

Korhűség vagy stílushűség?

Az európai zenei szaklapokban időről időre előkerül a régizene korhű előadásmódjának kérdése. Ennek aktualitását a zenekarok repertoárján szereplő barokk és klasszikus művek adják, illetve a közönség egyre szélesebb rétegéhez eljutó ismeretek nyomán feltámadó igények. Vashegyi György a magyarországi helyzetről, a saját tapasztalatairól és a régizene oktatásáról beszélt.

Amióta megalakultak az első olyan együttesek, amelyek a régizene korhű előadását tűzték ki célul, már bizony több évtized is eltelt. A közönség zenei ízlése is változott, az elvárások is mások. Vajon a szimfonikus zenekarok játékmódjának mennyiben érezhető ez a változás?

– Mielőtt válaszolnék, néhány alapfogalmat érdemes tisztázni: egyáltalán mit értünk régizenén? Kicsit filozofikus kérdésnek tűnik, de nem annak szánom: véleményem szerint régizene minden olyan kompozíció, amelynek a szerzője már nem él. Petrovics Emil életműve ebben az értelemben már régizene, mert ha előadom egy művét, nem tudom megkérdezni, egészen pontosan mire gondolt, amikor egy-egy előadási jelet beírt a kottába. Ha viszont Gyöngyösi Levente darabját vezényelem, tőle bármikor meg tudom kérdezni, kezdek-e korábban egy *crescendót*, mint ahogy a kottában jelezte; vagy beleegyezik, vagy azt mondja: nem, szándékosan kértem ott és nem előbb – a lényeg, hogy olyan információt kapok tőle, amelyet csupán a kottából nem szerezhetnék meg! Minél régebbre megyünk vissza az európai zenetörténetben, annál több a nehézség: bizonyos darabokból még léteznek a szerző által is jóváhagyott lemezfelvétel, korábbról már csak kották vannak. Ám van egy nagy buktatója a kottának: ugyanaz a jel teljesen mást jelent 1800-ban, mint 1900-ban, sőt előfordulhat, hogy pont az ellenkezőjét! Ennek egyik példája a dilemma: az *Andantino* vajon gyorsabb, vagy lassabb az *Andanténál*? Nem lehet egyértelműen megválaszolni, mert 1750-ben biztosan lassabb, 1850-ben pedig biztosan gyorsabb. Az *Andante* tempójelzés 1720-ban sokszor még virtuóz tételek előtt állt, az *Allegro* szinonimájaként használták. Az említett száz évben tehát az *Andantino* kicsit lassabb tempóból kicsit gyorsabbá változott! A kutatásokból sok ilyen dolog egyértelműen kiderül; ha nem tudjuk megkérdezni a szerzőt, akkor bizony kutatnunk kell, és számomra elsősorban ez jelenti a régizenei hozzáállást. A lényeg: a régizene stí-

lushű előadásában nem a hangszerek a fontosak, hanem a kutatás által megszerzhető információk – a kutatás ugyanilyen fontos része az ismeretlen zeneszerzők és művek felfedezése, megismerése. Meggyőződésem, hogy sokszor csak a véletlen műve, kit és mennyire ismerünk a múlt nagyjai közül – de ez már egy másik beszélgetés tárgya lehetne...

