. Murrow készített. Ez a több mint egy órás kompilláció követte Armstrong európai és afrikai koncertkörútjait, sőt a záró jelenetben az All Stars együtt adja elő a St. Louis Blues-t a New York-i Filharmonikusokkal, Leonard Bernstein vezényletével.

A jazztémájú dokumentumfilmek pálmáját Bert Sternnek az 1958-as Newport-i Jazzfesztiválon forgatott Jazz on a Summer's Day című alkotása vitte el. Ez a másfél órás remekmű a műfajt ünnepli és bemutatja annak változatos kínálatát Armstrongtól Monkig, Mulligantól Eric Dolphy-ig.

A rock korszak előtti Hollywoodban egymást érték az olyan színes, szélesvásznú játékfilmek, amelyek a háború előtti álomvilágot idézték: a swing-korszak nagyjainak állítottak emléket. Ilyenek voltak a The Fabulous Dorseys (1947), a



Jelenet a Lady Sings the Blues c. filmből (Diana Ross)

Glenn Miller- (1953), a Benny Goodman-(1955) vagy a Gene Krupa Story (1959). A szüzséknek nem volt sok köze a valósághoz, de remek szórakozást nyújtottak. Az 50-es évek végén Gershwin Porgy és Bess című alkotása is filmre került Sidney Poitier és Dorothy Dandridge címszereplésével, mint ahogyan a W.C. Handy élettörténetét elmesélő St. Louis Blues újabb változata is, Nat King Cole-lal a főszerepben. Billie Holiday önéletrajzi írása alapján 1972-ben került filmre tragikus élettörténete „Lady Sings the Blues” címmel, Diana Ross főszereplésével.

Apró epizódként sokszor találkozhattunk neves jazz együttesekkel olyan játékfilmekben, amelyet jazzkedvelő alkotók készítettek. A közismerten jazzbarát Clint Eastwood több filmjében helyet kapott a jazz, különösen érdekes a Játszod nekem a Misty-t című krimi, aminek egyik jelenete a Monterey-i jazzfesztiválon játszódik és a pódiumon éppen a Cannonball Adderley Quintet szerepel. (De a szóbanforgó Misty is Erroll Garner örökzöldje.) Robert Altman 1993-as Rövidre vágva (Short Cuts) című filmjében Annie Ross természetesen jazz-énekesnőt alakít.

Az amerikai országos tévéhálózat számára 1957-ban készült jazz-dokumentumfilm, a The Sound of Jazz célja az volt, hogy az amerikai közönséggel megismertessék a jazz alapvető értékeit. A remek zenei anyag a swingtől a modern jazzig – Count Basie-től Jimmy Giuffre-ig – mutatta be a műfaj változatosságát. Különösen a „Fine and Mellow” aratott nagy sikert Billie Holiday előadásban olyan jazz-ikonok szólóival, mint Lester Young, Coleman Hawkins, Ben Webster és Gerry Mulligan.

Az ökölvívást maga is szívesen művelő Miles Davis karrierjének fontos állomása volt a híres fekete nehézsúlyú bokszbajnok, Jack Johnson történetét elmesélő film 1970-ben. A kísérőzenét Teo Maceróval együtt komponálta, a közreműködő muzsikusok között pedig Herbie Hancock, Steve Grossman, John McLaughlin és Billy Cobham is szerepel.

Az utóbbi évtizedek fikciós jazz-történeteinek sorát Francis Ford Coppola 1984-es Gengszterek klubja (The Cotton Club) nyitotta meg, amely természetesen a 30-as évek harlemi klubjának atmoszféráját idézi, ahol Duke Ellington szédületes pályája elindult. Természetesen számos standarddét vált Ellington-kompozíció is elhangzik a filmben, amelynek főszereplője Richard Gere.

Clint Eastwood 1988-ban forgatott Bird című filmjében a neves fekete filmsztár, Forest Whitaker személyesítette meg Charlie Parkert, a zenei rendező pedig Lennie Niehaus volt.

Az 1990-ben készült Mo’ Better Blues-ban Denzel Washington játssza a főszereplő jazztrombitást, a kísérőzenét pedig a számos filmzenét jegyző Terence Blanchard írta.

A legrangosabb jazzfilmek sorába tartozik Robert Altman Kansas City című mozija, amelynek van némi történeti alapja, hiszen Coleman Hawkins és Lester Young valóban megtörtént zenei versengése adja a film magját. A dalok között felhangzik a városra oly’ jellemző Moten Swing és a rendező kedvence, a Solitude is. A zenészek sorában megtaláljuk Nicholas Paytont és Joshua Redmant éppúgy, mint James Cartert és a vokalista Kevin Mahogany-t. A főszerepet Harry Belafonte alakítja, akinek klubjában zajlanak az események, a korabeli Mary Lou Williams zongorista szerepét pedig Geri Allen kapta.



Miles Davis és Juliette Greco



Dexter Gordon a Round Midnight c. film főszerepében (a filmzene LP borítójának képe)

A 2004-ben forgatott Ray természetesen Ray Charles életét mutatja be Jamie Foxx címszereplésével, aki hiteles alakításáért Oscar-díjat kapott. Ray Charles leghíresebb számai mind elhangzanak a filmben a „What’d I Say”-tól az „I Can’t Stop Loving You”-ig.

A George Clooney rendezésében és az egyik főszerep eljátszásával 2005-ben készült Jó estét, jó szerencsét! (Good Night, and Good Luck) című film, amely 1953-ban, a McCarthy-korszak „boszorkányüldözésének” idején játszódik, éppen az Armstrong filmkarrierje kapcsán említett Edward R. Murrow ikonikus tévé személyiség vegzálásával foglalkozik. A kísérőzene természetesen az akkori idők standard készletét idézi Dianne Reeves előadásában.

Az utóbbi években számos jazzikon életét dolgozták fel rendkívül érdekes dokumentumfilmek formájában is, amelyek a mozikban is megtekinthetők, de DVD formájában is hozzáférhetők. Ilyen például Stanley Nelson filmje Miles Davisről Birth of the Cool címmel, ami természetesen a nagy jazzguru egész pályáját felöleli. Kortársak tucatjai nyilatkoznak róla Wayne Shortertől Marcus Millerig, feleségeitől festő- és író barátaiig.

Egy másik nagyszerű portréfilm volt a hazai mozikban is az Ella Fitzgerald –Just One of Those Things című angol-amerikai zenés produkció, amelyből a néző egyúttal korrajzot is kaphatott Amerika 20. századi történetéről. A sok-sok nyilatkozó kortárs muzsikussal mellett igazán érdekes a nagy jazzdívá nevelt fiának, Ray Brown Jr.-nak emlékezése „édes mostohájára”, ami azért különleges élmény, mert vele Budapesten személyesen is találkozhattunk.

A hihetetlenül bőséges amerikai jazz- és blues-dokumentumfilmek garmadájából kiemelkedő Ken Burns tízrészes jazztörténeti filmsorozata, amely csaknem 20 órában ismerteti a múlt század legnagyobb zenei invencióját. Szerencsére a Duna TV is leadta, kicsit rövidebb időtartamban, de anyanyelvünkön, sőt egy vaskos, gazdagon illusztrált kötet formájában a magyar olvasók számára is elérhe-

tővé vált a témában való elmélyedés.
(Geoffrey C. Ward–Ken Burns: A jazz története)

Ugyancsak magyar nyelven is megismerhettük a Duna TV jóvoltából a Martin Scorsese Presents the Blues – A Musical Journey címmel a blues történetével foglalkozó hétrészes sorozatot, amelynek rendezői között a filmművészet legnagyobb mestereit találhatjuk: Scorsese mellett Clint Eastwoodot és Wim Wenderst is. (Az angol nyelvű hét DVD is forgalomba került.)

A jazz legkiemelkedőbb képviselőinek megismerését a mind jobban elterjedő tévé is szolgálta a világ minden részén, némi késsedelemmel nálunk is. Érdekes, hogy már a hatvanas évek első felében láthattuk a Jazz Scene USA rövidfilm sorozat néhány epizódját Cal Tjaderrel, Barney Kesselrel, Cannonball Adderley-vel és Mahalia Jacksonnal.

A Jazz at the Smithsonian filmsorozat, a Washingtonban található intézmény színháztermében rendezett koncerteket rögzítette. A legendás jazz szakember, Willis Conover a műfaj olyan széles spektrumát mutatta be a nézőknek, amelyben Alberta Hunter blues énekesnő éppúgy helyet kapott, mint a Thad Jones–Mel Lewis Big Band. A zenei élményt a művészek pályájának ismertetése és interjú-részletek egészítették ki.

A házi film (azaz a videó és a DVD) elterjedése kellett ahhoz, hogy a legkiemelkedőbb jazz muzsikuskok játékát bárki megismerhesse és a hanghordozókhoz hasonlóan otthonában élvezhesse. Kiemelkedő volt a Naxos Jazz Icons sorozata, amely huszonhárom, egyenként egyórás, koncertrészletekből összeállított DVD révén ismertette meg a jazzikonok művészetét Gillespie-től Monkig, Coltrane-től Brubeckig. Jelentősek voltak még az Impro-Jazz (Chet Baker, Coleman Hawkins, Lennie Tristano, Wes Montgomery stb.) a Jazz Casual félórás összeállításai (Rollins, Coltrane, Mulligan, Cannonball Adderley), vagy Norman Granz-nek a 70-es években a Montreux-i jazzfesztiválon rögzített koncertsorozata (Count Basie, Clark Terry, Eddie Lockjaw Davis). A fesztiválok egyébként is sorozatok



Jelenet a The Five Pennies c. filmből Louis Armstrong és Danny Kaye)

megjelentetésére ösztönözték a kiadókat. Erre jó példa az Universal Live in Montréal sorozata, amely a negyedszázados múltra visszatekintő fesztivál legkiemelkedőbb koncertjeit tette mindenki számára elérhetővé (Charles Lloyd, John Scofield, Betty Carter, Dianne Reeves).

Angliában is sok zenei környezetben játszódó film készült. Az egyik legkorábbi, az angol új hullám kiemelkedő alkotása a Dühöngő ifjúság címet kapta a hazai moziban (Johnny Osborne Nézz vissza haraggal című drámájának filmváltozata), amelyben a jazztrombitást a fiatal Richard Burton alakította. Az 1966-ban készült Alfie világsiker volt a maga idejében Michael Caine-nel a címszerepben. A kísérőzenét Sonny Rollins írta és játszotta olyan neves brit zenészekkel, mint Ronnie Scott és Stan Tracey. Jazzvonalakozásokban gazdag Michelangelo Antonioni Londonban játszódó intellektuális krimije, a Nagyítás (Blow-Up), amelynek zenéjét Herbie Hancock szerezte és a felvételek elkészítésében Freddie Hubbard mellett olyan brit muzikusok is közreműködtek, mint Ian Carr, Don Rendell és Gordon Beck. Ami a jazz dokumentumfilmeket illeti, ebben a BBC járt az élen. Az 1958 és 65 között készített Jazz 625 című rövidfilm sorozata mind a brit zenészeket, mind pedig a szigetországba látogató amerikai sztármuzikusokat bemutatta Petersontól Brubeckig, Clark Terry-től a Modern Jazz Quartetig. De nem mulasztották el a „vegyes” formációkat sem, például az Alex Welsh Band amerikai szólistája két különböző műsorban Bud Freeman és Henry Red Allen volt, Earl Hines pedig Ron Mathewson és Lennie Hastings brit muzikusok társaságában játszott.

Franciaországban már igen korán felismerték a jazz hatásos alkalmazását a filmgyártásban. Az egyik szenzációs jazz



Jelenet a Paris Blues c. filmből (Paul Newman és Louis Armstrong)



Jelenet a Jammin' the Blues c. filmből (Lester Young és Harry „Sweets” Edison)

kísérőzenével fűszerezett film a Felvonó a vérpadhoz (Ascenseur pour l'échafaud) (1947) című krimi volt. A fiatal Miles Davis minden különösebb előkészület nélkül a film jeleneteinek vetítése során improvizálta a kísérőzenét neves francia jazz muzikusok (Barney Wilen, Pierre Michelot) közreműködésével. A sokszor megfilmesített Veszedelmes viszonyok (Les liaisons dangereuses) 1959-es változata Jeanne Moreau és Gérard Philipe főszereplésével Art Blakey és Jazz Messengers együttese előadásában kapott vérpezsdítő bebop kísérőzenét. Magyarországon is nagy sikert aratott Marcel Camus Fekete Orfeusz-a, amely nemcsak a francia új hullám egyik kiemelkedő alkotása, de a bossa nova sikerének elindítója is volt Luiz Bonfá és Antonio Carlos Jobim zenéjével 1959-ben. Az egyik legkiemelkedőbb jazzkörnyezetben játszódó francia játékfilm Bertrand Tavernier Round Midnight című, 1986-ban forgatott alkotása, amely azzal vált igazán szenzációvá, hogy a főszerepet maga Dexter Gordon játszotta, de a zenés jelenetekben még számos jazz híresség feltűnik Herbie Hancocktól Freddie Hubbardig. A sztori Lester Young és Bud Powell élettörténetéből állt össze. A franciák a jazztémájú dokumentumfilmekben is élen jártak, különlegesen érdekes a negyvenes évek legvégén a Párizsban vendégeskedő Miles Davis története, aki lángoló szerelembe esett Juliette Grecóval, de nem merte a rasszista Amerikába magával vinni.

Németországban az 50-es években még az együgyű történetet elmesé-

lő, meglehetősen operett ízű filmeknél is becsempésztek egy-egy jazz betétet. Erre a legjobb példa a Premier előtti éjszaka című zenés film, amelyben a magyar Röck Marika is szerepet kapott, de a legfontosabb az akkoriban hihetetlen népszerűségnek örvendő Louis és All Stars együttese volt. A film vegyes szövegű Kisses in der Nacht és Uncle Stachmo's Lullaby című dalbetétei kislemezekén messze leköröztek minden más slágerért. A németek élen jártak a fesztiválok koncertjeinek magas színvonalon történt rögzítésében is. A 3sat televízió éveken át teljes terjedelmében leadta a Berni és a Jazz Baltica fesztivált. Alighanem Guinness-rekord volt, amikor az ezredforduló tiszteletére 24 órást(!) jazzfilm-programot sugároztak a műfaj 100 éves történetén végighaladva. A ZDF Jazz-Club sorozata ugyancsak bőségesen ellátta jazzműsorokkal a rajongókat, amelyek egyikében a Németországban közismert Zoller Attila is szerepelt.

A skandináv országokban is virágzik a jazzfilm-kultúra. Már a harmincas években kiváló minőségű stúdió felvételeket készítettek az Európában turnézó Louis Armstronggal, de a Duna TV jóvoltából volt módunk megismerni Duke Ellington Koppenhágában rögzített különleges trió felvételeit is. Norvég filmesek jóvoltából az oslói városházán került filmszalagra 1964-ben a Thelonious Monk Quartet, valamint a Charles Mingus Quintet szereplése, utóbbi a hamarosan elhunyt Eric Dolphy játékának megörökítésével.

Az olasz filmgyártás meglepően sok példával szolgál a két művészeti ág kapcsolatát illetően. Elég az olyan zeneszerző zeniket említeni, mint Armando Trovajoli vagy Ennio Morricone, akik a film és a jazz szoros kapcsolatát szolgálták, a muzikusok közül pedig a trombitás Enrico Rava kiemelendő. Mégis a legismertebb produkció Bernardo Bertolucci 1972-es Utolsó tangó Párizsban (Ultimo tango a Parigi) című, nagy port kavart filmje Marlon Brandoval és Maria Schneiderrel a főszerepben. A kísérőzenét Gato Barbierinek köszönhetjük, aki mellett Oliver Nelson, Charlie Haden, Daniel Humair és Joachim Kühn is közreműködött a felvételeken.

A kelet-európai országokban a jazz és a film kapcsolatát illetően is a lengyelek jártak az élen. Már 1960-ban Andrzej Wajda Ártatlan varázslók című filmjének kísérőzenéjét Krzysztof Komeda írta és játszotta, majd Roman Polanski rendezésében a Kés a vízben című filmnél ez megismétlődött. Polanski külföldre távozása után is előszeretettel alkalmazta Komedát, aki Los Angelesbe költözött, de ott autó-

Jelenet a New Orleans c. filmből (Billie Holiday és Louis Armstrong)



balesetben elhunyt. Polanski külföldi munkájának magyar vonatkozása az volt, hogy az Amerikába emigrált Szabó Gábor a Chico Hamilton együttes tagjaként a Londonban 1965-ben Catherine Deneuve főszereplésével forgatott Iszony című film zeneszerzője és előadóművésze lehetett. Hamilton és Szabó mesteri kísérőzenét alkotott, amely a vásznon látható jeleneteket még hatásosabbá tette.

A jazz és a film kapcsolatáról szólva még el kell mondani, hogy több híres musical filmváltozatának teljes zenei anyagát feldolgozták neves jazz muzikusok is. A sor végtelen, de egy jellemző példa a West Side Story, amelynek dalaiból a Peterson trió éppen úgy teljes nagylemezt készített, mint Stan Kenton nagyzenekara vagy Sarah Vaughan és Dave Grusin. De ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a nem zenés filmek egy-egy főcímenéjét, vagy népszerű dallamát számos jazz muzikus műsorára tűzte, gondoljunk csak a korai idők angol sikerfilmjére, az Egy csepp méz (A Taste of Honey) vagy a világsikerű Keresztapa Gyöngéden ringass szerelem (Speak Softly Love) című melódiájára.

Az utóbbi évtizedekben az is bevett gyakorlattá vált, hogy ismert jazzfelvételeket használnak filmjelenetek háttérzenéjeként. A legjobb példa Woody Allen, aki számos filmjében akár tucatnyi ismert jazzlemez segítségével oldja meg a zenei aláfestést. Csak néhányat említvé: A rádió aranykora (1987), a Rejtélyes manhattani haláleset (1993), a Blue Jasmine (2013) vagy a Café Society (2016).

Természetesen a műfaj több mint százéves történetében a jazz vizuális megjelenítése szinte felmérhetetlen nagyságrendet képvisel. E cikk korlátozott terjedelme csak ízelítőt adhatott a jazz és a filmművészet legfontosabb állomásairól a nemzetközi filmvilágban. A hazai filmgyártás és a jazz kapcsolatát következő számunkban vesszük górcső alá.



Forrás: www.notsomoderndrummer.com

 Máté J. György

Tony Williams, az Erőmű

Díjbirkózók vagy súlyemelők is akadtak talán, akik rajongóiktól megkapták az áhitatos „Erőmű” (Powerhouse) becenevet. Az azonban bizonyos, hogy a jazz történetében egy kivételes képességű muzsikust illettek az elismerő szóval, a különös sorsú Tony Williams szuperdobost, aki már egy negyedszázada nincs köztünk.



A történelem úgy alakult, hogy a fusion irányzat korai képviselői szinte kivétel nélkül korábbi jazzstílusokból érkeztek. Mielőtt ráléptek volna az akkor még ki nem taposott útra, már jelentős akusztikus életmű állt a hátuk mögött cool, West Coast, hard bop stb. stílusokban. Olyan pályáívet is ismerünk, amely a free jazztól tart a fusion egy különleges latin változatáig, majd ennek kommerszebb leágazásáig (Gato Barbieri).

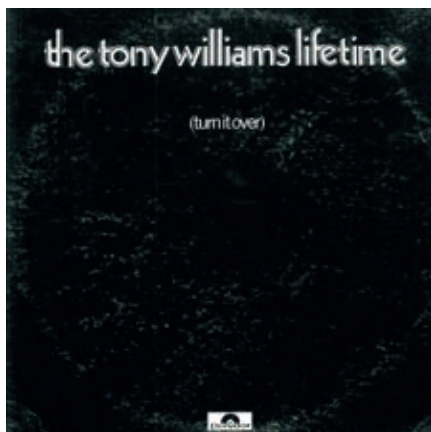
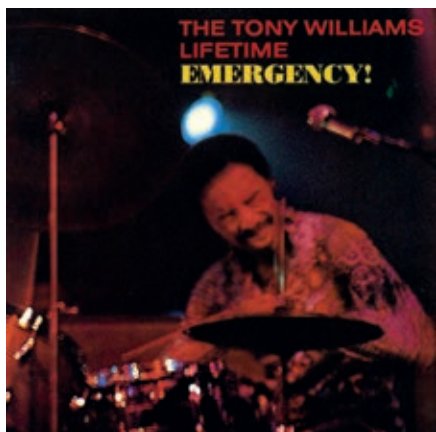
Az említett csoportba tartozik az 1945-ben született Tony Williams dobos is, aki, miután főként önerőből, illetve a mesteri dobosok több generációját kinevelő Alan Dawson irányításával¹ kitanulta a szakmát, és apjával közös tánczenekarában sokszor végigjátszotta a slágerlistás rock-, doo-wop- és r&b-repertoárt Boston és környéke klubjaiban, a free irányzathoz kapcsolható Sam Rivers akkori massachusettsi csapatában (The Boston Improvisational Ensemble) kötött ki, ahol a zenélés egy egészen más válfajával, avantgárd akciókkal ismerkedhetett meg. Felidézve ifjúkorának emez időszakát elmondta, hogy Rivers együttesével például a falra erősített grafikonok látványára rögtönöztek.² Első, zeneileg igen figyelemre méltó, saját nevéen publikált lemezein, az 1964 nyarán rögzített *Life Time*-on és az egy évvel későbbi *Spring*-en (mindkettő Blue Note) szintén hallhatók a Riversnél megszeretett kísérletezések, már csak azért is, mert a tenorszaxofonos ugyancsak játszik mindkét kiadványon. A *Life Time* a Blue Note kiadó egyik úttörő free albuma lett.

