

2024  
TAVASZ



KLASSZIKUS  
ÉS JAZZ

# BÁSITS BRANKA

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

ISSN 1416-1109



1000 Ft

Iveta Apkalna • Fotó © Alga Redmane

**mupa**  
Budapest

2024. május 7.

# IVETA APKALNA ÉS BOLDOCZKI GÁBOR KAMARAESTJE

Stratégiai  
partnereink:



A Mupa támogatója  
a Kulturális és Innovációs Minisztérium



[mupa.hu](https://mupa.hu)



<b>Tessék mondani, van a hangfelvételnek aurája?</b> (Könyves Klaudia)	4	<b>Az Ünnepi nyitányon túl</b> A főváros hangjai a zenében – 1. rész (Windhager Ákos)	28
<b>„Összetört, elhagyott, meghalt...”</b> Kiállítás a holokauszt operaházi áldozatainak emlékére (Kovács Ilona)	8	<b>A gyimesi népzene kutatástörténete</b> (Pásku Veronika)	28
<b>Megkésett hommage, évfordulóra</b> Szabó Csaba emlékezete (Gyenge Enikő)	12	<b>Some like it Jazz – Sikerre ítélve</b> (Iván Csaba)	32
<b>A Népszínházból az operaszínpadig</b> Szabados Béla (1867–1936) élete és művei (Lengyel Emese)	16	<b>Száz éve született az „isteni” Sarah Vaughan</b> (Márton Attila)	36
<b>Sugár Miklós két vágányon</b> Az életmű fejleményei (Hollós Máté)	42	<b>Conguerók New Yorkban</b> (Máté J. György)	38
<b>Picasso asszó</b> Beszélgetés Oláh Krisztián zongoraművész-zeneszerzővel (Iván Csaba)	44	<b>„Némely dalokat fészükben hagytam, némelyeket messzire reptettem”</b> Básits Branka gyökerekről, lemezokről, zenei kultúráról (Bencsik Gyula)	52
<b>A hangok közötti beszédes csend</b> Beszélgetés Simon Toldam dán zongoraművésszel (Máté J. György)	48	<b>Perfekció és hitelesség</b> A Samodai–Szives Duó új Dubrovay-lemeze (Solymosi Tari Emőke)	56
		<b>Hangok, utak, kísérletek</b> Új könyv Dudás Lajos művészetéről (Sinkovics Ferenc)	57
		<b>Mozaik</b> Zenei élet 2024 tavaszán (Réfi Zsuzsanna)	58

Gramofon – Klasszikus és Jazz  
Zenei folyóirat  
2024 tavasz, XXIX. évfolyam 1. (147.) lapszám

Ujházy László (1937–2019)  
Főszerkesztő: Retkes Attila  
Főszerkesztő-helyettes: Réfi Zsuzsanna

DTP: Tellinger András  
Web: Botos Regina, Nagy Noémi

Állandó szerzőink: Bencsik Gyula, Fittler Katalin, Gyenge Enikő, Hollós Máté, Iván Csaba, Kovács Ilona, Könyves Klaudia, Lengyel Emese, Lindner András, 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)

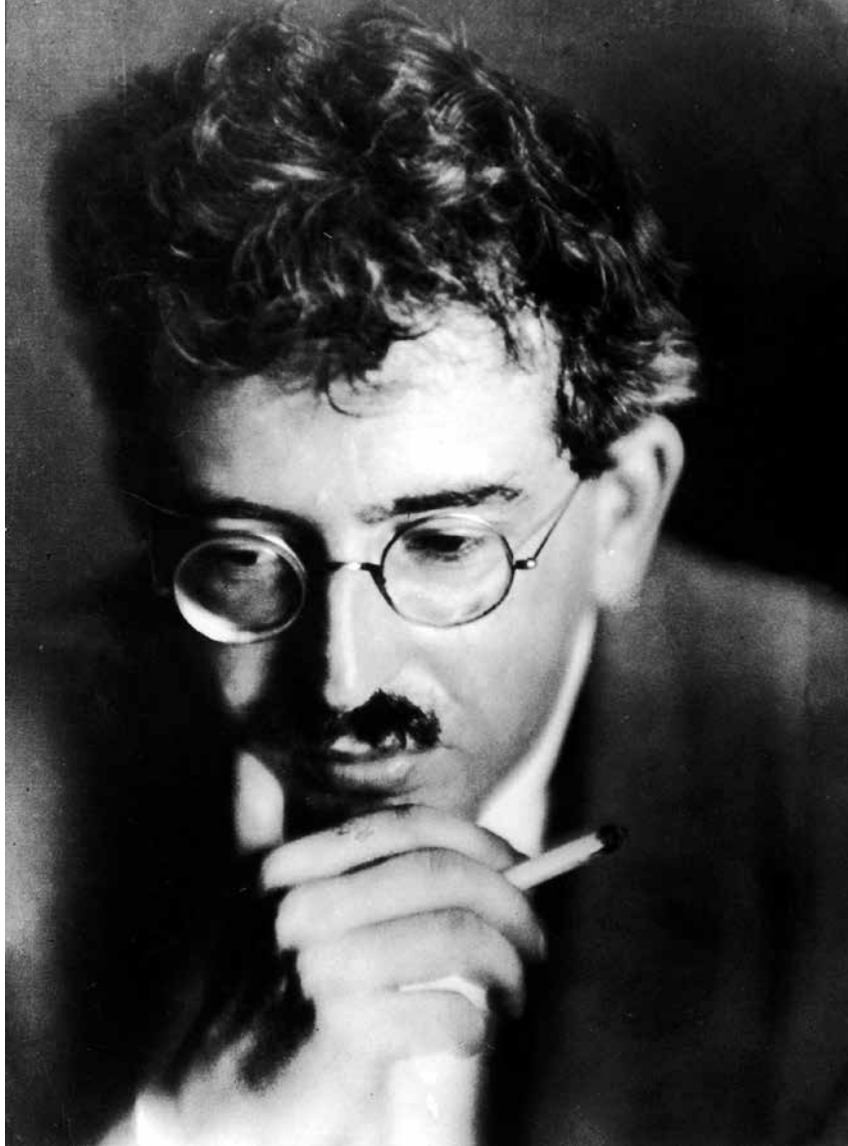
Címlapon: Básits Branka. Fotó: Kondella Mihály

ISSN 1416–1109

Kiadó: Gramofon Folyóirat Kft.  
Felelős kiadó: Dr. Retkes Attila ügyvezető  
1033 Budapest, Szentendrei út 95.  
Honlap: [www.gramofon.hu](http://www.gramofon.hu)  
E-mail: [zene@gramofon.hu](mailto:zene@gramofon.hu)  
Közösségi oldal: [www.facebook.com/gramofonkiado](https://www.facebook.com/gramofonkiado)  
Terjesztés: könyvesboltokban és zeneműboltokban országsszerte vagy előfizethető a kiadóban

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

Megjelenik évszakkonként  
Ára: 1000 forint



Walter Benjamin

 Könyves Klaudia

## Tessék mondani, van a hangfelvételnek aurája?

Bármennyire is azt feltételeznénk, hogy a kérdés amolyan korunk spiritualizmusával átítatott szemléletének szüleménye, de szó sincs erről – egy csaknem 85 évvel ezelőtt keletkezett esztétikai eszmefuttatás is már erre kereste a választ. A szerzője Walter Benjamin, az a német filozófus, irodalmár és esztéta, aki a 20. század első felének egyik legbefolyásosabb művészeteoretikusa volt, és az írás pedig *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* címmel jelent meg 1939-ben. Walter Benjamin koncepciójában megkérdőjelezhetetlenül minden műalkotásnak van aurája, de az már korántsem kézenfekvő, hogy ez az aura megjelenik-e a műalkotás reprodukált, vagyis újrateremtett változatában is, például fényképen vagy hangfelvételen. Ön szerint?



Tisztázásképpen kezdjük is rögtön a „műalkotás aurája” kifejezés magyarázatával: Walter Benjamin az aurára mint a műalkotás „itt és most” élményére tekint, vagyis az eredeti művel való közvetlen találkozás egyedi, egyszeri és megismételhetetlen esztétikai hatását érti ezalatt. Ha a művel nem közvetlenül, hanem közvetett módon találkozunk valamiféle másolat, lenyomat formájában, akkor „kimondhatjuk, hogy ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája” – írja Walter. „A folyamat szimptomatikus; jelentősége messze túlmutat a művészet területén. Általánosan úgy fogalmazhatunk, hogy a reprodukciós technika kivonja a reprodukáltat a hagyomány birodalmából. Amennyiben a reprodukciót sokszorosítja, egyszeri előfordulását tömegessel helyettesíti. S mivel lehetővé teszi, hogy a reprodukció a befogadó mindenkori szituációjának megfelelően jelenjék meg, a reprodukáltat aktualizálja.”

Tehát egyrészt azt állítja Walter, hogy minden műalkotás hagyományba illeszkedik, és az újateremtéssel ebből a hagyományból szakítjuk ki a műalkotást – gondolhatunk itt például egy misére, amely eredeti funkciója szerint az egyházi rítus hagyományába illeszthető, így a mise hangfelvételével tulajdonképpen az eredeti rendeltetésétől és esztétikai minőségétől fosztjuk meg a művet azáltal, hogy a templomi környezet helyett a nappali szobánkba helyezzük és adott esetben háttérzeneként hallgatjuk. Másrészt az egyszeri „itt és most” élményét a reprodukció átlényegíti és az újrahallgatás mindenkori helyzetéhez teszi „naprakészé”. Ugyanakkor Walter írásában található egy nagyon is előremutató gondolatot, miszerint: „Az eredeti mű Itt és Most-ja alkotja valódiságának fogalmát. (...) Míg azonban a valódi mű a rendesen hamisításnak bélyegzett manuális reprodukcióval szemben megőrzi teljes autoritását, addig a technikai reprodukcióval más a helyzet. Ennek kettős oka van. Először is a technikai reprodukció önállóbbnak bizonyul az eredeti művel szemben, mint a manuális. A fénykép esetében például kiemelheti az eredeti kép olyan aspektusait, amelyek csak a beállítható és szemszögét önkényesen megválasztó lencse számára hozzáférhetők, az emberi szem számára azonban nem. Vagy bizonyos eljárások segítségével – mint a nagyítás vagy a lassítás – olyan képeket képes rögzíteni, amelyek a természetes optika előtt rejtve maradnak. Ez tehát az egyik ok. A másik az, hogy a technikai reprodukció az eredeti alkotás leképezését olyan helyzetekbe hozhatja, amelyek magával az eredetivel sem érhetők el. Mindenekelőtt lehetőséget nyújt arra, hogy elébe menjen a befogadónak, történjék ez akár fénykép, akár hanglemez formájában. A katedrális elhagyja helyét, hogy egy műbarát dolgozószobájában leljen befogadásra. A koncertteremben vagy a szabad ég alatt előadott kórusmű a szobában ülve meghallgatható.”

Tehát már 1939-ben felismeri Walter, hogy a reprodukció hordozhat olyan minőséget is, amelyet az eredeti műalkotás



Leopold Stokowski

nem tud létrehozni, vagyis elképzelhető, hogy a reprodukció egyes aspektusaiban túlszárnyalja az eredeti alkotást. De Walter írásából erőteljesen kitűnik, hogy nem szeretné tovább boncolgatni ezt a szálát és semmiképpen sem szeretne túlzott jelentőséget tulajdonítani ennek a felvetésnek – érdekes kérdés, hogy vajon miért zárkózott el ettől? –, ugyanis a következő mondatával rövidre zárja a kérdést: „Habár azok a körülmények, amelyek közé a műalkotás technikai reprodukciójának terméke kerülhet, amúgy nem veszélyeztetik a mű megmaradását, mindenesetre megfosztják Itt és Most-jától.”

Ha kitekintünk az óceán túloldalára és megnézzük, hogy eközben Amerikában hogyan gondolkodnak erről a kérdéstről, akkor igencsak érdekes, hogy Leopold Stokowski már az 1920-as években (Walter írása előtt csaknem 20 évvel!) ráérez a hangfelvételekben rejlő lehetőségekre és már ekkor körvonalazódik benne az a gondolat, hogy a hangfelvétel önálló művészi értéket hordozó, mintegy különálló művészeti ággá kezdi kinőni magát. Aztán megérkezik Glenn Gould a híres kanadai zongorista is, aki az 1960-as években már egyenesen úgy tekint a hanglemezre, mint amely túlszárnyalja és rohamtempóban szorítja ki az élő koncertezés megszokott, ám idejétmúlt hagyományát – micsoda gyökeres változás ez ilyen rövid idő elteltével! Gould 1966-ban megjelent írásában mintha ezekből a szörmentén elejtett Walter-i gondolatoktól indult volna el és ezekből építette volna fel saját elképzelését a hanglemezek esztétikai koncepciójáról (pedig nincs tudomásunk arról, hogy kezébe került-e Walter írása). És most ugorjunk egy nagyot a 21. századba, egy olyan korszakba, amelyben az internet segítségével bármilyen műalkotás előhívható egy szempillantás

alatt, és ami talán ennél is fontosabb, hogy olyan minőségben lehet elkészíteni egy-egy reprodukciót, ami megtevesztésig hasonlít az eredetire – ha technikai minőségében nem jobb annál... Nézzük meg közelebbről, hogy mégis melyek azok az esetek, amikor a hangfelvétel tud olyan esztétikai többletminőséget nyújtani, amit az élő koncertművészen nem. A teljesség igénye nélkül álljon itt egy olyan felsorolás legendás, különleges hangfelvételeket felidézve, amelyek egyedi hangzásvilága reprodukálhatatlan lenne élő koncertkörülmények között.

Kezdjük a sort az Il Giardino Armonico együttes *A négy évszak* felvételével, Vivalditól: ahogy a nyári vihar villámjai cikáznak a térben teljesen váratlan helyekről becsapódva, hol a bal, hol a jobb hangszóróból, hol középről, előlről vagy hátulról meglepve a hallgatót, és mindezt makulátlan szólamérthetőségben, az a koncertteremben, de még egy kamarateremben is elképzelhetetlen. A zenei párbeszédnek olyan izgalmas térbeli játéka valósul itt meg, amely a koncertközégekben szinte teljesen elvesznek. (Ebben az esetben a közeli mikrofonozási technika, a nyers, ugyanakkor intim megszólalás, a térben jól elkülönített szólamok és az erőteljes dinamika adja ezt a különös hangzásélményt. Koncert esetében a térhatás visszaverődő hangjai ezek ellen dolgoznak). Aztán folytassuk a példák sorát egy olyan felvétel-

technikai szemponttal, amely a koncerthangzás során szintén elveszik: ez pedig a mélységi tagozódás, vagy a térbeli mélység fogalma. Ez lényegében azt a távolságot jelenti, ami a színpad közönség felőli részétől a színpad hátsó részéig terjed, azaz a koncertmester és a kórus utolsó sora között. Ezt a távolságot a koncertek során szinte egyáltalán nem érzékeljük (ugyancsak a visszaverődő hangok és a látvány miatt). Ez az a távolság, amely a hangfelvételeken nagyon különös atmoszférát tud teremteni, például a Mendelssohn-i tündérlenék világát ábrázoló vonóshangszerek és fúvóshangszerek térbeli elkülönülésével. A háttérből megszólaló, olykor csak felsejülő fafúvós játékos scherzók mintha egy másik szférából szólalnék meg jóval hátrébb, zengőbben és sejtelmesebben, mint a vonósok – ennek szép példája a Széll György dirigálta felvétel 1967-ből, amelyben a tömören, masszívan megszólaló vonóshangszerek és a fátyolos, távoli tündérvilágot megjelenítő fúvóshangzás kontrasztja olyan izgalmas hangképet eredményez, amely koncerteken sosem hallható.

Ha már a térbeliséget említjük: J. S. Bach *Máté-passiója* köztudottan két kórusra (és két zenekarra) íródott, és ez az elképzelés nem csupán az érdekes zenei és térbeli játék miatt alakult ki, hanem fontos dramaturgiai koncepcióval párosult. A két kórus ugyanis két külön időbeli sík jelképe is: míg az első kórus a bibliai szereplők szemszögéből látatja az eseményeket, addig a 2. kórus a mindenkori híveket gyűjti egybe, így a kétféle időbeli sík időnként kontrasztálva, időnként egybecsengően hangzik fel. Ezek a jól elkülönült időbeli és térbeli síkok a koncerteken jellemzően összemossódnak, és még akkor is, ha az előadás során térben igyekeznek elkülöníteni az együtteseket.

Hasonló szempontból legendásnak mondható Bernstein 1977-es Berlinben készült felvétele, amelyen saját *Chichester Psalms* című művét vezényeli az Israel Philharmonic Orchestra-val és a Wiener Jeunesse Kórusral. A kórus különböző szólamainak (avagy a hívek és a pogányok vitatkozásának) térbeli elhelyezése a 2. tételben szinte már egy hangjáték térbeli játéka élményével felér, miközben kristálytisztán kivehetőek a mélységi tagozódás egyes síkjai is – közel az előtérben a vonósokkal, azután mögöttük a hárfával és a fúvósokkal, mögöttük helyezkednek el az ütőhangszerek (térben szélesen elkülönülve bal és jobb oldalra), és mögöttük, illetve „felettük” emelvényen a kórus, mintegy ékszerként megkoronázva a hangképet.

Van egy zeneszerző, aki ugyan már a hangfelvételkészítés felvirágozása előtt meghalt, viszont a műveiben sok esetben élt olyan akusztikai és térbeli játékkal, ami igazán a hangfelvételekben valósítható meg olyan precizitással, ahogyan a szerző megálmodta – Mahler szimfóniáiról van szó, a távolból megszólaló rézfúvós szólókról, a külső együttesekről. Tudjuk, hogy Mahler hosszú órákat vagy akár külön próbákat is szentelt csak ezeknek a térben távolról megszólaló



Glenn Gould





szólóknak, együtteseknek, hogy honnan szólaljanak meg, milyen távolról, mennyire hallatszódjon a hangjuk a térben, a koncertterem ajtaja mennyire legyen nyitva vagy csukva az optimális hanghantás érdekében. Mahler egyébiránt nemcsak az akusztikai élmény vezérelte a minél tökéletesebb megszólalásban, hanem ezek a térben távolra helyezett zenei textúrák valami másnak is a szimbólumai: egy időben korábbi zenei korszak „letűnt” világa ez, és a térbeli különállóság egyben az időbeli síkok elkülönülését is jelzik. Ezek az izgalmas hanghatások, a távolból beszűrődő rézfúvós témák igencsak kreatív módon valósíthatók meg a hangfelvételeken olyan különös atmoszférában, amelyet a koncertterem szintén nem tud lehetővé tenni.

Folytatva a példákat említhetnénk Stravinsky „barbár” balettjeit, táncait, amelyeknek sajátos aszimmetrikus és nyers hangzásvilága a koncert akusztikájában elveszik, és nem csak a ritmus túéles pontossága, de a szólamok érthetősége is nagymértékben csökken. Ebből a szempontjából érdemes Stravinsky saját felvételeit meghallgatni – ezek után bármilyen jó koncertélmény sem lehet olyan hatású és olyan nyersen barbár, ahogy azt Stravinsky megálmodta.

Bár minden hangszer másképpen szólal meg hangfelvételen, mint élőben, de van egy hangszer, amely különösen érzékeny a koncerteken: ez pedig a zongora, amely ugyan nagy hangjával képes megtölteni a nagyobb koncerttermet is, de nagyon sok minden mégis elvész a térben, ilyen például a szólamérthetőség és a hangzás intimitása, izgalmas jellege. Hangfelvételeken rendkívül érdekes hatást eredményezhet az, ha például egészen közelről hallhatjuk a zongorát, minden egyes hangját szinte kijelölve a térben, így virtuóz szólamok esetén is kihallhatjuk a pergő futamokat anélkül, hogy a koncertterem akusztikája elmosná vagy elveszne benne a hangok karaktere. Például egy Chopin- vagy Liszt-mű esetében olyan belső szólamokat hallhatunk ki, amelyek egy koncertteremben egyáltalán nem hallhatók – részben a terem zengő jellege, részben pedig a hangszer felépítése miatt, ugyanis a zongora fedele nem irányítja egyformán mindenhova, jobbra-balra, az első sorba és a hátsó sorba a hangot, illetve a mély és magas húrok elhelyezkedése miatt sem halljuk mindig optimális arányban a mély és a magas fekvésű szólamokat. Hangfelvételen viszont rendkívül érdekfeszítő tud lenni egy optimális arány a különböző szólamok között, illetve a tér összezúgásának kiiktatása lehetővé teszi a szólamérthetőséget, ami pedig nagyon is meghatározó elvárás úgy egy Mozart-szonáta, mint egy virtuóz romantikus fantázia esetében.

Bár Benjamin Walter kevés szót ejt a hangfelvételekről, viszont annál többet ír a képi világról, a képfelvételekről és a filmről. Ha zenei analógiát keresünk, akkor Karajan filmjei sem maradhatnak ki a legendás felvételek sorából. Beethoven szimfóniái vagy Rachmaninov 2. zongoraverse-nyének koncertfilmje, vagy az újévi koncertek olyan sajátos

és izgalmas képi világot tárnak elénk, amelyek még a 21. században is képesek ámulatba ejteni a nézőt, legfőképpen művészi szempontból. Érdekes, hogy a technikai minőség milyen mértékben háttérbe szorul a művészi képi koncepció mögött!

Hosszasan folytathatnánk még a legendás felvételek sorát, de ne feledkezzünk meg a témaindító kérdésről sem, miszerint: létezik-e a hangfelvételnek aurája? Nos, Benjamin Walter szerint határozottan nem a válasz, de egy szempontot azonban biztosan nem tudott figyelembe venni: ez pedig a reprodukciós eljárások ilyen mértékű technikai fejlődése – úgy tűnik, hogy ezt könnyebben és hamarabb ismerték fel Amerikában, mint Európában. Az említett felvételek mind azokat az eseteket példázzák, amikor a hangfelvétel igenis – egyes aspektusaiban – képes túlnőni a mű élő, „eredeti” formáján és olyan hangzásélményt tud nyújtani, amely csakis egy hang-, illetve képfelvételi eljárás során jöhet létre. Egyetértve Pintér Tibor zeneesztétával, aki a következőképpen fogalmaz egyik írásának konklúziójában: „A stúdiómunka Gould számára a perfekcionizmus olyan fokára emeli az interpretációt, amely a zenemű legautentikusabb megszólalása lesz, és barázdákba vésett zenei tökélyként manifesztálódik, s ez az egyúttal az időbe is belevésett zenei tökély létrehozza saját auráját, a hallgató pedig egymaga teremti meg a zenehallgatás »itt és most«-ját. A reprodukció bekebelezi a zenemű auráját”.





Karczag Márton, az operaházi emléktár vezetője az MTE Nádasi Ferenc Gimnáziumának 11.a osztályával

 Kovács Ilona

## „Összetört, elhagyott, meghalt...” –

kiállítás a holokauszt operaházi áldozatainak emlékére

2024-ben emlékezünk a holokauszt 80. évfordulójára. A nyolcvan éve történt borzalmak nem merülhetnek feledésbe, emlékezni és emlékeztetni kell, elsősorban azért, hogy ilyen soha többé ne történhessen meg. Kerek évforduló nélkül is fontos, hogy beszéljünk róla. Fontos, mert a mai fiataloknak (is) tudniuk kell a múlttól, és fontos, hogy átérezzék, mit éltek át az emberek nyolcvan évvel ezelőtt csupán azért, mert zsidónak születtek. Ezért gondoltam arra, hogy a Magyar Táncművészeti Egyetem gimnazista korú diákjaival elmegyünk a Magyar Állami Operaház 2022 decemberében nyílt „Összetört, elhagyott, meghalt...” című kiállítására, melyet a holokauszt operaházi áldozatainak emlékére állított össze Karczag Márton kurátor, a Magyar Állami Operaház Emléktárának vezetője.



Az MTE Nádasi Ferenc Gimnáziumának 11.a osztályos művészsképzős hallgatói életkorukat tekintve is és érzelmileg is érettek már egy ilyen tematikájú kiállítás megtekintésére és befogadására. Tapasztalatom szerint sokkal érzékenyebben reagáltak, sokkal jobban megérintette őket az Operaház meghurcoltjainak története, mint átlagos kortársaikat. Nagy valószínűséggel azért, mert az operaházi művészek – énekesek, balett-táncosok, muzsikuskok és a műszakiak – világa tanulmányaik miatt is közel áll hozzájuk. Ezzel a látogatással egy kihelyezett történelem-, zenetörténet- és tánc-történet-órán vettek részt, melynek során a nyolcvan évvel ezelőtti elődjük életébe kaptak betekintést. A kiállítás helyszíne rendkívül izgalmas és egyedi, a színpad alatti patkóalakú pincében kapott helyet, ami a nagyközönség előtt teljességgel ismeretlen. Ide sem az operabarátok, sem az idegenvezetők nem jönnek le csoportjaikkal.

Karczag Márton intenzív és szerteágazó kutatómunka eredményeit tárta elénk. Kutatott az Operaház 1939–1944 között kiadott Évkönyveiben, online archívumokban, de elment a Kozma utcai zsidótemetőbe is, ahol gyakran már benőtt, nehezen megközelíthető sírkövekről szerzett kiegészítő információkat. Ennek a szívós nyomozásnak köszönhetően az Operaház nyolcvanhárom akkori, érintett munkatársát sikerült felvenni a listájába. A kutatás egyik nagy érdeme a sok közül, hogy nemcsak a hírességekre koncentrált – hiszen egy neves karmesterről, operaénekesről vagy éppen balett-táncosról könnyedén lehetett tudni a származását –, hanem minden operaházi dolgozóra kiterjedt a kutatás, legyen szó zenekari- vagy kórustagról, műszaki munkatársról, vagy éppen irodai dolgozóról. Összesen húsz tablót tekinthet meg az érdeklődő, melyen színházi beosztásuk szerint csoportosítva jelenik a nyolcvanhárom ember neve. Mindenkié, aki érintett volt.

A tablók anyagában tudatosan vállalt, hogy a szöveges részek dominálnak a képekkel szemben. Tényeket közöl, és ezek gondolkoztatnak el. Az 1. – bevezető – tabló áttekinti a kutatás előzményeit, megtudhatjuk, mi ihlette a kiállítás címét, miért jött létre és mi a célja a kiállításnak. A közvetlen előzmény Gábor Sylvie játékmester nevéhez kötődik, aki először végzett alapkutatásokat e témában készülő doktori disszertációjához. Dolgozatában az 1939. július–1944. március/április közötti időszakban – a második zsidótörvény és a német bevonulás következményként – elbocsátott operaházi dolgozók életét vizsgálta.

Sok szempontból szimbolikus a költői címválasztás: „Összetört, elhagyott, meghalt...”. Sokat mondó és egyben jelképes is, hogy Karczag Márton Jacques Offenbach (1819–1880) német zsidó származású zeneszerző egyetlen operájának – a *Hoffman meséinek* – főszereplőjét idézi. Hoffmann, a költő e szavakkal foglalja össze kudarcra végződő fellépéseinek történetét. Mindhárom szerelem szomorú véget ért, történetében pedig sátáni erők irányítják a cselekményt.



Első kedvese Olympia, egy mechanikus báb, akit egyik alkotója, Coppelius dühében összetör. A második szerelem egy velencei kurtizán felé irányul, aki Dappertutto (szintén az ördög) kérésére ellopja a költő tükörképét, aztán pedig egy másik férfi miatt elhagyja a költőt. Az opera végül Antonia, a tüdőbeteg leány történetével zárul, akit – ezúttal Miracle doktor képében – az ördög halálra énekeltet. Az 1. tablón Karczag Márton így ír: „A sors vagy a történelem ugyanezt a három utat tartogatta a vészidőszakban a Magyar Királyi Operaház zsidó származású művészei és egyéb dolgozói számára. Egy részük elpusztult a légerekben vagy a munkaszolgálat alatt, sokan kényszerültek örökre elhagyni az Operaházat és gyakran a szülőhazájukat is, de mindannyian megtörttek, lelkükön életük végéig nyomot hagyott a világháború utáni megaláztatásokkal, nélkülözéssel, meneküléssel és bujkálással teli embertelen időszak.” Az Offenbach-műre utalás azért is szimbolikus, mert a náci hatalomra jutásuk után ezt az operát is betiltották. (Hasonló sors jutott például Dohnányi átütő sikerű *A tenor* című háromfelvonásos dalművének is. A darab egy Mendelssohn-dallal végződik, melyhez a zeneszerző páratlan ellenpont-technikával társított az operában korábban már használt dallamokat. A náci nem engedték, hogy egy zsidó zeneszerző dallamai csendüljenek fel, még akkor sem, ha az egy nem-zsidó zeneszerző zseniális kompozíciós technikájának részévé vált. Mivel Dohnányi nem fogadta el a náci javaslatát, hogy a Mendelssohn-dalt egy árja szerző dalával helyettesítse, az opera lekerült a német színházak műsoráról.)<sup>1</sup>

A 2. tabló a történelmi kontextust vázolja fel. A kurátor rámutat, hogy az 1884-től működő Magyar Királyi Operaház

<sup>1</sup> Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 2002, 211.

társulatában a kezdetektől voltak izraelita vallású művészek, de egészen 1939 nyaráig nem volt antiszemitizmus az Operaházban. A tabló szerint „a numerus claususig operaházi antiszemita újságcikkeket sem igen találni, ez csak az 1930-as évek végétől lett »divat«. [...] A társulatot Radnai Miklós 1935-ös halálától 1944 júliusáig vezető konszenzusos igazgató, Márkus László ekkor felsőbb utasításra kénytelen volt érvényt szerezni az 1939. május 5-én hatályba lépett »második zsidótörvény« néven elhíresült rendeletnek.” Ettől kezdve nem hosszabbították meg a zsidó származású operaházi társulati tagok szerződéseit. A Színészkamara 1944. március 31-én összesen kétszáz zsidó művészt törölt tagjai közül, benne operaházi művészekkel.<sup>2</sup> A munkanélkülivé váltak egy része az OMIKE szervezte hangversenyeken és operaelőadásokon kapott fellépési lehetőséget. A 3. és 4. tabló a nyolcvanhárom nevet sorolja fel operaházi pozíciójukkal és megjelölve azt, hogy a későbbiekben mi lett azoknak a sorsa (meghalt – nem vették vissza – visszavették megjelöléssel), akiket 1939 és 1944 között származásuk miatt elbocsátottak állásukból.

Az 5. tabló ismét visszairányít a történelemhez: A 20. század magyar történelmében az 1920-tól megjelenő zsidóellenes törvények összefoglalását olvashatjuk az 1920. évi XXV. törvénycikk-től (közismertebb nevén a numerus clausus-tól, a zsidó származásúak magyar egyetemi felvételi arányát korlátozó törvénytől) az 1941. évi XV. törvénycikkig (a harmadik zsidótörvényig) bezárólag. A 6. tabló a törvények miatt munkanélkülivé vált zsidó művészek fellépési lehetőséget biztosító Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület (OMIKE) tevékenységét hozza közelebb a látogatóhoz. „Az előadásokat a Hollán Ernő utcai kultúrteremben, a Bethlen téri előadóteremben, valamint a Wesselényi utcai 382 férőhelyes Goldmark teremben tartották. Ez utóbbiban színházi és zenés előadásokat is kínáltak, melyeket kizárólag zsidó állampolgárok játszhattak és látogathatták. [...] A rendelkezés ellenére többször demonstratívan megjelent a nézőtéren többek között Kodály Zoltán, Tóth Aladár, Sergio Failoni és Ferencsik János is. A Művészakciónak hatóságilag megtiltották a jegyárúsítást és a nyilvános plakátokon való hirdetést, a programot csak újságokban és szóróanyagokon lehetett hirdetni.” – olvashatjuk. A koncertek mellett kiváló operaelőadásokat hallhatott a közönség. Ezek nemcsak operaházi művészek fellépésével valósultak meg, hanem – többek között – a pályakezdő operaénekeső, Rózsa Vera és férje, Weiner László közreműködésével, melyek során Weiner karmesterként, zongoraművészként és zeneszerzőként is fellépett. Az OMIKE 432 résztvevője 1939 és 1944 között (a németek bevonulásáig) 955 előadást tartott, köztük olyan műveket is játszottak, melyeket a zsidótörvények miatt kitiltottak a színházakból (például Halévy: *A zsidónő*, Goldmark Károly: *Sába királynője* vagy Offenbach: *Hoffmann meséi* című alkotását).

A következő tizenegy tablón annak a nyolcvanhárom operaházi dolgozónak rövid életútját olvashatjuk, akik Karczag



Márton kutatásainak köszönhetően ismertté váltak. A 7–8. tabló a magánénekesnők és magánénekesek, a 9. tabló a karmesterek és korrepetitorok, a 10. tabló az ügykezelésben dolgozók, a 11–12. tabló az énekkari, a 13–14. tabló a zenekari művészek, a 16. tabló a balettművészek, a 17. tabló pedig az operaházi művészek sorsát ismerteti. A 18. tabló talán a legszomorúbb tartalmú az összes közül: a holokauszt Operaházhoz köthető áldozatait sorolja fel – összesen húsz nevet.