A ma általánosan ismert és elterjedt szimfonikus zenekari játékmód nagyjából az 1930-as, 1940-es években alakult ki – ez pontosan az az időszak, amikor megjelentek az első igazán fontos lemezfelvételek. A hangrögzítés egyfajta uniformizálódással járt együtt, s ez biztosan nem tett jót a zenének, a zenészeknek – hirtelen mindenki egyformán akart játszani, vagy legalábbis hasonlóan valakikhez. Ha már az egyformaságnál tartunk: az sem tesz jót, hogy ma csupán egyfajta zongoránk van, a Steinway D-modell és másolatai. Ez ugyan remek zongora, de lényegében alkalmatlan mindazokra a zenékre, amelyeket nem erre írtak, azaz szinte mindenre 1870 előtt! Mozart, Beethoven, Schubert és Schumann szerintem nem ismerné fel rajta a saját műveit – ha erre a hangszerre írtak volna, biztosan másfajta zenét komponálnak... Visszatérve a zenekarokra: a legtöbb magyarországi szimfonikus zenekarral többször dolgozhattam együtt az elmúlt évtizedekben. Azt hiszem, a '90-es évek közepe óta mindent vezényeltem – talán a Fesztiválzenekar és a Győri Filharmonikusok kivételével –, emellett 2001-től az Operaházban is száznál több előadásom volt, főleg Mozart-operákból, de dirigáltam Bellini-, Rossini- és Verdi-operákat, valamint barokk és kortárs premiért is. Azt hiszem, valamennyire ismerem a zenekarok hozzáállását: a zenészek nagyon kíváncsiak, mert a jó zenész élete végéig boldog, ha tanulhat valamit. A fiatalok nyilván valamivel frissebbek, nyitottabbak, de nekem nagyon sok idős zenész barátom van, akik tökéletesen megőrizték fogékonyságukat. Azt is leszögezhetjük: mindenki szereti, ha érti, hogy mit

csinál. A zenekari zenészt sokszor úgy kezelik, mint egy gépet – ez senkinek nem tesz jót. Ha viszont érti, hogy mit és miért úgy csinál, a saját kreativitását is hozzáadhatja a játékához. Szerintem egy karmesternek elemi kötelessége, hogy elmagyarázzon bizonyos dolgokat, miértek. Ha például azt kérem, ne vibráljanak, akkor el is mondom, hogy ez nem csak az én mániám, hanem pontosan tudjuk ebből és ebből a forrásból, hogy régen így játszottak.

Úgy gondolom, érdemes megkülönböztetni a korhű és a stílushű előadást; stílushű egy modern hangszereken játszó együttes is lehet, míg a korhűséghez hozzákapcsolódik a korhű hangszerek használatának igénye. Vajon stílushűségre vagy korhűségre érdemes törekedni?

– Magyarországon az elmúlt húsz évben karmesterként valószínűleg én foglalkoztam a legtöbbet azzal, hogy hagyományos zenekarokkal, azaz mai, úgynevezett „modern” hangszereken hogyan lehet stílushű előadásokat csinálni, főleg barokk és bécsi klasszikus repertoárból. Egy mai szimfonikus zenekar esetében a stílushűség lényegesen fontosabb, mint a korabeli hangszereken való korhű előadás. A stílushű előadás elérése érdekében biztos, hogy nem célravezető, ha csak azt mondom, mit ne csináljanak: ha lehet, pozitív célokat kell kitűzni. Rövid próbaidőszak alatt – de máskor is – az egyértelmű instrukciók segítenek igazán, mint például: a felütés súlytalan. Ennek kapcsán azt érdemes tisztázni, miben más Bach és Mozart, mint például Brahms. Vannak olyan zenei alapvetések, melyek mindannyiunk zenei neveltetésének alapját képezték, s amelyeket a mai zenészek emiatt mindenre érvényesnek vesznek, például, hogy: „A zene felütések láncolata”. Ezt Hugo Riemann valóban leírta, de fontos tudni, hogy a késő romantikában fogalmazta meg a gondolatot! Ez jó példája annak, hogy ami a romantikus zenére igaz, az nem feltétlenül igaz a régebbi zenékre, sokszor egyenesen kontraproduktív – a korábbi



FOTÓ: SCHILLER KATA

századokban a felütés bizony súlytalan, olyan, mint a névelő a főnév előtt. Különleges helyzetben persze lehet súlyos – a hangsúlyosabb, expresszív felütés szerintem Joseph Haydn „újítása”: ő ezt általában *forzatóval* jelöli –, de ha nincs rajta kiemelési jel, akkor 1810 előtti zenékben soha nem szabad hangsúlyozni. Például amiatt sem jó, ha megvibrálunk egy felütést, mert automatikusan hangsúlyossá válik tőle. A próbákon ilyesmiket igyekszem elmondani, de lehetőleg nem tiltásokkal. Joseph Joachim hegedűiskolájában, ami 1907-ben jelent meg, az áll: a *vibrato* soha nem lehet folyamatos, és nem helyettesítheti a jobb kéz hangképzését – lényegében ugyanazt mondja 1907-ben, mint Leopold Mozart 1756-ban! Más kérdés, hogy sajnos néhány vonós játékos esetében ha megáll a bal kéz, rögtön megáll a jobb is – ez szerintem se tesz jót a hangzásnak... Auer Lipót azt írja: soha nem szabad megvibrálnunk két egymást követő hangot, hanem választanunk kell