Miután 1962-ben New Yorkba költözött, Williams rövid ideig hard bopot játszott Jackie McLean zenekarában, majd

1963-ban csatlakozott a második Miles Davis Quintethez, pedig még nagykorú se volt. Az antibes-i Davis-koncert francia konferansziéja is szükségesnek tartotta elmondani róla, hogy csupán tizenhét éves („il a dix-sept ans”). Davis-nél, akárcsak első lemezein, nála legalább öt évvel idősebb zenészekkel dolgozott együtt, de mivel mind a ritmusszekcióval, mind pedig a fúvós szólistákkal mesterien működött együtt, sokan egy új Art Blakey-t láttak benne, annak ellenére, hogy dobolási technikájára Max Roach vagy Elvin Jones nagyobb hatást gyakorolt, és Williams a Blakey-albumokat jellemző hosszú dobszólókra se vállalkozott.

Hírnevét természetesen nagyban növelte már az a tény is, hogy Miles Davis bevette zenekarába. Tony Williams az együtteseit később is a legtehetségesebb, és a trombitás mindenkori zenei elképzeléseihez leginkább idomítható fiatalokkal megerősítő Davis első látványos „akvizíciója” volt a 60-as években. A fiatal dobos így olyan történelmi jelentőségű albumok résztvevője lehetett, mint az *E. S. P.*, a *Sorcerer* vagy a *Nefertiti*. Szerepének jelentőségét növelte az is, hogy több albumon részben az ő szerzeményeit játszotta el a zenekar. Ilyen volt például a *Black Comedy* az 1968-as *Miles in the Sky* című lemezen. Williams jellemét azonban a jelek szerint nem kezdte ki a korán jött dicsőség: neves szakemberek segítségével rendületlenül folytatta zenei önképzését. Mint élete utolsó interjújában nyilatkozta, a zenészi szakmában, akárcsak az orvosiban, nélkülözhetetlen a fejlődéssel való lépéstartás.³ A mesterek irányításával folytatott önképzés olyannyira fontos eleme lett életének, hogy még halála előtt, alig túl az ötvenen is rendszeresen vett zeneórákat a San Francisco Orchestra egy volt hegedűsétől.





és az akusztikus hangszerek primátusát. Az *Emergency!* nemet mondott a jazzt az artistikus zeneművészet magasába emelő felfogásra, egyáltalán: a zenekultúrát hierarchikusan szemlélő mindenfajta álláspontra, ehelyett egy populáris esztétikát kínált hallgatóinak, akik zömükben sejtetően a tömegművészet fogyasztói közül kerültek ki. Ezt megerősítette a dobos egy 1970-ben adott nyilatkozata, melyet egy fiatalokkal teli klubban lezajlott koncertje után adott.⁶ A Williams-trió tagjai érezhetően nem is tartottak

Azon kívül, hogy a Miles Davis Quintet állandó tagja lett, Williams a jazzben általános szokásnak megfelelően rengeteg alkalmi munkát is vállalt, többek között Sonny Rollins, Eric Dolphy, Stan Getz, Grachan Moncur III, Herbie Hancock, Chet Baker és Charles Lloyd oldalán. E korántsem teljes névsor jól érzékelteti, hogy a dobos a legkülönbözőbb korabeli stílusokhoz volt képes alkalmazkodni, ezért egész pályáján a legkeresettebb *sidemanek* közé tartozott. Nevét élete utolsó éveiben is megtaláljuk kiváló szólisták (Geri Allen, Michel Petrucciani stb.) albumain.

Fél évtized a Davis Quintetben alighanem elég volt a márkánsan önálló zenei víziókkal rendelkező Williamsnek arra, hogy búcsút mondjon az ízlésének mindinkább konzervatív hangzó modális jazzt játszó patinás együttesnek, és megvalósítsa saját művészi elképzeléseit.⁴ Williams többször beszélt az őt ért sokféle zenei hatásról⁵, így a progresszív rockzenéről, ami a 60-as évek végén oly erős vonzerőt jelentett számára, hogy 1969-ben John McLaughlin gitárossal és Larry Young orgonistával megalakította a jazztörténet egyik első fúziós együttesét, a The Tony Williams Lifetime-ot. Az együttes ugyan sose lett igazán népszerű, mégis, mind történeti, mind zenei értelemben sokkal jelentősebb a trió munkássága, mint azt a szkeptikus kortársak és a felszínes utódok gondolták. A dobos különös sorsát tehát abban láthatjuk, hogy zene-történetileg legjelentősebb saját felvételeit 17-25 éves kora között készítette, „érett” kori albumain már kevésbé mutatkozott újítónak.

Tony Williams mindjárt egy dupla LP-vel kezdte meg új korszakát. Az *Emergency!*-n szabad teret engedett az általa csak „power drumming”-nak nevezett rockos dobolásnak, amelyet a kellő pillanatokban a tőle megszokott elegáns swingeléssel váltott fel. A trió felállása *soul jazzt* ígért, mint például Jimmy Smith vagy Shirley Scott hasonló formációiban, e népszerű irányzat helyett azonban olyan hibrid muzsika szólalt meg a dupla LP-n, amely több vonatkozásban is kihívást intézett a jazzkonvenciók ellen. A rockos dobstílus mellett az elektromos hangszerek szerepeltetése és az erősítés egyaránt kétségbe vonta a swinges lüktetés

igényt zenéjük tradicionális jazzközönségére vagy -befogadására. Szívesebben léptek fel az elektromos hangzásra sokkal fogékonyabb publikumok előtt, melyek értőbb füllel hallották ki a trió szerzeményeiből Williams rockbálványainak (Jimi Hendrix, Cream, MC5) inspirációit, bár a dobos Hendrixszel és az MC5-val szemben sose játszott politikai tartalmú számokat. Hendrix zenéjében alighanem a virtuóz hangszeres játék ragadta meg a figyelmét. A Lifetime két afro-amerikai és egy fehér brit zenész triója volt (később egy másik brit muzsikussal, a rockzenéből érkező Jack Bruce-szal egészült ki a csapat), így azokon a faji elfogultságokon alapuló, korábban mindennaposnak számító meggondolásokon is túllépett a zenekar, melyek egy adott repertoárt csak fehér vagy fekete célközönségnek szántak. A jazz-rock demokratikus irányzat volt, mindenkinek szólt, bőrszíntől függetlenül. Ahogy a woodstocki közönség is egyaránt lelkesedéssel fogadta a színpadon a fehér Joe Cockert, a latin Santanát, a fekete Jimi Hendrixet vagy a „fekete-fehér” Butterfield Blues Bandet. Abból, hogy a mainstream jazz mind többször jelenhetett meg főszereplőként előkelő koncerttermekben és más polgári színhelyeken, ahol korábban csakis a klasszikus zenének volt prezentációs esélye, a fusion úttörői és hívei azt a következtetést vonták le, hogy e műfaj elvesztette társadalmi vitalitását, illetve áthagyományozta azt a rockzenére. E nézet tükröződött a Williams-trió önpozicionálásában is. De, mint ismeretes, a Lifetime megalakulása idején a jazz-zenészek többsége nem tudta és nem is akarta értelmezni a műfaji keveredést; rockot és jazzt külön entitásokként kezelte, melyeket áthághatatlan demarkációs vonal választ el egymástól. Amikor felmerült, hogy Sonny Sharrock gitáros csatlakozzon az együtteshez, azzal utasította el a felkérést, hogy ő nem rockgitáros. Hasonlóan elzárkózó véleményt fogalmazott meg Ron Carter bőgős, aki úgy látta, a rockos dobtechnika nagy része a New Orleans-i jazzdobolás igénytelenül kivitelezett változata. A rock nem más, mint felvizezett B. B. King és Blind Lemon Jefferson. Leadbelly zenéjét is transzportálják a fehér rockegyüttesekbe, ahol hangosan, de alacsony színvonalon szólaltatják meg, tisztán kereskedelmi céllal.⁷ És ugyan a hangadó jazzkritikusok zöme szintén úgy vélekedett, hogy



a rock helye a cirkuszban, illetve az óvodában van, az egyre népszerűbb műfaj olyannyira meghatározta a piac törvényeit, hogy 1967-től még az exkluzív *Down Beat* is adott némi teret lapjain „zeneileg értékes” rockproduktumoknak.⁸

Ma hallgatva az *Emergency!*, bár itt-ott kikezdte már a nemes rozsdá (mint más korabeli fusionlemezeket), továbbra is innovatív zenei gyöngyszemnek hat. Stílári érdeklődéséin és úttörő voltán túl az növeli az album történelmi jelentőségét, hogy az amerikai közönséggel is megismertette a korszak egyik kulcsfiguráját, John McLaughlint. Igaz, a brit gitáros feltűnt már az *In a Silent Way*-en is, de ott kevesebb tere nyílt virtuozitása csillogtatására. A Lifetime-ot szinte neki találták ki. Az *Emergency!* minden bizonnyal fontos szerepet játszott a *Bitches Brew* létrejöttében is. A legtájékozottabbak ismerhették McLaughlint a szintén 1969-es *Extrapolation* brit kvartettalbumról is, de annak híre aligha jutott el ilyen gyorsan Amerikába. McLaughlin unikális/eklektikus stílusát az is magyarázza, hogy olyan különböző muzikusok befolyásolták játékát, mint John Coltrane és Muddy Waters.

Tony Williams, ahogy már utaltunk rá, szintén mesterien keverte stílusában a jazzes és rockmegoldásokat. A Blakey-vibe kiszámíthatatlanul váltakozott Ginger Baker-féle dübörgéssel.

Se technikailag, se innovációit tekintve nem marad el társai mögött a trió legkevesébb ismert tagja, az organista Larry Young. Soundja tudatosan követi a korabeli rockfelfogást, miközben játékában a jazzbillentyűzés konvenciói és textúrái is felbukkannak. Nem véletlen, hogy Williams nem sokkal a halála előtt is úgy idézte meg Young szellemét, mint

aki a trió zsenije volt.⁹ A számhosszok és a fúvósok hiánya szintén a rocklemezek esztétikájához hozta közelebb a Lifetime-ot. Ugyanakkor mindhárom zenész játékát a jazz-akkordmenetek tették izgalmasabbá. A trió művészi elképzeléseihez talán a néhány hónappal később megjelent *Hot Rats* (Frank Zappa) áll a legközelebb.

Az *Emergency!*-t 1970-ben követő *Turn It Over* még tovább feszítette a húrt, vagyis agresszíven növelte a feszültséget a trió és jazzkritikusai között. Jack Bruce csatlakozásával tovább erősödött a zene rockos hatása. A cím maga is a felforgatásra utalt, ha nem is politikai értelemben, mint az MC5 *Kick Out The Jams*-e. A Lifetime utolsó két lemeze jobbára csak ismételtette az első kettő *trouville*-ait, az első kettővel azonban Williams kétségtelenül történelmet írt. Attitűdjét leginkább egy 1980-ban kiadott lemezőnek címe érzékelteti: *Play Or Die – Játssz, vagy halj meg!*

¹ Alan Dawson (1929–1996) főként Bostonban működő jazzdobos volt, aki sok éven át oktatott a Berklee College of Musicban. Tony Williamsen kívül tanítványai közé tartozott többek között Clifford Jarvis, Harvey Mason és Joe LaBarbera. Ld. KERNFELD, Barry (ed.) 1995 *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: St. Martin's Press, 276. A Dawsonról szóló lexikoncikket Bill Bennett írta.

² *Jazz and Pop*, January 1970, 18.

³ *Down Beat*, April 1997, 24.

⁴ Pontatlan és igazságtalan lenne a „konzervatív” Miles Davis és az „újító” Tony Williams éles szembeállítás, hiszen 1969 júliusában jelent meg a trombitás új korszakát bejelentő *In A Silent Way* című album, melyen maga Tony Williams dobolt, s ezt augusztusban követte a Lifetime első lemeze, az *Emergency!*. Tehát helyesebb úgy fogalmazni: az 1960-as évek végén már mindkét muzikus egy alaposan megújított, a rockzenétől erősen befolyásolt jazz-formanyelvben gondolkodott, még ha a két 1969-es lemez stílári értelemben erősen eltért is egymástól. Eltért annak ellenére, hogy mindkét LP-n John McLaughlin gitározott, valamint mindkét lemezen szerepelt Hammond-orgona. Davis együttesében Joe Zawinul kezelte ezt a hangszert.

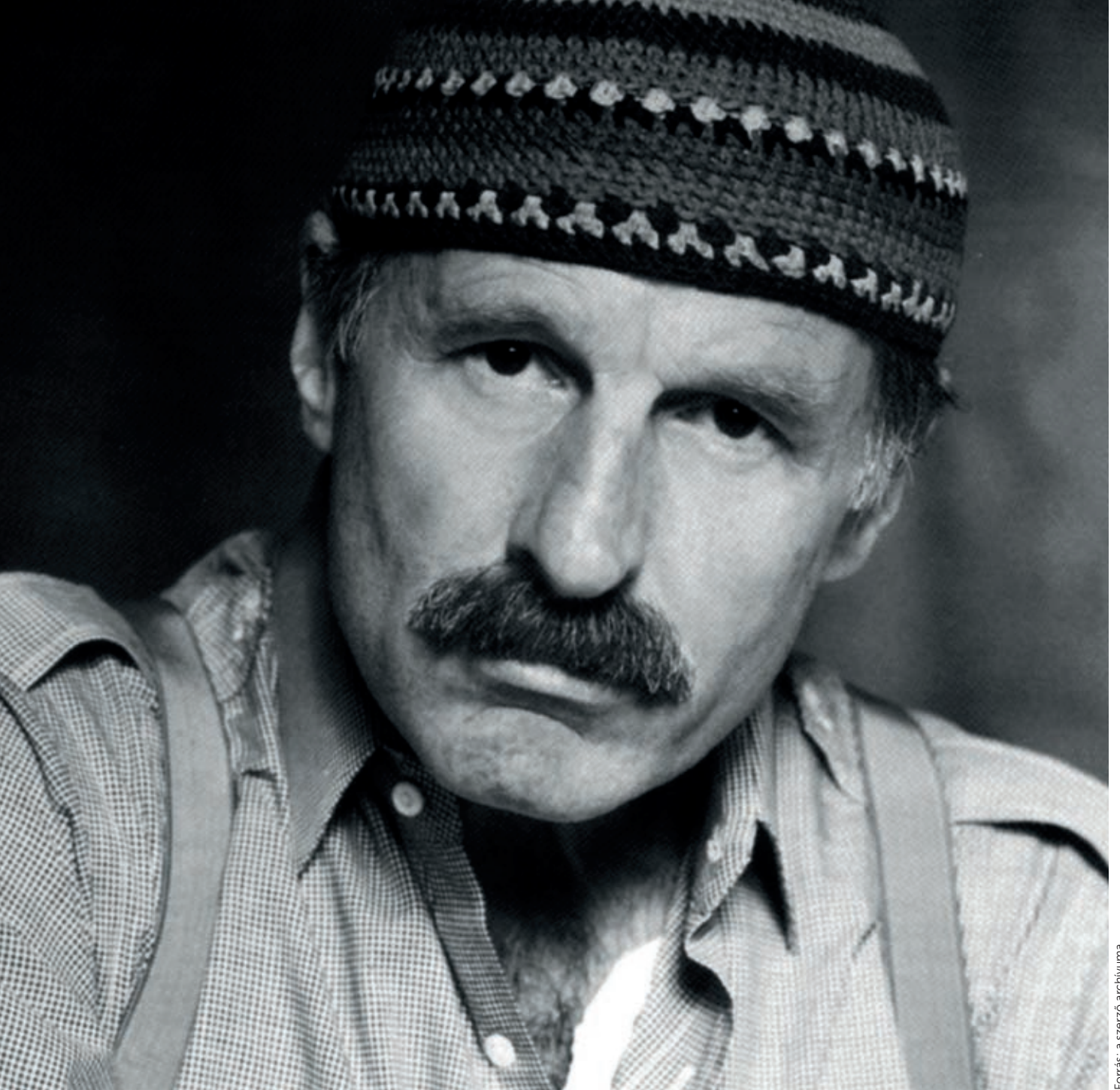
⁵ *PL. Modern Drummer*, July 1992, 24.

⁶ *Melody Maker*, August 1970, 12.

⁷ TAYLOR, Arthur 1993 *Notes and Tones. Musician-To-Musician Interviews*. New York: Da Capo Press, 58.

⁸ MORGENSTERN, Dan 1967 *A Message to Our Readers. Down Beat*, June 1967, 13.

⁹ EPHLAND, John 1989 *Tony Williams: Still, the Rhythm Magician. Down Beat*, May 1989, 22.



Forrás: a szerző archívuma

 Márton Attila

Joe Zawinul, a fúzió mestere

Joe Zawinul is azok közé tartozik a jazz muzsikuskor sorában, akiknek nevét és művészetét nemcsak a műfaj elkötelezett hívei ismerik, hanem a zene iránt fogékony milliók az egész világon. Zawinul újító tevékenysége révén korának vezető muzsikusává vált és döntő hatással volt a múlt század utolsó harmadának zenei világára.



Josef Zawinul 1932-ben született nagyon egyszerű munkáscsaládban, ikertestvére pedig néhány éves korában, diftériában meghalt. Anyai nagyapja magyar cigány volt, sokszor emlegette kaposvári felmenőit. Zenei affinitása, abszolút hallása hamar kiderült, hiszen hatévesen hallás után mindent lejátszott harmonikán, majd zongorán. A bécsi konzervatóriumban kezdett tanulni, de gyakorolni alig tudott, mert nem volt zongorájuk otthon. 1944-ben a bombázások elől Csehországba, egy kis vidéki iskolába evakuálták a legkiválóbb növendékeket, ahol aztán éjjel-nappal játszhatott. A vesztes háború után a megszállt Ausztriában, amelyet kaotikus gazdasági és társadalmi helyzet jellemezett, helyi tánczenekarokban játszott, de a megszálló amerikai katonák zenekaraiba is beszállt. A Stormy Weather című jazzfilm, amit – saját bevalása szerint – huszonnégyszer nézett meg, annyira elbűvölte, hogy az abban látott Fats Waller és Nat King Cole nyomdokaiba kívánt lépni.

1952-től Hans Kollerrel, a nagy tenorossal játszott, így már némi ismertségre is szert tett jazzkörökben és az 50-es években több együttessel és saját triójával is szerepelt német és francia színpadokon. De Zawinulban olyan mértékű volt a jazz szülőhazája iránti csodálat, hogy 1959-ben diákvizummal sikerült Amerikába emigrálnia. A bostoni Berklee-ben tanulhatott volna, de a szertelen ifjú egy hét után már a konkrét szereplést választotta: Maynard Ferguson együttesével turnézott nyolc hónapig, ezt követően pedig Dinah Washington kísérete másfél éven át. 1961-től 70-ig aztán igazi fényes karriert jelentett számára az, hogy Cannonball Adderley felfigyelt játékára és együtteseiben kulcsszerepet kapott. Ez már csak azért is nagy jelentőséggel bírt, mert abban az időben egy fehér, Európából jött zenész egy vezető pozícióban lévő fekete együttesben nem nagyon fordult elő. Zawinul nemcsak kiváló zongoristája volt a zenekarnak, de kiemelkedő komponista vénája is megmutatkozott. A Grammy-díjas Mercy, Mercy, Mercy mellett olyan nagyszerű számok szerzője volt, mint a 74 Miles Away, a Walk Tall vagy a Country Preacher. Ez az időszak alapozta meg a későbbi – a műfaj történetében korszakalkotónak mondható szerepét. A 60-as évek végén a jazz megújulása elkerülhetetlen volt, a rock előretörése új irányokat követelt a zenészekről, ha a felszínen, pláne az élvonalban akartak maradni. Így aztán nem csoda, hogy Zawinul elektromos zongorajátékára a minden újjításra nyitott Miles Davis is felfigyelt és az In A Silent Way, valamint a Bitches Brew című nagyszerű albumokon Joe Zawinul is játszik, sőt az előbbi album címadó szerzeménye is az ő nevéhez fűződik. Közreműködött a Live Evil és a Big Fun című Davis-albumokon is. Davis maga köré gyűjtötte a leginkább progresszív zenészeket, így nem csoda, hogy Zawinul Wayne Shorterrel megismerkedve egy jazztörténeti jelentőségű, világhírnevet hozó együttest hozott létre 1970 decemberében Weather Report (Időjárás jelentés) néven. A frappáns elnevezést Shorter adta Zawinul kijelentésére hivatkozva, hogy az együttes zenéje „napról napra változik, mint az időjárás...”. Az alapítók között volt egy másik kelet-

európai művész, a mindössze 23 éves cseh bőgős, Miroslav Vitous, a dobos Alphonse Mouzon és a különféle ütőhangszerek megszólaltatója, Airto Moreira. Ezzel Zawinul csaknem 40 évesen kétségtelenül pályájának csúcsára érkezett és a következő 15 év jelentette ezt a tartós sikorsorozatot. Mértékadó vélemények szerint az Addeley-nél eltöltött kilenc évben ugyan remek hangszeres játékos és komponista volt, de csak a Miles Davisnél töltött rövid idő alatt vált központi figurává, majd a Weather Report hozta el azt a rangot, hogy a szakértők szerint Joe Zawinul és John McLaughlin voltak azok az európai muzikusok, akik Django Reinhard óta döntő hatással voltak az amerikai jazz fejlődésére. Itt kell megemlíteni, hogy az 1977-es Heavy Weather című albumon megjelent Birdland nemcsak három Grammy-t hozott, de a műfaj történetének egyik legtöbbet játszott standard-je lett.