Mák Magda balettművész, a vészkorszak szemtanúja



Nem véletlenül kapott helyet a kiállítás a színpad alatti patkóalakú pincében: 1944 decemberétől a Ház számos dolgozója és családtagjaik találtak itt menedéket a nyilasok, majd a szovjet katonák elől. A pincébe azonban nemcsak árja művészek költöztek be, hanem intenzív embermentés is folyt. A 19. tablón így ír Karczag Márton: „*Gaston Leroux 1910-es népszerű rémregénye, Az operaház fantomja misztikus ködbe burkolta a 19. századi dalszínházak kiterjedt pincerendszerét. A mítoszból valóság lett, amikor Budapest ostromakor – miután 1944. december 23-án egy Szöktevés a szerájából előadást követően hónapokra elhallgattak a műzák – a pesti Operaház pincéje »történelmi szerephez« jutott. [...] A társulat jelentős hányada a fokozódó bombázások elől (gyakran családostól) az Operaház alatt keresett menedéket. [...] 1944 decemberének utolsó hetében az operaházi pincerendszerben »önálló állam« alakult.*” Eme időszak máig élő szemtanúja Mák Magda (\*1925) balerina,<sup>3</sup> aki férjével, Sallay Iván hegedűművésszel 1944 karácsonyán menekült a Hajós utcai lakásuk fászpincéjéből az Operaház pincéjébe. 1945. február 12-ig laktak ott. A 2023. július 28-án készült interjúnk során elmondta, hogy a háborús helyzetet tekintve viszonylag jó körülmények közé kerültek az oda menekülők – köztük Kodály Zoltán és felesége, Emma asszony –, mivel volt víz, villany és fűtés. Ez nagy szó volt akkoriban. Tisztálkodni és mosni az emeleti mosdókban tudtak. Mák Magda egy kétlyukú kis tűzhelyen főzött, legtöbbször a még otthonról vitt babot. A pince folyosóin aludtak, a páholyokból lehordott ágyakká alakított bútorokon. Magda is feljárt az Operaház összes páholyába körülnézni, hogy mit lehetne hasznosítani onnan. Venczell Béla (a színház egykori vezető basszistája) például *Scarpia* trónusában üldögélt naphosszat, az asszonyok *Azucena* és *Carmen* csempészeinek bográcsaiban főztek. A többiekhez hasonlóan Mák Magda is kis „kuckót” csinált magának és férjének a folyosón egy kétméteres területen, hogy élni tudjanak ott. Nem volt fal, ott volt mellettük a következő „lakó”, akinek szintén megvolt a maga élettere. A „kuckók” nem voltak elfüggönyözve egymástól, arra nem volt lehetőség. Sokan voltak, Mák Magda szerint mintegy hétszázan.<sup>4</sup> Minden jól szervezett volt, valódi közösséggé alakult a pince-élet. A kapuk zárva voltak, a lakókból megszervezett őrség vigyázta, hogy illetéktelen ne mehessen be. Nem volt kijárással, de a bentlakók nem is akartak kimenni oda, ahol lőnek, ahol halottak fekszenek az utcákon. Ha jött a riasztás, hogy akár a nyilasok, akár később az oroszok be akarnak jönni, az igazgatói szoba mellett volt a rejtékhely. Itt a nagyméretű szekrényekben hatalmas könyveket tároltak a polcokon, melyekben az évadok előadásait dokumentálták. Oda bújtak az asszonyok és a lányok, hogy ne essen bántódásuk.

Ezeknek a heteknek-hónapoknak akadt krónikása is, az akkor még gyermek Erdélyi Hajnal (1934–2014), Keleti Erdélyi Gyula operaházi festő leánya, aki 2011-ben jelentette meg ennek az időszaknak a történéseit.<sup>5</sup> Többek közt így írt memoárjában: „*Odalent az óvóhelyen pezsgő volt az élet! Egy*

*valóságos föld alatti kis város, ahol mindenkinek megvolt a dolga, elfoglaltsága. [...] A népes gyülekezetnek irányításra volt szüksége. A vezetést, »igazgatást« Nádasdy Kálmán, Oláh Gusztáv és dr. Palló Imre vállalta. Ők olyan hallatlan lélektani intelligenciával teremtettek közösséget, hogy megszervezték, hogy mindenkinek legyen feladata. Mindenkit lekötöttek valami munkával, amihez értett.”*

Az utolsó, 20. tabló címe „Az élet folytatódik...”. Amilyen hamar csak lehetett, megkezdődött az újjáépítés, a romok eltakarítása – és az előadások újraindítása. „*A fővárosi színházak közül elsőként az Operaház nyitotta meg kapuit jelképesen a március 15-i nemzeti ünnepen, amikor is a Psalmus hungaricus és a Bánk bán első két felvonása hangzott el. Az első teljes operaelőadásra – Puccini Bohéméletére – egy héttel később került sor, ezután júliusig rendszeresen és igen változatos repertoárral játszottak. A művészeknek és a sokat szenvedett lakosságnak fontossá vált a kultúra, a menekülés az átélt borzalmak után, néhány órai menedék a hidegtől, éhségtől gyötört hétköznapokban.”*

Azóta sok víz lefolyt a Dunán, de nem merülhet feledésbe a történelem eme időszaka. Ahogy Karczag Márton fogalmazott az utolsó tablón: „*»Összetört, elhagyott, meghalt...« Nyolcvanhárom egykori operaházi tag – nyolcvanhárom egyedi sors. Emlékkükből fakadjon áldás!”*



<sup>2</sup> Az 1938-ban megszületett első zsidótörvény egyéb intézkedései mellett létrehozta a Színművészeti és Filmművészeti Kamarát, melyet a köznyelven röviden Kamara, Színészkamara néven is emlegettek. A hasonló céllal tervezett Zenészkamara – Dohnányi Ernő elszabotálásának köszönhetően – soha nem jött létre. Vázsonyi: i. m., 247–249.

<sup>3</sup> Mák Magdáról lásd: Kovács Ilona: „Szabálytalan pas de deux – Beszélgetés zenéről és táncról Roboz Ágnessel és Mák Magdával”. *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III.* In: *Táncművészet és tudomány XI.* Budapest: Magyar Táncművészeti Egylet, 2018, 255–271.

<sup>4</sup> A 19. tabló kétszáz és hétszáz közöttire teszi a hozzávetőleges létszámot.

<sup>5</sup> Erdélyi Hajnal: *Emlékkönyv az Operaház óvóhelyéről.* Budapest: Corvina Kiadó, 2011.





Szónyi Erzsébettel és Ujfalussy Józseffel a debreceni Bárdos Szimpóziumon (1991)



Gyenge Enikő

## Megkésett hommage, évfordulóra

Alkotó erejének teljében, 2003-ban távozott közülünk Szabó Csaba zeneszerző, népzenekutató, művelődésszervező és zenetudós. Zeneszerzői és tudományos életműve időnként előtör az ismeretlenségből, olyankor új meg új felfedezésekkel, rácsodálkozásokkal szolgál a hálátlan és az értékekre nem eléggé érzékeny utókor számára – mindannyiunk számára.

Csak csendes beletörődéssel olvashatjuk a pályatárs Szöllősi András elismerő, ám szigorú és önostorozó szavait: „Szabó Csabát az erdélyi zenekultúra egyik legfontosabb jelenségének érzem. [...] Sokoldalú, elmélyült, sokszor hézagpótló munkásságával, amelyet mindenkor kockázat- és áldozatvállalás árán végzett el, olyan életművet hagyott maga után, amely sok száz évre példaként szolgálhatna, ha valaki alaposabban megtekintené. De nálunk nem divat valamit alaposabban megtekinteni. [...] A magyar zenei élet szegye, hogy Szabó Csaba művei még ma is a megismerésre várók közé tartoznak. Manapság, amikor rég elfeledett és joggal elfelejtett zeneszerzőket cibálnak elő, halhatatlanná és klasszikussá kívánják hazudni – Szabó Csaba életműve még mindig a felfedezendő sorának végén áll, és várja, hogy sok apró fekete kő között valaki észrevegye egy gyémánt ragyogását. [...] Ez a gyémánt kétféle ragyogást sugároz: a korszerűségét és az időtlenségét [...]”

A komponista zenész fiai komoly erőfeszítéseket tesznek az életmű propagálására, menedzselésére – mint Szöllősi András szavaiból kiderült, erre nagy szükség van. Az ő érdemük a Szabó Csaba Nemzetközi Társaság és a rendkívül informatív honlap ([www.szcsnt.hu](http://www.szcsnt.hu)) létrehozása, életrajzi információink is ebből a hiteles forrásból származnak.

### Két ország, de egy haza és nemzet

Szabó Csaba (1936–2003) zeneszerző, zenetudós, népzenekutató a Maros-Torda megyei Ákosfalván született. Tanulmányait Marosvásárhelyen, a Franz Schmidt-tanítvány Tróznér Józsefnél kezdte, a kolozsvári G. Dima Zeneakadémián Jodál Gábor és Jagamas János zeneszerzés-növendéke volt. 1957-ben a marosvásárhelyi Állami Székely Népi Együttes karmestereként és zeneszerzőjeként kezdte pályáját, majd 1963–1987 között a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben tanított zeneelméletet, zenetörténetet és beszédtechnikát. 1961-től 1987-ig, Magyarországra való kiköltözése évéig a Romániai Zeneszerzők és Zenetudósok Szövetségének tagja és a marosvásárhelyi fiók titkára volt. Magyarországon 1988-tól haláláig a szombathelyi Berzsenyi Dániel Főiskola tanáraként dolgozott.

Szabó Csaba élete és munkássága két országhoz, de egy hazához és nemzethez, és egy vállalt hivatáshoz kötötte: az európai rangú magyar zenei művelődés szolgálatához. Mestereinek példája nyomán munkássága szerteágazó: egyforma intenzitással foglalkozott zeneszerzéssel, előadóművészettel, tudományos és oktatói munkával, művelődésszervezéssel.

Zeneszerzői életműve széles műfaji spektrumon ível át. Írt zenekari darabokat (*Nænia zenekarra és szintetizátorra*, *Passacaglia Kájoni János székely miséjének Kyrie eleison dalamára*, *Rondo concertante hegedűre és zenekarra*, *Üveg-szilánkok között – variációk zenekarra*), kamarazenét

A zeneszerző és a Csángómagyar daloskönyv notafája. Lőrincz Györgyné Hodorog Luca



(Beszélgetések zongorára és ütőhangszerekre obligát harmonikával, *Duó szaxofonra és fagottra*, *Négy kis darab hegedűre és zongorára*, *Négyen a térben – vonósnégyes*, *Szonatina „Looking back” gordonkára és zongorára*, *Szonáta rézfúvós kvintettre és magnószalagra*), valamint számos kórusművet, illetve énekhangokat és különböző hangszereket foglalkoztató kompozíciókat. Színházi kötődései figyelemre méltóak: számos színpadi kísérőzenét írt, többek közt Katona, Arany, Vörösmarty, Sütő András darabjaihoz.

### A magyar népzene ügye, szolgálata, kutatása

Zeneszerzői és tudományos érdeklődését a szülőföldje által meghatározott magyar népzenei és zenetörténeti hagyomány határozta meg. A magyar népzene ügye, szolgálata, kutatása, tanítása, hiteles közlése és megőrzése szellemi örökségének elsődlegesen fontos vetületét képezi. Emellett erősen foglalkoztatták a zenei prozódia és a zenetanítási módszertan kérdései. E témakörökben rendszeresen publikált erdélyi és magyarországi periodikákban, tanulmánykötetekben, illetve tartott előadásokat bel- és külföldön. 1977-ben megjelent *Hogyan tanítsuk korunk zenéjét* című kötete, 1980-ban cikkeinek gyűjteményét jelentette meg *Zene és szolgálat* címen. Fontos dolgozata jelent meg 1983-ban a Benkő András szerkesztette *Zenetudományi íráskönyvben* „Jelleg és prozódia. Szöveg és zene a ‘Cantata profana’-ban”. Seres András etnográfussal közösen jelentette meg 1990-ben a *Csángómagyar daloskönyvét*, amelyben a rendkívül gazdag néprajzi és művelődéstörténeti jegyzetanyaggal kiegészített, komplex népzenei lejegyzés a csángó magyar nyelviség és művelődés figyelemre méltó dokumentumkötete. Újabb munkája, az *Erdélyi magyar harmóniás énekek a XVIII. századból* 1999-ben elnyerte a Magyar Művészeti



A zeneszerző (középen), valamint fia, Szabó Péter csellóművész és Várjon Dénes zongoraművész a Magyar Rádió 22-es stúdiójában, a Szonatina felvételén (1996)

Akadémia Aranydíját. A háromkötetes könyv mintegy háromszáz egyedi faksimilét közöl, amelyben a magyar és az egyetemes egyházi zenekultúra rögtönzött többszólamúságának jelenségeit tárja fel. Munkájában a református egyházi népének többszólamúságának történelmi feltárásával – stílus és harmónia éneklési módok a magyar népdal közös éneklésében máig visszhangzó erdélyi hagyományainak a megtalálásával olyan zenetudományi problémakört elevenít fel, amelynek művelődés elméleti és gyakorlati jelentősége kiterjed zenei életünk minden fontos területére. Zenepedagógiai feladat lenne ennek a felfedezett és megmentett repertoárnak újraeléveníteni az énekkari rögtönzés harmóniás módját. Ez a munka 2001-ben CD-ROM-on jelent meg a Balassi Kiadónál. 2003-ban, Szabó Csaba halálának évében a szombathelyi Genius Savariensis Alapítvány adta ki a szerző sokévtizedes hangtani-esztétikai kutatásait összefoglaló munkáját *Adalékok a népzene-prozódia kérdéséhez* címen. „Zenei prozódia – a szöveg és a zene illeszkedésének tudománya –, kulshelyzetben, azokban a tárgyokban, amelyek

életem értelmét adják: a zeneszerzésben, a népzene-tudományban, a zeneelmélet- és népzeneitanításban” – ismerteti írását a szerző. A tanulmány egyfajta modernkori affektuselmélet alapján kutatja szöveg és dallam kapcsolatát. A szerző zenekari művének címét – *Üvegszilánkok között* – kölcsön véve több szerző reprezentatív kötettel emlékezett a 10 éve elhunyt mesterre és életművének számos aspektusára (2013, szerkesztette Dr. Ittész Mihály és Szabó Péter). A kötet Szabó Csaba alkotói tevékenységének elemzésén túl munkásságának történelmi háttérrel, az erdélyi magyar zenei élet elmúlt küzdelmes 50–60 évről is képet ad, ezzel a magyar zenetudomány területén hiánypótló alkotás.

### Zenei gondolkodó, tudós, művelődésszervező

Írásainak összefoglaló kötetekbe rendezése, szerkesztése és kiadása (*Szabó Csaba összegyűjtött írásai I.–II.*, 2017, 2021) szintén az utódok elkötelezettségét dicséri. Előadásokról és nyomtatásban már megjelent rövidebb írásokról van szó, több témakörben csoportosítva. „Pentaton hangrendszerek”, „Magyar népi többszólamúság”, „Erdélyi és moldvai magyar folklór”, „Egyházi népének”, „Írások Kodály Zoltánról és a Kodály-módszerről”, „Művelődéstörténet”, „Népzene–műzene”, „Prozódia” – a kötetek fejezetcímei aranyfonálként mutatják a zenei gondolkodót, a tudóst és a művelődésszervezőt foglalkoztató gondolatokat. Terjedelmi okok miatt csupán egy pár, különösen figyelemre méltó írásáról tudunk itt megemlékezni. Jelentékeny témája az erdélyi magyar beszélt nyelv torzulásainak kutatása, „a magyar beszéd ritmusa és hanglejtése” nevű tárgyat oktató főiskolai tanár különös affinitással és kritikai érzékkel elemzi a rádióban beszélők nyelvhasználatát. Külön kiemelnénk azokat a hiánypótló kutatásait, amelyek Marosvásárhely 20. századi zenei életének történetét dolgozzák fel 1968-ig, vagy amelyek a romániai magyar zeneélet 50 évével foglalkoznak, éppen az 1920 és 1970 közötti évek időszakának feltérképezésével. Talán nem szükséges külön hangsúlyoznunk, hogy ezek a kutatások milyen nehézségek árán – gúzsba kötve táncolva – valósulhattak csak meg. Trianon után az új hatóságok minden eszközzel igyekeztek elrejteni, semmissé tenni az erdélyi magyar kulturális élet folytonosságának tudatát, megszüntetni intézményeit: a levéltári kutatások, források tanulmányozásának adminisztratív akadályozása csupán egyik, könnyen beazonosítható nehézség volt, amivel a kutató szembesült.<sup>1</sup> Megjegyzés: az erdélyi városok zenei életének múltjáról még ma is méltatlanul kevés kutatást tettek közzé. Igen, valóban nagy vállalás, nagy munka ez: a források sokszor rendszerezés nélkül hevernek a levéltárakban, vagy el is vesztek, a 20. századvég még élő és emlékező muzikusainak emlékei is egyre fakulnak.

### Újraalapítani és szakmaisággal, tartalommal megtölteni

Máshol érdekes eszmefuttatásokat találunk a zenészek társadalmi rangjáról, zenészek és írók-költők megítéléséről





Szőnyi Erzsébet, Szabó Csaba, Kodály Zoltánné Péczely Sarolta, Erdei Péter, Mary Alice Hein az Első Nemzetközi Kodály Szimpóziumon – Oakland, California, USA 1973

közötti különbségről és e különbség történelmi (nagyreszt politikai, mondhatni: mozgalmi) okairól. *Zene és szolgálat* című kötetének előszavában hosszan idézi Aaron Copland gondolatait az amerikai zenei élet kialakulásáról, amely némely párhuzam levonása után keserű megállapításokra készíti. „Közismert tény, hogy a zene mindenütt utolsónak kezd virágozni a művészetek közül”, írja Copland.<sup>2</sup> Bár ősi formájában az ének a legegyszerűbb és természetesebb emberi tett, művészi zeneként mintha szilárdabb és sokrétűbb háttérre lenne szüksége, mint a többi művészetnek: zenekarokra, operaházakra, zongoragyárakra, zene-tanárokra és hangversenyrendezőkre. Szabó Csaba „kevés megszorítással” az erdélyi zenei életre is érvényesnek érzi az idézett gondolatokat, ám a „kevés megszorítás” igen lényeges elemeket takar: egy kései kialakulást-fejlődést, amit ráadásul ismétlődő kényszerű leállások és újrakezdések súlyosítottak. A dűlást, a meglévő intézmények földre döntését történelmi kataklizmák, és a már emlegetett nemzetiségpolitika egyként eredményezte. Újraalapítani és szakmaisággal, tartalommal megtölteni a megszűnt intézményeket, ellenszélben – a legnagyobb áldozatvállalást igénylő hatalmas feladatok egyike. Szabó Csaba számos ilyen úttörő feladatot vállalt fel, az Állami Székely Népi Együttes repertórium-kialakításának ügyét, a falusi kórusmozgalom ügyét, a zenetanárok számára szervezett árkosai találkozók ügyét, zenei ismeretterjesztést, a főiskolai tanítást, a *Művelődés* című lap szerkesztését, mindezt a zeneszerzői munkája kárára. „Hányszor sóhajtottam fel: bárcsak félrevonulhatnék dolgozószobámba, hogy hangjegyeimet róhassam! És hányszor éreztem lelkiismeret-furdalást, mert néhány hétig csak a zeneszerzésnek éltem, és szomorúan tapasztaltam, hogy az alatt védelem nélkül maradt egy-két hadállás!”<sup>3</sup>

Talán kijelenthetjük, legalábbis szeretnénk hinni, hogy Szabó Csaba jelentékeny, kvalitásos zeneszerzői életműve már önmagát „menedzseli”. Erre utalnak a hangversenyeken egyre gyakrabban megszólaló Szabó Csaba-darabok,

a Hungaroton kórusműveket és kamarazenét tartalmazó szerzői CD-jének (2006) sikere, kamaraműveiből májusban megjelenő új nagyszabású válogatás (Hunnia Records), és a legújabb felvétel, zongorazenéjének összkiadása a kiváló Balog József zongorázásával, amelynek a Brilliant Classics kiadó adott otthont.<sup>4</sup> (A zongoraművek lemezbemutató koncertje a cikk megírásával egy időben zajló Bartók Tavasz fesztivál eseménye volt.)



**1** Azt gondolnánk, hogy a rendszerváltás után ez a törekvés, a magyar múlt del/ctr+c/ctr-v jellegű törlése, behelyettesítése elveszítette prioritás jellegét, de nem, a gyökerek, az identitás-érzet eltörlését célzó akciók máig tartanak. Elég, ha az utcanévek átlag 5 évenként ismétlődő cseréjére gondolunk, soha nem hallott kulturális-politikai-egyházi személyiségek nevei kerülnek az utcanev-táblákra, amivel a város lakó identitása alól csendben kihúzzák a talajt – a fiatalok már ezeket a neveket tanulják és szokják meg.  
**2** Aaron Copland, *Az új zene 1900–1960* (Budapest, 1973.)  
**3** Szabó Csaba, *Zene és szolgálat* (Bukarest, 1980)  
**4** A felvételekről részletesen lásd: [www.szcsnt.hu](http://www.szcsnt.hu)



Márkus József, Kury Klára és Szabados Béla 1896-ban

 Lengyel Emese

# A Népszínházból az operaszínpadig

## Szabados Béla (1867–1936) élete és művei

Vannak olyan művészek – nem is kevesen –, akiknek neve a halálukat követő pár évtizedben a legkülönbözőbb okokból kikerül a köztudatból. Szabados Béla, a romantikus magyar zene mestere, megtalálható e képzeletbeli listán, hiszen neve és főképp művei már keveseknek csengenek ismerősen. Pedig gazdag és teljesnek mondható zeneszerzői pályájában egyaránt megtalálhatók dalszerzői versenygyőzelmek, elsőprő népszínházi operettsikerek és megannyi jelentékeny pozíció, köztük a Nemzeti Zenede igazgatói posztja is. Jelen cikkben életének és szerzői tevékenységének főbb állomásait tekintjük át, ami egybeesett a pesti Népszínház felemelkedésével és ezzel együtt a közönségizlést kiszolgáló színpadi művek írásával.



## A tehetséges Szabados-fivérek – Az ifjúkor

A *Rádióélet* című lap 1942-ben megjelent cikkéből<sup>1</sup> megtudhatjuk, hogy Szabados Bélát (1867–1936)<sup>2</sup> szülei nem zenésznek, hanem festőművésznek szánták. Az indíttatás korántsem meglepő, hiszen édesapja, Szvoboda Lukács (Béla az 1890-es években vette fel a Szabados vezetéknevet) szobrász- és festőművészként és sírkőkereskedőként tevékenykedett. Feleségével, Szoboszlay Lillával két fiút – Károlyt és Bélát – neveltek Pesten, akiket a zene iránt fogékony apjuk ismertetett meg a zongorajátékkal. „[...] Lukács sokoldalú művészlélek volt, akit a keresztelési anyakönyv szobrászként említ, aki azonban nemcsak hivatott festő is volt, hanem egyszersmind lelkes zenebarát is: kitűnő műkedvelő hegedűs hírében állott, s »részvényese« volt a Nemzeti Zenedének<sup>3</sup> – emlékezett vissza Major Ervin a Nemzeti Zenede évkönyvében. A kisebbik Szabados-fívér „Dussek és Kuhlau szonatinái után Bach kis prelúdiumait, s egy-egy könnyebb Mozart-szonátátételt játszott [...]”<sup>4</sup>, ez pedig már elég volt ahhoz, hogy édesapja támogassa abban Szabados Bélát, hogy tizenéves korától, a középiskola mellett, a Zeneakadémiára is járjon. „Még jóformán gyermekszámba mentem, mikor 1881. szept. 11-e nevezetes dátuma lett ifjú életemnek. E napon jelentem meg az orsz. m. kir. zeneakadémia nagy tekintélyű felvételi bizottsága előtt<sup>5</sup> – emlékezett vissza a zenetanulmányainak e meghatározó állomására maga Szabados Béla *A Zene* című folyóirat hátsólapján 1925-ben. Ő maga hosszasan ír a felvételi napjáról is. Mint mondta, az intézetben akkoriban a tematika nem fő- és kötelező tárgyakból állt, hanem a diákok zongorát és zeneszerzést egyaránt tanultak, mellékesen pedig zenetörténet- és esztétika ismereteket szereztek. Visszaemlékezéseiben a felvételi összetettségről is beszél: Erkel Ferenc (az intézet akkori igazgatója), Erkel Gyula és Volkmann Róbert vizsgáztatták, majd hosszabb ideig Volkmann-nál tanult.<sup>6</sup> „Ránk, Volkmann-növendékekre nézve nem várt szomorúság és gyász köszöntött be a tanév elején. Október 29-én meghalt szeretett mesterünk, s ideiglenesen árvaságra jutottunk. [...] engem az igazgatóság Koessler János tanárhoz osztott be. Ennél a kitűnő mesternél folytattam zeneszerzési tanulmányaimat.”<sup>7</sup> A zeneszerzést pedig Nikolits Sándornál fejezte be.

Szabados Károly (1860–1891)<sup>8</sup> – ha hihetünk a korabeli lapoknak – tehetséges szerzőnek bizonyult. 1884-ben, az akkor mindössze huszonéves Károly, a Magyar Királyi Operaház balettkarmestere lett.<sup>9</sup> Megírta a *Vióra* című háromfelvonásos balettművét<sup>10</sup>, mely történetének alapját Jókai Mór *A tengersizem tündére* című alkotása adta. Károly azonban ideje korán, a harmincas évei derekán agylágyulásban elhunyt, öccse pedig egyre komolyabban vette a zeneszerzői karriert.

Szabados Béla magánéletéről is essék szó: Balczár Irént vette el feleségül 1891. május 16-án<sup>11</sup>, fiúk, Szabados Béla

(1894–1970) a nagypapájához hasonlóan szobrászművészként ismert.<sup>12</sup> A zeneszerző egyébként a házasságuk tizenkilencedik évében, 1910 októberében vesztette el az akkor negyvenkét éves asszonyt.<sup>13</sup>

## Az egyetemi hangversenyteremből a katedráig

Érdemes szólni Szabados – a teljesség igénye nélkül<sup>14</sup> – legelső zeneszerzői munkáiról is. A szerző zeneakadémiai második évében (1882/1883) már vonósnégyest komponált, de kipróbálta magát a dalszerzésben is, az utóbbiban hamar sikereket ért el. 1885-ben – amelyre Major Ervin is felhívta a figyelmet – dalszerző-versenyt nyert: a *Magyar Salon* című sajtóorgánium pályázatán a magyar népdal kategóriában két szerzeményével – *Nem engedik azt az egek; Felszántottam kertem alatt a mesgyét*<sup>15</sup> – érdemelte ki a dobogó legfelső fokát. A dalok szerzésében élete végéig örömet lel: dalfüzeteti Németországban jelentek meg, megzenésítéseit rendszeresen díjazták versenyeken.

„Az 1885. június 24-i évváró hangversenyen két, zenekari tétele (andante-scherzo) került bemutatásra Erkel Gyula vezénylete mellett.”<sup>16</sup> Egyetemistaként még tragédiái nyitányával, valamint szimfóniáival keltette fel a szakma érdeklődését<sup>17</sup>, s mivel szokás volt beszámolni – nem csak

1 F.J.: Szabados Béla emlékezete. *Rádióélet*. XIV. évf. 17. sz. (1942. 04. 24.), 4. o.

2 Szabados Béla. In: Schöpflin Aladár főszerk. (1931): *Magyar Színművészeti Lexikon*. Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete. 155. o.; Dietrichné Dittva Zsuzsánna – Zelinka Tamás szerk. (2017): 1143 magyar zenepedagógus-zeneművész. *Parlando*. [http://www.parlando.hu/2017/2017-1/2017-es\\_kerek\\_szuletesnaposok.pdf](http://www.parlando.hu/2017/2017-1/2017-es_kerek_szuletesnaposok.pdf) (Letöltve: 2024. 03. 03.)

3 Major Ervin: Szabados Béla. In: Nodosa Károly szerk. (1937): *A Nemzeti Zenede Évkönyve 1936/1937*. Budapest: Nemzeti Zenede. 3–8. o.

4 Idézi Papp Viktort Major Ervin. *Uo.*, 3. o.

5 Szabados Béla: Visszaemlékezés. *A Zene*. VII. évf. 4. sz. (1925), 91. o.

6 *Uo.*, 91–96. o.

7 *Uo.*, 96. o.

8 Szabados Károly. In: Schöpflin Aladár főszerk. (1930): *Magyar... i.m.*, 155. o.

9 Zöldi Márton: Szabados Károly. *Vasárnapi Újság*. XXXIX. évf. 10. sz. (1892. 03. 06.), 175. o.

10 Ábrányi Kornél (1897): XXIV. – Emlékezés a *Vióra* szerzőjére. In: Uő.: *Életemből és emlékeimből*. Budapest: Franklin Társulat, Budapest. 299–307. o.

11 A korabeli lapok hírt adtak a frigyről, ami a Kálvin téri református templomban köttetett, ugyanis Szabados Balczár Rázmán tisztviselőlepi háztulajdonos lányát kísérte oltárhoz. Lásd egyebek között: Sz.n.: „Szabados Béla ismert fiatal...”. *Budapesti Hírlap*. XI. évf. 133. (1891. 05. 15.), 7. o.

12 A zeneszerző fiának pályaképeről lásd bővebben: Szolláth György: *Szabados Béla*. [Artportal.hu](https://artportal.hu/lexikon-muvesz/szabados-bela-6300/). URL: <https://artportal.hu/lexikon-muvesz/szabados-bela-6300/> (Letöltve: 2024. 03. 10.)

13 Major Ervin: Szabados Béla... *i.m.*, 5. o.

14 Major Ervin hívta fel a figyelmet arra, hogy a Szabados-műveket teljes egészében összeírni szinte lehetetlen: „a zeneköltő – ismert szerénységének tudható ez be – nemcsak, hogy nem gyűjtötte össze a reá vonatkozó cikkeket, kritikákat, de arra sem gondolt, hogy megőrizze valamennyi szerzeményét, illetőleg azokról pontos jegyzéket készítsen” – fogalmazott. Major Ervin (1937): Szabados Béla... *i.m.*, 3–8. o.; Másfelől e cikk kereteit is kimeríteni, ha az összes Szabados-műről hasonló terjedelemben szólnék.

15 Sz.n.: Pályázati jelentés. *Magyar Salon*. II. évf. 4. sz. (1885), 111. o.; Szabados Béla: Magyar népdalok. *Magyar Salon*. II. évf. 4. sz. (1885), 208–209. o.

16 Major Ervin (1937): Szabados Béla... *i.m.*, 3–8. o.

17 Sz.n.: Szabados Béla meghalt. *Nemzeti Újság*. XVIII. évf. 211. sz. (1936. 09. 16.), 11. o.





A bolond című opera főmotívuma. Forrás: Az Újság, 1911

a szaksajtóban – a zeneakadémiai ifjú tehetségek hangversenyeiről, néhány kritika fennmaradt Szabados Béla egyetemista korában készült alkotásairól is. Ilyen például az a 1884 júniusában rendezett zeneakadémia hangverseny is a Vigadó kistermében, amelyen Szabados másik két hallgatótársával mutatkozott be. „Legtöbb tehetségre az ifjú Szabados Béla műve vall. Legtöbb benne az önállóság és eredetiség, habár tehetsége természetesen még ki nem forrott. Meglepő érzékkel bír a zenekari effektusok iránt, és a hangszerezésben már is figyelemreméltó ügyességet tanúsít. A fiatal szerző Koessler F. tanítványa – Zeillinger Károly (Nikolics tanítványa) roppant nagy apparátussal ment neki tárgyának. Balladaszerűen dolgozott fel egy egyszerű kis lírai költeményt. Miért lő ágyúból verebekre? A kidolgozás különben igen gondos”<sup>18</sup> – hangzott a kritikai élt nem mellőző dicséret. Szakmai fejlődésére nagy hatással voltak a külföldi tanulmányutak: ellátogatott ausztriai és felső-olaszországi városokba. Mint Wagner-rajongó szerző pedig volt szerencséje Bayreuthba is elutazni.

1888 őszén az átmenetileg összekapcsolt Zene- és Színművészeti Akadémia színészeti tagozatának ének-korrepetitoraként kezdett el dolgozni, „majd 1893-ban, mikor az operai szakot végleg a Zeneakadémia vette át, itt folytatta az énekszerep-gyakorlat tanítását, utóbb a zongora-mellettanszakét is.”<sup>19</sup> A Nemzeti Zenede életének egy fontos intézménye lett, aminek főigazgatói posztját 1927-től egészen haláláig betöltötte. Több szervezetben tag volt, például az Irodalmi és Művészeti Tanácsában és a Rádió Zenei Tanácsában, de igazgatósági tagként tevékenykedett a Zeneszerzők Szövetkezetében is. Pedagógusként elméleti munkákat is jegyzett: Sík József zeneakadémia kollégájával együtt<sup>20</sup> *Elméleti és gyakorlati énekiskola* címmel sorozatot adott ki; 1910-ben a Zeneakadémián tanuló középiskolai énektanár-jelöltek számára *Kariskolai kézikönyvet* írt; majd

1921-ben *Solféje* címmel a zenei hallás képzésére és a zenei alapismeretek gyakorlati úton való tanítására kétkötetes kiadványt adott ki.