köztük – olyan elv ez, mint az összes emberi nyelvben a hangsúlyos és hangsúlytalan elemek váltakozása, ami megadja a ritmust, a lüktetést. Egyébként amit ma romantikus játékmódnak hívunk, annak valószínűleg semmi köze a romantikához, mert ott nem létezett folyamatos zenekari *vibrato*! Csak szólóban vibráltak, mert az egy díszítési elem; mint egy reflektor, amit a megfelelő időben felkapcsolnak, és a színpadon megvilágítanak vele egy lényeges pillanatot. A zeneszerzők különben soha nem a jövőnek komponáltak, Beethoven sem álmódott Steinway zongoráról! Nincs olyan szerző, aki úgy gondolkodna: jelenleg ugyan szörnyen szól, amit írok, de száz év múlva hátha feltalálnak egy olyan hangszert, amelyen a zeném jobban fog szólni... Hogy pontosan milyenek voltak a korabeli hangszerek, az a kutatás fontos része, de az igazi alapkérdés a művek megszólaltatásához kötődő szellemi háttér megismerése.

■ *Mivel zenei kérdésekben általában nem csak egyetlen jó megoldás lehetséges, egy karmesternek érdemes kipróbálni több artikulációt, tempót is, hogy kiderüljön: az adott pillanatban, az adott zenekarnak melyik lenne a legjobb, a legtermészetesebb.*

– Ha az ember tudja, mit szeretne, és jól elő is készíti, akkor a mai magyar zenekarokkal – nyilván együttesenként különböző színvonalon, de – bármilyen zenei megoldás kivitelezhető. Én mindenhova a saját kottáimat viszem: kottatáramban megvan például Haydn összes szimfóniájának a kijelölt zenekari anyaga, Mozarttól legalább tíz teljes opera szölamanyaga és még nagyon sok más. Ezekben az anyagokban azok a vonások, artikulációk, levegővételek vannak beírva, amelyeket én szeretnék; a legtöbbet magam írtam be az elmúlt húsz évben. Ez azért fontos, mert az Operaházban például nagyon kevés a próbalehetőség: pont emiatt az ottani dirigálás számomra nagyon jó iskola is volt, hiszen ott szembesültem leginkább a munkám eredményével... A sok próba, kísérletezés persze jó lenne, de ez csak akkor lehetséges, ha a produkciók száma nem halad meg egy optimális mennyiséget; a túlterheltség óhatatlanul minőségi romláshoz vezet. Az Operában az átlagosnál sokkal fontosabb az erőteljes előkészítés: ha nincs lehetőség szóbeli instrukciókat adni, mindennek benne kell lennie a kottában. Például a *Così fan tutte* esetében életemben már háromszor is kijelöltem a teljes zenekari anyagot, pedig talán ezt a művet vezényeltem a legtöbbször. Az már más kérdés, hogy egy beírt *tenutót* teljesen máshogyan játszik el egy zenész az Orfeo Zenekarból, mint egy operaházi tag. Ez nagyon tanulságos: meg kell találni azt a nyelvet, amelyen meg lehet szólítani a zenészeket, és ők a saját konvencióikkal megértik, én mit szeretnék. Egyes zenék esetében az Orfeo Zenekarban például „romantikusabb” vonásnemekre van szükség, míg az Operaházban éppen „ortodox”, „barokkosabb” vonásnemet kell használni a stílushű előadás érdekében.