A Report felbomlása után 1986-ban létrehozta a rövidéletű Weather Update-et, majd a Zawinul Syndicate-et, amely aztán változó felállással és koncepciókkal működött a Mester haláláig. Ebben voltak olyan mélyrepülések is, mint a 90-es évek második felében készített My People című világzenei album. Érdekes módon rendkívül kedvelte a grandiózus turnékat, volt olyan éve, amikor több mint száz városban vendégszerepelt világszerte.

Nagyon érdekelték a különleges hangzások, érdekes, hogy a szintetizátorok használatával kapcsolatban gyermekkori harmonikajátékának felidézését említette. Alighanem ő volt az első olyan jazzmuzikus, aki nem „született bele” az elektronikus világba, mégis a „keyboard-korszak” legjelentősebb képviselőjévé vált. Hatalmas elektronikus arzenállal: ringmodulátorral, különféle szintetizátorokkal és billentyűs hangszerekkel szinte körülbástyázta magát, és ezekkel képes volt akár nagyzenekari hangzást is produkálni. Egyébként is az elektronikus effektek és a zenét színesítő mindenféle megoldások, kísérletek megszállottja volt, aki mind zeneileg, mind technikailag párját ritkító kreativitást mutatott egész pályája során.

A sokoldalú, minden zenei műfajra és stílusirányzatra nyitott Zawinul örömmel járt vissza hazájába. Már Amerikába távozása előtt is találkozott Friedrich Gulddal, az osztrák zenei élet fenegyerekével, akivel aztán világsztárként is játszott, bár igencsak ellenkező nézeteket vallottak. Szülőhazája előtti zenei főhajtása volt az a különleges zene-mű, amelynek bemutatója 1993-ban volt Linz-ben. A „Stories of the Danube” című héttételes szimfónia megírása nem okozott nehézséget Zawinul számára, aki mindig is zenekari hangzásokban gondolkodott. Számos alkalommal lépett fel Magyarországon is, és szinte az egész jazzkedvelő táborot meghódította kortól függetlenül. Azon rendkívül ritka jazzmuzikusok egyike, akiről vaskos monográfia jelent meg magyar nyelven. Günther Baumann osztrák újságíró Zawinul – Életem a jazz című kötete lebilincselő olvasmány, amely a muzikus 70. születésnapjára született 2002-ban.

A hegedű hangjának szépsége

Oláh Vilmos régi és mai instrumentumokról, darabhoz illő hangszerekről

Mindenevőnek tartja magát zenei téren, de ez nemcsak a stílusokra, korszakokra vonatkozik, hanem egyaránt szívesen lép pódiumra szólístaként, irányítja koncertmesterként az együttes munkáját, kamarázik muzsikus barátaival, vagy adja tovább a több mint négy évtizedes zenészi tapasztalatát. Oláh Vilmos hangszerek terén ugyancsak különleges kollekciónal büszkélkedhet, és maga is sokat tesz azért, hogy a fiatal tehetségek megfelelő instrumentumhoz jussanak. Az Emmy-, Liszt-, Lajtha- és Dohnányi-díjas hegedűművésszel a művekhez illő hangszerekről, valamint előadói és tanári ars poeticájáról is beszélgettünk.



Tavaly óta egy újabb kiváló hangszer is megszólaltat rendszeresen, azt 17. századi, itáliai mesterhegedűt, amelyet korábban Ligeti András használt.

Kiemelkedő darabja a kollekciónak... Eléggé csalfa típus vagyok ugyanis, de csakis a hangszerek tekintetében. Mindig szívügyem volt a magyar mesterhangszerek bemutatása, ugyanis a világ tudtára szeretném hozni, milyen nagyszerű instrumentumok készülnek hazánkban. Háromat-négyet is próbálgatok egyidejűleg, rendszeresen játszom rajtuk. Cserélgetem is ezeket, hiszen egy Brahms-kompozícióhoz más karakterű hangszer illik, mint például egy Wagner-zene-drámához. Az is mindig kérdés, hogy egy hegedű mennyire illeszkedik a zenekari hangzásba, mert az sem jó, ha annyira belesimul, hogy emiatt nem lehet vele szólóműveket játszani. Kérdés, hogy az adott instrumentumban megvan-e az a különleges hangszín, ami éppen szükséges.

Ez azt jelenti hogy más hangszer használ a szólófellépéseikhez, mint a zenekari koncertekhez? S megszokta már a Ligeti-féle hegedűt?

Megfelelő lehet egyetlen darab is, ha az ember képes abban a színben, karakterben megszólaltatni, amit éppen megkíván a zene jellege. Ha valaki nagyon igényes, akkor viszont kell, hogy több hangszere legyen, sok művész gondolkodik így. Jascha Heifetznek például két-három kedvenc hangszere volt, de ezeken kívül kevésbé ismert hegedűket is használt a koncerteken, és mindegyik egytől egyig kiválóan szólt. Különleges ez a most kapott instrumentum, amelyen Ligeti András évtizedeken keresztül játszott, s szólófeladatoknál – amelyből szerencsére akad nem kevés – szólaltatom meg, valamint azokon a kamarazenei koncerteken, amelyeken fontos a hegedű hangjának szépsége, az az érettség, ami ebben a hangszerben megtalálható. Annak a négyszáz évnek a zengése, színe és szellemisége, ami ebbe a fába a rezgések által beleivódott, amit a hangszeren játszó művészek hozzáadtak a hangzásához. S egy ilyen hegedűvel szerencsére nem kell összeszokni, már az első hangverseny után úgy nyilatkozott az est dirigense, Vásáry Tamás, hogy kiemelkedő volt az előadás, fantasztikusan szólt a hangszer. De persze nemcsak ezt használom az utóbbi időben, hiszen ahogy már említettem, abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy fiatal hazai hangszerkészítők keresnek meg rendszeresen azzal a kéréssel, hogy játsszam be a mester munkáikat, így az instrumentumok cserélődnek nálam. Nagyon fontos ugyanis a hegedűk első találkozása egy művésszel. Hogyan nyúl az előadó hozzánk, hogyan próbálja meg a legszebb színeket, hangzásokat elővarázsolni belőlük. Ahogy két ember között megvan a kémia, úgy létezik ez a hangszeres művész és az instrumentuma között is. Nálam a hangszer iránti szenvedély korán elkezdődött, hiszen mindig arra törekedtem, hogy énekeljek a hegedűn. Nagyon fiatalon, tizenéves koromban már játszhattam Stradivarin, Guarnerin, így tudtam, mit jelent az igényes hangzás... Akadt egyébként olyan hangversenyem is, amelyen 12 új készítésű hegedűn muzsikál-



© Daru Andrea

tam, s természetesen azon az estén is a mű karakterével párosítottam össze a hangszereket.

Így gondolom, tisztában van azzal is, miért fontos, hogy a fiatal tehetségek is minőségi hangszerhez jussanak, és ezért is lett a kurátora a Mesterhegedűt a Ringnek Alapítványnak, amely tavaly nyáron hívta fel magára a figyelmet. Fischer Ádám alapította meg korábban, még a 2018-ban kapott Prima Primissima Díját felajánlva. Az a misszió, hogy a magyar hegedűkészítők mesterhegedűinek használatát biztosítsuk a tehetséges művészeknek. A patronálni kívánt fiatalok személyéről, valamint a legmagasabb minőségű hangszerek kiválasztásáról szakmai grémium dönt, ennek munkájában Fischer Ádám mellett Vásáry Tamás, Kovács János, José Cura, Rolla János, Riccardo Frizza, Szecsődi Ferenc, valamint Tachiki Shigeru vesz részt. Ezáltal segítjük a fiatal művészek találkozását a magyar kézművesiparral. Óriási dolog, hogy valakinek a sikeres próbajátékát egy ilyen hangszer segítheti. A pályám legelején nekem is jó instrumentum nélkül kellett boldogulnom, de aztán a tanáromtól kaptam egy remek hangszer, majd az élet hozta a lehetőségeket, hogy jobbnál jobb hegedűket próbálhassak ki. A szerelem a jó kortárs hangszerek felé ekkor alakult ki nálam, hiszen azt is fel kell tudni mérni, hogy nem lehet mindenkinek kétszáz éves hegedűje. De épp ezért az a célom kurátorként is, hogy felhívjam a figyelmet arra, milyen mai értékes és minőségi instrumentumok léteznek.

Máig emlékszem arra a fiatal fiúra, akit 17 évesen, a Cimborá Zenekar koncertmestereként ismertem meg, s ennek a találkozásnak most már több mint három évtizede. Kezdetől egyértelmű volt az Ön számára, hogy olyan pályát épít fel, amelyben egyformán hangsúlyos a zenekari munka, a szólóista fellépések, a kamarazene, valamint a tanítás?

Tényleg zenei mindenevő vagyok. Hiszek abban, hogy éppen a művészpálya összetettsége, sokrétősége miatt a zene összes szegmensében el kell mélyülni. Elég, ha csak megnézzük Jascha Heifetzet, akinek 110 lemeze született, ezek közül 80 album kamarazenei felvételekkel, vagy ott van David Ojsztrah, aki időnként játszott zenekari szólókat is. Aki szereti a zenét, az nem a titulusokért szereti. Yehudi



© Felvégi Andrea

Menuhin is szívesen ült be együttesekbe a muzsikálás örömeért. Az ember ezt akarja megosztani a többiekkel! Ez volt a fontos a negyven-ötven évvel ezelőtti muzsikusoknál.

Ezek szerint a zenei mindenevőség tudatos döntés volt. Szerettem volna az embereknek példát mutatni a téren, hogy hogyan érdemes zenélni. S tegyük hozzá azt is: lehet valaki kiváló hegedűs, mégsem tud beilleszkedni a zenekarba. Számomra nagy öröm, hogy sosem volt ilyen gondom, s akárhány év telt is el, mióta elkezdtem a zenekari munkát, a kommunikációm az együttessel nem változik. Akárhová megyek is a világban, ez minden társulatnál így van, a különbség csak abban áll, hogy meddig jutunk el egy-egy mű zenei felfedezésének útján. Sok időt töltök mostani együttesem, a Rádiózenekar tagjaival, ismerem mindenkinek az aktuális felkészültségét, lelkiállapotát, tudom, hogy mikor mennyire számíthatok rá. Ilyen feladata is van egy koncertmesternek, akiből mostanában egyre nagyobb hiány van.

Ötévesen kezdte, s több mint négy évtizede hegedűl. Ennyi év után mi jelenti az újabb kihívást, elérendő célt?

Tavaly nyáron játszottam tizenegyedik alkalommal a Ringet, ennek ellenére az összes sorozat más volt, mindegyik egy-egy bizonyos életszakaszomhoz kötődött, kötődik. Ennyi előadás után sem érzem azt, hogy meguntam volna Wagner Tetralógiáját, hiszen annyi lehetőség, annyiféle zenei megvalósítás rejlik még benne... A játékba, a közös muzsikálásba nem lehet belefáradni. Arról nem is beszélve, hogy a zenekari teendők és a szólókoncertek mellett fontos részét jelenti fellépéseimnek a kamarazenélés is. Az utóbbi időben az Anima Musicae Kamarazenekarral dolgozom rendszeresen, örömteli feladat, hiszen nagyon tehetséges együttesről van szó.

A sokféle zenei tevékenység mellett hogyan jut ideje a tanításra?

Valahogy szakítani kell, mert fontosnak tartom, de maga a zenekarban való játék is egyfajta tanítás, tudás-megosztás. Ma már csak olyan tanítványt vállalok, aki bizonyos szintre már eljutott, s onnan kell folytatnunk a munkát. S hogy jó az irány, azt talán visszaigazolja az is, hogy az egyik növen-

démem 28 évesen most kapott professzori állást a New York-i Egyetemen. A japán vonós társaság tavaly nyáron nevezett ki főtanácsadójává, és számos más külföldi visszajelzés is érkezik arról, mennyire sikeres a tanári metódusom. Mindenhol elmondom, főként muzsikusnak tartom magam, akinek minden szinten helyt kell állnia, s minden zenével kapcsolatos teendőmet a lehető legmagasabb szinten szeretném végezni. Egy fiatal művész életében utat mutatni azért lényeges, hiszen ez határozza meg a pályáját, s épp ezért ez hosszú távú feladatkör. Egy művész mindig az örökkévalóságnak próbál megfelelni.

Nemcsak magántanítványai vannak, rendszeresen tart mesterkurzusokat a világ különböző pontjain. Mit tart ilyenkor a legfontosabb átadnivalónak?

Egy pillanat alatt lehet tudni, hogy kinek mit kell mondani. A zenélésben nem lehet hazudni. Akinek van hozzá füle, szeme, szíve, érzi, hogy mit kell közvetíteni, mi az, amivel fejleszteni lehet a technikát, a zenei kifejezést. Persze szükség van egyfajta belső megérzésre is, hogy pontosan mit mondjon az ember, milyen technikát mutasson. Ezt meg lehet tanulni, a legfontosabb azonban az, hogy meg kell érezni, mi az, amire a másíknak szüksége van.

S hogy látja, hol tart most a pályáján?

Folyamatosan épül, s állomása a Rádiózenekar, a megannyi felkérés, szólókoncert. Az a jó, hogy végtelen az előttünk



© Voros Attila

lévő repertoár, s mindig találok valami újat, érdekeset. Lajtha szerzeményeit például rendszeresen előadom, szeretném eljátszani az összes magyar hangszeres népzenejét, megmutatni ezeket az értékeket, mert ez is a dolga egy előadónak. Most még jól tudok hegedülni, színes repertoárt műsoron tartani, s lényeges, hogy mindezt olyan szinten tegyem, amit elvárok magamtól, a legszigorúbb kritikusomtól.

Mennyiben formálta a zenei gondolkodását a Vásáry Tamással való, sok éve tartó barátsága?

Úgy vélem egy mester az életével mutat példát, s ő olyan művész, akinek maga a zene az élete. Ahogy sok-sok hónappal korábban elkezd készülni egy zenedarabra, a partitúrával sétálva a Citadellán, s gyaloglás közben magyarázza, hogyan kell a zeneműveket érteni, érezni, mindez segít abban, hogy az ember a kis fekete pöttyöket, a kottafejeket élettel tudja megtölteni. Ahogy múlnak az évek, egyre inkább azt gondolom, hogy ezt csak akkor tudom jól megtenni, ha magam is tele vagyok élettel. A zene terén nem a mérnöki pontosság a leglényegesebb. A volt tanárom úgy vélte, hogy egy székot is meg lehet tanítani hegedülni, a kérdés az, hogy érzelmileg, értelmileg minden szinten meg tudja-e tartani azt a harmóniát, ami az ahhoz szükséges, hogy képes legyen tolmácsolni a zeneszerző üzenetét. Hiszen amikor az ember ott áll a pódiumon, magának is tudnia, éreznie kell mindezt, akkor tudja csak továbbadni a publikumnak. S a közvetített mondandóhoz hozzáadódnak



© Csibi Szilvia

a saját élmények, érzelmek. Nem attól lesz valaki jó muzsikusként, ha napi 18 órán keresztül nyüstöli a hangszert. Hiszen ahogy Auer is mondta, az, akinek egy nap három óránál többet kell gyakorolnia, ne menjen hangszeres művésznek, és ezzel is utalt arra, hogy az élet más területein is tapasztalatokat kell szerezni. A zene ugyanis érzelmeket fejez ki, s hogy megtörténjen ez az áramlás, nem szabad a valódi forrásától elvágva keresni... Akkor vagyok én magam is elégedett egy-egy koncerttel, ha képessé válok a műben rejlő érzelmeket átadni a publikumnak. Erre törekszem minden fellépésem.

2023. március 13., 19:30
Zeneakadémia

TÜZES KEDVENCEK

Sztravinszkij: Tűzmadár szvit (1919)
Levitas: Remembering Benny Goodman
Dvořák: IX. szimfónia

Budafoki Dohnányi Zenekar

DUO GURFINKEL – klarinét

Vezényel:
VAKHTANG KAKHIDZE

Jegyvásárlás: bdz.jegy.hu

DOHNÁNYI BÉRELET
ZENEAKADÉMIA

BUDAFOKI DOHNÁNYI ZENEKAR

KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS
MINISZTERIUM

A promotional poster for a concert. The background is a vibrant, abstract illustration of a phoenix rising from flames. The colors are primarily red, orange, and yellow, with some blue and purple accents. The text is white and black, providing details about the concert date, time, venue, and performers.

Karantén van, együtt vagyunk: készítsünk egy CD-t!

Ha már karantén van és otthon kell lennünk, használjuk ki a lehetőséget, és vegyünk fel egy lemezt! Zenész házaspár, két kisgyerekekkel, egymástól független, nemzetközileg is elismert, élénk szakmai élettel, mondhatni karrierjük csúcán. Mi a titkuk? Milyen érzés sikeresnek lenni? Győri Noémit és Madaras Gergelyt faggattuk.





Györi Noémi fuvolaművész (rendszeresen koncertezik, a manchesteri RNCM tanára, kottákat szerkeszt és ad közre, a karantén alatt fejezte be doktori disszertációját a londoni Royal Academy of Music-on, nemzetközi elismertségét jelzi, hogy 2021-ben a japán The Flute és az amerikai The Flute View folyóirat is címlapjával választotta a vele készült interjút), Madaras Gergely (karmester, 2019 óta a liège-i Királyi Filharmonikus Zenekar zeneigazgatója, világszerte számon tartott, keresett karmester). Gergely is fuvolistaként kezdte zenei karrierjét, így a karantén idején kezdetben szórakozásból, nosztalgiaiból kezdtek el kamarázni a családban, régi kedves kétfuvolás darabjaikat feleleveníteni...

Madaras Gergely: ...majd arra gondoltunk, hogy ezek pont olyan művek – romantikus virtuóz duók, szellemes, könnyed, életvidám hangulatban –, amelyek pozitív kisugárzással a Covid bezártsága alatt jobb kedvre deríthetik a hallgatókat. El is játszottuk őket a londoni társasházunk lakóinak: szívet melengetően lelkes visszajelzéseket kaptunk! Ezután határoztuk el, hogy érdemes lenne CD-n is megörökíteni a műsort, mint egy jóleső mementót.

A CD-n a Doppler-fivérek egy- és kétfuvolás darabjai és Kuhlau apollói hangulatú G-dúr kétfuvolás-zongorás triója hangzik el.

Györi Noémi: A *Fantázia magyar motívumok alapján* nem véletlenül lett a lemez első száma: virtuóz verbunkos stílusával kicsit a honvágyat is előhozta bennünk azokban a hónapokban, amikor nem tudtunk utazni. Ezeket a darabokat egyébként sokat játszottuk konzis korunkban, így most különös és érdekes volt korábbi zenei elképzeléseinkkel újra szembesülni.

Sőt, a Rigoletto-fantáziát már első, 2002-ben készült magán-CD-tenek is hallhatjuk! Ekkor még javában a konzis padjait koptattátok, ami jócskán felveti azt a gondolatot, hogy ti egyáltalán nem voltatok átlagos konzisok.

Gy.N.: Valóban, először is gimnazistaként, külsőként jártunk a Bartókba, ami számunkra jól járható útnak bizonyult, bár sokan hitetlenkedve féltettek a „dupla” nehézségek miatt. Ez volt bennünk Gergővel az első közös pont. Tanárunk, Gyöngyössy Zoltán meg is kért engem, hogy mint „tapasztalt” külsős másodikos, az éppen akkor érkező Gergőt igazítsam el a konzis világ útvesztőjében. Így lettünk először legjobb barátok, majd egy pár.

Igen, gimnazistaként a konzis tanulmányok más megvilágításba kerülnek. De nemcsak erre gondolok. Mennyire számít átlagosnak, hogy egy középiskolás ifjúsági zenekart alapít, vagy hogy kortárszenei fesztivált rendez? Ezekhez képest egy CD felvétele már semmiségnek tűnik.

M.G.: A zenekar-alapítás ötlete onnan jött, hogy lehetőségeket kerestünk a minket foglalkoztató szakmai ambíciók megélésére: Noémi szerette volna kipróbálni magát zene-

kari szólófuvolásként, én pedig vágytam a vezénylésre. A gyerekkori karmesteri terveim miatt a konziban a fuvola mellett hegedű és zeneszerzés-szakot is végeztem, így rálátásunk volt arra is, hogy milyen kevés lehetősége van a fiatal zeneszerzőknek az intézmény falain kívül bemutatkozni, a kortársaikkal együttműködni. A fesztivál ötlete pedig innen származik.

Ilyen egyszerű?

Gy.N.: (nevet) Talán. Ez egy „csináld magad” hőskor volt... A 2002-es CD-t például egy zeneiskola dísztermében vettük fel, amit egyetlen éjszakára kaptunk meg. A hangmérnökünk is egy lelkes amatőr volt, a kísérőfüzetet magunk nyomtattuk, a borítóra saját kezűleg fényképeztem unokatestvérem, Györi Márton festményét – nem is volt könnyű megfelelő minőségben lefotózni az akkori kis amatőr gépemmel.

Magyarország a fuvolások országa. Végül miért tájékozód-tatok külföldi tanulmányok irányába?

Gy.N.: Én már gyerekkoromban is éltem külföldön szüleim munkája révén: Amerikában és Japánban. Talán ezért is éreztem fontosnak a nyelvtudást és a más kultúrák iránti nyitottságot. A budapesti Zeneakadémia elvégzése után természetes volt számomra, hogy külföldi képzésekkel tágítsam a látókörömet, így választottam a bécsi és müncheni posztgraduális képzéseket. Gergő pedig már fuvola szakos zeneakadémistaként a karmesteri pálya felé fordult, így a budapestivel párhuzamosan végezte a bécsi Zeneakadémiát. Nem bántuk meg, mindketten rengeteg tudással gazdagodtunk.

És neked alkalmad nyílt a világ egyik legjobb zenekarában fuvolázni!

