

2024
ŐSZ

Gra
mo
fon

KLASSZIKUS
ÉS JAZZ

**Látogatás
a Borbély-
műhelyben**

nka
Nemzeti Kulturális Alap
ISSN 1416-1109

1000 Ft





A ZONGORA – 2024/2025

2024. december 21. (szombat)
19:30 óra – Zeneakadémia Nagyterem

Karácsonyi Koncert

Különleges, látványos koncerttel és sztárvendégekkel várja Vigh Andrea és a Jakobi Koncert Kft. a zenerajongókat a Karácsonyi Koncertre, amely 1999 óta évente a karácsonyi ünnepeket megelőző napokban kerül megrendezésre a Zeneakadémia Nagytermében.

Közreműködnek:

Vigh Andrea (hárfa), **Boldoczki Gábor** (trombita),
Kelemen Barnabás (hegedű) és **Balázs János** (zongora)

A Zongora – Jakobi Koncertek

Müpa-bérlet – 2025

2025. január 29. (szerda), 19:30 óra – **Bogányi Gergely**
2025. április 22. (kedd), 19:30 óra – **Grigorij Szokolov**
2025. november 20. (csütörtök), 19:30 óra – **Balázs János**

Jegy- és bérletvásárlás, jegyárak és jegykategóriák további információkkal koncertjeinkről a www.azongora.hu honlapunkon.

www.azongora.hu • jakobikoncert@gmail.com



ESSZÉ / TANULMÁNY

INTERJÚ / PORTRÉ

- 4 Partitúrába komponált zene**
A hangfelvétel művészete
(Könyves Klaudia)
- 8 Németh Antal Tragédia-lemeze**
A magyar gramofongyártás
korai remekműve
(Windhager Ákos)
- 14 „Mégis és mindennek
ellenére zenepoéta...”**
Hüvös Iván (1877–1954) élete és művei
(Lengyel Emese)
- 18 A rejtőzködő jazzprofesszor**
(Turi Gábor)
- 38 Szigeti István sokirányú akusztikája**
Az életmű fejleményei
(Hollós Máté)
- 42 Jazzélet nagybögővel**
Berkes Balázs az évtizedekről,
pályatársairól, hangszeréről – 1. rész
(Turi Gábor)
- 48 Látogatás a Borbély-műhelyben**
„Fújd meg a hangszered,
megmondom, ki vagy”
(Iván Csaba)
- 52 „Végtelen szabadság
érzése kerít hatalmába”**
Karosi Júlia énekes, dalszerző,
zenepedagógus
(Bencsik Gyula)
- 22 Pharoah Sanders**
– a „Szentháromság” középső tagja
(Máté J. György)
- 26 A jazz Cadillacje**
Blue Note Records 85 – 2. rész
(Iván Csaba)
- 30 Jazz és irodalom**
– Japántól Törökorszáig
(Márton Attila)
- 36 A blues királynőjének centenáriuma**
Dinah Washington 100
(Márton Attila)
- 56 „A legfontosabb, hogy mindig
önazonos legyek”**
Ács Dominika fuvolaművész,
összművészeti előadó
(Bencsik Gyula)
- 60 Zenés színházi utazás**
Szinetár tanár úrral
(Lengyel Zsanett)
- 63 Mozaik**
Zenei élet 2024 őszén
(Réfi Zsuzsanna)

Gramofon – Klasszikus és Jazz
Zenei folyóirat
2024 ősz, XXIX. évfolyam 3. (149.) lapszám

Ujházy László (1937–2019)
Főszerkesztő: Retkes Attila
Főszerkesztő-helyettes: Réfi Zsuzsanna
Tervezőszerkesztő: Komenda Krisztina
Webmester: Botos Regina

Állandó szerzőink: Bencsik Gyula, Fittler Katalin, Gyenge Enikő, Hollós Máté, Iván Csaba, Kovács Ilona, Könyves Klaudia, Lengyel Emese, Márton Attila, Máté J. György, Mesterházi Gábor, Mesterházi Máté, Pásku Veronika, Székely György, Turi Gábor, Windhager Ákos, Zay Balázs

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

Címlapon: Borbély Mihály, fotó: Perger László

ISSN 1416–1109

Kiadó: Gramofon Folyóirat Kft.
Felelős kiadó: Dr. Retkes Attila ügyvezető
1033 Budapest, Szentendrei út 95.

Honlap: www.gramofon.hu

E-mail: zene@gramofon.hu

Közösségi oldal: www.facebook.com/gramofonkiado

Terjesztés: könyvesboltokban és zeneműboltokban országszerte vagy előfizethető a kiadóban

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

Megjelenik évszakonként
Ára: 1000 forint





A hangfelvétel művészete

Partitúrába komponált zene

„Mahler zenéje sokszor olyan, mintha az ember egy visszafordított távcsőn keresztül szemlélne, messziről – úgy történetileg, mint térben.”

Ligeti György

 Könyves Klaudia

„Mahler zenéjének a sztereohanglemezek hozták a megváltást” – állítja Kurt Blaukopf, aki az 1969-ben megjelent könyvében külön fejezetet szentelt a zeneszerző, és a hangfelvétel kapcsolatának. Már a fejezet címe is több mint figyelemfelkeltő: „Mahler, a zenei rendező.” Azt gondolnánk, hogy az 1911-ben elhunyt zeneszerzőnek és karmesternek nem sok köze lehetett a hangfelvételhez, hiszen a korabeli kezdetleges technikai lehetőségekben nem sok művész látott fantáziát. Ez Mahler esetében is tudvalevőleg így volt, és bár készülhetett volna, de sajnos mégsem készült felvétel az ő vezénylete alatt. De akkor vajon mégis mi lehet a kapcsolódási pont és miért nevezi őt Blaukopf zenei rendezőnek?

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy nem maradtunk teljesen Mahler-felvétel nélkül, ugyanis a Welte-Mignon rendszerű gépzongorának köszönhetően rögzült Mahler zongorajátéka. Az 1905. november 9-én készített felvételen négy művét játszotta fel a Welte & Söhne cég lipcsei stúdiójában: két dalát, a 4. szimfónia fináléját és az 5. szimfónia nyitótételét. Kérdés persze, hogy az egyébként egyetlen délután alatt rögzített anyag mennyire hűen adja vissza Mahler játékát, de tudomásunk szerint a tempó és a ritmika vonatkozásában viszonylag pontosan, a dinamika és a pedálhasználat esetében pedig csak részlegesen (kisebb-nagyobb eltérésekkel bizonyos technikai korlátok miatt). Azonban mégsem ez a zongorafelvétel az, aminek ürügyén egy teljes fejezetet szentelt Blaukopf a szerző és a hangfelvétel kapcsolatának, hanem valami egészen másról van szó...

Hogy megértsük Blaukopf gondolat kísérletét, messzebből kell elindulnunk – valahonnan onnan, hogy Mahler milyen különös figyelmet fordított a partitúráiban a hangzásbeli elképzeléseinek igen pontos előírására, és milyen meghatározó volt számára az a tér, amely az előadásainak helyszínéül szolgált. Úgy is fogalmazhatunk, hogy Mahler zenéje elválaszthatatlan volt attól a tértől, amelyben megszólalt, és a hangzás terén való kényességéről és igényességéről számos levele, feljegyzése tanúskodik. Legyen szó bármilyen zenéről, a sajátjáról vagy más szerzőéről, a művet mindig az adott térre szabta át.

A tér és zene viszonya

A tér és a zene viszonya több szinten is megjelenik Mahlernél: egyrészt folyamatosan törekedett akusztikai szempontból a legmegfelelőbb kialakításra – például Bécsben sokat kísérletezett a zenekari árok magasabbra-mélyebbre helyezését a helyes belső zenekari arányok, illetve a zenekar és az énekes arány tökéletesítésének érdekében. Létrehozta a mozgatható zenekari árokrendszert, aminek segítségével könnyen tudott alkalmazkodni más-más hangzású művekhez.

Másrésztől karmesterként rengeteg, olykor igen markáns hangszerelésbeli javítgatást eszközölt, ha az adott terem akusztikája éppen mást kívánt meg, mint amit a zeneszerző a partitúrában előírt, vagy ami – Mahler szerint – a zeneszerző szándéka lehetett. Olyasmire gondoljunk, hogy például Beethoven szimfóniáiban a vonósok és a fúvósok aránya Beethoven idejében egészen más volt, mint a századfordulón, így Mahler feljogosítva érezte magát, hogy a fúvósokat megerősítse az időközben óriási méretűre duzzadt vonóskarral szemben. Úgy gondolta, hogy valójában a szerző eredeti elképzelését juttatja érvényre, és ennek szellemében keletkeztek például a zenekari átíratok is Schubert vagy Beethoven vonósnégyeseiből. Blaukopf megjegyzi, hogy egy új zenei gondolkodásmód alapjai fűződnek Mahlerhez azzal a szemléletváltással, hogy a valós akusztikai hangzás felülkerekedik a lejegyzett (rögzített) kottával szemben. (Más kérdés, hogy ezekkel az átíratokkal rengeteg kritikus bírálatát szabadította magára, és sokak szerint Mahler teljesen rossz nyomon járt ezzel.)

Harmadrészt pedig a tér és zene viszonya kulcsszerepet játszik Mahler műveiben is: a zenei térbeli gondolkodás, a különleges akusztikai hangzás, a tér bevonása a zeneműbe, a távolból megszólaló hangszerek, együttesek sejtelmessége, vagyis a hangszerelésbe kódolt – olykor képzeletbeli – terek megalkotása. Mahler zenei térábrázolása egyedülálló, mert ő nem csupán a tér fizikai valóságát használta ki (mint például a 16. században oly népszerű többkórusos technika esetében), hanem számára a tér ugyanolyan zenei tényezőnek számított, mint a tempó, a hangszín vagy a ritmus, úgyhogy a tér egyben programalkotó elemként is megjelent a műveiben. A távoli zenék („Musik aus der Ferne”) mélyebb üzenetet hivatottak kifejezni és fontos metafizikai szimbólumok, amelyek egy másik világot tárnak elénk, és egy másik idősíkot is nyitnak meg a hallgató számára. Tér és idő összefonódik a zenéjében.

Egy ilyen akusztikus hatásokon alapuló monumentális vízió részesei lehetünk Mahler 2. szimfóniájában, ahol a feltámadás előtti jelenetben a térakusztikai élmény mint narratív elem van jelen. A madárhangok és a fanfár keveredése, azok rögtönzészzerű játéka és a tér különböző pontján való elhelyezkedésük a megtisztulás előtti pillanat lélektani me-

tamorfózisának kifejezése. A tér bevonása nélkül pusztán a zenei anyaggal nem tudná kifejezni Mahler azt a misztériumot, ami itt végbemegy – jól érezte, hogy kell ehhez valamilyen plusz érzéknek a bevonása. Nagyon hasonló a 8. szimfónia akusztikai megoldása: az óriási előadó-együttes a szerző leírása szerint az univerzum, a keringő bolygók és naprendszer hangjai. A trombitások és a harsonások egy részét a partitúrában is jelölve két külön csoportra osztva, jobb és bal oldalt a magasba helyezte el, hogy mindkét tétel lezárásánál, a csúcsponton, mintegy égi fanfárként zengjék át a teret. S bár a partitúrában nem találunk a gyermekkorus helyére vonatkozóan pontos utasítást, de korabeli beszámolókból tudjuk, hogy a Mahler vezényelte bemutatón, a háttérben, a két oldalsó ajtó mögött szintén a magasban foglalt helyet. (Képzeltjük, hogy mennyi feladatot rótt Mahlerre minden egyes helyszín esetében a megfelelő hangzás kivitelezése.)

Szintén a térhatásra építő tudatossággal találkozhatunk a 3. szimfónia 3. tételének postakürt-jeleneteiben: ez a tétel („Amit az állatok mesélnek nekem”) Mahler megítélése szerint „a legtragikusabb tétel, amit valaha írtak. (...) Ebben a darabban a természet mintha fintorogna és nyelvet öltene. Hátborzongató humorral teszi mindezt, de ez inkább félelmetes, mintsem nevetséges.” Ezt a kísérteties perpetuum mobile-t kasztja meg két alkalommal is a távolból megszólaló postakürt egyszerű dallamvilága, aminek előtte a trombita szólam kellőképpen megágyaz – ezzel a felvezetéssel Mahler fokozatosan vezeti be a hallgatót abba a különös zenei térbe, ami a postakürt megszólalásával nyílik meg

a hallgatók előtt. A postakürtnek egyes helyeken más és más távolságból kell megszólalnia; a távolból (*Wie aus weiter Ferne*, 255. ütem), majd közelebről (*sich etwas nähernd*, 292. ütem), majd ismét a távolból (*sich entfernend*, 341. ütem), végül pedig még messzebről kell hallani (*in weiter Entfernung*, 481. és 510. ütem). De vajon milyen üzenetet hoz ez a postakürt? Békés hangzásvilága, a távolból mintegy régi emlékként felidézett egyszerű, antikizáló dallam a vihar előtti csend állapotát rajzolja meg. A múlt hangjai ténylegesen is Mahler gyermekkorát idézik, azt a zenei világot, ami a házuk melletti laktanyából szüremkedett ki nap mint nap. Adorno úgy véli, hogy a postakürt-jelenet egy elfeledett, „alacsonyabb rendű” zene (*untere Musik*), de Mahler megszánya és féltve őrzi ezt az elhagyott, tiszta zeneiséget. Tehát amikor Mahler a térben is a távolba helyezi ezt a dallamot, akkor érdekes módon nem elrejtteni próbálja, hanem egy különös burokkal körülvenni, amitől aztán mégis jelentőségteljesebb lesz, mintha a pódiumról szólalna meg.

Visszafordított távcsőn át nézve

Hogy mennyire kényes és kiemelt szerepe van ennek a szakasznak, arra mi sem jobb bizonyíték, mint hogy egy amszterdami előadásra készülve Mahler órákon át kísérletezett a próbán azzal, hogy pontosan honnan szólaljon meg a postakürt és milyen hangerővel, illetve a terem ajtajának milyen szögben kell nyitva lennie, hogy a dallam úgy és olyan távolból legyen hallható, ahogy azt a képzeletében megálmodta. Ligeti György úgy fogalmaz, hogy „Mahler zenéje sokszor olyan, mintha az ember egy visszafordított

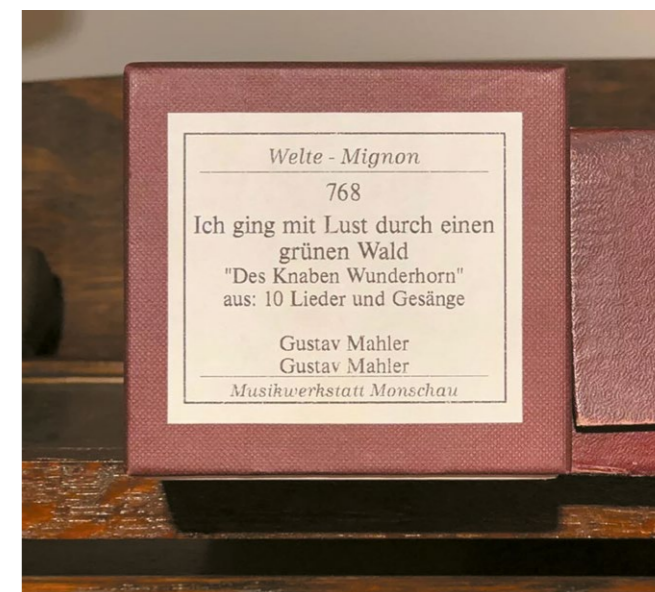
távcsőn keresztül szemlélné, messziről – úgy történetileg, mint térben.” Valami hasonlót fogalmaz meg Pierre Boulez is Mahler Hochzeitsstück című műve kapcsán: „zenében mesél még ott is, ahol a zene eltekint a verbális kifejezéstől. Mahler műve imaginárius (képzeletbeli) színházat tár fel, melyeket a koncertterem keretei közé emel át. Ilyen például a külső fúvószenekar, kifejezve a szerző naturalisztikus-effektus szándékát, miszerint fortissimo játékkal mégis piano hangzást érjenek el.”

És ezen a ponton válik időszerűvé, hogy visszakanyarodjunk Blaukopf gondolatához, Mahler és a hangfelvétel kapcsolatához: azt állítja, hogy a stúdiófelvétel tudja csak igazán visszaadni „azt a hangzást, amely csaknem minden élő előadásmódnál jobban megközelíti Mahler intencióit.” A hangfelvétel lehetőségével „megszűnt az akadály annak, hogy a visszahangos távoli hangok elkülönüljenek a világosabb közeli hangoktól. A hangfelvételek képzett technikusainak nem okoz megoldhatatlan problémát, hogy megfeleljenek a Mahler-partitúrák egyensúlykövetelményeinek. Az iránykeverők [panoráma szabályzók] és intenzitásszabályzók [szintszabályzók], visszhangosítók [zengetők], és szalagmontírozások teljesíthető teszik a partitúrák minden előírását anélkül, hogy követni kellene Mahler kockázatos tanácsát a változtatásokat illetően. Ütött a Mahler-szöveg órája. A kéziratokban megnyilvánuló szándék most már megvalósítható, hiszen az elektroakusztikus tárolás és reprodukálás technikája minden nehézség nélkül megteremti azokat a manipulált hangzástereket, amelyekre Mahlernak szüksége van, azt a művészi érthetőséget, amely a hangversenyteremben mindig csak részlegesen, és csak a legnagyobb áldozatok árán elérhető. Mahler zenéjének a sztereohang-lemek hozták a megváltást.”

Így tehát érthetővé válik Blaukopf vélekedése, miszerint „a stúdiófelvétel szinte teljesen megszabadítja Mahler zenéjét a hangversenytermek egyedi akusztikájának kockázataitól.” A hangmérnököknek és zenei rendezőknek köszönhetően kiküszöbölhetők az akusztikai véletlenszerűségek, és „ha úgy látszik, hogy az elmerülőfélben lévő vonások, s az uralmat magukhoz ragadni készülő fúvósok között vesztélyben forog az egyensúly, könnyen helyrebillenthető, elég, ha gondosan megtervezik a mikrofonok felállítását, s érzékeny rendezői munkát végeznek a keverőpult mellett.” Blaukopf követendő példaként hozza fel Leonard Bernstein egyik Mahler-lemezének esetét: a 8. szimfóniáról van szó és egy olyan felvételtől, amelynek zenekari és énekes szólamait egy londoni stúdióban rögzítették, az orgona szólamát pedig egy svájci templomban. Ezt keverték össze és az így létrejött felvétel végeredményében egyedülálló technikai megvalósítása Mahler partitúrájában előírt elképzelésének.

A műbe szőtt különleges hangzás

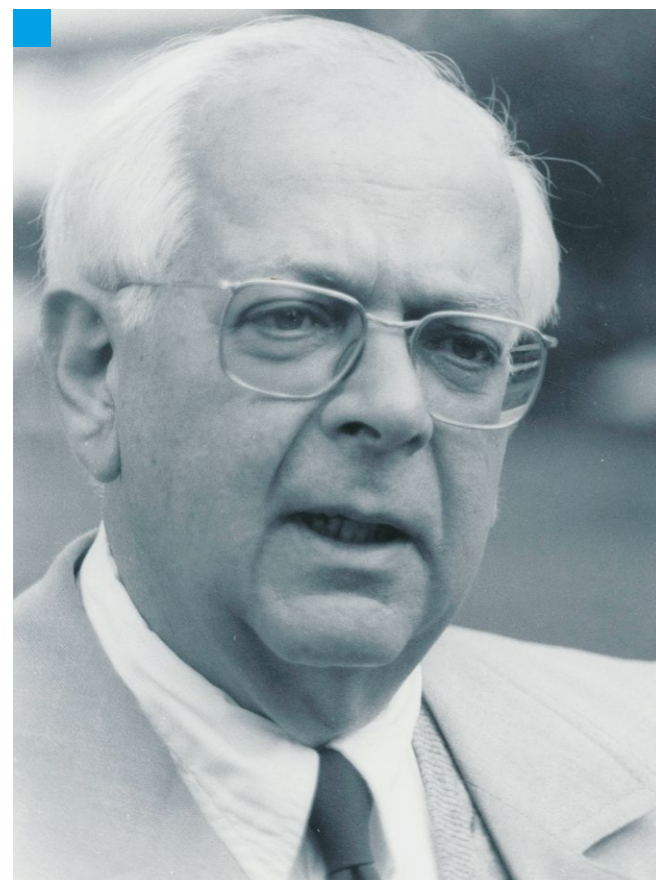
A zenei mondanivaló, a valós tér és a képzeletbeli tér hármának egységét szintén jól leírja a Bruno Walter visszaemlékezéséből fennmaradt eset, amikor is Mahler egy alkalommal Beethoven IX. szimfóniájában külső hangszereket alkalmazott; egy hamburgi előadáson (1895. március 11-én) a zárótétel „törökös”, 6/8-os indulóját külső zenekarral játszatta. Bruno Walter felejthetetlen élményként számol be erről a „különleges, az akkori Mahlerre jellemző” ötletéről. Miközben az induló messziről szólalt meg (a zenekar egy részével), a tenorista és a férfikar a színpadon énekelt. „Nem volt ez szeszély nála – idézi az esetet Blaukopf –, azt hitte, hogy tekintetével Beethoven műhelytitkaiba ha-



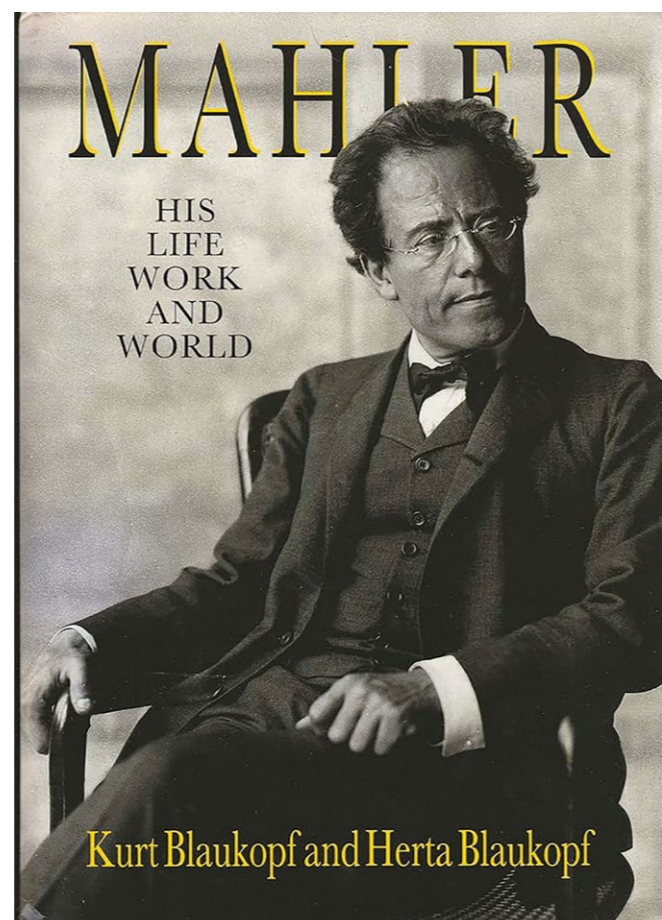
tolt be, hogy az indulóval, a kezdeti akadozó pianissimo-tól a crescendón át a fortissimóig Beethoven az ifjak diadalmenetét akarta ábrázolni, amint Schiller hívó szavaira lendületes menetben a messi távolból elősereglenek, és éppen az előadás érdekében fordult ehhez az eszközhöz, amelyet maga Beethoven korának korlátozott lehetőségei miatt még nem alkalmazhatott.”

A tér mint alkotóelem Mahler karmesteri karrierjét erősen meghatározta: számos levele tanúskodik arról, hogy amikor egyezettte a helyszínt egy-egy koncertjére, akkor az akusztikai adottságok mindig is a legfontosabb szempontok között szerepeltek. Egy Fritz Steinbachnak írt levelében például azt írja Mahler, hogy „nem volnék egészen nyugodt, ha ki kellene szolgáltatnom szimfóniámat egy színház akusztikájának (ráadásul olyannak, amelyet nyilvánvalóan ki sem próbáltak még).” De a folytonos hangszerelési változtatgatók Mahler részéről is abból az állhatatos törekvésből fakadtak, hogy „a zenekari hangzástérrel függetlenül akarta az adott tér akusztikájának véletlenitől.” – írja Blaukopf, majd folytatja egy Mahlertől származó kijelentéssel: „Üdv a karmesternek, aki megváltoztatja partitúrámat, ha a tér és a zenekar minősége ezt követeli meg ahhoz, hogy érvényre juttassa szándékaimat.”

Mahler zenéje tehát nagyon is épít a műbe beleszótt különleges hangzásra, mondhatjuk, hogy Mahler belekomponálta a kívánt térhatást is a műveibe, így a teljes előadás hatását teheti tönkre egy nem megfelelően kiválasztott akusztikai közeg. Nem véletlen, hogy Mahler mindig maga akarta vezényelni a műveit és ezt a feladatot a legritkább esetben adta oda valaki másnak. „Az akusztikailag nem megfelelő termekben még akkor is eltorzul a Mahler-szimfóniák számtalan részlete, ha a karmester és a zenekar kinos pontossággal követi a partitúra utasításait” – írja Blaukopf. De mindezen kellemetlenségek, a nem megfelelő körülmények a hangfelvétellel maradéktalanul kiküszöbölhetők, a szólamarányok szinte patikamérleg pontossággal beállíthatók, és az a monumentális térélmény, ami Mahler műveiben elemi erővel van jelen, az a hangfelvétellel, különösen a lenyűgöző surround technikával olyan fantáziadús lehetőségeket kínál, amelyekről minden bizonnyal Mahler semmi pénzért sem mondott volna le...



Kurt Blaukopf





Németh Antal portréja

A magyar gramofongyártás korai remekműve:

Németh Antal Tragédia-lemeze

Kilencvenöt éve hangzott el első ízben *Az ember tragédiája* hangjátékként a Magyar Rádióban, és 1938-ban készült el a magyar gramofonlemez-gyártás korai remekműve, a *Tragédia* háromórás felvétele. Az alábbiakban *Az ember tragédiája* című emberiségköltemény gramofonlemez-felvételét, annak történeti, dramaturgiai és akusztikai elemeit mutatom be.

Windhager Ákos

Az első előadást (1929. június 20.) tíz éven belül még két további magyar, három német és egy cseh rádiójáték követte, valamint több részlet művészi igényű felvétele. Az 1938-as felvétel művészi és műszaki teljesítményét méltatja, hogy csak 1973-ban tudta azt a Magyar Rádió túlszárnyalni. Az 1935-ös rádiójátékot és az 1938-as felvételt Németh Antal (1903 – 1968) rendezte. (Az említett rádiójáték eredeti felvétele csak az MTVA Archivumában érhető el, az 1938-as lemez viszont nyílt felületen is meghallgatható.) Németh Budapesten és Berlinben végezte el az irodalmi és művészettörténeti egyetemi tanulmányait, amelyet követően rendezni kezdett a magyar fővárosban. (Adatok: KÁVÁSI Klára: *Németh Antal a Nemzetiben és száműzetésben*, MMA Kiadó, 2018. 38-41.) 1935-től vezette a Magyar Rádió drámai osztályát és kezdett el tanítani a Debreceni Egyetemen. Ugyanabban az évben vette át a Nemzeti Színház vezetését is (1935 – 1944). 1945-ben az egykori vetélytársai politikai rágalomhadjárat révén elérték, hogy ne rendezhessen. 1956-tól egy-két vidéki színházban dolgozhatott, majd megmentve a lebontott Blaha Lujza-téri Nemzeti Színház irattárát dolgozta fel az OSZK Színház-történeti Tár munkatársaként. 1945 előtti munkássága befolyásolta mind a korabeli, mind a későbbi rendezéseket, sőt a rádiójátszást is. Az *ember tragédiája* felvétele a saját korában jelentős sajtófigyelmet kapott, amelyben mind a dramaturgiát, a színjátszást és a technikai körülményeket védték és vitatták. Jellemző, hogy a pártállam idején kizárólag politikai okokból zúzták be a lemezek túlnyomó részét.

A színpadi dramaturgiai tapasztalat

A *Tragédia* hangjátékként való megszólaltatása során jelentős mértékben beavatkoztak a rendezők a Madách-szövegbe. Előképet biztosított számukra a színházi gyakorlat (annak jelentős húzása és jelenet-szerkesztése), valamint a képi világot mellőző rádiószínpad rövid, de mégis létező tapasztalata. A hangjátékká átalakítás még egy vígjáték esetén is kihívás, nemhogy a bölcséleti dikciót olykor az akcióval szemben előtérbe helyezze Madách-dráma esetén. Az *ember tragédiája* (1860) hasonlóan Johann Wolfgang Goethe *Faustjához* (1808, 1831) vagy Henrik Ibsen *Peer Gyntjéhez* (1867) inkább könyvdráma, mint színpadi alkotás. Az említett két emberiségköltéménnyel abban is rokonítható, hogy bonyolult a szerkezete, filozófiai kérdéseket vet fel és a teljes emberi történelmet felvonultatja. A misztériumként való értelmezése (jellemzően a két világháború között) éppannyira érvényes a szöveg alapján, mint a magánéleti kamaradrámáé (1990 után), vagy a történelmi panoptikumé (az ősbemutató koncepciója). Az *ember tragédiája* hosszú szöveg, felolvasva körülbelül hét órát vesz igénybe, az összes sort színpadon eljátszva kilencet. Könnyű belátni, hogy a fausti terjedelem már a színpadra állítást is erősen akadályozza. A Goethe-mű kapcsán kialakult gyakorlat, hogy vagy lényegesen megcsonkítják a színpadra szánt szöveget, vagy két estén át adják elő. A *Tragédiát* első ízben Paulay Ede (1836 – 1894) állította színre 1883-ban, aki az első változatot követte, azaz lényegesen lerövidítette a darabot. A „rövid” változat előadása is négy órán keresztül tartott. A *Vasárnapi Ujság* kritikusa a közönség összbnyomását összegezte: „E változatos és tarka képek sorozata, látszólag lazán kapcsolva össze, mutatja be az emberiség vágyainak, küzdelmeinek, csalódásainak

A Tragédia-szövegkönyvek Madách-sorai

SZERZŐ/RENDEZŐ	MŰ/ELŐADÁS	ÉVSZÁM	MADÁCH-SOROK
Madách Imre	Tragédia	1860	4141 (Arany J. javításaival)
Paulay Ede	Tragédia	1883	<2560 (Hevesi S. számítása) 2701 (Bory István számítása)
Németh Antal	Tragédia – hangjáték	1935	2017 (Bory I. számítása)
Németh Antal	Tragédia-lemez	1938	2476 (Bory I. számítása)
Dohnányi Ernő	Cantus vitae	1941	226 (Németh G. István számítása)
Ránki György	Az ember tragédiája	1970	~1200 (Németh Amadé számítása)
Bozay Attila	Az öt utolsó szín	1998	~1010 (Németh A. számítása)

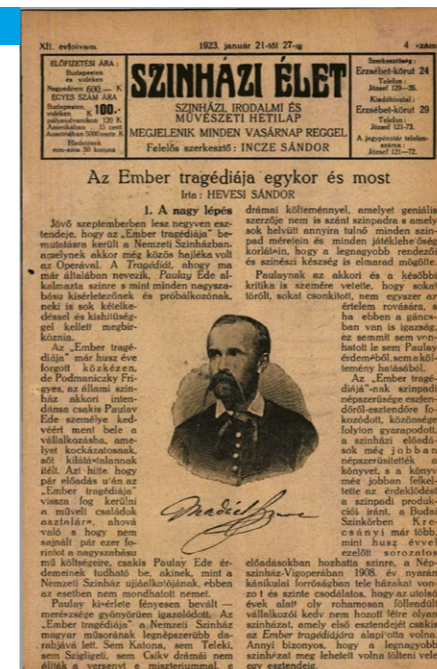
és reményének hatalmas tragikai folyamatát.” (NÉVTELEN: *Az ember tragédiája, Vasárnapi Ujság*, 1883. szept. 30. 637.) Az olvasóközönségtől is távol állnak, de a színházi közönségtől még inkább, a Madách-dráma hosszú moralizáló elemelkedései. Azokat Paulay gondosan ki is gyomlálta. „Nem a vanitatum vanitas csüggesztő bölcsészete szól e műből; melegszívű költő szól belőle, ki a világtörténet drámailag jellemző, szomorú konkrét képei mellé vigaszul állítja fel a szív benső világát és a hit biztató malasztját. (...) Sokan voltak, (...) s ez a nagy közönség négy óra hosszán át szakadatlan figyelemmel nézte ama nagy történeti tableau életeleviségét, melyek némelyikéhez szűk a mi színpa-

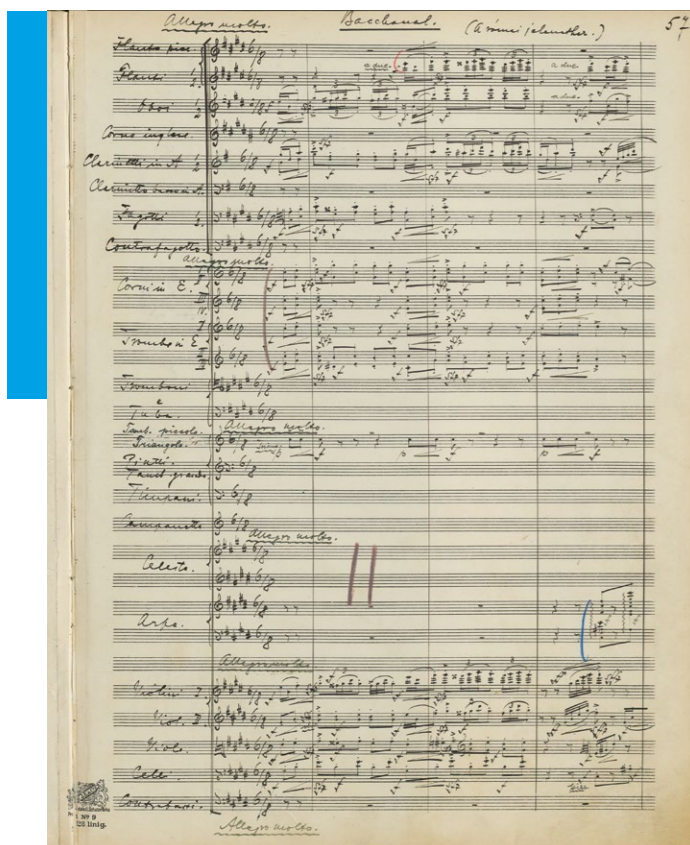
dunk” (NÉVTELEN, *Az ember tragédiája, Fővárosi Lapok*, 1883. szeptember 22., 1418)

A Nemzeti Színház következő nagykaliberű igazgatója, Németh Antal példaképe, Hevesi Sándor (1873 – 1939) 1923-ban élesen szembe fordult a korábbi színre vitelekkel. (HEVESI Sándor: *Az ember tragédiája* egykor és most, *Színházi Élet*, XII/4, 1 – 10.) A saját rendezésében arra törekedett, hogy a keresztény szimbolikát megtartva a cselekményt leegyszerűsítse. Szigorúan Ádám harcára koncentrálna a történetet, sűríti és egyszálúvá teszi a cselekményt, a részepizódokat mellőzi. Azaz az egyén küzdelmét állította a középpontba, a tömegek szerepét csökkentette. Az elvont tárgyról bőven értekező párbeszédet tömörítette, ugyanakkor az általa kiemelt gondolatoknak kellő nyomatékot biztosított. Az álom és a valóság közötti távolságot hangeffektusokkal érzékeltette. Az időtartam nála három órára csökken, ami még mindig hosszú (hosszúnak tűnik) egy rádióadáshoz. Ő is, és Németh is a *Tragédiát* misztériumnak tekintette, amelyben a korabeli német színházi törekvések (például Max Reinhardt 1911-es *Akárki* bemutatója) befolyásolták. Hevesi a misztérium-koncepcióhoz elutasította a korabeli meiningeni játékmódot, de azt az irányzatot is, amelyet később realizmusként azonosítanak. Az *ember tragédiájával* kapcsolatos dramaturgiai elképzelése sok tételben megfelel a rádiószínpad követelményeinek is, ahogy azt egy későbbi rádiódramaturg feltárta. (TERTINSZKY Edit: „Az ember tragédiája” mikrofon előtt, *Kortárs*, 1968/1, 122 – 126.)

Hevesi dramaturgiai elképzeléseit igazolják az operalibrettők is, amelyek szintén erőteljes rövidítést igényelnek. Az említett három óra arra elég, hogy a *Faustból* kizárólag a Margit-epizód szóljon meg, ahogy történik az Charles Gounod közkedvelt operájában (*Faust*, 1859). Madách 4141 sorából a Paulay-féle rendezői példányban 2560 sor maradt (de feltehetően ennél kevesebb hangzott el). (Ld. KELÉNYI István, Paulay *Tragédia*-szcenáriuma, *Színháztudományi Szemle* 12., Budapest, 1983, 31 – 53) Noha Székely György és Kerényi Ferenc kutatásai ezt a számot tovább

Hevesi Sándor rendezési korszakváltó írása, *Színházi Élet*, 1923/4. (Az OSZK engedélyével)





Buttykay kísérőzenéje, A római Bacchanal kezdőoldala (Az OSZK engedélyével)

pontosították, itt most elfogadva ezt a számot, megállapíthatjuk, hogy a Madách-szöveg bő egyharmadát kihúzták. (Bizonyos színeket eleve átszerkesztettek (például London), vagy kihagytak (például az Űr.) Hasonlóképpen tömörítették a Gramofon hasábjain korábban már bemutatott Tragédia-operák szerzői is. Ránki György (1907 – 1992) összesen 1200 sort zenésített meg (tehát a szöveg egy negyedét), Bozay Attila (1939 – 1999) pedig mindössze az utolsó öt jelenetet (azaz a szöveg szűk egy harmadát). Németh Antal felvételével egy időben született Dohnányi Ernő zseniális Tragédia-oratóriuma, a Cantus vitae (1941), amely viszont 226 sort használt fel és azt is egyedi szerkesztéssel.