A vonásnem különben egyfajta terápia: terelnie, segítenie kell a zenészt a zeneileg helyes megoldás felé. Egyes koncertmesterek nem szeretik, ha a karmesterek beleszólnak a dolgukba, ők ilyenkor azt állítják: „Én ezt bármilyen vonásnemmél meg tudom csinálni: mondd, hogy szóljon, és eljátszom!” Ez biztosan így van, de a vonásnemnek nem az a célja, hogy kü-

lönleges odafigyeléssel meg lehessen csinálni a helyes dolgot! Sokkal inkább az, hogy a muzsikus fáradtan, esetleg gyengébb koncentrációval is képes legyen automatikusan a jó zenei megoldást produkálni. Leopold Mozart 1756-os hegedűiskolájában hihetetlenül fontos zenei alapvetéseket ír le, és szinte a mániája a vonásnem. Azt mondja, sok hegedűst ismer, akik jók lehetnének, de rossz vonásnemeket használnak – többek között nekik akart segíteni a könyvével.

! A régebbi művek előadásának elkerülhetetlen kérdése a zenekari létszám. A mai szimfonikus zenekarok lényegesen nagyobbak a bécsi klasszikusok zenekarainál; mennyiben érdemes törekedni arra, hogy ezeket a műveket kisebb együttes szólaltassa meg?

– A barokk és bécsi klasszikus művek jelentős részét egyszerűen nem lehet hetven emberrel előadni. A Purcell Kórus és az Orfeo Zenekar 2014-ben azért vesztette el a kiemelt státuszát, mert az Előadóművészeti Törvény szerint 12 kórustagot és 12 zenekari tagot állásba kellett volna vennünk. Ez két okból is lehetetlen volt számunkra: egyrészt az erre a célra kapott támogatás egyáltalán nem fedezte ennek a költségeit, másrészt viszont nem is tudtunk volna mit kezdeni ezzel a 12-12 kórustaggal és zenésszel – sajnos nincs olyan oratórium, amelyet ilyen apparátussal a Műpában elő tudnánk adni. A barokk és bécsi klasszikus repertoár egy nagyon variabilis dolog. Szüksükünk csak az 1600-1800 közötti időszakra! Erre nem lehet egy állandó létszámú zenekart fenntartani. A világon mindenhol szabadúszó zenészek játszanak az erre szakosodott együttesekben. Megjegyzem, például Londonban sokszor még a nagyobb szimfonikus zenekarokban is.

! Ezek szerint a Rádiózenekar ne játszszon Karácsonyi oratóriumot?

– Nagyon jó, ha játszik: játsszon csak, de lehetőleg ne tíz prímme! Egy bizonyos tartományban rugalmasan lehet a zenekari létszámot kezelni, de ha egy együttes kilép ebből a tartományból, akkor olyan problémákat generál, amelyek a létszám és az arányok rendezésével automatikusan megoldódnának. A nagyobb vonóskarhoz például duplázni kell a fafúvósokat: ahogyan Németországban sok helyen ma is teszik például Brahms-szimfóniákban.

! Ebben a kérdésben az is szerepet játszik, hogy a hangszerek sokat változtak. Azt azonban nyilván nem lehet várni egy nagyzenekartól, hogy cseréljék belhúrookra a fémekeket...

– 1900 körül a hegedűn még mind a négy húr tiszta bélből volt: ez tény, ugyanakkor a hangszerek változása, akár cserélődése mindig is folyamatos és természetes volt. Amikor Mendelssohn 1829-ben újra bemutatta a *Máté-passiót*, nem azért húzott ki belőle egy órányi anyagot, mert nem találta szépek a zenét, hanem mert egyszerűen nem voltak megfelelő hangszerei az előadáshoz: nem volt már viola da gamba, oboa d'amore és oboa da caccia – s ezek bizony olykor pótolhatatlanok voltak. Persze voltak olyan más praktikus, vagy akár teológiai megfontolásai is, amelyekről vezérelve néhol az énekszólomokat is egy oktávval feljebb vagy lejjebb tette. Mendelssohn szerintem nem akart átíratot készíteni, hanem hűsz évesen elő akarta adni a *Máté-passiót*. Ugyanakkor bizonyos helyeken újfajta artikulációkat írt a kórusnak is. Ezek nem barokk, inkább kora-romantikus artikulációk, de nagyon jók, felettebb izgalmasak. Vajon a XXI. században, ismerve az eredetit és a Mendelssohn-félét, hogyan kell játszani a *Máté-passiót*? Modern hangszereken sok mindent meg lehet csinálni, csak gondosan és körültekintően kell kiválasztani, mit szeretnénk.