Gy.N.: Igen, két éven át játszottam a bécsi Operaház zenekarában (Bécsi Filharmonikusok – a szerk.) egyfajta rendszeres beugróként. Csodálatos zenei élményekben volt részem, egyben hatalmas volt a nyomás, mert egyik napról a másikra kellett megtanulnom a repertoáróperák fuvolaszólamát, hiszen ezek az előadások Bécsben próba nélkül mennek! A fúvósok között akkoriban szinte mindig én voltam az egyetlen nő, ráadásul külföldi... Ennek ellenére ritkán kaptam olyan sok pozitív visszajelzést a játékomra, mint az ottani kollégáktól.

Karrieretek úgy alakul, ahogy az az impresszáriók képzeletbeli nagykönyvében meg van írva. Noémi virtuóz módon szalalozzik a szólista, kamarazenei, zenekari és tanári feladatok között (nem feledve a legmotiváltabb anyai jelenlétet), Gergely huszonévesen, 2013–14-től két zenekar vezetőjeként kezdetett igazi „felnőtt” karmesteri karrierbe: meghívást kapott a szombathelyi Savaria Szimfonikus Zenekar és a Dijon-Bourgogne Zenekar zeneigazgatói-karmesteri feladatára. Talán ez jelentette a pályádon az első fordulópontot.



© Benjamin Ealovega

M.G.: A fordulópontokról sokszor utólag tudjuk meg, hogy milyen jelentőségűek, mert amikor megéljük őket, általában ki sem látszunk a rengeteg munkából (*nevet*). Visszatekintve úgy tűnik, mintha éppen egy kudarc lendítette volna előre a karmesteri pályámat. 2011-ben részt vettem életem első és utolsó karmesterversenyén Franciaországban, Besançonban, amit nem nyertem meg, bár harmadmagammal bekerültem az utolsó fordulóba. Persze csalódott voltam, főleg, amikor a győztest elárasztották koncertfelkérésekkel és versengtek érte az impresszáriók, a 2.-3. helyezetteknek, különdíjasoknak meg csak a vállveregetés jutott. Utólag azonban az látszik, hogy a versenynek bizonyos értelemben mégis én voltam a nyertese: a másik két kollégám az elmúlt 10 év távlatában nem tudott karmesterként jelentősen kibontakozni.

Már az elődöntőre is számos művész-menedzser és zenekarigazgató jött el, például az Orchestre Dijon Bourgogne vezetője is, akikkel ezután kapcsolatban maradtam. Mivel a jelentős ügynökségek szinte mind londoni székhelyűek, és én két évvel később részt vehettem Colin Davis és a Londoni Szimfonikusok mesterkurzusán, meghívtam őket. El is jöttek, a kurzus is nagyon jól sikerült, és persze egymást is látták...Már másnap négy ajánlatot is kaptam művész-ügynökségi világmérvőre. Besançon nyomán tehát nem azonnal, hanem lassanként, az ott szerzett kapcsolataimat gondosan építve, rengeteg tanulást és munkát

beletéve valósultak meg ezek a fontos szakmai előrelépések. Az ott elültetett csírákból, magokból később így fontos virágok, növények fejlődtek ki.

Például a dijoni zenekar karmesteri felkérése.

M.G.: Igen, ez volt az első zeneigazgatói megbízásom, ami számomra óriási jelentőségű volt. Dijon egyébként egy kisebb zenekar, főleg a mostani, liège-i együttesemhez mérten, amelynek ahhoz képest tízszeres költségvetése és nagy létszámú stábja is figyelemre méltó.

Tudtál már franciául, amikor Dijonba kerültél? Azt nagyon szeretik a franciák...

M.G.: Nem tudtam, nem is volt feltétel, egy-egy évadban mindössze öt hetet töltöttem ott. Ugyan angolul és németül már magas szinten beszéltem, Noémi unszolására végül mégis ráfeküdtem a franciatanulásra, noha ez életünk egyik legsúfoltabb időszaka volt. Dijon mellett Londonban asszisztens karmester voltam az Angol Nemzeti Operában, és ekkor született az első kislányunk is. Aztán hamar kiderült, milyen hasznos a francia nyelvtudás: ennek köszönhetően egészen más szinten tudtam kapcsolódni a zenészekhez, kiállni a zenekar érdekeiért a sajtóban és a politikusoknál, illetve egész más esélyekkel indultam a liège-i állás elnyeréséért is, ahol ma már csak a franciát használom.

Dijonnal párhuzamosan kineveztek Szombathelyen a Savaria Szimfonikusok vezető karmesterének is, ennek hat éve után jött Liège. Megnéztem a szeptembertől kezdődő évadok műsorát, és meglepetten láttam, hogy szeptember 1. és 20. között hat koncert van, nagyjából hat különböző műsorral, ami elég intenzívnek tűnik.

M.G.: Igen. A zenészek nyilván teljes joggal szívják a fogukat, jómagam is, de annyira szerteágazó a hónap munkaterve, hogy ennek így kell lennie, mert minden helyszínnek meg kell felelnünk. Egy liège-i hangversennyel kezdünk, majd két másik különböző programmal utazunk rövid franciaországi turnéra, aztán jön a szezonnyitó koncertünk egy újabb repertoárral, amit a Mezzo TV is felvesz.

Japánban a Suntori Hallban vezényelsz októberben, ahova tiszta magyar műsorral hívtak. Hogyan érvényesülnek a preferenciák a műsorválasztásban? Gondolom, a vendégkarmester tekintélyét jelzi, ha rábízzák a darabok kiválasztását.

M.G.: A műsoroknak általában van egyfajta vezérfonala, vagy van domináns zeneszerző, tematika a szezonban, esetleg egy szólista, akivel a felkérőm dolgozni szeretne. Ezeket figyelembe véve most már legtöbbször én teszek javaslatot a műsorra. Szeretnék egy-egy művet többször vezényelni, hogy elmélyülhessek bennük, de így is folyamatosan új darabokat kell tanulnom. Éves szinten közel száz művet vezénylek, a darabok felét mégis először dirigálok. A karmesteri repertoár olyan hatalmas, hogy végigvezényléséhez egy egész élet is kevés...

Emiatt fontosnak tartom, hogy legyenek bizonyos fókuszok egy-egy évadomban, ezen kívül a magyar zenét és zeneszerzőket mindig kiemelten kezelem. Szeretném elérni, hogy ha a világon bárhol magyar zeneszerző művét tűzik műsorra, az én nevem is felmerüljön, mint lehetséges karmester.

Amikor együtt léptek fel, mint tavaly novemberben a Nemzeti Filharmonikusokkal, mi dönti el, hogy a Szervánszky-fuvolaverseny vagy mondjuk Jacques Ibert kerüljön műsorra?

Gy.N.: A zenekar javaslata volt Szervánszky, bár ők először egy zenekari művét gondolták a műsorba illeszteni. Ehhez javasoltuk a Fuvolaversenyt, ami annyira domináns, hogy végül ez maradt az egyedüli Szervánszky-mű a programban. Nagyon szeretem ezt a ritkán játszott fuvolaversenyt: minden tétele igazi nagyzenekart mozgat meg, lehetőséget adva rengeteg szín és a fuvola sokféle karakterének bemutatására. Ez volt az első alkalom, hogy a Nemzeti Filharmonikusokkal dolgozom, boldog vagyok, hogy ezzel a különleges magyar művel dolgozhattam velük, amit a zenekar autentikusan szólaltatott meg.

Karrieretek során sokat dolgoztatok együtt fuvoladuóként, konzis éveitekben a zenekar és a fesztivál alapításával, és később karmester-szólísta összeállításban egyaránt.

Gy.N.: Valóban rengeteg közös projektünk volt, de a zenekart és a fesztivált abba kellett hagynunk, hogy több időnk maradjon a tanulmányainkkal, saját fejlődésünk tovább- lendítésével és a külföldi életünk feltételeinek megteremtésével foglalkozni.

Mindig nagyon szerettünk együtt dolgozni, csodálatos ajándék az, hogy mi egy pár vagyunk, hogy Gergő ilyen nagyszerű muzsikus, akivel mindig felemelő és könnyű együttműködni – mégis a konzi után szerettünk volna egyféle szakmai különválást is megvalósítani. Gergő elkezdett hangsúlyosan a karmesterségre koncentrálni, én pedig szerettem volna, hogy engem elsősorban ne úgy ismerjenek meg az emberek, mint a Győri–Madaras zenészházaspár tagját, hanem Győri Noémiként saját jogon tartsanak számon, mint fuvolást, mint zenészt... Ezért az elmúlt évtizedben a korábbiakhoz képest sokkal kevesebbet játszottunk együtt. Az utóbbi években a Klassz a pARTon fesztiválon, Érdi Márta kedvéért kezdtünk el újra együtt fuvolázni, majd a karanténban sokkal többet, innen szinte egyenes út vezetett a Doppler-CD-hez... Ezzel úgy érzem, új időszak nyílt az életünkben, amiben még magasabb szinten tudunk együttműködni.

Sok minden más is változott az elmúlt években: született egy második gyerekünk, aki tovább gazdagítja a családukat, Gergő elkezdte Liège-t, én pedig még a nagy lezárások idején befejeztem a doktorimat. Ahogy megkaptam a PhD titlust, kicsit azt éreztem, hogy

na, most beérkeztem! Nagy kihívás volt a Londoni Királyi Zeneakadémia képzésének történetében első fuvolásaként, nem anyanyelvüként és kisgyerekes anyaként ezt a doktorit végigvinni... Mellette persze nem hagytam abba a koncertezést és a tanítást sem, ezekkel párhuzamosan végeztem a képzést úgy, hogy Gergő folyamatosan utazott és Londonban nem voltak nagyszülők. Csodálatos, támogató családuk van, de mindkettőnk szülei dolgoznak még, ezért csupán alkalmanként tudnak kiutazni Londonba.

Hogyan szerveztétek az életeteket?

Gy.N.: Kezdetben úgy találtuk jobbnak, hogy Gergő rövidebb időszakokra utazik el, és utána mindig hazajön, de mindannyiunkat nagyon megterhelt és felzaklatott a gyakori váltás. Jobbnak bizonyult az, hogy hosszabb távolléteket hosszabb együttlétek követnek, ilyenkor Gergő azonnal varázslatosan felveszi a család ritmusát, megszereli a dolgokat, istenieket főz, sok időt tölt a gyerekekkel. Ez vált be.

Sokat foglalkoztál átíratok készítésével, Haydn vonósnyegéseket írtál át fuvolanégyesre, az op. 76 darabjait CD-re vettétek a Hungarotonnál. A disszertációd is Haydn-, Mozart- és Beethoven-zongoraszonáták fuvola-gitárra történő átdolgozásával foglalkozik, ami jelentős, hiánypótló repertoárgazdagítást eredményez. Tervezel ezekből a darabokból is hangfelvételt?

Gy.N.: Igen, a doktorihoz Koltai Katalinnal közösen feldolgozott művekből már készült is lemez a német Genuin gondozásában, a kották pedig a bécsi Doblinger kiadásában hozzáférhetőek. A Hungarotonnál azóta már egy új lemezterv megvalósításán dolgozom: tavasszal a nagyszerű francia-magyar zongoraművésszel, Suzana Bartallal többek között Beethoven, Schubert és Blahetka műveit vesszük fel.

Munkáidat meghökkentő tudatosság jellemzi. És még nem is beszéltünk az online jelenlétekről, a több mint professzionális személyes honlapodról! Mintha minden fokozatonként szépen egymásra épülne, egyfajta közös szállal, de sajátos, egyéni arcúval.

Gy.N.: Tudatosságra is törekszem, törekszünk, bár belülről sokszor inkább csak a „keep going”-ból alakul ki a következő, tudatosnak tűnő lépés. A legfontosabb mégis az a hozzáállás, hogy amennyire csak lehetséges, a legmagasabb színvonalon, lehetőleg nemcsak 100, hanem 120 százalékon dolgozzunk, és minden nehézség ellenére folytassuk a feladatainkat. Ezt a mantrát magamnak, gyerekeimnek, sőt a tanítványaimnak is sokat ismételtetem. Tapasztalataim szerint minden megmozdíthat valamit, új dolgokat hozhat elő, megnyílhatnak ajtók, bekapcsolódhatnak más emberek, visszajelzések jönnek, lehetőségek alakulnak... Még ha nem is pontosan az a kiskert születik meg, amit az ember a földkupacban előtte oda képzelt.

Bach, a cselló és én

Szabó Ildikó tanulásról, tanításról és a hangszer véget nem érő felfedezéséről

Bár már több mint negyedszázada játszik csellóján, hisz négyévesen kezdte, ma is változatlan szenvedéllyel kutatja titkait. Meditációhoz tartja hasonlóknak, amikor Bachot szólaltat meg a pódiumon, s a kamarazene mellett a szólószerepléseket élvezi a legjobban. A gordonkaművésszel arról beszélgettünk, hogyan vezetett útja a Különleges Tehetségek Osztályából a németországi mesterképzésig, miként látja a hazai és a külföldi oktatás közötti különbségeket, kinek a kérésére tanított már 15 évesen, és mi az, amit mindenképp szeretne átadni a tanítványainak. Emellett legújabb lemezéről, valamint arról is szót ejtettünk, mit tervez a következő időszakban.





Lassan már 12 esztendeje él Berlinben. Miért döntött a német főváros mellett?

Ennek a történetnek temérdek összetevője van, először csak tanulni indultam... A Zeneakadémián Mező László volt a mesterem, akinek máig hálás vagyok. Minden növendékének térképet adott ahhoz, hogyan közlekedjen a fogólapon, s mindaz, amit tőle sajátítottam el, most is fontos a gyakorlásomban. Kreatív megoldásokat talált ki, s arra is megtanított, hogy mit lehet biztonsággal alkalmazni a hangszeren, ha nincs annyi időm a koncert előtt foglalkozni egy darabbal, mint amennyit szeretnék... Hat év elteltével, az érettségít évében Mező tanár úr nagyon elégedett volt velem, én pedig már be tudtam fejezni a mondatait. Éreztem, hogy szükségem van újabb impulzusokra, ideje volna máshol is tapasztalatokat gyűjteni. Ugyanis már a kezdetektől igyekeztem tájékozódni arról, hol tart a világban a többi fiatal gordonkás, miként fejlődik a hangszeres játék és változik az irodalma. Ezért is indultam különböző versenyeken, kurzusokon. Arra törekedtem, hogy minden újdonságot, amit csak lehet, beépítsek a saját játékomba, repertoáromba. Berlinre Jens Peter Maintz miatt esett a választásom, aki olyan népszerű mester, hogy nyolcvankilencen jelentkeztek az osztályába, s összesen kettőnket vett fel. Most, amikor már én magam is évek óta tanítok, egyre többféle korosztályt, világosodik meg teljes egészében, hogy melyek azok az abszolút értékek, amelyeket eddigi mestereimtől tanulhattam, s amelyeket magam is szeretnék továbbadni.

Ezek szerint Berlinben megkapta azt a többletet, amire vágyott...

Érdekes időszakban érkeztem, amikor éppen generációváltás történt a csellisták körében, s Jens Peter Maintz egyike volt az új, fiatalabb professzoroknak. A kurzusán folytató, közös munka és a zárókoncert alapján döntötte el, hogy felvesz növendékének. S bár a német fővárosban folyó, pezsgő kulturális élet is csábító, főként miatta döntöttem Berlin mellett. A környezetváltozást ugyancsak hasznosnak éreztem, jó volt egy új zenei közeg részévé válni. Ha itthon maradok, úgy vélem, nem fejlődök úgy, ahogy szerettem volna, s a karrierem tekintetében is lényegesnek éreztem ezt a váltást. Jó volt az a támogató közeg, ami Berlinben fogadott. Bár az első esztendő roppant nehéz volt, ki kellett koplalni, hiszen még nem kaphattam ösztöndíjat, utána viszont mindenütt azt éreztették velem, hogy csakis a munkám alapján fognak megítélni, tényleg a teljesítmény számít.

Külső szemmel pedig felívelőnek tűnt itthon is a karrierje, versenygyőzelmek, Junior Prima Díj, Fischer Annie Ösztöndíj, koncertek, lemezfelvételek...

Talán benne volt a köztudatban, hogy Szabó Ildikó elég jól csellóztat... Ezt azonban kevésnek éreztem, lehet, hogy csak a bennem lévő maximalizmus miatt. Az iskola végeztével arról is döntenem kell, mi legyen a folytatás, a szólistai, a zenekari vagy a kamarazenei út. Miközben az ember akadé-

mistaként még nem is tudja, mi is az a szólistalét, miből is áll a szólistaképzés... Az az igazi, amikor valakinek évente száz hangversenye van, s bizonyos repertoárt képes minden szituációban eljátszani, s jól bírja a folytonos utazást, stresszt, azt, hogy minden alkalommal mással, máshol próbál... S annak ellenére sem egyszerű egy ilyen út, ha valaki – akárcsak én – muzsikus családban nő fel. Számomra adott volt a természetes zenei háttér, hiszen nagyapámat és édesapámat is sokan ismerték, ismerik.

Azért talán így könnyebb elindulni a zenei pályán...

Nehéz megmondani, hogy mennyiben segítség vagy inkább többlet-elvárásokat generál. Gyakran azt éreztem, tízszer annyit kell teljesítenem, vagy hogy érdekes viszonyulásokat eredményez ez, hiszen sokan, akik nem is ismertek, csak édesapámmal muzsikáltak korábban, prekoncepciókkal érkeztek az első közös próbánkra, aztán meglepődtek, hogy én mennyire más vagyok. Sokszor fordult az is elő, hogy egy-egy eredmény kapcsán visszahallottam: könnyű nekem, mert az apukám is csellista. Természetesen szakmailag mindig sokat segített, kikérem ma is a véleményét, de kezdettől a saját utamat jártam.

S ahogy befejezte az iskolát, utána is maradt.

Még nem fejeztem be... 2018-tól Weimarban, a Liszt Ferencről elnevezett főiskolán folytattam a tanulmányaimat, s jelenleg is Wolfgang Emanuel Schmidtnek vagyok a tanítványa, immáron a Kronberg Akadémián. Weimar azért volt fontos állomás, mert szerettem volna megszerezni a legmagasabb egyetemi fokozatot. A „Konzertexamen” más, mint az otthoni doktori képzés, kizárólag az előadó-művészeti részre fókuszál. Kronberg pedig már csak igazi jutalomjáték – különlegesen az óráink, világhírű muzsikuskok, karmesterek, zongoristák a vendéglelőadóink, többek között Gidon Kremer, Schiff András. S már nem külső kontrollt jelent a tanár, a saját művészi elképzeléseinket kell megvalósítani, s adott esetben megvédeni a foglalkozásaink során, hiszen ők is azt vallják, lehet másképp gondolkodni a művekről. A munkánk lényege, hogy a kvalitásainkat előtérbe helyezzük. Már lassan tucatnyi esztendeje élek Berlinben, még nem találtam a világban olyan másik helyet, ahová érdemes volna innen elköltözni. Itt se minden tökéletes, nincs kolbászból a kerítés, de úgy érzem, számít, értékelve van a szakmai teljesítményem. Németországban kaptam ösztöndíjakat, s támogattak mesterhangszer tekintetében is. Hálás vagyok mindezért, jó Berlinben, ebben az élhető városban lakni, ahol tisztelik a munkámat, ahogyan a zenéhez viszonyulok, azt, aki vagyok. Önazonosan tudok létezni.

Mi mindennel foglalkozik a tanulmányok mellett?

Szabadúszó művészként az utóbbi két pandémiás év nem volt könnyű... A nehézségek ellenére voltak szólóestjeim, felléptem zenekarokkal, szerepeltünk a duónkkal, amit Jesse Flowers gitárművésszel hoztunk létre. Vele több átíratot is készítettünk már közösen, ez egy másfajta kreatív munka,

ami szintén inspirál. Teljesen más kamarázni, mint szólóban fellépni, de minden zenei kihívásnak örülök. Amit még szeretnék elérni a következő időszakban, hogy a koncertek mellett hangsúlyos legyen a tanári feladat is, és ne csak meghatározott időre szóló felkéréseket kapjak, hanem egy állást is.

Régóta tanít?

Igen, hiszen az első alkalomra fiatal koromban került sor, s igazán meglepetésként ért. A második nyaramat töltöttem Starker János kurzusán, 15 éves lehettem, és csak csodálkozva néztem, amikor azt mondta: el kell kezdened tanítani... Érdekes, hogy kiket tartunk mestereinknek, hiszen Starkerrel nem volt sok óránk, de ezek során is olyan mély benyomásokat hagyott, annyi tudást kaptam tőle, ami a mai napig meghatározza az értékrendemet, ezek közé tartozik a tanítás és az arról való gondolkodás is. Ő hívta fel a figyelmemet arra, hogy ahogyan a hangszeren játszom, annak annyira tudatosnak kell lennie, hogy pontosan el tudjam mondani, magyarul a növendéknek is. S ha kell, akkor képes legyek rávezetni a megoldásra. Mindenkinek más a beállítottsága, a fantáziája, a gondolatvilága. S most már tudom, hogy van, akinek azt kell mondanom ahhoz, hogy elérjük a kívánt eredményt, hogy 5 cm-rel emeld meg és fordítsd kicsit el a vonót, másnak azt, hogy játssza el úgy az adott részt, ahogy a medve felkel a tavaszi álmából. Mindenkihez meg kell találni az utat. Nem mondhatom el ugyanazt a mondatot ötször, s együtt kell megtalálnunk a jó megoldást. Első alkalommal egy nálamnál tíz évvel idősebb hallgatónak kellett segítenem, Starker azt mondta, nagyon jól csinálom a spiccatót, adjam tovább neki a módszereimet. Sikerral jártam... Később Berlinben egymástól is sokat tanultunk az osztályban. Ott is volt versengés, de mindig a legnagyobb tisztelettel bántunk a másikkal. Hallgattuk egymás gyakorlását is, átvettünk repertoárötleleteket, mindez motiváló közeget jelentett. Engem is arra ösztönzött, hogy egyszer majd én magam is egy ilyen közösséget hozzak létre muzsikusként, tanárként. Ami Berlinben természetesnek számított az egyetemen, hogy meghallgatjuk egymás hangversenyét, itthon nem volt jellemző. A legnagyobb különbséget talán a nyitottabb, kommunikatívabb közeg jelenti, ezért váltam Németországban én is sokkal felszabadultabbá. Az egyetemi évek során Weimarban először a tanáromnak assisztáltam fél évet, majd egy szemesztert helyettesítettem tanárként a hamburgi főiskolán. Öröm volt, hogy sikerrel szerepeltem az állásért hirdetett próbajátékon, próbatanításon. Jelenleg egy nagyon tehetséges, 12 éves növendékkel foglalkozom. Rendszeresen tartok – már három éve – mesterkurzusokat Budapesten, a Cellissimo Akadémián, amelyet édesapám alapított. Ősszel a hamburgi Elbphilharmonie-ban léptem fel Weinberg Concertinójával. Januárban Tabea Zimmermann felkérésére Schloss Elmauban kamaramuzsikáltam, február elején a Müpa Prokofjev-maratonján játszhattam Fischer Iván meghívására. Az idén szerepelni fogok a Kronberg Fesztiválon, a Rheingau Fesztiválon és a londoni Wigmore Hallban is.