Zeneszerzőként hamar új lehetőségeket kapott, hiszen megtalálta a színház világa. Az a közeg, amely a dalok írásától valójában már csak egy karnyújtásnyira volt Szabadostól. Ám a szerzői indíttatás önmagában kevés, ehhez kellett még a pesti showbiznisz oly fokú fejlődése, hogy szükség legyen fiatal, tehetséges és az úgynevezett könnyű műzsát nem megvető komponistákra. Az első ilyen hely nem más volt Szabados Béla életében, mint a pesti Népszínház.

#### „Régi szerelmének, az operett műzsájának udvarol”<sup>21</sup>

A pesti Népszínházról mint a 19. század második felének egyik új színházi vállalkozásról szoktunk szólni. A kezdetben a Rákosi-dinasztia egyik tagja, Rákosi Jenő hírlapíró, író (1842–1929)<sup>22</sup> vezette a teátrumot a nyitástól, azaz 1875-től egészen 1881-ig. Ezt követően pedig Evva Lajos (1851–1912)<sup>23</sup> vette át az igazgatói posztot egészen 1897-ig. A Népszínház a népszínművek és az operettek egyik otthona lett, Szabados Bélára pedig csakhamar a színház egyik operettkomponistájaként hivatkoztak a lapok és a közönség is. Rákosi Jenő volt az, aki megtalálta az általa írt *A négy király* című librettóval, az operettet 1890 januárjában mutatta be a Népszínház.<sup>24</sup> A kritika szerette Szabados első operettvállalkozását, a *Budapesti Hírlap* hasábjain az alábbiak jelentek meg a premiert követően: „*A négy király* zenéjét egy kiváló tehetségű fiatalember, Szabados Béla írta. Első kísérlete ez, s meglep úgy dallamosságával, mint a kidolgozásban és hangszerezésben kifejlett formaérzékével, ízlésével, s zenei tudásával. Egyénisége még fejlődésben van s úgy látszik, inkább hajlik a komolyabb, érzelmesebb, lírai és melodramatikus zene, mint a komikai művészet felé. Amit ma nyújtott,



finom és előkelő, vidámsága kedves, játszi, de nélkülözők benne a pikáns elemet, a szilajságot, a temperamentum lobogó tüzeit és ötleteinek sziporkáit. Egyes számok igazi poétára vallanak, így az első felvonás kettőse [...] zeneirodalmunkban kiváló helyet foglal el – az ily idillikus hangulatok hatásában a zajosabb eszközökkel se bírja még fokozni: nincs hozzá – hogy úgy mondjuk – démona. De annyi szépet kaptunk tőle így is, s annyi szépet ígért a jövőre nézve ma, hogy első kísérletének igazán kivételes sikeréhez őszintén szerencsét kívánhatunk.”<sup>25</sup> A Népszínházba ezt követően hamar visszatért: Eugène Labiche (1815–1888) *Az első és második vígjátékából* készült operett, melynek szövegét Rákosi Jenő szerezte, zenéjét pedig Szabados komponálta. Ám a kritika a zenét kevésbé méltatta, ezenfelül a *Pesti Napló* újságírója néhai bátyjához hasonlította Szabados munkáját. „Ellenben a zene, melyet Szabados Béla szerzett, nem tudta a közönség tetszését egészen megnyerni. Nagyon kevésbé változatos, s feltűnő az invenció szegénysége benne. Alig akad igazán melodikus részlet, ellenben annál több reminiscencia. Egy-egy keringőt akár a publikum is kísérhetett volna mindjárt. De éppen ezeket tapsolták és ismételtették. A közönség szeret meggyőződni róla, hogy csakugyan régi ismerőst látott s ilyenkor ismételtet. A zenében az instrumentáció a legsikerültebb. Ebben Szabados Béla egészen a bátyjára üt.”<sup>26</sup> Nem tudhatjuk biztosan – de sejthető, miközben az oktatás és a dalszerzés terén igen csak sokat dolgozott a zeneszerző –, hogy e kevésbé sikerült népszínházi felkérés miatt csak néhány év elteltével komponál újra operettet. A Népszínházba 1895. november 23-án tért vissza, méghozzá sikeresen a *Rika (A szép cigányleány)* című operettel<sup>27</sup>, amelynek szövegét Márkus József (1864–1911)<sup>28</sup> jegyzi. Ezt követte a Népszínházban 1896 januárjában *A három kázmér*<sup>29</sup> című énekes bohózat, majd a következő évadban a Márkus József szövegére írt *A kuktakisasszony* című énekes bohózat, amely szintén elnyerte a közönség tetszését: „Szabados Béla fülbemászó zenével sietett a librettista segítségére”<sup>30</sup> – olvashatjuk a *Pesti Hírlap*ban. A *Zenelap* munkatársát azonban már kevésbé győzte meg a darab, bár a zenei anyagról kevésbé volt lesújtó véleménye, nem úgy, mint a librettóról: „A darabról nagyon kevés a mondanivalónk; az egész egy nagyon gyöngye tákolmány, melyet nem lehet komoly számban venni; van benne egy pár összefüggéstelen jelenet, melyet csak a közönség és itt is jobbára a karzati közönség kacagó idegeit hozták mozgásba. A zenéjét Szabados ismert zeneszerző írta több sikerrel; van benne egy pár szám, melyek jobb szövegre volnának érdemesek.”<sup>31</sup> 1901-ben újabb színházi munkát kapott: kísérőzenét írt Gárdonyi Géza *Karácsonyi álom* című, háromfelvonásos betlehemes színjátékához, amelyet a Nemzeti Színházban, 1901. december 13-án mutattak be.

1904-ben (egészen 1906-ig) Vidor Pál (1846–1906)<sup>32</sup> került a Népszínház igazgatói székébe, az „új korszak” első bemutatója a zeneszerzőhöz fűződik. A nagyoperettet, ami végül a *Felsőbb asszonyok* címet viselte, még az előző vezetőség

rendelte<sup>33</sup> Szabadostól és Lovik Károlytól (1874–1905)<sup>34</sup> és Pakots Józseftől (1877–1933), ami így kicsit Evva sikereként is elkönnyelhető. A darab ősbemutatójára 1904. március 26-án került sor.<sup>35</sup> Ha kellő kritikával olvassuk a korabeli tudósításokat<sup>36</sup>, elmondhatjuk, hogy a „finomkodó” sorok nem sokat árulnak el a muzsika valódi arcáról, de sokat elárulnak – mint a többi esetben is – arról, Szabados milyen pozícióban volt a hazai zenei és színházi szférában, s a kritika mint műfaj fejlődésének éppen mely szakaszában tartott. Ez esetben az *Ország-Világ* cikkéből álljon itt e részlet, mely jól mutatja azt, hogy Szabados Béla elismert művészként, nem csak operettszerzőként volt jelen a magyarországi zenei életben: „Szabados Béla szintén legkomolyabb művészbemutatóink sorába tartozik, aki a zenét lelkesedéssel, odaadással és kolosszális tudással kultiválja, és aki időről-időre egy kis kirándulást csinál a víg, a pajzán, a könnyűzene terére, hogy ott bájos és fülbemászó aranyos dallamokkal gyönyörködtesse közönségét. A *Felsőbb asszonyok* zenéje nem

**18** Sz.n.: „Az orsz. kir. zeneakadémia ma délelőtt...” *Pesti Hírlap*. VI. évf. 179. sz. (1884. 06. 30.), 9. o.

**19** Major Ervin: Szabados Béla... *i.m.*, 5. o.

**20** Fejlődött az énekkutatás, aminek egyik jele a tananyagok írása/fejlesztése is. „A két világháború közötti énekes generáció nagyjai elsősorban a Zeneakadémia növendékei közül kerültek ki, ekkoriban Georg Anthes, Maleczky Bianka, Székelyhidny Ferenc operaházi művészek, valamint Sik József és Szabados Béla személyének köszönhetően világviszonylatban is jelentős énekkutatás zajlott Budapesten” – írta Szabó Ferenc János. Lásd Szabó Ferenc János (2013): *A magyar komolyzenei előadóművészet – intézmények, iskolák, egyéniségek*. <https://zti.hu/index.php/hu/mza/mz-20/103-szabo-a-magyar-komolyzenei-eloadomuveszet> (Letöltve: 2024. 03. 02.)

**21** I–s.: Szabados Béla. *A Hét*. X. évf. 1. sz. (1899. 01. 01.), 13. o.

**22** Rákosi Jenő. In: Székely György főszerk. (1994): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 638. o.

**23** Evva Lajos. *Ibid.* 196. o.

**24** Berczeli Károlyné (1957): *A Népszínház műsora (Adattár) – Színháztörténeti Füzetek 20*. Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet – Országos Színháztörténeti Múzeum. 36. o.

**25** –l.: *A négy király*. *Budapesti Hírlap*. X. évf. 10. sz. (1890. 01. 11.), 3. o.

**26** Sz.n.: Népszínház. *Pesti Napló*. 42. évf. 97. sz. (1891. 04. 09.), o.n.

**27** Berczeli A. Károlyné (1957): *A Népszínház műsora (Adattár) – Színháztörténeti Füzetek 20*. Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet – Országos Színháztörténeti Múzeum. 41. o.; Sz.n.: *Rika és a szerzők*. *Magyar Génius*. V. évf. 3. sz. (1896. 01. 12.), 34. o.; A mű egyébként Kürty Klára, a Népszínház primadonnájának kívánalmára készült, aki „már régóta táplálta a vágyát, hogy egy úgynevezett cigány-szeretpre kreálhasson” – fejtette ki a *Pesti Hírlap*. Lásd: „D’Artagnan”: *A Rika szerzője*. *Pesti Hírlap*. XVII. évf. 322. sz. (1895. 11. 23.), 6. o.

**28** Márkus József. In: Székely György főszerk. (1994): *Magyar...i.m.*, 489. o.

**29** Sz.n.: *Három kázmér*. *Pesti Napló*. XLVII. évf. 25. sz. (1896. 01. 26.), 9. o.

**30** (–ldi.): *A kuktakisasszony*. *Pesti Hírlap*. XIX. évf. 325. sz. (1897. 11. 24.), 6. o.

**31** I.o.: „A Népszínházban...” *Zenelap*. XI. évf. 27. sz. (1897. 12. 05.), 4. o.

**32** Vidor Pál. In: Székely György főszerk. (1994): *Magyar...i.m.*, 859. o.

**33** Sz.n.: *Felsőbb asszonyok*. *Ország-Világ*. XXV. évf. 14. sz. (1904. 04. 03.), 276. o.

**34** Lovik Károly. In: Schöpflin Aladár főszerk. (1931): *Magyar...i.m.*, 147. o. (Megjegyzés: A lexikonban a *Felsőbb asszonyok* című operett zeneszerzője hibásan szerepel, de Szabados Károly a mű keletkezésének időszakában már nem élt.)

**35** Berczeli Károlyné (1957): *A Népszínház műsora... i.m.*, 49. o.

**36** Lásd egyebek között (r.): *Felsőbb asszonyok*. *A Hét*. XV. évf. 13. sz. (1904. 03. 27.), 207. o.; Fáy Nándor: *Felsőbb asszonyok*. *Független Magyarország*. III. évf. 729. sz. (1904. 03. 27.), 27. o.

a hétköznapi operett-muzsika. A finoman kidolgozott, bájosan megcsendülő, édesen dallamos áriák egymásutánja ez az alkotás, amely Szabados Béla országos hírű nevét csak még kedveltebbé és tiszteltebbé fogja tenni.<sup>37</sup> Egymást érték a Szabados-operettbemutatók, ugyanis április 9-én színre került a Kaczér Vilmos (1878–1953)<sup>38</sup> szövegére írt *A múmia* című operett is, méghozzá a Magyar Színházban.<sup>39</sup> A lapok többsége sikerként (többször kihívták a szerzőket a színpadra stb.) számolt be a régóta elkészült, ám végül 1904-ben bemutatott műről, ám nem maradhat említés nélkül a *Pesti Napló* április 10-ei cikke, ami viszont arról számolt be, hogy a közönség érdeklődése csekély volt és kritizálták a kevésbé „lelkes” előadást: „Láttunk mi a mainál százszor rosszabb szöveget és hallottunk ezerszer rosszabb zenét, amit reklámharsonával hirdettek előre a közönségnek. Ma este a félig üres páholyok és a hézagos földszint mutatták, hogy a színház félvállról vette az egész darabot. Ez nem járja, kivált magyar szerzőkkel szemben nem. Vagy rossznak tartanak egy darabot, és akkor ne fogadják el, vagy ha már elfogadták, adják elő lelkiismeretesen. Mert a mai ímmel-ámmal való előadásból lelketlenség volna bármilyen következtetést vonni az operett szerzőire, ők megtették a magukét, többet nem lehet kívánni tőlük.”<sup>40</sup> Az, hogy valóban mi húzódtott a háttérben, aligha tudhatjuk, ám abból a nézőpontból érthetetlen, hogy Szabados korábban már sikeresen debütált a Magyar Színházba *A bolond* című énekes legendával – a szövegét Rákosi Jenő írta – 1898. december 29-én<sup>41</sup>, majd 1902-ben felújították.<sup>42</sup> Beöthy László 1898 került az operettszínházként működő Magyar Színház élére, s e darab hozta meg az áttörést (a Herczeg Ferenc *Gyurkovics lányok* című darabja mellett). Szabados első három műve, amelynek szövegét Rákosi írta, a Népszínházban debütált, „A negyedik, *A bolond az Izabella téren*.”<sup>43</sup> E darab pedig Szabados-életmű egyik legnépszerűbb alkotása: az Operaház kérésére átdolgozta népies dalművé<sup>44</sup>, amely 1911. március 14-én debütált<sup>45</sup>, s nagy siker lett az operaszínpadon is. Az átírásról a következőképpen emlékezett meg egy korabeli lap: „Rákosi eliminálta cselekményéből a prózát, elhagyott jelenéseket az eredeti szövegből, hogy azokat aztán az új keretbe illő szcénákkal pótolja. Nehezebb feladata volt persze az átalakítás munkájában Szabadosnak, aki alig használhatott fel valamit a régi partitúrából, mindössze négy-nyolctaktusos periódusokat, továbbá egy-egy jellegzetes motívumot, amelynek beleillesztése az új átdolgozásba nem szállíthatta le a mű operai színvonalát.”<sup>46</sup>

1906. október 20-án a *Szép Ilonka* című daljáték<sup>47</sup> erejéig a Király Színházhoz szegődött: a népszínházi évek után Vágó Géza (1882–1942)<sup>48</sup> és Szávay Gyula (1861–1935)<sup>49</sup> szövegére írt olyan művet, amely nem kapott pozitív kritikát. „Természetesen azon kell kezdeni, hogy a *Szép Ilonka* szerzői a János vitéz példátlan sikerén felbuzdulva fogtak Vörösmarty Mihály csodaszép, mély érzésű és közismert poémájának földolgozásába. Az eredmény azonban nincs nagyon arányban ambíciójukkal. A szerzők a magukéból igen keveset

adtak földolgozás közben daljátékuknak; csupán dramatiszták a költeményt és mintha csak azon igyekeztek volna, hogy valamiképpen bele ne költsenek valami új dolgot Vörösmarty költeményébe”<sup>50</sup> – olvasható a *Pesti Hírlapban*. De – a teljesség igénye nélkül – egyebek között *Az Újság* sem kímélte a szerzőpárost: „A szövegíró könnyen banálisává válik, a zeneszerző még inkább. Sok líra, kevés cselekmény. Telik-e belőle három felvonásra? Vörösmarty költészete daldalmaskodott ma este.”<sup>51</sup>

E rossz kritika majdnem két évtizedig tartotta távol Szabados – ahogy a szerző is fogalmazott – a „könnyebb műfajú zene” írásától. 1922-ben és 1923-ban került még ezt követően színre egy népies daljátéka, majd egy operettje a Városi Színházban. A *Bolond Istók* népies daljáték szövegét Petőfi Sándor azonos című műve alapján Sas Ede (1869–1928)<sup>52</sup> és Bihari Ákos (1873–1924)<sup>53</sup> írták, ősbemutatójának dátuma 1922. december 22-e. A Petőfi-centenáriumra készült daljáték kellő dicséretet kapott a zene tekintetében is:

„Szabados Béla [...] ihletett apostola a művészi értékű magyar muzsikának. Ebben a partitúrájában is hű maradt eddigi törekvéseihez, amelyeket ezúttal Petőfi emlékének és világirodalmi nagyságának jelentősége ihletett meg. A darabban sok önálló értékű zenei alkotás domborítja ki a magyar zene monumentalitását, amely sohasem veszíti el eredeti jellegét, még a finálékban sem, amelyeket szintén a magyar motívumok fűznek egyggyé.”<sup>54</sup> Ezt követte a Sas Ede szövegére írt *Menyasszonyháború* című operett, mely alkotás szintén a Városiban került színre 1923. december 7-én.<sup>55</sup> Hogy miért írta végül meg a művet, ezt legelső forrásból, a szerzőtől tudhatjuk meg: „Részben pedagógiai elfoglaltságom, de még inkább a modern operett olyan irányba való terelődése, mely művészi elveimmel és meggyőződésemmel össze nem fér, arra késztetlek, hogy az 1904-ben<sup>56</sup> színrekerült *Szép Ilonka* után a könnyebb műfajú zenétől elforduljak. Időközben négyfelvonásos magyar tárgyú operát írtam, mely az 1924-es szezonban az Operában fog színre kerülni. Tavaly nyáron egészen váratlanul a *Bolond Istók* című daljáték megzenésítésére kértek fel. A Petőfi-centenárium, a felkínált szöveg tiszta magyarsága, régebbi elhatározásomat megingatták: elvállaltam a *Bolond Istók* zenéjének megírását. Bár a színház vezetősége nem sok reményt főzött a darabhoz, a szereplők minden dicséreten felül álló buzgalma igen szép sikerhez segítette a művet.”<sup>57</sup>

**„Bizonyos bátorság kell hozzá,  
hogy manapság valaki vígoperát írjon...”**

S ha már szóba került az opera, s *A bolond* (operaházi bemutatkozása 1911) is, essék szó Szabados debütálásáról. Szabados Béla egyfelvonásos vígoperája, az *Alszik a nagy-néni* premierjét 1895. november 6-án tartották.<sup>58</sup> S mivel előtte csak „könnyedebb” színpadi műveket jegyzett, némi bizalmatlanság övezte új művét, ám a kritikákból úgy tűnik,





jól vette az akadályokat: „Bizonyos bátorság kell hozzá, hogy manapság valaki vígoperát írjon, s azt Budapesten előadassa. Szabados Béla megtette s a ma bemutatott munka értékének legjobb bizonyítéka, hogy le tudta vele küzdeni a hallgatók nagy részének elfogultságát. Valahányszor Szabados egy-egy operettjét hallottam, mindannyiszor sajnálkoztam, hogy a kiváló tehetségű fiatal szerző annyi invenciót, művészetet és gráciát olyan műfajra pazarol, hol mindez elvégre nincs is helyén. Szabados operettzenéje jobb volt a kelleténél, talán azért nem lett soha népszerűvé. Őszintén örültem, mikor megtudtam, hogy vígoperát ír, s végre abban a körben van, melybe talentumánál fogva tartozik. Még jobban meglepett, mikor magát a művet hallottam, s láttam fejlődését, stílusának tisztulását, érlelődését”<sup>59</sup> – jegyzete meg a *Budapesti Hírlap* újságírója. Az operairást a pesti Operaház nemzeti irányának egyik művével folytatta Szabados: „A nemzeti irányt a század első évtizedeiben a *Tetemrehívás* után csak öt év múlva folytatta újabb bemutatóval a színház, Szendy és Szabados *Máriájával*.”<sup>60</sup> A Szendy Árpáddal és Béri (Marovcsik) Gézával jegyzett mű bemutatója 1905. február 28-án volt, s a korabeli lapok szerint túl hosszúra sikerült (4 óra)<sup>61</sup>. S többségében a „magyar s milyen nemzeti érzés hevítí át majdnem minden részletét”<sup>62</sup> és hasonló jelzők mentén dicsérik az alkotást, ami Szabados céljával – a magyar zene előbbrevitele – megegyezni látszott.

Az operaszínpadra 1927. február 16-án tért vissza<sup>63</sup>, Mohácsi Jenő *Fanni* című szövegére komponált négyfelvonásos lírai dalművet – ezt említette a fentebb idézett nyilatkozatban is. A mű azonban már hamarabb elkészült, ugyanis az Operaház 1912. évi operaszöveg-pályázatára készült. Mohácsi akkor második helyen, dicsérettel szerepelt a versenyen, de szerencséjére Szabados – mint a zenei élet megbecsült tagja – a bírálóbizottság tagjaként megismerte a *Fannit*, aminek zenéjével 1918 nyarán el is készült.<sup>64</sup> Az ősbemutató előtt Mohácsival közösen adott interjút, ahol a zeneszerző a szövegekről és az ahhoz fűződő viszonyáról beszélt: „A *Fanni* szövege kerüli a túlerős, lármás, érzelmi akcentusokat és az érzéseknek ez a halkhangúsága kapott meg elsősorban Mohácsi Jenő sikerült szövegében. A tizenyolcadik század végi magyar élet zenei kifejezését megtalálni: szeretném, ha ebbeli igyekvésem sikerült volna. Dayka Ányos, Batsányi költészetének zenei mását a Verseghy–Lavotta-féle zenei stílus mutatja. Ennek nyomdokain jártam különösen a harmadik fölvonásban, mely Torday báróék budai palotájában játszik, egy báli éjszakán. Amikor a tánc szünetel, Fannit arra kéri, hogy énekeljen valami dalt. Valami modernet! Mindjárt meg is mondják, mit értenek modern alatt. *Egy boldogtalan panasza a halovány Holdnál!* „Fortuna szekerén okosan ülj!, Egy hív szívnek keserve kedvese sírjánál!, A sirhalom! Ezek voltak akkor a modern dalok. Fanni azonban elénekli kedves dalát, Batsányi Jánosnak gyönyörű, azóta méltatlanul feledésbe merült versére: Szedjük életünk virágát, most, mikor még illatoznak, míg a víg tavasz szellői lengedezve játszadoznak! Nem átalom bevallani, hogy Batsányinak ez a

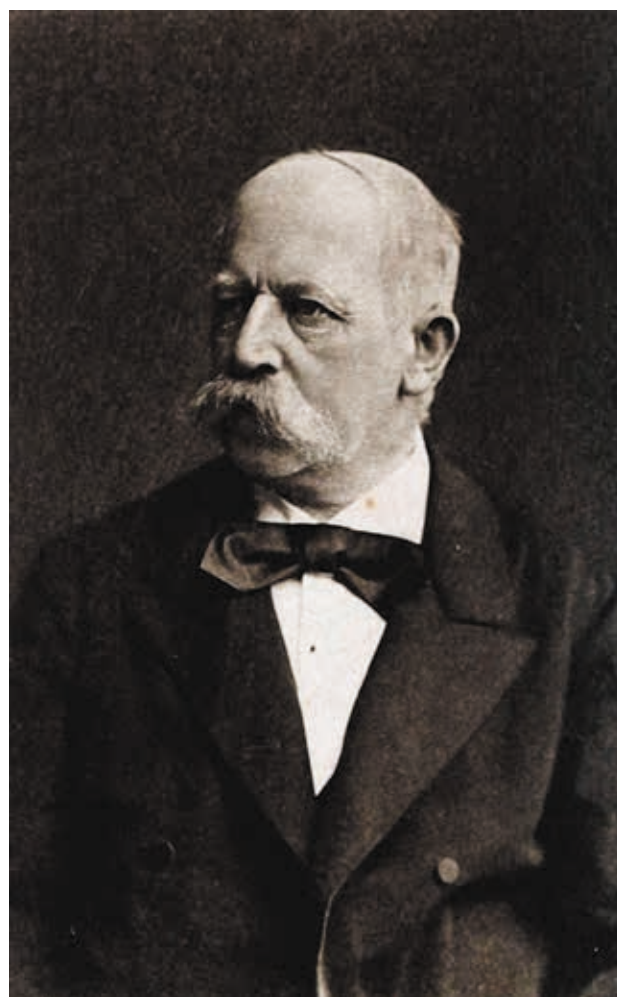
verse, bár ma már egyáltalában nem mondható modernnek, most már lelkehez nőtt. De hozzám tartozónak vallom Fanni kedves, törekeny alakját is, mellyel hiszen annyit, de annyit foglalkoztam.”<sup>65</sup>

Szabados Béla gazdag zeneszerzői portfóliót (dalok, színpadi művek stb.) hagyott az utókorra amellet, hogy a korabeli magyar zenei élet egyik meghatározó alakja volt a Nemzeti Zenede élén egészen haláláig, 1936-ig. Folytatta a korán elhunyt bátyja, Károly örökségét, s szerteágazó tevékenységének köszönhetően hamar kilépett testvére árnyékából, még akkor is, ha legkülönbözőbb sajtóorgánumok keverték össze keresztneveiket hosszú évtizedekig.

- 37 Sz.n.: *Felsőbb asszonyok. Ország–Világ. i.m.*, 276. o.  
38 Kaczér Vilmos. In: Schöpflin Aladár főszerk. (1931): *Magyar... i.m.*, 349. o.  
39 Lásd például: -ni.: *A múmia. Pesti Napló. LV. évf. 100. sz. (1904. 04. 10.)*, 13–14. o.; (M-a): *A múmia. Budapesti Napló. IX. évf. 100. sz. (1904. 04. 10.)*, o.n.  
40 -ni.: *A múmia. Pesti Napló... i.m.*, 13. o.  
41 F.J.: Szabados Béla emlékezete. *Rádióélet. XIV. évf. 17. sz. (1942. 04. 24.)*, 4. o.  
42 Szomaházy István: *A bolond. Új Idők. VIII. évf. 3. sz. (1902. 01. 12.)*, 59. o.  
43 Rajnai Edit: A budapesti Magyar Színház első tíz éve (1897–1907). In: Földényi F. László (szerk.): *Színházstudományi Szemle 16. Budapest, Magyar Színház Intézet és Múzeum – Magyar Tudományos Akadémia. 1985. 143. o.*  
44 Gajári István: Az Operaház új évadja. *Az Újság. VII. évf. 219. sz. (1909. 09. 16.)*, 10. o.  
45 Bálint Aladár: Szabados Béla – Rákosi Jenő: *A bolond. Nyugat. IV. évf. 6. sz. (1911. 604–605. o.)*; Steiner S. Rezső: *A bolond. Egyetemi Lapok. XXIV. évf. 5. sz. (1911. 03. 25.)*, 10–11. o.; Szomorj Emil: Főpróbán – *A bolond. Az Újság. IX. évf. 62. sz. (1911. 03. 14.)*, 14. o.; Béli Izor: *A bolond. Pesti Hírlap. XXXIII. évf. 63. sz. (1911. 03. 15.)*, 6–7. o.  
46 Merkler Andor: *A bolond. Magyarország – Reggeli Magyarország. XVIII. évf. 63. sz. (1911. 03. 15.)*, 12. o.  
47 Kock Lajos szerk. (1958): *A Király Színház műsora (Adattár) – Színház történeti Füzetek 21. Budapest: Színházstudományi és Filmtudományi Intézet – Országos Színház történeti Múzeum. 11. o.*  
48 Sz.n. (é.n.): *Vágó Géza*. <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/vago-geza> (Letöltve: 2024. 03. 18.)  
49 Szávay Gyula. In: In: Schöpflin Aladár főszerk. (1931): *Magyar... i.m.*, 183. o.  
50 Sz.n.: *Szép Ilonka. Pesti Hírlap. XXVIII. évf. 290. sz. (1906. 10. 21.)*, o.n.  
51 (p.p.): *Szép Ilonka. Az Újság. IV. évf. 289. sz. (1906. 10. 21.)*, 18–19. o.  
52 Sas Ede. In: Kenyeres Ágnes főszerk. (1982): *Magyar... i.m.*, 576 – 577. o.  
53 Bihari Ákos. Kenyeres Ágnes főszerk. (1982): *Magyar... i.m.*, 213. o.  
54 Sz.n.: *Bolond Istók – A Városi Színház Petőfi-ünnepe. Színházi Élet. XI. évf. 48. sz. (1922. 11. 26.)*, 10. o.  
55 Alpár Ágnes szerk. (1975): *Oláh Gusztáv (1901–1956) tervezései – rendezései (Adattár) – Színház történeti Füzetek 58. Budapest: Magyar Színházi Intézet. 17. o.*  
56 Az eredeti szövegben szerepel rosszul az évszám. Nem 1904, hanem 1906.  
57 Sz.n.: Az író, a zeneszerző, a rendező, a karmester nyilatkoznak a háborúról, mégpedig a *Menyasszonyháborúról*, a Városi Színház új operettjéről. *Színházi Élet. XII. évf. 49. sz. (1923. 12. 02.)*, 24–25. o.  
58 Béli Izor: *Alszik a nagynéni. Pesti Hírlap. XVII. évf. 306. sz. (1895. 11. 07.)*, 3–4. p.  
59 (k.a.): A nagynéni alszik. *Budapesti Hírlap. XV. évf. 305. sz. (1895. 11. 07.)*, 6. o.  
60 Gelencsér Ágnes – Körtvélyes Géza – Staud Géza – Székely György – Tallián Tibor: *A budapesti Operaház 100 éve. Budapest, Zeneműkiadó. 1984. 146. o.*  
61 Falk Zsigmond: *Mária. Ország–Világ. XXVI. évf. 10. sz. (1905. 03. 05.)*, 195. o.  
62 Sz.n.: A *Mária* zenéje. *Magyarország. XII. évf. 55. sz. (1905. 03. 01.)*, 11. o.  
63 „Floresztán”: *Fanni – Szabados Béla operájának bemutatója a m. kir. Operaházban. A Zene. VIII. évf. 13. sz. (1927. 04. 01.)*, 255–256. o.  
64 Papp Viktor (1927): *Zene – Fanni. Budapesti Szemle. 206. kötet. 596–598. sz. 114. o.*  
65 Sz.n.: Egy boldogtalan panasza a halovány Holdnál... *Színházi Élet. XVII. évf. 7. sz. (1927. 02. 13.)*, 36–37. o.



Mosonyi Mihály



Robert Volkmann

 Windhager Ákos

## Az Ünnepi nyitányon túl

### A főváros hangjai a zenében – 1. rész

A főváros tavalyi ünnepe, megalakulásának százötvenedik évfordulója, kapcsán felmerült, hogy vajon miképpen is jelenik meg Budapest a zenében? Milyen zenei idézetek és kontrafaktumok (rájátszások) szövetéből áll össze a Budapest-hangkép? Milyen fővárosi akusztikus részletek rögzültek a zeneirodalomban? Milyen egyedi vagy jellegzetes történetre utalnak a budapesti zenék? Bármennyire is csábító lenne a szórakoztató zene világába kitérni, azokat számosságuk következtében nem tudom áttekinteni, így kizárólag a „komolyzenei” darabokat elemzem. A jelen cikkben – a XIX. századi előzmények után – azokat a zeneműveket mutatom be, amelyeket a főváros vezetése rendelt meg ünnepi megemlékezésre. A cikk következő részében pedig a címükben, programjukban vagy akusztikus elemeikben Budapestre utaló darabokról írok.



Erkel Ferenc

### „Itt élned, halnod kell” – Budapest korai ünnepei

Budapest egyesítése alkalmára írt zeneművet – jelenleg – nem ismerünk. Hacsak, Liszt Ferenc (1811 – 1886) *Himnusz és Szózat* című szerzeményét, amelyet 1873-ban komponált és Andrassy Gyulának ajánlott, nem tekintjük annak. Lisztnél ugyanakkor a komponálási dátumok mindig tartalmaznak bizonytalansági elemet. Ugyanakkor az, ahogy a *Szózat*-parafrázis csúcspontján behozza a *Himnusz* dallamát, de az Egressy-anyag apoteózisával zár, ad ünnepélyes – és ha akarjuk fővárosi – jelleget. Az utolsó sorok fölé pedig Liszt be is írta a már Vörösmarty által is idézőjelbe tett felkiáltás: „Ein tausendjährig Leiden fleht um Leben oder Tod!” („Egy ezredévi szenvedés / Kér éltet vagy halált!”) Legyen bár alkalmi kompozíció, és valljon Liszt honfiúi érzéseiről keserűbben a *Magyar történelmi arcképekben* (1885), mégis merem azt írni, hogy ha ez Budapest születésnapjének éneke, akkor nagyon nemes dallal kezdte életét.