A rádiójáték-változatok

A Magyar Rádió 1925-ben kezdte meg adását, amit nem sokkal később követtek az első rádiójátékok. Az új műfaj kísérleti próbálkozásként indult, a rendezők a saját útjukat járták. Így tett Németh Nemzeti Színház-béli elődje és barátja, Ódry Árpád (1876-1937) is. Ő mutatta be kilencvenöt évvel ezelőtt, 1929. június 20-án este (20.15 – 23.35) az első Madách-hangjátékot. A kritikák vegyesek voltak. Egy példa a méltatások közül: „Régóta szolgált olyan kellemes és értékes meglepetéssel a Magyar Rádió a hallgatóinak, mint tegnap este, mikor Madách halhatatlan remekét, Az ember tragédiáját szólaltatta meg a mikrofon előtt. Téves az a megállapítás, mintha a mikrofonban Az ember tragédiája éppúgy hatna, mint olvasva. Nem. Az egész tragédia életet lehel magából, éppen úgy, mintha színpadon láttuk volna. Ezt a hatást elősegítette Buttykay Ákos kísérő-

zenéje is, amellyel Az ember tragédiáját már Pozsonyban adták s amellyel a jövő szezonban a Nemzeti Színház is be fogja mutatni. [...] A partitúrában legsikerültebbnek mondható a görög és a római színt bevezető rész. A mikrofon előtt talán még jobban és tisztábban hangzottak Az ember tragédiája halhatatlan jambusai, mint színpadon.” (NÉVTELEN: Hogy volt tegnap, mi lesz ma?, Uj Nemzedék, 1929. jún. 22., 9.) Buttykay Ákos (1871-1935) zeneszerző a zenét még 1917-ben komponálta, de az előbb szólalt meg koncertszívként, mint kíséretként.

Az első idegennyelvű előadás is zenei vonatkozású, ugyanis a kor zeneszerző doyenje, Hubay Jenő (1858 – 1937) zenei délutánján Péchy Blanka (1894-1988) színésznő a Kepler-jelenetet adja elő Mohácsi Jenő (1886-1944) német fordításában. A műsort a Magyar Rádió (Budapest I.) élőben sugározta. A Kepler-jelenet a magyaron kívüli kultúrákban a Tragédia legbefogadhatóbb színe. Egy király megalázza a csillagászt, hogy az készítsen horoszkópot neki, de a tudós távcsövével bújva nemcsak a jövőt nem látja, hanem azt sem, hogy a felesége megcsalja. A jelenet éppannyira ismerős a Faust-mondakörből, mint bármelyik vígjátékából. A későbbi cseh rádiójáték miatt pedig nem elhanyagolható szempont, hogy Prága kiemelt szerepet kap a drámában.

A Hubay-szalón előadását külföldön is hallották, s így figyelt fel rá Hans Nüchtern (1896-1962) a bécsi rádió dramaturg-igazgatója, aki rövid időn belül a teljes Tragédiát előadatta, Mohácsi újabb fordításában. Nüchtern rendezésében 1930 április 6-án hangzott el a mű német nyelvű adása, amelyet a Magyar Rádió is átvett. Mohácsi dramaturgiai összevonásokat is eszközöl. Kihagy néhány Fastra emlékeztető részletet és a többszörös álomjelenetet: „Hallgatót túlságosan megterhelné, hogy Ádám Keplernek álmodja magát, és mint álombéli Kepler, megálmodja, hogy ő Danton.” (Mohácsi Jenő: Az ember tragédiája a bécsi rádiószínpadon. Budapesti Szemle, 1930. évf. 630. szám 217. kötet, 293-297.)

Nüchtern, Hevesi korábbi elveit ismeretlenül is alkalmazza, és az egyes jeleneteket néhány szereplőre hangszereli, tehát kamara jelleget ad az álomképeknek. Mivel a látványt hangeffektusokkal nem lehet kellően érzékelteni, ezért a jelenetek között konferáló szöveg hangzik el, amelyet az osztrák rendező írt. A szöveget a Lucifert alakító Franz Herterich (1877 – 1966) adja elő, és bár az eltér a sátáni szólamtól, a kísérőszöveg mégis többletjelentést kap.

Hans Nüchtern tapasztalatait Ódry Árpád hasznosította az 1930. június 27-én adásba kerülő rádiójátékában. Az 1929-es változat bő három órát tartott, az új rendezés azonban összesen két órát, ha hihetünk a korabeli rádióúj-ságoknak. A kritikák egyértelműen dicsérték. „A Tragédia ezúttal kísérőzene nélkül a rádiódramaturgiai elemek szem előtt tartásával került mikrofon elé. [...] Ugyanigy a rádió esztétikája tette szükségessé a mozaikszerű londoni szín könnyebben áttekinthető akusztikai szcenírozását.” (NÉVTELEN, Rádióközlemény, Népszava, 1930. jún. 27., 11.)

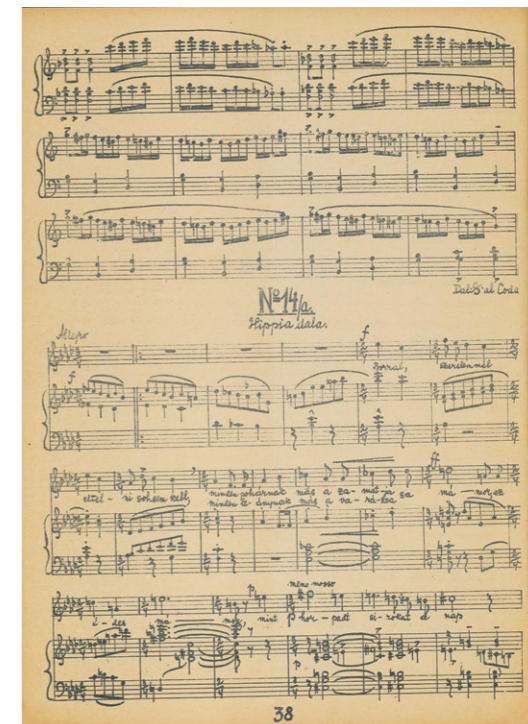
Németh Antal hangjátékai

Németh Antal, a Rádió és a Nemzeti Színház új dramaturg-főrendezője 1935 decemberében Nüchtern és Ódry tapasztalatait is figyelembe véve rendezte meg a Tragédiát rádió-misztériumjátékként. A főszerepeket a kor népszerű Tragédia-színészeire osztotta: Somlay Artúr (1883 – 1951) alakította Ádámot, Bajor Gizi (1893 – 1951) Évát és Csontos Gyula (1883 – 1945) Lucifert. A közvetítés a korban szo-

katlan erőpróbának számított: „A hatalmas mű rendkívüli nehézségekkel járó rádióelőadása érdekes technikai újítások felhasználásával jött létre. Két-három stúdió mikrofonja egyszerre vette föl különböző leadótermekben az előadás egyes alkotórészeit. Az egyik stúdióban a szereplő művészek beszéltek, a másikban a zene- és énekkar foglalt helyet és a szükséges zajokat ismét más leadóteremből közvetítette a mikrofon. A különböző stúdiók teljesítményét hanglemeze vették és a viaszlemezeket pergetve adta elő Madách művét hétfőn este a rádió.” (NÉVTELEN, Az ember tragédiája a mikrofon előtt, Budapesti Hírlap, 1935. dec. 3., 13.) Ez a felvétel, szerencsére, megmaradt. Szabó Lőrinc özvegye megőrizte és tőle vásárolta meg (vissza) a Magyar Rádió az 1970-es években.

Akadtt, természetesen, olyan kritikus is, akinek nem tetszett az előadás. „Németh Antal [...] Madách hatalmas drámai költeményének, Az ember tragédiájának próbált hangszórón új életet és új formát adni. Kísérlete igen érdekes volt. Sok új színt bontott ki a hanghatások rafinált keverésével. Voltak eszközei, vagy inkább szándékai a képzelet felgyújtására, de azért kísérletét nem nevezhetjük teljes egészében sikerültnek. Ugyanis a címek gyors változásainál, a világtörténelem sodrán végigszántó képeknek hiányát zenével, karokkal s a hangképeket összekötő szöveggel igyekezett pótolni, hogy így tegye teljesen zökkenéstelen egészzé kizárólag hanghatásokkal ezt a költeményt, amely az újabb rendezői felfogás nyomán nagyobbára, mint káprázatos látványosság él bennünk.” ([K.], Az ember tragédiája a stúdióban, Nemzeti Ujság, 1935. dec. 3., 13.)

Találunk olyan írást is, amely magát a műfajt sem érzi



Farkas Ferenc népszerű színházi kísérőzenéje a rádiójátékhoz is jól illeszkedett. Németh ismeretlen okból felcserélte Hippia és Cluvia dalbetéteit Zongorakivonatot, részlet (Az OSZK engedélyével)

A Tragédia hangjátékként

Forrás: Siptár Ernő: Az ember tragédiája a bécsi Burgtheaterban, Jelenkor, VII/12, 1131 – 1139.

DÁTUM	HELYSZÍN	TOVÁBBI INFORMÁCIÓ	KÖZREMŰKÖDŐ SZEMÉLYEK
1929. jún. 20.	Magyar Rádió (Bp)	1. magyar adás	rend. Ódry Árpád
1930. febr. 24.	Hubay-palota, Budapest Magyar Rádió közvetíti	1. német nyelvű adás: Kepler-jelenet	Péchy Blanka előadása
1930. ápr. 6.	Radio Wien, Ausztria	1. német nyelvű adás	ford. Mohácsi Jenő, rend. Hans Nüchtern
1930. jún. 27.	Magyar Rádió	2. magyar adás	Új szereposztás, rend. Ódry
1931. febr. 29.	Prága, Csehszlovákia	1. cseh adás	Milos Kares adaptációjában
1931. okt. 11.	München, Németország	2. német adás	rend. Hans Nüchtern
1934. jan. 18.	Burgtheater, Bécs, Ausztria, Magyar Rádió közvetíti	1. német nyelvű felvétel, részletek	rend. Hans Röbbeling, narr. Németh Antal
1935. dec. 2.	Magyar Rádió	3. magyar adás	rend. Németh
1938. márc. 8.	Odeon (Berlin), Magyar Rádió (Bp.)	1. magyar lemez	rend. Németh

Bory István és Németh Antal vitapontjai a *Nyugat* 1936/3. számában

SZEMPONT	BORY-KRITIKA	NÉMETH VÁLASZA
Összekötő szövegek használata	Az összekötő szövegek feleslegesek. Zavaró, hogy Lucifer mondja	Lucifer a "spiritus rectora" a <i>Tragédiának</i> , ezért ő vezeti át a hallgatót (is) a jelenetekre.
Szövegkihagyások mértéke	Paulay 1439 sort, Németh 2123 sort hagyott ki	Még több kihagyás is indokolt lenne a hatékonyabb közvetítés érdekében.
Konkrét szövegrészek kihagyása	pl. Kepler monológja, londoni szín sírjelenete	Minden kihagyás a rádióközvetítés jellegéből fakad.
Szövegmódosítások	A szórendi és más változtatásokat idegenek Madách stílusától.	Nem reagál közvetlenül erre
A rádiójáték általános megközelítése	Kétségbe vonja, hogy a <i>Tragédia</i> egyáltalán alkalmas-e rádiójátéknak.	Hangsúlyozza a rádióadaptáció speciális lehetőségeit
Bécsi rádióadaptációval való összehasonlítás	A magyar változat túlzottan hasonlít a bécsi változatra.	Ezt dicséretnek veszi. Mindketten megközelítették a rádió speciális követelményeit.

a *Tragédiához* alkalmazhatónak. „Pusztán auditív úton ezt lehetetlen felfogadni a közönséggel. Pláne, a közönségnek azzal a rétegével, amely Madách művét nem ismeri eléggé. A hallgató képzeletében így csak zűrzavar támad. A jelenetek egysége részekre bomlik, benső összefüggése megszakad s a töredékek jelentése értelmileg elhomályosul. Szinte tisztább »képet« kapnánk rádió útján a műről annak egyszerű felolvasásával – az instrukciókat is beleértve.” ([K.A.] *Az ember tragédiája* a rádióban, *Pesti Hírlap*, 1935. dec. 3., 14.) Bory István (1894 – 1967) irodalomtörténész viszont pengeélesen bírálta a teljes vállalkozás dramaturgiáját (elsősorban a húzásokat és a jelenetek átszerkesztését) és a kizárólag hangzó jellegét. (BORY István: Madách a mikrofon előtt, *Nyugat*, 1936/3, 224 – 228) Ám Németh sem maradt adós a válasszal. (NÉMETH Antal: Disputa II., *Nyugat*, 1936/3, 228 – 231)

Amiben minden újságíró egyet értett, hogy Farkas Ferenc (1905 – 2000) kísérőzenéje kiválóan alkalmazkodott a rádióadás nyújtotta körülményekhez. Zenéje alárendelt maradt az egyes jelenetekben, ám a rendező által kiválasztott betétek (például rövid előjáték, Cluvia és Hippia dala, Párizs) önálló értékű kompozíciók.

1938-ban, a magyar kultúra egyik leggazdagabb évében, a Szent István Emlékév és az Eucharisztikus Világkongresszus esztendejében számos nagy művészi vállalkozással egyidőben Németh Antal is merészet lépett. Hanglemez-kiadást készített a *Tragédiából*. Oratórium-

szerű koncepcióját munkatársa, Ujházy György (1895 – 1971) Beethoven *Missa Solemnis* (1823) színházi előadásával próbálta ki (1935. szeptember 28.). Noha az előadás sikeres volt, Németh felismerte, hogy a rádióstúdió másik megközelítést kíván. Ha radikálisan tömörített is a szöveg és a dramaturgián, nem mondott le az éneklők kiemelt szerepéről és arról, hogy az Úr három hangon szólalék meg.

A dráma, újra elhangzott hangjátékként is, ám 1937-ben egy héten keresztül zajlottak a felvételek ezúttal négy stúdióban. (Azon a héten a híreket leszámítva csak konzerv-felvételeket sugároztak.) A Rádió munkatársai művészi és műszaki szempontból is élvonalbeli munkát végeztek. Németh ezúttal Tasnády Ilonát (1890 – 1971; Éva), Abonyi Gézátt (1894 – 1949; Ádám) és Uray Tivadart (1895 – 1962; Lucifer) kérte fel, míg a zeneszerző Farkas Ferenc maradt. A magyar hangfelvételek történetében egyedülálló eseménynek számított a bemutató: 1938 március 8-án ugyanis a politikai és a kulturális elit jelent meg. Így részt vett: dr. Tasnádi Nagy András nyugalmazott államtitkár, a Nemzeti Egység Pártja országos elnöke; dr. vitéz Haász Aladár miniszteri tanácsos, a kultuszminisztérium művészeti osztályának vezetője; Dohnányi Ernő, a Zene-művészeti Főiskola főigazgatója (és a Rádió zenei vezetője); Nelky Jenő nyugalmazott rendkívüli követ, meghatalmazott miniszter; dr. Havel Béla, a Rádió vezérigazgatója; a Magyar Távirati Iroda és leányvállalatainak vezető tisztvi-

selői. A felételt a berlini székhelyű Odeon hanglemezgyár jelentette meg 30 gramofonlemezen.

A rendező az időtartam terén két kompromisszumot is kötött: a felvétel hossza három óra lehetett, és azt két-három perces lemezoldalakra kellett tagolni. (Az 1935-ös hangjátékhöz képest 459 sorral több hangzott el, de még így is csak 2476 sor, vagyis a szöveg kétharmada.) A hosszban való megalkuvást a hangsávok virtuóz használatával ellensúlyozta. Amíg a zene egyértelműen elnyerte a kritikusok tetszését (bár az Úr többszólamú éneke többeket meghökkentett), az alkalmazott zajok kevéssé. A rádió kezdeti korszakában a darabokban levő zörejeket a drámai konfliktus rovására erős, természetes zajjal fejezték ki. Németh kihasználta a maximális zaj lehetőségét a római jelenetben, így amikor Szent Péter vezeti a halottasmenetet, akkor felfokozva hallunk lópataszajt, csengettyűszót, zsolozsmázást, siratást, tömegmorajt (a drámai dialógusok helyett). Egy másik példa, amikor a 3. szín kezdetén harminc másodpercig valódi cölöpverést hallunk (ti. Ádám kunyhót épít). A tömegjelenetek megoldása hasonlóan kérdéses a mai fül számára. Az athéni színben Miltiadész bevonulása idején a tömeg hol ellene kiabál, hol neki könyörög. Napjainkban erősnek érezzük a népharag első perceit, mert Németh az athéni csöcseléket indulóval, párdallal és kaotikus zajjal érzékeltette. Igaz, a rendező azzal saját kora politikai hisztériáját jellemezte.

Az 1935-ös rádiójátékban Nüchtern példájára narrációt íratott Szabó Lőrincsel (1900 – 1957), amit Lucifer alakítója szavalt el. Ez a hangazonosság tudatos jelentés-átvitelt teremtett. Szabó Lőrinc szövege súlyos volt, amely bemutatta az egyes korszak eszméjét és egyben értékelte is. „A történelmi képek sorát a stúdióban Szabó Lőrinc költői betétjei vezették be, mintegy magyarázattal szolgálva a gyengébbeknek. Ezek a stílus tekintetében simulékony versek azonban még akkor sem pótolnák a szem számára nélkülözhetetlen látható képet, ha tartalmi kommentálás helyett bővebb helyszínelírást adnának.” (K.A., idézett írása, 1935, 14.) A lemezre vett *Tragédiából* kimaradnak Sza-



A *Tragédia* az Odeon kiadásában, eredeti dobozkép

bó Lőrinc átkötő versei, ehelyett a madáchi instrukciókat halljuk, amelyek a helyszínelírásokat tartalmazzák – ismét Lucifer alakítójától. Ma, amikor a filmnarráció újra divat, kifejezetten kedvtelve fogadjuk, a saját korában azonban ezt is többen Németh szemére vetették.

Szóljunk a színészi játékról is. 1938-ban a magyar olvasó- és rádióközönség jól ismerte a *Tragédiát*, kedvtelve idézte annak aforizmáit. (A rendező ugyan szerette volna a művet nem ismerők között terjeszteni, a kritikusok viszont ezt a célt nem látták kivitelezhetőnek. Magam velük értek egyet, mert aki nem ismeri a drámát, az nem is érti meg elsőre, s így nem fog három órán keresztül harminc lemezt cserélgetni.) Némethnek az ismeretterjesztés mellett a művészi élmény közvetítése is a célja volt. Noha ma egy TikTok-videó rövidebb, mint három perc, a korabeli színészek számára ez az időtartam túl kevésnek bizonyult ahhoz, hogy egy-egy részjelenetet hitelesen felépítsenek. Bory István a színészi játékról így vélekedett: „Bár az egyes szereplők játékaiknál méltatása kívül esik e cikk keretein, annyit mégis megállapíthatunk, hogy az előadás a maga egészében lényegesen jobb, mint az ezt megelőző stúdiókíséret volt.” (BORY István, Madách a fekete lemezen, *Nyugat*, 1938/4, 317 – 319.) Ez bizony, kevés vigasz.

A hatvan lemezoldalt tartalmazó rádiójáték-felvétel, sajnos nem fogyott jól. Bory a csekély kereslet okát éles szemmel állapítja meg. „*Az Ember Tragédiája* ismeretlen célok felé haladó gépberekeztési újításai során a gramofonlemezhez érkezünk. [...] Hogy a különös vállalkozás anyagi sikerrel nem jár, de nem is járhat, az kétségtelen. Az üzleti forgalomba kerülő lemeztömegnek ugyanis már csak azért sem fog vásárlója akadni, mert jelentős összegbe – 130 pengőbe – kerül. [...] Ebben nincs benne viszont a gramofongép ára... gép nélkül pedig nem élvezhetjük a legfrissebb rendezői ötlet gyümölcseit.) Ennyi pénzt azonban az a társadalmi réteg, amelyik műveltségénél vagy tanultságánál fogva figyelemmel kíséri a *Tragédia* sorsát, nagyon nehezen adhat ki problematikusértékű és jelentőségű kultúrkíséletekre.” (Ld. az előző idézet forrását)

Bármennyire logikus is Bory meglátása, egy újságíró-társa még nála is jelentősebb érveléssel állt elő, hogy miért is nem fog senki sem érdeklődni a felvétel iránt. „A tízéves múlta visszatekintő rádiószínpad követelte magának a rádiódramát [...] viszont azzal tisztában kell lenni, hogy immár napok kérdése és a tökéletesített televízió – amely a házhozzállított mozit és házhozzállított színházat lehetővé teszi – a rádiódrama rövid életét kioltja.” (M.S., *Múzsza a hullámhosszon*, *Országút*, 1936/1, 32.) Mi már tudjuk, hogy a magyar közönségnek a televízióadásra 1957-ig kellett várni, és még ma sem szűnt meg a rádiójáték műfaja.

Németh vállalkozásával egy évben adaptálta Orson Welles (1915 – 1985) a *Tragédiához* képest töredék hosszúságú *Világok harcát* (H. G. Wells regénye, 1898) egész napos rádióműsorrá. Így, éppen az ismert példa mellett válik nyilvánvalóvá, hogy a magyar hanglemezkiadás korai mamutvállalkozása a hibái ellenére is kiemelkedő alkotás volt. Németh a tanulságokat leszűrte és a következő évben létrehozta – a stúdióban is jól működő – kamaraszínpadi változatot. Majd leforgatta a *Madách* (1943) című filmjét, hogy mind a szerzőn, mind a darabon, mind önmagán visszafogottan derüljön.



„Mégis és mindennek ellenére zenepoéta...”

Húvös Iván (1877–1954) élete és művei

Lengyel Emese

Botfai Húvös József (1848–1914) Nagykanizsáról került a fővárosba, ahol köztisztviselőként álló jogász, magyar királyi udvari tanácsos, valamint közlekedési szakember lett. A család botfai előnévvel nemesi címet kapott 1897-ben, mellyel Húvös József érdemeit ismerte el az országvezetés. Feleségével, Heller Máriával (1848–1918) hét gyermeket neveltek fel, akik közül hárman művészpályára léptek: botfai Húvös Kornél (1875–1905) író, Iván (1877–1954) komponista, László (1883–1972) pedig szobrász lett. A család eredetileg a Hirschel vezetéknevet viselte, amelyet 1882-ben módosítottak a Húvösre. Iván zeneszerzés – számos dalt és operettzenét szerzett – melletti életét politikai-közéleti és újságírói tevékenységei töltötték ki – e cikk a mára már elfeledett komponista életére és színpadi műveinek bemutatóira koncentrált, felhasználva a korabeli sajtóban megjelent írásokat.

A Húvös család mindennapjai – Egy fiú visszaemlékezése

Édesapja érdemeiről 1928-ban – azaz az apja halála után mintegy tizennégy évvel – a *Pesti Hírlapban* írt hosszasan Milyen volt az édesapám? címmel: „Ez a könnyes szemekkel való fiúi visszaemlékezés talán nem alkalmas mindazon alkotásoknak felsorolására, melyek az édesapám nevéhez fűződnek. Most csak az ő életének nagy művére akarok rámutatni: A villamos vasút megteremtésére, amivel igen sok európai metropolist megelőzött. A fiatalon elhunyt Verőczei Balázs Mórral együtt ő dolgozta ki a villamos vasút terveit, éles tekintettel felismerte a villamos közúti közlekedés beláthatatlanul nagy horderejét és a kételkedők mosolyával, ezernyi nehézséggel és leküzdhetetlennek látszó akadályokkal dacolva, megalapította vele a Budapesti villamos városi vasutat [...]”¹ Apja nyomdokaiba lépve a Budapesti Városi Villamos vezérigazgatójaként dolgozott, munkatársak lettek. Erre a következőképpen emlékezett vissza: „Bár több mint két évtizeden át az oldala mellett dolgoztam úgy a Józsefváros, mint a villamos vasút ügyeinek intézésében, ami belőle legközelebb állott hozzám, mégis a családapám és az ember volt.” Anyjáról egy családi tragédia kapcsán szólt: egyik kistestvérét baleset érte – „a Kerepesi úton négy részre vágta a lóvasút”² –, melyet az anyja nem tudott feldolgozni, ezért otthonukban kevés vendéget fogadtak, egymásnak éltek. A zene – mint a legtöbb polgári családban – mindennapjaik részét képezte: „[...] Megboldogult szüleim rendkívül kedvelték a zenét, anyámnak különösen kitűnő zenei hallása volt, sőt, ha néhanapján jobban érezte magát, ha hozzá szóltunk, versekben felelt nekünk. Ilyen hangulatokban gazdag estéken, valamelyikünk leült a zongorához, ami jó szüleinknek kimondhatatlan örömet szerzett.”³

A vasútcéges (Húvösék a „sárga villamos”-cégben voltak érdekeltek) kapcsolatai révén ismerkedett meg első feleségével, Jellinek Piroskával. A hölgy nem más, mint Jellinek Lajos vasútigazgató lánya, Jelleinek Henrik, a Budapesti Helyiérdekű Vasút – BHÉV, azaz a HÉV – vezérigazgatójának rokona volt. Ugyanakkor az 1907 márciusában kötetett frigy⁴ korántsem bizonyult tartósnak, az ifjú pár egy évvel később elvált. Másodjára csíkszentmihályi Sándor Ilonát vezette oltár elé,⁵ akivel 1915-től több évtizedig alkottak egy párt, végül pedig Csatári Magdolnával házasodott meg Húvös Iván 1947-ben.

„Vagyont örökölni szerencse, tehetséget örökölni szerencse és boldogság...”⁶

A közlekedésügy mellett a zenei színtéren is bírt tisztséggel Húvös Iván, hiszen 1911/1912-es tanévben került fővárosi Magyar Zeneiskola életére. Zenéhez fűződő viszonyáról és zenei előképzettségéről ezen iskolai értesítőből tudhatunk meg részleteket: elemi iskolásként kezdett el zongoraórákra járni, majd középiskolásként is törekedett a fejlődésre. „[...] Minden szabadidejét a zenének szentelte, s nagy előszeretettel tanult zeneelméletet és zeneszerzést is. [...]”⁷ Pályáját – mint a közéletit, mind pedig a zeneit – erősen befolyásolta családjának politikai-közéleti beágyazottsága: formális és informális kapcsolatai, lehetőségei (például külföldi tanulmányok, felsővezetői állás édesapja mellett, számos tagság jótékonyági és kulturális intézményekben stb.) fiatal korától őt is hasonló karrierre determinálták. Zeneszerzői munkássága dalokra, operettre, népszínműre, valamint balett-zenére korlátozódik. Legelső operettje 1902 márciusában került színre a Népszínházban⁸. Megemlítenédő, hogy ez az esztendő, amikor Huszka Jenő komponistának bemutatták második színpadi művét, a *Bob herceget* (1902. december 20., Népszínház)⁹; s egy év múlva megnyitotta kapuit a Király Színház; majd két év múlva hatalmas sikert ért Kacsóh Pongrác János vitéze (1904. november 18., Király Színház).¹⁰

Beszédes sajtó: dilettáns vagy „elég jó” szerző?

Ez az első operett *Az új földesúr* címet viselte, a mű librettóját Incze Henrik (1871–1913)¹¹ írta. Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában több Húvös-szerzemény is fellelhető, ám a szóban forgó alkotásnál kizárólag a sajtóforrásokra kell hagyatkoznunk. A *Budapesti Hírlap* és a *Magyar Nemzet* 1923. március 23-i lapszámaiban merőben eltérő értékelés látott napvilágot. Köztudott, ha valaki – ami nem is oly ritka – két nagyon különböző hivatásban is jeleskedik, az bizony sokak számára lehet ellenszenves: az egyik helyen nem elég „olyan”, a másik helyen nem elég „ilyen” – szól a „kritika”. Ez a rosszallás pedig korántsem mai tárlalmány, így ezek tudatában érdemes olvasni a Húvös-művekről született recenziókat. Sőt, nem elhallgatható tény az sem, hogy Húvös Iván újságíróként is működött, tehát

a laptulajdonosok vagy éppen szerkesztők bizalmasa, jó barátja volt. Jelen színpadi műveknél nem releváns, de tudjuk azt is, hogy 1933-tól az *Ország-Világ* című hetilap szerkesztőbizottságának elnökeként is dolgozott. Visszatérve a két cikk eltérő hangnemére: feltételezhetően színházi és egyéni érdekek húzódtak meg az ilyen vagy olyan ítéleten. Merthogy a két recenzens valóban ítéletet fogalmazott meg. A *Budapesti Hírlap* egyenesen dilettáns szerzőnek nevezi Hűvös, de Inczét is: „Az újdonság zenéjének van néhány olyan száma, amellyel professzionátus zeneszerző sem vallana szégyent. A muzsikában mutatkozik sok természetes érzék a zenei szépségek iránt, s van melódia és lelemény, bárha egészben meglátszik rajta, hogy dilettáns ember munkája. De kétségtelenül tehetséges dilettánsé, aki csak jobb szöveget érdemelt volna. Maga a darab gyöngye és kezdetleges. Szerzője, úgy látszik, azokból az angol darabokból tanult, amelyeknek meséje tisztára sületlenség. Tarka-barkaság, összevisszaság, lehetetlen félreértések és képtelen bonyodalmak, angol példák nyomán, ez az új darab tartalma. Meséjét elmondani meg se kísértjük, tisztára lehetetlen [...]”¹² Sőt, a kritika egyenesen a sztárszínészeket (például Hegyi Arankát) sajnálta: „Hálátlan föladat ilyen darabban játszani s ezt éreznie kellett minden egyes szereplőnek, kisebbnek, nagyobbak egyaránt.”¹³ Ezzel szemben az egykori *Magyar Nemzet* hasábjain kiemelésre került, hogy dicséretes, ha egy színház magyar (kortárs) darabot visz színre. Az eredetiség dicséretét olvashatjuk: „[...] Incze Henrik, akinek Az új földesúr librettója, úgy tudom, első színpadi kísérlete, nem a mások ki próbált szárnyán tanul meg repülni. Nem követ senkit, nem utánoz



Hűvös Ivánnak február 8-án lesz a szerzői estje az Ország-Világ hangversenyének keretében a Zeneakadémián, mely alkalommal Ifj. Wlassics Gyula báró a Kultuszminisztérium képviselőtében felavatja a Blaha Lujza emlékérmét. Az emlékérmét Hűvös László mintázta.

senkit, hanem írt szöveget a maga esze után, ügyet sem vetve neki, ha helyeli-közzel kissé unalmassá is lett, amiért a törvényileg is engedélyezett apró kölcsönöket nem vette igénybe. Incze Henrik egyike a legbecsületesebb hazai szerzőknek, akik valaha nekimentek a színpad tűzpróbájának és annál értékesebb lesz, ha azt becsületesen kiállja. Hűvös Iván, a zeneszerző sem jár taposott utakon. Ő is eredetit akar produkálni és ez javarészt sikerül is neki. Muzsikája felülemelkedik a dilettantizmuson, sőt egyes részleteiben meglepő kvalitású. Minden felvonásban szolgál apróbb meglepetéssel és néhány dalát, ensemblejét hallgatva, szinte elfelejtjük, hogy fiatal ember első művével szolgál nekünk. A finálék, mint a legifjabb generáció mindenik tagjánál, Hűvös Ivánnál is nagyon hatásosak és helyenként sziporkáznak az elmésségtől. Szóval, Hűvös Iván sem maradt semmiben, már első művével mögötte a fiatal és nem hivatásszerű magyar operettszerzőknek.” De mégis miből inspirálódott Hűvös mint operettszerző? Nos, a francia, a bécsi és az angol operettszerzők megoldásaiból. A darabot (és az előadást) mégiscsak sikerként könyvelte el a népszínházi vezetés, mert 1902 májusában már újabb Hűvös-alkotást láthatott a közönség.¹⁵ Ezúttal a 1840-es évektől népszerű magyar népszínmű műfajával, színjátéktípussal¹⁶ ismerkedett meg közelebbről. Ekkoriban a szerzőket pénz-

nyereményes népszínmű-pályázaton ösztönözték az újabb művek írására, melyre Géczy István (1860–1936)¹⁷ a Porzolt Kálmán-féle népszínmű-pályázatra – is jelentkezett.¹⁸ A Népszínház pedig érdemes tartotta a második helyezett darabot is a bemutatóra, melynek zeneszámaina Hűvös Iván írta.¹⁹ A zeneszámok „[...]” közt több van olyan, amelyért jól kiérdemelte a tapsokat, amelyekkel őt is a lámpák elébe hívták²⁰ – jegyezte meg a *Budapesti Napló*. S bár a népszínmű az operetthez hasonlóan sokszor „lesajnál” műfaj, volt neki egy máig ismert sztárja, a Blaha Lujza, aki nélkül aligha lett volna zajos siker a Géczy-Hűvös-népszínmű.

A következő operettes „próbálkozásban” Hűvös partnere Faragó Jenő (1872–1940)²¹ lett. A Népszínház 1904 januárjában mutatta be műveket, a *Katinka grófnő*.²² Ekkor Faragó elismert szerző – több lap állandó szerzője, egyebek között a *Magyar Hírlap* színházi rovatának vezetője, a *Szakra* és a *Magyar Figaró* felelős szerkesztője – volt, így megint bizalmat szavazott a közönség a darabnak. Az *Ország-Világ* szerint Hűvös mint zeneszerző fejlődött az évek során: „A *Katinka grófnő* partitúrájában azonban egyszerre nagyot nő Hűvös Iván és egyszerre legelőkelőbb zeneszerzőink sorába lépett. Annyi ötlet, melódia, zenei tudás és találékonyság van ebben az operetben, hogy Hűvös igazán büszke lehet a partitúrájára; Faragó Jenő, a librettista pedig meg lehet elégedve ezzel a partitúrával.”²³ A *Hazánk* kritikáját már élesebb toll jellemezte: „A szöveghez Hűvös Iván szerzett zenét, mely nem éri el a librettó színvonalát. Mint dilettáns zenét általában elfogadhatónak mondhatnánk, de a zeneirodalmi igényeket nem elégti ki. Hűvös Ivánnak kevés az invenciója s néha önkritika nélkül

megy idegen eszmék után. A kissé egyhangúan, de azért hatásos módon hangszerelt tömegjelenteknek meg volt a hatásuk, úgyszintén egynéhány dalnak is [...]”²⁴ Rutinosnak aligha mondható színpadi szerzőként újabb operettzenét komponált, ezúttal Földes Imre (1881–1958)²⁵ szövegére. Földes Hűvösék bizalmasa volt – erre Sós Endre hívta fel a figyelmet – aki szintén „dilettáns, de nem ügyetlen” zeneszerzőként szolt Hűvösről – a *Jelenkor* folyóiratban megjelent Földes-pályakép²⁶ kapcsán: „A sárga villamos országosan ismert főtítkára több jó operett-szöveget írt a zeneszerzői babérokra vágyakozó, dilettáns, de nem ügyetlen botfai Hűvös Ivánnak. Ez volt a legfőbb teendője; de ugyanakkor jó hivatalnoknak is bizonyult. Aránylag gyorsan lépett elő. Hamarosan igazgatóhelyettes, majd igazgató lett. A villamosvasúti szabadjegyek osztogatásában és az operett-librettók készítésében egyaránt nagy gyakorlatot szerzett. [...]”²⁷ Így született meg a *két Hippolit* szövegkönyve is, az előadás pedig 1905 januárjában került a Népszínház műsorára.²⁸ A magyar operett „legbuzgóbb” művelőjeként hivatkoztak Hűvösre, s igencsak részletes és pozitív elemzést kapott a *Pesti Hírlapban*: „[Hűvös Iván] ötletei is többnyire eredetiek, van invenciója, zenéje dallamos és gyakran a közvetlenség erejével hat a hallgatóra. Alig van egy-két részlet az egész operetben, mely erőltetett

vagy mesterkelt volna; többnyire simán és könnyedén fejlődnek melódiai, melyek közül egyik-másik gyors népszerűsége tarthat igényt. Néha triviális és banális, de ez inkább a szerző fiatalságának tudjuk be; oly hiba ez, mely napról-napra javul. Ha egészen megérik szép tehetsége, akkor erősebb és szigorúbb lesz önkritikája is, és akkor kerülni fogja az efféle olcsó hatásokat, melyek egynémely indulójánál vagy polkájánál a kényesebb igényű hallgatót valósággal kizökkentik a hangulatból, mert nagyon is szembetűnően elárulja azt, hogy szerző ezekkel a részletekkel a felsőbb köröknek könnyen kinyerhető tetszésére pályázik.” Hűvös zenéje szerintük – ami problémá volt a többi operettjénél és a népszínműnél is – nem törekszik a „lokális színezetre” – ami akár még a külföldi operettzenék sorába is beilleszthette volna műveit, de azok minősége korántsem vetekedhetett azokkal.²⁹ Hűvös a rossz sájtó nem tántorította attól, hogy új műfajban próbálja ki magát: 1908-ban a *Csodaváza*,³⁰ míg 1911-ben a *Havasi gyopár*³¹ című balettjét mutatta be az ország első dalszínház, a Magyar Királyi Operaház. A *Csodaváza* szerzőtársa Guerra Miklós (1865–1942)³², s úgy tűnhetett, Hűvös fejlődött annyit, hogy a zeneértő közönséget is meggyőzte talentumáról: „finomodott operettzenéről”, tartalmasabb és előkelőbb hangzsról írt a *Hét*³³, s ezúttal nem vitatták el a lapok Hűvös hozzáértését. Ezt már „valódi” sikernek könyvelhette el a vasútigazgató-zeneszerző, akinek balettmuzsikája napvilágot látott a Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság zeneműnyomdájának izléses kiállításban.³⁴ Hűvös évtizedes zeneszerzői működése során egyszer élhetett át külföldi sikert is, amikor a *Csodaváza Siama/Siama* címmel bemutatásra került a milánói Scalában.³⁵ Újrázott a Guerra-Hűvös szerzőpáros is, melynek szintén az Opera adott otthont.³⁶ A norvég kis faluban, a havasi hegyek tövében játszódó kis mese, a zene pedig – Hűvös dicséri – „friss, lüktető”, szépen rezonál a témával. Ám Guerra-meséje és egyben koreográfiája kevésbé sikerült.³⁷ Olybá tűnik, hogy a korabeli kritikák többször igazságtalanul hegyezték ki a Hűvös-művek kritikájánál a zeneszerző más tevékenységét. Ugyanakkor az idő – tudjuk, sokszor méltatlanul – elhomályosít egykor fényes sikereket. Hűvös Iván a magyar operett fejlődésének korai szakaszában járult hozzá az operettirodalomhoz, ám neve ma már nem cseng ismerősen a zeneirodalomban, darabjait mégis a kor szak legnagyobb sztárjaival – például Blaha Lujza vagy Küry Klára – mutatták be a fővárosi színpadok.