Születnek közben a lemezfelvételek, hiszen a 2020-ban megjelent Heritage albuma szép recenziókat kapott, a Német Lemezkritikusok Díjára is jelölték.

Több száz albumból választották így óriási pozitív meglepetést jelentett, hogy bekerülhettem ebbe a körbe. Az én felvételem Tabea Zimmermann lemezével került egy csoportba. Fiatalkorom óta imádom felvételt készíteni, s a Heritage, ahogy a CD bookletjében is szerepel: „útmutatás szeretne lenni a magyar, illetve erdélyi származású szerzők műveinek interpretációjához, mely a magyar vonós iskola tradíciói mellett, személyes kapcsolatokon keresztül, „tisztá forrásból” merít.” Engem zavar, hogy Kodály Szólószonátájában még a mai napig rengeteg elolvasott hangot hallok a kollégáknál, így a lehető leghitelesebb felvételt szerettem volna elkészíteni. Ezzel a misszióval ültem be a stúdióba, s örülök, hogy felfigyeltek az eredményre. Izgalmas ez az album, hiszen Kodály mellett Ligeti György, Eötvös Péter, Kurtág György és a nagypám, Szabó Csaba szóló csellóra komponált művei kaptak rajta helyet. Kurtág egyik új műve, illetve nagypám szvitje világszerte felvétel. Több alkalommal voltam Alfred Brendel-nél Londonban, átvettük az összes Beethoven cselló-zongora szonátát és variációkat, Schubert- és Brahms-szonátákat. Őrá úgy tekintek, mint egyik mentoromra. A következő lemezprojekt az ő javaslatára jött létre, tavaly szeptemberben fejeztük be Beethoven összes csellóra és zongorára írt művének felvételét Lajkó István zongoraművésszel, szintén a Hungaroton kiadónál, és ez az album márciustól lesz majd megvásárolható. Művészi mérföldkő mindkettőnk számára. Emellett is akadnak izgalmas projektek, hiszen a gitárral alkotott duónknak komponált egy művet a fiatal, tehetséges zeneszerző, Szászi Petra. Úgy érzem, most haladok az ideális művészi lét felé, ami egy fix állás, egy jó közösség és inspirálóan érdekes feladatok sora. Mindenre nyitott vagyok, de a legjobban azt szeretem, ha szólístaként léphetek fel. Csellóstaként kiskorától mindig valakivel játszik az ember, erre vagyunk szocializálva, rengeteg kamarazenét játszunk. A szólófellépések ritkábbak. Bach zenéje például meditatív állapotot jelent. Az ember teljesen egyedül van a pódiumon, minden döntéséért csak ő felel. Más tudatállapotot jelent mindez, s megbirkózunk, megharcolunk saját magunkkal. Engem vonz ez a kihívás, az, hogy a színpadon csak Bach, a cselló és én létezem... De nemcsak a hat szvitet adom elő örömmel, hanem a Heritage albumon rögzített bármelyik szóló darabot. S bár, már negyedszázada játszom a hangszeren, még ma is újabb és újabb oldalait fedezem fel. A hangszer formálja a gondolkodásunkat, a lelkünket és a kezünket is. Mindent tudni akarok a csellóról, állandóan foglalkoztat, és ha bármilyen problémába ütközöm, addig próbálok, amíg meg nem találok a megoldást. Bizom benne, hogy a hangszer iránti, csillapíthatatlan kíváncsiságot, megszólaltatásának újabb és újabb szintjeit, lehetőségeit, a zene útjainak folytonos kutatását a közönségnek és a növendékeimnek is tovább tudom adni.

PANNON
PHILHARMONIC

PANNON
FILHARMONIKUSOK

22/23 **MÁRCIUS 24.**
péntek 19.30
Müpa

TAVASZSZENTEŐ

Joseph Haydn: 4. (D-dúr) szimfónia
Bartók Béla: Brácsaverseny
(Bartók Péter vezetésével készült változat)
Igor Stravinsky: Tavaszí áldozat

Antoine Tamestit – mélyhegedű
Vezényel: **Varga Gilbert**

müpa
Budapest

Kortárszenei CD-újdonság az emt EDITION MARTIN TCHIBA kiadásában!

Piano Music by **Gerhard Stäbler | Kunsu Shim**
Martin Tchiba piano | co-composition

emt

Piano Music by
Gerhard Stäbler | Kunsu Shim

Martin Tchiba piano | co-composition

hr2
kultur



Fotó: Sonja Schwelgen

Martin Tchiba erre az albumra Gerhard Stäbler és Kunsu Shim zongoraműveit játszotta fel. A megszokott „szereposztást” (zeneszerző és előadó) átfedéssel értelmezi a CD programkompozíciója: Tchiba több darabban (társ-)zeneszerzőként is megjelenik.

emt

www.tchiba.com/edition

Koprodukción a Hessischer Rundfunkkal.
A lemez az Észak-Rajna-Vesztfália Művészeti Alapítvány támogatásával készült.

hr2
kultur

Kunststiftung
NRW



1995-ben Az életmű fele sorozatban az akkor 39 éves Tihanyi Lászlóval summáztuk az addig őt ért hatásokat, s eljutottunk addig, hogy a francia zeneszerzők alkotta *Itinéraire* csoport szellemi vonzásába került.

Az azóta eltelt bő negyedszázadban érték-e további olyan impulzusok, amelyek megváltoztatták zeneszerzői gondolkodásodat?

Nem változtatták meg, csak formálták, alakították. Nem zeneszerzőket, csoportokat tudnék megnevezni, sokkal inkább zeneszerzői gondolkodásmódot konkrét darabok kapcsán. Az akkori beszélgetésünk utáni időszakban kezdtem tisztába kerülni saját zeneszerzői lehetőségeimmel, képességgemmel, s azzal, hogy milyen típusú darabokat szeretnék megírni, milyenekre lennének a legalkalmasabb. Azt konstataáltam, s ezt mára nyíltan vállalnom kell, hogy nem nagy lelkesedéssel látok szólódarabok írásának. Néha megkérnek, de többször háritom el, mint vállalom, mert egyre inkább a zenekari hangszerelések felé fordultam. Zenekari kompozíciókat is írtam, most is egy ilyen ciklus van munkában, de érdeklődésem középpontjába az ensemble-darabok kerültek, nagyobb létszámú vegyes kamaraegyütteseket foglalkoztató partitúrák. Ezek hangszerelése speciális, de zenekari típusú, hangszínkeveréses megközelítést igényelnek.

Efelé vonzódásodban van szerepe annak, hogy karmesterként is ténykedel?

Egészen biztos. Ha karmesterként veszek kézbe egy partitúrát, egy-két lap átolvasása után meg tudom mondani, hogy a komponista maga dirigál-e, vagy játszik-e valamilyen a zenekarban is használatos hangszereken, netán „csak” alkotó. A jelölésmódok mutatják ezt, az, hogy mennyire próbálja segíteni a partitúra elolvasását a zeneszerző. Örök kérdés marad a notációban, hogy mit kell egy komponistának leírnia. A historikus zenészek különösen tudják, hogy a barokkban, korai klasszikában a zeneszerző a darab struktúráját írta le, hogy azt hogyan kell játszani, az vagy benne volt a kottában, vagy nem. A muzsikuskok számára nem volt kérdés, mit kell csinálni. Mára eljutottunk oda, s ezt csak fokozza, hogy a zeneszerző nem mindenképp van jelen a darabja próbafolyamatában és előadásakor, hogy precízen leírunk mindent arról, amit a muzsikusknak tennie kell ahhoz, hogy az szólaljon meg, amit a szerző szeretne. Ha valaki nem praktizáló muzsikusk, illetve karmester, kevésbé van tapasztalata arról, hogy ő hogyan olvasna egy kottát szívesen.

Egy műfajt vegyünk külön górcső alá: az operát. Egy egész estét betöltő műved van és több kamaraoperád – ezeket majd kérlek, te definiáld. A zenés színpad szerepel további pályád terveiben is?

Egyre fontosabb számomra ez a műfaj. Színpadi nagyoperám eddig egy van, a *Génitrix* (Anyaissten), csaknem készen van egy második nagyoperám librettója, de nem

tudom, mikor fogok hozzá, mert sokéves munkát igényel, s egyelőre nem látom, mikor tudom ezt rászánni. Hermann Broch Vergilius halála című művének részleteiből állt össze a szövegkönyv németül. A semi-opera, más néven stage music, legkevésbé szerencsés elnevezéssel kamaraopera kategóriájában most írom az ötödiket. A 60. születésnapom alkalmával rendezett, Müpa-beli koncerten bemutatott két darab, a *Fehér rózsza* két színész narrátorra és két énekesre, valamint öt hangszerre és a *Vörös izzás* tánckoreográfiára, egy színész narrátorra, a darab egy pontján hat szólamú kis kórusra, továbbá ugyancsak öt hangszerre, a *Kék örvény* bariton szólóra és öt hangszerre – ezek valóban nem operák. Az *Arabeszk* egy-egy színésznőre és énekesnőre, nagyobb kamaraegyüttes közreműködésével íródott, s márciusi bemutatóra most komponálok két narrátorra és kamaraegyüttesre Akutagawa novellájára a következőt. A darab négy-ötödében az eredeti japán szöveget kell mondania a narrátornak, erre egy kedves zeneakadémiai japán tanítványomat kértem fel, a záró szakasz pedig a szereplő napjainkban való reinkarnációja, amelyet mindig az előadás helyének megfelelő nyelven kell megszólaltatni, Mácsai Pál vállalta ezt. A mindössze kétoldalas novella címe Vihar Judit szép fordításában *Biszei hite*. Biszei egy fiatalember, aki egy folyóparton rendületlenül várja kedvesét, de ő csak nem érkezik. Lassan besötétedik, a folyó áradni kezd, a fiú belefullad a vízbe, ami elviszi a tengerbe. A halott Biszei sok száz éves szünet után újjászületik, onnantól Akutagawa egyes szám első személyben beszél.

Úgy találom, hogy e színpadi művek mögött nagyobb a lírai tartalom, mint a drámai. Tévedek?

Lírai alkatnak érzem magam a zenében. A Zeneakadémia doktori iskolájának zeneszerző programját vezetem, s ott néha egy-egy életművet művenként vizsgálunk. A most lezárult szemeszterben Kurtág volt a tárgyunk. Minden darabjában azt tapasztaltuk meg, hogy ő izzig-vérig drámai alkat. Ezzel szemben nálam dramatikus elemek mögött a lírikus megközelítés dominál.

Értem, hogy mit találtok drámáinak Kurtág zenéjében, csak azért vitatkozom a lelkem mélyén, mert én éppen az ő drámát megemelő líraiságát szeretem nagyon.

Tisztán drámai és tisztán lírai alkat nem létezik. Az a kérdés, melyik megközelítés a belülről jövő, az elsődleges. Ez spontán, a másikat meg tanulni, ki kell dolgozni. Kurtág líraiságát imádom, de ami belőle a gesztusok szintjén jön, ahogy egy zenei pillanatot megragad, azt megformálja, kivetíti, az mindig drámai alapállásból következik.

A korábbi beszélgetésünkben természetesen szóba került Eötvös Péterhez való szakmai közelséged. Nem sugallom, hogy a Biszei hite, mint japán téma, emlékeztet az ő Hara-kirijére, mégis megkérdem, van valamilyen említhető szál a két mű között?

Nem, mert a Harakiri groteszk szituációra épül, abban inkább a bohóc és a drámai színész konfliktusa áll a darab közép-pontjában. Olyan, mintha egy bohóc japánkodna. Péter többször mondta nekem, hogy az egész minket körülvevő világra adott, számára legtermészetesebb válasz a bohócé. Bohóc alatt persze nem az alpári, hanem az intellektuálisan nemes típus értendő. A darabom nem ilyen jellegű.

Eötvössel való szakmai barátságod mire terjed ki? Igényled-e, kéred-e tanácsát, van-e konzultatív kapcsolat köztetek?

Van, természetesen. S noha a mi életkorunkban ezt tanár-diák viszonyoknak nevezni komikus, úgy látom, egy hetvenéves ember egy kilencvenes korúhoz ugyanúgy tud odafordulni, mint egy húszas egy negyveneshez. Engem nagyon inspirál Eötvös zenéje, a zenei gondolkodás és annak megvalósítása. Egyre kevesebb dologban követem, mert az utóbbi 15–20 évben nagyon „beleharaptam” abba, amit a saját zenémnek gondolok. Zeneszerzői és világjárásából is eredő karmesteri tapasztalata nagyon sok esetben megvilágító erejű. Néhány éve volt egy konkrét eset. Megkeresett azzal, hogy a Frankfurter Rádiózenekar magyar zenei tárgyú kis fesztiváljára beajánlaná *Passacaglia* című brácsaversenyemet, de bizonyos részeit érdemes lenne átgondolni. Kevés kivétellel minden tanácsát elfogadva átdolgoztam darabot, és ettől sokkal jobbá vált. Amikor a zeneszerző a művén dolgozik, abba természetesen bele-süllyed, kívülálló szem, fül nagyon jól jöhet. De fontos, hogy ez a kívülálló minden szempontból akceptálható legyen. Húszas éveim végén sokféle kritika ért, amelyet nem éreztem ilyen elfogadandónak, de elraktároztam a megjegyzéseket. Sok év után visszagondolva úgy találtam, nagyon sokban igazuk volt. Megesik, hogy komponálás közben megállok, és arra gondolok, volt már hasonló eset, s akkor rossz irányokba indultam el, tehát most meg kell várnom gondolataim leülepedését.

Könnyen szánod-e magad meglévő darabod át-dolgozására?

Majdnem 40 éves koromig kategorikusan elutasítottam ezt, mert abban az időben sokat változott a zeneszerzői gondolkodásom. Úgy véltem, nem vagyok jogosult „visszatrollkodni” tíz évvel korábbi énembe. Onnantól kezdve, hogy úgy érzem, korábbi darabomat ma is írhattam volna, gond nélkül belenyúlok. Többször át is dolgoztam műveimet. Újrahangszereltem, vagy hozzáírtam. Bemutatásra vár rádiófelvételen rögzített héttételes, *Állóképek* című vonós-négyesem. Egyik tétele eredeti formájában vonóstrió volt. Az anyagot annyira jónak találtam, hogy úgy ítéltam, elbír egy kvartetre bővítést. Nagyobb eséllyel szánom magam praktikus okokból történő változtatásra, koncepcionálisat nem tudnék elfogadni.

Eötvössel beszélgetve többször utalt arra, hogy „improvizatíván” komponál. Tudom, ez nem azt jelenti, hogy

hangulata szerint rakosgatja a hangokat, nyilván nagyon is átgondoltan szerkeszt, de most téged, mint őt nálam közelebbről ismerőt kérdezlek, hogy mit értek ez alatt.

Vajon nem olyan szigorú koncepciót valósít meg, mint sok huszadik századi zeneszerző, aki abban bíz, hogy végletekig megépített váz kitöltése terem biztonságosan működő és magyarázható eredményt? S te hogy vagy ezzel?

Egy elejétől végéig koherens rendszer, amelyet szinte csak „meg kell tölteni hangokkal”, bizonyos esetekben bilincsként, béklyóként is működhet. Amikor ő úgy nevezi, hogy improvizatíván komponál, valószínűleg azt jelenti, hogy a koncepciózusan felépített keretet szándékosan tágnak hagyja, s a benne felgyűlt tengernyi tapasztalat vezetheti őt improvizatívának nevezhető módon. Egyszer megkérdeztem tőle, mi volt a legfontosabb, amit Stockhausentől fiatalon, az ő együttesében dolgozva megtanult. Egyiknek azt nevezte meg, hogy ha valaki karmesterként, vagy akár csak betanítóként egy próbafolyamatot irányít, egy probléma megoldására több megoldás is kínálkozhat. Stockhausen ilyenkor azonnal elindult az egyikben. Tudta, mindegyik úton eljuthat a célhoz, de hezitálni nem lehet, mert az megbénítja a munkát. Ilyesmit jelenthet az „improvizatív komponálás” is. Én nem egészen így állok ezzel. A strukturális mankókat – talán mert hozzá képest kevesebb a tapasztalatom – jobban igénylem. Továbblépésnél hosszasan hezitálok, és alaposan megindokolom magamnak, hogy mit választok.

Az utóbbi években opus-számokat adtál a műveidnek.

Rendet akartál teremteni köztük, netán egyes kompozíciókat „zárójelbe” akartál tenni?

Erre az EMB zeneműkiadó akkori promóciós menedzsere, Demény P. János beszélt rá, mondván, könnyebb dolgozni a természettel, ha számozva van, keveredések elkerülhetők. Az opus-számtól való riadozásom gyermeki volt, mert úgy kezeltem, ha Mozart nem alkalmazott ilyet, akkor hogy jövök én ahhoz... Azt viszont éreztem, most már meg kellene határoznom, melyik az opus 1. Ez *A szelek csendje* lett, azt már maradéktalanul vállalom. De adódik a korábbi kompozícióim között is, amelyet nem tartok az életmű integráns részének, de kedvelek, és nem bánom, ha eljártsszák. Kronológiában adtam a számokat, s ha valahol azonos mű kétféleképp hangszerelt változata létezik, abból a és b jelzetű lett. Olyan darab, amelyet a számrend kapcsán kiiktattam, nincs, de olyan van, hogy számoztam, és odaírtam: nem játszható.

Milyen „játszható” készül a következőkben?

A már említett német nyelvű opera, egy hat darabra tervezett, de egyenként is játszható zenekari ciklus, amelyből egy áll készen, egy particellában, tehát még nem meg-hangszerelve, a hat görög alvilági folyóról. És a Neptun bolygóról készülő monstre zenekari kompozíció, ami lega-lább egyórásnak ígérkezik.

BARTÓK TAVASZ

Nemzetközi
Művészeti
Hetek

2023. március 31.
— április 16.

A **müpa** BEMUTATJA

**BUDAPEST
RITMO**

KLANGFORUM
WIEN

EELS

EÖTVÖS
PÉTER

**PHILHARMONIA
ORCHESTRA**

MUZZSIKÁS

**SARA
BARAS**

BENJAMIN
APPL

**SZEMJON
BICKOV**

CSEH
FILHARMONIKUS
ZENEKAR

**CONCERTO
BUDAPEST**

BARÁTI
KRISTÓF

**GABETTA
CONSORT**

SZERVEZŐ:

müpa
Budapest

TÁMOGATÓ:


KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS
MINISZTERIUM

STRATÉGIAI PARTNER:


MAGYAR
TURISZTIKAI ÜGYNÖKSÉG

bartoktavasz.hu

Richter János 180

„Aranykor” – így nevezi a Bécsi Filharmonikusok azt a 23 éves időszakot, amelyben Richter János (1843–1916) volt a vezető karmesterük. Richter jelentősége azonban ennél sokkal átfogóbb: jól látható, hogy a 19. század utolsó harmadától a tizedes évekig – Bécs, London, Manchester ünnepelt, meghatározó zenei vezetőjeként – az ő működésén keresztül alakult ki az Európára mindmáig jellemző koncert- és operaélet ritmusa, struktúrája.



János Richter

Írásunk a kerek évforduló kapcsán egy inspiráló könyv egy-egy gondolatát kibontva Richter bécsi működésének pár érdekes mozzanatát igyekszik felvillantani, korabeli sajtódokumentumok, kortárs visszaemlékezések segítségével. Christopher Fifield magyarul 2021-ben megjelent, kiváló könyve¹ sokéves kutatás eredményeit összegzi Richter életútjának bámulatosan alapos leírásával. Egyben remek kortörténeti munka, amely szakmai és emberi vonatkozásokat is feltárva rávilágít a korszak zenei centrumainak (Bécs, London) ellentmondásokkal terhelt belső világára.