A XIX. század második feléből három olyan ünnepi nyitányról tudunk, amelyik helyi intézményhez köthető: 1865-ben, a Nemzeti Zenede fennállásának huszonötödik évfordulójára Robert Volkmann *Fest-Ouverture*-t, Mosonyi Mihály *Ünnepi zenét* komponált; 1887-ben a Nemzeti Színház félévszázados működése alkalmából pedig Erkel Ferenc szerzett *Ünnepi nyitányt*. Volkmann (1815 – 1883) hatásos darabja derűs magyar tematikával utalt az alkalomra, ám Vadnai Károly (1832 – 1902) író és zenekritikus tetszését nem nyerte el az 1865. augusztus 17-i ősbemutatón. „A karnagyi emelvényen legegységesebb is Volkmann Róbert jelent meg, e szerény

költő, ki nemigen ismeri a hatásvadászat titkait, s mindig egyszerű, de hamisítlan borral kívánja ellátni vendégeit. *Ünnepi nyitánya* gondosan kidolgozott munka, melynek hangszerelése is összhangzása ellen bajos volna kifogást tenni, de hiányzik belőle a megragadó erő és eredetiség, s csupán a vége felé vehető észre igazi emelkedett lendület, mely emlékeztet, hogy e nyitány egy ritka ünnepély alkalmára készült.” Egy kassai előadás során (1885. december) a helyi kritikust jobban megérintette: „Volkmann e halhatatlan remekművét hallva az ember nem tudott nem meghatódni a komor, végzetszerű zenei színezés keltette melankóliától.”

Mosonyi (1815 – 1870) műve, amelynek a bemutató alkalmával még *Magyar ünnepi nyitány* volt a címe, jóval melegebb fogadtatásban részesült. Idézem ismét Vadnait: „Mosonyi *Ünnepi zenéje* [...] egészen magyaros szellemű munka, elején egyházas komoly stílusban, majd dalhangok folynak, s egy eszményített csárdás friss, élénk és kecses ritmusai, s azután a *Szózat* erőteljes hangszereléssel, és a zenei gondolatok egész friss fűzérével körülfonva. Mindenkinek nagyon tetszett.” (A kor összetettségét jelzi, hogy Mosonyi a császári pár 1857-es látogatása alkalmából komponált, első magyar tárgyú darabjában, a *Pusztai életben* a *Gotterhalte*-t invokálja a csúcsponton, az Egressy-dallamból pedig Volkmann sző 1860-ban nagyszabású gyászfantáziát a *Széchenyi sírjánál* című darabjában.) A nyitány közismert maradt a következő évtizedekben, és vezényelte azt Liszt, Erkel és Dohnányi Ernő is.

Az egykori barát, Erkel (1810 – 1893) is él az idézettechnikával az *Ünnepi nyitányban* és Liszthez hasonlóan a *Szózat*





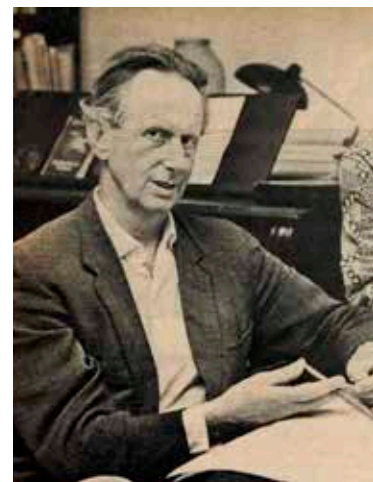


## „Qui tollis peccata mundi” – Budapest 100.

Szemben az előbbiekkal a centenáriumba rendelt művek egyike sem került be a repertoárba. Pedig, a *Népszabadság* 1971. decemberi értesülése szerint a Fővárosi Tanács öt zeneszerzőt kért fel ünnepi kompozícióra: Dávid Gyulát, Szöllősy Andrást, Ránki Györgyöt, Durkó Zsoltot és Sályi Lászlót.



A Táncsvit partitúrájának címlapja



Fent: Dávid Gyula és Ránki György és nyilatkozik centenáriumi művéről (Film-Színház-Muzsika, 1973. Lent: Szöllősy András (1921–2007) és Durkó Zsolt (1934–1997).

Ha már az urbanizáció a témánk, még egy megjegyzés: a zenetörténet fricskája, hogy a biblikus tartalmú, archaikus témákat (is) megidéző magyar remekmű egy évben született Arthur Honegger *Pacific 231*-jével. (Igaz, több elemző ugyanezen szerző 1921-ben komponált *Dávid királyával* veti össze a magyar zsolttárt.)

A következő városi évforduló, amelyet Budapest megünneplelt, a törökök Budáról való kiűzésének kétszázötvenedik évfordulója volt, 1936-ban. Kodály akkor komponálja a *Psalms* párdarabját a *Budavári Te Deumot*. A liturgikus szöveg más jellegű művön belüli szerepeket tett lehetővé, mint a zsolttár. A „főhős” és a „nép” ezúttal rejtettebben került egymással kapcsolatba (és konfliktusba). A szerző a közösség emlékező örvendezése után jelenítette meg az egyént, amint a szöveg zárókönyörgését a szopránszólistára, a történelmi látomásoktól megrettent hívőre bízta. A *Te Deum* őszinteségét az erős hangulati ellentét adja. A „Te Martyrum candidatus” („Jeles mártírseregek \* magasztalnak tégedet. / Vall tégedet világszerte \* szent Egyházad ezerszerte.”) kezdetű szövegrésznél felhangzó nagyívű motívumról viszont feltételezhető, hogy a Westminster Székesegyház harangjai (és Vaughan Williams *London szimfónia*-beli feldolgozása) ihlették. Így kapcsolja össze az egyén helyi kérését az egyetemes könyörgésekkel.

Dávid Gyula (1913 – 1977), Kodály tanítványa volt, aki a fiatalkori népzenei beállítottsága mellett elsajátította a második bécsi iskola technikáját. A *Brácsaversenyét* a korban etalonként emlegették, ahogy a kor ünnepelt kürtművésze, Tarjáni Ferenc (1938 – 2017) számára írt *kürtversenyét* (1970) is. A rendszer a hű emberének tekintette, így a *harmadik* (1960) és a *negyedik* szimfóniája (1970) is a II. világháború lezárásának aktuális évfordulóira íródott. Ezekután természetesen tűnt, hogy őt kérik fel az *Ünnepi nyitány* (szerzői cím: Ünnepi előjáték „Budapest centenáriumára”) komponálására. A hatásos építkezés és a drámai stílus sem leplezhette el, hogy a mélyben egy megrendült ember kiált fel. A kritikák fanyalogtak és a hivatalos „kifogás” az volt, hogy a népzenei dallamokat és a dodekafon szerkesztésmódot nem érezték kellően szervesnek. Kárpáti János (1932 – 2021) kritikusként

így vélekedett: „A mű igazi értékei nem ebben a rétegben keresendők, hanem Dávid Gyula kipróbált muzsikusz-biztonságában, zenekarának proporcionált hangzásában és az alkalomhoz jól megválasztott struktúrában.” Mai füllel a nyitány kifejezetten erős darab, előadásra kívánczok.

Szintén zenekari műre kérték fel Szöllősy András (1921 – 2007), aki előbb Bartók-kutatóként, majd komponistaként is nevet szerzett. A *III. concerto*-val (1968) elnyerte az UNESCO által Párizsban rendezett 1970-es nemzetközi zeneszerzői verseny első helyezését. A centenáriumi mű címe: a *Musica per orchestra*, amely beszédes utalás a példakép, Bartók *Zene húroshangszerekre, ütőkre és cselesztára*, valamint a *Concerto zenekarra* művére. A *Musica* korszakművek számított a nemzetközi szimfonikus „piacon”, és felhasználta a magyar hagyományokat. Kárpáti egyenesen az új (magyar) szimfonizmus első darabjaként üdvözölte. Ám mégsem vált slágerré. A közönség izlésén túl egy idézete játszotta a kulcsszerepet: a szocialista főváros századik születésnapjára írt ünnepi zene Liszt *Koronázási miséjéből* vett mottótémával éri el a csúcspontját. Ráadásul egy monarchiát éltető miséből is a „Qui tollis peccata mundi” („Ki elveszi a világ bűneit”) témát idézi. (A csúcsponton a teljes együttes unisono játssza félelmetes fortissimoval, így még eltéveszteni sem lehet.) A Liszt-idézet a bűnökre, büntudatra és bűnbocsánatra utal, ami magyarázza egyben a *Musica* drámai feszültségét is. Ehhez képest a szerző mesteri zenekarkezelése, téma-transzformációi, a kortárs magyar orkesztikát megújító stíluskezdeményezése – eltörpült a korabeli döntéshozók fülében. Pedig, nemcsak Lisztre, hanem Bartókra és Kodályra is utal, őket is megidézi és így a magyar szimfonikus írásmód három óriása révén újítja meg saját kora nyelvét.

A korszak vezető zenekritikusa, Kroó György (1926 – 1997) becsomagolta a Liszt-mottó kapcsán felmerülő kérdéseit. „Száz esztendő tragikus és hősi történetének, szenvedélyének csendes és lírai reflexiója, visszhangja az egy emberi szív húrjain. És amint ez a lírai hang is átlényegül, beolvad a mindenségbe, amint a partitúra utolsó lapja sziporkázó távoli csillagok fényével telik meg, az felejthetetlenül poétikus. Mondhatnám, a *Musica per orchestra* briliánsan hangszerelt, kevés alapsejtből szervesen építkező, a maga érzelmvilágát széles freskókban, ellentétes hangulatú képekben élénk mesterien megírt partitúra. Inkább azt mondom, olyan zene, amely nyomot hagy maga után. Talán az időben is, de a kortárs lelkében biztosan.”

Oratóriumot vártak a másik három említett szerzőtől. Ránki György (1907 – 1992) elhagyta saját jól ismert útjait (*Pomádé király, Egy szerelem három éjszakája, Cirkusz*) és Déry Tibor (1894 – 1977) szövegére egy olyan kantátát komponált *Ének a városról – Cantus Urbis* (1972) címmel, amely nem volt ünneplésre alkalmas. A reprezentatív jellegét kizárólag a szokásos négy fősólista (szoprán, alt, tenor,

basszus) és vegyeskar képviseli. A „zenekarban” azonban egy fuvola, egy angolkürt és egy basszusklarinét, valamint a bőgőszólam és hat üstdob, továbbá orgona és elektromos csembaló szerepel. A kései Stravinsky és Orff együttesekre emlékeztető *ensemble* jelzi, hogy nem az elvárt, patetikus oratóriumstílusban íródott. Ráadásul, Déry szövege sem volt eléggé lojális, több tétel erotikus jellege éppúgy okozhatott homlokráncolást, mint 1956 emlegetése.

Juhász Előd (1938\*), a korabeli külföldi irányzatokban, ugyan kiemeli a jó deklamációt, a nagy kórusjelenetek erejét, mégsem érezte a darabot remekműnek. „A szerzők szándéka nem az ünneplés volt, hanem a férfias számvetés: mi minden történt egy évszázad alatt. [...] A kilencrészes kompozíció mindvégig egyaránt merít a múltból és jelenből, sőt előbbre is tekint, s kétségkívül többet vállal, mint egyszerű történetbeszélést: az emberi kapcsolatok meg-nemesítési szándékát is érezzük. Mégsem áll össze teljes egységgé az oratórium: valószínűleg a különféle »eredők«, különböző rétegek túlhangsúlyozása miatt.” Bár magam Ránki életművét kedvelem, ezt a művét én sem sorolom a legjobbjai közé. Felmerül a kérdés, hogy miért nem a *Törédék-óda Budapesthez* című megrendítő erejű férfikari ciklusát (Devecseri Gábor költeményére, 1967) folytatta?

Durkó Zsolt oratóriuma látszólag eleget tett a felkérésnek: tenor- és baritonszólóra, vegyeskarra és zenekarra íródott, ám ezt egészítsük ki azzal, hogy a zenekar a vonósokon túl további negyvenegy hangszert tartalmaz, a kórus pedig helyenként húsz szólamra bomlik. A szövege a Pray-kódex egyik szemelvénye, az ómagyar *Halotti beszéd*. A tizennégy szakasz három tételt alkot, az első a Paradicsom világát mutatja be, a második tétel egy zenekari fuga, végül a zárórész a bűnbeesést jeleníti meg. A százéves évforduló szocialista ünnepségére készült darab tehát azzal zárul, hogy a világ bűnbeesett. A zene gesztusai, koncentrációja és főként a felkínált értelmezési tartománya olyan súlyú alkotássá teszi, mint a *Psalmus* vagy a *Cantata*. Ráadásul, a záróformula visszajára fordítja a *Cantata profana* korálját, itt nem a kivilulók a győztesek, hanem a helyben (bűnben) maradottak a vesztesek. Ám, amíg a Kodály- és Bartók-műhöz felnőtt a közönség, a Durkó-oratóriumhoz nem nevelődünk hozzá. (Ma sem könnyű hallgatnivaló.)

Az 1973-as ünnepi héten jó okkal nem mutatták be. Folyosói pletyka, hogy azért, mert a rekviem-jellegű résztvezetés az 1956-os forradalomhoz hozta összefüggésbe. 1975-ben a szerző azonban benevezte a partitúrát a Párizsi Nemzetközi Zeneszerzőversenyre, ahol kérték a felvételt. Ez adott alkalmat arra, hogy Lehel György rohamtempóval betanítsa a Magyar Rádió Zenei Együttesének és felvegye. A lemezkiadás idejére már rá is lehetett nyomtatni a borítóra, hogy „Grand Prix”. A hazai ősbemutatóról Kroó számol be ezúttal is sorok közti utalásokkal. „Az oratórium zenei értékeiről beszámolva mindenekelőtt az a biztonság csodálatos,





amellyel ez a kiváló zeneszerző [...] ide érkezett, az Ördüng és turba tételek makabreszk és drámai kórushangjához, s a szólórészek érett, súlyos, sokatmondó recitativ és ária stílusához. Színérzékét, magasrendű zeneszerzői tudását már természetesnek vesszük. Kevés olyan műve van azonban, amely sajátos formai, technikai, hangzásbeli ötleteit ilyen tartalmi intenzitással sűrítene. Ezen a szinten már az egyéniség nyomja rá bélyegét minden műhelyfogásra s a technikán, stíluson »átüt« a közlés, az intonáció.”

Az ötödik darabot viszont sem az 1973-as beszámolóiban, sem másutt nem emlegetik. Holott Sály László (1940\*) is elkészítette a maga feladatát: *Hommage aux ancêtres (Hódolat az ősöknek, 6 énekhangra, 6 rézfúvósra és gongra)*. Már a cím is sokat mondó. Az Új Zenei Stúdió egyik alapítójától nem is várható a zsúri hagyományos értelemben vett művet, ám feltehetően még őket is meglepte az egészen egyszerű együttes. Más kérdés, hogy a *Hódolat* kül- és belföldön is jól eladható lett volna. Nem így történt. Ahogy látjuk, az 1973-as ünnepséget szervező bizottságnak nehéz döntéseket kellett meghozni. Egyik mű sem vált be, egyikkel sem tudtak szocialista zenetörténetet írni. (Miközben Szőlősy, Durkó és Sály világszínvonalút alkotott.)

#### „A rakodópart alsó kövére ülve” – Budapest 125.

Az áttekintés végén emlékezzünk meg a félmúlt emlékező ünnepi alkotásairól is. 1998-ban a félévszázados múltját ünneplő főváros iránt támadt nosztalgia. (A centenáriumi felett szemet hunytunk.) A főváros kulturális vezetése ezúttal három szerzőt kért fel: Jeney Zoltánt, Petrovics Emilt és Decsényi Jánost. Az 1973-as fátum azonban visszatért, mert ezek a művek sem kerültek be a repertoárba.

Jeney Zoltán (1943 – 2019) az Új Zenei Stúdió egykori alapítója, egy rá jellemző zenekari kompozícióval, a *Kontrafaktum*mal jelentkezett. A cím – többek között – a középkori zene gyakorlatára, a rájátszásra utal, amikor ismert

világi dallamot egyházi szöveggel énekeltek. A Jeney-darabban hét elkülönített hangszercsoport három konkrét és számos rejtett motívumot szólaltat meg sokszintű párbeszéd során. Mivel a szerző vallotta, hogy az igazi művészet végső soron a halálról szól, feltételezhetjük, hogy a mű nemcsak a zenei témákra való rájátszás, hanem a következő József Attila-sorokra: „ki tudja, hogy az életet / halálra ráadásul kapja / s mint talált tárgyat visszaadja.” A feltételezést megerősíti, hogy Jeney a művet minden fővárosi elhunyt emlékének ajánlotta. A *Kontrafaktum* azonban nem hódította meg a közönséget a sűrű szövete, az elvont zenei folyamatai és a markáns – nem énekelhető – témái következtében.

Az idén kilencvenhét éves Decsényi János *Emlékkönyve* audiovizuális oratóriuma is csak részben. A kompozícióban egy fővárosi polgárcsalád elmúlt száz éve elevenedik meg korabeli bejegyzések és képek kivetítésével, szimfonikus zenekar, kórus és szólolisták előadásában, továbbá elektroakusztikus felvételek bejátszásában. A nemes nosztalgiát, az emlékezés drámáját azonban néhány magyarázó elem (jellegzetesen recitativo) köti össze, amely a nemes hangulati ívet megtöri. A stílári egyenetlenségek magyarázzák, hogy miért nem játszották újra az egykori közönség tapsai ellenére. A közönségsikert Petrovics Emil (1930 – 2011) aratott a *IX. (A Dunánál) kantátával*. József Attila versei alapján mutatta be a főváros egy napját az 1930-as évtizedben saját, letisztult kései modern stílusával. Egyedül a címadó vers, *A Dunánál* tétel fogott ki a szerzőn; mégis sajnáljuk, hogy a kantátát nem játsszák a budapesti búcsúkon.


1998-ban tehát ismét született három olyan Budapest-zene, amely közül legalább egynek műsoron lenne a helye. (Oláh Patrik 2023-ban komponált nyertes ünnepi nyitányáról, a *Fusion*-ról a következő cikkben írok bővebben.) Búcsúzóul felmerül a kérdés, hogy melyik musica per orchestra lenne a legalkalmasabb kontrafaktum egy budapesti hálaadáshoz a rakodópart alsó kövére ülve?



Jeney Zoltán (1943–2019)



Halmágyi Mihály

 Pásku Veronika

## A gyimesi népzene kutatástörténete\*

Gyimes a Keleti-Kárpátokban, a Tatros folyó és az abba futó kisebb patakok völgyében terül el, egészen a Tarhavas lábánál lévő szorosig. Három nagy települése: Gyimesfelsőlok, Gyimesközéplak és Gyimesbük. A 18. század előtt nem volt itt közösségi életformára alkalmas településrendszer, a betelepülés nagyobb részt Csíkból, kisebb részt pedig más székely településekről, illetve a Tatros alsó, moldvai szakasza felől történt magyarok és románok által.<sup>1</sup> A gyimesiek a terület elszigeteltségének köszönhetően népi hagyományait, kultúrájukat, zenéjüket régiesebb formában őrizték meg, mint ahogy az a magyar nyelvterület legtöbb részén megfigyelhető.<sup>2</sup>



Gyimes kutatástörténetének kezdetéről közel egy időben beszélhetünk a magyar nyelvterületen történő népzene-gyűjtés indulásával. A BTK Zenetudományi Intézet adatbázisa szerint 1912 előtt összesen 64 felvétel készült a területen: Vikár Béla már 1903-1904-ben 27 felvételt készített Nagygyimesben,<sup>3</sup> Lajtha László pedig 1912-ben gyűjtött ugyanitt, illetve Gyimesközéplekon. A gardonról, mely a vidék jellegzetes kísérőhangszere, először Domokos Pál Péter írt, 1934-ben.<sup>4</sup>

A második világháború éveiben, az úgynevezett bécsi döntések<sup>5</sup> eredményeképpen Magyarország több lépésben visszaszerezte a trianoni békeszerződéssel elveszített területeinek egy részét, mely a néprajzi- és népzene kutatásban is egy új korszakot jelentett.<sup>6</sup> Ebben az időszakban jutott el Dincser Oszkár Gyimesbe, aki elsőként rögzített hangszeres népzene a területen. Dincser 1943-ban Csík megye zenekultúrájáról elsőként írt összefoglaló jellegű művet *Két csíki hangszer. Mozsika és gardon* címmel.<sup>7</sup> A tanulmányban a hegedűt (helyi hagyományos nevén *mozsikát*) és a gardont vizsgálja, és a hangszeres zene kutatásán belül – a korszakban egyedülállóként – kitér a népi harmonizálásra is. Kutatásában olyan módszereket alkalmaz, melyek jóval később jelentek meg standardként az amerikai etnomuzikológiában.<sup>8</sup>

Jagamas János 1942-es kászoni és alcsíki gyűjtőútjára Kodály Zoltán hatására indult el.<sup>9</sup> Ekkor egy gyimesiek által lakott alcsíki településen, Egerszéken is gyűjtött, ahol helyszíni lejegyzéseket készített egy őrházpataki hegedűs dallamairól is. Ezt követően, 1949-ben több gyimesi településre is eljutott,<sup>10</sup> ahol a vokális felvételeken túl jelentős hangszeres anyagot rögzített.<sup>11</sup> Az 1949-es gyimesbükki hangszeres felvételek érdekessége, hogy a ma közismert kéttagú zenekarhoz képest egy háromtagú – kontrával kiegészült – zenekart hallhatunk. Fontos megemlíteni, hogy Jagamas a népzene kutatásban elsőként említi külön dialektusként Gyimest az 1956-os dialektustanulmányában.<sup>12</sup>

A gyimesi népzene kutatásban a következő mérföldkövet Kallós Zoltán munkája jelentette, akinek gyűjtési módszere eltért az addig általános gyakorlattól: nem csupán néhány napra vagy hétre költözött az adott területre, hanem éveken keresztül figyelte az ott élő közösséget, így megtudta, milyen alkalmakkor kérdezhet, és a különböző szituációkban mit hallhat.<sup>13</sup> 1958-66 között élt Gyimesben, és már 1960-ban tanulmánya jelent meg a keservesekről, melyben részletesen ír annak funkciójáról, a műfajhoz tartozó dallamok és szövegek variálódásáról, közel hatvan dallam lejegyzésének kíséretében.<sup>14</sup>

A hangszeres zene kutatását a Jagamas gyűjtési időszakát követően döntően befolyásolta a néptánc kutatás fellendülése. Martin György nemcsak a gyűjtemény gyarapításával, hanem a hangszeres zene funkciójának tisztázásával is

előrelendítette azt.<sup>15</sup> Szabó Csaba 1961-ben, Martin György Kallós Zoltánnal és Pesovár Ferencsel 1962-ben gyűjtött Gyimesközéplekon. Kallós Zoltán Martin Györggyel közösen írt, *A gyimesi csángók táncélete és táncai* című tanulmánya az első olyan összefoglaló jellegű írás, mely által a gyimesi népzenebe és táncéletbe kapunk betekintést.<sup>16</sup> A tanulmányban a különböző táncalkalmak és a tánc típusok leírásán túl több fontos zenei információt is találhatunk. Szintén Kallós és Martin gyűjtéseiből jelent meg a *Tegnap a Gyimesben jártam...* című kiadvány Domokos Mária szerkesztésében, melyhez a bevezető tanulmányt Kósa László írta *A gyimesi csángók hagyományos élete* címmel.<sup>17</sup> Ebben a korai időszakban a területen gyűjtött még Újváry Lajos<sup>18</sup> és Gurka László.<sup>19</sup>

Az 1970-es évektől kezdve a gyűjtések száma ugrásszerűen megnőtt, ami nem csupán a tudományos érdeklődésnek volt köszönhető, hanem annak, hogy a tánc házmozgalom elindulásával számos népzene- és tánc házikedvelő városi

\* Készült az NKFIH SNN 139575 számú pályázat (In New Disguise: Changes in the Traditional Music and Dance Culture in Hungary, Slovenia and Around) támogatásával.

1 Pávai István (szerk.), *A népi tánczene kistáji tagolódása Erdélyben (2. Székelyföld)* in Richter Pál (főszerk.), *Magyar Népzenei Antológia. Digitális összkiadás.* (Budapest: FolkEurópa Kiadó – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012)

2 Sárosi Bálint, Németh István (szerk.), *A keleti székely megyék („Kelet 2”)* in Richter Pál (főszerk.), *Magyar Népzenei Antológia. Digitális összkiadás.*

3 A BTK Zenetudományi Intézet adatbázisában „Gyimes” helységnév szerepel, de a település nevének ma elfogadott formája Nagygyimes.

4 Domokos Pál Péter, „A »tekenyőgordon«”, *Ethnographia* 45 (1934), 184-185.

5 1938. november 2: Az első bécsi döntés a volt Csehszlovákiától visszacsatolta Magyarországhoz a Felvidék és Kárpátalja déli, főként magyar lakta részét. 1939 márciusában a magyar hadsereg megszállta Kárpátalja maradék északi részét. 1940. augusztus 30: A második bécsi döntés Romániától visszacsatolta Magyarországhoz Észak-Erdélyt és Székelyföldet.

6 Lipták Dániel, „A bécsi döntések hatása a magyar népzene kutatására”, *Gramofon* (2020 őszi), 24-29.

7 Dincser Oszkár, *Két csíki hangszer. Mozsika és gardon.* (Budapest: Magyar Történelmi Múzeum, 1943)

8 Lipták Dániel, „Dincser Oszkár 1942-es Csík megyei népzenei gyűjtése és az amerikai zenei antropológia”, *Ethnographia* 130 (2019)/2, 641-658.

9 Pávai István, „Jagamas János népzenei gyűjteményének közreadásáról” in Pávai István (szerk.), *Jagamas János népzenei gyűjteménye a Román Akadémia Folklor Archívumában* (Budapest – Kolozsvár: A Román Akadémia Folklor Archívuma – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza, 2014)

10 Gyimesfelsőlók, Gyimesközéplek, Gyimesbük, Barackospatak, Bükkhavas-patak, Egerszék, Jávárdipatak, Lóvész, Szalamáspatak.

11 Lásd Pávai István (szerk.), *Jagamas János népzenei gyűjteménye a Román Akadémia Folklor Archívumában*

12 Jagamas János, „Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusik in Rumänien”, *Studia memoriae Belae Bartók sacra* (1956)

13 Domokos Mária (szerk.), *Tegnap a Gyimesben jártam...: Gyimes-völgyi lírai dalok – Kallós Zoltán és Martin György gyűjtése* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989), 13.

14 Kallós Zoltán, „Gyimesvölgyi keservesek”, *Néprajzi Közlemények* (1960)

15 Sárosi Bálint, *A hangszeres magyar népzene* (Budapest: Püski Kiadó Kft., 1996), 7.

16 Kallós Zoltán – Martin György, „A gyimesi csángók táncélete és táncai”, *Tánc tudományi tanulmányok* (1969-1970), 195-254.

17 Domokos Mária (szerk.), *Tegnap a Gyimesben jártam...: Gyimes-völgyi lírai dalok – Kallós Zoltán és Martin György gyűjtése* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989)

18 Gyimesközéplek, Gyimesfelsőlók, 1968.07.

19 Gyimesközéplek, 1969.





Gyimesfésőlök

fiatal jutott el e területre.<sup>20</sup> A gyűjtő kedv az 1990-es évektől ismét új lendületet kapott, mivel egyrészt a felvételek készítése gyakorlatilag bárki számára elérhetővé váltak, másrészt a rendszerváltásnak köszönhetően megnyílt a lehetőség az adatközlők egyszerű utaztatására Magyarországra, illetve akár távolabbi országokba is. Az 1970-es évektől kezdve számos tanulmány és elemzés is született a gyimesi népzenevel kapcsolatosan, melyek közül alább a legfontosabbakat ismertetem.

Sárosi Bálint *A gyimesi csángó hegedűstílus*<sup>21</sup> című, 1977-es tanulmányában, leírja a gyimesi játékmód sajátosságait, a hangszeres fogalmazást – beleértve a keservesek *hangszeres parlando* elődasmódját –, ezen kívül a hegedű figurációit, formulatípusait is csoportosítja. Szintén a hangszeres játékmódhoz kapcsolódik Németh István *A gyimesi féloláhos* című tanulmánya, melyben a *féloláhos* nevű legényes típusú tánchoz kötődő dallamanyagot mutatja be az akkor fellelhető felvételek alapján.<sup>22</sup>

Az énekelt gyimesi népzene elődasmódjának kutatását tekintve kiemelkedő jelentőségű Paksa Katalin munkája. A *Gyimesi tetraton-triton dalok díszítési módja* című tanulmányában részletes leírást ad e dallamfajtának jellegzetes díszítésményeiről, melyhez hét gyimesi énekes felvételeit használja.<sup>23</sup>

A tanulmány megtalálható *A magyar népdal díszítése* című, népi énekes díszítésmódról publikált művében is, melyben a népdalok ornamentikáját népdaltípusok szerint osztályozva vizsgálja.<sup>24</sup> A könyvben kitér a gyimesi éneklésben használt dinamikai árnyalásra, ezen kívül az általa elemzett dallamok részletes lejegyzése is megtalálható a kiadvány példatárában.

*Variáció és rögtönzés egy gyimesi táncdallamban* című tanulmányában Juhász Zoltán a gyimesi hangszeres gondolkodásmód sajátosságait kísérel meg bemutatni, „egy gyimesbükki furulyás egyetlen dallamának egyetlen táncfajtaához kapcsolódó variációit vizsgálva.”<sup>25</sup> *Furulyaiskola III. Gyimes* című kiadványa a gyimesi furulyajáték iránt érdeklődőknek ad kapaszkodót, kottákkal és hangfelvételekkel segítve a hangszeren tanulókat.<sup>26</sup>

A gyimesi keserves műfajában használatos dallamok és szövegek kapcsolódásáról, variabilitásáról ír Rudasné Bajcsay Márta *Szöveg és dallam együttése egy gyimesi keservesben* című tanulmányában.<sup>27</sup> Vizsgálatához – az előző tanulmányhoz hasonlóan – egyetlen dallamot használ, részletesen elemezve annak dallami- és szövegkomponenseit.

Mivel a népi hegedűjátéktechnika – ezen belül különösen a gyimesi hegedűjáték – nagyban különbözik a klasszikus he-



gedűjátéktól, a játékmód tanulmányozásához elengedhetetlen a hangfelvételek mellett a mozgókép készítése és elemzése. Ezt a munkát Martin György kezdte el, aki a táncfelvételek elkészítésével párhuzamosan figyelmet fordított a zenekar játékának dokumentálására is. Az első olyan kiadvány, amely részletesen kitér a gyimesi hegedűjáték ujrendjére, a fekvésváltásokra, vonókezelésére illetve a vonásnemekre 1989-ben jelent meg.<sup>28</sup> A kötet egy 1987-ben megrendezett gyűjtés anyagát dolgozza fel teljes egészében, mely Halmágyi Mihállyal (hegedű) és feleségével, Ádám Gizellával (ütőgardon) készült.<sup>29</sup> Virágvölgyi Márta kísérőtanulmányában részletesen ír Halmágyi hegedűtartásáról, a bal kéz pozíciójáról, illetve a fekvések használatáról, ezen kívül sajátos ujrendjéről, melyet minden dallam előadásában következetesen használ, továbbá kitér a kettősfogások alkalmazására és a gyimesi díszítésmódra is. Részletes leírást ad a jobb kéz vonótechnikájáról, a vonásnemekről és az intonációról.

A gyimesi lassú magyaros lüktetéséről illetve annak komplex ritmikájáról Pávai István ír először *Az erdélyi és moldvai magyarság népi tánczenéje* című könyvében (1993), melyben egy új szemléletmódot ad a ritmus addigi értelmezéséhez.<sup>30</sup> Az adott fejezetben szó esik az ütőgardonnal megszólaltatott hangsúlyok időbeli arányairól, illetve arról, hogy a lassú magyaros ritmuskísérete miért sorolható a *sánta lassú dűvő* megnevezésű kontraritmus-típusba. Pávai szemléletét figyelembe véve és lejegyzéseire támaszkodva a lassú magyaros addigi lejegyzései is új megvilágítást kapnak.

Szintén hangszeres előadásmóddal foglalkozik Kiss Eszter Veronika tanulmánya *A furulya- és a hegedűjáték kapcsolata Gyimes hangszeres zenéjében* címmel, melyben ugyanazon zenész hegedű- és furulyajátékát hasonlítja össze, egyetlen gyűjtésen felvett, huszonhét dallam alapján.<sup>31</sup> Mihó Attila az *Egy régies hegedűjáték nyomai Erdélyben* című doktori disszertációjában<sup>32</sup> részletesen elemzi a gyimesi hegedűjáték-technikát. Írásában külön tárgyalja a hivatásos cigányzenészek és a magyar primások játékmódját, illetve a gyimesbükki és a gyimesközéploki játéktípusokat is.

A gyimesi népzene a mai napig egyfajta különlegességnek számít a népzenekedvelők körében, köszönhetően különleges zenekari felállásának és régies zenei anyagának, az autentikus népzenei felvételek mellett számos revival illetve világzenei kiadványon kapott helyet az utóbbi évtizedben. Habár irodalma gazdag, még mindig akad olyan feltáratlan terület, melynek kiaknázása jó lehetőséget ad a vállalkozó kedvű népzene kutatók számára.