- Hűvös Iván: Milyen volt az édesapám? *Pesti Hírlap*. L. évf. 6. sz. (1928. 01. 08.), 37–38. o.
- Hűvös Iván: Milyen volt... *i.m.*, 37. o.
- Hűvös Iván: Milyen volt... *i.m.*, 38. o.
- „[...] A teljesen kivilágított templom, melyet gyönyörű pálmákkal és szőnyegekkel ékesítettek fel, színültig megtelt előkelő közönséggel. Az új párt dr. Kohn Sámuel főrabbi áldotta meg, az énekrészeket Lazarus főkántor végezte” – számolt be a házasságkötésről a korabeli sajtó. Sz.n.: Házasságok. *Egyenlőség*. XXVI. évf. 12–13. sz. (1907. 03. 24.), 10. o.; Sz.n.: Házasság. *Ország-Világ*. XXVIII. évf. 12. sz. (1907. 03. 24.), 236. o.
- „Botfai Hűvös Iván, a Villamos Városi Vasút vezérigazgatója, ma házasságot kötött csíkszentmihályi Sándor Ilonával. Tanuk voltak, csíkszentmihályi Sándor János belügyminiszter és Jakabffy Imre titkos tanácsos, országgyűlési képviselő.” Sz.n.: Házasság. *Magyarország*. XXII. évf. 298. sz. (1915. 10. 26.), 10. o.
- Sz.n.: Botfai Hűvös Iván, a Magyar Zeneiskola elnöke. In: Schnöller Lajos szerk.: *A Magyar Zeneiskola értesítője az 1912–1913. tanévről*. Budapest, Márkus Samu Könyvnyomdája, 1913, 3. o.
- Sz.n.: Botfai Hűvös Iván... *i.m.*, 3. o.
- Berczeli Károlyné szerk.: *A Népszínház műsora (Adattár)*. Budapest, Színház- és Filmtudományi Intézet – Országos Színház-történeti Múzeum, 1957, 47. o.
- Berczeli Károlyné szerk.: *A Népszínház műsora... i.m.*, 48. o.
- Lásd erről bővebben Lengyel Emese: A János vitében túl: Kacsóh Pongrác élete a természettudományok és a zeneművészet metszetén. *Gramofon*. XXVIII. évf. 3. (145.) sz. 12–15. o.
- Székely György főszerk.: *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994, 324. o.
- Sz.n.: *Az új földesúr*. *BudaPesti Hírlap*. XXII. évf. 81. sz. (1902. 03. 23.), 9. o.
- Sz.n.: *Az új földesúr... i.m.*, 9. o.
- (–vy.): *Az új földesúr*. *Magyar Nemzet*. XXI. évf. 71. sz. (1902. 03. 23.), 8. o.
- Berczeli Károlyné szerk.: *A Népszínház műsora... i.m.*, 49. o.
- Lengyel Emese: A népszínmű története és fogalmi magyarázatok – Szakirodalmi áttekintés. In: *A Selye János Egyetem 2024-es XVI. Nemzetközi Tudományos Konferenciája – Tanulmánykötet*. Komárno, Selye János Egyetem, 2024 [Megjelenés alatt].
- Székely György főszerk.: *Magyar Színházművészeti... i.m.*, 250. o.
- h.f.: *A régi szerető*. *Magyarország*. IX. évf. 117. sz. (1902. 05. 17.), 10–11. o.
- Sz.n.: *A régi szerető*. *Hazánk*. IX. évf. 116. sz. (1902. 05. 17.), 10. o.
- (M–s.): *A régi szerető* – A Népszínház bemutatója. *BudaPesti Napló*. VII. évf. 134. sz. (1902. 05. 17.), 13. o.
- Székely György főszerk.: *Magyar Színházművészeti... i.m.*, 201. o.
- Pp.: *Katinka grófnő*. *Magyar Nemzet*. XXIII. évf. 26. sz. (1904. 01. 30.), 1. o.
- Sz.n.: *Katinka grófnő*. *Ország-Világ*. XXV. évf. 5. sz. (1904. 01. 31.), 91. o.
- Mokry Ferenc: *Katinka grófnő*. *Hazánk*. XI. évf. 27. sz. (1904. 01. 31.), 8. o.
- Székely György főszerk.: *Magyar Színházművészeti... i.m.*, 231. o.
- Sós Endre: Földes Imre. *Jelenkor*. IX. évf. 1. sz. (1966. 01. 01.), 52–59. o.
- Sós Endre: Földes Imre... *i.m.*, 53. o.
- (–ldi): *Két Hippolit*. *Pesti Hírlap*. XXVII. évf. 14. sz. (1905. 01. 14.), 7. o.
- Vö. Fáy Nándor: *A két Hippolit*. *Független Magyarország*. IV. évf. 1016. sz. (1905. 01. 14.), 13. o.
- K.A.: Hűvös Iván. *A Hét*. XIX. évf. 20. sz. (1908. 05. 17.), 325. o.
- Merkler Andor: *Havasi gyopár*. *Magyarország–Reggeli Magyarország*. XVIII. évf. 55. sz. (1911. 03. 05.), 12. o.
- Székely György főszerk.: *Magyar Színházművészeti... i.m.*, 265. o.
- K.A.: Hűvös Iván... *i.m.*, 325. o.
- Sz.n.: *A csodaváza*. *Ország-Világ*. XXIX. évf. 20. sz. (1908. 05. 17.), 403. o.; (–Mi): *A csodaváza*. *Pesti Hírlap*. XXX. évf. 113. sz. (1908. 05. 10.), 9. o.
- Sz.n.: *Siama*. *Színházi Élet*. II. évf. 10. sz. (1913. 03. 09.), 2–4. o.
- Merkler Andor: *Havasi gyopár*. *Magyarország–Reggeli Magyarország*. XVIII. évf. 55. sz. (1911. 03. 05.), 12. o.
- Gajáry István: *Havasi gyopár*. *Az Újság*. IX. évf. 55. sz. (1911. 03. 05.), 17. o.; (–ldi.): *Havasi gyopár*. *Pesti Hírlap*. XXXIII. évf. 55. sz. (1911. 03. 05.), 5–6. o.; K.: *Havasi gyopár*. *Pesti Napló*. LXII. évf. 55. sz. (1911. 03. 05.), 14–15. o.



(Fotó: Bruzák Noémi)

Turi Gábor

A rejtőzködő jazzprofesszor

Életrajzi regény állít emléket a hazai jazz meghatározó szereplőjének. Szántó T. Gábor *A jazzprofesszor* című könyve a modern magyar jazz fejlődéstörténetébe ágyazva Gonda János életének és személyiségének eddig ismeretlen vonásait tárja az olvasó elé.

Műfaját tekintve nem unikum, de nem is általános: *A jazzprofesszor* fiktív elemekkel dúsított, idősikokat váltogató kulcsregény valós szereplőkkel. A megírását szorgalmazó Gonda Péter hagyományos zenei monográfia helyett ezt a formát vélte alkalmasnak apja munkásságának és lelkivilágának bemutatására. A szerző kiterjedt anyaggyűjtést folytatott, sok érintettel, kollégával beszélt, elmélyedt a családi legendáriumban, tanulmányozta a szakirodalmat, és nagy beleérző képességgel rajzolta meg a nemzetközi jazzéletben is számon tartott muzsikusz portréját.

A kiindulópont 1999, az év, amikor nyugdíjba vonul és feladat nélkül marad az életét a munkának szentelő, az öregedés tényével szembesülő 67 éves professzor. A céltalanná váló napokban felidéződnek fél évszázados pályájának fontosabb évei: a Zeneakadémia, a jazztanszak és a jazz-szövetség létrehozása, könyvek publikálása, a komponálás, a rádiós, televíziós és nemzetközi szereplések, lemezek készítése; a jazz magyarországi elfogadtatásáért és meghonosításáért tett erőfeszítései. És, mindenekelőtt, magánélete. Amelynek révén olyan személyiségkép bontakozik ki az olvasó előtt, amiről Gonda János életében keveseknek lehetett tudomása.

A gazdag, katolizált zsidó családban született, németül nevelkedett, családjában Hansinak nevezett kisfiú zenei tehetsége korán kitűnt. Zongorázni tanult, és már gyermekként felfedezte, hogy a darabok elfeledett részeit képes improvizációval átkötni. Ez vezette el a jazzhez, a rögtönzés felszabadító érzésében talált önmagára, miközben klasszikuszenei tanulmányai folytán a kötöttségek, választott műfaja miatt a spontán alkotás kettősségében őrlődött.

Az *Improvizációk életre, halálra* alcimű könyv azzal a szándékkal íródott, hogy a világ elé tárja a tanáros külső mögé bújó művész valódi énjét: a kifelé zárkózott, hűvösen tárgyilagos, belül örökösen vívódó, önértékelési zavarokkal küzdő, közvetlen kapcsolatteremtésre és „rendes” családi életre képtelen, munkájába temetkező muzsikusz magatartásának rejtett rugóit. Azokat a külső és belső okokat, amelyek a könyv szerint megakadályozták a művészi kiteljesedésben; a folyamatos önkontrollt, ami megfosztotta attól a felszabadult könnyedségtől, amellyel más jazzmuzsikuszok, mindenekelőtt az etalonnak tekintett feketék és cigányok játsszák és élik ezt a zenét.

A négyszáz oldalas, szépírói erényeket mutató, olvasmányos szöveget visszatérő cselekményszálak szövik át. Ilyen a főszereplő családi élete, az anyai ágú felmenők pszichés terheltsége, amelynek örökölhetőségétől egész életében rettegett. Ilyen a disszidálási kísérlete miatt rá kiszabott, egyéves börtönbüntetés. Ilyen marakodásokkal teli, zsákutcába torkolló házassága második feleségével. Ilyen a fél évszázadon át tartó perlekedő kapcsolata és levelezése Ausztráliába emigrált apjával és bátyjával. Ilyen a fellépéseket eredményező, bátyja idegösszeomlása miatt mégis felzaklató ausztráliai útja.

Az alkotómunka és a közéleti tevékenysége mögött meghúzódó, azt befolyásoló magánszféra eseményeinek és lélektani motívumainak ábrázolása, nyilvánvalóan a szerző affinitása miatt, terjedelmében és írói megformáltságában is plasztikusabb a (jazz)történeti vonatkozásoknál. A főbb témák azonban olykor túlírva, túlmagyarázva, mantraszerűen

...a rögtönzés felszabadító érzésében talált önmagára, miközben klasszikuszenei tanulmányai folytán a kötöttségek, választott műfaja miatt a spontán alkotás kettősségében őrlődött...

ismétlődnek, mintha a szerző nemcsak belebújt, hanem bele is gabalyodott volna a főhős megfejteni kívánt lelkivilágába. A könyv hangsúlyos vonulata a második világháború alatt bujkálásra kényszerült család szenvedéstörténete. Az üldözöttség, a szorongás emlékei át- meg átszövik a főhős emlékezetét. Gonda János életének ez lehetséges értelmezési kerete, amely, hogy így mondjuk, illeszkedik a „zsidó narratívába”, ha nem mondana ellent ennek az, hogy az 1944-es trauma – bujkálás, menekülés – „élményét” leszámítva a külvilág számára érzékelhetően sem származása, sem vallása nem foglalkoztatta a konszolidált polgári életmódot folytató muzsikust. Így csak feltelezhetjük, hogy ha előjött is benne, inkább időnként elötűnő, szorongató emlékképként, semmint napi fenyegettséggéként őrződhetett meg tudatában.

Mintha ez az ismétlődő szál nagyobb helyet foglalna el az író képzeletében, mint a főszereplő életében, sorsának alakulásában.

Gonda János személyiségének kimerítő részletességgel ábrázolt vonása a nőkhöz, ahogy írva van, a nagy, telt nőkhöz való vonzódása, a szexualitás és az érzékiség nyers, cselekvésképző szerepe. Ez olyan intim szféra, amiről sokan nem szívesen beszélnek és olvasnak. Meglehet, valóban úgy történtek a dolgok, hogy lépéseit gyakran az ösztönök kielételezése vezette, de meghökkentő, sőt mellbevágó a tudós



professzort, a mindig mértékertően viselkedő úriembert ilyen megvilágításban látni. Még ha ebbéli irányultsága olykor csak a feszültség oldását szolgálta is, kétséges, hogy a túlfűtött érzékiség nyílt taglalása használ a muzsikusról kialakult képzeteknek.

Hasonló érzések támadhatnak az olvasóban a zenei és szellemi ellenpólusként láttatott Szabados Györggyel foglalkozó bekezdésekben. A magyar avantgárd (jazz) zene úttörője valamiféle tudatalatti szembenállás, alig leplezett ellenérzés jegyében kap helyet a szövegben, amely a jazzidiómán belül pozicionálja a zongoristát, holott ő sohasem nevezte magát jazzmuzsikusként. Kérdéses, hogy a Szabados zenei irányultságának és gondolatvilágának felületes ismeretéből adódó félreértelmességek és téves minősítések (például a káoszra történő utalások) valóban első avatott méltatójától, Gondától származnak-e. Jóllehet a magyar zeneiséghez szorosabban kötődő utat választott, Szabados becsülte a hitelt, őszinte jazzt; baja az utánzókkal, a hahnizó muzsikussal és az üzleties előadási gyakorlattal volt – mint egyébként Gondának is. Ők sohasem rivalizáltak nyilvánosan, hiszen nem egy hajóban eveztek. De voltak közös pontjaik: mindketten a szabadságot keresték a jazzben; míg Szabados kategóriák fölötti zenében találta meg azt, Gonda a szorosabban vett szakmai ismerveket tartotta szem előtt, a maga nézőpontjából okkal. E tekintetben irreleváns az urbánus-népies dichotómia alapján megítélni tevékenységüket.

A regény értelemszerűen nem vállalkozik a főhős zenei munkásságának értékelésére, de a még a szakmabeliek számára is érzékletes leírását adja a jazzjáték semmire nem hasonlítható, szárnyaló élményének. Gonda személyes zenei kapcsolatai közül bővebben szól a műfaj iránt szintén elkötelezett Pernye András zenetudóshoz, a lelki társaként megismert Bill Evans amerikai zongoristához, a hasonló habitusú Szabó István filmrendezőhöz és az egyetlen bensőséges barátnak nevezett, székely Köllő Miklós pantmomimeshez fűződő kapcsolatáról, az utóbbiaknak írt film- és színpadi zenéről. A muzsikusként kevés önálló lemeze közül a Sámánének című 1975-ös opuszt méltatja kiemelten, mint – önmaga által is elismert – főművét, amelyben korlátok nélkül fejezte ki magát, s amit később sem megismételni, sem felülmúlni nem tudott. Valóban, a szibériai népköltészetből kiinduló, népzenei forrásokból is merítő, a free jazz eszköztárát is használó album a rövid életű szextett kivételes, méltánytalanul kevésszer emlegetett alkotása.

Gonda életművének zenei vonulata a nyilvánosságban kétségtelenül háttérbe szorult a jazz magyarországi megismertetésében, integrációjában vállalt tudományos, oktatási és közéleti szerepvállalásának fényében. Nehéz megítélni, hogy sokszálú életútjában mennyi volt a tudatosság és mennyi a helyzet és a kényszer szülte feladatvállalás. Ha művészi értelemben önmagával elégedetlen maradt is, az áldozatokért – saját muzsikusi céljainak háttérbe szorulásáért, a torzóban maradt kompozíciós tervekért – elégtételt szolgáltatott neki a tudat, hogy neve egybeforrt a jazz magyarországi térnyerésével, amiben kezdeményező, meghatározó szerepet vállalt. De, mint a könyv rávilágít, nem szolgáltatót.

Személyiség-jellem-alkotás viszonya a művészetek történetének örök, ellentmondásos témája. Mindenki cipel magával terheket, vannak, akik démonokkal viaskodnak

– kérdés, hogy mindennek ellenére – vagy éppen azért – mi születik belőle. A fenntartások nem fedhetik el A jazz-professzor értékeit; azt, hogy ilyen mélyreható, a kort és emberét árnyaltan bemutató, új információkkal szolgáló, egyedi műfajú könyv még nem született magyar jazzmuzsikusról. Olyan életregényt köszönhetünk a szerzőnek, amely mindenkihez másként szól. A főszereplővel közelebbi kapcsolatban állt zenészek elhelyezhetik magukat az általuk is megélt eseményekben, és magyarázatot kaphatnak a személyesen fel nem tett, ezért megválaszolatlan kérdéseikre. Másként vehetik kezükbe a kötetet a jazz- és könyvbarátok, akik talán megütköznek a tudós élveboncolásán, netán képrombolásnak tarthatják a munkáiból ismert tudós muzsikusból bonyolult belső világának feltárását.

Igen, ha ez a könyv a Gonda János önvallomása, őszinte kitérülése volna – amitől fia minden biztatása ellenére elzárkózott –, akkor, autentikusság okán, tudomásul kellene vennünk, hogy így látta és kívánta láttatni magát a világnak. De mivel itt utólagosan, tárgyiasított formában egy külső elbeszélő (az író) szavaival, egyfajta pszichoanalitikus, elemző folyamat révén tárulnak fel jellemének (talán nem véletlenül) titkolt vonásai, adódik a felvetés, hogy alanyként miképpen vélekedne erről a változatról, hozzájárulna-e a könyv ilyen formában történő publikálásához.

E sorok írója, személyes érintettség okán is, megkülönböztetett érdeklődéssel és figyelemmel olvasta Szántó T. Gábor regényét. Szíve szerint annak a pártoló jóindulattal áthatott, olykor szigorú ítéletekben megfogalmazódó szakmai együttműködésben, személyes beszélgetésekben és levelezésben testet öltő viszonyban az emléket őrizné meg magában, ami a könyv főszereplőjéhez évtizedeken át fűzte. Ténnyé, de már nem lehetséges: A jazzprofesszor átrajzolta a benne eddig élő képet.



PANNON PHILHARMONIC PANNON FILHARMONIKUSOK

24/25 **NOVEMBER 28.**
csütörtök 19.00
Kodály Központ, Pécs

24/25 **NOVEMBER 29.**
péntek 19.30
Müpa, Budapest

KADDIS
Hangverseny a Holokauszt 80 éves
évfordulójának tiszteletére
PENDERECKI | KORNGOLD | BERNSTEIN

www.pfz.hu

KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS MINISZTERIUM PÉCS müpa Budapest Kodály Jegymester.hu

Régi helyen,
megújult külsővel
várjuk minden kedves
vásárlónkat üzletünkben!

1081 Budapest,
Kiss József utca 14.
Üzlet: +36 30 425-8497,
+36 30 488-6622
E-mail: bolt@fontrademusic.hu
Hétfő-Péntek 9:00-17:00
fontrademusic.hu

FON TRADE MUSIC



(Fotó: Erika Goldring)

Máté J. György

Pharoah Sanders – a „Szenháromság” középső tagja

John Coltrane és Albert Ayler mellett a spirituális jazzesztétika, valamint a korai jazz avantgárd legmarkánsabb szaxofonos képviselője kétségkívül Pharoah Sanders volt. Mindhármuk befújását és játékát könnyű azonosítani. Sanders „anyanyelve” a karcos, torokból indított *growling sound* lett, mely fújásmód minden létező hanghoz társítható. Jó néhányan játszottak így a blueszaxofonosok közül, többnyire elragadtatást vagy bánatot kifejezve, de a jazztól és a funktól sem idegenek a letapadt nyelvvel fújt „piszkos hangok”, illetve a hol morgásra, hol visításra emlékeztető *growling* futamok. Ez Sandersnél tipikusan együtt járt multifonikus technikával, melynek során két vagy több egymással küzdő hangot szólaltatott meg egyszerre, valamint magas hangok esetén *split notes* eljárással, amikor a *growling* technikának köszönhetően két, egymáshoz közeli hang szólt egyszerre, különböző hangmagasságokat érzékeltetve. Albert Ayler úgy nyilatkozott hármójukról, hogy „Coltrane volt az Atya. Pharoah volt a Fiú. Én pedig a Szentlélek.”

2022. szeptember 24-én, immár két éve, hogy Pharoah Sanders elhagyta a földi világot. Reményeink szerint azóta csatlakozott a Coltrane-házaspárhoz, hogy égi koncerteket adjon a mennyország efféle zenére fogékony lakóinak. Néhány héttel 82. születésnapja előtt érte a halál. Az alábbi írás neki állít emléket.

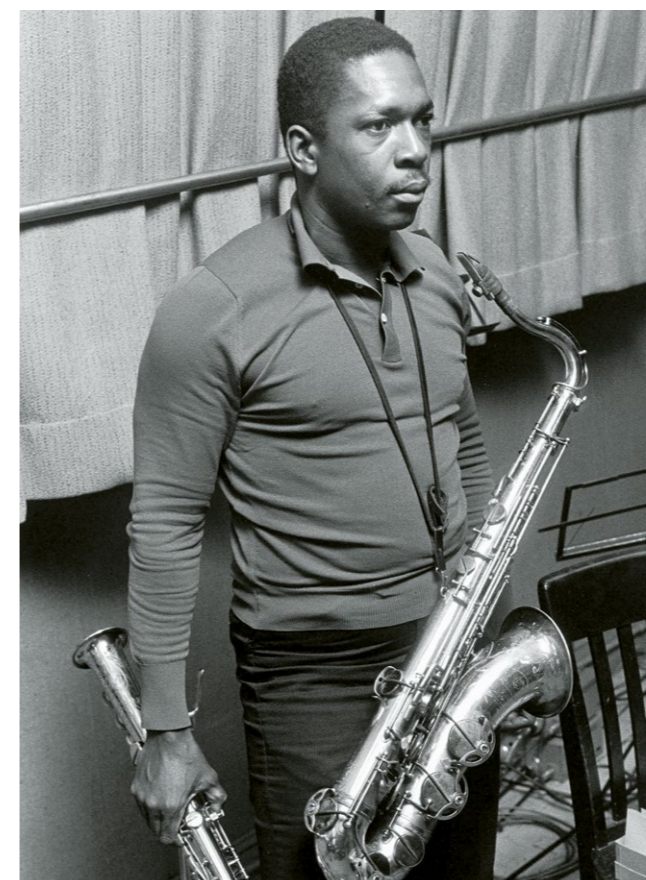
Ferrell Sandersként látta meg a napvilágot az arkansasi Little Rockban, 1940-ben. A 60-as évek elején zárandókolt New Yorkba, a jazz Mekkájába, abban bízva, hogy neki, a templomi dobosból tenorossá vedlett fiatalembernek is akad talán valami jól fizető, ugyanakkor a stílusművészenek is megfelelő zenészi munka. Tévedett. Aludnia se volt hol az emberekkel zsúfolt sivatagban, és alkalmilag a hangszerét kellett elzálogosítania, hogy enni tudjon. Valahol elmesélte, hogy egy este belebotlott az utcán ténfergő, szintén hajléktalan Joe Chambers dobosba. Hogy ne fogyjanak meg az utcán, reggelig metróztak.

Szerencsére egy idő után akadt, aki felkarolja. Ekkor már New Yorkban dolgozott a Sun Ra Arkestra, és a zenekarvezető állást kínálta a tengődő szaxofonosnak. Sanders egyik első lemezfelvétele is az Arkestrával készült. Sun Ra nyelvi leleménye volt a „Pharoah” művésznév, mely természetesen a Ferrellre rimel. Közben (1963) az arkansasi zenesz megalkította első kvartettjét, melyben John Hicks zongorázott, Wilbur Ware bőgőzött és Billy Higgins dobolt. Sajnos a mai fogalmaink szerint supergroupnak mondható zenekarnak egyetlen felvétele se maradt ránk. Viszont John Coltrane vezetésével 1965-ben rögzítették a szeminális *Ascension* albumot; később Coltrane tíznél is több albumán hangzik fel Sanders játéka. „Annyira szeretem a játékában rejlő erőt!

Mi több, ő a nagy újtók egyike; örömmre szolgált és kitüntetésnek vettem, hogy hajlandó a segítségemre lenni” – mondta a muzsikusról John Coltrane. Természetesen Sanderset is sokszor kérdezték Coltrane személyiségéről, „titkáról”: a muzsikusi kiábrándította a sajtósokat, mondván, Coltrane-nel vagy hallgattak, vagy csak mindennapos beszélgetéseket folytattak. A mély spiritualitás mindkettőjük esetében abban a pillanatban vette kezdetét, amikor zenélni kezdtek.

Az aranykor – lemezeken megörökítve

Ahhoz képest, hogy aktív zenészpályája közel hat évtizedet fog át, a lemezen kiadott Sanders-életmű nem túl terebélyes, bár, ahogy az lenni szokott, a zenész halála óta egymás után jelennek meg LP-n és CD-n a kiadatlan koncertek (Juan-les-Pins, 1968; Párizs, 1975; Hamburg, 1980), és mintha sokak tudatában ismét felértékelődne munkásságának az a tíz éve, amely John Coltrane halála és „a Fiú” R&B-, vagy pontosabban soul jazz fordulata között telt el. Sanders John Coltrane kései felvételein érett kimagasló zenésszé. Természetesnek tűnik, hogy a „Coltrane sound”-ot így-úgy követő szaxofonosok népes táborából a legtöbben épp Sandersst tekintették az *A Love Supreme* szerzője szellemi örökösének. S valóban: az a tizenhárom, két kivétellel az Impulse! kiadónál megjelent lemezt, mely e tíz év termése, általában a szaxofonos aranykoraként jellemzik. És nemcsak a saját nevével kiadott albumok között találunk egyértelműen a Coltrane-örökséget visszhangzó, mégis egyéni karakterű remekműveket (*Tauhid*, *Karma* stb.); azok a lemezek is a korszak jazztermé-



„Coltrane volt az Atya. Pharoah volt a Fiú. Én pedig a Szentlélek” (Albert Ayler).



sének javához tartoznak, amelyeken Sanders Alice Coltrane kísérője. Sanders alaphangszere haláláig a tenorszaxofon maradt, de például Alice Coltrane mellett más hangszerekkel is kísérletezett (altfuvola, basszusklarinét), alkalmanként szoprán-szaxofonra váltott⁽¹⁾, máskor pedig egzotikus, a műfajában szinte soha nem használt fafúvósok mesteri megszólaltatójának mutatkozott. Egy Randy Weston-lemezen az Észak-Spanyolországból, illetve Portugáliából származó *gaitán* játszott olyan meggyőző erővel, hogy a népzenei hangszerként ismert, különleges dudát hosszabb szólókra is alkalmas jazzhangszerré avatta. A Weston-lemezre is igaz, amit egy újságíró Sanders valamelyik koncertjéről írt: hogy ha lettek volna ablakok a teremben, mind betörték volna, amikor a szaxofonos „beindult”. Az idősödő zenész egyre gyakrabban kommunikált szóban is a közönségével. Énekelt és táncolt; a publikum gyakran érezhette, hogy a recsegő felhangok egy részét hangszer nélkül szórja a hallgatókra. Sajnos ezekben a kései színpadi attrakciókban sok volt az üres teatralitás.

Utolsó évtizedeinek egyik kimagasló teljesítményén, a Montrealban rögzített *Spirits* trióalbumon fufuvolákon szintén hallható, de olyan lemezt is számon tartunk, melyen fúvós hangszereken egyáltalán nem játszik, hanem csak tamburinon kísér.

A growing soundot helytelen volna öntetszelgő manírként vagy felszínes stíláriis azonosítóként értelmeznünk. Sanders akkor alkalmazta ezt a technikát, amikor zenészi intuíciója megkívánta. Felvételek hosszú sora bizonyítja, hogy harmóniagazdag játékában a kristálytisza hangoknak is megvolt a maguk szerepe. A harsány felhangok és a szenvedélyes, alkalmilag atonalitásba forduló kitörések mestere máshol a romantikus melódiákhoz vonzódo hallgatók izlésének megfelelően fúj, még akkor is, ha ezek az érzelmes darabok se nélkülözték – ornamentumokként – a rekedt felhangokat. E másik, a Coltrane soundtól és saját *Impulse!*-os előadói stílusától eltávolodó Sanders az éles stílusváltást jelentő *Love Will Find A Way-en* kívül

talán az 1987-es *A Prayer Before Dawn-on*, valamint a néhány évvel későbbi balladalemezeken került a legmesszebb ifjúkori ars poeticájától. De az 1977 utáni korszakára általánosan is jellemző a melódikus hangzás, az emberi éneket idéző szaxofonjáték. Ugyanakkor a koncertező művész végig közelebb maradt fiatalkori stílusművésziéhez, mint könnyedebb zenei kalandjaihoz. Remek győri fellépésén is Coltrane szellemében fúj. A Coltrane utáni negyvenöt év során vállalt sideman-munkái zömükben hard bop vagy fusion jellegűek, alkalmilag modálisak, de ezek között szintén akad néhány gyöngyszem, mely visszatérést jelent korai éveinek felfogásához (Franklin Kiermyer: *Solomon's Daughter*, 1994).

Az aranykornak nevezett *Impulse!*-időszakot egy kis, független kiadónál napvilágot látott, stílusában is különleges lemez zárja le, a *Pharoah* (India Navigation, 1977). Érdekes közelebről is megismerkedni ezzel a ritkán emlegetett kiadvánnyal, annál is inkább, mivel Sanders utolsó kiadója, a Lauka Bop úgy döntött, 2023. szeptember 15-én forgalomba hozza az album dobozos, akusztikailag feljavított reissue-ját, kiegészítve két, korábban még sose hallott 1977-es koncertfelvétellel, melyeken az LP legismertebb

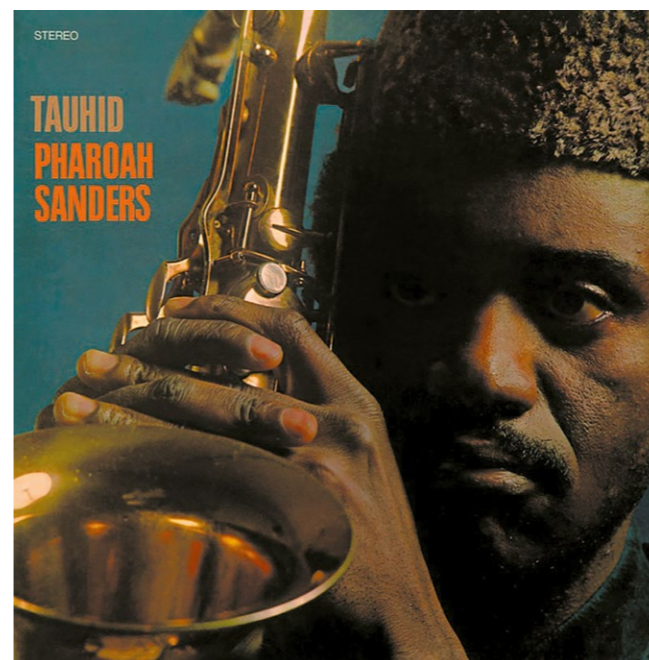


száma, a *Harvest Time* hallható. A bővített zeneanyagot egy interjú, néhány esszé és sok, korábban nem publikált fénykép egészíti ki. A lemezkiadással nagyjából egyidőben rendezték meg a *The Harvest Time Project: A Live Tribute to Pharoah Sanders* című nemzetközi emlékkoncert-sorozatot, mely egy New York-i, utrechti, kölni és londoni rendezvényen emlékezett a nemrég elhunyt tenorszaxofonosra.

Éteri mestermű, meditatív darab

Bob Cummins 1972 óta működő lemezkiadója, az India Navigation⁽²⁾ a free és az avantgárd produkciókra szakosodott. Sanders lemeze mellett Cummins jelentette meg többek között David Murray, Chico Freeman, Arthur Blythe, Jay Hoggard és James Newton több fontos albumát. A *Pharoah* 1977-es kiadása nem keltett nagy feltűnést, annál inkább a tavalyi bővített újranyomás: A brit Mojo 5 csillaggal jutalmazta és „böven termő éteri mesterműként” jellemezte; a szintén brit *Uncut* „nyugodt, meditatív, ambient darab”-nak írta le, mely „igencsak eltér mindattól, amit Pharoah korábban játszott”.

Úgy tűnik, Sanders eredeti elképzelése az volt, hogy valami újféle, a közönség igényeit a spirituális jazznél sokkal inkább kielégítő zeneanyaggal (rock) mutatkozik be az India Navigationnál. Ami egyáltalán nem találkozott Bob Cummins elképzeléseivel. Az első felvételek rosszul sikerültek, így a szaxofonos – más zenészekkel és elképzelésekkel – újabb próbát tett, ez lett a *Pharoah*.⁽³⁾ Az újító szándék itt is megvolt: Sanders nagyrészt a korábbi lemezeiről nem ismert zenészekkel rögzítette a lemezen hallható, három számot. Steve Neil bőgőzött, Greg Bandy dobolt, Sanders akkori felesége, a klasszikus zongorista képzettségű Bedria játszott harmóniumon, egy olyan hangszereken, amelyet soha korábban nem látott, Tisziji Muñoz gitározott, Jiggs Chase orgonált (ő később a Grandmaster Flash & The Furious Five *The Message*



című „ősráp”-számának szerzőjeként és producereként lett ismert), valamint Lawrence Killian ütözött – az egyetlen kísérő, aki korábban congán és balafonon hallható volt Sanders *Black Unity* és *Live at the East* című albumán is. De a különleges kíséret ellenére ezen a lemezen hangzott fel először Pharoah Sanders életművének egyik leginkább csodált darabja, a *Harvest Time*.

Nincs dobkíséret ezen az esszenciális felvételen. Csak tenorszaxofon, gitár, bőgő és harmónium. Mind Bedria Sanders, mind Tisziji Muñoz később úgy emlékezett, a darab spontán keletkezett, Sanders helyszíni, nem túlzottan részletező „utasításai” alapján, c-mollban. A címet Bedria Sandersnek köszönhetjük; szeptemberben történt a felvétel, erről jutott eszébe a szüret, illetve az, hogy az ősz a kedvenc évszaka. A tavalyi kiadás kísérő szövegében Harmony Holiday azt írja, hogy a lemez tulajdonképp egy Bedriának szóló szerelmes levél. Ő volt a szaxofonos egyetlen felesége, aki fellépett a férfi valamelyik lemezén, és Sanders improvizált éneke a *Love Will Find A Way* című számban tovább erősíti, hogy Bedria volt a zenész múzsája az 1976-ban felvett lemezen.

A besorolhatatlan album

Cummins kezdetben azt javasolta Sandersnek, hogy bőgő-szaxofon duólemezt készítsen, mivel ez anyagilag nem lenne nagyon megterhelő a kiadó számára. A szaxofonos azonban ellenállt; komplexebb zenén törté a fejét. Az LP megjelenése után a saját kész műveivel

Jegyzetek:

- (1) A közönség 99%-a nem ismeri a muzsikuskok küzdelmeit az egyes hangszerekkel, inkább csak azt tudják eldönteni, kinek a játéka tetszetős, és kié nem az. Így az se köztudott, hogy Pharoah Sanders hosszú időn át kísérletezett a számára megfelelő szoprán-szaxofon-hang megtalálásával, de nem járt sikerrel. Sehol se lelta az ideális hangzáshoz szükséges fúvókát. Ez a magyarázata annak, hogy élőben igen ritkán használt szoprán-szaxofont, és stúdióban is viszonylag ritkán hallani e hangszereken.
- (2) A lemezkiadó névadója egy szemétszállító hajó volt, mely Cleveland városi hulladékát hordta a közel 400 km hosszú Erie-tavon keresztül.
- (3) A lemez közel húsz éven át nagy ritkaságnak számított. Jellemző, hogy egy neves amerikai lemezboltos (Tunnel Records) évtizedek alatt csupán egyetlen Pharoah-LP-vel találkozott. 1996-ban jelent meg az első CD-kiadás, akkor még az India Navigation logójával, kísérő esszé nélkül, új borítóval.

szemben mindig elég kritikus muzsikusk azt nyilatkozta a holland *De Haagse Postnak*, hogy az albumon kísérleti zene hallható: a két lemezoldal igen különböző zenéket tartalmaz. Majd hozzátette, hogy olyan darabokat akart a lemezre tenni, amelyek kelendők lesznek. Szokása szerint kicsit ködösen fogalmazott, amikor azt mondta a holland riporternek, hogy olyan zenét akart létrehozni, melyben felismerhető a régebbi stílusa, ugyanakkor több változást is hordoz magán. Eszerint saját elvárása a rögzítendő hanganyaggal szemben az lehetett, hogy egyszerre legyen spirituális, afrocentrikus, meditatív, ugyanakkor jelenjen meg rajta egy korábban sose hallott ambient stílusréteg is. Bizonyára voltak hallgatók, akik valamiféle művészi tanácsalanságot hallottak ki az új számokból; mások viszont gyaníthatóan Sanders mérséklését dicsérték, amiért egy új esztétikával jelentkezett a független kis kiadónál. Ám egy harmadik magyarázat reálisabbnak tűnik: e szerint a *Pharoah* különleges és újszerű zenei világa egy sok összetevős egyenlet megoldásaként kínálkozik. Az összetevők pillanatnyi egymásra hatása látszik valóságosabb magyarázatot adni a zenei eredményre, mint a muzsikusknak a kiadó vezetőjével szemben képviselt, tudatos esztétikai törekvései. Persze ezek is szerepet játszottak a végeredmény kialakulásában, akárcsak a viszonylag kezdetleges stúdiókörülmények, az új társakból álló zenekar, a Bedria-viszony vagy a sikertelen első rockzenei stúdiófelvételek.