Richter János és Bécs

A győri születésű Richter apja korai halála után, 1854-ben került Bécsbe, amikor fiú-énekesként felvételt nyert a Löwenburg-konviktus gimnáziumba. 1858-tól a Bécsi Konzervatórium-ban kürtöt tanult Wilhelm Kleineckénél, zeneelméletet és zeneszerzést Simon Sechternél, hegedűt Carl Heisslernél, zenekari tanulmányokat többek mellett a konzervatórium igazgatójánál, Josef Hellmesbergernél. 1862-től 1866-ig a Kärntnertheater (az akkori K. u. k. Operaház) kürtöse volt. 1866-ban nemhivatalos karmesteri képesítést kapott Heinrich Esser Hofkapellmeistertől. Triebtscheni (ahol Wagnerrel dolgozhatott), müncheni (Királyi Operaház) és budapesti (Nemzeti Színház) kitérők után 1875-ben Otto Dessoff karmester utódaként a bécsi Udvari Operaházba hívták. Emellett 1875-től 1898-ig irányította a Filharmonikusokat, 1884-től 1890-ig a Gesellschaft der Musikfreunde zenekarát is, s 1891-ben az egyesület tiszteletbeli tagjává választották. 1877-től a Hofkapelle másodkarnagya, 1893–1900 között vezető karnagya. Richter tehát a bécsi zenei élet négy legfontosabb intézményében tett szert vezető szerepre: ezek közül az Operaház és a Hofkapelle a császári udvarhoz, a Filharmonikusok és a Zenebarátok Társasága a polgári világhoz kötődtek. Mikor is jutott ideje a partitúrák tanulmányozására...? Íme Richter 1892. decemberi munkaterve: 2-án Mascagni *Fritz barátunk* című operáját vezényelte az Operában, két nappal később Mozart *F-dúr miséjét* az Udvari Kápolnában, majd déli koncerten léptett fel a Filharmonikusokkal (Mendelssohn *Ruy Blas* nyitánya, Bruch 3. *hegedűversenyének* bécsi premierje, Schubert *Nagy C-dúr szimfóniája*). Ezt követően egy hét alatt elvezényelte a *Don Giovannit*, a *Lohengrint* és a *Fideliót*, majd egy budapesti jótékonyági koncert után már ismét Bécsben dirigálta a *Trisztán és Izoldát*. 18-án egy Michael Haydn-miséjét vezényelt a Hofkapellében, hogy a soron következő délidei matinén bemutassa Bruckner monumentális 8. *szimfóniáját*.



A korabeli Bécs alaposan megosztott zene-szerző-társadalmát a korszak két zeneszerző óriása, Brahms és Bruckner közötti ellentét fémjelezte. A viták, viszályok és széthúzás fő oka, nem meglepő módon, Wagner személye volt. Brahms mindig tisztelte Wagnert, de a wagneriánusok (a fiatal Mahler, Rott, Hugo Wolf, F. Mottl) vak imádatát nem állhatta, és lépten-nyomon támadta is őket ezért. Bruckner viszont lelkesen támogatta Wagnert, és egyetemi tanárként maga köré vonzotta az új zeneszerző- és muzikusgeneráció haladó gondolkodású tagjait. Az anti-wagneriánusok mellé a sajtó is felsorakozott, élén Eduard Hanslickkal, az őskonzervatív tollharcossal, aki véglegesen le akart számolni a „jövő zenéjével” és az „új-német iskolával”.

Hans Richternek ebben a viperafészekben kellett helytállnia. Noha Wagnernek aligha volt nála odaadóbb híve, mégis sikerült elfogadtatnia magát a főváros konzervatív zenei intézményeivel, igaz, ehhez valóságos diplomáciai költéncot kellett járnia. Mindenkinek igyekezett a kedvére tenni, Londonban Wagner-fesztivált rendezett, Bécsben Brahms 2. *szimfóniájának* világpremierjét dirigálta, Brucknertól ugyan sokáig elzárkózott – amiben nagy szerepet játszottak Hanslick elutasító írásai – idővel azonban nagy csodálója lett a műveinek, és számos ősbemutatóját jegyezte.²

Bachrich Zsigmond magyar származású brámsaművész, zeneszerző, a Bécsi Filharmonikusok és az Operaház szólo-brámsása igen jól ismerte Bécs meglehetősen hektikus zenei világát. Visszaemlékezéseiben³ külön kiemelte Richter bravúros manőverező képességét, és szellemesen írta le a leginkább a közérdeklődés homlokterében álló három zeneszerző: Brahms, Goldmark és Bruckner „premierviselkedését”. A kor divatja szerint ugyanis a hívek és ellenhívek galerije előszeretettel adott hangot az új művek iránti tettségének vagy nemtetszésének zajos tapsval vagy pufjolásal, amit csak fokozott, ha maga a szerző is felment a színpadra az előadás után.

„Arra menetrendszerűen lehetett számítani, hogy egy új Brahms-mű premierjén a protestáns gyülekezet mozdul egy emberként, míg Brucknernél az úgynevezett keresztényszocialisták törnek ki dübörgő tapsban. Talán nem is volt politikai állásfoglalás, de annál vehemensebbnek bizonyult [...] Az újonnan előadott darab utolsó akkordja után a közönség szünni nem akaró tapsval követelte, hogy

a szerzőt is a színpadon láthassa. [...] Brahmsnál ez nem ment könnyen. Új műveit a terem valamely eldugott sarkából hallgatta, és még a darab vége előtt igyekezett elosonni. Csak a zenekari intéző éberségén múlt, hogy nem engedték távozni. Richternek kellett megragadnia és gyengéd határozottsággal a pódiumra biztatnia őt. Goldmarkkal már könnyebb dolguk volt, habár ő is csak vonakodva lépett a közönség elé. Csak a jó öreg Bruckner várt mindig ugrásra készen. Alig harsant fel az első taps, már ott is volt, végeérhetetlenül hajbókolva a maga gyerekes, naiv módján. Mi, a Filharmonikusok zenészei már el is pakoltuk a hangszerünket, de Brucknert még mindig éltették a hívei. Richter azonban nem foglalt állást, egyik párt iránt sem köteleződött el. Csak a mű számított neki, amelynek szépségét érzékenységgel felfogta, előadásában pedig tudta, miként kell elérnie a legtökéletesebb plaszticitást. [...] Be kell vallanom, hogy – Wagner kivételével – senki sem tett rám olyan igazán nagy és művészileg meghatározó benyomást, mint Hans Richter...”

A búcsú

1897-ben Mahlert kinevezték a bécsi Operaház igazgatójának, és ettől kezdve Richter úgy érezte, fogy körülötte a levegő. Pedig őt is többször és hiába kapacitálták az állás elfogadására. Elismerte Mahler kiválóságát, de zenészegénységük olyan ellentétes volt, mint tűz és víz, és természetesen más-más generáció gyermekei voltak. A következő évadot még végigvitte a Filharmonikus koncertek igazgatójaként, de egyre nehezebb szívvel figyelte, ahogy az alig 37 éves új igazgató vasfegyelmet követelve rendet vág a kissé



fellazult társulatban, számos újítást vezet be, és intézkedéseit pillanatok alatt sikerre viszi. Úgy érezte, pozícióját a Filharmonikusoknál alássa Mahler növekvő operaházi hatalma, és mint később látni fogjuk, szakmai kifogásai is voltak. Visszalépett tehát – mondvascínált indokokra hivatkozva –, és rossz érzésekkel telve elhagyta Bécsset. A búcsú fájdalmát alig enyhítette, hogy karrierje újabb jelentős fordulatot követően ragyogó folytatást kapott Anglia városaiban (London, Manchester, Birmingham). De ez már egy másik történet, 1900-ban a bécsi Richter-korszak, az „aranykor” véget ért.

1902-ben, aztán, hogy a sajtó találgatásainak elejét vegye, egy interjúban⁴ magyarázta meg a fagyosnak mondható Richter–Mahler viszony okait.

„Hans Richter péntek estétől Bécsben van, de már holnap utazik is Manchesterbe. Ide a magyarországi Baracsból, férjezett lányától érkezett. [...] Tegnap délután egyik munkatársunk igen szellemes és szórakoztató beszélgetést folytatott vele a legutóbbi idők történéseiről.

Tudja – kezdte Richter – nem vagyok nagy barátja az interjúknak; ha pedig ezúttal eltérek ettől a szokásomtól, csak azért teszem, mert még mindig igen élénk érdeklődéssel követem e város zenei életét, ahol életem legnagyobb részét töltöttem. Továbbá, mert kötelességemnek tartom, hogy ne hallgassak különböző bécsi történésekről, nehogy úgy tűnjön, mintha a hallgatásom egyetértést jelentene. Végül pedig azért is, mert úgy vélem, közléseim folytán ez-az talán jobbra fordulhatna. Természetesen itt elsősorban a Hofoper igazgatójáról, Gustav Mahler úrról van szó. Hogy mindennemű félreértésnek elejét vegyem, szüksé-

gesnek tartom máris kijelenteni, hogy Mahlerrel én személy szerint mindig a legjobb kapcsolatban voltam, s ezért nem vezérel más, mint egyrésről a bécsi zenei élet további kibontakozása iránti aggodalom, másrésről pedig a félelem, nehogy azt feltételezhesse bárki, hogy bizonyos dolgokat, amelyeket Mahler tesz vagy megenged, tőlem kapta volna örökségül. Ezt feltétlenül cáfolnom kell.

Amit művészként nem tudok megbocsátani Mahler úrnak, az a 'tönkrejavitás', hogy schopenhaueri kifejezéssel éljek! Itt először is *A bolygó hollandi* Mahler-féle felújítására gondolkodom. Tudjuk, hogy ezt a művet az ifjú Wagner komponálta. Aki, amikor először meghallgatta az operáját, azonnal tudta, hogy a hangszerelése túl harsányra sikerült. Rögvest hozzá is fogott a partitúra átdolgozásához, eltávolított minden felesleges harsonát, amit tudott, letompított, és a hangerőt csak ott nem csökkentette, ahol feltétlenül szükség volt a nehéztüzérség bevetésére. A művet ebben az átdolgozásban vezényelte Drezdában. Később, amikor Wagner zürichi száműzetésben élt, [...] nem állt rendelkezésére a drezdai, javított partitúra, de újra, emlékezetből átdolgozta, s ennek során további kisebb módosításokat eszközölt a hangszerelésben. *Ma a művet ebben a változatban adják elő Bayreuthban, ezt a változatot fogadta el Esser Bécsben, tőle vettem át én is.* Mivel Mahler mindenképpen valami újat akart csinálni, hát helyreállította a régi, eredeti partitúrát. Amikor ezt meghallottam, felhívtam a figyelmét az imént mondottakra, ám ő nem tárgított, egyszerűen így felelt: Wagnernek, ha ma élne, jó lenne úgy, ahogy én csinálom! Ez volt az első szakmai döfés, amit Mahlertől kaptam. Még otrombább volt az [...], amit a *Tannhäuser*ben csinált, egyszerűen értelmetlen [...] mert azt mutatja, hogy Mahler úr nincs tisztában a *Tannhäuser* hangszerelésének ábrázoló jellegével. [...] Nos, Mahler a fiatal zarándokok karában kihúzta a fafúvókat, akik így a megváltás botjával a Vénuszra jellemző hegedűkíséret mellett jelennek meg. Ez rossz példa a buzgón majmoló 'ifjúság' számára is: Mahlernek le kéne vetköznie azt a dolyföt, hogy *kijavítja a nagy Mestereket*, köztük Wagnert is, akinek hangszerelő művészetét egyébként a sajtó legelszántabb csahosai is elismerték...

Az előbbieket fenntartva még azt is hozzá kívánom fűzni – folytatta Richter –, hogy véleményem szerint Mahler kétségkívül a legmegfelelőbb személy a Hofoper igazgatói posztjára. Kiváló képességeit én mindig elismertem, egyszerűen nevetséges, hogy ezeket bárki lebecsülje. [...] A temperamentuma viszont sok baj okozója.

Elég, ha a *Filharmonikusokkal* való afférjára gondolunk. A zenekar tagjai kivétel nélkül elsőrangú muzsikusok, akiket nem szabadna bürokratikusán igazgatni. A karmesternek maga mellé kell emelnie a zenészeit, kiterjeszteni az 'én'-jét a zenekarra. Ők a dirigens méltó munkatársai, és így is kell őket kezelni, hiszen együtt adják elő Mozart, Beethoven és



Wagner remekműveit. De Mahler nem osztja meg az 'én'-jét a zenekarral. Brünnhilde szavaival kérdezzük tehát tőle: 'Dich selbst ließest Du sinken?'⁵

Vagy itt van az újonnan alkalmazott fúvósok ügye – ami ellentétes volt az együttes elfogadott statumába foglalt hagyománnyal. Ebben a zenekarral kell egyetértenem. Mahler egy ízben állítólag kijelentette: 'Számomra a hagyomány nem létezik.' Ez teljességgel hibás álláspont. Mindenki, aki eddig itt működött, *Nicolai, Esser, Dessoff* és én, átvette elődjétől azt, amit a magasba kellett emelni. Amit azután folytatni lehetett. Senki se higgye, hogy én nem voltam szigorú a lustákkal, hanyagokkal, tehetségtelekkel. De *csakis* velük. A többieket művésztársaimként kezeltem, és kezelem most is. Azt akarom, hogy a zenekar tiszteljen, nem azt, hogy rettegjen tőlem. Akinek hatalma van, bölcsen kell használnia azt, különben zsarnokként tekintenek rá, aki előtt remegnek, és akitől szívesen megszabadulnának. Így pedig nem jöhet létre művészi együttműködés."

¹ Christopher Fifield: *Richter János*, kiad. a Győri Filharmonikus Zenekar, 2021, ford. Fejérvári Boldizsár (Christopher Fifield: *Hans Richter*. New Edition, Woodbridge: The Boydell Press, 2016, második kiadás)

² Jelentős bécsi ősbemutatók Richter vezényletével: Brahms *Tragikus nyitány*, 2., 3. szimfónia, Dvořák 6. szimfónia, Csajkovszkij *Hegedűverseny*, Bruckner 4., 7., 8. szimfónia, *Te Deum*. (Bécsen kívül: Wagner-, Elgar-ősbemutatók egész sora.)

³ Siegmund Bachrich (Bachrich Zsigmond 1841–1913), *Aus verklungenen Zeiten. Erinnerungen eines alten Musikers* (Bécs, 1914, 76. o.)

⁴ „Hans Richter in Wien (eine Unterredung mit dem Meister)”, *Neues Wiener Tagblatt*, 1902. szeptember 28., 5-6. o., www.anno.onb.ac.at

⁵ "Dich selbst ließest Du sinken, sähst du dem Spott mich zum Spiel! [Magadat is lealacsonyítod, ha gyermeked gúny tárgya lesz!] – *A walkür*, III. felvonás, 3. szín], Blum Tamás fordítása

Alapos vizsgálat Bartók és a jazz ügyében

Párniczky András az utóbbi években Bartók zenéje és a jazz kapcsolatát kutatta – muzsikusként és jazztörténészként. Tekintélyes anyagot gyűjtött össze, melyet DLA-dolgozat formájában tett közzé, majd védett meg a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen szeptember 14-én, a Binder Károly vezette bírálóbizottság Summa cum laude eredménnyel. Ez az örömteli esemény adott alkalmat az alábbi beszélgetésre.





Először is gratulálok a doktori fokozathoz, András! A kutatómunkádat összegző tanulmányodnak a „Csak tiszta forrásból” Bartók Béla zenéjének továbbélése a jazzben címet adtad. Hány év zenetörténeti és –elméleti búvárkodás eredménye e dolgozat, és anno mi indított arra, hogy ezt a korántsem problémamentes témát válaszd kutatási tárggyul?

Nagyon szépen köszönöm! Szorosan véve két és fél év kutatásait foglalja össze a tézisésem. De onnan is datálhatunk, hogy a zenekarommal, a Párniczky Quartettel 2016 óta dolgozunk át Bartók-műveket, úgyhogy tágabb értelemben hat éve foglalkozom intenzívebben Bartók zenéjével. E munka első kézzelfogható eredménye a BMC-lemezünk lett. Ez inspirált a további kutatásra. Már a CD kapcsán is sok megoldandó probléma akadt, elsősorban az, hogyan tudunk úgy improvizálni, hogy eközben zenénkkel hívek is maradunk Bartókhhoz. Illetve valami olyat közölni a rögtönzésekkel, ami Bartókból is fakad. Nem voltak kész válaszaim ezen előadói problémákra, főleg ezért kezdtem kutatni a bartóki átvételeket a jazzben.

Dolgozatod azt sejteti, hogy a jazz hatása Bartókra távolról se volt olyan jelentős, mint a zeneszerző hatása a műfajra. Miket tartasz e hatás legfontosabb elemeinek?

A főcím Dalos Annának köszönhető: irodalmi megfogalmazás. Az alcím fejezi ki a dolgozat voltaképpeni tárgyát. Az első fejezetben foglalkozom a jazz Bartókra gyakorolt hatásával, bár én e kérdést irrelevánsnak gondolom a diszsertációm tematikájával kapcsolatban. A zeneszerzőre valóban nem nagyon hatott a jazz, aminek több oka van. Csak kettőt ragadok ki: az általa ismert jazz leginkább az 1920-as évek tánczenéje volt, alkalmatlan arra, hogy hasson rá. Mire a jazz nagykorú lett, Bartók már nem élt. Valamint utolsó éveiben, amikor New Yorkban élt, már beteg volt, valamint nagyon lefoglalta a komponálás, se ideje, se lehetősége nem volt megismerkedni például az akkor kibontakozó bebop-mozgalommal. Bartók jazzre gyakorolt hatása csak a halála után kezdett kibontakozni. Tudtommal Richard Twardzik egyik szólószongora-darabja az első, amely címében is jelzi ezt: „Bouncin’ with Bartok”. Később jelentősen növekedett a Bartóktól inspirált jazzművek száma, különböző földrészekben. Számos darab a címében nem, csak stílusban utal Bartókra. Olyan eset is van, amikor inkább az életmű reflektál Bartók zenéjére, hordozza szellemiségét, nem annyira az egyes művek. Ez a téma egyik izgalmas része, hogy milyen sokféle módon volt képes hatni e zene a jazzre. A magyar kortárs jazzben is sok tematikus Bartók-ihlette lemez készült.

Ismert tény, hogy Bartók 1938-ban Benny Goodman klarinétos felkérésére komponálta Kontrasztok című kamaradarabját, tudtommal az egyetlen e nemben, amely fúvós hangszer alkalmaz. Ez a kéttételes rapszódia készült, majd háromtételesre bővült mű többek között indonéz zenei motívumokat, illetve bolgár népzenei ritmikát alkalmaz. (Ez utóbbi különösen közel állhat hozzád, hiszen Bartók-lemezed egy Bolgár ritmus című számmal kezdődik.) De

van-e benne valamilyen rejtett jazz-inspiráció? Vagy csupán a megrendelő, és az ősbemutató a klarinétosjátékot játszó Goodman személye köti e művet a jazzhez?

Bartók több művében felhasználta a páratlan ritmikákat, például a *Mikrokozmosz* utolsó füzetében találni komplex bolgár ritmusokat tartalmazó darabokat. Mi is feldolgoztunk ilyet a BMC-lemezünkön a IV. füzetből, de a Nigunnal már sokkal korábban játszottunk efféle ritmikájú darabokat. Ilyen értelemben inkább analógiáról van szó Bartók és közöttünk. Ami a *Kontrasztok Sebes* tételét illeti, nagyon komoly jazzinspiráció rejlik benne. Ezt a darabot fejtettem meg talán a legnehezebben. Évekig játszottuk az átdolgozását, amire végre megértettem, mi történik összhangzattanilag e műben. Lendvai Ernő kifejezésével élve olyan, a tengelytonalitás elméletén alapuló kompozitórius megoldás szólal meg itt, amelyhez fogható komplexitású tengelyrendszer megjelenését nem ismerem a jazzben.

Bartók és a jazz – nagyszerű kutatási téma, még akkor is, ha a jazz csupán periférikus szerepet játszott a komponista pályáján. De nem lett volna gyümölcsözőbb a Bartók utáni kortárs zene és a jazz összefüggéseit vizsgálni? Például John Cage és az intenciómentes zene elmélete épp úgy távol-keleti filozófiákból indul ki, mint sok jazz-zenész világfelfogása, ami persze „keleties” jazzlemezeket is bőven eredményezett.

A klasszikus zene szinte valamennyi korszaka képes hatni a jazzre, elég itt Bach vagy Mahler nevét említeni, akikre nyilvánvalóan nem hathatott a jazz-zene. Engem magyarként főleg az érdekel, hogy a magyar zenetörténetben mi az, ami inspirálta a műfajomat. Ebben a vonatkozásban számomra Bartók fontosabb Cage-nél, vagy más avantgárd szerzőknél. De a felvetésed jogos: jó lenne, ha a Cage-hatást vagy bármely más kortárs komponista jazzre gyakorolt befolyását is feldolgozná valaki.

Valahányszor Theodor W. Adorno gondolatait olvasom Bartókról, meglep leplezetlen ellenszenv, amely még legelismerőbb szavai mögül is árad. Például Bevezetés a zene-szociológiába című munkájában azt írja, „Bartóknak valóban volt radikális korszaka az I. világháború idején és a korai 20-as években.” Majd később: „Csakhogy a dolog nem maradt ennyiben. Érvényesültek a folklorizmus reakciós implikációi...”. Te hogyan látod Bartók „folklorizmusát?”