**20** A BTK Zenetudományi Intézet és a Hagyományok Háza adatbázisa alapján 1970 és 1990 között a területen gyűjtött Kallós Zoltán, Demény Piroska, Pávai István, Kiss Tamás, Zsuráfszky Zoltán, Farkas Zoltán, Németh Ildikó, Benczedi Huba, Bajnok József, Csatai László, Bokor Imre, Simó József, Diószegi István, Diószegi László, Bencze Lászlóné Mező Judit, Buzai József, Stuber György, Fekete Antal „Puma”, Juhász Zoltán, Mező Győző, Kardos László, Sólymos József, Sáringer Kálmán, Bergics Lajos, Sebő Ferenc, Könczei Árpád, Deák Márton, Sára Ferenc, Szánthó Zoltán, Virágvölgyi Márta, Halmos Béla, Teszary Miklós, Porteleki László, Tótszegi András, Kerényi Róbert, Vizeli Balázs, Havasréti Pál, Agócs Gergely, Nesztor Iván, Kelemen László, Vavrincez András, Danhauser Máté, Bárdosi Ildikó, Lengyel László „Türeí”.

**21** Sárosi Bálint, „A gyimesi csángó hegedűstílus”, *Magyar Zene* 17 (1977)/2, 176–183.

**22** Németh István „A gyimesi „féloláhos” dallamkészlete”, *Zenetudományi dolgozatok* (1982), 205–228.

**23** Paksa Katalin, „Gyimesi tetragon-triton dalok díszítési módja”, *Népzene és zenetörténet IV. szerk. Vargyas Lajos* (Budapest: Editio Musica, 1982)

**24** Paksa Katalin, *A magyar népdal díszítése* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993)

**25** Juhász Zoltán, „Variáció és rögtönzés egy gyimesi táncdallamban”, *Zenetudományi Dolgozatok* (1987), 199–207.

**26** Juhász Zoltán, *Furulyaiskola III. Gyimes* (Budapest: Magyar Művelődési Intézet Néptáncosok Szakmai Háza, 1999)

**27** Rudasné Bajcsay Márta, „Szöveg és dallam együttese egy gyimesi keservesben” in *Zenetudományi dolgozatok* (1984), 136–143.

**28** Virágvölgyi Márta, *Gyimesi népzene I-II.* (Debrecen: Kólcsey Művelődési Központ, 1989)

**29** Adatközlők: Pulika „Halmágyi” Mihályné Ádám Gizella (Gyimesközéplok: dúdolás, ének, gardon, kiáltozás), Pulika „Halmágyi” Mihály (Gyimesközéplok: hegedű, szövegmondás); gyűjtők: Porteleki László, Virágvölgyi Márta, Vavrincez András, Sárosi Bálint; 1987.06.01, Budapest, megrendezett gyűjtés.

**30** Pávai István, *Az erdélyi és moldvai magyarság népi tánczenéje* (Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993), 89–90

**31** Kiss Eszter Veronika, „A furulya- és a hegedűjáték kapcsolata Gyimes hangszeres zenéjében”, *Folkszemle* (2008); [https://archivum.folkradio.hu/folkszemle/kisseszter\\_gyimes/3.php](https://archivum.folkradio.hu/folkszemle/kisseszter_gyimes/3.php), utolsó letöltés: 2024.03.10.

**32** Mihó Attila, *Egy régies hegedűjáték nyomai Erdélyben.* Doktori disszertáció. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021)





 Iván Csaba

## Some like it Jazz

Sikerre ítélve

Frivol eleganciája miatt Shakespeare vígjátékai közt lenne a helye, de már örökre jazzmozi marad. A swing főszereplésével az 1959. március 29-i premierje óta ikonikus filmtörténeti klasszikussá vált, korabeli szlogenje igazi telitalálat: „Ez a film túl forró a szavakhoz”. Hatvanöt éve mindenki tudja, mit válaszol a milliomos Osgood, mikor Daphne (Jack Lemmon) bevallja neki a film végén, hogy nem veheti el, mert ő is férfi: „Nobody’s perfect”. Nincs tökéletes vígjáték sem, de Billy Wilder remeklése, a Van, aki forrón szereti áll ebben a műfajban ehhez a legközelebb. 2000-ben az Amerikai Filmintézet voksolásán éppúgy a lista élén végzett, mint mikor 17 év múlva a BBC kérdezett meg 250 filmkritikust. Egyébként sokan tartják minden idők legkiválóbb remake-jének is. Egy legendás mozi igazi története következik, melynek címében a *hot* a kulcsszó, ami egyszerre utal allegorikusan a szerelemre, a jazzre és a gasztronómiára is.





A *Some like it hot* abban a pillanatban sikerre volt ítélve, mikor Marilyn Monroe, minden idők leghíresebb buja életigenlője elvállalta az ukulelés szőke muzsikoslány szerepét. Neki elhisszük, hogy élet legemlékezetesebb pillanatai azok, mikor a *hot*, a fékevesztett mánor egy ideig a jőzanságot legyőzve átveszi az uralmat.

### „I was a gigolo!”

Wilder 1926 nyarán interjút készített a *Die Stunde* számára Paul Whitemannel Bécsben. A népszerű big band vezetője jó gourmet-ként szeretett mindent, amitől édes az élet. Annyi volt a közös téma, hogy meghívta a riportert berlini koncertjükre is. Valójában Samuel Wilder egész élete előtanulmány ehhez a filmhez, ezt a mozit neki, a Galíciában, a Krakó melletti Suchában született zsidó fiúnak kellett megrendeznie. Az Osztrák-Magyar Monarchiában a Wilderekre idegenként tekintettek 1914-es Bécsbe költözésük után is, nem is gondolt soha nosztalgiával a városra. A gyerekkorát New Yorkban töltő anyja meséiből tudta, hogy Amerika az ígért földje – e meggyőződése miatt kapta a két fia a Billy és a Willy nevet. Apja restiket üzemeltetett, de fiának a realgimnázium után három hónap elég volt a jogi egyetemen, hogy belássa, érdekesebb a jobban jövedelmező illúzió- és botránykeltésre koncentrálnia, abból jól megélhet, mert tehetsége van hozzá. Még saját életrajza sem megbízható forrás gyakran, mert DNS-ében hordozta a bulvár szellemiségét, ha nem elég érdekes a valóság, tedd izgalmasabbá kitalált 'tényekkel'. Az például tény, hogy a *Die Bühne* újságírója lett, de hogy azért vették fel, mert rajtakapta a színikritikust egy színésznővel, az már véleményes. Húsz évesen fogadta el tehát az amerikai jazzkarmester invitálását, majd úgy dönt – mert a rögtönzésben verhetetlen-, hogy Európa akkori New Yorkjában fog élni. Rajongott a filmért, a jazzért meg az édes életért, vagyis Berlin maga volt a Kánaán a számára, ahol mindenből deluxe minőséget kínáltak. Ráadásul ott a felső tízezer nem zárkózott el a középosztálytól, az elit kultúra nem vált el a népszerű szórakoztatástól, a mondén város nyüzsgése, a társadalmi és kulturális sokszínűség pedig ontotta a frivol történeteket. Ezekért pedig jól fizettek a lapok. A Weimari Köztársaság fénykorában telepedik le húsz évesen Berlinben egy született világpolgár, aki optimista, tele önbizalommal és életkedvvel. Az sem veszi el a kedvét, hogy kezdetben parkett-táncos az Adlon Hotelben („merész voltam és határozott”), ami szabad bejárást biztosított számára az előkelő körökbe. 'Angolul' öltözködni például már a walesi hercegtől tanult meg. Megismerkedett olyan hírességekkel, mint Cornelius Vanderbilt, az egyik sikeres vállalkozó, aki megteremtette a modern Amerikát. Együtt fotózkodott Max Reinhardt-tal, és Erich von Stroheim társaságában bukkant fel (aki később játszott másik filmtörténeti léptékű remeklésében, a *Sunset Boulevard*-ban). Tudjuk, hogy „volt tehetsége a túlzásokhoz”, de az tény, hogy még Hollywoodba indulása előtt írt egy színpopszist „From A to Z” címmel.

### A rend(ező) a lelke mindennek

Wildert már Bécsben érdekelte a mozi, filmkritikákat és névtelen négerként forgatókönyveket írt, Berlinben pedig elkezdte alaposabban tanulmányozni és megérteni az illúziókeltés őt mindig csábító világát. A Weimari Köztársaság egyik kulcsfilmjét, az 1930-as *People on Sunday*-t az ő egyik írása ihlette, ami megnyitotta előtte a kapukat, alkalmazta az UFA. Hitler hatalomra kerülésekor Párizsba utazott, ahol a *Bad Seed*-del debütált rendezőként, de 1934 januárjában az SS Aquitania fedélzetén már az Egyesült Államok felé hajózott. Persze nem *Sunset Boulevard*-ral kezdődik a karrierje Hollywoodban, de azonnal a nagymenő fiúk csapatába igazol, Howard Hawks stábjának tagja, mikor az „A-tól Z-ig”-ből, az ő Hófehérke történetéből két sikeres filmet is rendez. Mire elkészült a *Szőke szélvész* (1941) és *A zene szerelmese* (1947) – megtanulta a szakmát. Láttá, hogy kell sikeresen történetet mesélni Amerikában Gary Cooper, Barbara Stanwyck, meg gengszterek és a jazz főszereplésével. Manhattan-ben szobatudós aggregények dolgoznak egy enciklopédián az elsőkben. Potts prof az amerikai szlengről ír szócikkéhez tanulmányútra indul New York éjszakai életébe, és egy mulatóban véletlenül egy jazz-énekesnőre bukkan, akinek esze ágában se lenne szlengjét a tudósra pazarolni, ha a rendőrség nem kezdene éppen élénken érdeklődni utána gengszter szeretője miatt. Mikor Hawks-t meggyőzik, hogy készítse el pár év múlva saját filmjének színes remake-jét, a kasszasiker érdekében átíratja a forgatókönyvet Wilderékkal. Hogy lett belőle jazzfilm? Itt a szobatudósegyet már zenetörténeten szöszmötöl, a címszó, amiről írniuk kellene, de nem értenek hozzá: a jazz. Frisbee professzor (Danny Kane) útnak indul Manhattan-ben, az akkori kor jazzelitje – például Louis Armstrong és Lionel Hampton – zenél ezért a filmben, Benny Goodman pedig még színészként is feltűnik. Az énekesnőt ott Virginia Mayo alakítja. Minden adott, ami egy sikeres filmhez kell: gengszterek és zenészek, félreértés és megtévesztés, üldözés és szerelem. Mire vége a forgatásnak, a *Some like it hot* kész volt Wilder fejében.

### Filmek között történet sosem vész el

Legfeljebb átalakul. A-tól Z-ig lépésről lépésre precízen tudjuk rekonstruálni, melyik motívum honnan származik, melyekből végül összeállt a Van, aki forrón szereti forgatókönyve. Billy még Bécsben látta Asta Nielsen show-ját, műsorának a sajtó szerint az igazi szenzációja a Tiller Girls nevű női tánckar volt. Megnézte egy moziban a náci elől Franciaországba menekült színész-író, Robert Thoeren scriptjéből forgatott 1935-ös francia filmet, a *Fanfar d'amour*-t, és már Amerikában annak 51-es német remake-jét, a *Fanfaren der Liebe*-t is – de nem tetszett neki. Az alapötlet megegyezik, két munkanélküli zenész végső elkeseredésében nőnek öltözve egy lányzenekarban próbál szerencsét. Wilder mesterkéltnak és erőltetettnek érzi, túljátszott színészi manirokkal.



Fogta a szikét, és csalthatatlannal a legjobb helyen kezdte a műtéti beavatkozást. Az ő filmje valójában már az 1950-es évek amerikai társadalmáról szól, miközben ravaszul átültette a történetet Chicagóba, a 20-as évek végére – Fitzgerald korai korszakából ismerős mondén ecsetvonásokat alkalmazva. Így lehet egyszerre tökéletes noirparódia, jazz-musical és sziporkázó vígjáték. A film igazi revelációját a mai napig az áthallások és szójátékok két specialistájának (Wilder és I.A.L. Diamond jegyzi a forgatókönyvet) máig tananyagként használt mestermunkája, a briliáns script és dialógusok garantálják. Két fontos üzemanyag kimeríthetetlen készletével rendelkeznek: a kétértelműség és a *hot*. Itt a forróság egyszerre utal a jazzre, és főleg a szexre, a buja életigenlésre – jó egy évtizeddel azelőtt, hogy Amerikában leírták volna a szintagmát: szexuális forradalom. Ezért volt szüksége Marilyn Monroe-ra, akivel együtt dolgozott a *Hétévi vágyakozás* megrendezésekor. A színésznő egyébként elsősre elutasította a szerepre a felkérést, de amikor kis idő múlva üzent, hogy meggondolta magát, nyert ügyük volt.

A miértre Scott Fitzgeraldnál találjuk a legfrappánsabb választ: „...a legtöbb amerikai. úgy gondolja, többnek kell lát-szania, 'fel kell fújnunk magát', hogy elérje, amit akar. Norma Jean Baker (a későbbi Marilyn Monroe) pont ezt tette, azzal kapaszkodott fel a csúcsra, hogy eladta a testét és a lelkét a tömegeknek”. A filmben Sugarként érzékletesen megmutatja, milyen az, mikor a férfiak kivetítik fantáziálásukat egy nőre, akit valójában nem is ismernek. Meg azt is, hogy

a nők hogyan tudják ezt a folyamatot generálni, ha van érzékük hozzá. Ő pedig ehhez nagyon értett. Mikor a férjek feleségük társaságában gúnyos és lekicsinylő megjegyzéseket tesznek rá, már nyert ügye van. Wilder még Bécsből és Berlinből jól ismeri ezt a világot. Sziporkázó ötletei közül, amivel ezt az örök játszmat illusztrálja, talán az egyik legikonikusabb jelenet, mikor Shell Oil Jr. (Tony Curtis) – tudva, hogy a szókeség gazdag férjre vadászik – elcsábíttatja magát Sugar Kowalczykkal. A lány a „sheboygani konziban tanult” terápiája hatásos az impotenciájára, amivel korábban sem a balinéz táncosok, sem Freud professzor nem boldogult. Akkor hangzik el a dialógusban film címe is, mikor Sugar jazz-zenekaráról mesél, de a milliomos affektált ripszttal reagál: „*Van, aki forrón szereti*, magam a klasszikus zenét értekelem”. De tudjuk, a bűnöknek mindenki könnyebben tud ellenállni, ha nincs kitéve csábításának. A jazz pedig a *body and soul* specialistájaként, remekül ért a tudat alatti késztetések stimulálásához.

### Swinges – filmes daloskönyv

Chicagóban '29 telén a gengszterek kedvükre szórhatják a pénzt cimborájuk, „Spats” Colombo mulatójában. A Speak-easy-be egy temetkezési szalonon át vezet az út, a whisky-t pedig halottaskocsik koporsójában szállítják. A swingslágereket hallgató közönséget elnézve könnyű életnek tűnhet, de nem életbiztosítás ebbe a körbe tartozni. Jobban jár, aki követendő tanácsnak tekinti az akkoriban népszerű némafilm,



az 1926-os *Love 'Em and Leave 'Em* címét. Két zenészünk nem ismeri ezt a vígjátékot, de mikor véletlenül szemtanúi lesznek egy Szent Valentin-napot idéző mézárulásnak, hiába imádják a bárt, azonnal tudják, jobb lesz lelépni. Hiszen a klub tulajaja, Columbo (akit egyébként Wilder – újabb poén – a Scarface brutális gengszterét alakító színésszel, George Rafttal játszat el), Capone elvét vallja, egy halott tanú ritkán tanúskodik a bíróságon. A menekülésre Sweet Sue női big bandje kínál megoldást. Miután a felvételi interjú megemlítik, hogy a Sheboygan Conservatory of Music-ban tanultak a szaxofonozni meg bőgőzni, már kezükben is a jegy az esti gyorsra, hamarosan a Syncopators-szal robognak Florida felé. Hősiesen ellenállva, ideig-óráig minden csábításnak. A muzikusok társalgása a hangszerek használatáról kimerítette a stúdiók Hays kódexének minden pontját, ami felsorolta a tiltott kétértelműségeket. Az öncenzúra kódexének visszavonását máig sokan a film elsőpró sikerének tulajdonítják. A szexualitás szlengjének nagyszótára összeállítható ezekből a párbeszédkekből, beleértve az addig a filmekben tabunak számító homoszexualitást is.

De Wilder bravúrja, hogy semmi nem az itt, aminek látszik (vagy hangzik), igaz a helyszínekre is. A belső jeleneteket Hollywoodban forgatták, hogy aztán 1958. szeptember 6-án, egy szombati napon Dél-Kaliforniában beköltözzön a Some Like It Hot 175 fős stábja a San Diegó-i Hotel del Coronadóba. Ez az emiatt máig kultikusan népszerű szálló „alakítja” a filmben az impozáns floridai Ritz Hotelt. „Ez a hely harminc év óta nem változott. Életre kel a múlt. Azok, akik még nem látták ezt a gyönyörű szállodát, soha nem fogják elhinni, hogy ez csak filmes valóság.” Itt rögzítették a látványos tengerparti jeleneteket, és a kibontakozó románcoknak véget vető gengsztertalálkozó eseményeit is, ahova Colombo is hivatalos. Sugar, míg várnia kell újra a következő adódó

lehetőségére, még búslakodik egy jót a szálloda pazar színháztermében előadva Livingston és Malneck 1931-es híres opuszát, az I'm Thru With Love-ot. Mert a swing az egyetlen, ami valódi a filmben. Persze egy apró csavarral. 59-ben a klubokban már a bebop az úr (megjelent Davis Kind of Blue-ja), Matty Malneck és az Oscar-díjas Adolph Deutsch viszont a rendező kérésére nosztalgikusan válogat a fehér big bandek tánczenévé szelídített szalonjazzének daloskönyvéből. Ehhez pedig bőven elég Marilyn Monroe hangfekvése.

A korabeli filmszínházakban tehát a bemutatót követően az olasz opera barátait (ez a gengsztertalálkozó fedőneve) a swingkedvelők sokasága figyeli. A Syncopators pedig utánozhatatlan érzékiséggel tudja játszani Arthur Gibbs, Joe Grey és Leo Wood 1922-es slágerét, a *Runnin' Wild*-ot, a Jazz Age himnuszt a szabad szerelemről. Hiszen a lányok a szinkópák helyett inkább arra vágnak, amire Karinthy szerint minden nő, hogy imádják és eltartsák őket. Két oktáv sem kell, csak egy igazi diva magas oktánszámmal, hogy elhiggyük az 1928-as musical, a Good Boy legnagyobb slágerét, az *I Wanna Be Loved By You*-t. A dalt eredetileg éneklő Helen Kane miatt hívják egyébként Sugar Kane-nek a női főszereplőnket. A film nézettsége rekordokat dönt, elfogy villámgyorsan a mozi 59-es *soundtrack*-je, meg a filmből kimaradt dalokat bónuszként kínáló 62-es is.

Ami szavakkal elmondható a szenvedélyről, az Shakespeare-nél elolvasható. Wilder pedig nem tesz mást, csak a jazz segítségével hatásosan illusztrálja Picasso egy 1923-as levelében megfogalmazott állítását: „Mindannyian tudjuk, hogy a művészet nem igazság. A művészet hazugság, amely ráébreszt bennünket az igazságra.”

De pont ezért marad örökre alapfilm a Some like it hot.







Fotó: Riccardo Schwanenthal

 Márton Attila

## Száz éve született az „isteni” Sarah Vaughan

Bármennyire is meghökkentő a fenti jelző, de a rajongók évtizedeken át a „The Divine One” névvel illették a nagy jazzdívát. És valóban, ha a jazz klasszikusainak névsorát állítanánk össze, akkor az énekesnők „triumvirátusa” Ella Fitzgerald, Billie Holiday és Sarah Vaughan lenne. Ez azonban csak az ábécé szerinti felsorolás, hiszen a művészet nem sportverseny, mindegyikük más szempontból tartozik a jazzvokál legfelső kategóriájába. Mértékadó vélemények szerint Sarah Vaughan kedvezőbb életpálya esetében méltó „kihívója” lehetett volna Ellának...



Három oktávot átfogó kontraalt hangjával, gyönyörű vibratójával, virtuóz előadásmódjával Ella igazi riválisa volt, bár alapjában különbözött mindkét nagy jazzikontól. Profi zongoristaként megszerzett „bebopos” attitűdjével, csodaszép hangját hangszerként használta, a dallamokat úgy alakította át, a harmóniameneteket úgy érzékelt, mint a hangszeres-zenészek. Kifinomult melódikai és ritmikai díszítésekkel improvizált és könnyedén játszott a hangszínnel egy iskolás lány csilingelő énekétől egy matróz bluesos dörmögéséig. Hangterjedelme és előadói színvonalra elérte az operaénekesek szintjét. Betty Carter szerint lehetett volna egy második Leontyne Price. Ez már megmutatkozott a 40-es években készített olyan spirituális felvételein is, mint a „Sometimes I Feel Like a Motherless Child”.

New York szomszédságában, a New Jersey államban lévő Newark városában született 1924-ben. A korabeli feketék életmódja szerint a közösség baptista templomában énekelt, zongorázni és orgonálni tanult és így az istentiszteleteken aktívan közreműködött. Mint korábban Ella, ő is a harlemi Apolló Színházban nyert meg egy énekversenyt, majd a neves énekes, Billy Eckstine ajánlásával Earl Hines zenekarában második zongoristaként és alkalmi énekesként is szerepelt. Mivel remek hangját nem tudta igazán érvényesíteni, így 1945-ben megkezdte önálló pályáját. Jókor volt jó helyen, hiszen ekkor már zajlott a bebop forradalom, amelybe módja volt bekapcsolódni. Azonnal a modern jazz elitjébe került, mivel Charlie Parker és Dizzy Gillespie is erősen támogatták, már csak az instrumentális énekesi előadásmódja miatt is, valamint az akkoriban még meglehetősen ritka bop vokalisták egyikeként. Azért is kedvelték az új zene hívei, mert szokimondó, „fiúsított” kolléga volt, aki a „Sassy” (azaz „pimasz, feleselő”) becenevet kapta zenésztársaitól. Találónan állapította meg Gillespie, hogy „Ella mindig egy lady szerepét játszotta, Sarah viszont a fiúk egyike volt, aki ugyanazt a nyelvet beszélte, mint mi magunk.”

A Café Society-ben ismerte meg a trombitás George Treadwell-t, akivel 1947-ben összeházasodtak. A férj felismerte Sarah óriási tehetségét, és nagy intenzitással próbálta menedzselni, de nem túl eredményesen. Évtizedekkel később maga Sarah mondta el egy interjúban, hogy „Minden, amit George értem tett, valójában magáért tette.” De még így is hallatlan népszerűsége tett szert az 50-es években. 1958-ban aztán Clyde Atkins chicagói üzletember felesége lett, aki már szakszerűbben menedzselte, ily módon már örök szerelme, a jazzéneklés felé fordulhatott. Ez még inkább kiteljesedni látszott, amikor a műfaj történetének legnagyobb impresszáriója, Norman Granz vette szárnyai alá a 70-es években. Csak pályája utolsó szakaszában került abba a pozícióba, amit kezdő korától megérdemelt volna. Hiszen mindvégig küzdenie kellett azzal, hogy a kiadók – a nagy kasszasikerre számítva – elsősorban a popzene irányában kívánták foglalkoztatni, ezért arra a nagy feltűnést keltő lépésre határozta el magát, hogy a Mercury-val két szerződést kötött: egyet a pop kiadványokra vonatkozóan, a másikat pedig az EmArcy nevű leányvállalattal

a jazzfelvételekre! Ezek egyik legremekőbb lemeze volt, amit Clifford Brown, Herbie Mann és Paul Quinichette társaságában készített. Ugyancsak ki kell emelni két „élő” jazzalbumát, amelyeket Chicagóban a London House-ban és a Mister Kelly's-ben rögzítettek. Emellett Cannonball Adderley-vel és a Count Basie zenekar tagjaival is dolgozott. Ugyanakkor a rock-korszak előtti jazz-orientációjú amerikai popzene olyan sztárjainak sorában említendő Sarah is, mint Nat King Cole, Frank Sinatra vagy Peggy Lee. Ekkoriban Anita O'Day, Carmen McRae, Ella és Billie is tucatjával készítette a népszerű dalok felvételeit, főleg nagyzenekari kísérettel. Sarah Vaughan előadásában a legbanálisabb slágerből is izzó jazz-dráma született. Természetesen vele is komplett albumok készültek a Nagy Amerikai Daloskönyv legfontosabb komponistáinak műveiből: George Gershwin (1955), Irving Berlin (1957) /Billy Eckstine-nal/, Rodgers and Hart (1958), Henry Mancini (1965), Duke Ellington (1979). Granz szinte újra felfedezte Sassy-t és az egyik legkitűnőbb albumát 1978-ban Joe Pass, Oscar Peterson, Ray Brown és Louie Bellson társaságában készítette „How Long Has This Been Going On?” címmel a Pablo számára. De a kicsit későbbi, az 1982-es „Crazy and Mixed Up” című albuma is bizonyítja, hogy a négy évtizedes pályá utolsó szakaszában is ugyanazt a magas színvonalat nyújtotta, mint kezdő korában. Igazi sztárként grandiózus show műsort rendeztek számára a Carnegie Hallban, az Apolló Színházban, számos turnét és koncertet bonyolított le szinte 1990-ben bekövetkezett haláláig. Los Angelesben hunyt el, tüdőrák következtében. Gyászünnepe születésnapján, abban a kis baptista templomban volt, amelyben kislánycént énekelt és orgonált.

Természetesen sok elismerésben volt része. Már ifjú énekesként 1945-ben megnyerte az Esquire, 47 és 52 között a Down Beat, 48 és 52 között pedig a Metronome magazin népszerűségi listáját. Pályája csúcán két évtized során több mint 60 országban lépett fel, intim atmoszférájú kluboktól százezres stadionokig. Fesztiválok és TV show-k sztárolt vendége volt otthon és a világ számos országában. Csodás énekét pedig nemcsak jazz muzsikusok kísérték, de olyan világhírű zenekarok is, mint a Boston Pops, a Clevelandi Szimfonikusok vagy a Los Angeles-i Filharmonikusok. 1972-ben lemezfelvételt készített Michel Legrand kompozíciójából, a szerző hangszereléseivel és az általa vezényelt nagyzenekarral. 1965-ben Johnson elnök meghívására a Fehér Házban énekelt, majd Ford elnök és Giscard d'Estaing találkozásánál 1974-ben Martinique szigetén ugyancsak ő szórakoztatta az illusztris vendégeket.

Hatása a jazzvokalistákra ma is meghatározó. Akár külföldi, akár hazai jazzénekeseket kérdezzünk, Sarah neve biztosan szerepel kedvenceik között.

Sajnos a magyar közönség soha sem láthatta, de az idén, születésének centenáriuma kapcsán az Opusban Pocsai Kriszta és a MAO kísérettel, a Budapest Jazz Clubban pedig az Urbán Orsi Group idézte fel Sassy örökbecsű művészetét!



Candido Camero

 Máté J. György

## Conguerók New Yorkban

Ma már világhírűnek mondható kubai zenészek sora munkálkodott azon – nagyjából az 1950 és az 1980 közé eső, harminc esztendő alatt –, hogy Amerikában meghonosítsa azt a korántsem monolit zenei irányzatot, melyet régebben afro-kubai jazz, manapság inkább latin jazz néven emlegetünk. De a régi kubai muzsika és a jazz kapcsolatai valójában sokkal régebbi időkre nyúlnak vissza.



## Díjak

Ezúttal kezdjük az utolsó fejezettel. A latin zene mai óriási népszerűségét és elismertségét jelzi, hogy több mint húsz esztendeje külön Grammy-kategóriaként kezelik ezt a muzsikát. Az irányzat(ok) legjobbnak ítélt lemezei és kiemelkedő képviselői évente rangos díjban részesülnek. Az első díjátadón Jennifer Lopez, Gloria Estefan, Antonio Banderas és más, latin származású hírességek vezették a gálaműsort. Minthogy a Latin Grammynek immár több évtizedes hagyománya van, számon tartják az élen járókat is. Az abszolút csúcstartó jelenleg a Puerto Rico-i rapper, Residente a maga huszonnyolc díjával. A női előadók listáját Natalia Lafourcade vezeti tizenhét elismeréssel, míg a zenekarok élén a Calle 13 áll, huszonkét Grammyvel. A latin jazzt még régebben, 1995-ben kezdték külön díjazni. Napjainkban latin jazzre szakosodott szaklapokból értesülhetünk a sokágú irányzat fejlődéséről és a salsa legújabb képviselőinek munkásságáról.

Máig viták folynak arról, hogyan vezetett az út a sikerhez. A vitázók egy része, akik a romantika örökösiként mintha túlságos jelentőséget tulajdonítanak egy-egy nagy művészi egyéniségnek, illetve jelentékeny művészek szakmai találkozásainak, kitanaknak emellett, hogy az afro-kubai jazz bölcsőjénél Dizzy Gillespie és a kubai táncos-zeneszerző-ütős Chano Pozo bábáskodott, midőn az 1940-es évek végén megismerkedtek. Vitathatatlan, hogy e művészi együttműködés nagy lökést adott jazz és latin zene fúziójának, valamint Észak-Amerikában való elterjedésének, mégis érdemes óvatosabban fogalmazni, és sokféle forrást figyelembe véve inkább azt mondani, a két zenei világ egymásra találása már évtizedekkel Gillespie-ék előtt megkezdődött, hogy a fokozatos térhódítást követően körülbelül 1950-től felgyorsuljon a cserebomlás, s új zenei vegyületek mind gazdagabb választéka jelenjen meg a piacon.

## A kezdetek

Már a századeleji New Orleans-i időkből is vannak adataink arról, hogy mexikói, kubai és más latin országokból, főleg a karibi térségből érkezett zenészek befolyásolták a jazz alakulását. Jelly Roll Morton róluk beszélt, amikor az ottani zene „spanyol színárnyalatát” emlegette. Feltétlenül számba kell venni azt is, hogy Kubában korán divat lett a rádiózás; már a 30-as évek elején tucatszám léteztek a helyi stílusokat közvetítő rádióadók, melyek társadalmi hovatartozástól függetlenül nyújtottak zenei élményt a lakosságnak. Alighanem a jazz is képviseltette magát ezeken az állomásokon, mivel a jelentősebb zenei amalgámok a 30-as évek végén és a 40-es évek elején jelennek meg mindkét helyszínen (Kubában és az Egyesült Államokban). Az első hibrid zenei képződmények létrejöttében nyilván a két ország relatív közelsége is szerepet játszott. Kimutatható például a kubai *son* és az amerikai jazz fúziója már évekkel a bebop megjelenése



előtt. A zenei kapcsolatok egyik jelentős reprezentánsa Mario Bauzá volt, aki a 40-es évek elején New Yorkban Machito afro-kubai zenekarával lépett fel. Más zenekarvezetők, így Xavier Cugat vagy Don Azpiazu a rumba kommersz változatait igyekeztek összehozni a swingzenekarok nyújtotta lehetőségekkel. A fejlődés szükségszerűen vezetett Luciano „Chano” Pozo és Dizzy Gillespie összefogásáig, ami azonban *nem* műfajteremtő találkozás volt, sőt, a két zenész együttműködését a harmónia mellett a diszharmónia is erősen jellemezte. Közös művészi tevékenységük mindazonáltal igen jelentős fejezet a *cubop* történetében.

Ám tévedés lenne azt hinni, hogy csupán a kubai és amerikai zenék között mentek végbe érdekes változások. A kubai populáris muzsikán *belül* is jelentős módosulások történtek

Gabriel García Márquez egy séf kulináris szakértelmével értekezett a mambórol





Mongo Santamaria

a század közepén. A *son* és a *rumba* a jazz felé tájékozódott; ugyanakkor a *son* tovább fejlődött a *mambo* irányába. Emez irányváltással nem feltétlenül a latin jelleg erősödött az afrikai kárára, mint azt a felületes szemlélő hinné: a nagy *timbalero* Tito Puente 1954-ben azt nyilatkozta a *Down Beat* újságírójának, hogy a mambo „alapvetően afrikai ritmus”. Majd hozzáteszi: a mambóban általános szinkópák közelebb hozzák e tánc(zene)-műfajt a jazzhez, mint a rumbához. A mambo tehát a korábbi kubai tánczenénél (*música bailable*) több jazzes vonást mutatott.

Modernebb formát öltött a hagyományos *charanga*. Fejlődésnek indult a *descarga*-mozgalom. A sokszínű innováció egyik éharcosa Arsenio Rodríguez volt, aki a *son* korábban ismert *septeto*-változatát congával, zongorával és egy második trombitával bővítette. A muzikus ritmikai értelemben vett legfontosabb lépése nyilvánvalóan a *conga* meghonosítása volt a *son*-zenekarban: ezáltal megnövelte a *bongosero* szerepét, aki immár nemcsak bongókon, hanem *campanán* (tehénkolomp) is játszott. Ezzel nagyjából párhuzamosan egészültek ki a tradicionális *charanga*-együttesek congákkal (*Arcaño*-zenekar). Innentől kezdve az együttes a *son* által átszínezett *danzón de nuevo ritmot* kezdte játszani. Szintén az *Arcaño*-zenekar tekinthető az 1940-es évek végétől nemzetközi sikereket elkönyvelő Pérez Prado-féle mamboegyüttes előfutárának. Prado diadalainak csúcspontján a kolumbiai *El Heraldo* lapjain az akkor még névtelen újságíró, Gabriel García Márquez egy séf kulináris szakértelmével értekezett a mambóról, végül megállapította, hogy az egész nem más, mint *sabor*, azaz aroma.