A *Pharoah*, akármint gondolkodjunk is róla, *besorolhatatlan* lemez. Az A oldal egészét kitevő, kétakkordos vampre épülő *Harvest Time* éteri hangzású darab, melyhez tökéletesen illik Sanders füstös szaxofon-soundja. Az ellentétek felvétele: egyszerre ősi és modern, békés és nyugtalan, átlátható és titkos. Az eredetit nyersen keverték, nem nagy szakértelemmel, de a tavalyi kiadás ezen sokat segített. Az új prés bónuszlemezén is a *Harvest Time* két élő felvétele hallható Sanders 1977-es európai turnéjáról, kvartett-felállásban: a felvételek minősége itt sokkal jobb, mégis, mintha az akusztikailag gyatrább eredeti stúdiófelvétel több érzelmet hordozna. Az eredeti LP B oldalának két felvétele is figyelemre méltó. A *Love Will Find a Way* máshol nem hallható, érdes változata épp a szaxofonos képzetlen, mégis magával ragadó énekével hat ránk. Nyilván a korábbi lemezein szereplő Leon Thomas szólamát kívánta betölteni. A záró, gospeles slow-burner, a *Memories of Edith Johnson* Pharoah Sanders nagynénjének állít emléket, akire unokaöccse úgy emlékszik, mint kiváló templomi énekesre; orgánuma Patti LaBelle-ére emlékezteti a muzsikusk. Az eredeti mesterszalagok elvesztek; a Lauka Bop-kiadás az LP alapján készült igényes hangminőséget biztosító transzferrel. Az új hangzás jól kiemeli a befelé tekintő, meditatív album minden szépségét.



Iván Csaba

Blue Note Records 85 **2.**

A jazz Cadillacje

Milyen lenne az idén 85 éves Blue Note nélkül a világ? Unalmasabb. Életrajzát a „Finest In Jazz” jegyében majdnem annyiszor írták már meg, ahányszor néhány náluk rögzített sztenderdet eljátszottak azóta. Rendhagyó megemlékezésünk második részében a háborút követő mozgalmas évtizedet idézzük meg, a legendás kiadó egyik aranykorát, mikor a Ki kicsoda a jazzben némi túlzással az ő stúdiójukban íródott. A Blue Note sztori második része következik (első rész: Gramofon, 2024 nyár).

Royal flush

Ike Quebec hatására az 1940-es évek közepére a kiadó befogadó üzemmódba kapcsol, a hot jazz mellett megteremtette a bopsztereket is. Lion beleszeretett a hard bopba, járt náluk Art Blakey, Milt Jackson és James Moody, három héttel Monk stúdióba vonulása előtt pedig a zongorista Tadd Dameron kíséretében a trombitás Fats Navarro és Nelson Boyd bőgős mellett Monk három későbbi játszótársa, az altos Ernie Henry, a tenoros Charlie Rouse és a dobos Rossiere Vandella Wilson. Alfred tehát nem hazardírozott, mikor a „lakáskoncert” után – ahova a muzsikuskon kívül szó szerint csak Lion, Wolff és Lorain fért be – úgy döntött, Monkkal fogja indítani bebop sorozatát. A sextetet az új jazz laboratórium, a Minton's Playhouse kevés stúdiótapasztalattal rendelkező session zenészeiből válogatta a muzikus. A próbák Monk nappalijában zajlottak, miközben a Blue Note triumvirátus készítette a setlistet, mi kerüljön rögzítésre. Két Monk-szerzemény a „Humph” és a „Thelonious” mellett október 15-én felvették Ike kompozícióit, a „Suburban Eyes”-t és az „Evonce”-t (két verzióban is hallhatók az LP-n). De a banda tagjainak meggyűlt a baja pár bonyolultabb szövésű kompozícióval, főként mert Monk, aki leaderként először vett fel saját zenét, menet közben gyakran beleírt a kottába. Gene Ramey, a bőgős, a muzslim trombitás Idrees Suleiman, a tenoros Brooklyn Billy Smith és Ike 17 éves, szaxofonos östehetség unokaöccse, Danny Quebec Weste szóvá is tették ezt, mire mindig lakonikus válasz érkezett: „You a musician? You got a union card? Play it!” Lion és Wolff viszont elégedett volt a hallottakkal, beiktattak 24-ére egy triónapot, mikor rögzítettek további hat dalt. Ez lett a „Ruby, My Dear”, az „April in Paris”, a „Nice Work If You Can Get It” és a „Well You Needn't” premierje náluk, november 21-én pedig felvették a kvintettel az ikonikussá vált „Round Midnight”-ot. A terv bevált, Monk új fejezetet nyitott a jazzben azzal, hogy frazeológiájával túllépett a bebop határain az avantgárd-jazz irányába. „Fantasztikusan eredeti volt, a kompozíciói pedig olyan erősek és újak, hogy fel akartam venni mindent, amije volt” – vallotta be később Alfred. De a nagyobb harmonikus, improvizációs és ritmikai szabadságra sem a zenészek, sem a közönség nem volt felkészülve 1947-ben. A kiadó kivárt, a koncepciót legradikálisabban megtestesítő „Introspection” csak kilenc év múlva, negyedik változatában került lemezre. De



Rudy van Gelder, a Blue Note legendás hangmérnöke (Forrás: Universal Music)

1951-ben rárukták az ajtót az indie kiadókra, mikor piacra dobták Thelonious Monk Genius of Modern Music albumát. És Alfred bezárkózott a WOR stúdiójába élete egyetlen igazi „szerelmével”, ami hatásos terápiának bizonyult közben zajló válásának kezelésére. Art Hodes zongorista szerint egy pillanat alatt minden a régi volt: „Bemész, és ott van egy nagy zacskó étel. Miután elkezdtünk játszani, soha nem kellett kiugranunk semmiért. Alfred feldobta a kalapját a vezérlőterem fogására, Frank meg fényképezni kezdett...” A show ment tovább.

Jazz fatale

A bebop fiatal fanjai rajongtak Monkert, ők „penészes fűgének” csúfoltak minden tradicionális jazzt játszót, de a BN-nak szélesebb körben is eladhatóvá kellett tennie a zenészt. Monk máig ismert imázsának kliséit – a bebop George Washingtonja, az excentrikus, megfoghatatlan zseni, a bebop főpapja – akkor találták ki. Mivel benne volt a levegőben a bebop, a Down Beat és a Metronome mellett a népszerű magazinok, a New Republic, az Esquire és a Saturday Review is írni akart róla, csak még senki nem definiálta közérthetően a bebopot. Érzelmileg alapon mindent briliánsnak vagy szörnyűnek tituláltak. De a kiadó megtalálta azt, aki a lehetetlennek tűnő feladatot megoldotta. Úgy hívták Aruthia Elizabeth Phillips Mason. Eredetileg azért érkezett New Yorkba 1944-ben, hogy énekelni tanuljon. Készített interjút még a Howard Egyetem hallgatójaként Duke Ellingtonnal és Count Basie-vel, felkapott műsorvezetője lett a „Life Begins at Midnight” című műsornak, amit a WOV rádióállomás élőben sugárzott a harlemi Palm Caféból. Túlélte két válást, nevelte lányait és vezette saját PR-cégét. A harlemi jazzszcéna femme fatale-ja volt (a Three Sounds jazztrio Moods című LP-je borítóján látható, hogy miért). Egyszer éjjel után a két europeer, Alfred Lion és Frank Wolff, öltönyben, fehér ingben, nyakkendőben beszélgetni a Palmba, Ruth behívta a Mr. Blue Note-ot az élő műsorba beszélgetni. Életük végéig nem hagyták abba.

Ruth Lion, mert tizenegy évvel az eset után összeházasodtak, a DNS-ében hordozta a kiadói PR rafinériáját. A hidegvizes East Side-i lakásból előkelő környékre költöző irodájukat már közösen rendezték be a Lexington Avenue 767. alatt. Ruth amellett, hogy Lorraine reszortját, a reklámokat és a művészekkel való kapcsolattartást felügyelte, ideális társ volt Lion számára. A jazz iránti szenvedélyük adta a kapcsolat kémiját, gyereke már volt, nem sürgette a dolgokat. Vigyázott Alfrédra, mert tudta, hogy a zeneipar akkori radikális átalakulása miatt férje hajlamos túlhajszolni magát. Etalonná a kiadót a minőségi zenészek, a kiváló hangminőség és az egyedi arculat mellett az eredeti PR ötletei tették. Monk első lemezéből 1948. január elejétől lehetett rendelni, és 25-én Bronxban, a Club 845-ben rendezték a sajtópremiert Blakey Messengers-e és Little Benny Harris közreműködésével. A kislemezen „Thelonious” és „Suburban Eyes” szerepelt (Blue Note 542), amire a DownBeat két csillagot adott, egy ifjú sajtómunkása pedig „fogást keresve” rajta odabökte: „Monktól jobbat várunk.” Ike lakonikusan reagált: „Ez az ember egy zseni, nem tudsz semmit”. Kezdetben csak az afroamerikai olvasókra szakosodott Pittsburgh Courier és a Chicago Defender mozdult rá, ezért rádióműsorokba vitték, ami rejtett magában kockázatot, mert Monk nem ismerte a diplomatikusság fogalmát. A másik gondot a finnyás bebop közönség jelentette, akik kizárólag saját klubjaikba



Joe Henderson,
a háromszoros Grammy-
díjas, kiemelkedő tehetségű
tenorszaxofonos
(Forrás: Universal Music)

jártak. Monk első fellépése a Vanguardban 1948. szeptember 14-én ezért masszív érdektelenségbe fulladt. De Lion soha nem engedett el előadót csak azért, mert a lemeze nem fogyott. Lehetőséget kínált, míg volt esély józan kompromisszumra, ha nem, barátságban váltak el. Mint Monk esetében, akit ők tettek fel a térképre.

Két lépcső felfelé

Az ország minden kiadója, a Los Angeles-i cool és a west coast szakértő Pacific, a chicagói bluesban utazó Vee Jay, az Ella Fitzgeraldot menedzselő Norman Granz Verve-je, és a jazzspecialista szomszéd, a Prestige is kereste a nyerő lapot, amit asztalra tehet. Nagy volt a tét, Alfred sem kockáztatott. A *Young Man with a Horn*-t a WOR stúdiókban vették fel 1952. május 9-én, ez lett Miles Davis első LP-je a kiadónál. Mikor 1950-ben befejezte a Capitolnál a *Birth of the Cool*-t, egy fontos állócsillag került fel a jazzhorizontra, amit időnként csak a heroin tudott elhalványítani. Az 1953. április 20-án készültek másodszor felvételek, melyek a Blue Note Modern Jazz sorozatában jelentek meg. A harmadik szekcióülést pedig Rudy Van Gelder stúdiójába hívták össze 1954. március 6-án. Remek formában volt, izgalmasan szólt a bebop, a gyönyörű balladákat játszott, a „Take Off”-ban és a „The Leap”-ben megmutatta, hol lakik a jóisten, hogyan kell a „coolosan” tökéletes trombitaszólót felépíteni. 1956-ban jelent csak meg, mikor Davis első lett a DownBeat olvasói szavazásán a trombitások között. Olyan lemezt készített itt utoljára, Cannonball Adderley *Somethin’ Else*-ét 1958-ban, ami azóta is vezeti a Blue Note LP-k „best of” listáját.

A második lépcső megint merészen eredeti volt, de logikus. 1956-ban a hashtag a minőség és bevétel szó elé került volna az értekezletek jegyzőkönyvében, ha létezett volna már ilyesmi, Alfred januárjában egy philadelphiai klubban

meghallotta játszani Hammondton James Oscar Smith-t. A Hammond B-3 orgona templomi hangszer volt addig, a gospel veretes ornamentikájának fontos pillére. Elvitte a Small’s Paradise-ba, első New York-i fellépésére Wolff-ot is, a következő hónapban pedig már a stúdióban rögzítették vele a „The Preacher”-t és a „The Sermon”-t. „Lejártotta a Jimmy Smith -lemezt széles mosollyal az arcán, annyira lelkes volt, hogy mindig újra akarta kezdeni”- idézte fel később az esetet új munkatársa, a zongoraművész Jutta. Minden jazzer azonnal Hammond B-3 szakértői lett, és őt akarta hallani. A Blue Note irodái pedig a 63. utcába költöztek, Lion jazzkeresztalához pedig Art Blakey és Horace Silver mellé odatelepített Jimmy Smith, miközben minden indie kiadó szorgosan orgonistákat castingolt.

A Blue Note Sound

A háború után a sellaklemezek kora leáldozott, a katonaságtól a stúdióba költöző mágnesszalagos gépek jobb hangminőséget és új szerkesztési lehetőségeket kínáltak. A piac várt: a Commodore az 50-es évek közepére leállt az új felvételek készítésével, a Savoy próbálkozott, aztán szunnyadó üzemmódba kapcsolott. Lion is óvatosan lépett, nem a Blue Note jelent meg a piacon az első bakelit lemezzel, 50 novemberében még a hot jazz-zel kóstolgatták a közönséget, hogy aztán előálljanak a jazztörténet legfontosabb unortodox albumával: a Monk lemezen tömény bebop szól, borítóján modernista grafika és fotó szerepel. A bakelitben rejlő lehetőséget Lion villámgyorsan felfedezte, és rátalált arra az emberre, aki nem zenész volt, de a legfontosabb szerepet játszotta a Blue Note új érájának sikerében.

Megtetszett Alfrednek Gil Mellé szaxofonos felvétele, amit a Hackensack stúdióban rögzítettek. Szerette volna reprodukálni a hangzást a WOR-ban, de a mérnöke szerint ehhez

konzultálnia kell a felvétel készítőjével. Melle elvitte 1952-ben a New Jersey-beli kisvárosba, ahol egy jazzrajongó rész munkaidős, autodidakta hangmérnök, Rudy Van Gelder a rádióállomások kidobott alkatrészeiből korszerű hangstúdiót épített a szülői házában. Az lett a modern hangrögzítés ősrobbanása előtti utolsó pillanat, mikor Lion megállt a nappaliban – mely kiváló akusztikáját a magas mennyezetnek, a boltíveknek és a leleményes üregek és térelemek labirintusának (vagyis Rudy kimeríthetetlen akusztikai arzenáljának) köszönhette. Kezet ráztak a világ első hangszigetelt üvegfalú vezérlőszobájában a Blue Note Sound későbbi megteremtőjével. Mikor a stúdiók ipari méretekben gyártották a lemezeket, 'hadd szóljon' alapon mindent azonnal rögzítettek a beteretl zenészekkel, akkor Alfred zseniális üzleti érzéssel megint később busás hasznot hozó elvet követett: fizetett a próbákért. Ők is egy este vettek fel egy LP-t, de míg a zenészek a próba végén végigmustráltak a dalt a felvétel előtt, Van Gelder beállította a műszereit, így a piros lámpa kigyulladásakor a hangzás lemezkész volt. A muzikusokra hatott Alfred maximalizmusa, néha a zenészek mentek vissza a stúdióba, hogy valamit jobb verzióban rögzítsenek. A soundot egy muzikus tudta igazán értékelni, ők értették, hogy Rudy a kémelhárítás részeként a fotózásakor miért teszi más-

hova a mikrofonokat. A precíz profizmust tette ő a közösbbe. Bob Porter, a Prestige Records producere egyszer elismerte: „Mi a különbség a Blue Note és a Prestige felvételei között? Két nap próba.” A kiadó lemezei 1953-tól a Hackensack-ban készültek. 1957 márciusában rögzítettek először sztereó felvételt, de a kiadványok egészen 1959-ig döntően monóban jelentek meg. A kiadó albumjai fogytak, egy 1959 júliusában megjelent kislemez-gyűjtemény címében pedig ott a siker titka is: *From Hackensack to Englewood Cliffs*. Ike Quebec játszott utoljára a régi stúdióban, és ő avatta fel ezekkel a felvételekkel az újat is.

Lion nem vacakol

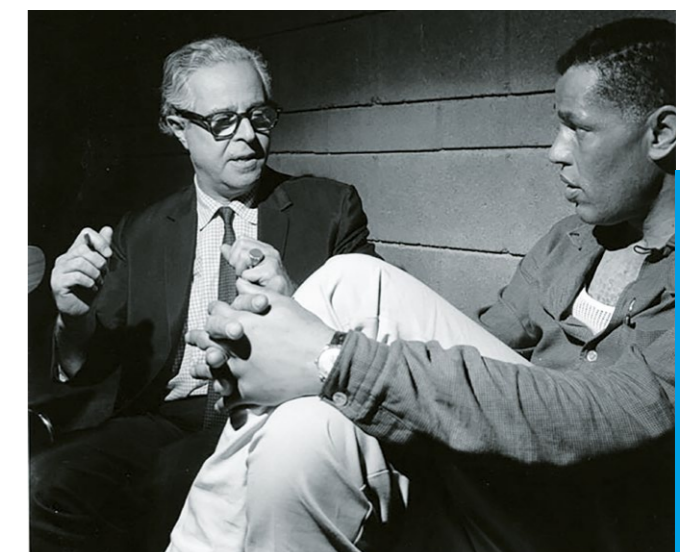
Ma nemzeti emlékhely Englewood. David Henken építtette Van Gelder ötleteit alapján a 39 láb magas „jazzkapolnát”, ahol a „Blue Note Sound” megszületett. Rudy szerint: „Alfred pontosan tudta, mit akar hallani. Türelmesen elmagyarázta, én csak meg tudtam valósítani technikailag. A felvételeken valójában Alfred Lion Sound van”. Hogy ez mit jelent, ahhoz elég feltenni a Hank Mobley Quartet 55-ös Soul Station-jét, az *Introducing Johnny Griffint*, vagy az 1955-ben felvett, de 56-ban kiadott Horace Silver and the Jazz Messengers-t. Utóbbi megint tipikus Lion-sztori. A *BN* a repertoár színházak gyakorlatát követte, akik adott produkciókhoz szerdettek színészeket, ők pedig kreatív, Blue Note kompatibilis és megbízható zenészekkel dolgoztak. Silvert eredetileg Lou Donaldson kvartettjének felvételére hívták, de Lou lába alatt épp forró lett a talaj, a felszabadult időpontot pedig Alfred felajánlotta a zongoristának, mert szerinte eljött az ideje Silver vezetőként való debütálásának. A triót hallgatva jött az ötlete, hogy Horace remekül szólna fúvósokkal. Kisakkozott egy formációt a zongorista mellé (Kenny Dorham trombitás, Hank Mobley tenoros, Doug Watkins bőgős és dobokon Art Blakey), ami úgy szólt, mint a paran-



csolat, ebből lett később a legendás The Jazz Messengers. A Lion inspirálta zenekar LP-jén modern soul-jazz hallható bebop frazeológiával, a blues és a gospel tónusaival. Alfred az új hangzás érdekében hagyta volna a „régisége” miatt a „The Preacher”-t, az album később legsikeresebb dalát, de Blakey és Silver szerint pont abban eredeti, hogy a swingkorszak báltermi feelingjét idézi mainstream hangzással. A lobbizás hatott.

Az LP-k új soundja motiválta az indie-eket, sorra kopogtatott Rudy ajtaján a Prestige, a Savoy, a Riverside és a Pacific is, Englewoodban nekik rögzítették például John Coltrane *Love Supreme*-jét (1964), Sonny Rollins *on Impulse!*-át (1965), Booker Ervin’s „The Space Book”-jét (1964). Csak a péntek maradt a BN-é. Közben egy másik adut tett Rudy Lion kezébe. „Alfred szerint csak sötétedés után történnek izgalmas dolgok a zenében”, a zenészek alkímia-ja este közönség előtt működik igazán. Úgy tűnt, ezt a varázslatot stúdióban lehetetlen rögzíteni. Geldert imádta volna Jobs, aki állítólag egyszer azzal küldte el munkatársait, mikor megunt a kifogásokat hallgatni, miért nem lehet az érintő képernyőt megvalósítani: „Akkor gyertek vissza, mikor megoldottátok”. Rudy beállított Alfredhoz, hogy a *blue note sound*ot a stúdió kívül is garantálni tudja. A próba 1954. február 21-én zaj-

lott, poharak csörömpölésével a háttérben felvették a bebop szentélyében Art Blakey koncertjét. Alfred minőségi LP-vel bizonyította mestertervének helyességét, hogy a művészet és a szórakoztatóipar között érzékelhető különbség van. A lemezzögzítést forradalmasító „Night At Birdland” magasra tette a lécet, a kiadó pedig az 50-es évek közepére minden pound for pound megméréseben az elitbe került. A legénység vakon bízott a magabiztos kapitányban, hogy újabb aranykor felé navigálja őket a hidon töltött 15 év tapasztalattal. De ez már egy új fejezet lesz.



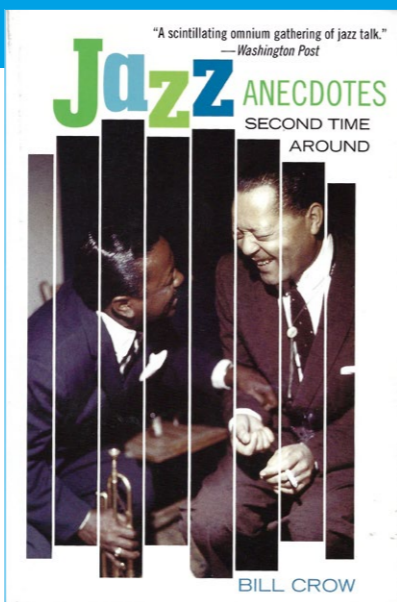
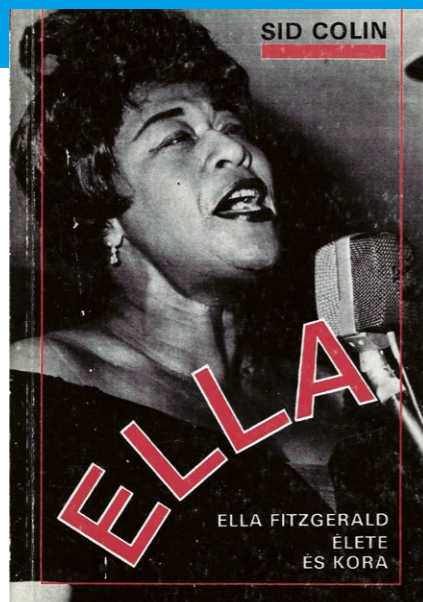
Alfred Lion, a Blue Note alapítója és Dexter Gordon,
a bebop-korszak vezető tenorosa
(Forrás: Universal Music)



Jazz és irodalom – Japántól Törökországig

Márton Attila

A nemzetközi jazzirodalom hihetetlenül gazdag; elsősorban angol nyelvterületen, de a nagy „világnyelvek” mindegyikén bőséges nyomtatott, újabban pedig internetes elérhetőség áll rendelkezésre. Csak a legfontosabbnak ítélt művek száma is több százra tehető. Az utóbbi évtizedekben pedig tovább bővült a jazz irodalma, Japántól Törökországig. Természetesen a jazz-témájú szépirodalom messze elmarad az összehasonlíthatatlanul bőségebb szakirodalomtól. Az említett okok miatt ebben az írásban a külföldi művek közül főként a magyarul is olvasható publikációkra hívjuk fel olvasóink figyelmét.



A jazz műfaj történetének első félszázadát személyes élmények felidézésével két neves amerikai szakíró, Nat Shapiro és Nat Hentoff 1955-ben megjelent „Hear Me Talkin’ to Ya – The Story of Jazz as Told by the Men Who Made It” című kötete meséli el nem kevesebb, mint 153 jazzmuzsikus megszólaltatásával New Orleanstól a modern jazz és a West Coast kibontakozásáig. Ezt az alapművet számos világnyelvre lefordították, magyarul sajnos nem olvasható.

Amikor a leghíresebb jazzmuzsikusok írásra vállalkoztak, akkor természetesen keverednek a szépirodalmi és a szakmai elemek. Se szeri se száma az amerikai zenészek többé-kevésbé önéletrajzi, vagy memoár jellegű írásainak Artie Shaw-tól, Charles Mingus-ig. Viszont a fikciós jazztörténetek jóval ritkábbak, hiszen nem könnyű a muzsikuskok mindennapjairól érdekfeszítő sztorit kerekíteni.

Artie Shaw, a swing-korszak ünnepelt klarinétosa és zenekarvezetője volt. A jóképű sármőr, a gyengébb nem barátja számtalan feleséggel a háta mögött (köztük Ava Gardner és Lana Turner is) 1950-ben adta ki a *The Trouble with Cinderella* (Bajlódás Csipkerózsikával) című könyvét, amelyben a zenei karrier árnyoldalairól is szó esik (a népszerűség terhe, a pszichológiai trauma, a közönség elvárásai).

Sikereinek csúcspontján, 1955-ben írta meg Louis Armstrong pályája indulására vonatkozó visszaemlékezéseit „My Life in New Orleans” címmel. Armstrongról később számos monográfia jelent meg, amelyek sokkal átfogóbb képet mutattak be. Ezek közül a legjobbak két brit szakíró, Max Jones és John Chilton „Louis” (1975) című kötete, valamint az amerikai Gary Giddins gazdagon illusztrált reprezentatív albuma a „Satchmo” (1998).

Billie Holiday „Lady Sings the Blues” (1956) című önéletrajza William Dufty újságíró segítségével született. Erősen kozmetikázva adja elő a szerencsétlen sorsú énekesnő élettörténetét, korábbi interjúk és más meglévő írások felhasználásával. Még évtizedekkel később is bírálták a könyvet olyan neves kritikusok, mint John Szwed (Davis szakértő), mivel időközben újabb információk kerültek nyilvánosságra.

A sokoldalú tevékenységéről híres bőgős fenomén és komponista, Charles Mingus önéletrajzi kötetének címe igazán Mingus-i: *Beneath the Underdog* (1971). Nehezen lefordítható, és azt a helyzetet jelenti, amit mi a „béka feneké alatti” állapottal jellemzünk. Megosztja olvasóival életének fájdalmait és örömeit, dühét és szenvedélyét, de spiritualitását és intellektusát is. Nem könnyű olvasmány, nyílt szembenézés a rasszizmus minden formájával, egy megoldatlan társadalmi problémákkal sújtott ország gondját-baját tárja az olvasók elé.

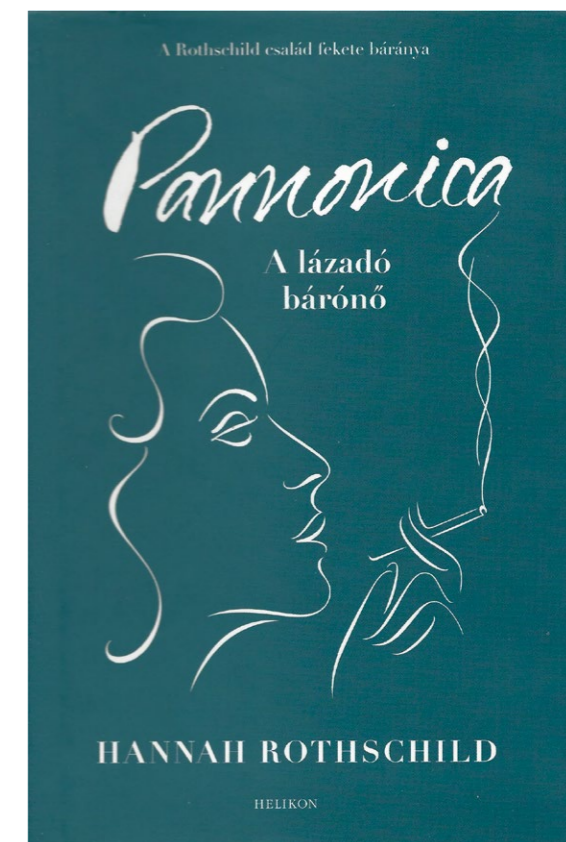
Az altszaxofon egyik legnagyobb mestere, Art Pepper, aki felesége, Laurie társszerzőségével írta meg önéletrajzi könyvét, mégpedig kifejezetten olyan szándékkal az ifjú jazz-zenészek és rajongók számára, hogy eloszlassa azt a tévhitet, mely szerint a kábítószeres fogyasztásával lehet csak igazán élvezni a játékot és a zenét. A könyv Pepper egyik híres szerzeményének címét kapta... A „Straight Life – The Story of Art Pepper” (1980) maga is tömény öngúny, hiszen a cím tiszta, egyenes, rendes életre utal. Inkább mondható szívbe markoló kriminalisztikai tanulmánynak, mintsem egy muzsikusk kedélyes elbeszélésének...

Az újabb idők egyik legérdekesebb jazzmemoárja Natalie Cole önvallomása „Angel on My Shoulder” címmel 2000-ből. A sztárenekes Nat King Cole lánya, apja korai halálá-

ig izolált luxuskörülmények között élt, majd a tündérmese elmúltával 15 évesen megtapasztalhatta az amerikai társadalom minden ellentmondását. Drogfüggősége miatt énekesnői pályája is kettétört és csak nagy nehézségek árán tudott visszatérni a művészvilágba. Írásában kendőzetlen őszinteséggel számol be rémtetteiről, például prostituáltakat „futtatott”, gyermeke csaknem megfulladt, miközben ő drogozott...

Hogy a zenészek visszaemlékezései mennyire vonzóak ma is, kiváló példa a Kubából emigrált klarinétos-szaxofonos, Paquito D’Rivera 2005-ben angolul kiadott „blikkfangos” című memoárkötetére, a „My Sax Life”. Magyar szempontból külön érdekesség, hogy a kötet a szerzőnek Deseő Csabához fűződő több évtizedes barátsága okán került figyelmünk középpontjába. Fialat muzsikusként 1977-ben az Irakerék együttesével lépett fel Magyarországon, személyesen keresték fel Csabát, akinek lemezeit a havannai rádióból ismerték. Erről is megemlékezik rendkívül színes írásában, amely 1980-ban történt „disszidálása” utáni karrierjének olvasmányos története.

Az úgynevezett „beat-nemzedék” írójának, Jack Kerouacnak regényei képviselték a háború utáni új generációk élet-szemléletét. Tucatnyi írása közül az „On the Road” (1956) (Úton, Magvető, 1966) és a „The Subterraneans” (1958) (Senkiháziak, Európa, 2005) lettek a legismertebbek, mindkettő magyarul is megjelent. Ezek az önéletrajzi ihletésű történetek a társadalom periferiájára szorult jazz-zenészek, költők, hobók, narkósok nyughatatlan világát mutatják be. Az „ellenkultúra” további ismert személyiségeinek (Allen Ginsberg, Norman Mailer, Lawrence Ferlinghetti stb.) verseit és prózáját az „Üvöltés” című kötetből (Európa Kiadó, 1967) ismerhettük meg.





Ebben az összeállításban szerepel az 1958-ban indult első Monterey-i Jazzfesztivál egyik frenetikus koncertjének élményszerű leírása Richard Barker tollából. A fellépésen három jazzikon „mérkőzött meg”: Gerry Mulligan, Sonny Rollins és Brew Moore.

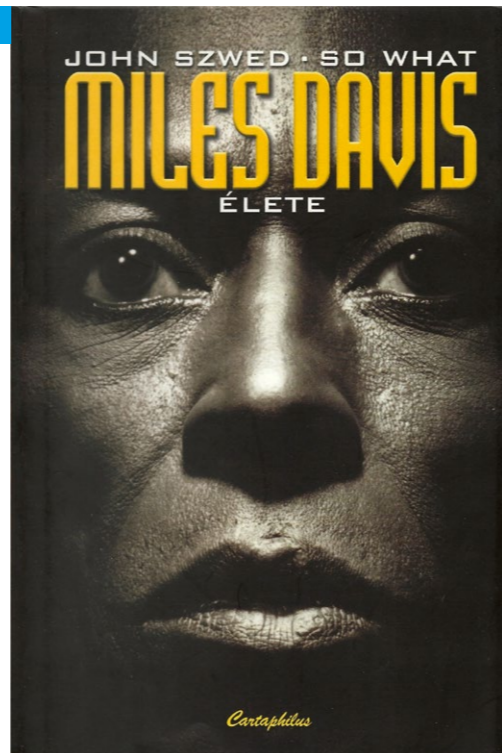
Az afro-amerikai szépírók közül James Baldwin lett ismert nálunk is, számos elbeszélése már a 60-as években olvasható volt magyar nyelven. Egyik leginkább megragadó novellája „Maholnap hazaérsz” (This Morning, This Evening, So Soon), amelynek érdekessége, hogy a főhős Mahalia Jackson lemezét hallgatja, amely a dalok sorrendje alapján egyértelműen azonosítható. Baldwin harminc neves amerikai író társaságában szerepelt az Ottlik Géza válogatásában 1963-ban kiadott „Mai amerikai elbeszélők” című novelláskötetben is (Európa), ahol még Richard Wright (Végtelen fekete ének – Long Black Song) és Langston Hughes (Hazafelé – On the Way Home) képviselték a fekete amerikai irodalmat.

Harlemi árnyak, földalatti vasút és a hazai jazzrajongók bibliája

Talán nem is lehet a jazz vonatkozásában korábbi magyar nyelvű könyvet találni, mint az 1959-ben napvilágot látott „Harlemi árnyak – Észak-amerikai néger költők” című antológia, amely a Magvető kiadásában huszonhárom fekete költő hatvannyolc versét tárja a magyar olvasók elé. A három leghíresebb közülük: Langston Hughes, Claude McKay és Countee Cullen. Az említett költők szerepelnek a berlini Seven Seas Kiadó 1964-ben kiadott „Harlem, U.S.A.” c. angol nyelvű antológiában is, amelyben a legnagyobb fekete amerikai közösség művészetéről kap áttekintést az olvasó több mint negyven novellista, költő, képzőművész és humorista munkásságának segítségével. Mindössze három évvel később, 1967-ben a Kossuth Kiadó azonos cím alatt magyarul is megjelentette a kötetet.

A legkorábbi, magyarul is megjelent – a jazzhez kapcsolódó – ismeretterjesztő könyvek közé tartozik Ernst Bartsch 1956-ban Lipcsében kiadott „Neger, Jazz und Tiefer Süden” című műve, amelyet már 1961-ben kiadott a Gondolat „A Rabszolgaparttól Harlemitig” címmel. A kötet az amerikai feketék olvasható története, mindenki számára érthető könnyen emészthető stílusban.

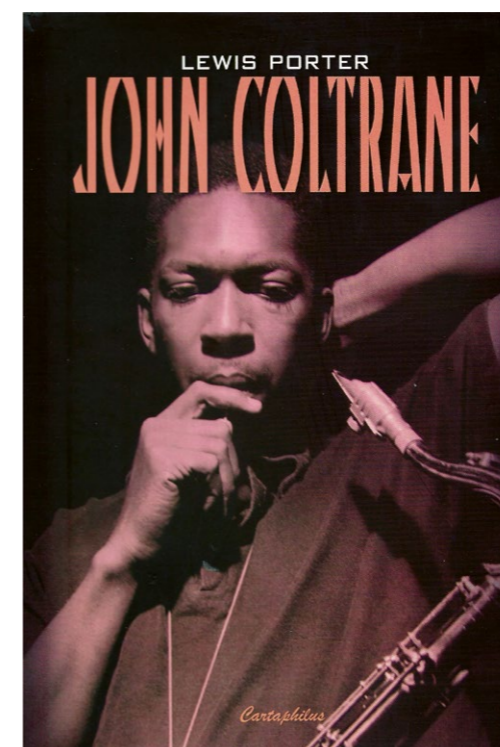
A hazai jazztársadalom számára igen fontos volt a nem kimondottan jazztémájú, de az amerikai feketékkel foglalkozó szépróza is. Mindenekelőtt a világsikert aratott Roots (Gyökerek) az afroamerikai írók legkiemelkedőbb képviselője, Alex Haley örökbeccsü műve, amely több generáción keresztül mutatja be az amerikai feketék kálváriáját. Haley jazz iránti érdeklődésére jellemző, hogy ő maga számos nagyinterjút készített Miles Davistól Quincy Jones-ig. A magyarul is olvasható amerikai írásművek sokszor felbukkanó szerzője, Langston Hughes egyik leghíresebb regénye, a „Not Without Laughter” (1963) már 1967-ben megjelent magyarul „Kacagás, mindhalál” címmel. További jazz vonatkozású regények: Ralph Ellison: „invisible Man” (1952) – „A láthatatlan” (Európa, 1970), Margaret Walker: „Jubilee” (1966) – „Szabadulás” (Európa, 1974), és John Killens: „And Then We Heard the Thunder” (1962) – „Aztán mennydörgést hallottunk” (Zrínyi, 1972). Fontos mű a polgárjogi mozgalom militáns képviselőjének önéletrajza is, amelyet Alex Haley közreműködésével írt meg „The Autobiography of Malcolm X” (1966) címmel. A magyar változat: „Malcolm X – Önéletrajz” (Európa, 1969). Ugyancsak lebilincselő történetet mond el Golson Whitehead fordulat, megindító regénye a 2017-ben Pulitzer díjat nyert „The Underground Railroad”. Még abban az évben megjelent magyarul is „A földalatti vasút” címmel. Persze nem a metróról van szó, így nevezték ugyanis Amerikában a rabszolgákat északra, Kanada felé menekítő titkos szervezetet.



A szakkönyvek közül a legkorábban megjelent írás Jan Rychlik cseh zenetörténész 1959-ben kiadott „Povery a problemy jazzu” című munkája, ami 1963-ban jelent meg a Gondolatnál „A jazz világában” címmel. Kideríthető, hogy a hatalmas szakirodalomból miért éppen erre esett a választás, annál is inkább, mivel egyáltalán nem az ismeretterjesztés szintjén tárgyalja a témát, jellegében inkább egy száraz, a nagyközönség számára érthetetlen akadémiai értekezés.