Adornótól több kérdésben is eltér a véleményem. Már azzal is vitatkoznék, amit helyenként a jazzről írt. Ellentétben velem, számomra épp az a fontos, hogy Bartók a népzenei tekintetben tiszta forrásnak, bizonyos vonatkozásban ebben rejlik zsenialitása. Később egyes jazz-zenészek számára viszont már az ő életműve jelentette a tiszta forrást. Egyébként a folklorizmus hatása a műzenére több szempontból máig jelentős; említhetnénk skálákat vagy egész hangrendszereket, akkordokat, olyan kompozíciós megoldásokat, mint a polimodalitás, de akár olyan típusú zeneműveket is, amelyek a parasztzene – hogy ezt a Bartók által gyakran használt megnevezést idéz-

zem – alapos ismerete nélkül egyszerűen nem jöhettek volna létre. Ami pedig a „reakciós implikációk”-at illeti: tekintsük ezt Adorno magánvéleményének, s mint ilyet tartjuk tiszteletben, de semmi több. Szerintem Bartók folklorizmusa mélyen hiteles és önazonos. Adorno nem volt gyakorló zenész, ez némileg mentségére szolgál megfogalmazásának. De tudjuk, hogy például Hamvas Béla Bartókot dicséző szavai se mindig igazán pozitív tartalmúak. Ez azt mutatja, hogy egyes esztéták szemében a Bartók képviselte zenefelfogás nem egyértelműen üdvözlendő. Hamvas némely, általam is vitatott zeneesztétikai állítására reflektált Szabados György is az ismert Hamvas-esszéjében. Osztom a bírálatát. Szabadoszt az bántotta, hogy van egy általa rendkívül tisztelt filozófus-író, akinek sok gondolatával tud azonosulni, majd egyszer csak e tisztelt szerző megtámadja a zeneszerzőt, akit Szabados szintén végtelenül nagyra tartott. Az esszé egy Szabadosban zajló konfliktus kivetülése, az ő rendszerében Hamvasnak és Bartóknak harmonikus egészet kellett volna alkotnia. Más szavakkal: a valóságban diszharmónia volt ott, ahol a szabadosi értékrend egybecsengést érzett – ez az ellentmondás szülte az esszéjét.

Nagyon érdekes eset a tiéd: amikor ugyanis Bartóknak a mai magyar jazzre gyakorolt hatásáról írsz, egy olyan művészi kapcsolattörténetbe bonyolódsz bele, melynek integráns része a magad muzsikája is. Négy esztendeje jelent meg a BMC-nél Bartók Electrified című CD-d a Párniczky Quartet előadásában: vajon a dolgozatodnak ez a része tartalmaz ars poeticát is? Hiszen midőn e témáról írsz, kimondva vagy kimondatlanul, önmagad művészetére, illetve Bartók-felfogására is reflektálnod kell.

Nem, ars poetica nincs a dolgozatban, nem is lehet, mert ez ellenkező a kutatás szabályrendszerével. De én máshonnan szeretném megközelíteni ezt a kérdést. Bartók-felfogásomat a zenémben igyekeztem kifejezni. A huszonegy évig működött és nemrég feloszlott Nigun, valamint az én Bartók-átdolgozásaim előadására létrejött Párniczky Quartet tematikus zenekarok voltak, amelyek előadásaiból tanulni szerettem volna; elmélyedni egyrészt a népzében, másrészt a modern műzenében. Azért, hogy aztán szabadabban alkothassak. Ez most következett be. A kvartettemet is átalkítottam; januárban egy új zenekari felállással mutatkozom be. Programunkban e három műfaj – a modern kamarajazz, a kortárs- és a népzene – elemei egyenértékűen összeérnek. Nem átdolgozásokban, hanem saját kompozíciókban. Úgy érzem, annyi időt szántam a feltérképezendő területek megismerésére, hogy már szabadon próbálkozhatok. Nem tematikus együttes lesz tematikus kompozíciókkal, hanem európai jazz, amit magyar jazz-zenészek szólaltatnak meg. Hogy ez megvalósulhasson, éreznem kellett, hogy immár hitelesen tudok a népzenehez, illetve a korai kortárs klasszikus zenéhez nyúlni. Azt hiszem, az új zenekarral sokkal szabadabban fogok tudni alkotni és ebből következően mélyebben improvizálni. Ez a folyamat máris beindult. Nagyrészt régi barátokkal-zenésztársakkal dolgozunk majd

együtt: Bede Péterrel, Ajtai Péterrel és egy új taggal, Szabó Sipos Ágostonnal.

Bartók-lemeznedél maradvá: a BMC rövid ismertetője azt írja, elődeidnél sokkal radikálisabban nyúltál hozzá az alapanyagokhoz. Osztod e nézetet? Hogyan foglalnád össze ennek a lemeznek a művészi célkitűzéseit?

Azt hiszem, sikerült e lemezen úgy tiszteletben tartani Bartók zenéjét, hogy az közben ne nehezedjen súlyként a vállunkra, hanem maradjon inspiráló erő. Ugyanakkor kritikus is vagyok az albummal szemben, ma már tudom, hogy sok tudásnak nem voltunk birtokában, amikor ezek a felvételek elkészültek. Ha ma kiadhatnék egy hasonló tematikus albumot, akkor, úgy érzem, hitelesebben tudnánk megszólaltatni az alapanyagot. Nem tartom hiányosnak azt a lemezt, csak azóta eltelt sok idő, én meg közben rengeteget foglalkoztam a témával. Többet tudok erről, mint akkoriban. Úgy is mondhatom: ma sokkal radikálisabb CD kerülne ki a kezeink közül.

Úgy tudom, könyvalakban is szeretnéd megjelentetni a dolgozatodat. Sőt, az angol nyelvű kiadás szintén szóba került. Jelenlegi formájában gondoltad kiadni, amit írtál, vagy előbb még átdolgozod valamennyire a mostani szöveget?

Valóban mindkettő a céljaim közé tartozik, noha tudom, hogy a nemzetközi jazzkutatás hasznát elsősorban az angol nyelvű kiadás szolgálná, hiszen ennek a tudományágnak az angol az anyanyelve. Mindenképp át fogom dolgozni, elsősorban az egyik opponensem Fazekas Gergely javaslatait figyelembe véve, különös tekintettel a második fejezetre, amely jelen formájában (a teljes disszertáció 288 oldal) túl terjedelmes. Bizonyos dolgokat húznom kell belőle, másokat új fókuszba helyezni. Az angol változatnak már az átdolgozott magyar szöveg alapján kellene elkészülnie. Jövő őszre várható a magyar nyelvű kötet megjelenése, de nincs még aláírt szerződés a kiadóval.

Szeretnéd folytatni Bartók-kutatásaidat, vagy úgy érzed, már mindent elmondtál róla, amit szerettél volna?

Nagyon szívesen tartanék előadásokat a témából magyarul és angolul, mivel roppant izgalmas. Ami a konkrét tudományos témát illeti, úgy érzem, elég alaposan körüljártam, és ezt szerencsére a témavezetőm, Vikárius László tanár úr, akinek nagyon sokat köszönhetek, is így látta. De kutatással, mint olyannal szeretnék a jövőben is foglalkozni. Nagyon élveztem és közelinek érzem a személyiségemhez. Lehet, hogy a családi tradíció is belejátszik ebbe, hiszen nagynéném, Hamburger Klára nemzetközi értelemben is kimagasló Liszt-kutató és zenetörténész. Kevés helyen éreztem magam annyira jól, mint az LFZE Doktori Iskolájában. Olyan emberek vettek körül, akikkel öröm volt találkozni, és akikkel értelmes diskurzust lehetett folytatni olyan kérdésekről is, amelyekben esetleg nem értettünk egyet. Nem mellesleg a zenetörténeti, zeneelméleti és zeneszociológiai kutatásokat, illetve ezek valamilyen ötvözetét nagyon hasznosnak vélem társadalmi szempontból.

A **müpa** BEMUTATJA

BARTÖK TAVASZ

Nemzetközi
Művészeti Hetek



ÁPRILIS
5.

**Nik
Bärtsch**

SZERVEZŐ:

müpa
Budapest

TÁMOGATÓ:


KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS
MINISZTERIUM

STRATÉGIAI PARTNER:


MAGYAR
TURISZTIKAI ÜGYNÖKSÉG

bartoktavasz.hu



© Werner Kmettsch

Március 30-án Christoph Campestrini vezényli a MÁV Szimfonikus Zenekar hangversenyét a Zeneakadémián. A műsoron egyetlen zene szerepel: Bruckner 8. szimfóniája. A szerzőt és a karmestert összekapcsolja városuk: Linz. Cristoph Campestrinit, a zenekar visszatérő vendégét nemcsak erről kérdeztük.

Nem először vezényli a MÁV Zenekart. Milyennek látja az együtttest?

Több közös koncertünk volt már. Különleges zenekarnak látom, az érdeklődés és a zenélés szenvedélye jellemzi a zenészeket. Ezt egyébként más magyar zenekaroknál is tapasztalom.

Bruckner 9. szimfóniáját is Ön vezényelte az együttes élén. A szerző meghatározó helyet foglal el az Ön repertoárjában?
Linzben minden Brucknerről szól, róla nevezték el a konzervatóriumot, ahova jártam, a koncertteremben a behívószignál is egy Bruckner-részlet – olyan ő nekünk, mint önöknek Bartók. Bruckner zenéje mindig körülvelt, ezen nőttek fel, így ami másnak talán idegen, az nekem természetes. Ebben a romantikus zenében van egy mélyebb réteg, egy condition humain, hogy honnan jövünk, hova megyünk, kik vagyunk. A 8. szimfónia az utolsó befejezett szimfóniája, ez a legterjedelmesebb, mintegy 80 perc. Ugyanazt a klasszikus szonátaformát használja, mint pl. Haydn, végtelenül kiterjesztve: Brucknernél három főtéma van, és a scherzo, mely másnál az első tétel játékos megidéz-

zése, nála külön világ, melynek a triója is felér egy teljes tétellel. Nekem a lassú tétel a kedvencem, ez önmaga fél óra, végtelen dallam. Transzcendens zene, szinte buddhista.

Sergiu Celibidache is a buddhizmus felől közelített Brucknerhez. Meg szokta hallgatni mások felvételeit?

Igen, sokat hallgatok zenét, több előadást is, és természetesen ismerem Celibidache, Furtwängler, Knappertsbusch és más régi nagyok előadásait is. Ezekben minden hangsúlyos, minden fontos. A Bruckner-interpretáció változóban van, ma már nem minden egyformán súlyos, jobban megjelenik a népi réteg, mely szintén része Bruckner zenéjének (ahogy Schubertének is), pl. a ländler, ettől a „mai” Bruckner kicsit könnyedebb, frissebb.

Milyen zenéket dirigál még szívesen?

Hosszú a kedvenceim listája, szívesen tűzöm műsorra Brahmsot, Mahlert, Csajkovszkijt, Sosztakovicst, de operát is nagyon szeretek vezényelni. A pandémia alatti kényszer-szünetben pedig visszatértem a zongorához, illetve a komponáláshoz, Rilke- és Celan-verseket zenésítettem meg. A másik szenvedélyem az olvasás. A nyelv kulcs a kultúrához, most végre volt időm franciául végigolvasni Proust remekét, Az eltűnt idő nyomában, angolul pedig Joyce Ulyssesét.

A járvány előtt vezényelte Beethoven Hármasszerenst, melyben a MÁV Szimfonikusok szólistájaként Maxim Vengerov játszott a hegedűszólamot két fiatal magyar tehetség partnereként. Emlékszik erre a koncertre?

Erre a hangversenyre nagyon is emlékszem, és nemcsak a kiváló szólistákra, hanem arra is, ahogy szárnyalt a zenekar – egészen csodás találkozás volt ez. De szívesen emlékszem vissza a közös Bruckner 9. szimfónia-előadásunkra is.

Gyakran vezényel Közép- és Kelet-Európában. Ez személyes választás?

Úgy érzem, az Osztrák-Magyar Monarchia kulturális hagyománya ma is él. Lengyelország, Csehország, Ausztria, Magyarország, Horvátország vagy Szlovénia mentális gyökerei közösek. Vegyük pl. a humort: a magyarok értik az osztrák vicceket, míg például a németek kevésbé...

A járvány után újra beindult a zenei élet. Önnek is számos fellépése lesz.

Igen, Kanadában, Németországban, az Egyesült Államokban és Tajvanban lépek fel, és Horvátországban részt veszek egy nyári fesztiválon. Magyarországra szívesen jövök vissza, nagyon szeretem azt a hozzáállást és minőséget, amit a magyar zenekaroknál tapasztalok meg

Hatvan éves lesz az idén a Miskolci Szimfonikus Zenekar

Hatvanadik évadát kezdi meg ősszel a Miskolci Szimfonikus Zenekar. Első művészeti vezetőjük Mura Péter volt, akit Kovács László, majd Gál Tamás követett a poszton; jelenleg Antal Mátyás látja el a művészi irányítás feladatát.

Bemutató hangversenyükön, 1963. november 25-én, Németh Gyula vezényelte az együttest, majd a második fellépés alkalmával, ugyanaz év decemberében, már nem kisebb művész-személyiség állt a zenekar élén, mint Lamberto Gardelli. E vendég-



szereplés kezdete lett egy szép sorozatnak, amelyhez oly sok karmester-világnagyság neve társult a későbbiekben. Közéjük tartozott Riccardo Muti (1971), majd Kobajashi Ken-Ichiro is – 1975-től kezdve számos alkalommal –, vagy a pozsonyi Rajter Lajos – 1986-ban és 1990-ben –, aki már a harmincas évtized folyamán dirigálta a 13. számú gyalogezred zenekarát Miskolcon...

A Szimfonikusok partnereként világhírű külföldi és magyar szólisták sora gazdagította hasonló módon a város hangversenyéletét az évtizedek leforgása alatt: Kocsis Zoltántól Szergej Nakarjakovig és Piotr Anderszewskitől Patricia Kopatchinskáig. Perényi Miklós elsőként 1967 októberében, Antonín Dvořák *h-moll gordonka-versenyének* szólistájaként lépett együtt színpadra a zenekarral, majd legutóbb – csaknem fél

évszázad múltán – 2015 februárjában tolmácsolta ugyanezt a darabot a Miskolciakkal.

A hatvanadik évad magával hozza a Szimfonikusok bérleten kívüli, ünnepi hangversenyét is, a hajdani bemutatkozás hónapjának megfelelően novemberben. Carl Orff *Carmina Buranája* hangzik majd föl a Nemzeti Énekkar közreműködésével a borsodi megyeszékhelyen, az együtteseket Antal Mátyás vezényli.

A jubileumra megjelenik a zenekar új CD-kiadványa is, amelyen Mosonyi Mihály fölfedezést érdemlő zenekari művei közül szerepel három: az *I. szimfónia*, az *e-moll zongoraverseny* – Balog József szólójával –, valamint a *Gyászhangok Széchenyi István halálára*. A hagyományosan első magyar szimfóniaként nyilvántartott alkotást soha nem rögzítette még hazai együttes, és lényegében




Miskolci Szimfonikusok az alapítás idején (1963) és napjainkban

hiánypótló szerepet tölt be az első, kifejezetten a hazai hangversenyélet számára komponált magyar zongoraverseny, valamint a Liszt-hatást tükröző, majd Lisztre vissza is ható, katartikus gyászköltemény CD-felvétele is.

A Mosonyi-műveket Antal Mátyás vezényli.

Devich Gábor a Concerto Budapest új igazgatója

Concerto Budapest

 Mesterházi Gábor

2023. január 1-től Devich Gábor klarinétművész kapott kinevezést a Concerto Akadémia Nonprofit Kft. ügyvezetői pozíciójára a következő öt évre. A döntést Csák János kulturális és innovációs miniszter hozta meg a felkért hattagú szakmai bizottság javaslatának figyelembevételével, amely hat igen szavazattal egyhangúlag támogatta a pályázatot. Az 1964-ben született Devich Gábor a Zeneakadémia elvégzése után különféle kamarazenei formációkban vált ismertté, illetve több zenekar (Gustav Mahler Ifjúsági Zenekar, Camerata Academica Salzburg, Mozarteum Orchester Salzburg, Liszt Ferenc Kamarazenekar) munkájában is részt vett. Fellépett hazai pódiumokon, a Magyar Rádióban, valamint Európa szinte valamennyi országában, Japánban és Ausztráliában. 1992 és 2015 között a Szent István Király Zeneművészeti Szakközépiskola, 2013 óta a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola tanára, 2015-től a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tanárképzési Tanszékének oktatója. 2015-ben közoktatási vezető szakképzettséget szerzett. 2016-tól 2018-ig a Magyar Állami Operaház Zenekarának igazgatójaként tevékenykedett, 2019-től a Concerto Budapest társadalmi kapcsolatokért felelős menedzsere volt. A Gramofon Devich Gábort a kinevezéséről és a Concerto Budapest közelgő koncertjeiről kérdezte.

Mit vár a következő öt évtől, melyben Önnek vezető szerepe lesz a Concerto Budapestnél?

Magyarország számomra legkedvesebb zenekarának és egyik legértékesebb kultúrateremtő zenei műhelyének útját igazgathatom a következő években. Célom, hogy megőrizzük a zenekar teljesítménye által kivívott legmagasabb szakmai rangot és a Concerto Budapest koncertjeire jellemző kitűnő művészi minőséget, emellett nemzetközi szinten is további sikereket érjünk el.

Mire készülhetünk a tavaszi időszakban?

A kulturális szférát is érintő novemberi gazdasági intézkedések következtében történt programlemondások és halasztások után újra szeretettel várjuk közönségünket koncertjeinken. Izgalmas műsorok, elsőrangú vendégművészek, valamint a Kossuth- és Prima Primissima-díjas Keller András vezette Concerto Budapest zenekar szenvedélyes játéka, gyönyörű hangzása garantálják a felemelő és színvonalas koncertélményt.

Ki tudna emelni egy projektet?

Szívem szerint a Mozart-napot választanám, talán azért is, mert épp Mozart születésnapján (január 27-én) kérdezi. A Concerto Budapest 2018 óta évről évre egynapos koncertsorozatot szentel Wolfgang Amadeus Mozartnak.



Forrás: Concerto Budapest

Mozart zenéje halhatatlan, megunhatatlan és képes minden korosztályt megszólítani. A Zeneakadémián olyan nagyszerű muzikusok lépnek majd pódiumra, mint Keller András, a Concerto Budapest zeneigazgatója, Kelemen Barnabás és Kokas Katalin hegedűművészek, Klenyán Csaba klarinétművész és a zongoristaként közreműködő világhírű Mihail Pletnyov. Több személyes oka is van választásomnak: meghívott zenekarként szerepel majd a Liszt Ferenc Kamarazenekar, amelynek 30 éven át voltam II. klarinétosa, a nap házigazdája lesz egyik legjobb barátom, a karmesterként is fellépő Takács-Nagy Gábor, aki a művekkel kapcsolatos gondolatait osztja meg majd a közönséggel. „Világos, tiszta, szép emlékként marad meg bennem ez a nap egész életemen át. Mintegy távolról, halkan csengnek még fülemben Mozart muzsikájának varázshangjai.” – Így írt kétszáz éve Franz Schubert egy napjáról, melyet nagy és olyannyira csodált pályaelődjének zenéjével töltött, és jó eséllyel mi mindannyian is valahogy így emlékezhetünk majd vissza erre a mozarti ünnepnapra.



MVM
KONCERTEK

2023

A ZONGORA – 2023

2023. március 17. (péntek), 19:30 óra – Müpa – **Grigorij Szokolov** zongoraestje

2023. április 2. (vasárnap), 19:30 óra – Zeneakadémia – **Farkas Gábor** zongoraestje

2023. május 11. (csütörtök), 19:30 óra – Zeneakadémia – **Várjon Dénes** zongoraestje

2023. szeptember 14. (csütörtök), 19:30 óra – Müpa – **Balázs János** zongoraestje

2023. október 18. (szerda), 19:30 óra – Zeneakadémia – **Vásáry Tamás** zongoraestje

Beszélgetőtárs: **Vigh Andrea**, a Zeneakadémia rektora, közreműködik: **Balázs János** zongoraművész

2023. november 21. (kedd), 19:30 óra – Müpa – **Fazil Say** zongoraestje

2023. december 5. (kedd), 19:30 óra – Zeneakadémia – **Jevgenyij Koroljov** zongoraestje

2023. december 21. (csütörtök), 19:30 óra – Zeneakadémia – **25. Jubileumi MVM Karácsonyi Koncert**
Közreműködnek: **Balázs János** (zongora) és **Vigh Andrea** (hárfa)

További koncertjeink

2023. március 24. (péntek), 19 óra – Solti terem – **Érdi Tamás**

2023. április 15. (szombat) – Festetics Palota (Budapest)

Kovács Gergely 11 óra, **Báll Dávid** 16 óra, **Balázs-Piri Soma** 19:30 óra

2023. április 16. (vasárnap) – Festetics Palota (Budapest)

Klara Min 11 óra, **Rozsonits Ildikó** 16 óra, **Boros Misi** 19:30 óra

2023. április 30. (vasárnap), 19 óra – Régi Zeneakadémia – **Balogh Ádám**

2023. május 4. (csütörtök), 18 óra – Bartók Emlékház – **Magyar Valentin**

2023. május 25. (csütörtök), 19:30 óra – Magyar Zene Háza – **Berecz Mihály**

Jegyvásárlás és további információk valamennyi koncertünkről
a www.azongora.hu honlapunkon.

A hangversenysorozat névadó szponzora:

MVM

Jakobi Koncert Kft.

Powered
by MVM



Forrás: BDZ

Tüzes kedvencek a címe a Budafoki Dohnányi Zenekar március 13-i, zeneakadémiai hangversenyének, amelyen két teljes szinkronban megszólaló klarinét játékában is gyönyörködhet a publikum a grúz Vakhtang Kakhidze dirigálásával. A programban egy vérbeli jazz concerto mellett a Tűzmadár-szvit és Dvořák: IX. szimfóniája kapott még helyet.

Stravinsky táncjátéka, a Tűzmadár, amelyet Gyagilev balett-együttese számára komponált, már a 1910-es, párizsi bemutatón óriási sikert aratott, és azonnal meghozta a világhírt a fiatal zeneszerző számára. Később ez lett – A hattýúk tava – után a legtöbbet játszott balettzene, és számos komponistára hatott.