A mambo izgató egzotikus táncként is divatba jött. Kubai táncosoknak köszönhető a mambo sikersorozata. Ugyanakkor a hegedűs Enrique Jorrín a cha-cha-cha feltalálásával büszkélkedhetett. Emez új tánczene a domináns hegedű- és fuvolahanggal túlélte a *charangát*, majd a főleg *son*t játszó Orquesta Aragón repertoárjában lett igazán népszerű (*Saborosa*, *El trago* stb.). Amerikában többek között George

Shearing tűzött műsorára egy-egy cha-cha-cha szerzeményt, de a tánc és a zene világhírét olyan táncdalénekesek biztosították, mint Caterina Valente.

Szintén a 40-50-es években figyelhető meg a vallási ceremóniák (Lukumí, Santería) poliritmikus zenei kompozícióiban (*toques*) használatos hangszerek beszivárgása az afro-kubai zene populáris regisztereibe. A jazz szempontjából talán Bebo Valdés újítása számít a legjelentősebbnek. Ő találta fel a *ritmo batangá*t, amelyben a homokóra alakú, csak egyik végükön kiszélesedő, joruba eredetű *batá* dobok először kaptak szerepet szekuláris zenei környezetben, noha a hangszer már százharminc évvel korábban átkerült Nigériából Kubába. A részben vallási ünnepeken, részben pedig karneváli alkalmakkor használt ütőhangszerek mind nagyobb teret hódítottak a profán zenei közegekben, és az afro-kubai zene jazzel létrejött fúzióiban is alapvető szerepe volt a Kubából emigrált, virtuóz latin ütősöknek.

### Pozo

Egyesek, mint mondtuk, Chano Pozót tekintik a „nagy átöröknek”. Az 1915-ben született muzikus már Kubában is nagy sztárnak számított. A Rita Montaner énekesnő által felfedezett és támogatott *tamborero* és táncos dalszerzővel is foglalkozott. A *Conga Pantera* című, az orosz balettel afro-kubai dobzenével vegyítő előadásban például Pozo együtt zenélt a fiatal Mongo Santamariával: ők testesítették meg az afrikai törzsi muzikusokat. Pozo elsősorban a rumbákban jeleskedett, de jazzt is játszott a Havana Casino együttesben. E vonatkozásban legfontosabb kubai munkakapcsolatát a trombitás Mario Bauzával alakította ki, aki mögött már New York-i swinges múlt állt (Chick Webb, Cab Calloway). Bauzá beszélt rá Pozót az amerikai útra. Ő ajánlotta be az ütöst Gillespie-hez is, akivel 1947 szeptemberében lépett fel először, a Carnegie Hallbeli látványos koncerten. A gyümölcsözőnek indult kapcsolat azonban rövid életű lett: Pozóval egy drogdíler golyója végzett 1948 decemberében. Így is fontos afro-kubai jazzfelvételek sorát készítette el amerikai partnereivel (például *Cubano Be*, *Cubano Bop*; *Manteca*). Poliritmikus megközelítése nagy hatást gyakorolt amerikai kollégáira. De nem mindenkire. Ray Brown bőgős például sose tudott megbarátkozni a kubai ütős zenéjével, de a Gillespie-zenekar más tagjai se nézték jó szemmel a kubai sztár bevonását a big bandbe. A forradalmi nagyzenekarban bizonyos értelemben bántóan konzervatívnak hatott a kubai ütős játéka. Az amerikai jazz-arrangement-ok feletti latin riffelést sokan idegennek és zavarónak vélték. És a kritikusok egy része se kímélte a kubai jövevényt: Winthrop Sargeant cikke a *Life*-ban például rajzfilmes karikatúrát rajzol a hiú, csillogó ruhákban parádézó, megvásárolható kubai zenészről. De a *Down Beat* vagy a francia *Jazz Hot* kritikusa is kifogásolták a Gillespie-Pozo előadások show-jellegét, az afro színvadiasságot, amely a *latinidad* kárára érvényesült.





## Santamaría

Pozo mellett mindenképp említeni kell Mongo Santamaría, Armando Peraza, Carlos Patato Valdés és Cándido Camero nevét: mindannyian úttörő szerepet vállaltak az említett amalgám megteremtésében. Santamaría a 40-es évek végén érkezett az Egyesült Államokba. Ekkor már tapasztalt ütősnek számított, hiszen több mint tíz éve integráns része volt a kubai zenei életnek. Amerikában is sikert aratott különleges, hibrid zenéjével, mely a son- és rumbaalapú kubai zenéből indult ki, s ezt keverte R&B-vel, jazzel és a tágabban értelmezett latin sounddal. Előbb Tito Puente, majd Cal Tjader combójában kamatoztatta tudását. Santamaría saját zenekarában „diákoskodott” az ifjú Chick Corea is. Az ütős talán legtöbbet játszott szerzeménye, melyet John Coltrane-től Dee Dee Bridgewaterig, Dianne Reeves-ig, valamint Robert Glasperig és Erykah Baduig sokan feldolgoztak, a himnikus *Afro Blue* (1959). Harmóniai értelemben egy „egyszerű” pentaton blues-sémán nyugszik a szerzemény, amely azonban a jazzgyakorlatra nagyon jellemző kereszttritmusokat (azoknak egy egzotikus változatát, a *hemiolát* tartalmazza), továbbá az abakuá-testvériség szertartásain alkalmazott hangszereket vonultatja fel, illetve imitálja. A szám az afro-amerikai kulturális örökségről, a szeretetről és a zene erejéről szól. Áthatja bizonyos nosztalgia az igazi őshaza/otthon iránt, ahová tartozónak érezheti magát minden számkivetett. A „Dream of a land, my soul is from” sor e hovatartozás lelki-szellemi gyökereiről ad hírt. A dobok és ütőhangszerek egy ilyen tematikájú dalban a kulturális örökség jelképei lesznek, egy óriási közösség szívverését szimbolizálják. Santamaría szöveggel kiegészített száma tökéletesen alkalmas volt arra, hogy egyaránt megszólítsa a kubai (és más latin országokban élő) feketéket, valamint az Észak-Amerikában élő afroamerikaiakat. Köztudott, hogy John Coltrane repertoárjában is olyan fontos szerepet kapott a szerzemény (többek között az 1963-as Birdland-koncerten, valamint stockholmi élő felvételén, illetve 1965-ös párizsi turnéján tűzte műsorára), hogy sokan neki tulajdonították a szerzőséget is.

## Peraza

A többi említett, nagy ütős egyéniség közül Armando Peraza volt az első, aki amerikai földre lépett (1948). Ő volt az egyik pionír kubai muzsikusként, aki a bővített *conjuntos*ban már a



Armando Peraza

40-es évek elején congadobokon kezdett játszani. Megfordult Pérez Prado zenekarában is. Amerikai éveiben congán és bongókon egyaránt játszott. Mindjárt az 50-es években nagy sikert ért el a George Shearing Quintet ütőseként, a *Latin Escapade* című nagylemezen: több tízezer példányt adtak el a korongból. Prado 1955-ös *Cherry Pink and Apple Blossom White* című slágerén szintén Peraza ütőzése hallható, majd a 60-as évek derekán feltűnik a Cal Tjader Quintetben is (*Soul Sauce*). Pályája utolsó fázisában tizenhét évig játszott Carlos Santana latin rockegyüttesében.

## Valdés

Carlos „Patato” Valdés apja tres-játékos volt (kubai gitárfajta), ő szerezte a *Maldita timidez* című son-kompozíciót. Carlos alacsony termete miatt kapta becenevét, különböző népszerű kubai zenekarokban (Conjunto Kubavana, Sonora Matancera, Conjunto Casino) vált híres ütőssé, majd 1954-ben Amerikába emigrált. Itt gyakran lépett fel Tito Puente és Machito latin zenekaraival, valamint az afro-kubai (majd brazil) zenékre érdeklődéssel figyelő Herbie Mannel. Saját nevén is készített lemezeket. Előadásai igazi showműsorok voltak sok humorral – ez csak növelte új hazájában a congadobok népszerűségét. Puente egyszer őt nevezte a legnagyobb élő conguerónak. Nyilván nem vidám előadásai okán. Inkább a kísérletező descarga-játékost látta-hallotta benne, aki a nagy salsadivat idején az 1970-es években merete megmutatni, hogy az afro-kubai zenének elvontabb, elgondolkoztatóbb oldalai is léteznek.

## Camero

Cándido Camero először 1946-ban látogatott Amerikába, amikor egy kubai táncprodukció kísérőzenekarában szerepelt a Broadway-n. Majd bő ötvenéves pályáján száznál is több muzsikust kísért a jazz és a pop világában. Ő is dolgozott például Gillespie-vel, először az 1954-es *Afro* LP-n. Neve sokak számára egyet jelentett a congázással, az öblös hangú ütőhangszer amerikai térhódításával, hiszen ő volt az első, aki több hangolható congán egyszerre játszott, miközben bongókat és lábbal kezelt kolompot is alkalmazott. Fergeteges játékát a 70-es évek disco-korszakában kiválóan tudta az új stílushoz igazítani. Több sikerszámot jegyzett a Salsoul Orchestrával, a Salsoul lemezkiadó csapatával. Ugyanennél a labelnél jelentette meg a discotempóban készült *Jingo* című számát, Babatunde Olatunji szerzeményét, mely néhány évvel korábban Carlos Santana repertoárjában is szerepelt. A *Jingo* híre a tengerentúltra is eljutott: brit diszkóklubokban igazi *floor filler* vált belőle. Cándido bebizonyította: egyetlen kubai mesterütős kisebb ütősenekart képes pótolni. Módszerét szinte valamennyi ma ismert, latin ütős (bongosero) átveszi. Ezt bizonyította a rövid életű Conga Kings együttes is a 2000-es években. Itt az úttörő ütős két hasonlóan remek társával, Patato Valdésszel és Giovanni Hidalgóval alkotott ütős triumvirátust. Camero utolsó albumát az audiofil Chesky kiadónál publikálta. Kilencvenkilenc éves korában érte a halál New York-i otthonában.





 Hollós Máté

# „Az életmű fejleményei

## Sugár Miklós két vágányon

Az EAR együttes alapító vezetője, ekképp a hazai élő elektroakusztikus zene egyik vezető komponistája, több száz ilyen műfajú alkotás inspirálója és bemutatója Sugár Miklós. A repetitív zenétől a népi pentaton világig sokfelől táplálkozó hangszeres kompozíciók jellegzetes hangvétellő alkotója szólóktól, az egyéni és kóruséneklésen át a szimfonikus zenekarig terjedő apparátuson.

***Éppen harminc esztendeje került adásba Az életmű fele beszélgetésünk a rádióban. Azóta miben változott körülötted a zenei világ?***

Például a Rádió működése nagyban megváltozott. Nincs már Elektroakusztikus Zenei Stúdió, s felvétel is lényegesen kevesebb készül, e pillanatban kamarazeneiek egy nem megfelelő helyszínen és akusztikai körülmények között.

***Egy ideig valóban erősen visszaestek a lehetőségek, de az utóbbi években – mint egy ideig a lektorátus tagja, közelről követhetted is – megújult a felvételi tevékenység, s a közeljövőben új koncerthelyszín és stúdió kerül kialakításra a Jókai utcában.***

Valóban, a lektorátus újjászervezése nagy eredmény volt, abban a folyamatosan rotálódó háromtagú testületben megtisztelő volt részt vennem.



**Én nem is a zenei intézményrendszerre, inkább a zene „anyagára”, stílús világára gondoltam, abban történt-e olyasmí, ami rád is hatással lehetett, akár pozitívan, akár negatívan?**

Szélesedett a zeneszerzők gondolkodásának spektruma, de nem érzem, hogy ez rám hatott volna. Nincs ma már olyan „stílusdiktatúra”, mint akár a hatvanas, hetvenes években, mindenki olyat ír, amelyet akar, különösen a fiatalok, akik egészen más elképzelésekkel rendelkeznek, mint akár mi is.

**Neked, a 72-ik életévedet taposó zeneszerzőnek a mai fiatal kollégák zenei világa tartalmaz vonzó elemeket, vagy disszonanciában vagy velük, s ha az utóbbi, mit nem szeretsz az ő zenéjükben?**

Nem vagyok disszonanciában velük, csak az ő különféle stílusait már nem fogadom be a saját darabjaimba.

**Ha visszagondolunk az általunk belátható történelmi távlatokba, egy az 50-es, 60-as években pályája zenitjén álló zeneszerző egy akkori fiatal túl modernnek tarthatott, mert az addigi posztkodályi stílussal szembe fordulva elkezdett Sztravinszkijozni, Webernezní. Aztán ezek, akik a mi tanáraink voltak, furcsállhatták, hogy mi elindultunk egy tonálisabb, „közönségbarátabb” irányba. Neked a mai ifjak milyen szempontból idegenek, milyen irányba tett lépéseiket követed nehezen?**

A neoromantikát, a mindenfajta stílusban lehetséges megközelítést. Ezt nem tudom követni, de nem is akarom.

**S te milyen irányban mozdultál az elmúlt harminc évben? Az addigi világod megváltozott, vagy az addigi nyomvonalon haladtál tovább?**

Szerintem változott, én is tonálisabbá váltam, veszítettem az avantgárd hevületből, az egykori újító szellem voltaképp már nem is létezik. Kötetlen világban járom a saját utamat.

**Alapvetően két úton haladtál mindig is: az elektroakusztikáén, főként az élő elektronikáén, és a tisztán hangszerezen. Érzel-e ezen a két vágányon egymásra hatást, kapcsolódást, vagy külön iránynak látod?**

Ez nem két külön irány. Egy-egy darabban különböző eszközöket használok. Ha nem kívánok éppen elektronikát alkalmazni, akkor a hagyományos hangszeres eszköztár szerint tevékenykedem.

**Az utóbbi három évtized elektroakusztikus világában mennyire voltál kiszolgáltatva a technikának, vagy éppen kiszolgálva általa? Eleinte sok – köztük külföldi – tapasztalat inspirált, aztán jött az éppen tavaly 30 éves EAR együttes korszaka. Volt-e olyan technikai vívmány, amely újabb irányokba indított el, vagy elhalványult a technika szerepe, jelentősége?**

Bármit föl lehet használni, ma már mindenkinek van kisebb-nagyobb saját stúdiója, de nagyon hiányzik a Rádió

Elektroakusztikus Zenei Stúdiója. Ott nagy technikai apparátus működött, s jelentős segítséget kaptunk Horváth István hangmérnök személyében, akinek különleges hozzáértése és rutinja volt.

**Neked is van saját stúdiód? Miben áll ez?**

Van számítógépem, szintetizátorom és jó néhány programom.

**Tehát itthon magad megoldod a darab létrehozásának technikai műveleteit, amiért be kellhetne menned egy stúdióba?**

Azért jobb volna bemenni... Jó volna hangmérnökkel konzultálni, az ötleteket adhatna, megoldásokat sugallhatna.

**A technikai újítások hogy tudnak egy saját stúdió működésébe beépülni? A Rádió időnként beszerzett új berendezéseket, s azok inspirálták a komponistákat. Hogy férhet mindez egy magánszemély pénztárcájába és lakásába?**

A fejlesztések sehogyan sem. Voltaképp azt sem tudom, mit fejlesszek. A Rádió berendezéseit sokan próbálgattuk, sokféle eredményre jutottunk.

**A nyugati világban ez miben van másként? Egy francia, vagy amerikai Sugár Miklósnak mitől jobb a helyzete, vagy esetleg nem jobb?**

Franciaországban – az ottani viszonyokat jobban ismerem – vannak olyan stúdiók, amelyekben a szerzőket segítő alkalmazottak is dolgoznak.

**Az EAR (Electroacoustic Research) Egyesület anyagiak híján nem gondolkodhatott saját stúdióról?**

Kezdetben terveztünk volna ilyeneket, de akkor is legfeljebb az én lakásom jöhetett szóba, márpedig az erre a célra kicsi. Ehhez tér kell, berendezések.

**Te máig is a körülményekkel dacolva hősiesen rendezel koncerteket az EAR-nek. Hogyan lehet fejleszteni az EAR tevékenységét? Fiatalok csatlakoznak?**

Fiatalok nem, nagyon örülnék, ha részt vennének benne, hiszen a 30 év alatt mi 30 évet öregedtünk...

**Ha ma hallgatod a világban keletkező zenéket, szokott olyan érzésed keletkezni, hogy valamit be tudnál építeni abból a saját kompozícióidba? Vagy épp riadozol mindentől, s a saját kitaposott utadon haladsz tovább?**

Sajnos eléggé bezárkóztam. Hozzájárult ehhez a Covid-időszak is, s nagyon hiányolom a rádióúságot is, különösen, hogy a közelmúlt hónapokban a számítógépem is hosszasan felmondta a szolgálatot. Egykor általam szívesen látogatott kortárs koncertsorozatok közül több is mára megszűnt. Ami lelkesít: továbbra is kiváló előadóművészek vállalkoznak darabjaink előadására az EAR hangversenyein.



Fotó: Anett Robertson

 Iván Csaba

## Picasso asszó

### Beszélgetés Oláh Krisztián zongoraművész-zeneszerzővel

Már Pablo Picasso is T. S. Eliot-tól „kölcönözte” a megfogalmazást, hogy „a tehetséges művész másol, a zseni meg lop”, mikor az alkotás inspirációjáról kérdezték. Kézenfekvőnek tűnt, hogy a bonmot-ja legyen a kiindulópontja egy olyan beszélgetésnek, amiben egy kreatív ember tabukat lazán lesöprő gondolkodásmódjára fókuszálunk. A barlangrajzok óta minden művész korábbi művek témái, motívumai felhasználásával dolgozik akarva-akaratlanul – idővel intertextualitásnak vagy pastiche-nak nevezve a módszert. Oláh Krisztiánnal beszélgettem.





**Kik a legfőbb inspirátorok számodra – beleértve a társművészeteket is –, akik hatottak és hatnak rád az alkotásaikkal?**  
Összetett kérdés. Az intertextualitás a zenében ösztönösen működik, amióta a régebbi korok stílusait, nagymestereinek örökségét tanuljuk, elemezzük és ezek alapján, esetleg ezekkel szemben definiáljuk magunkat a mában. Természetesen vannak szerzők, akiknél ez hangsúlyosabb, stílusuk szerves és fontos része már meglévő hangok, zenei idézetek újraértelmezése, más kontextusba helyezése – ez jelenleg engem is foglalkoztat.

**Esetedben jól érzékelhető, hogy más művészeti ágak, jelesül az irodalom – Szerb Antal, Dante – milyen motiváló a számodra. Összművészeti megoldásokon nem gondolkodtál?**

“Nagyot megy” az összművészet napjainkban. Ismerek néhány hazai alkotót is, akik ezt autentikusan tudják csinálni – akiknél nem csorbul, hanem összeadódik a művészeti ágak hatása. Nekem a zene a fő (és egyetlen) csatornám, ezen keresztül tudom leginkább kifejezni magam, de a társművészetek, az irodalom, a színház, a film- és a képzőművészet mindig érdekelt. Ezekben persze műkedvelőnek számítok, nem tudom olyan mélységben értelmezni és interpretálni az alkotásokat, mint a zenében, viszont ez biztosítja a szabadságot, hogy az említett szerzők művei szabad értelmezésben zenei inspirációknak jelenjenek meg.

**A jazz-zenészek, főleg a zongoristák ma gyakran egyben klasszikus zenészek, ami játékokban és kompozíciókban is felfedezhető. A te helyzetet ilyen értelemben még sajátosabb, hiszen édesapád, Oláh Kálmán kiváló jazz-zongorista, aki éveket töltött Bartók vagy Sztravinszkij műveinek tanulmányozásával. A zenészként hozott döntéseidben indirekt módon mennyire van ő jelen?**

Organikusan a tudattalanunkban ott van az elsődleges minta, amit a szüleinktől láttunk. Számomra édesanyám hatása, zeneisége, aki klasszikus zongoraművész, legalább ilyen fontos. Indirekt módon minden zenei mozzanatomban ott van ez a milió és örökség – akkor is, ha elvonatkoztatunk a közös hivatástól. A húszas éveim eleje keresgéléssel telt, meg kellett találnom magamat ebben a világban, megkeresnem a céljaimat, az önazonosságomat, hogy tudjam, ki az az Oláh Krisztián. Az otthonról hozott értékeket és tudást integráltam a saját koordináta-rendszerembe egy klasszikus szülő-gyerek leválás folyamán. Ha a legfontosabb direkt hatásokat kellene felidézni, melyek kamaszkorban értek muzsikusként, akkor édesapám mellett Szakcsi Lakatos Bélát és két fiát, Béla jr.-t és Róbertet kell megemlítenem. Rengeteget tanultam a beszélgetésekből és a koncertfelvételekből. Általános iskolás koromban kezdtem jazzt játszani, vagyis az életem tizenöt éves korom óta kiemelt figyelem kapva színpadon zajlott, a közönség előtt fejlődött a játékom. Mások a színpad mögött csak akkor lépnek elő, mikor úgy érzik, eljött az ideje. Cserébe viszont komoly színpadi rutint szereztem fiatalon, amiből ma is profitálok.

**A Bartók Béla Konzervatóriumban klasszikus zongora főtanyszakon végeztél. Olvastam, hogy Bachot, Beethovent, Chopint és Brahmsot játszva gyakorolsz, ez a két világ nálad sosem vált el. Ezt támasztja alá a frissen szerzett szerzett diploma is a Zeneművészeti Egyetemen?**

Bennem a klasszikus zene és a jazz tökéletesen megfér egymás mellett, anélkül, hogy egyik fontosabb lenne a másiknál. A Bartók Konzervatóriumban nagyon jó évfolyamban végeztem, az ottani baráti kör jórésze élvonalbeli muzsikussá lett. Fontos dolgok ivódtak belém, bár a konziban épp a jazzel lázadtam, nem vittem túlzásba a klasszikus gyakorlást. Sokszor hallottam közismereti tanároktól, hogy nyugodtan legyen csak “bár- és kocsmazongorista”, de a többieket hagyjam dolgozni. A zeneakadémián a jazz-tanszakon az első évben viszont minden reggel 7 után én nyitottam az épületet, és csak klasszikus darabokat gyakoroltam, ami pályám egyik leghasznosabb időszakává vált. Nem voltam könnyű eset, kerestem azokat a szituációkat, ahol kívülálló lehetek, csak valamivel szemben tudtam meghatározni magam.

**„Az utazás folytatódik” jelentetted ki a friss diploma átvételekor, majd a klasszikus zeneszerzés tanulmányozásába kezdted. Új szerzeményeidben ennek hatása már felfedezhető. Kortárs komponisták még nem kerestek meg, hogy szállj be műveik interpretációjába?**

Nem két külön világ közt teleportálgatok, hanem kialakult az az univerzum, melybe nagyon sok minden belefér. Ez nagyrészt felnőtt tanulmányaimnak köszönhető. 2020-ban, a Covid előtt jött a sugallat, hogy visszaüljek a padba, és valami teljesen új dolgot tanuljak. Így esett a választás a zeneszerzésre, amit előtte sosem tanultam, csak ösztönösen írtam darabokat. Felvettek a Zeneakadémia alkalmazott zeneszerzés szakára, ahol 2023 májusában szereztem BA diplomát, jelenleg pedig a klasszikus zeneszerzés MA szakon tanulok Tornyai Péternél, aki a kezdetek óta a mesterem. A zeneszerzés szak új utakat nyitott előttem, érettebb lett, változott, mélyült a zenével való kapcsolatom. Rengeteg a



felfedezésre váró terület, de kortárs zeneszerzők darabjában – a sajátjaimon kívül – nem voltam még közreműködő, bár nyitott lennék rá.

**Van olyan szerző, akinek a munkássága örök felderítendő terület és inspiráció a számodra?**

Gyerekkorom óta úgy érzem, Bach zenéje megtisztít, spirituális magasságokba repít, ahogy Pilinszky fogalmaz: "Bach elsősorban Isten-bizonyíték". Nagy szükségünk van rá atomsebességgel pörgő világunkban, ahol hihetetlenül sok a zaj. Igyekszem behozni vélt vagy valós lemaradásomat a klasszikus repertoárban, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Brahms sokszor előkerül, de az utóbbi években fontossá vált, hogy kortársakat és az elmúlt száz év zenéjét is tanulmányozzam.

**Az áthallások között a jazzt még nem érintették. Készítetél átíratokat zongorára Coltrane, Sonny Rollins, Wayne Shorter, Joe Henderson improvizációiból, miért a szaxofonosok játéka inspirál?**

A zongorával ellentétben a szaxofon még felfedezésre váró terület volt a XX. század elején, így minden mester játékaival, soundjával, technikájával, frazeálásával forradalmasította a jazzszaxofonozást – megváltoztatva ezáltal magát a jazzt is. Ezért a nagy jazz-zongoristák mellett a szaxofonosok fogtak meg leginkább, és rengeteg transzkripciót készítettem a felvételeikből. Rollinsnak majdnem két teljes évet szenteltem, igazán az ő játékaiból tanultam meg a be-bop nyelvét és frazeálását.

**A sűrű programodat látva nem fogsz csatlakozni a slow life mozgalomhoz, nem leszel a passzivitás aktivistája. De nyilván a hangsúlyok máshova kerülnek, hiszen az éjszakai bohém művészlét hedonizmusa és az alkotáshoz szükséges befeléfordulás tökéletes oximoron. Sikerült a balanszra rátalálnod?**

A "slow life" valóban messze van még, de erősen érzem az igényét, hogy mélyüljek, szeretném elkerülni a szétaprózódást, ebben az önismeret és a meditáció segít. Túlléptem öt éve a "nincsholnap" életérzésen, ami sok megoldandó szakmai és emberi probléma szőnyeg alá söprésével járt. Egy szerencsés pillanatban láttam magam kívülről, és tudtam változtatni. Rájöttem, hogy szeretem feszegetni a teljesítőképeségem határait, de rend- és munkaszerető ember vagyok, megtaláltam a helyem a világban. A "bohémság" persze nem múlik el, csak átalakult.

**Karosi Júlia, Nagy Emma zenekarai mellett felléptél Gyémánt Bálinttal és Lukács Miklóssal is. Egy volt „hősszerelmes lovag és egy kiégett, városi technokrata” mikor fogad el egy felkérést egy produkcióban való részvételre? A zenész személyisége vagy a projekt minősége fontosabb a számodra ilyenkor?**

Egy erősen improvizatív konfszöveget idéztél, bár akkor megállta a helyét. A kettősség máig jelen van, és fontos is a

számomra. Nagy öröm, hogy kiváló muzsikussal dolgozhatok, mert fejlődhetek, tanulhatok. A választáskor a zenész személyisége és a produkció minősége egyformán fontos. Németh Ferenc instagramján olvastam, és nekem is néhány évbe telt, mire megértettem: „Az számít, hogy milyen ember vagy, hogy szívesen töltenek-e időt veled a többiek, hiszen a muzsikálás csak a 20%-a az együtt töltött időnek, a többi a reggelivel, ebéddel, vacsorával, további utazásokkal telik”.

**A megosztók világa megváltoztatta a felhasználói szokásokat, megjelentek tematikus lejátszási listák, a hallgatottságot is lehet mesterségesen generálni. A közösségi oldalon való rendhagyó megjelenések, mint a Crescendo InSight erre a helyzetre adott válasz? Optimista vagy a jazz jövőjét illetően?**

A pusztán 100 éves jazztörténetet 2000-ig tudjuk definiálni, még az sem dőlt el, hogy "komoly vagy könnyű" műfaj. A jazz jövőjéről ezért nem érdemes jóslatokat megfogalmazni. Optimista vagyok, ami biztos, az a változás. A mainstream pop pofonegyszerű válaszokat ad sokakat érdeklő kérdésekre. Kijelentő módban ponttal a végén. A jazzt viszont – még ha direkt is az üzenete – mindig kérdő módnak érzékelem. A pszichoterápiához hasonlít, ahol a terapeuta nem kijelentéseket tesz, hanem kérdez, és hagyja, hogy a válaszokat maga a páciens mondja ki. Igyekszem azokat megtalálni, akik szívesen részt vesznek egy ilyen kommunikációban. Az Oláh Krisztián Quartetnek komponált zenékben például olyan hangzást keresek, mely frissen hangzik a 21. századi fülnek, de az elmúlt évszázadok európai zenéjében, és az elmúlt évtizedek jazz-zenéjében gyökeredzik. A jazz nagy utat járt be a „nem az számít mit játszunk, hanem hogy hogyan”-tól. Ma számít, hogy mit játszunk, az is, hogy hogyan, de egyre fontosabb, hogy kinek. Megtaláljuk-e a zenénk ideális közönségét? A ma „zenefogyasztója” nem fog kutatni (ideje sincs rá), így a felelősség a miénk, az előadóké, a "jazziparé", hogy segítsünk a közönségnek tájékozódni, hogy értse, mit fognak hallani, hol helyezkedünk el a jazztérképen. Ezért születtek a legutóbbi albumokhoz a "videófülszövegek".

**Karakteres tendencia, hogy a fesztiválokon jazznek nevezik a blues, a hip-hop, a soul, a funky programokat, melyek hangszerelésében jobban dominálnak a fúvósok, viszont kevesebb az improvizáció. Számodra hol húzódik a demarkációs vonal, ameddig a jazztérképen vagyunk?**

Erre csak ha-akkor mondatokkal tudok válaszolni. Ha minden jazz, amiben van improvizáció, akkor egy klasszikus zongoraverseny korhű előadása is jazz, melyben a kadenciát improvizálják. Ilyenkor az adott stílus harmóniai, figurációi szerint rögtönzünk, viszont a két zene funkciója és ideális befogadása messze van egymástól. Ha viszont az a jazz, amiben a szólók képzik a formát, ezek a darabok csúcspontjai, s a jazz elmúlt száz évben kialakult harmóniai és ritmikai eszköztárát használják, akkor valószínűleg Mozart zongoraversenye nem az. De akkor mi a helyzet a mai kompozíciós jazzel, ahol néha szigorúan strukturált formák közt



bújik meg az improvizáció, és akkor még nem is beszéltünk a big band muzsikáról... Azt hiszem, jobban járunk, ha nem próbáljuk egy mondatban definiálni a műfajt. Sosem lesz mindenki elégedett, mert nagyon eltérőek a motivációink. Az biztos, ha holnaptól betiltanák a jazz szó használatát, én ugyanezt a zenét írnám és játszánám, ugyanezekkel az emberekkel. Ezért egyre fontosabb számomra ma, hogy kiknek játszunk. Mekkora csalódhat, aki a hip-hop, neo-soul inspirálta jazzen szocializálódik, amire táncolni lehet, és betéved egy experimentálisabb európai quartet koncertjére – és persze igaz ez vice-versa.

***Akad a megvalósult projektek között olyan, ami a beszélgetésünket jól illusztrálja – illetve fogja –, de még nem hallhattunk?***

Januárban volt a premierje az Off-bea(u)ty című, preparált zongorára és énekre írt ciklusomnak a Trafóban Kiss Péter és Harcsa Veronika előadásában, mely – bár ritmikájában és frázisaiban tagadhatatlanul merít a jazzből – improvizáció nélküli kortárs zene. Februárban sikerrel zártunk egy négy részes sorozatot a Quartettel, a következő nagy projektem pedig új 27 tagú ensemble-re írt darab, amelynek premierje a Merlin Színházban lesz május 1-jén, az EU- csatlakozásunk 20. évfordulóján. A terveim közt a legnagyobb falat, egy jazz-kamaraopera megkomponálása, de ehhez még a színház zenés színpadi műfajaiban mélyebbre kell ásnom. Egy fontos megjegyzés minden munkám közben eszembe jut, amit egy zongoratanáromtól hallottam: „Hideg fejjel, meleg szívvel!”. Ez az egyik legfontosabb tanács, amit életemben kaptam.





 Máté J. György

## A hangok közötti, beszédes csend

Beszélgetés Simon Toldam  
dán zongoraművésszel

Simon Toldam ma hazájának egyik legmegbecsültebb pianistája – ötször vehetett át különböző dán zenei díjakat, miközben 17-18 lemezt készített a legkülönbözőbb összeállításokban: a húsztagú nagyzenekartól a zongoraszóligóig. Írt zenét filmekhez, színházi produkciókhoz és kortárs balettelőadásokhoz. Lemezre vett Cage-darabokat. Napjaink vezető jazzművészeivel szerepelt egy színpadon (többek között Chris Speed, Marc Ducret, Evan Parker, Peter Brötzmann, Eivind Aarset, Nils-Petter Molvær, Marilyn Mazur, Dave Douglas, Jakob Bro). Egy ideig tagja volt Han Bennink mesterdobos triójának. Első, a napokban a boltokba került szólóalbuma (*Fem Små Stykker Med Tid – Five Little Pieces Of Time*) megjelenése alkalmából beszélgettünk vele.