! A kutatások eredményei rendelkezésünkre állnak. Ezek szerint a muzsikusok részéről az együttműködő szándék is érezhető. Már csak az a kérdés: mennyiben segíti a stílusbű előadásmódot a képzés? Van-e az oktatásban kellő hangsúly a barokk és klasszikus zene előadási gyakorlatán?

– A régizene hivatalos MA-oktatása a Zeneakadémián 2011-ben indult, a Régizene Tanszék – ma: Régizene Szakcsoport – megalapításával. Akkor négy hangszerrel – fortepiano, barokk hegedű, fuvola és oboa – indultunk, olyan nemzetközi szaktekintélyek irányításával, mint például Malcolm Bilson vagy Simon Standage. Ennek egyfajta előzményeképpen 2007-ben, Batta András rektor úr felkérésére a zenekari képzésen kezdtem el dolgozni az Egyetemen, s ezzel párhuzamosan régizenei mesterkurzusok formájában készítettük elő a tanszék megalapítását. Mivel a hangszeres képzésben az a kialakult szokás, hogy zömében már jól ismert, sokszor hangról

hangra tudott darabokat tanulnak főtárgyórán, háttérbe szorul a lapról olvasás, ami pedig a zenekari játék egyik legfontosabb alapja. Ezért éveken keresztül Haydn- és Mozart-szimfóniákat blattoltunk a növendék-zenekarral: úgy tapasztaltam, hogy e készségüket előzőleg nem fejlesztették eléggé. Az akkori növendékeim, akik ma hivatásos zenekarokban játszanak, nagyon hasznosnak ítélték ezt a közös munkát. Szerintem különben a bécsi klasszika egy olyan alap, amely most sem kap elég súlyt sem a képzésben, sem pedig a zenekarépítésben, pedig óriási jelentősége lenne – ha jól tudom, Simon Rattle is szokta hangsúlyozni ezt. Harmadik éve tanítok oratórium-vezénylést is a Zeneakadémián. Erre a kurzusomra a karmester szakos hallgatók járnak: elsősorban azokkal a darabokkal – főleg operákkal, oratóriumokkal, kantátákkal – szeretek foglalkozni, amelyeket korábban már magam is vezényeltem. 2012 óta három alkalommal tartottam a Zeneakadémián egy-egy hetes mesterkurzust karmester hallgatóknak énekes növendékek és az iskolai zenekar közreműködésével Haydn, Händel és Mozart műveiből.

Mint említettem, a Zeneakadémián 2011-ben indult a – jelenleg a Vonós Tanszékhez tartozó – Régizene Szakcsoport története: mivel 2013 óta sajnos egyetlen államilag finanszírozott helyet sem kaptunk, MA-növendékeink évek óta nincsenek, így a szakcsoport és a régizene zeneakadémiai MA-oktatása jelenleg nem működik az Egyetemen. Előrelépés viszont, hogy BA harmadik évfolyamon minden hangszeres számára kötelező tárgy lett a régizenei előadói gyakorlat: ez egy előadás-sorozat, melytől hivatott biztosítani, hogy ma már a Zeneakadémiáról ne lehessen úgy kikerülni az életbe, hogy valaki egyáltalán nem hallott a historikus játékmódról, annak alapjairól. Fontos eredményünk, hogy Paulik László és Balogh Vera barokk hegedű és fuvola társhangszeres oktatása nagyon sikeres: ezt a tárgyat valóban csak azok veszik fel, akiket komolyan érdekel. A magyar zeneoktatás egyik erőssége, hogy alap- és középfokon remek alapozás zajlik: a konzervatóriumok gondosan kiválasztott, technikailag és zeneileg igen jól felkészült zenészeket bocsátanak ki – akikkel aztán felsőfokon is jól lehet dolgozni.

Mechler Anna