Stravinsky a táncjátékból később zenekari szvitet komponált, amelyet kétszer is átdolgozott. A mű követi mestere, Rimszkij-Korszakov briliáns hangszerelési technikáját, részben átveszi a francia impresszionisták festői és merész hangzásait, s emellett zenéjén az orosz népzene hatása is érződik. Stravinsky tökéletes leíró zenét alkotott, pazar zenekari hangzással, amelyben szerephez jut a hárfától az üstdobig minden hangszer. A Tűzmadár-szvit ma is kedvelt darabja a koncertrepertoárnak, tele váratlan zenei lépésekkel, fordulatokkal, szokatlan hangszeres ötletekkel.

„Egész biztosan már az anyaméhben is egyszerre lélegezték. A két klarinét hangja ugyanabban a század másodpercben lengi be a teret, ér véget, minden hajlítás és frázis olyan hihetetlenül egyszerre ér össze, mintha egyetlen zenész játszana két hangszeren” – így hangzik a Lausitzer Rundschau kritikájának részlete a Duo Gurfinkel előadásáról. A kettős – Daniel és Alexander Gurfinkel - játékát egy vérbeli jazz concertóban, Levitas Remembering Benny Goodman című művében ismerheti meg a magyar közönség, amelyet a szerző két klarinétra és szimfonikus zenekarra írt.

A fiúk családi tradíciót követve – hallva apjuk, Michael Gurfinkel és nagypapájuk, Arkady Gurfinkel játékát, közös gyakorlásaikat – választották a klarinétot. Édesapjuk, aki többek között az Izraeli Filharmonikusok szóló klarinétosa, kicsi koruk óta tanáruk és menedzserük. Már 11 évesen meghívást kaptak Zubin Mehtától, aki azóta is mentorálja őket, így időről-időre szólístaként játszanak az Izraeli Filharmonikusokkal. 30 éves korukra bejárták az egész világot.

„Tökéletesen kiegészítjük egymást. Amikor együtt állunk a színpadon, érezzük a másikat.” Mindketten úgy gondolják, hogy ez valamiféle titkos tudás, amikor az egyik bizonyos trükkökkel el tudja fedni a másik hibáit, zenei tévedéseit. *„Sűrű mentális közelség, összecsengő szívverés.”* – fogalmazta meg Alexander a BDZ újságjában, a legutóbbi Hangolóban.

Az est dirigense szintén családi példát követett a zenei úton, hiszen világhírű édesapja, *Jansug Kakhidze* nyomdokaiba lépett. A tbilisi születésű karmester hatéves korában kezdett zongorázni, majd az ottani zeneiskolában tanult bele a kórusvezetés rejtelmeibe. Ezután – még a Szovjetunió éveiben – a moszkvai Állami Zeneművészeti Egyetemen végezte zeneszerzés és hangszerelés tanulmányait. Nikolai Sidelnikov és Edison Denisov voltak híres tanárai, majd saját édesapjától tanulta a karmesterséget 1988–89-ig. Szülővárosához hűséges, hiszen 1993 óta karmestere, majd 2002 óta vezető karmestere a Tbiliszi Szimfonikus zenekarnak és zenei vezetője a családjáról elnevezett és alapított *Djnsug Kakhidze Zenei és Kulturális központnak*. Komponistaként különböző zenei ágazatokban dolgozik, szerzeményeit bemutatták Európa szinte minden országában, de Indiában, Izraelben, az Amerikai Egyesült Államokban és Japánban is. Filmzenék, drámai előadások aláfestő dallamai, jazz és pop dalok is színesítik a repertoárját. A Grúz Filmakadémia a legjobb filmzenéért járó díját neki ítélte 1997-ben, a Színház Egyesület legjobb drámai előadásokhoz komponált zenéjéért több évben is ő kapta az első díjat. Emellett több neves grúz állami kitüntetés tulajdonosa.

A hangversenyt záró darabot Dvořák a New York-i Filharmonikus Zenekar felkérésére írta. A IX. (Újvilág) szimfóniájában az amerikai kontinens különféle típusú zenéit, köztük az ősi amerikai és az afroamerikai zene elemeit használja fel, amelyeket saját hazája zenei hagyományával kever, ilyen módon teljesen új, sajátosan amerikai szimfonikus stílust teremtve.

concerto
BUDAPEST



LUCAS DEBARGUE

ÉS A CONCERTO BUDAPEST

2023. FEBRUÁR 18. és 19.
ZENEAKADÉMIA

Vezényel: **Keller András**

**BACH | MOZART
MAHLER
SZYMANOWSKI**

concertobudapest.hu



Mozart nap

2023. március 5.
vasárnap 11.00-22.00
Zeneakadémia

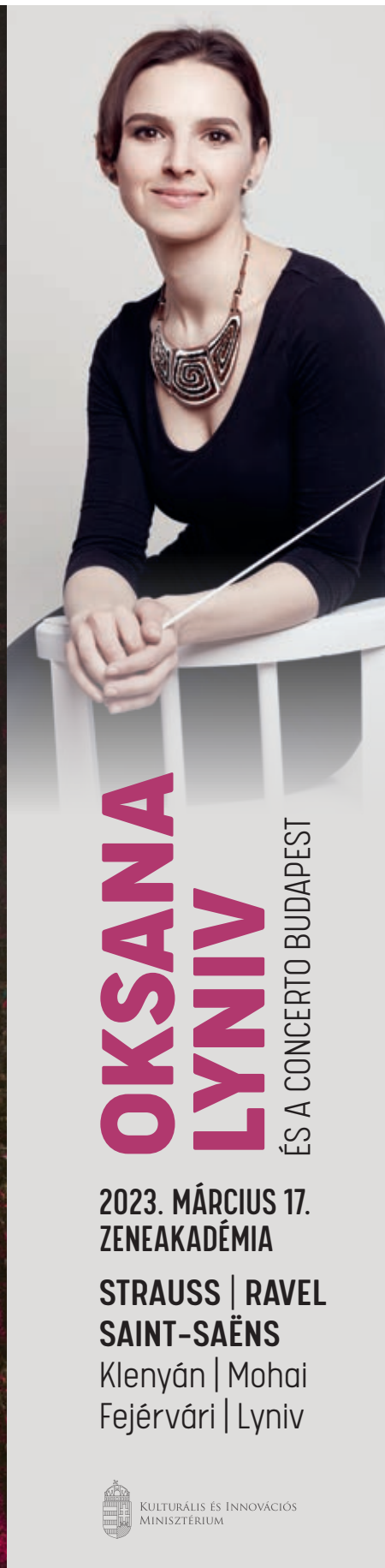
1 nap | 4 koncert

Művészeti vezető:

Keller András

Közreműködik:

Pletnyov | Takács-Nagy
Kelemen | Kokas | Horváth
Klenyán | Mohai | Tóth
Liszt Ferenc Kamarazenekar
Keller Quartet
Concerto Budapest



OKSANA LYNIV

ÉS A CONCERTO BUDAPEST

2023. MÁRCIUS 17.
ZENEAKADÉMIA

**STRAUSS | RAVEL
SAINT-SAËNS**
Klenyán | Mohai
Fejérvári | Lyniv



KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS
MINISZTERIUM



Forrás: PFZ

Pécsett a kamarazenélés motorjának is nevezik a Pannon Filharmonikusok koncertmesterét, Deák Mártát, aki a nagyzenekari munkája mellett két vonósnégyest is vezet, kamarakonzertek szervezője, játékmestere, s emellett kezdeményezésére egy rendhagyó gyerekprogramot is elindított az együttes. A hegedűművésszel, aki decemberben társulatától a Lickl-díjat is átvehette, a zenei nevelés, az utánpótlás fontosságáról is beszélgettünk.

„Az anyatejjel szívta magába a hangokat, és talán már a bölcsőjét is vonóval ringatták. Szintén családi hagyomány, hogy szívén viseli a következő muzsikusk generációk sorsát, és nem csupán problémázik azokon a mai fiatalokon, hanem tesz is értük” – a Lickl-díj méltatásának részletét az is igazolja, hogy kezdeményezésére indult el a zenesulisoknak szóló Hangszerszelídítő sorozat, amelynek ő a házigazdája.

Deák Márta azt meséli, e téren legelső mozgatórugója az volt, hogy az utóbbi esztendőben egyre kevesebb muzsikusk érkezik a próbajátékokra, ráadásul közülük is évről évre csökken azoknak a száma, akik megütik a felvételhez szükséges mércét. „Ezért létrehoztunk az együttesen belül egy mentorprogramot, hogy azokat, akik tehetségesek, de nem tudnak még mindent, ami a zenekari muzsikáláshoz szükséges, segítsük ennek mielőbbi elsajátításában. Mindez persze nem a társulat, hanem az oktatási intézmények teendője volna, kénytelenek vagyunk azonban tenni az utánpótlásért... Mindez arra is visszavezethető, hogy bár sok gyerek választ magának hangszert, egy-két év elteltével kimarad a zeneoktatásból, mert a sok tanulás, sport mellett nem marad rá ideje, s a szülő sem kapacitálja a folytatásra. Ezért gondoltunk arra, hogy meg kellene mutatni a gyerekeknek, milyen is a zenészhivatás, mi mindent ad az élethez.

Azt, hogy ez egy élhető pálya, rengeteg szépséggel, ahol mindenki megtalálja a személyiségéhez, képességeihez legjobban illő helyét. A sorozatban a gyerekek megismerik a szimfonikus zenekart, megtapasztalják, milyen fantasztikus élmény közösen életre hívni egy előadást, valamint azt is, hogy a kooperációs játék közben mindenki nyer. Megpróbáljuk megmutatni nekik, hogy mi is az a flow, hogyan lehet ebben feloldódni, mennyire jó, hogy a közös zenélés során kiegészítjük egymást, s átélhetik azt is, hogy mindez hogyan képes energiával feltölteni. Mesélünk, muzsikálunk a gyerekeknek, és igyekszünk minél interaktívabbá tenni a foglalkozásokat. Moderátorként szaladgálok közöttük, s mindig örömmel tapasztalom, hogy a kezdeti megilletődöttséget követően mindenki szeretné elmondani, mit hallott, mi a véleménye. Könnyen utat lehet találni hozzájuk ezekkel az egymásra épülő foglalkozásokkal, amelyeken az a cél, hogy jól érezzék magukat, kerüljenek valóban testközelbe a zenével, s aztán ezeket a jó élményeket életben is tartsuk.”

„Az első pillér egy előadás a zenéről, darabokról, majd következik a próbátogatás, amely során megfigyelőként, hangszer nélkül beülnek ők is a zenekarba, megtapasztalják, milyen, amikor együtt dolgozunk. Majd részt vesznek a koncerten is – láthatják-hallhatják a végeredményt, azt, hogy honnan hová jutottunk. A szezonban indította el a Pannon Filharmonikusok ezt a zeneiskolásoknak szóló sorozatot, de ezt megelőzően nekem pozitív tapasztalataim voltak már e téren, hiszen ezzel a módszerrel Kaposvárott, Hosszúhétenben foglalkoztunk a gyerekekkel. S amikor minderről beszámoltam az igazgatónknak, Horváth Zsoltnak, azonnal bizalmat szavazott az elképzelésnek. A programot a zeneiskolák vezetői és tanárai körében hirdetjük meg, minden gyerek névre szóló meghívót kap, s nagy szeretettel várjuk őket. A résztvevő kicsiktől is igazán kedves reakciókat kaptunk, sokan közülük az élmény hatására öleléssel búcsúznak... Bár ez az első szezonunk, s akad még egy-két csiszolni való részlet, már eddig jó is tapasztalatokat szereztünk. Hosszú út, a hatás is évek múlva jelentkezik majd, de minél több iskolásnak szeretnénk megmutatni, hogy azok a gyerekek válnak szuperhősökké, akik a zenével örömet szereznek másoknak, s bizony ehhez a hangszereket meg kell szelídíteni. Hiszen ahogy a sorozat szlogenje is szól – 'Hangszeren játszani szuperképesség, A zene legyen veled!'

Deák Márta hozzáteszi azt is, fontos hogy a kicsiknél együtt fejlessék a kreativitást, a szabadságot, a bátorságot a tudatossággal, a szabályokkal, hiszen a művészetben különösképp szükség van arra, hogy ne csak az előírásokat tudja követni az előadó. Egyre többeknek tanítja mindezt, de a gyerekeknek szóló sorozat mellett akad jócskán koncertmesteri feladata, szólistai fellépése is.

Tárkány-Kovács Bálint, a cimbalomprimás

Fonó Budai Zeneház

 Réfi Zsuzsanna



Annak idején minden családban akadt cimbalom, több tízezret adtak el abból az újabb típusú, Schunda Vencel József budapesti műhelyéből kikerülő hangszerből, amely pedált és lábakat kapott. Hosszú időn keresztül töltött be primási szerepet a zenekarokban, mára azonban ez a tradíció egyre inkább feledésbe merül. Tárkány-Kovács Bálint viszont szeretné megőrizni, folytatni a hagyományt, ezért is hívta életre trióját, s a koncertek mellett megszületett A cimbalomprimás című lemezük is, amely a Fonó gondozásában látott napvilágot.

Tárkány-Kovács Bálint sok-sok éve foglalkozik már a hangszerrel, amelyen hétévesen kezdett muzsikálni, s később a Zeneakadémiána Balogh Kálmán volt a mestere. De nem csak játszik a hangszeren, alaposan ismeri a történetét is, egészen az eurázsiai kezdetektől. Ahogy meséli, igazán akkor vált népszerűvé, amikor a csehországi származású fiatalember, Schunda Vencel József budapesti műhelyében megszületett a modern, kromatikus tett verzió, ezáltal a hangkészlete alkalmassá vált arra, hogy előadják rajta az európai zeneirodalom darabjait. Komoly szerkezeti változásokon esett át, nagyobb lett, basszus húrokat, shangfogó pedált és, lábakat kapott. Roppant népszerűvé vált a Monarchia területén, magyar zongorának nevezték, tízezer számra vásárolták, szinte minden polgárcsaládban akadt belőle.

S bár tradicionális magyar hangszer, számos hagyomány kapcsolódik hozzá, ma mégis egyre kevesebb zenekar ápolja ezt. Évtizedek óta alig van lehetőség előadni a szóló darabokat, Tárkányi-Kovács Bálint ezért is hozta létre a trióját, hogy legyen egy együttes, amely instrumentális cimbalom muzsikát játszik. Több évbe telt, míg megtalálta a megfelelő társakat, végül aztán Fekete Márton brácsás és Molnár Péter bőgős személyében lelta meg a trióhoz a zenész társakat. rájuk lelt. Az együttes létrehozásával az volt a célja,

hogy legyen egy társulat, amely az eredeti magyar népi cimbalomzenét bemutatja, folytatja a cimbalomprimás hagyományt. A koncertjeik sikere jelzi, hogy a publikum kíváncsi az instrumentumokra, és szívesen hallgatja a történetéről szóló előadást is.

Elmeséli azt is, hogy az évek során a cimbalom korábbi primás szerepe is elveszett, így vált kísérőhangszerré. „A zenekar vezetőjét nevezzük primásnak, vagyis elsőnek, játszon bármilyen hangszeren. Leggyakrabban ezek a hegedűsök, de olykor a cimbalmosok, klarinétosok is átvették a primét. Ezekre a cimbalmos primásokra emlékezik

ez a lemez, ezt a magyar cimbalomprimás hagyományt szeretném folytatni, innen a cím. Feltűnt a cimbalmosok játékában, hogy ezek a kiemelkedő muzikusok bármikor átvehették volna a hegedűsök szerepét, sajnos a gyűjtők ezt ritkán kérték, volt sok más feladatuk. Szomorú ilyen füllel hallgatni azokat a felvételeket, ahol a cimbalmos játéka csupán a bandába olvadva, nagyjából hallható, de ez alapján is érződik, hogy kiváló zenésszel van dolgunk, ám szülőben nem lett legyűjtve, így ezt már mi sosem hallhatjuk meg. Mennyi elszalasztott lehetőség...” – vélekedik a hangszeres tradíciókról Tárkányi-Kovács Bálint, aki az album elkészítése előtt komoly kutatómunkát folytatott.

A hangszerrel beszélgetve elmondja azt is: „A szakmai közvélekedéssel összhangban a tánc házi gyakorlat a cimbalmot a zenekaron belül akkordikus kísérőhangszerként alkalmazza, holott ez a gyakorlat a két világháború, sőt inkább a második után terjedt csupán el. Előtte Gömörtől a Hanságig, Somogyországtól Székelyföldre, Bonchidától Királyhelmecig mindenütt a dallamjáték volt az uralkodó. A cimbalmos népzenei gyűjtésekről egyszerre mondható, hogy sok és kevés van belőle. Sok van, hiszen a magyar lakta terület minden szegletéből akadnak felvételek, de mégis esetlegesek és rövidke, töredékesek. A gyűjtők általában csak pár dallam erejéig, mint egy érdekességet villantják föl a szóló cimbalmot. Ez a pár dallam gyakran ugyanaz, illetve többségük a gyűjtések idején éppen divatozó legújabb, polgári táncok köréből kerül ki, és a számunkra kedvesebb, régebbi korok veretes melódiái elmaradnak. Ezért sok esetben művészi rekonstrukcióval éltem, a felgyűjtött, nem túl értékes repertoárból igyekeztem megtanulni a stílusjegyeket, majd azt az énekelt, vagy hegedűn játszott szebb dallamokra alkalmazva elképzelttem, hogyan hangzott volna cimbalmon. Ezen a lemezen a dallamjátékos hagyományt igyekszem bemutatni, különös tekintettel azokra a vidékekre, amelyekről ez kevésbé ismert.”



Magyar Állami Népi Együttes – tavaszi évad-ajánló

A Magyar Állami Népi Együttes tavaszi évadában mindenkire számít: a Kárpát-medence folklórkincsét felsorakoztatva, táncszínházi elemekkel gazdagítva, újszerűen, vagy éppen az autentikusságot megtartva kínál kortalan kulturális élményt a táncszeretők számára.

Március 3-án fiatalos lendülettel indítják programsorozatukat az Idesereglik, ami tovatűnt – Óda az énekes madárhoz című előadással, mely fő irányvonalaként Tamási Áron eredeti színművét használva, méltán kedvelt költők idézeteit ágyazza át világunk mai, modern felfogásába. Ezt a gondolatiságot viszik tovább a jelmezek is, hiszen megjelenik egy-egy tornacipő, vagy hátizsák, még közelebb helyezve a nézőt a mű megértéséhez. Kuriózum még a táncosok szerepvállalása a darabban, ugyanis ezúttal prózai szerepekben is megszólaltatja őket a rendező.

A nemzeti ünnephez közeledvén alkalomhoz illő produkcióval folytatják a

sort. Március 17-én Verbunkos címmel állítanak emléket a nemzeti tánc kialakulásának, színhagyományban való továbbélésének. Két felvonáson keresztül villannak fel a reform-kori verbuválás, vagy épp az ebből kialakult társastánc, a palotás, majd a csárdás különböző változatai.

A tavasz első hónapját egy klasszikusokból inspirálódó, ám önmagában klasszikusnak kicsit sem mondható előadással zárják: a Tánckánon – Hommage à Kodály Zoltánnal, március 31-én.

A darabban a hagyomány radikális elevenséggel jelenik meg, jelenünk kortárs megnyilvánulásaival szimbió-

zisban. Hivatkozási alapjául a kodályi életmű szolgál, annak segítségével mutatja be az emberi kapcsolatok kialakulását, elvesztését, örömbánatot, valamint a mindennapok és ünnepek különböző rituáléit.

Jelentőségteljes, sokat sejtető a cím: Ezerarcú Délvidék. A magyar színpadi néptáncművészet történetében először mutatja be a délvidéki népek: magyarok, szerbek, horvátok, németek, románok sokszínű tradicionális kultúráját. Az előadás fontos motívuma a víz, mint az élet forrása, a megtisztulás eszköze, és az újjászületés eleme. Ez a fajta gazdagság, változatoság megjelenik mind a tánc-, és zenekultúrában, de a viseletekben, színpadi látványban is április 14-én.

Az évad zárásaként, egyben mérföldköveként május 12-én egy különleges, régi-új táncszínházi darabot állítanak a színre. Aki követi az együttes munkáját, egy évtizede már találkozhatott a Hajnali Holddal. Idén tavasszal megújult szereposztással, a női princípiumot a figyelem középpontjába állítva jelenik meg újra a Hagyományok Háza színpadán. A hold, mint az éjszaka bolygója, a szépség, a fény jelképe – a nap az erőé, a teremtő férfié. Ezen szimbólumokon keresztül mesélnek szerelemről, vágyakozásról, születésről, elmúlásról.



ZENE ÖNRE HANGOLVA

A ALLEGRO AUDIO



regal

PLANAR 10

A ZENE IRÁNTI TISZTELETTEL
ÉS SZENVEDÉLLEL VÁRJUK ÖNT!

ANDRÁSSY ÚT 20.

1061 Budapest, Andrásy út 20. / 16-os kapucsengő

Tel.: + 36 20 984 0124

bela.teleki@allegroaudio.hu

WWW.ALLEGROAUDIO.HU

FLOW *by Allegro*

holbo

regal

FRANCO SERBLIN

chario

soltanus
acoustics

ichos
schallwandler

VVA
Cables



VIARD AUDIO

A Gramofon szakmai partnere.



MÁRCIUS 3. 19:00

ZENEAKADÉMIA

NAGYTEREM

A MÁV Szimfonikus Zenekar hangversenye

WEBER / DOHNÁNYI / MAHLER

KÖZREMŰKÖDNEK:

Pasztircsák Polina – szoprán

Nyári Zoltán – tenor

VEZÉNYEL:

Farkas Róbert

JEGYEK: MAVZENEKAR.HU