**Fiatal muzsikusként hogyan kerültél kapcsolatba azzal a zenei közösséggel (a dán kísérleti jazz kisvilágával), amelyhez jelenleg is tartozol?**

Négy évig egy Nykøbing Falster nevű kisvárosban tanultam zenét. E korszak végén mind többször utaztam be Koppenhágába koncertekre, vagy barátokkal való közös zenélésekre. Ennek során tudtam tágítani a zenei kapcsolataimot.

Nagy előrelépést jelentett, amikor felvételt nyertem a koppenhágai Ritmikus Zenei Konzervatóriumba. A kisvárosi élet és az ott tevékenykedő, csekély számú zenész után – olyanból pedig végképp kevés volt, aki hozzám hasonló zenei érdeklődéssel rendelkezett – a konzervatóriumban egyik napról a másikra sok hasonló gondolkodású és korú muzsikussal találkozhattam. Az itt eltöltött öt év alapozta meg számos zenekar létrejöttét, melyben ma is játszom. Jó néhány mai zenésztársammal itt ismerkedtem össze, és az ILK (Independent Label Kopenhagen) lemezkiadóról is itt hallottam először. Konzervatóriumi éveim vége óta tagja is vagyok e közösségnek.

A konzervatórium falain kívül szintén élénk experimentális zenei élet folyt a városban. Az olyan színhelyek, mint a Literaturhaus vagy a christianiai Gyermekszínház, illetve a Jazz Club Loco mind teret adtak az ihlető zenészekkel való közös fellépésekre, vagy csak a meghallgatásukra. E muzikusok között egyaránt megtalálhatók voltak kortársaim és az idősebb generációk tagjai.

Az utolsó konzervatóriumi évemben eljutottam a kanadai Banff zenei alkotóműhelyébe, itt találkoztam először Han Benninkkel és Misha Mengelberggel. Óriási hatást gyakoroltak rám, és olyan szerencsében volt részem, hogy ezután sok éven keresztül játszhattam Han Bennink oldalán.

**Pályád kezdetén volt mentorod, vagy inkább úgy tekintünk rád, mint aki csakis a saját erejéből lett azzá, ami?**

Erre azt felelhetem, hogy nagyrészt az utóbbi kategóriába sorolhatom magam. Természetesen sok nálam idősebb muzsikussal találkozom a mai napig, akik ihlető hatással vannak rám. Akadtak ilyenek a konzervatóriumban is, de még inkább az iskolán kívül. Úgy gondolom, legjobb mentorom a zenehallgatás, valamint kortársaim inspiráló közege volt.

Később tagja lettem a Han Bennink Triónak – a harmadik tag Joachim Badenhorst belga fafúvós volt – a megismerkedés és a rengeteg együttzenélés a dobossal fantasztikus hatást gyakorolt rám. Sose beszélt arról, milyen zenét játszunk, vagy hogy milyen játékmódot vár tőlem. Mindezt képes volt magán a zenén keresztül megmutatni.

Amikor erre gondolok, rájövök, hogy a legjobb leckéket akkor kaptam, amikor nálam tapasztaltabb muzsikussal

játszhattam együtt. Meglehetősen gyorsan megtanultam, hogyan fejlesszem ki saját zenei nyelvemet – mindenekelőtt sok-sok komponálással –, és így a hagyományos értelemben vett tanórák nem gyakoroltak mély hatást rám. De, mint mondtam már, azért akadtak ellenpéldák is.

**Lemezeid borítóján gyakran absztrakt grafikák láthatók (például OMHU, Kig Op 14). Azért van ez, mert magad is így látod a világot, vagy egyszerűen csak egy bizonyos képzőművészeti ízlés kivetüléséről van szó?**

Mindig is foglalkoztatott a zenéim megjelenítésének kérdése. Komolyan hiszek abban, hogy a zene megtapasztalásának már akkor el kell kezdődnie, amikor a kezünkbe vesszük a borítót.

Az esztétikának egy bizonyos irányt kell mutatnia a tudat és az érzelmek számára. Egy eszmei síkot kell teremtenie, ahol létrejöhet a zene megtapasztalása.

A borítók nagy részét, ahogy magad is fogalmazol, absztrakt grafikák díszítik. Szívesen alkalmazom ezeket, mert referenciával szolgálnak a hallgató számára, kevesebb teret engednek a saját tapasztalat és érzelmek alapján gyakorolt műélvezetnek. Szeretem, ha a zenéim multidimenzionálisak és többértelműek.

**Tagja vagy az ILK-nek, ennek a dán művészek irányította zenei közösségnek, mely „nemzetközi színvonalú újjátók”-ként aposztrofálja magát. Miket tartasz saját zenéid és szerzeményeid legnagyobb újításainak?**

Hú, ez nehéz kérdés. Először is az innováció nagyon nyitott fogalom. Különösen a zenében. Olyan temérdek muzsikát írtak már, hogy igen ritkán tudunk olyasmivel előállni, amit a világ még sose hallott. Ám az érzés és a hajtóerő igen erős lehet, ha komponistaként vagy improvizátorként olyasmibe botlasz, amit korábban még nem játszottál vagy hallottál, noha tudod, hogy alighanem van valahol valaki a világban, aki egy ugyanilyen projekten dolgozik. Bennem az efféle élmények táplálják az alkotóvágyat, zenészi létem mozgatórugóinak számítanak. Most épp a harmóniák megszállottja vagyok; hogy miképp tudom alkalmazni őket a zongorán újfajta hangzások elérésében. Felfedezéseim jó része meghallgatható a *Five Little Pieces Of Time*-on.

**Milyen alkotói folyamat vezetett el legutóbbi albumod, a Five Little Pieces of Time létrehozásához?**

Úgy kezdődött, hogy sokat hallgattam a zongora hangját. Hangzás- és hangszín-kutatási céllal hosszú időn keresztül csak leütöttem a hangokat egymás után, és addig hallgattam őket, míg el nem haltak. Ezt követően jobban kezdtem figyelni a harmónia gazdag világára. A végtelen számú hangtextúra mikrokozmoszára. Ez vezetett oda, hogy megnőtt bennem az érdeklődés az iránt, mi megy végbe a hanghatások között. A két hang vagy akkord közötti ürességben, amikor megemészthetjük, ami épp el-



hangzott, és amikor kíváncsian várjuk, mi lesz a következő hanghatás.

Idővel apró kompozíciós ötletek is felmerültek bennem, majd rájöttem, a saját szólószongora-világom kapujában állok.

Keményen dolgoztam ezen a zenén: az volt a célom, hogy kimerítsem az ötleteimben rejlő, zeneszerzői potenciált. A lemezen hallható zene nagy része megkomponált anyag, de egy rögtönző kedvű előadó tolmácsolásában. Mindez lehetővé teszi számomra, hogy a zongora minőségének, a terem akusztikájának, valamint a közönség teremtette atmoszférának és energiának megfelelően interpretáljam az anyagot.

A zene nyitottságának megőrzése, valamint a zene irányának környezet általi meghatározottsága döntő fontosságú a számomra. Ekképp őröm meg a zene élő voltát és kapok újabb inspirációkat. Egy előadás után mindig felmerülnek újabb lehetőségek, melyekben elmélyedhetek otthoni stúdióban és kutathatom, miképp volnának megvalósíthatók, hogyan lehetne kiegészíteni velük eddigi zenei nyelvemet.

**Nyilvánvaló, hogy új lemezed filozofikus alkotás, mely a „ma” (két dolog vagy esemény közötti üresség) ősi japán fogalmát hangsúlyozza. Megmagyaráznád olvasóinknak,**

### **mit jelent ez a művészetbölcselet, és miért vált fontossá számodra?**

Magam úgy fogalmazok, hogy a filozófia figyelés olyasmire, ami nincs jelen, mégis hangsúlyozza a jelenlevőt. Turnéztam és sokfelé jártam Japánban, és gyakran azon vettem észre magam, hogy elámulok például egy kis udvarban növény mellett heverő, egyszerű kő látványától. Hogy miért? Mert a követ és a fát tér veszi körül. Az üres tér a fára és a köre mutat, erőteljes küllemmel és nagy fontossággal bíró szobrot alkot belőlük. A *Five Little Pieces Of Time*-on hallható zenémben a tér hangsúlyozza az akkordokat, a frázisokat és a hangokat: mélységet kölcsönöz nekik, reflektorfénybe helyezi őket.

Úgy vélem, fontos, hogy képesek legyünk az odafigyelésre. Nemcsak a zenére, hanem felebarátainkra. Amikor odafigyelsz rájuk, napjaink társadalmának egyik legfontosabb elemével ajándékozod meg embertársaidat: az idővel.

E nyitott térben, a habozásban, vagy az apró kétségek között, lehetőség nyílik egy kis értékváltoztatásra, arra, hogy valamivel bölcsebben kerülj ki egy párbeszédből. Érdekes lehetőségek rejlenek ebben.

### **Hogyan látod a dán jazz helyzetét Skandináviában, illetve az európai szintéren? Milyen helyet foglal el az ILK a mai dán jazz világában?**

Engedd meg, hogy a kérdés első felére ne válaszoljak. Úgy érzem, nincs elég rálátásom ahhoz, hogy meg tudjam ítélni a mai dán jazz helyzetét a nemzetközi szcénában.

Ami a kérdés második részét illeti: az ILK idén ünnepli fennállásának huszadik évfordulóját. Húsz éve létezik, és ezalatt kétszázötven lemezt jelentetett meg. E két évtized alatt az ILK a dán kortárs jazz és az azon túlmutató zenei kezdeményezések egyik élharcosává vált. Közösségünket állandóan újabb személyekkel gyarapítottuk, úgyhogy ma huszonöt, más-más generációkat képviselő személyből áll a csapatunk. Mindannyian erőteljes komponisták, improvizátorok és előadók, akik a legkülönbözőbb nemzetiségekből származnak. Két jelentősebb fesztivált szoktunk szervezni évente, egy téli és egy nyárit, az 5e nevű kopenhágai színhelyen, mely az utóbbi több mint tizenkét évben találkahelyévé vált mindazoknak, akik e kortárs improvizatív zenei fesztiválok iránt érdeklődnek.

Mindezeket túl koncerteket és turnékat szerveztünk Norvégiába, Svédországba és Dániába, egyesítve erőnket az élénk skandináv zenei szcénával. Az ILK tagjai egy széles skála különböző hangárnyalatait képviselik, de abban mégis emlékeztetnek egymásra a zenéink, hogy mindegyik a muzika határterületeivel kísérletezik. Ihlető hatással vagyunk egymásra, közös hálózathoz tartozunk, közösek a munkatársaink és az információkat is megosztjuk egymás között: ez is egy módja annak, hogy közösségünk/kiadónk friss és érdeklődő maradjon.



Diana Damrau  
Fotó © Parphone LTD - by Simon Fowler

**müpa**  
Budapest

2024. május 9.

# DIANA DAMRAU OPERETTESTJE

“Liebe, du Himmel auf Erden”

Stratégiai  
partnereink:



A Müpa támogatója  
a Kulturális és Innovációs Minisztérium



[mupa.hu](https://mupa.hu)



Fotó: Kondella Mihály, grafika: Frank Józsa Anna



Bencsik Gyula

## „Némely dalokat fészükben hagytam, némelyeket messzire rejtettem”

Básits Branka gyökerekről,  
lemezekről, zenei kultúráról

Első szólólemezével jelentkezett a Zűrös Bandából és más formációkból is ismert, Junior Prima-díjas szerb-magyar énekesnő, Básits Branka, és bár a szülőfaluja szerb népzenei hagyományait feldolgozó *Én Csépem* című album már két éve elkészült, a kilenc muzsikust felvonultató lemezbemutató idén, februárban volt a Müpában. A művésznőt elsősorban kulturális gyökereiről kérdeztük az album és a bemutató kapcsán.



### **Milyen volt a gyerekkorod Szigetcsépen? Hogyan élted meg a kettős identitásodat?**

Apai ágon szerb vagyok, anyain magyar, ami számomra azt jelenti, hogy egészen szerbnek és egészen magyarnak érzem magam, mert nem tudom felében megélni a kettős identitásomat. Gyerekkoromban mindenesetre elképzeltem, hogy valamiképp elfelezem magam magyar és szerb részre. Ez a kép visszaköszön a lemezborítóról, amelyet Frank Józsa Anna festőművész, szintén szigetcsépi származású, gyerekkori barátnőm készített, aki jelenleg Németországban él.

Szigetcsép a Csepel-szigeten szívében elhelyezkedő kis település, ahol évszázadok óta él szerb közösség. Mi úgy tartjuk, hogy 1690-ben a török elől menekülve, kivándorolva került Magyarországra többszáz ezer szerb honfitársunk, akik főleg a Duna mentén letelepülve folytatták az életüket. Mondhatni szerbek alapították Szigetcsépet, melléjük érkeztek a svábok, utánuk a magyarok. Ma kevesebb, mint százfős a szerb ajkú lakosok száma a kétezres településen.

### **Otthon, a szomszédban, a boltban beszéltek szerbül?**

Igen, otthon elsősorban a velünk élő nagyszüleimtől tanultam a nyelvet, ők egymás közt és hozzám is szerbül

beszéltek, bár természetesen tudtak magyarul. Nagypapám volt az utolsó abból a generációból, akik még beszéltek mind a három, a falu közösségét alkotó nemzetiség nyelvét: a magyart, a szerbet és a svábot. Szép történeteket hallottam azokról az időkről, amikor ha egy sváb találkozott egy szerbvel, akkor szerbül köszöntötte, míg neki svábul köszöntek vissza, és ugyanígy zajlott ez, ha magyarral találkozott bármelyik náció tagja, vagyis a kölcsönös tisztelet jeleként ki-ki a másik anyanyelvén köszöntötte a földijét. Egymással mindig harmonikusan élt itt e három nemzetiség, gyermekkoromban olyan természetes volt ez számomra, mint a levegővétel. Másfelől az is magától értetődő volt – az ortodox vallás miatt –, hogy kétszer ünnepeltük a karácsonyt, a húsvétot, csak azt sajnáltam, hogy nem lehetett kétszer születésnapom.

### **Honnan, kitől jöttek a népdalok?**

Kajla kisgyerekként minden szerb bálban ott voltunk, a kólóra föllendülő karok alatt szaladgáltunk, de akkor még nem a zene és a tánc ragadott magával, hanem a megélt közösségi érzés. Felcseperedve a szerb népdalok – meglepő módon – magyar anyukám gyönyörű hangján szólítottak meg, de szép hangja volt a nagypapámnak is. Tudatosan azonban



Fotó: Bikali Sándor





Fotó: Kondella Mihály

csak tinédzser koromban kezdtem érdeklődni a szerb népdalok iránt. Alapfokú zeneiskolába jártam zongorázni, és egy délutáni énekiskolába, ahol először popszámokat énekeltem, majd magánéneket tanultam Márton Ágnes-tanárnőtől, és csak később eszméltem rá, hogy a popban és magánénekekben is azok a dalok tetszettek igazán, amelyeknek volt valamilyen népzenei vonatkozásuk.

***Amikor 2008-ban elkezdted gyűjteni a szigetcsépi szerb népdalokat, volt arra fűted, tudásod, hogy felismerd az igazi autentikus dalokat?***

Inkább utóbb, amikor egy-egy felgyűjtött anyag rendszeréhez értem, mert addigra gyűlt össze annyi tapasztalat, hogy alkalmassá váltam erre. Aztán e tudásomat megerősítették a népzenei tudományos tanulmányaim. 2011-ben mentem ki egy fél évre Belgrádba, az ottani zeneakadémia etnomuzikológia szakára, ahol megkaptam a további szerb népzenei gyűjtéshez szükséges alapokat. Az úgynevezett felelősségvállalás szülőfalum szerb népzenei örökségének feltárása és ápolása iránt fokozatosan alakult ki, erősödött meg bennem. Ennyit tudtam tenni: elmentem az idősekhez, meghallgattam a dalaikat és történeteiket, rendszereztem azokat, és amikor megértem rá, kezdtem velük valamit. Ez lett az Én Csépem album.

***Hány dalt gyűjtöttél fel a mintegy százfős szigetcsépi szerb kisebbség képviselőitől hét év alatt?***

Mindössze négy adatközlőm volt, három asszony és egy férfi, sajnos már csupán egyikük él. Tőlük gyűjtöttem mintegy 60-70 népdalt és a hozzájuk tartozó történeteket, információkat. Kezdetben egy kis kazettás diktafonnal dolgoztam, ami nagyon rossz minőségben rögzítette a hangokat, a későbbiekben egy profi felvevővel, bár ma már egy telefonnal is útra lehet kelni.

***Hogy akadtál rájuk?***

A helyi szerbség tagjai közt nőtem fel, jól ismertek engem és én is őket, így volt masszív húsz évem, hogy kifigyeljem a bálokon és a templomban, ki énekel jól. Persze megkérdeztem a nagymamám is a biztonság kedvéért, kik azok, akik szívesen beszélnek is a dalokról, egyáltalán meg tudnak nyílni előttem. Olyan alanyokat kerestem, akik valóban Szigetcsépre születtek, tehát nem csak beházasodtak a faluba, hisz akkor már egy másik kulturális közeg kincsét hozza magával.

***Feltételezem, hogy tematikájukban nagy a hasonlóság a szerb és a magyar népdalok között.***

Azért szeretem a népdalokat, mert végső soron univerzális gondolatokat fogalmaznak meg, a legmélyükön a hasonló-



ságokat és az összetartozást mutatják, hisz nagyjából születéstől a halálig ugyanazonokon mennek keresztül az emberek, származástól, földrajzi hovatartozástól függetlenül. A nagy életfordulók: házasság, gyerek születés, gyász, illetve a különböző egyházi szertartások, például keresztelők, időszakos események, például aratás megegyeznek, időben is egybeesnek – legalábbis az európai kultúrkörben.

### **Van olyan, ami a szerbeknél van, nálunk nincs?**

Például az esőcsináló dalok. Nagy szárazság idején a gyerekek – a felnőttek óhajának eleget téve – mindenféle zöld ágakba, növényekbe beöltöztették egy társukat, ő volt a *dodola*, akivel házról házra jártak, és körtáncot jártak a dodola körül, miközben énekeltek egy dalt, amiben azt kérték, hogy eredjen el az eső. Ez Szerbiában és Szigetcsépen is szokás volt és még én is fel tudtam gyűjteni ilyen dallamokat. Az elmondások alapján, még nagypapám is részt vett ebben gyerekként.

### **Miért az a 10 dal került a lemezre a 70-ből, amelyik?**

Csak zenei szempontokat vettem figyelembe. A válogatás nem tükrözi, hogy milyen dalok, milyen arányban vannak jelen a helyi szerb közösség népzenejében. Azokat választottam ki, amelyekkel lehet – úgy mond – valamit kezdeni, merthogy az albumnak koncepciója volt, hogy ne csak az autentikusságra törekedjek, hanem beletegyem azokat a zenei hatásokat, amelyek engem értek eddig a zenei életemben. Mivel játszom bolgár népzene is, van olyan dal a lemezen, amelyben bolgár népzenei motívumok, ritmusok sejlenek fel, mivel szerepelek világzenei formációban is, akad olyan dal is, amelyik már teljesen elrugaszkodik attól a sztereotíp képtől, mely a szerb népzeneről él a köztudatban. Amúgy a szelekciót alaposan megtárgyaltam zenész kollégáimmal, elsősorban György Mihály és Wertetics Szlobodán alkotótársaimmal.

### **Kik szerepelnek az albumon?**

A lemezen egy úgynevezett projektzenekar játszik, akik így tízen soha nem zenéltek együtt korábban. Én külön-külön mindegyikükkel muzsikáltam együtt különféle formációkban. Azért is szeretem az elkészült zenei anyagot, mert úgy érzem, egyiküket sem tudnám helyettesíteni. (Wertetics Szlobodán – harmonika, György Mihály – pengetős hangszerek, basszusgitár, Babcsán Bence – fúvós hangszerek, Rodek Krisztián – tambura, Gera Attila – kaval, Szirtes Edina „Mókus” – hegedű, Boros Attila – basszusgitár, ifj. György Mihály – tapan és vendégként Kertész Ákos – ütős hangszerek)

### **Első dal a lemezen az Özvegyasszony panasza.**

Ez a dal már korábban készen volt, éveken át játszottuk Szlobival, tehát a dal „tudtán kívül” lett első eleme az albumnak. Arról szól, amit a címe is jelez: egy özvegyasszony beleszeret egy nálánál fiatalabb férfiba, aki rá sem hederít, és ezt panaszozza el a nő. Innen indultunk el egy sajátosan mo-

zaikos útra. Ahogy haladunk előre, egyre experimentálisabb lesz a hangzás. Némely dalokat fészükben hagytam, némelyeket messzire reptettem. Ez annyiban pontatlan, hogy vannak dalok, például az ikonikus Legjobb fa című, melyeket nem én, hanem Mókus repítette messzire, míg az utolsót, a Szelek kavarognak címet viselőt György Mihály. Ez utóbbi egy szerb nyelvű jazz standardnek hangozhat még a szakavatottaknak is. Ez a zárás jelképes is, mert a címben szereplő szellel szeretném tovább röpíteni ezt a projektet, inspirálva másokat is arra az alkotófolyamatra, amely a gyökereinkből, hovatartozásunkból ered, de az egyéni útkeresés, újítás és aktualizálás mozgatóerője.


### **Említetted, hogy már csak egy adatközlőd él. Mi lesz a helyi szerb népdalokkal?**

Nemcsak Szigetcsépen, hanem világviszonylatban is eljön hamarosan az az idő, amikor a gyerekek már csak YouTube-felvételeken tudják hallgatni azokat a népdalokat, amelyek egykor még a mindennapi élet szerves részét képezték, egyfajta kommunikációs csatorna volt a belső és külső változások finom jelzésére a közösség és az egyén felé, valamint eszköz volt az egyén számára a saját érzéseinek megfogalmazására, lelki kapaszkodó, pillér volt az élet fordulópontjai gerjesztette hullámokban, és volt egy szórakoztató, közösségépítő, „gőzkieresztő” szerepe is, ezért nyugodtan nevezhetjük ma őket a száz év előtti popzenének. Analógiával élve: ha a régi tévét módunkban áll lecserélni egy laptévére, le fogjuk cserélni, akár csak a régi autót egy újra, a régi dudát egy modernebb hangszerre. Amit nem cserélünk le, az a stílus, az a lelkület, amely a saját zenei kultúránkat, saját magunkat és közösségünket jellemzi. Ezt lehet tovább vinni.



# Perfekció és hitelesség

A Samodai–Szives Duó új Dubrovay-lemeze

 Solymosi Tari Emőke

Dubrovay László egy remekbe szabott CD-t is kapott 80. születésnapjára: a Samodai–Szives Duó *Duos and Solos for Four (Duók és szólók négy játékosra)* című albumát (Inexhaustible Editions, 2023). A felvétel művészeti vezetője maga a szerző volt, aki segítette Samodai Bence trombitaművészt és Szives Márton ütőhangszerművészt az általa megálmodott interpretáció megvalósításában. Így olyan szerzői lemez született, mely teljes mértékben a komponista szándékait tükrözi.

Dubrovay évtizedek óta dolgozik együtt kiváló előadókkal, hogy tágítsa a hangszerek megszólaltatási lehetőségeit. A Kossuth-díjas mester – az elektronikus zenében szerzett tapasztalatait is felhasználva – páratlan hangszín-fantáziával komponál olyan műveket, melyekkel a muzikusok elkápráztathatják a közönséget. A Samodai–Szives Duóval is évek óta tart az együttműködés: 2020-ban közösen hozták létre a *Három tétel trombitára és ütőhangszerekre* első lemezfelvételét, miután a két fiatal tehetség a kompozíciót már Békéscsabán és Szegeden is eljátszotta.

Az új CD-n hallható összeállítás több mint félévszázadot ível át. A darabokban közös a hatalmas technikai és zenei kihívás, azonban a Duó (mely 2017-ben, egy közös floridai szereplés után alakult meg) éppen a kihívásokat keresi. A volt szegedi diákoknak évente több művet írnak hazai és külföldi szerzők, és ők maguk is állandóan kutatnak, hogy bővítsék a repertoárjukat.

A válogatás nyitó darabja, a Boldoczki Gábornak ajánlott *Három tétel trombitára és ütőhangszerekre* (2006) gyors–lassú–gyors tételrendjével, áradó dallaminveniójával és virtuozitásával akár egy trombitaverseny is lehetne. Más előadókkal még nem jelent meg, a Samodai–Szives Duónak viszont ez már a második felvétele az újításokkal teli daraból, melyet mély azonosulással játszanak. Ihletett interpretációjuk személyes közléssé lényegül.

A *Solo no. 15/b marimbára* (2021) a *Solo*-sorozat korábban (2002) cimbalomra született darabja, új köntösben, Szives Mártonnak dedikálva. Bár a pergő *toccatá*val záródó négytétéles mű feszegeti a technikai határokat, a Pro Arte Aranyérmes művész megvalósítja a szinte lehetetlent. Mélyen megérinti a hallgatót az a beszédesség és érzékenység, amellyel a kompozíciót életre kelti. Ugyancsak neki – és az ő aktív közreműködésével – készült a *Lament* (2021), amely a *Solo no. 15/b* második, *andante* tételének vibrafon-változata. A hangszer hosszabban csengő hangja Szives még poétikusabb előadásra ösztönzi.

Samodai Bence trombita-szólója is bámulatos teljesítmény. A *Solo no. 11*-ben (1993) Dubrovay olyan izgalmas hangszíneket kever ki, olyan új játékmódokat alkalmaz, például a különféle *sordinók* használatával, a grafikus jelekkel rögzített *glissandó*kkal, melyek a trombitát egészen szokatlan szerepben tüntetik fel. Ez mind lehetséges ezen a hangszeren? – csodálkozik a hallgató. A háromtétéles mű ajánlása Geiger Györgynek szól, és ő asszisztált a szerzőnek az új hangzások kialakításában. Azonban Samodaié az első felvétel, mely hitelesen szólaltatja meg a kottában leírtakat, és a zeneszerző egyetértésével készült. Aki ezt a művet így tudja eljátszani, mint ő, az mindent tud a hangszeréről.

A *Hat duóból* (1969) ez az első olyan felvétel, mely Dubrovay irányításával jött létre. Az egészen korai, ám ma is modernnek ható kompozíciót Szives a kitűnő Pintér Dávid hegedűművésszel adja elő, magas szintű kamarazenéléssel jelenítve meg a mű expresszív gesztusait.

A virtuóz kadenciákkal ékesített *Valse triste et très vite* (1997) eredetileg trombitára és hárfára készült. Samodai Bence ezúttal Klebiczki György zongoraművésszel adja elő, új karaktert adva neki. Ez az első zongorás felvétel a darabból. A zongora a dallamkísérő szerepében pregnánsabb a hárfánál, ugyanakkor rugalmasabban és diszkrétebben alkalmazkodik a trombita szólójához. Samodai és Klebiczki előadásában a valcer-tétel a maga lendületes táncosságával, a *presto possibile* második tétel pedig lélegzetelállító virtuozitásával és ragyogó humorával a CD pazar megkoronázása.

Hitelességével, zenei és technikai perfekciójával az új Dubrovay-lemez jelentős állomása a Samodai–Szives Duó pályájának – és nagy öröme a komponistának.

Szives Márton ütőhangszerművész és Samodai Bence trombitaművész (fotó: Boros Fanny)





Nem lehet tudni, mekkora tekintéllyel bír a magyar jazz a műfaj nemzetközi porondján. Egy biztos, hogy azok a magyar muzikusok váltak ismertté, sőt híressé a nemzetközi viszonylatban, akik valami olyat alkottak, amely eltért a megszokott és bevett formáktól, és nem törekedtek arra, hogy a jazz amerikai mintázatait utánozza. A klarinétos Dudás Lajos ilyen muzikus. Más kérdés, hogy már hosszú évtizedek óta Németországban él, ennél fogva a németek is saját talentumuknak tekintik. Még friss, jellemzően nyomda-illatú az a kötet, amely Dudás Lajosról jelent meg nemrég idehaza a Gramofon Könyvek kiadó gondozásában és Máté J. György szerkesztésében. A munka a sokatmondó, „Bachtól az atonális viharig – Dudás Lajos jazzklarinétossal” címet kapta.

Dudás Lajost sokan tisztelik – mi több szeretik – ebben az országban, ha szabad így fogalmazni a Gramofonban: akkor ők egyenesen a nemzet zenészeként tekintik a különben Németországban élő klarinétost. Érdekes kérdés viszont, hogy ilyen súlyú, nemzetközi szinten is jól ismert és elismert muzikust miért nem becsül meg jobban – mondjuk úgy: rangjához illően – a mindenkori magyar kultúrpolitika. Sajnáljuk Dudás Lajost egyfajta, „állami” mellőzöttsége miatt? Nincs rászorulva, és nem is erről van szó. Az értékekről kell beszélni, és persze az értékek megőrzéséről, megbecsüléséről. Amúgy ezt teszi a könyv, természetesen a maga sajátos módján, hiszen elsősorban interjúkat, koncertbeszámolókat, recenziókat, kerekasztal beszélgetések írott szövegeit tárja az olvasó elé. Ahány szerző, annyiféle megközelítésben jelenítik meg Dudást, ami kétségtelenül színessé teszi a kötetet, még annak ellenére is, hogy például az interjúkban szükségszerűen ismétlődnek bizonyos életrajzi vagy pályatörténeti elemek.

E helyütt nem kell kiemelni Dudás Lajos kvalitásait, azaz főlegényes technikai tudását, muzikalitását, folyton áradó ötleteit, és a klarinét iránt mutatott hűségét, elkötelezettségét. Könyvben többször is találkozhatunk azzal a kijelentéssel, hogy Dudás újra divatba hozta a modern jazz-ben a klarinétot, illetve megőrizte a hangszer tekintélyét ebben a közegben. Mondjuk azt, hogy valóban élére állt ennek a folyamatnak, bár mások is használták/használgák a klarinétot, nemcsak ő. Elég Jimmy Giuffre-ra, Louis Sclavis-ra, vagy Anthony Braxtonra utalni. A kötet tengelyében Dudás pályafutásának komplexitása áll. Minduntalan utalnak a szerzők arra, hogy mennyire sok vegyértékkel rendelkező muzikusról, és komponistáról van szó Dudás Lajos személyében. Többek között Bach, Bartók, Anton Webern is hatott rá, számos szerző kompozícióit dolgozta fel, joggal feltételezhető, hogy mindez Dudás alapos zenetörténeti ismeretét is jelenti egyben. Az már a

nagyérdemű olvasóközönség szerencséje, hogy a kötet még ezekben a passzusaiban is kerüli a kifejezetten zeneelméleti leírásokat és elemzéseket, noha nyilvánvaló, hogy Dudást, hogy könnyen be lehetne csalogatni erre a terepre is. Az interjúkat olvasva kialakul egy olyan érzet is az olvasóban, hogy Dudás Lajos, aki – legyen szó bármelyik zenei dimenzióról – mindig arra törekedett, hogy végső soron elkerülje a megszokott megoldásokat, nem is beszélve a frázissá koptatott fordulatokról. De talán a jazz-ben éri igazán otthon magát. Ki is mondja valahol a kötetben, hogy különféle kísérletei után mindig visszatért a jazz-hez.

Dudás Lajos tánczenészként kezdte, és nagy utat megtéve, eljutott a kortárs zenéig. Ez nyilván lépcsőfokok hosszú sorát feltételezi, ami érhető is, de a könyv is kihangsúlyozza, hogy Dudás időnként új pályaszakaszba kezdett, ami nem egyszerűen lépcsőfokot, de adott esetben markáns stílusváltást is jelentett. Például tisztelgést Bach muzikája és zenei zsenije előtt, majd jött egy másik korszak, amely a mainstream, az etno jazz, vagy éppen az avantgárd, illetve a fusion jegyében telt el. A könyvben talán többször is megemlíti Dudás, hogy pályaszakaszainak a beleunás, bizonyos bevett formák ismételtetésének fenyegető veszélye vetett véget. Váltani kellett. Tény, hogy számtalanszor újult meg karrierje során. Figyelemre méltó Dudás emberi józansága is, a könyv erre külön felhívja a figyelmet, amikor a szerzők oktatói, zene-pedagógusi pályájáról kérdezik. Nemcsak küldetés, a tudás átadásának vágya ez, de olyan tevékenység is, ami független egzisztenciát teremtett Dudás számára. A klarinétos egy német kisvárosban, a Bodensee partján él, de híre, hírneve okán a koncertszervezők itt is minden további nélkül megtalálták. A könyvet egy válogatás CD-vel egészítette ki a kiadó.

A cikk hosszabb változata a [www.gramofon.hu](http://www.gramofon.hu) oldalunkon olvasható.



Különleges programokat kínál a nyári hónapokban és a következő szezonban a Haydneum: eszterházi, őszi és egyházzenei fesztivált, zeneakadémiai sorozatot, a fortepianót középpontba állító koncerteket, valamint Bősze Ádám estjeit, aki Haydnnal ezúttal Bécsbe kalauzolja el a Lóvasút Kulturális és Rendezvényközpont közönségét.