A hazai jazzbarátok számára fontos olvasnivaló volt Langston Hughes „Jazz” című, az 50-es években megjelent műve, amelyet Gonda János fordított le és egészített ki a magyar olvasók számára 1973-ban. A műfajjal kapcsolatos alapfogalmakat megvilágító írás Amerikában elsősorban a fiatalok számára készült, de nálunk – érthető okokból – fontos ismeretterjesztő feladatot töltött be. Gonda kiegészítései igen hasznosak voltak, mivel naprakészen foglalkozott a könyv megírása óta bekövetkezett változásokkal (cool és west coast stílus, a 60-as évek jazz zenéje, az európai és a magyar jazz-élet, kislexikon). Érdekes, hogy félévszázaddal később ugyancsak a „kezdő jazzrajongók” számára készült Simon Adams angol újságíró 1999-es „Jazz” című gazdagon illusztrált reprezentatív kötete, amely Petrányi Judit fordításában 2006-ban a Képzőművészeti Kiadónál jelent meg. Kiváló áttekintést ad a százéves műfaj történetéről, legnagyobb mestereinek munkásságáról, emellett remek színes fotók segítik az olvasókat a jazzikonok megismerését illetően.

Alapvető szakkönyvnek minősült LeRoi Jones „Blues People – Negro Music in White America” című elemző munkája, amely 1962-ben látott napvilágot a jazz szülőhazájában. Nagy szenzációnak számított, amikor 1970-ben a Modern Könyvtár sorozatban az Európa Kiadó megjelentette magyarul, ami aztán évtizedeken keresztül a hazai jazzrajongók bibliája volt. A szerző a 60-as évek

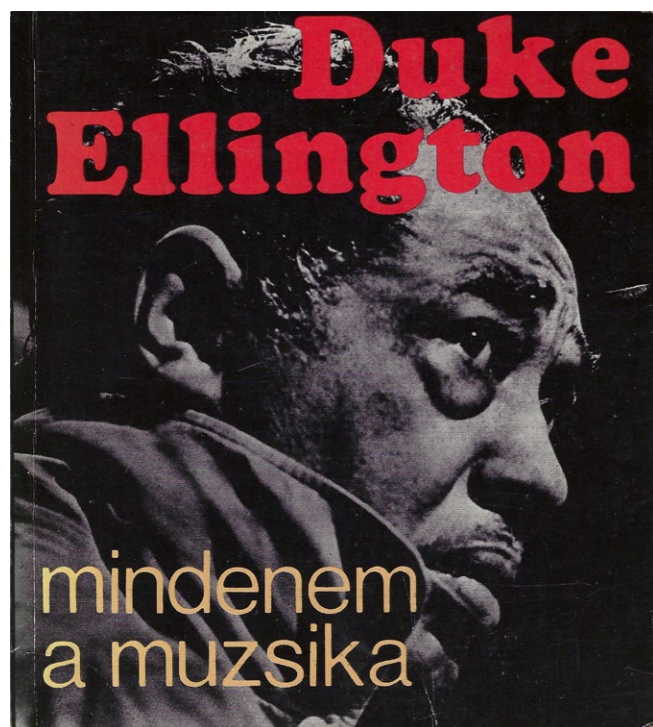
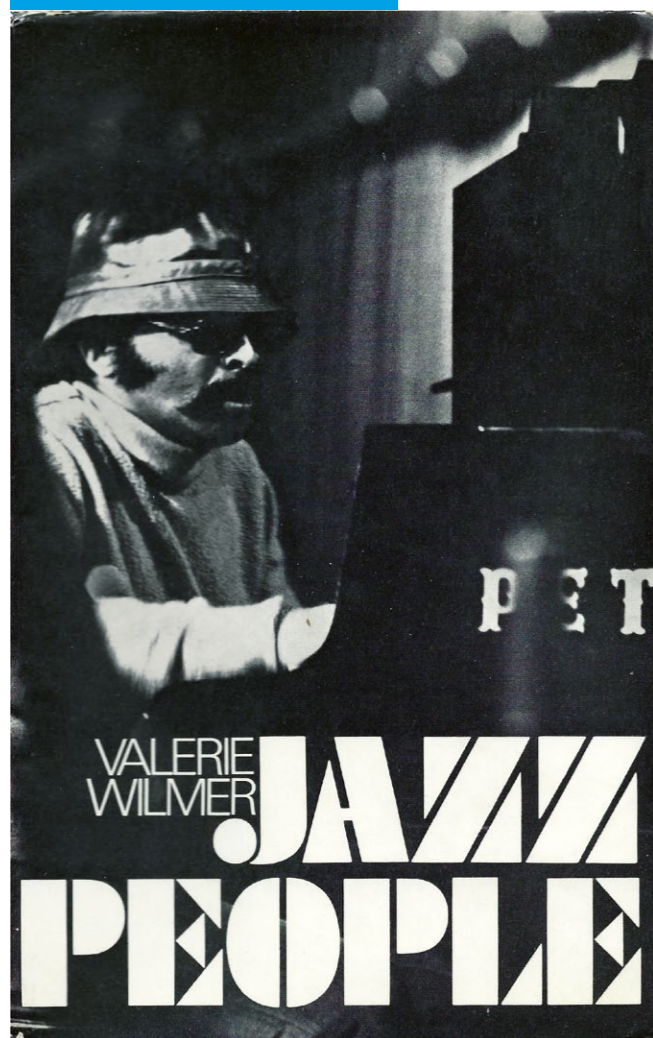


fekeete amerikai szellemi és politikai életének kulcsfigurája volt, aki a jazz forradalmi erejét zavaros, olykor szélsőséges ideológiájának szolgálatába állította. Nagyon hasznos volt, hogy az első kiadás végén Pernye András szakszerű írása segítette az olvasókat eligazodni abban a bonyolult helyzetben, amely kiváltotta Jones (ekkor már Imamu Amiri Baraka) ilyen mértékű elfogultságát. Az alapműnek számító kötetet 2007-ben ismét kiadta az Európa, de az említett utószó mellőzésével, amit nem ártott volna legalább egy rövid, az olvasók újabb generációját némi történelmi orientációval ellátó írással helyettesíteni!

Miles Davis, Chat Baker, Ella Fitzgerald

A magyar nyelvű szakirodalomban kiemelkedő az a tucatnyi vaskos kötet, amelyeknek angol változata fontos része a jazz irodalmának, de még inkább jelentős a mi szempontunkból, mivel a Cartaphilus kiadó megjelentette a kissé bizarr című „Legendák élve vagy halva” sorozatában. A kiadó fél évtized alatt a jazz, a blues, a pop, és a rock összesen ötven kiemelkedő képviselőjével ismertette meg a hazai olvasókat nagyon olvasható formában, ami még azok számára is érdekes lehet, akik nem kifejezetten zenebarátok. A jazz és blues „kategóriában” megjelent művek: John Coltrane (Lewis Porter), Miles Davis (John Szwed: So What), Charlie Parker (Carl Woideck), Django Reinhardt (Michael Dregni), Jaco Pastorius (Bill Milkowski), Janis Joplin (Alice Echols: Kozmic Blues), Eric Clapton (Michael Schumacher: Crossroads), Jimi Hendrix (Charles R. Cross) és Frank Zappa (Neil Slaven: Electric Don Quixote).

Itt kell megemlíteni, hogy Miles Davis önéletrajza is megjelent magyar nyelven a Park Könyvkiadó gondozásában 2004-ben. Nem akárcsak bizta magát a nagy jazzikon, a társszerző (valójában az igazi „krónikás”) a neves újságíró, Quincy Troupe. Minden Davis együttműködésével és egyetértésével került bele a kendőzetlen kitárulkozásba, ami már csak azért is meglepő, mert a jazz kistermetű óriá-



sa korábban eléggé elutasító volt a sajtóval szemben. Davis egyike volt a műfaj leginkább kibírhatatlan zsenijeinek, és persze róla tudunk a legtöbbet, például ebből a könyvből. Egy biztos: ha az ember figyelmesen végigolvassa a kötetet, nemcsak egy jazzmuzikus életéről tud meg sok mindent, de a 20. századi Amerika társadalmáról is. A „Miles” őszinte, hiteles önvallomás még akkor is, ha meghökkentő kifejezések riasztják a „finnyásabb” olvasókat. Sajnos a fordító és a szakmai ellenőr sem találta el az afroamerikai szleng nyelvezetét, és ezt megpróbálták avított magyar jasszkifejezésekkel és aszfaltszargonnal visszaadni.

Mivel még az angol nyelvű szakirodalomban is ritkák a jazzvokállal foglalkozó írásművek, feltétlenül „alapműnek” számít Bruce Crowther és Mike Pinfold „Singing Jazz – The Singers and their Styles” (1997) című munkája, amely alapos elemzést ad a műfaj legfontosabb énekeséről, valamint a kislektron százhusz vokalistáról közöl tudnivalókat Dee Dee Bridgewater-től Cassandra Wilson-ig.

Holland újságíró a szerzője a Chet Baker kalandos életéről szóló dokumentum történetnek. Jeroen de Valk „Chet Baker – A lírai hangú jazztrombitás” című munkája (Silenos, 2010) feltárt adatokra és a kortársak visszaemlékezéseire támaszkodik. Kíméletlen őszinteséggel rajzolja meg Baker zűrzavaros életének krónikáját, jellemének árnyoldalait, de kimagasló művészetének elemzését is. Különösen érdekes a rendhagyó diszkográfia Baker 250(!) lemezének rövid értékelésével!

Sid Colin, angol roma gitáros munkája az 1986-ban kiadott „Ella – The Life and Times of Ella Fitzgerald”, amelyet a Gondolat 1991-ben jelentetett meg „Ella – Ella Fitzgerald élete és kora” címmel. Lebilincselő olvasmány, a jazzkirálynő kalandos életéről, pályájáról, korekép a folyton változó Amerikáról. Mindenki számára élvezetes olvasnivaló, hiszen ki nem hallotta már Ella nevét és felvételeit.

Jazzkirálytól lázadó bárónőn át az elfelejtett jazzművészig

Angol szerzőkről szólva megkerülhetetlen Valerie Wilmer munkássága, aki már a húszas éveitől az egyik legtekintélyesebb jazz-szakíró (és egyben jazzfotográfus) az Atlanti-óceán mindkét oldalán. Hazájában a Jazz Journal, a Melody Maker és a Jazz Monthly, Amerikában pedig a Down Beat munkatársaként keltett figyelmet. Legfontosabb műve a Jazz People (1970), amiben tizennégy ikonikus jazz zenész emberi és művészi portréját rajzolja meg Art Farmertől Archie Sheppig. Miss Wilmer remek fotóival jelent meg egy másik fontos brit szakkönyv: Charles Fox „The Jazz Scene” (1972) című munkája, amely áttekintést ad a műfaj egész mibenlétéről, a stílusirányzatokról New Orleanstól a fúzió- és a free viláig.

A magyar nyelven elérhető jazzirodalom szűkös voltát jól illusztrálta, hogy Robert Goffin (1898-1984) belga író és költő 1947-ben Párizsban megjelent „Louis Armstrong – Le roi du jazz” című lebilincselő kötetét csaknem három évtizeddel később, 1974-ben is nagy érdeklődés mellett jelentette meg a Gondolat Kiadó „Armstrong, a dzsessz királya” címmel. Goffin a II. világháború idején amerikai emigrációjában írta meg könyvét, amely Satchmo korai pályájának összefoglalója. Jazz orientációjú költeményei viszont már 1969-ben „Márvány-vágtatás” címmel láttak napvilágot az Európa Kiadónál. Csak néhány cím a kötetből: Louis Armstrong, Basin Street, Duke Ellington, vagy Dixieland...

Duke Ellington „Music is my Mistress” című önéletrajzi írása 1973-ban, mindössze egy évvel a nagy jazzikon halála előtt jelent meg. A hazai jazzrajongók legnagyobb örömére már 1979-ben kiadta a Gondolat a gazdagon illusztrált vaskos kötetet „Mindenem a muzsika” címmel. A könyv különleges írásmű, ugyanis Duke nemcsak saját hat évtizedes karrierjének állomásait járja végig időrendi sorrendben, de pályatársairól is érdekes jellemzést ad. Mivel egyike volt a legtöbbet utazó jazz-követeknek, lebilincselően érdekes élményei színesítik írását, hiszen a világ szinte minden országában fellépett zenekarával Szenegáltól Indonéziáig. Szóba kerül születésének 70. évfordulója is, amit a Prágai Jazzfesztiválon ünnepeltek meg 1969 őszén, és 1971-es budapesti fellépése is. Külön fejezet az öt szovjet városban adott koncertkörút elemzése, ahonnan ládászámra kellett a kapott ajándékokat hazaküldenie...

A jazz humoros oldalát taglaló „Jazz Anecdotes” című könyvet (2005) a neves jazzbőgős, Bill Crow állította össze. Az általánosítható történetek mellett a könyv fele a legnagyobb jazzikonokra vonatkozó humort nevesítve tartalmazza Louis Armstrongtól Davisig és Coltrane-ig. Csak egy a sok közül: Egy jazzklubban az elkésett vendég örömmel ismeri fel az általa is kedvelt blues melódiát. W.C. Handy? – kérdezi egy ott ácsorgótól. Mire a megszólított készségesen útbaigazítja a folyosó vége irányába...

A jazzkedvelők számára közismert név Nica, azaz Pannonica de Koenigswarter, akinek tiszteletére huszonnég(!) jazz standard született Horace Silver-től Sonny Rollinsig. Dédunokahúga, Hannah Rotschild írt regényes életéről „The Baroness” (2012) címmel, amely magyarul a Helikonnál jelent meg 2014-ben. A „Pannonica – A lázadó bárónő” lebilincselő olvasmány a világ legismertebb bankár családjának sarjáról, aki otthagya a gazdagok exkluzív életét és New Yorkban telepedett le, ahol extravagáns módon támogatta a fekete jazz zenészeket Parkertől Monkig, Bud Powell-től Coleman Hawkinsig.

Geoffrey C Ward és Ken Burnst „Jazz: A History of America's Music” című gigantikus méretű kötetét az ezredfordulóra jelent meg Amerikában, de a magyar nyelvű hasonmás kiadás is napvilágot látott 2006-ban, a JLX Kiadó jóvoltából. „A jazz története” találó megnevezés, hiszen a vaskos kötet a műfaj teljes történetét mutatja be gazdagon illusztrálva. A könyv Ken Burns tízrészes dokumentumfilm-sorozata alapján készült, amelyet a Duna TV is bemutatott, valamint magyar nyelvű DVD-ken is beszerezhető volt. Az olvasó áttekintést kap a jazz keletkezésének és fejlődésének a 20. századi Amerika társadalmi-gazdasági viszonyaival való szoros összefüggéseiről, mégpedig hiteles személyek (zenészek, történészek, kritikusok) visszaemlékezéseivel gazdagítva.

A német nyelvű jazzirodalom legnagyobb figurája Joachim Ernst Berendt volt, akinek hervadhatatlan érdemei voltak abban, hogy a háború után éppen Németország lett Európában a jazz legkiemelkedőbb befogadója. Szaktudását Amerikában is nagyra értékelték, számos cikke, koncertbeszámolója, könyvei jelentek meg angolul is. Sajnos magyar fordításban semmi sem érhető el tőle. Érdekes, hogy

Egy jazzklubban az elkésett vendég örömmel ismeri fel az általa is kedvelt blues melódiát. W.C. Handy? – kérdezi egy ott ácsorgótól. Mire a megszólított készségesen útbaigazítja a folyosó vége irányába...



németből fordította Simon Géza Gábor egy kevésbé ismert angol művészeti és utazási szakíró, Michael Jacobs „All that Jazz – Die Geschichte einer Musik” című olvasmányos jazz-történetét. A választást lehet vitatni, de anyanyelvünkön oly kevés a jazzirodalom, hogy hasznosságát nem lehet megkérdőjelezni, különösen annak ismeretében, hogy a német változat tavaly érte el a nyolcadik kiadást. A magyar fordítás

„Fejezetek a jazz történetéből – All That Jazz” címmel a Gemini Budapest Kiadónál jelent meg 1999-ben.

Exkluzív kiállítású, gazdagon illusztrált a Bécsben élő német újságíró, Gunther Baumann „Ein Leben aus Jazz” (2004) című lebilincselő kötete Joe Zawinulról, az osztrák származású, világkarriert befutott billentyűs-komponistáról. A szerző interjú formájában halad végig a nem mindennapi életpályán. Jól felkészült profi kérdező, ráadásul

anyanyelven történt a beszélgetés, így a muzsikus is fel-szabadult, egyéniségét teljesen kiadva tudott válaszolni. A hasonmás kivitelű magyar változat, a „Zawinul – Életem a jazz” (Aposztróf 2007) még azoknak is érdekes olvasmány, akik nem is rajongói a műfajnak.

Európában maradván, kifejezetten szívet melengető a magyar jazzkedvelők számára, hogy egy fiatal olasz zenei szakíró, Stefano Orlando Puracchio két évvel ezelőtt „Gábor Szabó, il jazzista bimenticato (Szabó Gábor, az elfelejtett jazzművész)” címmel írt könyvet világhírű hazánkfiáról. Bármilyen meglepő, bevezetőjében az olasz olvasók felvilágosítása érdekében a múlt század első felének magyarországi történéseit is több oldalon tárgyalja. Az olasz jazzrajongó tovább folytatva kutatómunkáját, Andrea Parente újságíró társszerzőségével az idén kiadott „Multiforme ingegno: Attila Zoller e il jazz (Sokoldalú tehetség: Zoller Attila és a jazz)” című kötetét szeptemberben mutatta be a budapesti Olasz Intézet támogatásával.



A jazz nagyasszonyainak a közönség és a szakma részéről felállított sorában Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Billie Holiday és Carmen McRae mellett Dinah Washington is a fekete divák ötösfogatának tagja, aki a „Queen of the Blues” néven vonult be a jazztörténetbe. Nagy példaképéhez, Bessie Smith-hez hasonlóan élete tragikus fordulatokban bővelkedett és ő is fiatalon halt meg.

A „mély Délen”, Alabama állam Tuscaloosa nevű kisvárosában született 1924-ben, a prózai Ruth Lee Jones néven. Az afroamerikaiak körében divatos módon a nemzet nagy történelmi személyiségeinek családnevét felvéve ő is az első elnök előtt tisztelgett. (Az már a feledés homályába vész, hogy kitől kapta a hatásos művésznevet, talán első fontosabb kenyéradója: Lionel Hampton volt a „tettes”). A 20-as években hatalmas méreteket öltött elvándorlás a három éves kislány családját is északra sodorta. Chicagóban, a Harlemhez hasonló méretű fekete közösségben nőtt fel. Prédikátor apja olyan nagyformátumú személyiségekkel tartott kapcsolatot, mint Mahalia Jackson, Clara Ward és Marion Williams. Tinédzserként már kitűnt kiváló énekhangjával a helyi baptista templomi kórusban, ahol zongorázott is, sőt a híres Sallie Martin Gospel Singers tagjaként is szerepelt. 15 évesen megnyerte a helyi amatőr énekversenyt a Regal Színházban. A negyvenes évek elején már chicagói nightklubokban énekelt, és zongoratudásával is kitűnt. Szerepelt Fats Wallerrel, és egy épületben lépett fel Billie Holiday-jel. Ott hallotta meg a jazztörténet egyik legnagyobb impresszáriója, Joe Glaser, aki évtizedekig volt Louis Armstrong menedzsere is. Ő ajánlotta egy másik híres „ügyfele” figyelmébe, így 1943-tól három éven át a Lionel Hampton zenekar énekesnője lett. New York-i bemutatkozása a jazztörténeti fontosságú színhelyen, a harlemi Apolló Színházban történt, ahol Ella és Sarah korábban versenygyőztesek voltak. Közben a lemezstúdiók is felfedezték, és röviddel 20. születésnapja után már saját nevével készíthetett lemezt a Hampton zenekar tagjaiból alakult szextett kíséretével. A sessiont a tekintélyes jazzkritikus és szakíró, Leonard Feather hozta tető alá, aki még évekig egyengette karrierjét. Az első, egyben elsöprő sikerű lemeze az „Evil Gal Blues” volt. (A „gal” szó az amerikai szlengben a „girl” megfelelője.) 1946-tól már önállósította magát, mint a legjelentősebb városi blues, R&B, mi több pop énekes a szintéren. (Ne felejtjük el, hogy ekkoriban még az amerikai popzene és a jazz „kéz a kézben” haladt.) A szigorú ítések egy része, akik szerint csak az a jazzénekes, aki scattal – hajlamosak vitatni jazzénekesi mivoltát, Jimmy Raushinghoz hasonlóan, aki a „blues shouter” minősítést kapta. Ehhez a megítéléshez még Dinah művészetének sokoldalúsága is hozzájárulhatott, mivel legnagyobb sikereit kétségtelenül az említett területeken aratta. 1948 és 55 között klasszikus blues-, R&B-, pop- és country lemezei a „Top 10” népszerűségi listák élén szerepeltek Amerika szerte. 1951-ben még Hank Williams „Cold, Cold Heart” című country dalát is lemezre vette... Nem véletlenül került ebben az időben becenevei közé a „Queen of the Juke Box” (azaz a „Zenegép királynője”) kifejezés is. Pályájának ebben a szakaszában hasonló szerepet töltött be, mint a férfiénekesek között Ray Charles: ők voltak azok, akik a blues- és gospel-alappal bíró kifejezőmódot honosították meg az amerikai popzenében, amit aztán számtalan fekete előadó mellett a fehérek is átvettek tőlük. Miss Washington, Bessie Smith-hez hasonlóan – valóban nem mondható tipikus jazzénekesnek, de

olyan kifejezőmóddal és ritmizálással énekelt, amely szinte megkövetelte a jazzes kíséretet. Így aztán azok a felvételek, amelyeken a kor legkiemelkedőbb jazz muzsikusi kísérték, a jazztörténet legfényesebb lapjaira kívánkoznak. Dolgozott Count Basie, Duke Ellington, Cannonball Adderley együtteseivel, Kenny Burrell, Ben Webster, sőt az éppen akkor Amerikába érkezett Joe Zawinul társaságában is 1959 októbertől 1961 márciusáig. A jazz iránti igény már a korai időkben is jelentkezett, ezt bizonyítja a Dinah Jams című album, amely Los Angelesben rögzített, „élő” felvételeket tartalmaz 1954-ből, s olyan jazz óriások társaságában szerepel, mint Clifford Brown, Clark Terry, Harold Land, Herb Geller, Junior Mance vagy Max Roach. Természetesen a popzenei piacon is egyre emelkedett népszerűsége, amit az ötvenes évek végén a „What a Difference a Day Makes” című slágere nyitott meg. Egymást érték az „aranylemezeket” hozó felvételei, amelyek között még egy Brook Bentonnal készített duett is szerepelt. Elképesztően egyéni hangvétel jellemezte előadásmódját. Sajátosan keserű, olykor szarkasztikus iróniával adta elő a bluest. Érdekes, hogy annak ellenére, hogy művészetének gyökerei a fekete egyházi zenében gyökereztek, voltaképpen a világi folklór kiemelkedő képviselőjeként tartjuk számon. Hangzó örökségében kiemelkedő fontosságú a Dinah Washington Sings Bessie Smith című album, amelyben a blues királynője a blues császárnőjének (Empress of the Blues) tizenöt emblematikus felvételét „rekonstruálja” Hal Mooney zenekarával. Egyébként mintegy harminc album maradt utána alig két évtizedes pályáján. Sok díjat nyert, sikerlisták élén szerepelt, főleg az R&B és pop kategóriákban. („What a Difference a Day Makes” 1959) Óriási hatást gyakorolt az időben őt követő afroamerikai előadóművészekre, elég csak Nina Simone-t, Aretha Franklin vagy Cassandra Wilson említeni. Szülővárosában főútvonalat és koncerttermet, Chicagóban pedig a lakásához közeli parkot nevezték el róla. Portréja még postabélyegre is felkerült. Magánéletében „két végén égette a gyertyát”. Időnként remekül keresett, de minden pénzét elszórta ékszerekre, alkoholra, drogokra és férfiakra. Vitatott, hogy hány házassága volt, hat és kilenc között... Már karrierje elején, a Hampton zenekarnál töltött években „Miss Gin”-ként emlegették zenésztársai. Nem volt könnyen kezelhető, szélsőséges és megbízhatatlan volt, ami megnehezítette karrierje építését is. Drasztikus fogyókúra közben, altatópirolak túladagolása következtében halt meg 1963 decemberében Detroitban. Még negyvenéves sem volt... Barátai és a vizsgálatok is kizárták az öngyilkosság lehetőségét, mert pályája és magánélete is rendben volt, korábbi házasságaiból született két tinédzser fia is hazaérkezett a karácsonyi ünnepekre. Optimistán nézett a jövőbe, még egy önéletrajzi kötet megírását is tervezte, amelynek első felvétele emlékére és tekintettel hányatott életére „Evil Gal” címet kívánta adni... Mindezt megerősítette Leonard Feather is, aki terjedelmes cikkben búcsúztatta a Down Beat hasábjain megjelent „A királynő halott” című méltatásában.

Dinah Washington 100

A blues királynőjének centenáriuma

Márton Attila



Az életmű fejeményei

Szigeti István sokirányú akusztikája

Hollós Máté

Az elektroakusztikus zene emblemikus alakja, különös hangvételű hangszeres és énekhangokat foglalkoztató művek alkotója. Mély nyomot hagyott benne a rádiózás, és ő is hasonlót a Magyar Rádió. A „gyüttment” szerepét vállalva falura költözött, de ott is hangversenyt rendez az általa létrehozott művészeti egyesülettel. Két fényképe a családszerető és a bohém Szigeti Istvánt is felmutatja.

■ *Harmincegy évvel ezelőtti beszélgetésünkön zeneszerzői termésed a mainak sokkal kevesebb, mint fele lehetett. Milyen változásokat tapasztalsz alkotói magadon?*

– Akkor a Rádióban dolgoztam, ahol néhány évvel korábban egy Kányádi-interjú miatt fél évre el voltam tiltva a műsorkészítésről, egy évvel beszélgetésünk után pedig politikai okból már ki is rúgtak. Viszont 1994-től az Elektroakusztikus Zenei Stúdió vezetőjeként foglalkoztattak. Akkor hoztuk létre a Sárvári Találkozót, amely hosszú évekig nemzetközi kisugárzással sikeresen működött. Zsűrízni jártam a világba, mindez 2007-ig, amikor újfent elbocsájtottak, s akkor megszűnt a rádiós létem. Sok kollégám máig nem tért napirendre az akkori állásvesztés fölött, én azonban nem törtem össze. Az akkori rádiózás csodálatos volt, nem munkahely, hanem csakugyan második otthon, szerettünk bemenni. Azt mondtuk: 1990-ig kint volt a diktatúra, bent a szabadság, ám akkor kint mutatkozott még a szabadság, bent érződött a diktatúra. Szerencsém volt, hogy 2007-ben fölmondtak nekem, mert ha nem tették volna, néhány éven belül én cselekedtem volna azt meg. Munkanélküliként pályáztam művelődési ház vezetésére, külföldi menedzsmenthez, több helyről válaszolták, hogy én vagyok az emberük – egészen addig, míg életkorommal nem szembesültek. Főzöttem, elláttam a családot, s közben sok időm adódott komponálni. Ahogy mondd, megtöbbszöröztem a termésemet, egészen a Covidig, ami másféle törést idézett elő.

■ *Könnyen megy neked a komponálás?*

– Változó. Van, amivel hosszan nyüglődöm, van, amit szinte folyóírással jegyzek le. Egy Ave Mariát felmosás közben megírtam: jött az ihlet, leültem, papírra vettem – igaz, csak egyperces darab. A Stabat Matert egy hónap alatt, de ugyanilyen könnyen hoztam létre. Egy három felvonásos operát úgy komponáltam, hogy egész napokon át folyamatosan dolgoztam. Pintér Gyula barátoméknál voltunk vendégségben, még ott is ezzel foglalkoztam.

■ *Milyen opera ez, nem hallottam.*

– Nem is hallható, mert a fióké. Harmachis a címe. H. Rider Haggard Cleopatra című történelmi regényéből magam írtam a librettót.

■ *Noha az elmondottakból is kitűnik, hogy mennyiféle hangszeres és vokális műfajban dolgozol, mindenekelett az elektroakusztika jut rólad a közönség eszébe. Te is efféle arányokat érzel?*

– Nem érzek arányokat. Zeneszerző vagyok, aki ezzel is, azzal is foglalkozik. 1979 táján Pongrácz Zoli bácsihoz jártam be a Zeneakadémiára vendéghallgatóként, mégpedig azért, mert izgatott, hogy belenyúlhatok a hangokba. Hogy olyan mikrostruktúrákat hozhatok létre, amelyeket a hagyományos hangszerekkel nem, illetve csak azok „meggyalázásával”. Az is vonzott, hogy itt nem voltam kiszolgáltatva az előadóknak. De hátulütője is van ennek. Megegyik, hogy az ember megír egy darabot, és nagy megelégedésére szolgál, de olyan is, hogy borzasztónak érzi, esetleg az előadás miatt. A szalagzenénél a munka befejezésekor

Amikor templomban szólt a muzsika, a karzatról, amit nem látott a gyülekezet, latinul, amit nem vagy kevéssé értett, de ez a zene egy csöppet elemelte a hallgatóságot a földtől.

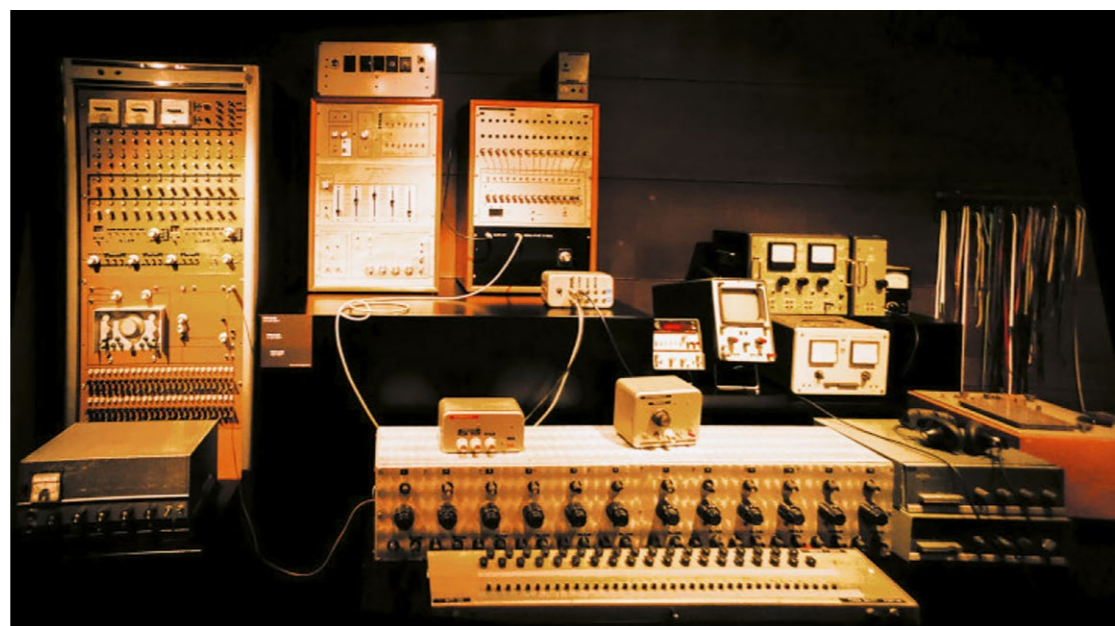
elégedett lehetsz, de egy hónap múlva rádöbben sz fogyatékokosságaira, hosszadalmasságára, unalmasságára, nem vagy kiszolgáltatva az előadóknak, de ki vagy magadnak, akiben azután csalódsz, és nem is hátríthatod másra. Nagyon kevés olyan darabom van, amelyre úgy tekintek, hogy éppen úgy gondoltam. Talán az 1970-es években volt a Ze-

neakadémián az első elektronikus zenei koncert, amely akkora közönséget vonzott, hogy még aznap meg kellett ismételni. Ma már azt érzem, hogy az érdeklődés fokozatosan csökken. Ennek persze sok oka van. Jonty Harrison kedves angol barátom a francia és az angol közönséget ekképp hasonlította össze: a francia mindenre kíváncsi, nem akar értéktelést mondani, de elmegye meghallgatni a hangversenyt, megnézni a filmet, elolvassa a könyvet. Az angol a jól bevált tart igényt – tehát olyan, mint a magyar. Ma kevéssé jut el a közönséghez az a hangzáskultúra, ami az elektroakusztikát jellemzi. Néhány éve volt egy koncertünk, amelyen egy idős néni döbbenetesen kérdezte, miért nem tud ő erről? S ennek a helyzetnek nem tesz jót, hogy a közönség nagyon mélyre süllyedt. Amelyben már a magyar nóta sem él meg, mert a lakodalmas zene hódítja el tőle a teret.

■ *Nem az okozza-e az elektroakusztikus zene iránti érdeklődés fordulatát, hogy az általad említett „hőskori” eseményen még szintetikus elektronikus zenét hangszórókból hallgattak, amiről annak idején gyakran polemizáltak is, hogy milyen lesz majd, amikor nem egy hangszeres fog nekünk zenélni, hanem hangfalakkal nézünk szembe a hagyományos termekben, ma viszont döntően élő elektroakusztikus produkciókban ugyanaz a klarinétos fúj, akitől Mozartot is hallgatunk?*

– Nem tudom, mert egyik iránt sincs igazán érdeklődés. Sőt, a kortárs zene iránt egyáltalán nincs. Mi azt hisszük, valami fontosat csinálunk, holott voltaképp kényszeres cselekvést végzünk. Erre senkinek sincs szüksége, csak magunknak. Az élő elektronika megjelenését az is serkentette, hogy a hangszórával nem kerül kapcsolatba a hallgató, nem tudja, mikor kezdődik és ér véget a mű, amit egy élő előadó esetén inkább érez. Szerencsére akadtak hangszeresek, énekesek, akiket érdekelni kezdett a feladat, s ebben egymásra találtak a kísérletezni vágyó szerzőkkel. Meggyőződésem, hogy a gregorián óta a zene folyamatos lejtmenetben van. Akkor templomban szólt a muzsika, a karzatról, amit nem látott a gyülekezet, latinul, amit nem vagy kevéssé értett, de ez a zene egy csöppet elemelte a hallgatóságot a földtől. Az elemelést már az akusztikus élmény is előidézte. A ma embere már nem kíváncsi erre az élményre, mert állandó akusztikus szennyezésben él. Nemcsak az utcazajra gondolok, hanem a mindenünnen áradó háttérzene-tömegre. Nem hagyják az embereket a saját hangzó világukat megismerni, állandó presszúra alatt vagyunk. Ha a hazugságot sokszor elmondják, igazsággá válik – ez az izlésbeli drill mára valósággá vált.

■ *Mindezzel szomorúan egyetértve azért minket mégiscsak koncertek vesznek körül, kisebb-nagyobb közönséggel. Az elmúlt három évtized az elektroakusztikus zene fejlődésében milyen eredményeket termelt, és milyen jövőt vársz tőle?*



Szigeti István 13 évig vezette a Magyar Rádió Elektroakusztikus Zenei Stúdióját (Forrás: BMC)

– Különbséget kell tennünk országok között. Annak idején sokat zsúriztem Bourges-ban, az elektronikus zene híres központjában. Egyszer panasztam ott, hogy nálunk megszüntetik a stúdiót. Azt felelték, ott is szünetnek meg stúdiókat. Igen, de nálunk egy volt, ott meg hatvan. Nota bene azóta Bourges is megszűnt. De Párizsban van egy csomó, meg Saint-Denis-ben, Lyonban, Marseille-ben, s ma is számottevő érdeklődés van ezek iránt. Voltam egy templomi elektroakusztikus hangversenyen, amelyen megjelent a polgármester, a megyei főispán és teltháznyi közönség. Régebben volt Párizsban a Nicolas Schöffer Atelierben egy szerzői estem. A városban aznap 300 rendezvény volt. Én ismeretlen embernek számítottam, és mégis „jutott rám” ötven ember. Itthon, ahol talán nem vagyok annyira ismeretlen, tizedannyi publikum jön el. Az érdeklődést nálunk egyre inkább társadalmi problémának látom. A legmagasabb szinten sincs izlés. Nemcsak zenei, a kultúra általában kihalt. Emlékszünk, annak idején mennyit szidtuk Aczél „elvtársát”. Most rehabilitálnom kell, mert rendkívül művelt és tájékozott volt. Megvolt a három T (túrt, tiltott, támogatott) rendszere, de Pilinszky János, aki igazán nem volt a párt kegyeltje, föl járt Aczélhoz, aki értékelte a költészetét. Jeles zeneszerzők akkoriban valakik voltak. Ma azt kérdezik tőlük, melyik együttesben játszanak. Kifordult a világ. Bárhol látok egy gyerekfoglalkozást, a legprimitívebb dalokkal szórakoztatják a gyerekeket. Magam is gitároztam, a minőségi könnyűzenét is pártolom, de hogy csak az létezzon – „Kodály országában”? Rég nem vagyunk az.

■ *A világban is ilyen pesszimiztikusan értékeled az elektroakusztikus, és egyáltalán a zene helyzetét?*
– Amennyire átlátom, nem. A műfajjal foglalkozó barátaim külföldön szenzációs dolgokat hoznak létre nagyszá-

mú közönség előtt. Az argentin Alejandro Iglesias Rossi indián zenét kever elektronikával. Néhány éve Ljubljanában hallottam őt, zsúfolt térben, szcenírozottan, óriási sikerrel. Szerke Európában hasonló ovációt kiváltva turnézta, próbáltam őket ide is meghívni, sikertelenül, pedig nem is kerülnének sokba. Tehát a műfaj él és virágzik. Azt, hogy stílusosan merre halad, nem tudnám megmondani. Ennek az az oka, hogy hivatalomat vesztve, életkorom előrehaladtával nem tudom naprakészen kísérni a változásokat. Tizenkét éve még jártam Pekingben, megdöbbenett, hogy ott is milyen eredményeket mutattak föl. Ott biztosan működik a műfaj. Angliából, Franciaországból, Spanyolországból, Argentínából hallok impresszionáló híreket.

■ *Decsényi János igényes kezéből vetted át annak idején a Magyar Rádió Elektroakusztikus Zenei Stúdióját, de mondhatjuk, hogy a te vezetésed alatt, 1994-től 2007-ig a stúdió látványosan fejlődött. Az akkor ott készült felvételek számvetésében hogyan summázod a 13 évet?*
– Decsényi kiváló mecénás volt, felkért szerzőket, hogy írjanak műveket, azokat bemutatta, eljuttatta külföldre, nagyszerűen csinálta. Én szemléletváltást hajtottam végre, extrovertáltabban vezettem a stúdiót, így jött létre az Elektroakusztikus Zene Sárvári Nemzetközi Nyári Találkozója, az ISMEAM. Ezt a Bécstől és Budapesttől egyenlő távolságra lévő helyszínt minden kontinensről látogatták. Latin-amerikaiak, afrikaiak, Fülöp-szigetiek is jöttek. A hibát ott követtem el, hogy 2000-ben Horváth István hangmérnökkel egy nagy EU-pályázatnak vágtunk neki. Amikor nem érkezett hír a döntésről, felhívtam őket telefonon, s természetes hangon mondták: nyertünk. Mennyit? – kérdeztem. Nem értették a kérdést. Mi ahhoz voltunk szokva a hazai pályázatoknál, hogy töredékét ad-

A ma embere már nem kíváncsi az élményre, mert állandó akusztikus szennyezésben él. ...Nem hagyják az embereket a saját hangzó világukat megismerni, állandó presszúra alatt vagyunk.

ják a kért összegnek. De ők azt adták meg, amit kértünk. Elküldték a szerződést a Rádióba. Kerestem, hiába. A külföldiek megmondták, mikor ki vette át a kézbesített küldeményt. A gazdasági igazgatóhoz fordultam, akinek válasza ez volt: „Ide ne hozd!” Kb. 50 000 eurót dobtunk ki így az ablakon. Innen kezdődött a stúdió megszüntetése is. A műszakhoz vagy a Petőfi adóhoz akarták rendelni, mindkettő nonszensz volt. Az volt az utolsó jó időszak, amikor a Szirányi János vezette Művészeti és Produkciós Igazgatósághoz tartoztunk. Kiadtuk a még Decsényi által kezdett Magyar Hangtájak sorozatot.

■ *2009-ben zeneszerzőkből és előadókból létrehoztad a NobilArt Művészeti Egyesületet. Mi volt ezzel a célod, és hogyan működik?*
– A bennem lakozó szervezőkészség hozatta létre a NobilArtot. Szívesen hozzuk vissza a szendvicskoncertek gyakorlatát, amelyeken korábbi századok mesterei és mai szerző munkái találkoznak. 1998 óta falun, Pilisborosjenőn lakom, s úgy láttam, akad itt közönség, amely nem tud beutazni a még oly közeli Budapestre sem, de ha elhozzuk nekik a zenét, szívesen hallgatja. Sajnos ma már a falu vezetésének érdeklődése is megváltozott, nem támogatja az egyesületet, ezért inkább a szomszédos Üröm Művelődési Házának vezetőjével tudunk együttműködni. De az ország más településein is szoktunk fellépni, így természetesen Budapesten is, ahol szinte „állandó otthonunk” a Göllesz Zoltán vezette Nádor Terem.

■ *Végül térjünk vissza a zeneszerzőhöz. Manapság min dolgozol?*
– Működik az NKA pályázati rendszere, amelyben vállalni kell művek megírását, de ki tudja, hogy valóban abban a nap-tári évben be tudja-e fejezni a vállalt komponálási munkát az ember, vagy netán inkább más mű megírása foglalkoztatja. Bármilyen rossz a koncepció, rá vagyunk utalva, ha pénzt akarunk kapni. Hogy egy pici és egy nagyszabású tervet említsek: öt unokámnak már írtam altatót, de a hatodiknak még tartozom vele, illetve meg szeretném írni a passiómat.



Jazzélet nagybőgővel

Berkes Balázs az évtizedekről,
pályatársairól, hangszeréről – **1.** rész



Berkes Balázs a 2017-es Debreceni Bor- és Jazznapokon (Fotó: Turi Gábor)

 Turi Gábor

Még köztünk élnek muzikusok, akik nemcsak fültanúi, hanem részesei voltak a modern magyar jazz kialakulásának. A nyolcvanhetedik évében járó Berkes Balázs a magyar jazzbőgősök doyenje. Budai lakásán folytatott, többrészes beszélgetésünk szerkesztett változata nem tételesen számba vett életútban, hanem vallomásos monológban találta meg írott formáját. Ezt két részben (2024 őszi és téli számunkban közöljük).

Hiteles történelmet senki ne várjon tőlem. Az albumokba ragasztott fényképek és újságcikkek annyi emléket hoznak elő, hogy inkább történetekkel tudnám elmesélni az életemet. Igazában zenés beszámolóval szolgálhatnék, annyi felvételem van.

A háttér

Apám muzikus, klarinéttanár volt. Ő írta azt az iskolát, amit Honolulu-tól az Északi sarkig használnak. Úgy tudta megjelentetni, hogy be kellett vennie a Zeneakadémia akkori tanárát, Balassát, aki az intézmény párttitkára volt. Így lett Balassa-Berkes iskola, és azonnal kinyomtatták. Két házasságából öt gyermeke született, mindegyik muzikus lett. Csak én vagyok az a forradalmár, aki elhagyta a klasszikus zenét. Apám nagy patrónusa volt a klasszikus kamarazenének. Amikor a második világháborúban a Bartók Béla úti lakásunkban mindkét lépcsőház leszakadt, a zongorát egy szál kötéllel leengedve menekítettük ki. Több helyen is laktunk, az volt a legfontosabb, hogy legalább hetenként kamarazenélés legyen. Lényegében azt csinálta, amit a jazzisták jam sessionnek neveznek. Az előadótermek nem működtek, lakásunk három összenyitható szobájában folyt a zenélés. Profik játszottak együtt különböző zenekarokból, nagyon jó barátai voltak egymásnak, de a közönség is így alakult ki.

Az első bőgős, akit ilyen közelségből megismertem, Baja Jóska bácsi volt. Hatalmas ember, akinek a kezében úgy nézett ki a bőgő, mintha cselló volna. Az volt apám szövege a gyerekeinek, hogy zenélni kell, muzsikálni kell. Miért? Mert így tudtok megszabadulni mindenféle kényszertől, mert a zene zöldben is zene, meg pirosban is zene. Igaza volt, ő játszott német tisztekkel, ruszki tisztekkel, az akkori magyar városparancsnokkal, aki nagyon jó zongorista volt.

A kezdetek

Az első időben, még gyermekkoromban csellózni tanultam, de igazában nem tudtam haladni, mert volt egy súlyos nyavalyám: kétéves koromtól asztmás voltam. Többet voltam beteg, mint egészséges, a sok kihagyástól elment a kedvem, abbahagytam a csellózást. Kilencéves koromban kezembe kaptam Selva Radzsa Yesudian: Sport és jóga című könyvét, amit az európaiaknak írt. Ebből tanultam, és fanatikusan követtem minden tanácsát. Csodák csodájára meggyógyultam, másfél év múlva kerületi úszóbajnok lettem. Zene, hangszertanulás hosszú ideig nem volt, sokféle jazzszerű zenét hallgattam, míg az igazit megtaláltam. Belebolondultam a jazzbe, kölcsönbőgővel, tudás nélkül mentem többször „játszani”, csak úgy, fül után.

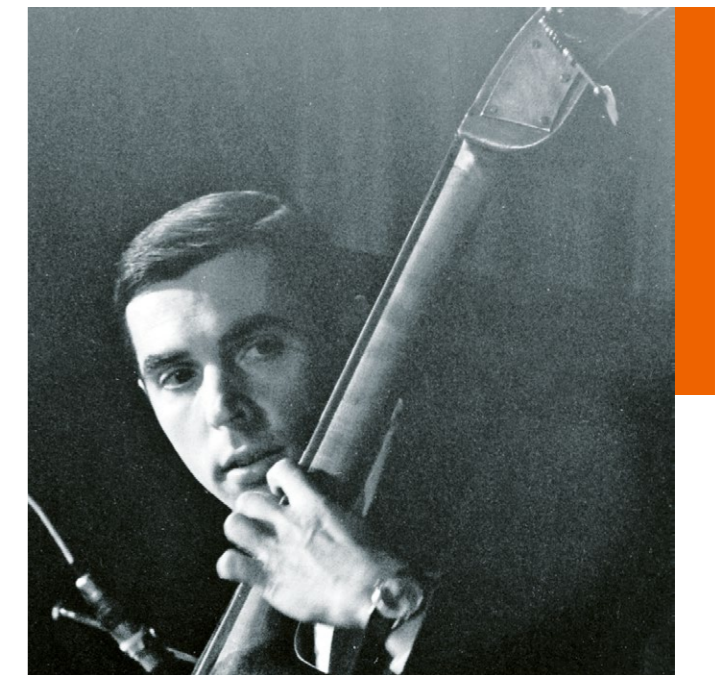
Mivel a zenetanulás még hosszú ideig szünetelt, a természetjárással, sporttal sokat foglalkoztam. S még valami, ami egész életemre kihatott: bekerültem a hazai indiánmozgalomba. Ami nem volt igazán mozgalom, hiszen nem mozgatta senki. Hacsak nem Fehér Szarvas (Borvendég Deszkáss Sándor) indián könyveinek romantikája, ami rajtam kívül sok fiatalat megragadott. Ugyanis a valósággal túlozva az indiánt az „erdő nemes emberévé”, nekünk példaképé tette. Minden hétvégét a szabad természetben, hegyek és erdők között töltöttük. Magyarországi indiánok lettünk, országszerte indián törzsek alakultak, amelyeket később azzal az érveléssel tiltottak be, amit a jazzre is mondtak, hogy túlzottan amerikai. Pedig nem volt ebben semmi politika. Nekem a tiltással a szabadságérzetem csorbult oly módon, hogy a zene, a jazz kifejezetten a szabadságérzetemhez

kellett, amit annak idején esténként a tábortűz mellett élttem meg. Mi indiánok voltunk, és azok vagyunk a mai napig is. Minden hétvégén összegyűlünk, és kirándulunk. Az indiánságból öregkorunkban is a természetszeretet és a természetközelség maradt meg bennünk.

Apám, látván, hogy újra hajlamos vagyok zenével foglalkozni, még ha az jazz is, elvitt a barátjához, Tibay Zoltánhoz, akit nagyon tiszteltem és szerettem. Nem akármiről volt szó, szólamvezető volt az Operaház zenekarában, és a Zeneakadémián tanított. Volt akkoriban valami gyorsalpaló a tehetségeknek, amit hamar elvégeztem. Felvettek a Zeneakadémiára, ahol öt évet tanultam.

Hogy mi vonzott a jazzhez? Mi fogott meg benne? A szabadság. Valószínűleg maga az improvizáció, az általa kapott lehetőség. Átvettem, és később nagyon szerettem mondani, hogy a jazz a zenei eszperantó. Az volt, és a mai napig is az. Nem lehet lefordítani emberi szavakra, inkább érzelmekre. Olyasmi, amihez mindenkinek joga van, tehát az egyén is megszólalhat, mert improvizálni lehet benne.

Az első jazzlemezem a Modern Jazz Quartettől volt, a La Round című, amelyben első kedvencem, Percy Heath bőgőzött. Mind a négy szereplő szólózott a maga módján, a négy számban külön-külön. Tiszta tanmese volt a számunkra. A mi felállásunk ugyanez volt: Káldor Peti „típus” vibrafonos, Szervánszky Gábor zongorista, Palkó Barna dobos. Barna műszerészként dolgozott, és munkahelyéről saját készítésű vibrafonbillentyűket tudott hozni pontos hangolással. Míg nem egy teljesen használható hangszerral lepte meg Petit, amelyen még hosszú ideig tudott játszani. Amikor 1956-ban a kijárási tilalom volt, a Bartók Béla úton laktam, és kinyitattam a kaput, mert mindenképpen próbálni akartunk menni a közeli utcába egymáshoz. A ruszki már Kelenföldön tanyáztak, le is lőhettek volna, amikor nagy csomagommal, a bőgővel ki-be járkáltam. Szóval próbáltunk! Később a gitáros „Sikát” is befogadtuk, akkor már George Shearing együttesét is utánoztuk.



Fiatalkori kép nagybőgővel
(Fotók: a művész archívumából)



A Magyar Rádió könnyűzenei kisegyüttese, a Stúdió 11 tagjaként

Magyar jazz

Hogyan alakulhatott ki a jazz Magyarországon, Európában és az egész világon? Hozzánk Tangerből, egy katonai adóról tudott idejönni. Az első forrás a Music USA, Willis Conover műsora volt. A kezdet kezdetén ő volt valamennyiünk tanára (jóllehet nem volt muzikus). Mindenki őt hallgatta késő esténként. Nemcsak a jazzre éhes jazzisták és a jazzkedvelők, hanem a zenészek nagy része is, akik másnap igen álmosak voltak. Ugyan az első felét a szovjetek zavarták, a második két órát azonban tisztán lehetett fogni. West Coast/East Coast, ezek a zenék szóltak.

Éppen a napokban találtam meg a Friends of Music USA igazolványomat. Amit senki nem tud: amikor Conover 1964-ben először járt Magyarországon, Garay Attilával és Kovács Gyulával a Gellért Szállóban neki játszottunk. Már ismert korábról, a prágai fesztiválról, első külföldi szereplésemről. Arról hosszú beszámolót írt a Down Beat magazinban, és külön dicsérően kiemelt engem. Szirmay Mártával voltam ott, Pitó Tibor zongorázott, Kovács Gyula dobolt. Pitó nagyszerű muzikus, aki aztán disszidált. Tabányi Mihálynál voltunk együtt körülbelül másfél évig, jó volt vele játszani. Nálunk az 1950/60-as évek fordulóján feszültség vibrált a le-

vegőben. Főleg az egyetemista fiatalok egész egyszerűen igényelték a jazzt. Ennek eredményeként nyílt meg 1962-ben az első budapesti jazzklub, a Dália, ahol már képzett muzikusok játszottak, mint Deseő Csaba brácsás, Fogarasi János zongorista vagy Lakatos „Ablakos” Dezső szaxofonos, aki felvette a versenyt a neves cseh vendéggel, Karel Krautgartnerrel. Ez az időszak sajnos rövid ideig tartott.

Klasszikus és jazz

Igazi muzikusnak érzem magam, nemcsak a neveltetésem és születésem okán – hogy egyáltalán illet merjek mondani. A muzikus elő akarja adni azt, amit maximálisan tud, mindegy, hogy egy vagy tizenkétezer embernek, mint 1984-ben a pori fesztiválon (utóbbi persze ritka). Kell a hallgatóság. Az életemben mindig az első volt a muzikusság. Az, hogy mindent kell tudni játszani, mint azok, akiket hallgattunk, példaképeinket, akiket utánozni próbáltunk.

Mi a zene? Dallam, ritmus, harmónia. Utóbbi megvan a legelvontabb zenében is, legfeljebb nem találjuk. Ennek a háromnak valamilyen szinten mindig meg kell lennie. Amikor a nagyszerű magyar népzeneben a citerazenekar egyet-



len harmóniát játszik, azt borzalom végighallgatni (nekem is). Akik Kodályt és Bartókot elemzik, megállapítják, hogy micsoda gazdagságot hoztak létre a magyar népzeneből. Persze, mert jó harmóniakat csináltak hozzá! A klasszikus zenészek döntő többsége nem tud rögtönözni. Arra van trenirozva, hogy a kotta alapján játsszon. Ha valakinek nincs alapja, és csak úgy jazzt akar tanulni, az nem sikerül. Sokat kell hallgatni. És kell valami fantáziájának lenni. Akármilyen jól játszik a hangszerén, ha nincs fantáziája, és nem mer megnyilvánulni, akkor nem megy. Sokszor felmerül, hogy meddig jazz a jazz. Nekem addig, amíg érzem benne az afrikai táborítüzet.

A nagybögő

Az én bögőm 200 éves, kis csapott vállú olasz fazon. Egy öreg sváb bácsi padlásán volt 12 bögő. Felmentünk hozzá a tanárommal, aki rámutatott az egyikre: ez lesz a te bögőd. Akár elfogadjuk, akár nem, a bögő kísérő hangszer. Én elfogadtam, és ezt is tanultam Tibay Zoltán professzortól. Ma már minden hangszeren kell tudni szólózni, lehetőleg minél jobban. Különösen azoknak, akik a jazzre adják a fejüket. Tubán ma már úgy játszanak, ahogyan azelőtt fuvolán sem

tudtak. Fejlődött a hangszerkészítés, a hangszer technikája is – igyekszik mindenki felülmúlni a másikat, ami természetes; legalábbis a lehetőségeket a végletekig kihasználni. Sokat fejlődött a technika, ma már nem kell az erősítő elé állni, hogy halljuk magunkat, arra ott vannak a kontroll hangfalak. Mindenki megmondhatja, hogy milyen hangot szeretne magának, és aztán már a keverőn múlik a beállítás. Én mindig négyhúros bögön játszottam. Egyszer kellett öthúrososon játszanom, de nagyon rosszul éreztem magam. Sokáig Mr. Bass, azaz ügyeletes bögős voltam. A repülőtársaságok ezzel a névvel adtak kedvezményes jegyet a hangszernek. Aztán megszüntették, és kemény tokba rakva kellett feladni. A Berklee School első füzetében jó amerikai módon elmagyarázták, hogy kell utaztatni a bögőt: fejjel lefelé akár, bekötözni stb. Amerika nagy ország, ott egyik városból a másikba mászaj repülővel közlekedni.

Jazzbögőt nem bögöstől tanultam, hanem elsősorban zongorista partnereimmel együtt játszván. Kezdetől jobbnál jobb zongoristát sikerült kifognom: Fogarasi János, Garay Attila, Zágon Iván, Dobsa Sándor, Csík Gusztáv, Szakcsi Lakatos Béla, Vukán György. A dobosok is a legjobbak voltak: Kovács Gyula, Jávorai Vili, Kőszegi Imre, Lakatos „Pecsek” Géza, Rosenberg Tomi, Balázs Elemér.

A technika

Eleinte a régi pengetési móddal játszottunk. De Amerikában is! A Zeneakadémián 1957-ben fellépett egy belgrádi zenekar, és a bögős, Bosko Vukosavljevich kezében úgy szólt a hangszer, ahogyan a Music USA-n hallottuk. Mivel másnap is itt voltak, meghívtuk, és eljött kis jam session-re a lakásunkba, néhány muzikusbaráttal együtt. Nála láttam a másfajta technikát. Hoppá! Én akkor már kapiskáltam, hogy nem ütögetni kell a bögőt, hanem a fogólap alján lefixálni a jobbkezet, hogy eleje legyen a hangnak, ami megszólal a dob mellett is. A dobosok ugyanis néha agyonverték a zenét. Például Gene Krupa úgy hozta a 4/4-et a lábával, hogy amellet bögős meg nem szólalhatott. Az ember így olyan hangindítást tudott elérni, ami kemény volt, ez volt a lényeg, és legyen minél hosszabb a kicsengése. Hangindítás + minél hosszabb hang, ami viszont a balkéz dolga volt. Lendületből hosszan lent tartani a húrokon a bal kéz ujjait, amíg lehet. Ez alapvető, ettől tudott egyik-másik bögő különösen jól szólni, morogni. Így hívtuk, hogy morogni! Pege Ali egy évig még nem játszott lent tartott kézzel, csak akkor, amikor már sok bögősnél látta. Kellett volna, de sohase írtam saját bögőiskolát. Részben hanyagság miatt, részben azonban örülök neki, mert rájöttem, hogy millióféle pengetési módszer létezik, ami jó is lehet. Ha írtam volna, úgy kezdtem volna: szeresd a hangszeredet, öleld magadhoz, és a karodat használd ívben, lazán. Még a klasszikus vonózásnál is, de a jazz pizzicatónál különösen. A jobbkező ujjával szinte „kenjük” a húrt a fogólaphoz, kemény vagy puha hangot képezve szükség szerint. A balkéz minden ujjának izületei ívben meghajlítva legyenek lehetőleg (a hüvelykujj is!), lazán ujjhegygel koppintva a képzett hangot, eleinte minél hosszabban lent tartva. Ezt hívtuk „kopogós” balkéznek. Jó, ha minden növendék tudja ezt alkalmazni előbb-utóbb minden fekvésben (tanulmányozva a teljes menzúrát). Ezt kevés tanítványnál sikerült elérnem, mert a legtöbben úgy jöttek felvételizni, hogy valamennyit már bögöztek előtte.

A jobbkezén én leginkább két ujjat használtam, vagy egymás mellett, vagy külön, mint Charles Mingus, aki egy ujjal

TOMSITS QUARTET

Per la prima volta in Italia il « Tomsits Quartet », che prende nome dal suo leader, il trombettista Rudolf Tomsits. Questa formazione ungherese di jazz si è già esibita con lusinghiero successo in Occidente, nel 1966 al festival di Vienna

e nel 1967 a quello di Montreux. Di essa fanno parte il pianista Gyorgy Vukan, il contrabbassista Balsz Berkes e il batterista Tamas Rosenberg.



Tomsits Rudolf trombitaművész kvartettjében, a zongorista Vukan György és a dobos Rosenberg Tamás partnereként

csinált mindent, kísérést és szólót is! A dán Ørsted Peder sen csodálatos technikájával a jobbkez minden ujját használta. Ma is nagy példa Ron Carter: a lazaság, a kéztartás, úgy van beágyazva, hogy az ujjhegytől az agyig egyetlen vonalat képez. Mint ahogy a jó sportolók is a lazaságból, az elengedettségből nyernek erőt, másképp nem lehet.

A Rádió

Tizenhét évet töltöttem a Magyar Rádió zenekarában. Ez volt a Magyar Rádió és Televízió Tánczenekara – rendes big band felállással. Ketten versengtünk a bőgős megüresedett helyéért, és az győzött, akinek a játéka jobban tetszett a tagoknak. Mindent kellett játszani, ezt tanultam meg, és csináltam is. Ez a zenekar volt az egyetlen biztos, nyugdíjas állás szinte országos viszonylatban. A Rádió olyan hely volt, ahol mindent kellett játszani, akár egy szolgálat keretében is. A napomat sem tudtam sokszor beosztani, mert a szünetben bejöttek hozzánk, hogy nem tudnák-e délután kettőtől átmenni az irodalmi osztályra a nagybőgővel. Mentem, nem a pénzért. Például a spanyol polgárháborúról szóló hangjátékhoz kellett zenét szerkeszteni. Jazz ide, jazz oda, improvizálni kellett. Hogy mit? Ami eszembe jutott. Ilyen sokszor megtörtént.

A szóbeli megállapodás arról szólt, hogy annak, amit játszunk, legalább a 30 százaléka jazz lesz. Ez engem jó darabig ott tartott, de amikor már túlment ezen, és zenegyár lett, megutáltam. Megkaptam a felvételt, lejátszottam, oly-

kor dobossal, máskor trióban, de hogy utána ki, mit játszott rá, a jóisten tudja. Jöhetett szólista, kísérgyűttes vagy akár szimfonikus zenekar és kórus is. Ez ment a Budapest, a Hunnia és a Pannónia filmgyárban és a hanglemezgyárban is. Rengeteg filmzene feljátszásában vettem részt, szégyellem, hogy nem emlékszem mindegyikre.

Felkapott voltam, öt helyre jártam dolgozni Budapesten. És még utána mentem jazzbarátaimmal meg kollégáimmal jazzt játszani az éjszakában. Néha napokig a stúdióban voltam, azt sem tudtam, hogy tél van vagy nyár, hogy éjszaka vagy nappal. Sokszor ebédre sem volt idő. Nagy sértődés lett volna, ha nem veszek részt Jereb Ervin, Körmendi Vilmos, Bágya András vagy bármelyik szerző extra saját megnyilvánulásán, és nem teszek eleget a felkéréseknek.

Egyszer a Stúdió 11 Körmendi Vilmos egyik szerzeményét vette fel. A bőgővel kezdtem, a szünetben frissen érkezett Gibson gitárokat hoztak be erősítővel. Magyarországon ez volt az első ilyen hangszer. Később ugyanezt megkaptuk a Fender cégtől. Korábban nem volt a basszusgitárral dolgom, vízszintesen soha nem tartottam hangszer. Ott helyben, munka közben kellett megtanulnom. A darab második felét már azzal vettük fel. Attól kezdve egyre többet kellett rajta játszani, és mind kevesebbet bőgözni. A szerzők is megőrültek érte, hogy sokkal jobban szól és kényelmesebb. Volt, hogy fél évig nem volt dolgom bőgővel, hacsak én magam elő nem vettem.

Vissza kell mennünk az időben 1958-ig, a legkorábbi jam sessionig a Savoy bárban. Ott kaptam olyan jogot, hogy attól kezdve soha életemben nem mentem munka után. Jött a telefon, csak fel kellett vennem. Az egész jazzéletemet magánjelleggel, a családi életemből ellopva, magánidőmben csináltam. A rádiós munka mellett játszottam jazzt. Pedig ahhoz gyakorolni kell, hogy az ember egyáltalán meg tudja fogni a hangszer, nem hogy játszani rajta. Nemcsak, hogy nem jazzelhettem, de nem is bőgözhettem. Ezt nem lehetett hosszú távon csinálni. A feleségem és a lányaim kijelentették, hogyha zsiros kenyéren kell is élnünk, ezt hagyjam abba. Gonda Jancsi javasolta, hogy menjek át egész státuszba a jazztanszakra, ahol 1965-től félállásban tanítottam. Ez 1978-ban történt. Egy reggel meghívtam kávéra az egész zenekart, és bejelentettem, hogy elmegyek. Elájultak. Akkor még a Rádió csodahelynek számított, az egyetlen az országban, ahol zenekari tagként rendszeresen megfizettek. Öreg kollégák még ma is mondják: ez a Berkes tiszta hülye, hogy képes volt ott hagyni a Rádiót. De közben az is olyan lett, hogy előbb a big band zenekart építették le, lett belőle Stúdió 11, majd kirúgták az egész társaságot. Amit akkor még senki nem tudott.

A tanítás

Úgy kerültem oda, hogy Gonda János beledobott, mint a mély vízbe. Akkor volt végzős a Zeneakadémián, amikor én elsős. Közel laktunk egymáshoz. Amikor ment haza, együtt utaztunk, még a főiskola menzájára is együtt mentünk. Engem érdekelt, meg őt is érdekelt, hogy egyáltalán valakinek, egy élő embernek elmondja, hogyan képzeli Magyarországon a jazzoktatást. Meghallgattam, más dolgom nem volt. Nem a véleményemet kérdezte, bár lehet, hogy bizonyos dolgokat az ember óhatatlanul mond, ha már órákon keresztül hozzá beszélnek. Volt, hogy a kapualjban is folytattuk, mert a téma nem tudott kimerülni.

Amikor a Bartók konzival 1965-ben elindultunk, én kvázi elő voltam készítve Jancsi részéről. Neki voltak kapcsolatai, ami nélkül nem lehetett volna egyről a kettőre jutni. Például barátsága Pernye Andrással. Soha nem a saját malmára hajtotta a vizet, mindig a közös ügy foglalkoztat-

Pályakép

Berkes Balázs 1937. október 12-én Budapesten született. 1957-1962 között elvégezte a Zeneakadémiát, 1962-78 között az MRT Tánczenekara, majd annak megszűnése után a Stúdió 11 tagja volt. 1962-től rendszeresen fellépett Vukan György zongoristával, 1980-tól a Super Trio, 1990-től a Creative Art Trio formációkban. Különbféle műfajokban számtalan hazai és külföldi muzsikussal játszott. 1965-ben a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola jazztanszakának alapító tanára, 1993-tól nyugalomba vonulásáig, 2007-ig a Zeneművészeti Főiskola jazztanszékének docense. Munkásságát többek között Szabó Gábor- és Liszt Ferenc-díjjal, valamint a Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztjével ismerték el.

Because I'm not sure the public airing of critical opinions is always more helpful than it is hurtful, I gave mine privately when requested. Some musicians, however, clearly earned special mention here. Bassist Balazs Berkes played with a steady swinging beat, moving the group he played in irresistibly yet without ostentation. Berkes has all the technique he needs and knows how to use it best. In an entirely different way from Pege, Berkes was one of the best bassists I heard in Europe.

A legendás műsorvezető és kritikus, Willis Conover dicsérő szavai a *Down Beat* magazinban (1965)

ta. Eszerint szervezte meg az embereket is. Vigyázott arra, hogy befolyásos magyar zenészek legyenek a tanárok az első körben. Hogy került oda Vukan Gyuri éneket tanítani? Eredetileg Szirmay Mártát hívta meg, aki aztán egy-két óra tanítás után elment Wagnert énekelni. Távozása után nem volt senki, aki beléphetett volna a helyére. Akkor ő volt az egyetlen jazzénekes. Majd jött pótlásul Gyuri, aki rögtön elolvasott mindent, amit a jazzéneklésről lehetett, felkészült a tanításra. Ezzel együtt a növendékek kísérese is megoldódott.

Engem soha senki nem tanított tanítani. Tulajdonképpen köklerség volt, ha nyersen akarok fogalmazni. De valakinek el kellett vállalni. Pegére nem akarták bízni a többiek. Először félállásban voltam, de úgy befogtak, hogy nem négy vagy nyolc órát kellett dolgozni, mint egy rendes munkahelyen, hanem minden hozzám tartozott. Fel kellett készülnöm. Kottaanyag egyáltalán nem volt, úgy kellett kitalálni a dolgokat a tanításhoz is. A cseheknek volt klasszikusbőgő tananyaguk harminc oldalon, amit az utolsó pillanatban sikerült beszerezni. Nemcsak skálákat, akkordbontásokat, hanem egy Ray Brown-szólót is lemásoltak. Hogy mennyire volt hiteles, azt nem tudom, de ők valamivel hamarabb jutottak anyagokhoz, lemezekhez.

A növendékek tanítása és magáról a hangszeréről beszélni természetes volt. A jazzismeret azután következett csak. Alapvető követelmény volt, hogy konzi lévén, azaz Bartók Béla szakiskola, a bőgő kötelező tananyaga klasszikus legyen ötven százalékban. Márpedig, ha a klasszikuson megalapozom, akkor az már csak jó lehet. Aztán jön a bőgő pengetése, ami a mai napig a klasszikus zenében nincs kialakulva. Ilyen értelemben a magam ura voltam. A balkéz a jazzben is ugyanolyan, mint a klasszikusban, sőt, jó, ha ugyanaz. Sok jazzistának ma is baja, hogy ezzel nincs tisztában. Kaptam egy amerikai Berklee-kiadást, ahol csak szöveggel volt leírva, hogy mi az ideális a jobbkez meg a bal esetében. Igazolta a korábbi felfogásomat, amit a szerb kollégától tanultam. Én már úgy játszottam, ennyivel voltam előrébb másoknál. Negyvenkét évig tanítottam, sokszor előjön a tanár belőlem. (Folytatjuk)



Látogatás a Borbély-műhelyben

„Fújd meg a hangszered, megmondom, ki vagy”



(Fotó: Kleb Attila)

Kevés zenész akad a magyar muzsikuskok között, akit mindenki szívesen lát a koncertjén közreműködőként, legyen szó kamara- és népzeneről, világzenéről vagy jazzről. Egyedülálló hangszergyűjteménye miatt mindig képes egyéni ízeket hozzátenni a produkcióhoz roppant sokoldalú multiinstrumentalistaként. Ráadásul szellemes beszélgetőtárs, eredeti megfogalmazásai mindig elgondolkodtatóak. Borbély Mihályal beszélgettünk.

Iván Csaba

Alapvetések

■ *Otthonosan mozogni a zenei univerzumban, minden ágát magas színvonalon művelni a gyerekkorra, a tanulmányokra és mesterekre vezethető vissza?*

– Talán leginkább a gyermeki kíváncsiságra, ami a mai napig él bennem, s amellyel fürkészem a világmindenség titkait. Minél többet ismerek meg belőle, rádöbbenek, hogy egyre kevesebbet tudok, s egyre alázatosabban keresem a válaszokat. Vannak egy-egy műfajnak vagy azon belüli irányzatnak specialistái, egy-egy hangszernek virtuózai, én sohasem éreztem magam ilyen értelemben élenjáró muzsikusként, és – ez nem álszerénység – attól is messze vagyok, hogy minden ágát magas színvonalon műveljem. Engem a nagy összefüggések érdekelnek: sok műfaj, megannyi hangszer, az átjárhatóságok, a közös nevezők. Ebből aztán egyenesen következik, hogy egészen máshonnan látom a Zenét, mint sok kollégám.

■ *„Ha fel kell tenned a kérdést, hogy mi az a jazz, sosem fogod megtudni” – Louis Armstrong állítása szellemesen fogalmazza meg a lényegét, hiszen nem az-e a jazz legfontosabb képessége megszületése első pillanatától, hogy mindent képes asszimilálni?*

– Véleményem szerint addig élő, eleven a jazz, amíg pontos meghatározást nem találnak rá, s meg vagyok róla győződve, hogy ha ez mégis bekövetkezne, az azt követő zene engem már nem érdekelne. Ha elolvassuk egy-egy régebbi tanulmány, szakkönyv meghatározását, rájövünk, ez az örökifjú, állandó megújulásban élő műfaj oly sok impulzust és inspirációt olvasztott már eddig is magába, hogy mire megfogalmazzák szabatos definícióját, addigra kibújik a rá aggott ruhákból, újra és újra megváltozva, olykor megfiatalodva, máskor bölcsebbé válva, smink nélküli őszinteséggel tárva elének arcának gödreit, ráncait, és mégis bájos vonásait, arcán hamvas üdeséggel és ironikus mosollyal tekintve azokra, akik már oly sokszor megjövendőték temetésének dátumát.

■ *Szellemes a metafora, az örökifjúság elixírének köze lehet az improvizációhoz?*

– Mondhatnám, hogy a rögtönzés a jazz lényege, de mikor meghallgatok egy olyan Take 6 -felvételt, amelyben egyetlen hang rögtönzés sincs, sőt, ellenkezőleg: leleményesen kitalált, bonyolult és szigorúan szerkesztett szólamok adnak ki varázslatos harmóniakat... Mégis szintiszta jazz szól! De ez elmondható John Coltrane jónéhány balladafelvételének témájáról is, amelyekben olykor még variáció is alig-alig fordul elő, a jazz őszintesége, drámai hangvétele mégis szíven üt. Máskor pedig táncra perdítő ritmikája, élni akarása varázsol el. A jazz számomra egy lelkiállapot, mély spirituális élmény – legprofánabb pillanataiban is.

■ *Kihasználom, hogy kevés autentikusabb ember van, akitől megkérdezhetem, mi a különbség a komolyzenei, a népzenei és a jazzimprovizáció között?*

– Talán bele sem gondolunk, hogy a rögtönzés az egyik legfontosabb életjelenség, hisz alig van olyan dolog, amit kétszer ugyanúgy tennénk. Szerintem a rögtönzés a zene alapvető megnyilvánulási formája. Az írott, rögzített és többnyire ugyanúgy előadott formákat, műfajokat megelőzte az a természetes zeneiség, amely a kisgyermeket és gyakran a kezdő zenetanulót is jellemzi. Sokszor jut eszembe az a Borbély Misi, aki zeneiskolásként a feladott skálagyakorlatoktól bizony elég gyakran eltért, élvezetet találva a variációk és hibák disszonanciáiban – azt hiszem, nálam akkor kezdődött... Persze bizonyos affinitás is szükséges ehhez. Vannak nagyszerű muzsikuskok, akik egyáltalán nem rögtönöznek, a zeneszerzők által megírt darabok belső szabadságában élnek meg azt, amit mi egy terjedelmes improvizációban. A rögtönzés jelenléte vagy hiánya nem jelent minőségi különbséget. Ugyanakkor meggyőződésem, és számos pedagógiai kurzuson hirdetem is: legyen szó bármilyen műfajról, a rögtönzést negligáló zenei oktatás az egyik legfontosabb eszközéről mond le, rengeteg élménytől megfosztva növedékeket, tanárokat egyaránt. Tisztelet a kivételnek, amelyből szerencsére egyre több van. Talán meglepő, de a különböző műfajok improvizációs gyakorlata szerintem sokkal több azonosságot mutat, mint különbözőséget – ha az egyes műfajok stilisztikai sajátosságaival és interpretációs hagyományaival tisztában vagyunk, akkor már csak az számít, elég felszabadultak és bátrak vagyunk-e a megismerteket kreatívan használni, vagy akár újradefiniálni.

■ *A jazz a teremtő kreativitás zenéje, egy életforma, és aki így szeret élni, az nem érzi jól magát más közegben.*



(Fotó: Barcsik Géza)

Az határolja be a szélesebb elfogadottságát, népszerűségét, hogy másoknak a konvenciók és kiszámíthatóság fontosabbak az életében?

– A konvenciók és a kiszámíthatóság nemcsak a közönség jóérzésének igénye, számos zenész és tanár is csak ezek biztonságát érezve tud tevékenykedni. Emellett sok muzsikussal egyszerűen fél a lehetőségtől, hogy valami másképp történik, mint ahogy azt megszokta, és ahogy tanulmányai, vagy a próbák folyamán megszilárdította. Engem vonz, sőt inspirál az esendőség, kiszámíthatatlanság, még ha ezekkel együtt nő is a rizikófaktor, vagyis olyan hibalehetőségek leselkednek ránk, amelyeket általában szeretnénk elkerülni. Emellett – ahogy már említettem – a rögtönzés igen fontos pedagógiai eszköz is. Mozart vagy Bartók műveit sokkal jobban megérti és sajátjának érzi a tanuló, ha azoknak zenéi, formai eszközeit közelről vizsgálva, azokkal játszodozva, kísérletezve ismerkedhet velük, ahogy az a művészeti oktatás sok más ágában (drámapedagógia, képzőművészet) már hosszú ideje fontos módszere az oktatásnak.