Haydn hercegi szolgálatának kitüntetett és pompás helyszínén, Fertőd-Eszterházán, az Esterházy-kastélyban operaelőadás és zenetörténeti séta, valamint fortepianoest és vonósnégyesek sora is vár a fesztivál látogatóira 2024. augusztus 30-tól szeptember 7-ig. A stílusos, sőt történeti hitelesítő eszterházi környezetben Haydn művei mellett több felfedezésre érdemes XVIII. századi kismester kompozíciói is megszólalnak, a rendezvénysorozat fellépői között a régizenei számos hazai és külföldi nagyságát is megtalálni. Az érdeklődők meghallgathatják például Haydn *L'isola disabitata* (A lakatlan sziget) című operájának koncertszerű előadását, az Esterházy-kastély kertjében *Ünnepek és hétköznapok* címmel Bősze Ádám tart sétát, az Apolló-termi hangversenyeken pedig számos izgalmas összeállítás hangzik fel.

A *Haydnal Bécsben* című előadásokon Bősze Ádám megőrzi a *Haydnal Londonban* és a *Haydnal Párizsban* sorozatokban tőle megismert közelítésmódot: úgy mutatja be Joseph Haydn zenéjét, hogy segíti a hallgatóságot belehelyezkedni abba a környezetbe, amely a zeneszerzőt körülvette. Nem zenei elemzések és analízisek, hanem társadalom- és kultúrtörténeti vizsgálódások nyomán mutatja be Haydn hihetetlenül gazdag zenei világát. A sorozat október 7-én indul a Lóvasút Kulturális és Rendezvényközpontban, s havi egy alkalommal találkozhatunk a komponista különféle helyszínekhez kötődő muzsikájával.

A Haydneum zeneakadémiai bérlete október 17-én indul, a sorozat estéin a Purcell Kórus és az Orfeo Zenekar közreműködésével a zeneirodalom három oratorikus remekműve hangzik fel. Haydn alkotása, *A teremtés* a világ kezdetét, Händel oratóriuma, a *Júdás Makkabeus* a zsidó nép őtestamentumi szabadságharcát, Bach *Máté-passiója* pedig a krisztusi szenvedés- és megváltástörténetet idézi majd a publikum elé. A koncertek szílistái között az oratóriuméneklés hazai és nemzetközi kiválóságait találhatjuk, így például Julian Orlishausent, valamint a Budapestre újra Evangelistaként visszatérő Bernhard Berchtoldot is.

Az október 27-én kezdődő bérletben ismét a fortepianoé a főszerep. A sorozat öt hangversenyének a Zeneakadémia Solti Terme ad otthont, ahol e zenetörténeti érdemű, méltán

újrafelfedezett és máig oly izgalmas lehetőségeket kínáló hangszer világszerte ünnepelt specialistái lépnek pódiumra, Hollandiából, Romániából vagy éppen Japánból érkezve. A koncertek korszakokon és stílusokon átívelő során a fortepiano diadalmas leszármazottjának, a zongorának, de még Kelemen Barnabás hegedűjének is jut szerep.

November 7. és 10. között már a negyedik Haydneum Őszi Fesztiválra kerül sor Budapesten. A régizene elkötelezettjei és a muzsika világával épp csak ismerkedő kisgyermek számára egyaránt kínál izgalmas programokat a rendezvénysorozat a helyszínek és műfajok változatosságával, hiszen a Károlyi-Csekonics-palota Báltermébe, a Magyar Zene Házába, a Zeneakadémia Solti Termébe és a Festetics-palota Tükörtermébe is várják a közönséget. Ugyancsak figyelemreméltó a fellépő művészek névsora, hiszen a régizenei hazai kiválóságai mellett idén olyan nemzetközi sztárokat is a fesztiválon köszönhetünk, mint a fuvolás Anna Besson, a csembalista Jean Rondeau vagy a lantos Thomas Dunford.

Szintén negyedik alkalommal rendezik meg a Haydneum Egyházzenei Fesztivált, de erre már a szezon második felében, 2025. május 30-tól június 7-ig kerül majd sor. A koncerteknek a budapesti Egyetemi templom ad otthont, a nyitáskor a Stephan MacLeod által alapított Gli Angeli Genève hangszer- és énekegyüttes lép fel, művészeti vezetőjük szólójával és vezényletével.

*A kedvezményes bérletek május 31-ig kaphatók, jegyeket június 1-től lehet vásárolni.*





# A ZONGORA – 2024/2025

**2024. szeptember 12.** (csütörtök)

19:30 óra – Müpa

**Piotr Anderszewski zongoraestje**

Tervezett műsor:

Beethoven: 6 bagatell, op. 126,

Bartók, 14 bagatell zongorára, op. 6, BB 50,

Schubert: c-moll szonáta D 958 vagy

Schumann: Bunte Blätter, op. 99

A végleges műsor hamarosan megtekinthető  
a [www.azongora.hu](http://www.azongora.hu) honlapon

**26. Gödöllői Nemzetközi Hárfafesztivál**

Gödöllői Királyi Kastély

**2024. október 4–6.** (péntektől vasárnapig)

**10. 04.,** 19 óra: **Bábel Klára**

**10. 05.,** 11 óra: **Fiatalkorú tehetségek**

**10. 05.,** 19 óra: **Vigh Andrea**

**10. 06.,** 11 óra: **A hárfa sokszínűsége** (koncert gyerekeknek)

**10. 06.,** 19 óra: **Şirin Pancaroğlu** (Törökország)

A délelőtti koncertekre a belépés díjtalan.  
Regisztráció: [jakobikoncert@gmail.com](mailto:jakobikoncert@gmail.com)

**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.

**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](http://www.azongora.hu) honlapunkon.





## Ifjú dirigens, nagy múltú együttes

Miskolci Szimfonikus Zenekar

 Réfi Zsuzsanna

Példátlan nagy többséggel szavaztak bizalmat a miskolci muzsikuskor Török Leventének, aki májustól a zenekar művészeti vezetője lett. A fiatal dirigens Németországból tér haza a közös munka kedvéért, s nagy energiával, számos tervvel kezd bele a társulatépítő munkába Szászné Pónusz Krisztinával együtt, aki újabb öt esztendőre lett az együttes ügyvezetője.

Tavaly januárban volt Török Levente első közös hangversenye a miskolci társulattal, a MüPa Szimfonikus Felfedezések sorozatában szerepeltek.

*“Ez a hangverseny remekül sikerült, a próbákon hamar egymásra hangolódtunk az együttesel, a szívembe zártam őket és azt éreztem, hogy ez az érzés kölcsönös. Nagyon szeretetreméltó, kompetens társulatot ismertem meg a miskolciakban. Így most, amikor ilyen sokan szavaztak a velem való közös munkára, nem volt kérdés, hogy érdemes-e hozzákezdeni a közös építkezéshez, együtt biztosan sokra jutunk. Úgy döntöttem, megválok a schwerini Mecklenburgi Állami Színházról, ahol az utóbbi években első karmesterként dolgoztam. Szeretnék ugyanis minél több időt tölteni Miskolcon és az eddig szerzett ismereteimet, nemzetközi kapcsolatrendszeremet az együttes javára fordítani.”*

Annak ellenére ugyanis, hogy Török Levente csupán 30 esztendő, már komoly külföldi sikereket tudhat maga mögött, hiszen korábban dolgozhatott a Wiener Staatsoperben, a welsi Wagner Fesztiválon vagy a baden-badeni Fesztiválon a Berlini Filharmonikusokkal közösen is.

Azt meséli, hogy talán már születése előtt is tudta, dirigensi pályára vágyik, hiszen édesanyja a Magyar Állami Operaház kórusában énekelt, édesapja, Török Géza pedig sorra vezényelte ott az előadásokat. Zenében nőtt fel, tudatosan tervezve életútja újabb és újabb lépéseit. Bár először nem akarta a Bartók Konzervatórium után – amelyet zongora- és zeneszerzés szakon végzett el – feltétlen külföldön folytatni, a császárvárosban töltött néhány, „felvételis” napban olyan jól érezte magát, hogy nem is volt kérdés, a Bécsi Zeneművészeti Egyetem karmester és korrepetitor szakán tanul tovább. A Schönbrunni Kastélyszínházban 2014 májusában, Mozart Don Giovanni-jával debütált karmesterként, ezek után a Regensburgi Színházban dolgozott vezénylő korrepetitorként, majd az Ulmi Színház első karmestere lett.

Eközben a magyar zenei életről sem feledkezett meg, hiszen 2019 óta a Magyar Állami Operaház visszatérő vendége, ahol Kodály Hány Jánosa mellett, már Erkel Hunyadi Lászlóját, Brit-

ten A szentivánéji álom című operáját, Gluck-Strauss: Iphigénia Tauriszban című alkotását, míg idén Puccini Toscáját is vezényelte. A megmérettetések sem maradtak ki az életéből: 2021 júniusában megnyerte az 1. Nemzetközi Karmesterversenyt Valenciában, amelynek köszönhetően a legnevesebb spanyol zenekarokhoz kapott meghívást.

2021 decemberében a bécsi Musikverein Nagytermében egy karácsonyi koncertet vezényelt, a következő év nyarán a Magyar Nemzeti Filharmonikusokat vezette a martonvásári Beethoven-napokon, azóta pedig dolgozott már a Győri Filharmonikus Zenekarral, a Pannon Filharmonikusokkal, a Szegedi Szimfonikusokkal és a Budafoki Dohnányi Zenekarral is.

*“A megbízatásom három esztendőre szól és örülök annak, hogy már én tervezhetem a Miskolci Szimfonikus Zenekar következő szezonját. Bízom benne, hogy sikerül a műsor-kínálatunkat színesítenem, emellett meghívnom olyan kiemelkedő külföldi szólistákat is, akik az együttes épülésére szolgálhatnak. Az első időben természetesen azt tartom a legfontosabbnak, hogy minél jobban megismerjem a muzsikuskollégáimat, s tiszteletben tartva a hagyományaikat és a hatvan esztendő múltat, közösen induljunk el a műhelymunkával és vágjunk bele egy új, közös korszak építésébe.”*

*Az őszi, bemutatkozó hangversenyem első részében Vajda János Last Minute Tourja mellett egy másik magyar mű, Kodály Hány János-szvitje hangzik fel, a szünet után pedig Rimszkij-Korszakov Seherázádéja következik. Remélem, hogy az a különlegesen pozitív történet, amely eddig a zenekar és köztem szövődött, ezzel a mesészerű programmal hivatalosan is kezdetét veszi.”*



## A Pannon Filharmonikusok titkos évadja a Müpában

A zenekar fővárosi sorozatának következő szezonjában arra a kérdésre keresi a választ, hogy mi a TITOK? Miért szereti a közönség a pécsi együttest annyira, hogy majd minden koncertje telt házas? Miért ül egyre több fiatal a nézőtérre? A címadással dacolni kívánnak a leegyszerűsítéssel, és ehhez cinkosának várják a közönségét. A komolyzene titkának megfejtése egy nagy, közös és összetett játék, az előadás és a befogadás művészete.

A komolyzene sokrétű, állandó változásban és interakcióban álló tudás, érzés és lelkiállapot. A PFZ gondosan megválogatja a koncertjein elhangzó műveket, előadókat, pallérozza tudását és fejleszti hangszerparkját. A közönség tagjainak ízlése, temperamentuma, műveltsége és lelki világa egyedi kulcsként nyit kaput a zenének. Lehet műves, romantikus vagy modern, lekerekített vagy szögletes, finom tapintású vagy érdes ez a kulcs, a titkot épp annyira nyitja, hogy az előadó és a befogadó között létrejön a kapcsolat, és a zene el fogja érni megszületésének célját.

A Pannon sorozat karakteres versenyművel nyit szeptemberben a Müpában, Prokofjev II. zongoraversenye azonnal kiszakítja az embert a hétköznapi valóságból. A rendkívüli technikai és szellemi energiát igénylő versenymű előadója Tom Borrow, az alig 23 éves zongoristacsillag. Elhangzik a Bruckner-év tiszteletére a szerző IX. szimfóniája, mely életművének összegzése és esszenciája, Kesselyák Gergely vezető karmester szavaival: „a szimfóniák Parsifalja”.

*„Tágítani szeretném a repertoárt, újra felfedezni azokat a ritkán játszott, huszadik századi műveket, amelyek a romantika korához hasonlóan dallamosak, adrenalin szabadtánc fel a hallgatóságban, de újszerű hangzásokkal is megörvendtetnek minket.”* – fogalmazta meg a dirigens.

A sorozat novemberi estje a holokauszt 80 éves évfordulójára emlékezik. Kesselyák Gergely, aki a közönség tetszését is kereső alkotások revideálására törekszik, Bernstein több mint 150 főt igénylő előadói apparátusú példája mellé Penderecki szelíd hangú Kaddisát és Korngold gyönyörű allelujában végződő pár perces művét illesztette. Mindhárom mű zenetörténeti ritkaság, így méltóképpen emeli az élményt arra a szellemi-lelki szintre, melyre a közös emlékezés során készülünk.

Januárban Maestro Varga Gilbert folytatja a komolyzenei előadók fiatal tehetségeinek a bemutatását és a klasszikus alkotások hártavékony, mégsem áttetsző rétegeinek megfejtését. A koncerten fellépő Seohyun Kim, a jövő nagy hegedűs generációjának alig 15 éves képviselője. Az általa

játszott Wieniawski-hegedűverseny mellett a koncert arra a titokra is keresi a választ, hogy vajon azok a szerepek mozgatnak-e bennünket, amelyeket játszunk, vagy mi alakítjuk azokat kedvünk és tehetségünk szerint. Gounod, Bartók és Richard Strauss egy-egy jól ismert műve kerül kivételesen egy koncerten egymás mellé.

Márciusban két ikonikus szerző önvallomását tárják a közönség elé. Beethoven és Csajkovszkij nehéz sorsú, mély gondolkodók, akik nem szavakban, hanem a zenéjükben élik meg és fejezik ki az élet szépségét, szomorúságát és összetettségét. A koncerten elhangzó Beethoven-hegedűverseny az emberszeretet és az életöröm kifejezése, amely Viktoria Mullova rendkívül kifejező játékával a közönség számára is hozzáférhetővé teheti azt a jóleső felismerést, hogy minden rossz ellenére ott lehet a szívünkben az öröm egy titkos rekesze. Csajkovszkij életművének utolsó alkotása egy érzékeny és termékeny művészetet összegzése. Az est karmestere az idősek bölcsességét meghazudtoló mélységek átélésére, és a fiatalok magasba szárnyalására egyszerre képes tehetség, Nicolò Umberto Foron lesz.

A májusi koncert a hangversenyek érzelmi hullámmását a játék és derű vizeire viszi. Bogányi Tibor mindig derűs személyisége garantáltan mosolyt csal az arcokra, Dejan Lazić zongoraművész pedig nem csupán az életvidám Mozart jobb kezeként játszik az esten, de zeneszerzőként is bemutatkozik. A koncertet és az évadot Brahms II. szimfóniája zárja.

A zenekar folytatja több éve futó kezdeményezését, mely szerint a 6-18 éves korú gyermekek díjmentes bérletet igényelhetnek a felnőtt bérletes koncertekre.

A bérletsorozatokról bővebben a [www.pfz.hu](http://www.pfz.hu) oldalon olvashatók részletek.



## Dupla ünnepi koncertre és japán turnéra készül a MÁV Szimfonikus Zenekar

**Két egymást követő estén, május 24-én és 25-én is a budapesti közönség elé lép Kobayashi Ken-Ichiro, hogy a hangversenyekkel is megemlékezzen karrierje fél évszázados évfordulójáról, ugyanis 1974 tavaszán nyerte meg a Magyar Televízió első nemzetközi karmesterversenyét, s ezen a megmérettetésen vezényelhetette először a MÁV Szimfonikus Zenekart. A jubileumi koncerteket követően is folytatódik az ünnepi sorozat, hiszen háromhetes japán vendégszereplésre indul az együttessel.**

A Magyar Televízió 1974 tavaszán rendezte meg az első nemzetközi karmesterversenyét, mely akkor nemzetközi viszonylatban is rendkívüli eseménynek számított és tiszteletre méltó kezdeményezés volt. A több fordulóból álló megmérettetés első részében a MÁV Szimfonikus Zenekar játszott, a karmesteri dobogóra pedig minden jelentkező fellépett, így ez tartott a leghosszabb ideig és ennek volt a legnagyobb a tétje: a továbbjutás, vagy az azonnali kiesés. A verseny győztese az akkor 34 éves, japán Kobayashi Ken-Ichiro lett, akit lenyűgöző karmesteri teljesítménye, valamint szerény, kedves személyisége miatt pillanatok alatt szívébe zárt a közönség, valamint a vele együtt fellépő zenekarok muzikusai is.

Kobayashi számára fényes nemzetközi karriert indított el a verseny, s talán ő maga sem tudja, hány zenekar élén állt fél évszázados sikertörténete során. Egy valamit azonban tud és ezt soha nem mulasztja el megemlíteni, hogy az a zenekar, amelyet életében először vezényelt szülőhazája határain kívül, az a budapesti MÁV Szimfonikus Zenekar volt.

Ragyogó karrierjének ötvenedik évfordulójának tiszteletére a Maestro újra a MÁV Szimfonikus Zenekart vezényli Budapesten, ráadásul két egymást követő estén: 2024. május 24-én a Zeneakadémián és másnap, május 25-én az Erkel Színházban.

A koncert jelentőségét azzal is emeli, hogy a műsorban szereplő Rossini: *A sevillai borbély – nyitánya* és Csajkovszkij *V. szimfóniája* mellett Liszt *Esz-dúr zongoraversenyének* előadásához egy japán-magyar származású szólistát hívott meg. Kaneko Miyuji Attila zongoraművész 1989-ben született, édesapja japán, édesanyja magyar származású. Hatéves korában költözött Magyarországra, ahol öt év alatt hét országos versenyen 16 díjat nyert. Mesterdiplomáját 2014-ben szerezte meg a Tokyo College of Music-on. A fiatal zongoraművész azt vallja, játékára Kocsis Zoltán hatott döntően. Magyarországon és Japánon kívül fellépett az Amerikai Egyesült Államokban, Kínában, Franciaországban, Németor-

szágban, Ausztriában, Svájcban, Romániában, Görögországban és Csehországban. Tehetségét 2013-ban Idemitsu-díjjal ismerték el Japánban.

A jubileumi dupla hangversennyel nem ér véget az ünnepi koncertek sora. 2024. június 17-én, háromhetes turnéra indul Japánba a MÁV Szimfonikus Zenekar, Kobayashi Ken-Ichiróval.

A 14 koncertből álló vendégszereplés első állomása a Tokyo Metropolitan Theater, a folytatásban pedig olyan városok szerepelnek, mint Osaka, Iwaki, Tokorozawa, Musashino, Yamagata, Omiya, Matsuyama, Takamatsu, Kanazawa, majd újra Tokió következik, s kiváló hangversenytermek, helyszínek: Suntory Hall, Morioka, Nagoya, Fenice Sakai.

Kobayashi Ken-Ichiro vezényletével 11 helyszínen lép fel a zenekar, s a műsorban Rossini Sevillai borbélyának nyitánya, Liszt I. zongoraversenye, Csajkovszkij IV. és V. szimfóniája, Dvořák IX. szimfóniája szerepel. Zongorán közreműködik Masaya Kamei, a Long-Thibaud-Crespin Nemzetközi Zenei Verseny 2022-es győztese.

Három alkalommal pedig a neves szlovák karmester, Mario Kossik vezényli a MÁV Szimfonikusokat, aki 2020 óta rendszeresen együttműködik több japán zenekarral, főként a Tokiói Szimfonikusokkal és a Tokiói Filharmonikusokkal, de emellett számos alkalommal dirigálta a Japánban fellépő, külföldi együtteseket is. Az általa vezényelt esteken Liszt zongoraversenye mellett Brahms Magyar táncaiból az 1. és az 5., valamint a zeneszerző II. szimfóniája hangzik fel.

Megtisztelő a MÁV Szimfonikus Zenekar számára, hogy a legutóbbi, 2019-es nagy sikerű japán turné után idén újra „a felkelő nap országának” nagyvárosaiban szerepelhet az idén 84 éves Maestro vezényletével, valamint a fiatal tehetség, Masaya Kamei zongoraművész közreműködésével.







PANNON PHILHARMONIC PANNON FILHARMONIKUSOK



ÖT KONCERT 2024 | 2025-BEN  
PÉNTEKENKÉNT A MŰPÁBAN

# TITOK

müpa  
Budapest



A Pannon-bérlet kapható 2024. március 22-től  
a Müpa jegypénztárában és a Jegymesteren.

A Budafoki Dohnányi Zenekar bemutatja:

2024. június 9. | MVM Dome

# GAMER SYMPHONY game music show

Fellegi Anna – ének • Albert Réka Lilla – koreográfus • Budapesti Akadémiai Körustársaság

**VEZÉNYEL: GUIDO MANCUSI**

Heroes of Might and Magic 3 | Medal of Honor | World of Warcraft | Baldur's Gate 3  
Genshin Impact | Age of Empires | League of Legends | Assassin's Creed

Jegyvásárlás: [bdz.jegy.hu](https://bdz.jegy.hu)



Minden záróhang után vastaps hangzott fel a tavalyi Gamer Symphony produkción, amelyre szép számban megtelt az MVM Dome nézőtere. Az első Game Music Show a legnépszerűbb, ikonikus videójátékok zenéivel, valamint táncokkal és lenyűgöző látványvilággal várta a gamereket, s az izgalmas szimfonikus zenére nyitott közönséget. Idén *A Heroes of Might and Magic 3*, *Medal of Honor*, *World of Warcraft*, *Baldur's Gate 3*, *Genshin Impact*, *Age of Empires*, *LOL*, *Witcher 3*, *Skyrim*, *Assassin's Creed* és még sok más muzsika szerepel a programban, s az azokhoz kapcsolódó lélegzetelállító látvány, hangulat, zenei meglepetés, tánc és persze cosplay várja az érdeklődőket a Budafoki Dohnányi Zenekar második game music show-ján, a *Gamer Symphony*-n, június 9-én az MVM Dome-ban, Guido Mancusi vezényletével.

*"Az első, magyar zenekar által játszott Gamer Symphonic koncert pedig jelentjük, igazi profi show volt, magas színvonalon. Meglepő elemekkel és klasszikusnak ható élményt nyújtott a videójátékenek hazai rajongóinak. Érződött a BDZ részéről, hogy komolyan beleásták magukat a témába és ennek megfelelően jártak a gamer közönség kegyeiben – annak ellenére is, hogy közönségkérésre kezdtek el foglalkozni a műfajjal. Remélem, itt nem áll meg minden, hanem idővel kinövi magát a Gamer Symphonic is egy olyan programsorozattá, mint a Cinefonic. Sőt, akár közös előadáson láthatjuk a game zene ikonikus zeneszerzőit a BDZ-vel Budapesten. Legyen így!"* – (részlet Scheirich Zsófia Roboraptoron megjelent írásából, amely a tavalyi előadás után született).

"A videójáték nem pusztán játék, hanem életérzés. A videójátékok zenéi pedig egy egészen különleges zenei világot teremtenek" – vélekedik a sorozatot életrehívója, a BDZ.

Egy videójáték létrehozása rengeteg, egymástól teljesen távoli világban dolgozó szakember összehangolt munkájának eredménye. Történetíró-, látványtervező-, grafikus-, programozó-, zeneszerző-, hangmérnök-, történész-, régész- és matematikus-teamek dolgoznak fáradhatatlanul azon, hogy a játékos elé egy pazar látványvilágú, az érdeklődést órákon keresztül fenntartó, izgalmas, kihívásokat rejtő játék kerüljön.

A Gamer Symphony-ra készülve az ötletgazdák maguk is kipróbálták jó néhány játékot, és elégedetten ismerték fel, hogy bizonyos helyzetekben, az összhatást illetően, mekkora segítséget jelent a zene. Nemcsak hangulatot teremt vagy aláfest, hanem adott esetben segít a tájékozódásban, az előre jutásban, és nagyon sokat ad az olykor valóban művészi megalkotott, elképesztő game-látványvilághoz;

érzelmeket fejez ki, izgalmat kelt, aláfesti az eseményeket, szereplőket jelenít meg egy-egy témával. De minden esetben a képi történetnek alárendelve működik. Ezért a zenei motívumok egy játékban nagyon rövidek is lehetnek, vannak témák, melyek a 20-30 másodpercet sem haladják meg. Így a koncert show-n több témát is összefoglaló, úgynevezett hangverseny szvitiek szólalnak meg, amelyek hossza ezáltal 3-6 perc hosszúságúra nő.

Mire számíthat tehát a Gamer Symphony-látogató? Összetett életérzés megélésére, amely során felidézheti egy, adott esetben akár húsz-harminc évvel ezelőtt játszott game izalmát, az ahhoz kapcsolódó nosztalgiát, örömet, bánatot, vagy éppen a legújabb game-ek kihívásait. És persze olyan műsorra, amely mind zeneileg, mind látványvilágában a székbe szegezi a közönséget.

Hiszen így szól a 2023-as Game Music Show-ról a [kritizator.hu](https://kritizator.hu) beszámolója: *"Múlt szombaton ugyanis, ebben a cirka 2 órában megvolt minden, amit egy videójáték rajongó akarhatott egy ilyen koncerttől. A játszott dalok nemcsak zeneileg, hanem látványban is hozták a játékok hangulatát. Külön dicséret illeti egyébként a vizuális élményért felelős kollégákat is, akik remekül találták el mi az a háttér és megvilágítás, ami alápakol a hangulatnak, de nem veszi el a figyelmet a zenétől. A táncformáció tehetségét már több ízben említettem, így itt már csak megerősíteni szeretném, hogy munkájuk valóban sokat dobott az összélményen. Tényleg nem tudom elégszer kiemelni, hogy mennyire hiányzott már egy ilyen esemény az országból."*

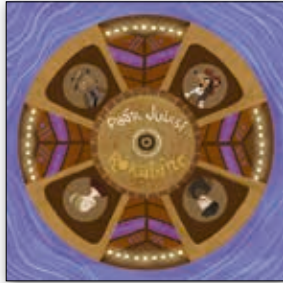






# MEGJELENT!

Fonogram-jelölt lemezeink:



**Paár Julcsi**  
Rókatánc



**Korpás Évi**  
Piripotty

[www.fono.hu](http://www.fono.hu) • YouTube: Musicfromfono, Livefromfono



13) WOMEX TOP LABEL 14) WOMEX TOP LABEL 16) WOMEX TOP LABEL 19) WOMEX TOP LABEL 21) WOMEX TOP LABEL 23) WOMEX TOP LABEL



**Esszencia**  
Átjárások



**Bognár Szilvia, Király Nóra,  
Kovács Zoltán**  
Parallel



**Besh o droM**  
Hová lesz a séta?



**Fanfara Complexa**  
Paşaport Control

**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](mailto:bolt@fontrademusic.hu)  
Hétfő-Péntek 9:00-17:00  
[fontrademusic.hu](http://fontrademusic.hu)





**Bátor és érdekes műsorválasztás jellemzi a Liszt Ferenc Kamarazenekar következő évadának bérletes koncertjeit, hiszen számos bravúros átírat színezi programjaikat, meghívott vendégeik pedig a nemzetközi és a hazai zenei élet kiemelkedő szereplői.**

A régi ihletet ad az újra, az új forma más minőséget teremt – a variációk izgalmas és értékteremtő játékaival a Liszt Ferenc Kamarazenekar évek óta kiemelkedik a klasszikus zenei koncertek programkínálatából. Új, zeneakadémiai bérletük bővelkedik az újraértelmezésekben, az „ismerős, de mégis más” varázsát adó zenei változatokban. Ahogy ezt közönségük már megtapasztalhatta, úgy kapnak az egyes alkotások új keretet, hogy az tökéletesen illeszkedik a kiváló együttes magas színvonalú előadasmódjához, egyedi hangzásához, és így felejthetetlen zenei élménnyé teszi fellépéseiket – olvassuk a bérletsorozat beharangozójában, és látva a műsort, valóban izgalmas zenei kalandra hívják az érdeklődőket a következő szezonban.

Wolf, Schumann és Csajkovszkij, Sosztakovics és Brahms, A. Marcello, Haydn és Beethoven, Bach és Mendelssohn, Veress és Muszorgszkij. Kontrasztos párosítások, mellyel a szerzők és a kompozíciók új arcát mutatják meg, és mindehhez a Liszt Ferenc Kamarazenekar unikális hangja társul. Az érdekes átíratok közül itt most kettőt emelünk ki, Bach Goldberg-variációinak és Muszorgszkij ismert és népszerű művének, az Egy kiállítás képeinek új, vonós, illetve ütőshangszerekre készült változata különleges bemutatónak ígérkeznek.

Az ötkoncertes sorozathoz a nemzetközi és hazai zenei élet kimagasló szereplőit hívták vendégül, a fiatalon berobbant sztároktól az évtizedek óta bizonyító nagyságokig. Egy állítás mindegyikükre igaz: művészegénységük, színpadi előadasmódjuk és nyitottságuk illeszkedik a kamarazenekar profiljához, így a bérletes vendégek a közreműködők csodás szólójátékán túl a csapatmunka remek példáit kapják majd a koncerteken.

A Stradivari-hangszereken játszó Roman Simovic virtuóz zenei tudását, kivételes zeneiségét számos zenei versenyen elért sikere bizonyította, a legnevesebb zenekarokkal, karmesterekkel koncertezik rendszeresen, amellet, hogy a londoni Királyi Zeneakadémia professzora. A kiváló hegedűs a bérletsorozat második, decemberi koncertjén lép fel az együttesel.

Egy szenzációs ifjú trombitás, Lucienne Renaudin Vary követi, akinek a Warner művészeként 2017 őszén jelent meg első albuma *The Voice of the Trumpet* címmel, az

Orchestre National de Lille és Rolando Villazón közreműködésével. Most már a negyedik lemezénél tart, s mindegyik igazi örömmzenélés, olyan személyességgel áthatva, ami magával ragadja a hallgatóságot. A klasszikus repertoár mellett a trombitaművész lelkes jazzelőadó is, aki a 2018-ban a Jazz in Marciac fesztiválon debütált.

A két ifjú hegedűművész, Abouzahra Amirát és Abouzahra Mariamot sokan ismerhetik a Virtuózok sorozatából. Szüleik mindketten zongoraművészek, édesanyjuk magyar, édesapjuk egyiptomi származású. Amira négyévesen a hegedűt választotta hangszeréül, s öt éves kora óta lép fel rendszeresen nyilvánosság előtt. Mariam csupán hároméves volt, amikor nővére, Amira hatására elkezdett hegedülni tanulni, és már négyesztendősen fel is lépett. Mindketten számos versenyen értek el jelentős sikereket, s kiváló zenekarok szólistáiként is pódiumra léphettek már. Szerepeltek a Müpa mellett a New York-i Lincoln Centerben, a londoni Covent Garden-ben vagy a Kairói Operaházban is.

Dmitry Sitkovetsky világhírű hegedűművész-karmester majd négy évtizede Londonban él, neve zenei fesztiválok igazgatójaként is jól cseng Európától Ázsián vagy éppen Észak-Amerikán át Japánig, ráadásul zeneszerzői munkássága ma már egyet jelent az átírás művészetével is. Ahogy az Abouzahra-testvérpár, ő szintén muzsikált már korábban a Liszt Ferenc Kamarazenekarral, és a februári hangversenyen Bach Goldberg-variációi az ő, hegedűre és vonószenekarra született átíratában hangzanak fel, amelyen nemcsak hegedűsként, hanem dirigensként is pódiumra lép.

A májusi zárókoncert szólistája a zongoraművész Fejérvári Zoltán, aki a Zeneakadémia mellett a madridi Zsófia Királynő Zeneakadémián tanult. Több nemzetközi verseny díjazottja, s számos rangos fesztivál résztvevője. Lemezfelvételei ugyancsak szép sikereket arattak, s rendszeresen koncertezik Európa-szerte és az Egyesült Államokban.

A Liszt Ferenc Kamarazenekar Zeneakadémia-bérlete 2024. május 6-tól vásárolható meg.





LISZT FERENC  
KAMARAZENEKAR

# Liszt Ferenc Kamarazenekar Zeneakadémia-bérlet 2024/25

## IHLET ÉS FORMA

Művészeti vezető: Várdai István  
Koncertmester: Tfirst Péter

Várdai István



2024.10.09.

Roman Simovic



2024.12.04.

Lucienne  
Renaudin Vary



2025.01.23.

Abouzahra Amira  
Abouzahra Mariam  
Dmitry Sitkovetsky



2025.02.24.



2025.05.14.

Fejérvári Zoltán



A változtatás jogát  
fenttartjuk

További információ  
és bérletvásárlás:

**lfkz.hu**

**Bérletárusítás  
2024. május 6-tól**

ANY BIZTONSÁGI  
NYOMDA

172 éve a kultúra elhivatott támogatója



KULTURÁLIS FENNTARTÁS  
MINISZTERIUMA



BUDAPEST FŐVÁROS  
XIII. KERÜLETI ÖNKORMÁNYZATA



Kobayashi Ken-Ichiro és a  
MÁV Szimfonikus Zenekar  
50. jubileumi ráadáskoncertje  
az Erkel Színházban.

2024.  
május 25.

Rossini / Liszt  
Csajkovszkij

KÖZREMŰKÖDIK:  
Kaneko Miyuji– zongora

---

JEGYEK A MAVZENEKAR.HU OLDALON