Szimpátia-gyorsteszt

■ *Melyik az a három koncert (lehet több is), amikor felkértek a közreműködésre, és számodra is emlékezetes maradt.*

– Eötvös Péter Atlantisa a Nemzeti Filharmonikusokkal, amit ő maga dirigált a Kongresszusi Központban, a Saxophone Summit Michael Brecker, David Liebman és Joe Lovano közreműködésével ugyanitt, Szabados György MAKUZ, ezzel több helyen is felléptünk, és Branford Marsalis Quartet & friends a Műpában.

■ *Melyik lemezeket javasolnád, ha a te közreműködéseddel szeretne egy profi formáció jazzklasszikust megmutatni a mai hallgatóságnak?*

– Az egyik a Cannonball & Coltrane album lenne, ami eredetileg Cannonball Adderley Quintet in Chicago címen jelent meg, de az első cím jobban mutatja, miért erre esne a választásom. Szerepelne a listámon még a Keith Jarrett Quartet Belonging-ja és Eddie Danielstől a To Bird with Love.

■ *Egy tanár – főleg, ha a mindenséget kutatja – mindig közvetít, szeretné megfigyeléseit megosztani, bár a mai fiatalok (és már az idősebbek is) szocializációja a tolerancia, a koncentrációképtelenség, a figyelemmegosztás terén nagyon nem hasonlít már az 1-2 évtizeddel ezelőtthez sem. Személyes beszélgetéseken melyik filmeket és könyveket ajánlod megnézésre, olvasásra, melyekből fontos és örök értékek megismerhetők?*

– Biztos, hogy szerepel Weöres Sándor: A teljesség felé, Ivo Andrić: Hid a Drinán, Fábri Zoltán filmje, Az ötödik pecsét, Bacsó Pétertől A tanú és Steven Spielberg filmje, a Schindler listája.

■ *Nem minden laikus gourmet, nem mindig tudja megmagyarázni, de érzi, melyik az az étel, amit neki találtak ki. A jazzben is kísérleteznek a séfek az „alapanyagokkal”, ott sem kell és lehet mindent szeretni. Zenészként osztod ezt a megközelítést?*

– A mai jazz már olyan sokszínű és stilsztikailag is annyira gazdag, hogy a modern informatika segédeszközei nélkül

már áttekinthetetlen lenne. Néha meglepődöm, milyen felkészült, szakmailag minden szempontból professzionális, és emellett kreatív muzsikussal szerepelnek a legkülönfélébb irányzatok zenekaraiban, világszerte és nálunk is, ami örömmel tölt el. Ugyanakkor elkéserít, hogy milyen üres, talmi, sekélyes, és olykor bizony szakmailag hiteltelen produkciókért is rajong a közönség. Amit én tehetek: ha zeneileg vagy lelkiileg nem tudok azonosulni egy produkcióval, nagy ívben elkerülöm.

Műhelymunkák

■ *Mondják, hogy a szaxofon képes az emberi hang tónusát leginkább megközelíteni. Egy multiinstrumentalista tudja arra a legjobban a választ, hogy a hangszerek fúvós technikái mennyire „átvihetők” egymásra, egyik hangszerről a másikra? Van ennek kivitelezésében olyan úttörő, akinek a zenészek sokat köszönhetnek?*

– Egyszerű fúvós népzeneészek között figyeltem meg, hogy aki jól énekel, annak a játéka is éneklős – innen közelítve hamarabb érhetők el eredmények a fúvós hangszerek oktatásában is. A jazz hangom megtalálásában azok a mesterek hatottak rám a legjobban, akiknek játékában hallottam azt,

amit régóta vallok: a fúvós hangszerek esetében a lélek-lélegzet összefüggés felismerése kulcsfontosságú. Úgy is mondhatnám: fújd meg a hangszered, megmondom ki vagy. A több hangszeren történő akadálymentes közlekedés persze sok munkát igényel, s ennek egyik leginspirálóbb itthoni mestere Lakatos „Ablakos” Dezső (alt, tenor és szoprán szaxofon, fuvola, alt-fuvola) volt. A Coltrane-örökség első magyar képviselője, Ráduly Mihály

(szoprán és tenor szaxofon, fuvola) játéka szintén meghatározó számomra. A külföldi fúvós multiinstrumentalisták közül két csodálatos muzsikust szeretnék kiemelni: Eddie Danielst (klarinét, basszusklarinét, tenorszaxofon, fuvola) és az Oregon fúvósát, Paul McCandlest (oboa, angolkürt, szoprano és szoprán szaxofon, basszusklarinét, furulyák).

■ *A társművészetek szeretik a jazz elemeit felhasználni az előadásukban. Rólad lehet tudni, hogy aktívan jelen vagy a kortárs kulturális életben. De fordítsuk meg a kérdést, a komponálásban előfordult, hogy az inspiráció más alkotásból jött?*

– Az inspirációk általában sokszoros áttételekkel, olykor absztrahálva, máskor egy esetleg lényegtelen elemet kiemelve, vagy határozottan konkretizálva jelennek meg a kompozícióimban. Előfordult, hogy egy Pilinszky-vers hangulata, egy Jancsó-film hosszú snittjének varázsa indított el bennem zenei asszociációkat. Nehéz ezeket szavakba foglalnom, de jó érzés visszagondolni rájuk.

■ *A saját kompozíciókban a téma határozza meg, hogy a jazz, a komoly és népzene elemeiből mit használj, vagy hogy a sajátos fúzió mellett döntesz?*

– Hosszú ideig párhuzamosan tevékenykedtem mindhárom területen, korábban a nép- és világzene, majd a jazz volt hangsúlyosabb, ezekhez képest a komoly- és kortárszene területén epizodista maradtam. A kilencvenes évek közepén érett meg bennem a gondolat, hogy saját együttesben



(Fotó: Stépán Virág)

valóítsam meg azokat az elképzeléseimet, amelyek révén igazán őszinte zenét írhatok és játszhatok, hisz az a rengeteg inspiráció, amely motivál engem, csakis így valósulhat meg kompromisszummentesen. Örülök, hogy így döntöttem, a mai napig izgalmas az út, amelyen haladok, s egyre inkább látom, hogy mennyi mindent kell még tanulnom...

■ *Ismerve szimpatikus szokásaidat, a feltöltődés érdekében tett nagy sétákat, a természet tisztelőt, felvetődik a kérdés: a zenében – Chris Potter úgy fogalmaz, hogy vonzza a mélység, ami a népzeneben megtalálható – hol vannak számodra ezek az őforrások?*

– A mélység kincsei, amelyeket a Kárpát-medence földje, kulturális táptalaja rejteget, mindig is sokat jelentettek számomra, bár elég későn kötöttem össze a különböző gyökerek magasba nyúló hajtásait. Viszont amióta ezt teszem, örömmel kínálom gyümölcseit mindenki számára. A gyökerek régmúlt idők fontos üzenetét hordozzák, amelyeknek életerejét ma élő muzsikusként próbálom közvetíteni. Perspektívám origóját régi, legtöbbször népi hangszereim, és az olykor évezredek zenei hagyományok, inspirációk jelentik, másik végén pedig a 21. sőt, 22. századi ember számára megfogalmazott gondolataim válnak hallhatóvá. Valójában tehát mindig rendkívül nagy idősík megjelentésére törekszem.

■ *Tanúja voltam már, mikor valaki versenynek tekintette a session-t, és le akarta muzsikálni a színpadról zenésztársát, láttam olyat is, amikor a zenészek egymást szórakoztatták a színpadon, a közönséggel nem sokat törődve. Nálad ez sosem fordul elő. Egyszer egy koncertbeszámolóban Zidane jutott rólad eszembe, aki figyelt, de mikor kellett,*

olyan megoldással avatkozott közbe, hogy mindenki rögtön tudta, hol lakik a jóisten. A zenekar vezetőként milyen elveket követsz?

– Mindig az a szempont vezérel, hogy megtaláljam azt a közös halmazt, amelynek révén bevonhatom kollégáimat az alkotás folyamatába, mert a jazz ilyen értelemben sokkal inkább közösségi műfaj, mint bármi más. Ennek érdekében kompromisszumokra is hajlamos vagyok, hisz zenekarom és az adott kompozíció is jobban jár, ha mindenki magának érzi a születendő közös gyermeket. Makacsul csak akkor ragaszkodom bizonyos dolgokhoz, ha meg vagyok győződve koncepcióm helyességéről, s azt érzem, a kollégák is elfogadják majd, ha hallják a „készterméket”, amit én elképzeltem, sőt belül már hallok is.

■ *Felkérés esetén más projektjében mi motiválja a döntésedet leginkább: a zenei minőség, eredetiség vagy a személyes kontaktus?*

– A zenei és emberi szempontok egyaránt fontosak számomra. Akadt olyan felkérés, amelyre nemet mondtam, mivel nem éreztem otthon magam az adott stílusban, pedig biztattak, „mi az neked?”. Pályám korábbi szakaszában pedig egy nemzetközi hírű, jelentős muzsikussal zenekarában épp azért nem vállaltam szerepet, mert egyszerűen annyira nem volt köztünk emberi kohézió, hogy azt éreztem, a színpadon is hazudnom kell, ha azt elvállalom, ilyesmire pedig – nagy áldás ez számomra – soha nem kényszerültem. Szerencsére legtöbb esetben a meghívás dedikáltan nekem szól, vagyis azt szeretnék, ha az általam képviselt zeneiséget, szemléletmódot és zenei filozófiát vinném a produkcióba, s ilyenkor mindig ugyanolyan odaadással veszek részt a munkában, mintha a saját zenekaromról lenne szó.



Karosi Júlia énekes,
dalszerző, zenepedagógus

„Végtelen szabadság érzése kerít hatalmába”



(Fotó: Borovics Zoltán)

Kevés az olyan sokoldalú művész, mint Karosi Júlia énekes, dalszerző, szövegíró, énektanár, akinek az előadói repertoárja műfajokon, stílusokon is átívelve ad maradandót sokak számára. Inner Voice (Belső hang) című lemeze vélhetően nem zárja le eddigi kísérletező, megújuló pályáját, csupán épp pillanatnyi belső hangjára találását dokumentálja. Énekel spanyolul, Bartók-munkafüzetét a világ majd' minden tájáról megrendelték már, zenekarával Európa-szerte koncertezik. Nem unalmas az élete – vele a miénk sem.

Bencsik Gyula

■ *A Magyar Zene Házában mutattad be Inner Voice, vagyis Belső hang című albumodat még tavasszal. Ha nem tévedek, alanyi jogon, tehát nem közreműködőként most léptél fel ott először.*

– Többféle projektben részt vettem már az Magyar Zene Házában, vezettem pódiumbeszélgetést, szerepeltem egy Pilinszky-esten, de saját koncertem most volt először: mindjárt egy lemezbemutató koncert a Bartók Tavasz Fesztivál keretében. Az ének-zongora-trombita felállással hihetetlen inspirációként éltem meg a teret, és a csodálatos helyszínt, és hasonló visszajelzéseket kaptam a közönségtől is.

■ *A hallgatóság ismerte már az elhangzó zenéket?*

– A dalok ott hangzottak el először élőben, és előzetesen sem lehetett meghallgatni a lemezt, így újdonság volt a hallgatóság számára. Az XJAZZ Music berlini kiadóval való közös munka, a lemez PR és sajtó kampányának ütemezése miatt alakult ki egy többlépcsős megjelenés. Először csak fizikai CD-n lehetett hozzájutni az anyaghoz a lemezbemutató koncert napján, majd felkerült a digitális platformokra is május végén. Érdekes volt megélni ezt az elhúzódo megjelenést, sok tanulsága volt, az egyik, hogy így a fizikai CD-ből viszonylag sok fogyott a lemezbemutató koncerten.

■ *Alapvetően minden előadói produktumnak egyfajta belső hangot kellene tükröznie, hiszen ha nem azt tükrözi, akkor nem hiteles. Mi ebben az anyagban a te hangsúlyos belső hangod, hogy az album címének is ezt választottad?*

– Ez így igaz, minden eddigi anyagomban, a zenéhez, jazzhez vezető kanyargós utamon jelen van az aktuális belső hangom, amit folyamatosan keresek. Ennél a lemeznél két tényezőben tudnám megragadni a cím fontosságát. Egyrészt, a lemezen szereplő egyik saját szerzeményemnek is az Inner Voice címet adtam, és mivel egy számomra meghatározó spirituális élmény az, ahogyan ez a dal megszü-

letett, ez lett az album címadó dala. Végtelen szabadság és megnyugvás érzése kerített hatalmába, amikor ez a dallam a fejemben megszólalt, és akkor is így van ez, amikor úgy érzem, hogy a belső hangomra koncentrálok igazán. A másik tényezője a címadásnak, hogy nagyon bensőséges teszi a zenei anyagot az ének-zongora duó megszólalása, Ingrid trombitajátékának hangszíne pedig elröpíti még spirituálisabb régiókba a dalokat.

■ *Milyen megnevezést érzel helytállóan magaddal kapcsolatban? Az elmondottak alapján akkor Karosi Júlia zenei kísérletezéseinek vége, marad a megtalált belső hang?*

– Elsősorban az énekesnő szót érzem magamra vonatkozóan önazonosnak. Az énekhang, mint hangszer az, amin a legtöbbet dolgoztam eddig, és ez az, amin a legjobban tudom kifejezni azt, amit szeretnék. Műfajilag pedig szeretném, ha megmaradna az énekesi mivoltom tágabb értelmezése, hiszen az utóbbi időben egyre többet járkálok a különféle műfajok között. Nagy öröm számomra az is, hogy a klasszikus zenészek felől is érkezik egyre több felkérés felém. Az énekesi mivoltom mellett, habitusomból is fakadóan, alapvetően alkotó embernek tartom magam. Egyelőre még nem tudom, hogy a zeneszerző vagy a dalszerző kifejezéssel írható-e le inkább, amit én képviselek. Harmadik titulusként pedig odatehetjük még, hogy mindezek mellett fontos és meghatározó az életemben az énektanári, zenepedagógusi tevékenység is. A kérdés második felére válaszolva: a belső hang megtalálása – legalábbis nálam – nem egy befejezhető folyamat. Ennek az albumnak az elkészülte kapcsán érzem először azt, hogy valami lényegileg megváltozott, átférférfódott bennem énekléssel, zenéléssel kapcsolatban, és ezt nem az eddigi tízéves énekesi pályám egy szakaszának lezárásaként élem meg, hanem egy újabb fejezet nyitányaként. Az utam tehát ugyanúgy kanyarog tovább, mint eddig, csak máshogyan, és másfelé.

■ *Hogyan ajánlanád az új lemezed?*

– Ez az album remélem, hogy nemcsak számomra egy belső hang, egy belső utazás, hanem azok számára is, akik végighallgatják. Mindenkinek ajánlom, aki nyitottságot érez magában erre. Minden dal nagyon személyes számomra. Elsőként ott a címadó dal Inner Voice, amiről már beszélünk. Van a lemezen egy Muszorgszkij-átírat is, a Könnyecsepp (Une Larme) című zongoradarab átírata, mely kisgyermekkorom óta egy kedves zene számomra. Sokat hallgattam még kazettás walkman-en Jandó Jenő előadásában. A lemez vokális verziója úgy született, hogy angol szöveget írtam hozzá, amelynek Mother and Daughter (Anyja és lánya) lett a címe. Ezt a szöveget, az anyai ágon kapott transzgenerációs örökségem ihlette, melynek az éneklés, és a zenei kifejezés egy nagyon fontos, meghatározó része. Egyáltalán nem tudatosan, de a lemezen kirajzolódott egy anya-lánya tematikai szál, ami arra is utal, hogy édesanyám gyakorlatilag már magzati korom óta gyakorol rám zenei hatást. Erősen jelen van a lemezen a víz, mint motívum, ami ez esetben szintén egyfajta születés előtti állapotot tükröz. Hangsúlyozom: mindezek nem tudatosan kerültek úgy egymás mellé, ahogy az albumon hallható, de valahogy a végére mégis összeálltak, és erős szálai lettek az anyagnak. Stílusát tekintve, a darabválasztást illetően rendkívül erős a klasszikus zenei hatás, amihez nagyban hozzájárult az ést zongoraművész, Kristjan Ran-



dalú játéktípusa, aki egyedülállóan nyúl minden klasszikus zenei anyaghoz.

■ *A te műfajodban – már amennyiben az behatárolható – mit jelent egy lemezmegjelenés?*

– A lemez megjelenése most is egy mérföldkő számunkra, függetlenül a lemezipiaci helyzet átalakulásától. Ma már kérdés, hogy mennyire eladható, egyáltalán szükség van-e a fizikai adathozdóokra. Van egy új bakelit divat hullám, és most épp a CD kevésbé megy, hiszen CD-lejátszója is alig van már valakinek, de persze ez is újra divatba jöhet még. Vannak olyanok, akik annak ellenére, hogy online zenefogyasztók, szeretik, ha fizikai valójában is a kezében tarthatják a lemezt, vagy csak a bookletet. Mi, zenészek általában kifejezetten ragaszkodunk a fizikai hanghordozókhoz, hiszen nélkülük roppant megfoghatatlan a művészetünk. Nemrég elgondolkoztam azon, hogy ha csak streaming felületeken lenne fent a zeném, és valamilyen okból ez hirtelen letörődne onnan, akkor gyakorlatilag egy pillanat alatt elszállna minden, nem maradna belőle semmi.

■ *Feltehetően az örökkévalóságnak szántad Bartók munkafüzetedet is, amelynek sikerén – ahogy olvastam egy helyütt – te magad is meglepődtél. Miért?*

– Igen, habár Afrikából és Izlandról egyelőre még nem rendeltek belőle (nevet). A Magyar Művészeti Akadémiától (MMA) részesültem egy hároméves ösztöndíjban, aminek keretében dolgozhattam ezen a projekten. Bartók Mikrokozmosz-átirataiból alkottam intonációs és improvizációs gyakorlatokat énekeseknek. Tavaly év végén saját kiadás-ként jelentettem meg ezt a munkafüzetet, és minden PR-vagy sajtókampány nélkül eddig 14 országból, 22 városból és 5 kontinensről rendelték meg tőlem. Három énekes kollégát szeretnék mindenképpen megemlíteni ennek kapcsán, akik sokat segítettek nekem a feladatok kipróbálásában és népszerűsítésében: Mózes Tamarát, David Linx-et,

a brüsszeli konzervatórium ének tanszékének vezetőjét, valamint Sara Serpa-t, aki a New School-ban és a New England Conservatory-ban tanít. Mindhárman workshopokat biztosítottak számomra a Bartók-anyaggal, és ők írtak hozzá személyes ajánlót. Hatalmas megtiszteltetés számomra, hogy idén októberben New Yorkban, a Manhattan School of Music-ban is bemutatnom a gyakorlatokat egy workshop során, és az iskola könyvtára is rendelt a munkafüzeteimből.

■ *Ez volt a Karosi Júlia, mint oktató című fejezet. Nézzük meg a másik oldalt is. Pécssett végzed DLA tanulmányaidat. DLA: latin, „Doctor Liberalium Artium” (a szabad művészetek doktora). Hogy állsz ezzel?*

– Egy tanévemet teljesítettem eddig a négyéves művészdoktori tanulmányaimból, most indul a második tanévem. Rendkívül izgalmasnak tartom ezt a képzést. Fontos hangsúly van itt a PTE művészeti képzésén az interdiszciplinaritáson, így például mi is a képzőművész doktorandusz hallgatókkal együtt tanulunk. Azt hiszem ez egyedülálló a képzés menetét és struktúráját tekintve is. Számomra rendkívül inspiráló, hogy más művészeti ágakhoz is kapcsolódunk. A pécsi egyetemen hamarosan beindul a jazzképzés, ahol jazzéneket fogok tanítani, ez is volt a motivációm a doktori képzésem megkezdéséhez. Tanszékvezetőnk Szabó Dániel zongorista, zeneszerző, a basszusgitárt Gyányi Marcell oktatja majd, míg a dobképzést Szabó Dániel Ferenc.

■ *Quartetteddel sokfelé jártatok az utóbbi időben, részben saját szerzeményű dalokkal, részben saját átiratokkal. Ez utóbbiakról meséj, kérlek, ugyanis szerintem akkor indokolt egy már meglévő remekműhöz nyúlni, ha valami olyasmit tesz hozzá a feldolgozó, amittől egy teljesen új minőség jön létre. Te hogy látod?*

– Amit te mondasz, az főleg a populárisabb műfajokra jellemző azt hiszem, és célja főként az, hogy minél jobb elad-

hatósága legyen a feldolgozott dalnak, cover-nek. Nálam a főindítatás egy mű átírásánál az, hogy személyesebb tegyem az adott zenei anyagot első sorban a magam számára, és ezen keresztül előadóként a közönségem számára is. A repertoárunk folyamatosan változik, mostanában az Inner Voice lemez anyagáról játszottuk néhány dalt Quartet verzióban, illetve korábbi szerzői lemezeim saját darabjaival egészítettük ki a koncert műsort.

■ *Tagja lettél a Voicingsers nevű nemzetközi csapatnak, meséj erről!*

– Még a pályám elején kétszer is részt vettem a Voicingsers lengyelországi énekversenyen, az egyikén döntős voltam, a másikon különdíjas lettem. Meghatározó élmény volt ez számomra. Voltaképp ebből a versenyből nőtt ki magát a ma már nemzetközi csapattal felálló, turnézó Voicingsers, élén az eredeti jazzénekeskel, Grzegorz Karnas-szal, aki tavaly elhívott, hogy csatlakozzak hozzájuk. Jártam velük Párizsban, idén nyáron pedig Tallinban és a lengyelországi Zory-ban, mindegyik óriási élmény volt. Minden helyszínen egy-egy énekes workshopot tartottam, és koncertet adtam különféle nemzetiségű zenész kollégákból összeálló zenekarral. Izgalmas volt a helyi énekesekkel dolgozni, és mindig új felállásban játszani a saját repertoáromat, ami ezáltal mindig másként szólalt meg.

■ *Milyen zenei projektekből szerepelsz még jelenleg?*

– Van egy újonnan született közreműködésem Dankos Attila orgonaművésszel, aki a pécsi DLA-n évfolyamtársam, és ő a veszprémi főszékesegyház főorgonistája. Vele állítottunk össze egy templomi koncert repertoárt, és együtt improvizálunk mindketten klasszikus darabokra. Fellepek a Musiciens Libres formációval is, idén nyáron egy spanyol klasszikus dalokból álló ének-gitár duóban szerepeltem Környei Miklóssal, akivel Manuel de Falla és Garcia Lorca dalait énekelem spanyolul.

■ *Fontos egy énekesnek, hogy beszéljen az énekelt nyelven, te beszélsz spanyolul?*

(Fotó: Vangelis Patsialos)



– Sajnos nem beszélek. Jelenleg egyébként a doktori disszertációm témája kapcsán, melynek címe az lesz: “A szöveg nélküli vokális kifejezőmód a jazz-ben” – vizsgálom azt is, hogy a vokális zenében mennyire fontos a szöveg jelentése. Hiszen attól kezdve, hogy énekeljük, teljesen új dimenzióba helyeződik a szövegtest. Ilyenkor a szavak hangzásán mintha sokkal nagyobb hangsúly lenne, mint magán a jelentésen. Persze ezzel nem azt akarom mondani, hogy nem fontos az adott nyelv ismerete, de a nyelvi hiányainkat jobban át tudjuk hidalni, mint például a beszélt nyelvben.

■ *Milyen új projektekből veszel részt, hogyan alakul az év hátralévő része számodra?*

– Kaptam egy rendkívül izgalmas felkérést a Weiner Ensemble-től, akikkel október 10-én Arnold Schönberg Pierrrot Lunaire című művét fogjuk előadni a Zeneakadémia Solti-termében. Az előadás kuriózuma, hogy magyarul fogom énekelni a darabot, Térey János fordításában. Ez a magyar verzió eddig csupán egyetlen alkalommal hangzott el 2005-ben, a MU Színházban Ambrus Asma előadásában. Hatalmas kihívás számomra sok szempontból ennek a darabnak az előadása. Nagyon izgatottan várom, hogy hogyan fog megszólalni.

A másik szakmai feladat szintén októberben lesz, a már említett workshop a Manhattan School of Music-ban, és egy fellépés a Liszt Intézet felkérésére. Az őszi hátralévő része, iskolai és tanári kötelezettségeim mellett, az alkotásról fog szólni számomra. Egy nagyon régen vágyott új zenei anyagot szeretnék megírni. Az utóbbi 2-3 évem borzasztó sűrű, intenzív időszak volt, rengeteg különböző projekt, közreműködés, lemez és sajtó, saját pedagógiai anyag megjelentetése, koncertek, tanítás, és diákként újra visszaülés az iskolapadba. Most egy olyan időszakra vágyom, amikor picit vissza tudok vonulni, újra keresni azt a bizonyos belső hangot, és engedni, hogy új dolgok szülessenek belőle. Remélem, hogy ebből sok új zene születik majd, és hamarosan erről is tudok majd mesélni.



(Fotó: Kondella Misi)

Ács Dominika fuvolaművész, összművészeti előadó

„A legfontosabb, hogy mindig önazonos legyek”

 Bencsik Gyula

Ács Dominika fuvolista, összművészeti előadó tavaly ősszel Junior Prima Díjban részesült, elsősorban komplex kulturális felkészültsége, tevékenysége okán, hiszen zenél, énekel, rendez, de mond prózát is, ha a dramaturgia megkívánja. Horgas Eszter tanítványaként jutott el a klasszikus fuvolaalaptól a jazzig, és nyughatatlan, egyben alkotó természete folyamatos kísérletezésre sarkallja. Zenekara, a ConnectTrio idén tavasszal jelentette meg első albumát, folyamatosan koncertezik Oláh Krisztián jazz-zongoristával.

■ *Könnyűzenésznek vagy komolyzenésznek tartod magad, ha egyáltalán van jelentősége ennek a kérdésnek?*

– Kortárs zenész vagyok, aki rendelkezik klasszikus zenei alapokkal, ami a legfontosabb képzettségem, és ennek köszönhetően tudok hitelesen mozogni más, könnyebbnek nevezett műfajokban. Kortárs zenésznek azért vallom magam, mert olyan muzsikusként vagyok, aki reflektál a világ dolgaira, amelyek érik.

■ *Kicsit egyfajta korszellemnek érzem, hogy az előadók és alkotók igyekeznek többféle műfajban, stílusban, művészeti ágban megnyilvánulni – akárcsak te.*

– Ez mindenképpen 21. századi felfogása annak, hogy egy előadó hogyan értelmezi magát. Az én szerepem lehet például több, mint klasszikus fuvoladarabokat előadni, amennyiben kellően fejlődőképesnek érzem magam más területeken, például énekekben, táncban, olyannyira, hogy az tud színpadképes és professzionális lenni. Visszatérve beszélgetésünk elejére: nem gondolom, hogy a könnyűnek nevezett műfajokban könnyebb lenne színvonalas produkciót létrehozni, mint a klasszikusokban. Van fejlődni valóm például az improvizációban vagy a harmóniaismeretben. Az a zenei világ, amelyet megálmodtam magamnak, illetve amelyet elkezdtem felépíteni, tartalmaz könnyűzenei elemeket, amelyben remekül érzem magam a zenésztársaimmal együtt, ugyanakkor a klasszikus zene a szívem közepe, rendkívül boldog vagyok, amikor klasszikus zenét játszom. A saját zeném inkább alkotómunka, ha klasszikus zenét játszom, az főként előadói hozzáállást kíván.

■ *Oldódott valamelyest az utóbbi időben a klasszikus muzsikusként való érzésed, ne adj Isten gögje? Mintha többen nyitottabbakká váltak volna a populárisabb műfajok iránt.*

– Szerintem igen. Ha az ember megnézi akár a nyugat-európai, akár a szomszédos országok zenei tendenciáit, mindenütt valamiféle összművészeti elemmel, eszközzel találkozik. Vannak kifejezetten improvizációs zenekarok, immerzív színházi eszközökkel operáló társulatok, az ilyesmikre hatalmas ma a nyitottság.

■ *Lehet ma még igazán újat létrehozni a zenében, tágabb értelemben a kultúrában, vagy csupán az ismert eszközök elegyítése teremthet újat?*

– Hiszek abban, hogy létrehozható új produktum, már csak azért is, mert egy új alkotótársal minden korábbi mű átstrukturálódik, és a világ folyamatosan változik, így a kultúra is változhat. Számtalanszor előfordult velem, hogy valamit kitaláltam, aztán később szembesültem vele, hogy valaki már korábban kitalálta ugyanazt.

■ *Korábban azt nyilatkoztad, hogy dalszerzőnek tartod magad, zeneszerzőnek nem, fuvolaművész vagy, de énekművész nem. Hogy van ez?*

– A zeneszerzéshez nélkülözhetetlenek bizonyos szakmai pillérek, amelyek nekem nincsenek meg. Sok mindenhez van érzésem, de a szakma alapjait nem tanultam. Énekesként egyre bátrabban merek magamra hivatkozni, amiért

sokat köszönhetek énektanáromnak, Micheller Myrtillenek. A legutóbbi projektjeimben nagyjából fele-fele arányban van jelen a fuvola és az ének. Ahogy Horgas Esztert meszteremnek tekintek a fuvolázás terén, Myrtille énekmestereként tekintek.

■ *Ha már szóba jött Horgas Eszter: mit adott ő neked a fuvolaoktatáson túl is?*

– Zsigeri találkozás volt a mienk, egy nagy egymásra találás, amelynek első pillanatában belelátam a közös jövőnk, bár egészen kicsi lány voltam, így csak afféle intuícioról beszélhetek. Gyönyörűen felépített, professzionális képzést kaptam tőle, és a mai napig ő az, akihez bármilyen szakmai elakadással fordulhatok tanácsért. Aztán a mester-diák viszony fokozatosan átalakult afféle szellemi-lelki kötődéssé, ami ma már abszolút oda-vissza működik. Ahogy Eszter fogalmaz: a kreatív önazonosságot kerestette velünk, tanítványaival. Leginkább azt köszönhetem neki, hogy elindított azon az úton, hogy folyamatosan kutatom és ha rájuk akadok, felszínre hozom a bennem rejlő kincseket.

Ahogy Eszter fogalmaz: a kreatív önazonosságot kerestette velünk, tanítványaival. Leginkább azt köszönhetem neki, hogy elindított azon az úton, hogy folyamatosan kutatom és ha rájuk akadok, felszínre hozom a bennem rejlő kincseket.

■ *Tanítasz is, ráadásul ugyanabban a Weiner Leó konzervatóriumban, mint mestered. Tanárként is érzéled magadon Eszter útmutatását?*

– Odáig vagyok azokért a gyerekekért, akik érdeklődnek és lelkesek. Ha a tanítványomon azt látom, hogy kíváncsian és mohón szívja magába

az életet, és ezt megpróbálja önkifejezéssel megmutatni másoknak is, mindenben segítem. Másfelől a gyerekek rengeteg mindent tanítanak saját magamról is, és borzasztó küzdelmes megtalálni hozzájuk a megfelelő kulcsot. Ráadásul egy gyermekhez akkor is maximális szeretettel és odafigyeléssel kell viszonyulni, ha történetesen nem zenei pályára készül.

■ *Kiknek javasolod a fuvolát? Ez nem feltétlenül az a hangszer, amelyre szólókarriert lehet építeni.*

– Szeretem arra biztatni a szülőket, hogy hallgassanak a gyermekük sugallatára. Ha egy gyermekben kialakul egy nagyon erős vágy a fuvolázás iránt, feltétlenül engedjék. Egyáltalán: ha egy gyerek elkezd tanulni egy hangszeren, például fuvolán, akkor az mindenképpen jó hatással lesz rá, bármi is lesz az életben. Persze fuvolistaként is van lehetőség a művészi kiteljesedésre a szólókarrieren kívül is.

■ *Egyre gyakoribbak az „egyszemélyes zenekarok”, vagyis hogy a muzsikusként maga írta darab összes hangszerét maga játssza fel, adott esetben színpadi produkciót is képes alkotni loopolással.*

– Valóban elég erős ez a tendencia, engem is foglalkoztat, vannak is ilyen kezdeményezéseim. Akad ennek egy erős lelki vonzata, a saját magamból építkezés, készülök efféle szólóprodukcióra. Egészen más a dinamikája ennek, mint mondjuk a kamarazenének, amit szintén szeretek, hisz ott másfajta energiahullámok áradnak szét.

■ *Nagyon határozott, céltudatos személyiséget ismerlek meg benned. Ez érvényesül első formációd, a ConnectTrio működtetésében is?*



– Én vezetem a formációt. A 2022-es Budapesti Tavasz Fesztiválra kezdtem megálmodni egy produkciót, amiről tudtam, hogy ebben nőkkel szeretnék együtt dolgozni, olyanokkal, akik nagyjából egyívásúak velem. A Magyarországon tanuló spanyol zongoristával, María Valverdével egy háziuliban találkoztam, méghozzá úgy, hogy már távozóban meghallottam őt zongorázni. Egyből tudtam, hogy nekünk együtt kell zenélnünk. Másik zenésztársamat, a Zürichben tanult ütőhangszeres T-Potzner Veronikát Körösvölgyi Zoltán művész-menedzsment tanár ajánlotta. Aztán a közös munka során fantasztikusan összecsiszolódunk, de úgy is mondhatnám, hogy minden örületemben a partnereim voltak.

■ *A már említett fesztiválos produkciótok a „for who was not born” című performance volt, amely egy prenatális veszteséget átélt nő gyász munkáját dolgozta fel. Ahogy olvastam, te is átéltél egy ilyen veszteséget, voltaképp terapeuta jelleggel született meg a projekt.*

– Az estek többségében a produkcióim személyes érintettségéből születnek, így volt ez az említetttel is. Én erre vagyok leginkább alkalmas, legalábbis bizonyos távolságtartással. Számomra a zenélés – ahogy idéztél is – egyfajta terápia, az említett produkciónál kifejezetten az volt. A visszajelzések közül itélve ez más nők esetében is hasonlóan működött.

■ *Nálad ez közéleti szerepvállalással is társult, hisz nyitottál egy anonim fórumot, ahol hasonló veszteséget átélt nők nyilvánulhattak meg.*

– Ez még a produkció előtt történt, ahol a saját történetem egy volt a sok közül. Aztán a különböző esetekből felépítettünk egy ívet, ami köré rendeztük a zenét, de volt olyan vallomás is, amely prózaként került be az előadásba. A kislábujjamtól a fejem búbjáig éreztem, hogy ezt nekem meg kell valósítanom, hogy meg tudom csinálni. Olyan magabiztosságérzés kerített hatalmába, ami – a visszajelzések szerint – pótolta a szakmabeli hiányosságaimat és rutinomat is, például a rendezést illetően.

■ *A produkció segített feldolgozni a saját veszteségedet?*

– Amikor játszottuk, már akkor is kellett nekem egyfajta eltávolodás a személyes érintettségemtől, hisz a színpadon nem volt szabad, hogy az én lelkem fájjon attól az Ács Dominikától, aki átélte mindazt, amiről szól a produkció. Ha személyemben sírok például, akkor az sajnálatot vált ki a nézőkből, ami nem célja az előadásnak. Amúgy ez a darab 2022-ben ment néhányszor, aztán nem éreztem már vágyat, hogy újra elővegyem. Ráadásul az élet is új helyzetek elé állított.

■ *És akkor jött a fényesség.*

– A ConneCTrio idén tavasszal megjelent első albumát Tomasz Golinski kortárs lengyel zeneszerző darabja, a Luminosity – azaz magyarul fényesség ihlette. Veronika talált rá Zürichben, amikor kifejezetten a fényvel foglalkozott egy projektjében. Nekem először a szó tetszett meg, mert kelően absztrakt és nemzetközi, és ad egyfajta irányt, amerre elindulhatunk. Érdekes folyamat volt, hogy a hívószó milyen darabokat vonz be hármunkból, majd két hónap múlva már színpadra is vittük a produkciót, amelyből született aztán a lemez. Szerettük volna, hogy az első albumunk nagyon azt tükrözze, hogy most milyenek vagyunk, egyfajta lenyomatát adni a jelenünknek. Megmutatni azoknak a különleges hangszereknek a kombinációját, amelyekkel ope-

ráltunk. A zongorával együtt a marimba, a vibrafon, ütőhangszerek, fuvola, több énekhang is szerepel, de velünk dolgozott Kiss Gergely csellista és Kristin Botros producer is. Mindezekkel együtt elmeséltünk egy történetet.

■ *A folytatásban is tematikus lemezben gondolkodsz?*

– Szólóalbummal szeretnék jelentkezni, amelynek az a címe, hogy Breathing. Úgy álmodtam meg a lemezt, hogy két részből fog állni. Egyik része a breathing in, mint belégzés, a másik a breathing out, mint kilégzés, amelynek dalai voltaképp lélegzéstörténetek, amik akkor keletkeztek, amikor az említett krízishelyzetem oldásaként közel két évig légzésterápiára jártam. Afféle multiinstrumentalista módon összerakott produkció lenne az első része, a második pedig az általam megélt megosztása a zenésztársakkal, egyfajta kamarazenész hozzáállással.

■ *Van egy duótok Oláh Krisztián jazz-zongoristával.*

– Két éve, szintén egy véletlen találkozásnak köszönhetően sejlett fel mindkettőnkben, hogy lesz dolgunk egymással. Aztán sok beszélgetés után rájöttünk, hogy roppant hasonló a zenei gondolkodásunk, és intenzíven elkezdtünk dolgozni. Most már a második bemutatókon vagyunk túl. Egymás tükörképei vagyunk, én rengeteget tanulok tőle jazzről, ő pedig boldogan játszik klasszikus műveket.

■ *Mi van a repertoárotokban?*

– Bedobtuk azokat a darabokat, amelyek kettőnk közös keresztmetszetét alkothatják. Az első projektünkben szerepelt például egy Bach-szonáta és Ligeti Musica ri-

cercataja, amit átírtunk preparált zongorára és fuvolára, de volt Krisztiánnak saját darabja, s egy Liszt-Oláh mű is bekerült. Akadt néhány saját dalom is, amiért hálás vagyok Krisztián bátorításának. Második produkciónk már abszolút összművészeti, amely Ingmar Bergman művészetéhez kapcsolható. Érik már egy album a duókkal.

■ *Művészként mi előtt állsz, mit szeretnél megvalósítani a belátható jövőben?*

– Az ősz hihetetlenül izgalmas eseményeket tartogat a számomra – ezek közül több a véletlennek köszönhető, hogy most jött össze, és utólag nagyon hálás vagyok, hogy az élet időzítése most is jobb volt, mint az én emberi akaratom, ez idáig mindig beigazolódott. Októberben Szöulban debütálhatok a gyönyörű Seul Arts Centerben, majd a Liszt Ünnepek keretein belül a Margó Fesztiválon mutathatom be a Breathing című produkciót, olyan művésztársakkal az oldalamon, mint Szebényi Dániel és Fődő Sándor. Ez az, ami most a legizgalmasabb kaland az életemben, megteremteni a saját zenei világomat. Novemberre Oláh Krisztiánnal készülünk új bemutatóval, az Olümposzi hősnők című összművészeti előadásunk hét görög istennő archetipusát járja körbe. Az esemény a Magyar Zene Háza Koncerttermében lesz, ahol Oláh Anna vizuális alkotóként és Kurta Niké színész-rendezőként tart velünk ebben az izgalmas témában.

■ *Mi a legfontosabb számodra az alkotólétben?*

– Az, hogy mindig tudjak önazonos lenni, és soha ne féljek a változásokkal haladni.

HIRDETÉS

FONÓ 30 30 éves a Fonó!

Jubileumi eseménysorozat a Fonóban!

- November 8. **Kacaj, Zoord**
- November 22. **Makám: Borostyánének lemezbemutató, vendég: Szabó Sándor-Major Balázs Oriental Project**
- November 11. **Magos: Bartók 1914 lemezbemutató**
- December 7. **Besh o droM, vendég: Másik János, előzenekar: Fláre Beás**
- December 29. **Ferenczi György és az 1ső Pesti Rackák Rackarácsony, Tom White & Mad Circus**
- December 30. **Jazz Előszilveszter - Andras Toth, Gáspár Károly trió, Dés László - Dresch Mihály Quartet**





Zenés színházi utazás Szinetár tanár úrral

Lengyel Zsanett

Idén második alkalommal rendezték meg a LehárFesztet Révkomáromban. A programsorozatot a Lehár Ferenc Polgári Társulást hívta életre Lehár Ferenc zeneszerző és az operett műfajáról való méltó megemlékezés céljából. Az augusztus 29-től 31-ig tartó eseményen helyet kapott gyerekeknek szóló program, operetteloadás (ősbemutató), plakátkiállítás, valamint szakmai beszélgetés is. A fesztivál fővédnöke a 2024-es esztendőben is Szinetár Miklós Kossuth- és kétszeres Jászai Mari-díjas színházi és filmrendező volt, akivel Lengyel Emese Junior Prima-díjas újságíró, kultúrakutató, a Gramofon állandó szerzője beszélgetett a Tishti pavilon színpadán.

A háromnapos fesztivál rendhagyó módon ápolja a város szülőttének, Lehár Ferenc (1870–1948) komponistának emlékezetét.¹ Az ausztriai Bad Ischlben elhunyt szerző – ahol szintén tetten érhető a Lehár-kultusz² – legismertebb művei között megtalálható a *Víg özvegy*,³ a *Cigányszerelem* vagy éppen *A mosoly országa*, amiket ma is sikerrel játszanak a világ zenés színpadain.

A program számos fontos színháztörténeti pillanatra és érdekességre ráirányította a fókuszot. Szinetár Miklós augusztus 30-án délután, a Révkomáromban összegyűlt közönségnek rögtön egy történettel ragadta meg a figyelmét: visszaemlékezett arra az időszakra, amikor a Fővárosi Operettszínház rendezője lehetett. (1953 és 1960 között színház rendezője, majd főrendezője volt. Egy későbbi időszakban, 1993-tól és 1996-ig az intézmény igazgatójaként dolgozott.)

Szinetár Miklós fogalmazott: „Elég kemény korszak volt Magyarországon, amikor jelentkeztem rendezőnek a Budapesti Operettszínházba – az tulajdonképpen a Rákosi-korszak vége volt már, de azért még az...” Kiemelte, hogy akkoriban a színészek „állandó nevelés alatt voltak”, ami azt jelentette, hogy „meg akarták javítani őket és kiverni belőlük a burzsoá hagyományokat, rendes embert csinálni belőlük.” Mint ismeretes – kicsit elszakadva a beszélgetés magvától – a Fővárosi Operettszínház államosítását követő években a hatalom új irányt jelölt ki az operett műfajának is – ebben partner volt a teátrum új igazgatója, Gáspár Margit is (Gáspár Margit előtt 1942 és 1949 között Fényes Szabolcs zeneszerző, majd utána is Fényes Szabolcs látta el az igazgatói feladatokat 1957 és 1960 között.) Az új irány nem más volt, mint a szocialista realista operettjátás⁴ – tehát a pártállam a többi művészeti ághoz hasonló változásokat szeretett volna eszközölni.

Szinetár Miklós pedig ekkor érkezett a főiskoláról, ami miatt tartottak tőle – a két részből álló életrajzi könyvében egyébként külön fejezetet szentelt a Főiskolának: „Többször nyilatkoztam már, hogy az Opera az anyám, a Televízió a gyeregem, de akkor mi a Főiskola? A Színház- és Filmművészeti Főiskola – ma már Egyetem – az élettársam, akivel hűségesen kitartottunk egymás mellett. Ötvenegy évig tanítottam ott megszakítás nélkül.”⁵ Visszaemlékezett arra is, hogy amikor megérkezett rendezőként, nagyon becsülte és szerette az idősebb színészeket – és természetesen a könyvében⁶ részletezett Honthy Hanna és a *Csárdáskirálynő* történetére⁷ is kitért a rendező. Számos „első nő”-típus megfordult a magyar zenés színpadokon – többek között Blaha Lujza, Carola Cecília, Fedák Sári stb. –, mire „megszületett” a Honthy. Az a Honthy, akiért darabokat írnak át, az a Honthy, akinek jár a nyíltszíni taps. Az 1954-es *Csárdáskirálynő*-változat akkori siker lett, hogy a legelső

változatot sokan nem is ismerik: „[...] Kellér⁸ és Békeffy⁹ által jegyzett új változatban Edvin anyjának az eredeti változatban kis szerepét (Anhilte) kibővítették, s az új kvázi főszereplőt – gondolatmenetünk szempontjából cseppet sem meglepő módon – Cecíliának nevezték el. Abban követték az 1915-ös eredeti librettót, hogy az eredeti Anhilte is titkolt a sanzonett múltját előkelő férje előtt. Az 1954-es adaptációban azonban új, a befogadókra a »primadonna paradigma« ismert toposzai felé terelő – jelenetek vannak.”¹⁰

Nagy személyiségek

A moderátor rákérdezett arra, miszerint úgy tudja, hogy volt egy kis ellenreakciója annak, hogy túl sok szabadságot ad a nagy – általa tisztelt – színészeknek (Honthy mellett például Feleki Kamillt és Rátonyi Róbertet instruálta). Szinetár erre úgy felelt, hogy hisz abba, hogy „a színházban vannak rendkívüli egyéniségek, olyan színészek, akiknek teret kell adni, hogy minél jobban kibonthassák magukat.” Továbbá hangsúlyozta, hogy mindig pártfogolta azt, hogy egy színésznek van valódi személyisége és abban az időben – utalt vissza a Honthy-korszakra is – úgy vélte, voltak még ilyen nagy személyiségek. Szerinte ez mára már megkopott: „most már kevesebb van, de hisz nem kedvez a világ a nagy személyiségeknek.” Mint rendező, kitért arra is, hogy szerinte volt egy „szörnyű korszak” a színházban: a rendezői színház – még ma is lát ilyesmit, bevallása szerint viszont valamennyi alkalommal arra törekedett, hogy a nagy egyéniségek érvényesülhessenek. De mire is utalt Szinetár Miklós és mit jelent a rendezői színház? A rendező színházban a rendező „kézjegye” erőteljes: „Olyan színházi forma, amely fokozott hangsúlyt fejtet a rendező szolgálataira, tehát igen nagy fontosságot tulajdonít a szöveg értelmezésének és a rendezés (színrevitel) megoldásainak: a rendező művészeti kézjegye minden előadásban érzékelhetően van jelen.”¹¹ Szinetár Miklós megemlítette egy, a rendezői színházzal ellentétes korszakot, mégpedig amikor a „színész diktatúrája” jellemezte a színpadokat. Erre elmesélte azt az anekdotát, amikor Várkonyi Zoltán rendezett egy darabot, melyben Somlay Artúr kétszeres Kossuth-díjas magyar színművész játszott egy szerepet: „Várkonyi nem neki mondta, hogy üvöltson, hanem a partnerének, hogy itt az alkalom, hát ordítani fog”. A különféle példákon keresztül felmerült, hogy ma is diplomatikusak-e a rendezők a színházban. A konklúzió az volt, hogy sokféle rendező van, aki más-más iskolát követ. De már a fogalom maga is régi és a valamennyien mást értenek alatta: „mindenki mást csinál”, [...], a Vígszínházban volt olyan rendező, aki csak azzal foglalkozott, hogy a jelmezek és a kellékek megfeleljenek a kornak.”

(Fotó: Vass Antónia)

Itt és most

Mindig érdekes kísérletnek tűnik és egyben tapasztalatnak színházi befogadóként, ha egy színházi alkotó nem egyszer, hanem több alkalommal tud ugyanahhoz az előadáshoz nyúlni. Szinetár Miklós legutóbb, 2024 tavaszán például egy hetven évvel ezelőtt is rendezett vígoperához, Daniel Auber *Fra Diavolo* című darabjához – azaz az első operarendezéséhez – tért vissza. A felmerülő gondolattal kapcsolatos, hogy mennyire viszonyul másképp a műhöz, mint korábban, megosztotta véleményét és jelezte, hogy a színház „mindig itt és most történik meg.” Kitért arra is, hogy szerinte „a rendezői dilettáns arról ismerszik meg, hogy ugyanúgy rendez a Szegedi Szabadtéri Játékokra kétezer embernek, mint a Zeneakadémia kistermében. [...] A színháznak az a különlegessége, hogy mindig akkor és ott történik. [...]”

Televíziós mérföldkő

Egy Szinetár Miklóssal készülő beszélgetésből nem maradhatnak ki a filmek, mely terület szintén – csakúgy, mint a színházművészet – jelentős szerepet töltött be Szinetár Miklós szakmai életében. A szakember kétkötetes könyvének második részében – *SZINETÁR Önéletrajz-szerűség és egyebek 2.* – kitér egyebek között a filmes pályájára. A televíziós filmek területén alkotott sorozatot, operafilmet, mozifilmet, de számos tévéjátékot is. A Magyar Televízió Zenés Színházát – a Zenés TV Színházat – Szinetár Miklós Bánki Lászlóval hívta életre, de, amiképpen a könyvében fogal-

maz „már előbb kezdeményeztem a zenés műfajok önálló televíziós megfogalmazását”.¹³ A moderátor a zenés tévés színházzal kapcsolatban arra volt kíváncsi, milyen apparátus – anyagi, technikai, humán-erőforrás stb. – kellett ahhoz, hogy újtára induljon a magyar televíziózás történetében egyedülálló sorozat (a '60-as évektől már készültek zenés filmek, de a Zenés Tv Színház mint műsor 1972 és 1998 között létezett).

Szinetár Miklós elmesélte, hogy az előadásokat már nem a színházból közvetítették, ami egyedülálló volt Európa-szerte. Hangsúlyozta, hogy „[...] a színház mint olyan, az zenés színház”. – Reflektált a görögökre, a kórusra, a szolistákra és az „énekben való kommentálásra”, illetve, hogy „[...] a színház valami elemelt dolog.” A zenész színház helyzete is szóba került a prózai színházi előadásokhoz képest, miszerint sokan lenézik a műfajt. Kiemelte, hogy szerinte legyen szó operáról, musicalről, operetről vagy éppen zenés vígjátékról, „ott hirtelen egy lépcsőre föllép a színház és elemeli a valóságtól, úgy, hogy a valóságnak a lényegét adja vissza.” Felmerült, hogy az említett korszakban létrejövő filmek miképpen tudtak önálló entitásként jelen lenni, melynek során felmerült, hogy egyfelől a színház stilizáltabb, mint a film, másrésztől egy, hogy egy jó operafilmet, vagy zenés filmek „a dolog lényegét mondják el, de valami pluszt képileg hozzátesznek”.

Így telt el kicsivel több mint egy óra, zenével, színházzal, zenés színházzal – miközben Szinetár Miklós színházi anekdotákon keresztül megidézte a „nagyokat”.

1. Egykori szülőháza helyén születésének 110. évfordulójára szobrot állított a város. Emil Venkov alkotásán szlovák és magyar nyelven emlékeznek meg a világhírű komponistáról. A szobor a Lehár-parkban található.; A Polgári Társulás elnöke Klemen Terézia pedig Az operettkirály – Lehár Ferenc életútja címmel adott ki illusztrációkban gazdag kötetet.
2. Villája, melyet halála után a városra hagyott, ma múzeumként üzemel. Néhány évnyi restaurációt követően idén májusban nyitotta meg kapuit a látogatók előtt, mivel a térség elnyerte 2024-re az Európa Kulturális Fővárosa címet. Lehár nevét viseli egyebek között a helyi mozi, de a koncertház/színházi épület is.
3. Lehár Ferenc zeneszerzői nagyságát, valamint az operettek térhódítását azt is mutatja példaképpen, A víg özvegy (1905) filmadaptációként is megjelent, illetve eljutott a világ különféle színpadaira is – mint az angol és amerikai színházakba. Lengyel Emese: A víg özvegy (1905) angol és amerikai színpadokon és filmadaptációként című tanulmányában úgy írja: „Lehár Ferenc zeneszerző, Victor León és Leo Stein librettisták A víg özvegy (Die lustige Witwe) operettjének ősbemutatóját 1905-ben tartják a bécsi Theater and der Wienben. Ezt követően, 1906-ban érkezik meg a magyar színpadokra, majd indul hódító útjára a bécsi– magyar operettirodalom máig népszerű darabja,

- elősőr Hamburgban, majd Berlinben alkalmazzák színpadra” – a szerző az operettanyag különféle narratíváját elemzi, melyek a számos adaptációban megjelentek, illetve az operett filmadaptációjával felhívja a figyelmet a két műfaj összefonódására is Lásd Lengyel Emese: A víg özvegy (1905) angol és amerikai színpadokon és filmadaptációként. In Dr. Koncz István – Szova Ilona (szerk): A 15 éves PEME XVII. PhD – Konferenciájának előadásai. Budapest: Professzorok az Európai Magyarországi Egyesület, 2018, 249–257.
4. „A »szocialista operett« – ami jelenthetet Szovjetunióból importált vagy Magyarországon az új világkép szerint írt, illetve »átírt« operettet (adaptációt) – hatalmi támogatása olyan törekvésként jellemezhető, melynek során az elit megpróbálja megreformálni a populáris kultúra egy jelentékeny elemét.” Heltai Gyöngyi: Operett-diplomácia. A Csárdáskirálynő a Szovjetunióban 1955–1956 fordulóján. Aetas, XIX. évf. 3–4.sz. 88. Ösztönözték az új művek létrejöttét, szovjet operettek magyarországi színpadokra adaptálását. Ez a zenében, a táncokban, de a téma-használatban is tetten érhető volt. Zenéről bővebben lásd: Szemere Anna: A szematismus „vívmánya” a szocialista realista operett. In Berlász Melinda – Domokos Mária szerk. Zenetudományi dolgozatok 1979. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1979,145–151; Táncról bővebben

- lásd: Lengyel Emese: Az operett-tánc tematizálása a Táncművészetben 1952 és 1956 között. In Lanszki Anita szerk.: Tánc és kulturális örökség. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2020, 144–152.
5. Szinetár Miklós: SZINETÁR Önéletrajz-szerűség és egyebek 2., A legvidámabb barakkban. Budapest, Free Spirit Publishing, 2024, 283.
6. Lásd Szinetár Miklós: SZINETÁR Önéletrajz-szerűség és egyebek. Budapest: Free Spirit Publishing, 2023.(187. oldaltól).
7. Az „új” Csárdáskirálynő nemcsak itthoni színpadon lett siker, hanem a baráti országokban is. Lásd bővebben Heltai Gyöngyi: Operett-diplomácia. A Csárdáskirálynő a Szovjetunióban...i.m., 87–118.
8. Kellér Dezső
9. Békeffy (Békeffi) István
10. Heltai Gyöngyi: Primadonna-paradigma. Blahától az „isteni Zsazsáig és Carola Ceciliától a Honthy-féle Ceciliáig. Metszetek, III. évf. 1. sz., 109. (Az egész tanulmányt lásd 82–116.)
11. Patrice Pavice: Színházi szótár. Ford.: Gyulás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsí Enikő. L'Harmattan Kiadó, 2006, 359.
12. Szinetár Miklós: SZINETÁR. Önéletrajz-szerűség és egyebek 2...i.m., 191.
13. Szinetár Miklós: SZINETÁR. Önéletrajz-szerűség és egyebek 2...i.m., 397.



MÁV Szimfonikus Zenekar

Fantasztikus spirituális utazás

Kivételes sorozatra készül Takács-Nagy Gábor vezetésével a MÁV Szimfonikus Zenekar. A Beethoven arcai ciklusban a szezon során elhangzik mind a kilenc szimfónia. A karmester úgy véli, a zeneszerző művei a ma emberének is iránymutatást adnak, hiszen bármennyi feszültséggel is vannak tele a kompozíciók, mindegyik fényben, örömben, diadalban ér véget, megmutatva, minden nehéz helyzetből fel lehet kelni.

✦ Réfi Zsuzsanna

„Majd fél évszázada élek együtt Beethoven zenéjével, a zeneszerzővel való kapcsolatam akkor kezdődött, amikor 19 évesen, 1975-ben a Zeneakadémia hallgatója lettem. Megalapítottuk a Takács Quartetet és Mihály Andrától, Kurtág Györgytől, valamint Rados Ferencről tanultuk a kamarazenét. Már fél év elteltével játszottunk Beethoven-vonósnegyest, s attól kezdve a zeneszerző művei részei az életemnek. A vonósnégyesben tizenhét évet töltöttem, s ezalatt mind a tizenhét quartetre írt darabját többször is előadtuk.

A Verbier Fesztivál kamarazenekarának 2007-ben lettem a vezetője, s ezt követően majd minden évben előadtunk az együttessel egy Beethoven-szimfóniát, kezdve az elsővel. Két felvételt hallott ezek közül a Deutsche Grammophone munkatársa, s olyannyira elnyerte a tetszését, hogy a lemezkiadó úgy döntött, szeretné kiadni a vezényléssel mind a kilenc darabot. Akkor még csak 6 szimfónia koncertfelvétele létezett (büszke vagyok rá, hogy élő előadások kerültek lemezre), mivel a pandémia is hátráltatott minket, de 2022-ben befejeződött a munka, és meg is jelent a lemez sorozat, amelynek különlegessége, hogy ez a Deutsche Grammophone utolsó fizikai példányokkal megjelenő Beethoven-ciklusa. Született náluk Klempererrel, Karajannal (háromszor) és Fricsayval is teljes Beethoven-szimfóniasorozat, de nagy büszkeség, hogy az utolsó kézbe fogható albumnak én lehetek a dirigense.

A borító fényképét elküldtem Lendvai Györgynek, a MÁV Szimfonikus Zenekar vezetőjének, régi kedves barátomnak, s ekkor vetette fel az ötletet, hogy a 2024/25-ös szezonban vezényeljem el az együttes élén a kilenc szimfóniát. Remek kapcsolat fűz a társulathoz, sok szép koncertet adtunk már együtt, így örömmel mondtam igent a felvetésre.

Húsz éves korom óta igyekszem a magam szerény módján felemelkedni Beethoven zenéjéhez, s hitelesen tolmácsolni a műveit. Ez a közel ötven éves kapcsolat nem jelenti azt, hogy minden titkát ismerem, de temérdek tapasztalatot szereztem, a véremlenben van. S úgy vélem,

a hazai közönséggel fantasztikus spirituális utazás lesz ez a kilenc szimfónia.

Kocsis Zoltán barátomtól hallottam egyszer, aki annak idején a Nemzeti Filharmonikusok élén egyetlen nap alatt elvezényelte az összes darabot, hogy ez kilenc testvér. Ugyanaz a vércsoport, de mindegyik teljesen más karakter. Magam is ugyanezt érzem.

A mostani sorozatban nem lesznek versenyművek, a rövidebb szimfóniák mellé egy-egy nyitány kerül. A sorozatot is egy ilyen kompozíció nyitja meg, hiszen a Beethoven arcai ciklus első, október 18-i hangversenyén az I. szimfónia mellett az István király nyitánya szerepel. Beethoven August von Kotzebue magyar vonatkozású darabjához írt művét 1812. február 9-én mutatták be a pesti Német Színházban. „Magyar barátaim felkértek arra, hogy írjak zenét nagy királyuk tiszteletére, s eleget fogok ennek tenni” – írta a darabról a zeneszerző.

Örülök, hogy magyar vonatkozása is van a sorozatkezdő estnek. A ciklus márciusban, a IX. szimfóniával fejeződik be. Mi magunk is más képet kapunk a zeneszerzőről, hogyha végig megyünk ezen a zenei utazáson. Olyan ez, mintha leülnék valakivel beszélgetni esteken át, s elmesélné az életét. Ezután a hosszú beszélgetés után biztos, hogy közelebb fogjuk érezni magunkat ehhez a nagy emberhez.

Azt tervezzük, hogy minden koncert előtt beszéljek is a publikumhoz. Nemcsak a művek előtt mondom majd néhány mondatot, hanem a hangversenyeket megelőző, hosszabban is mesélek a szerzőről, zenéről, s az érdeklődők kérdéseket is tehetnek majd fel.

Beethoven muzsikája tele van drámai konfliktusokkal, de az összes mű fényben, örömben, diadalban ér véget. Pozitív végkicsengés rejlik a zenében, hogy ne adjuk fel soha. És ez a mai korban élők számára is nagyon fontos üzenet. Beethoven hihetetlen intenzív, őszinte zenét ír, alig ismerem más szerzőt, aki hajlandó volna a kompozícióin keresztül ilyen pörére vetközni és megmutatni, minden helyzetből fel lehet kelni...”



Gramofon-összeállítás

Szinergia a Liszt Ferenc Kamarazenekarral

Október végén jelenik meg a Szinergia című CD, amely jelképesen és tartalmában is összefoglaló rögzítése a Liszt Ferenc Kamarazenekar elmúlt két évének. Szintézis és energiabomba, együttműködésben az időszak kiemelkedő művészpártnerével, Pablo Barragán klarinétművésszel és a Sárközy Trióval. A felvételeken a magyaros motívumok lenyomata sok szinten, többféle irányból, 21. századi újraértelmezésekkel válik közös klasszikus zenei nyelvvé, amiben mindenki átélheti zenei kultúránk szépségét és burjánzását. Az album címe SZINERGIA. Várdai István így nyilatkozott a névválasztással kapcsolatban: „Bizonyos értelemben ez az egész album egy olyan alkotás, amelyben a különböző ötletek és erők összeadódnak. A Hartmann Kamaraconcerto kivételével az album összes többi darabja különleges, nem eredeti változatban kerültek rögzítésre. Pablo az andalúziai gyökerekkel, a zenekar, én és a Sárközy Trió a magyar gyökereinkkel – a zenei inspiráció ebben a projektben a sokféle forrásból származik: kávéházi és szalonzene, könnyűzene, népzene, folklór, a 20. század eleji klasszikus zene... És ez volt az inspiráció Hartmann, Kodály, Bartók és a többiek számára is.”

Az album olyan zeneszerzők egymásra gyakorolt hatását állítja a középpontba, akik különböző életútjuk ellenére inspirálták egymást. A válogatás fókuszában Karl Amadeus Hartmann klarinét, vonósnégyesre és vonószekarra írt Kamaraconcertója áll, amely tisztelgés Kodály Zoltán előtt. Hartmann műve a zenei ötletek szintézise, a magyar népzene szellemét modern, introspektív hangzással ötvözi. Kodály Zoltán Kállai kettőse, illetve a 3. és 6. számú epigramma a zeneszerző a magyar hagyományokhoz való mély kötődését mutatja be. Ezek a darabok a mostani feldolgozásokkal felfedik a dallamok időtlen jellegét és vibráló energiáját.

Weiner Leó 1. divertimento című műve nosztalgikus, mégis élénk színnel gazdagítja az albumot. Sárközy Lajos és Várdai István szakértő feldolgozása új életet lehel ezekbe a klasszikus táncokba, kiemelve a magyar népzene maradandó von-

zerejét. Paco de Lucía Callejón del Muro című műve egy csipetnyi andalúz szenvedélyt visz a zenei gyűjteménybe. Pablo Barragán feldolgozása integrálja a tüzes flamenco ritmusait az album narratívájába, illusztrálva a tánc egyetemes, kulturális határokon átívelő jelrendszerét. Bartók Béla Román népi táncok című műve, amelyet Jonas Dominique svéd klarinétművész Martin Fröstnek ajánlva klarinét, cimbalomra és vonósokra hangszerelt, tovább gazdagítja az album anyagát. Bartók elkötelezettsége a népzenei hagyományok megőrzése iránt átüt ezekben az élénk, hangulatos táncokban, és bizonyítja mély kapcsolatát Kelet-Európa zenei örökségével. A SZINERGIA, amelyet Pablo Barragán klarinétművész, a Liszt Ferenc Kamarazenekar Várdai István zenei vezetésével és közreműködésével, valamint a Sárközy Trió ad elő, gazdag, sokrétű hangzásvilágot tár elénk. Minden egyes darab kiemeli zeneszerzőjének egyedi hangját, miközben feltárja az őket összekötő mély összefüggéseket. A SZINERGIA a sokféleségben rejlő egység ünnepe. Az élénk ritmusokon és a felidézett dallamokon keresztül a hallgatók meghívást kapnak, hogy megtapasztalják a párhuzamos életek harmonikus táncát, amelyeket a zenei inspiráció közös szálai kötnek össze.

SZINERGIA – Pablo Barragán, Várdai István, a Sárközy Trió és a Liszt Ferenc Kamarazenekar
Kodály: Kállai kettős (Csik Gyula átírata); K. A. Hartmann: Kamaraconcerto klarinét, vonósnégyesre és vonószekarra; Weiner: 1. divertimento, op. 20 (Sárközy Lajos és Várdai István átírata); Paco de Lucía: Callejon del Muro (Pablo Barragán átírata); Bartók: Román népi táncok (Jonas Dominique átírata Martin Fröstnek ajánlva klarinét, cimbalomra és vonósokra)
Kodály: 3. és 6. epigramma (Várdai István átírata). Közreműködik: Pablo Barragán (klarinét), Liszt Ferenc Kamarazenekar, Várdai István (cselló), Sárközy Trió. Lemezkiadó: Accentus

Pannon Filharmonikusok

Lehetőség az előrelépésre – sok új muzsikussal

Az új Titok elnevezésű évadjuk műsora nemzetközi színvonalú, nagy szakmai vállalás a zenekar részéről – véli Vass András, a PFZ állandó karmestere. Műsorpolitikailag is újításokat hordoz – teszi hozzá – hiszen, több mű képviseli a Kesselyák Gergely vezető karmester által emlegetett „szép” XX. századot, azt az irányzatát, amelyik még dallamokban, hangnemi relációkban gondolkodott. De más területen is megújul a Pannon Filharmonikusok, hiszen számos új zenésszel bővült a társulat.

Egy társulat életében ritkán fordul elő, hogy ilyen sok új muzsikusz érkezik egy évadban, külön a szekund szólamot lehet említeni, de ugyanígy legalább ekkora, sőt nagyobb fontossággal a fafüvös szólamot, ahol számos helyen történik újítás és felújítás – meséli a karmester. “Én személy szerint aktívan bekapcsolódom a vezető karmester projektjeibe akár a szólampróbák szintjén, így közvetlen tapasztalatom van már az évad elején, s vezényeltem is már a zenekart. Úgy gondolom, hogy nyilvánvalóan megvan annak a kuriózuma, hogy ennyi új művész csatlakozik, illetve annak is, hogy ki milyen iskolából jön, milyen fajta hangképzést, hangideált képvisel. De ennél sokkal fontosabbnak tartom, hogy milyen minőségű az együttes munka és erre milyen befolyással bírnak, miképp hatnak a frissen érkező kollégák. Az látszik az eddigi tapasztalatok alapján, hogy rendkívül nyitottak, alkalmazkodóképesek, gyorsan reagálnak, jó csapatjátékosok – és igazából minden zenekarnak erre van szüksége. Nem biztos, hogy a legkiválóbb muzsikusra, hanem a legjobb csapatjátékosokra. Egy hasonlattal élve, ahogy a fociban is, mindig a BL győztes csapat veri meg a világválogatottat és nem fordítva. Zenekari szinten is így van.

Ők azonban természetesen egyenként kiváló muzsikuskok is, nagyon magas színvonalú próbajátékokon bizonyítottak. Mert természetesen a személyes teljesítmény sem elhanyagolható, de a legtöbb alkalommal nem a legjobb egyéni teljesítmények alapján összevált csapat lesz a legsikeresebb, hanem az, amelyek a leginkább képesek együtt gondolkodni, együtt mozogni, egy irányba húzni. Azt is kiemelném, hogy ezt pusztán karmesteri oldalról is lehet eröltetni, de ha a művészekben nincs meg ez a fajta felismerés, hajlandóság,

megértés, akkor hosszú távon mindez nem lehet sikeres. Mi most kaptunk egy nagy lehetőséget arra, hogy a csapatmunka szintjén lépünk egyet előre. Az eddigi tapasztalatok alapján sokkal gyorsabban tudunk haladni, legyen szó az akár az intonációról, hangszínről, az arányok állítása. Ez inspiráló nemcsak a karmesterek, hanem a zenekar számára is, érzékelik, hogy a dolgok működnek, és nagyon gyorsan reagálnak a kollégák. Nemcsak a zenei anyag iránti érdeklődést tapasztaljuk, hanem a közös munka iránti elkötelezettséget is, azt a fajta törekvést, hogy hogyan lesz jobb együtt. Mindenki tisztában van azzal, hogy mit kell tennie első fagottként, első klarinétosként vagy első oboásként, hogy jó legyen. A magas minőségnek az egyéni teljesítmény kétségtelenül része, de legalább ennyire fontos az együtt muzsikálás, a kamarazenélés. Egy társulati zenekarnak is van egy közös szocializációja. Egymás mellett töltjük a napjainkat, egymással dolgozunk, és ha tetszik, ha nem, és valamilyen szinten önmagunk minden pozitívumával és negatívumával hatunk egymásra. Azt gondolom, hogy egy ilyen fiatalítás, egy ilyen fajta „vérfriítés” nemcsak arra ad lehetőséget, hogy valami újjal szembesüljünk, hanem önreflexióra is. Számunkra ez a lehetőség most adott, mert nagy számban ülnek be a zenekarba új kollégák, fiatal erők, akár vezető pozícióba, akik még semmilyen zenekarban nem szocializálódtak. Hozzák azt az örökséget, amit ők maguk egyénekként, tanulmányaik során a szülői házból és az oktatási rendszerből magukra szedtek. Szerintem itt nyílik ki egy ablak, amire korábban sokáig nem volt példa és úgy vélem, hogy ha ezzel a megnyíló lehetőséggel okosan élünk, akkor, ha fogalmazhatok így, mindannyian nyertesei leszünk ennek a folyamatnak.”





Miskolci Szimfonikus Zenekar

Közelgő ősbemutatók Miskolcon

Nem mindennapi hangversenynek ad otthont a miskolci Művészetek Háza december 16-án, hiszen a programban két ősbemutató is felhangzik Bartók Béla és Kodály Zoltán zenekari örökzöldjei mellett – ráadásul nem is akárhogyan „tálalva”! „Vissza a forrásokhoz!”: e sokszor hangoztatott jelszó nyomán ugyanis egyre tágabb teret nyerő elgondolás hangversenyéletünkben, hogy a népzenei gyökerű kompozíciók azokkal a dallamokkal együtt kerüljenek a közönség elé egy-egy este során, amelyek hajdan a zeneszerzőket is megihlették. A Miskolci Szimfonikus Zenekar előadásában fölhangzó *Marosszéki táncokhoz, Magyar képekhez, Erdélyi táncokhoz*, valamint a *Román népi táncokhoz* társítva Pál István „Szalonna” és Bandája ilyen melódiákat is föllevenít majd.

Annál sajnálatosabb tény, hogy az utóbbi évtizedek hazai zeneszerzésében háttérbe szorultak a folklorisztikus alapú törekvések. A komponista, népzeneész és kultúraszervező Kelemen László – szimfonikus zenekart, kórust, népi együttést és szólistát is színpadra léptető – *Piros, fekete (Te Deum)* című darabja ezt a negatív tendenciát hivatott ellensúlyozni. A zeneszerző életútját és törekvéseit gazdagon bemutatja Jávorszky Béla Szilárd tavaly kiadott könyve (*Kelemen László / Erdélyből a világ. Hagyományok Háza – Kossuth Kiadó*). A decemberben fölhangzó, nagyszabású mű a Miskolci Szimfonikus Zenekar felkérésére készült. Saját szavai szerint úgy értelmezte feladatát a komponista, hogy a felkérés „egy közönségbarát, népzenei alapú szimfonikus műre” szól, „amelyben csakúgy megjelenik zeneszerzői képessége és folklorista tapasztalata, mint a kolozsvári és budapesti táncmuzika múltja. A cím megfordítása Kányádi Sándor közismert verséhez képest (*Fekete-piros*) nem véletlen: a kolozsvári Posta téren táncoló székietek még a szerző is látta a hetvenes évek végén, viszont a megírt mű két tétel az élet és a halál két végpontját idézi. A népdalidézetek a népdalbéli piros pünkösdi szimbolikus megidézésétől a virágénekeken át a marosmagyarói halottas énekig terjednek, de a szerzői asszociációkon keresztül a mű szövevébe bekerültek szakrális szövegek is (*De profundis, Kyrie*), csakúgy, mint néhány kortárs költemény részlete. A népzenei hangszeres betétek a vokális dalok erdélyi változatai. A halottvirrasztó énekből a kibontakozást a *Te Deum* Sík Sándor által fordított szövege adja. A két nagy tétel között

eredeti népzene csendül fel, oldva az írott zene néholi komorságát, feszültségét.”

A *Piros, fekete (Te Deum)* megszólaltatásában a Miskolci Szimfonikusok, valamint napjaink egyik legkiválóbb primása, az egyik legtöbbet foglalkoztatott népzeneész vállal szerepet, aki otthonosan mozog a Kárpát-medence valamennyi tájegységének népzenei világában. Pál István „Szalonna” és Bandája elnyerte már a Magyar Örökség díjat, s hivatásként választották a Kárpát-medence kultúrájának megőrzését és átörökítését. Az együttes énekesnője, Pál Eszter népi énekes is pódiumra lép ezen a decemberi esten, akárcsak a Debreceni Kodály Kórus.

A bemutatásra kerülő másik mű komponistája a fiatal, miskolci születésű Siklósi Kristóf, aki zeneszerző és fuvolista, s mindkét területen számos díj birtokosa. *Európai utak* címet viselő darabja olyan muzikusnagyságaink előtti hódolat, akik jelentős módon gazdagították az összeurópai kultúrát. *Tiszteletem, Liszt Úr!* címmel írt szerzeményét három esztendeje nagy sikerrel tűzte műsorára a Miskolci Szimfonikus Zenekar, de korábban már a miskolci Operafesztiválon is bemutatták a művét. A hangverseny megvalósulásában jelentős szerepe lesz egy harmadik zeneszerzőnek, Cser Ádámnak is. Ő az est felkért karmestere, és nem elhanyagolható tény, hogy a Miskolci Nemzeti Színház zenei vezetőjeként maga is olyan muzsikát komponált a tavaly bicentenáriumát ünneplő teátrum jubileumi darabjához (Kisfaludy Károly: *A tatárok Magyarországon*), amely gazdagon merítkezik a magyar (és helyenként még tágabb) hagyományokból.



LISZT FERENC
KAMARAZENEKAR

Zenei kedvencek 4x60 percben a Liszt Ferenc Kamarazenekarral

Művészeti vezető: **Várdai István**
Koncertmester: **Tfirst Péter**



A Liszt Ferenc Kamarazenekar több mint 60 éve állandó szereplője a klasszikus zenei élet nemzetközi elitjének, fiatalosságát és kísérletezőkedvét megőrizve most 4x60 perces, tartalmas zenei élményre hívja a közönséget. A szünet nélküli műsorokra érkezhettek közösen a családok, az idősebbek és fiatalok: egy óra mindenkinek belefér.

2024. október 19. szombat, 19:00
Pozsonyi úti református templom
Zenei kedvencek 60 percben
– A barokk
Közreműködik: **Várdai István** (cselló)
Händel, Bach, Vivaldi

2025. február 14. péntek, 19:00
Budapest Music Center
Zenei kedvencek 60 percben
– A romantika
Grieg, Dvořák, Suk, Csajkovszkij

2024. november 22. péntek, 19:00
Festetics Palota
Zenei kedvencek 60 percben
– A bécsi klasszika
Közreműködik: **Gülsin Onay** (zongora)
Mozart, Beethoven

2025. április 10. csütörtök, 19:00
Budapest Music Center
Zenei kedvencek 60 percben – A kortárs
Miho Hazama, Erkin, Christopher Cerrone,
Pavel Fischer

További információ és jegyvásárlás: www.lfkz.hu
A változtatás jogát fenntartjuk.





MÁV
Szimfonikus
Zenekar

Christoph Eschenbach és a MÁV Szimfonikus Zenekar



JEGYEK: MAVZENEKAR.HU



Örök ifjúság

Mendelssohn / Mahler

2024. október 26. Zenekadémia
október 27. Pesti Vigadó

KÖZREMŰKÖDIK:

Abouzahra Amira – hegedű
Fejérvári Zoltán – zongora