

Koncertekről

Miskolci Szimfonikus Zenekar – 2018. november 25.
Budapesti Olasz Kultúrintézet, Sala Giuseppe Verdi

Izgalmas szellemi és akusztikus kalandra invitálta közönségét november végi budapesti hangversenyén Dobszay Péter vezényletével a Miskolci Szimfonikus Zenekar. Az Olasz Intézetben rendezett vasárnap délutáni „A »d« hangnemiség öt árnyalata két koncertben” című sorozatuk első hangversenyén a műsoron szereplő három alkotást hallgatva elgondolkozhattunk azon, van-e, lehet-e hangzásbeli-hangulatbeli rokonság azonos tonalitású művek között. (A „d” tonalitás további két arcát majd ugyanitt, 2019. március 3-án mutatja meg az együttes.)

A kérdésre pro és kontra válaszok egyaránt napvilágot láttak a zenetörténet során. A hangnemesztika már a kora barokktól foglalkoztatta a zeneszerzőket, annak ellenére is, hogy voltaképpen az orgona, és az ehhez igazodó kórusok „karhangja” még a 19. században sem egyezett meg a világi kamaramuzsikálásban használt „kamarahanggal”. A hangnem-szimbolikát persze sok minden befolyásolta, legfőképp az egyes hangszerek fejlettsége és megszólaltatásának sajátosságai, vagy éppen – mint J. S. Bachnál és W. A. Mozartnál – a zeneszerzők hallásának különleges érzékenysége. A D-dúr például gyakran használták a fény, a ragyogás, a pompa megfestésére. Elég csak Bach *Magnificat*ja (BWV 243) vagy D-dúr zenekari szvitjére (BWV 1068) gondolnunk, melyek hangszerelésében domináns szerepet kaptak a trombiták és az üstdobok, ezek együtthangzása pedig magasztos és ünnepi hangulatot adott a kompozícióknak. A d-moll ezzel szemben legtöbbször valamiféle sötétséggel társult. Néhány kiragadott példa Mozarttól: a d-moll zongoraverseny (K. 466) szokatlan komorságot mutat Mozart billentyűs koncertóinak sorában; a *Don Giovanni* (K. 527) nyitánya, a *varázsfuvola* (K. 620) Éj királynőjének 2. felvonásbeli áriája a bosszúra utal, ráadásul mindkettő sötét szenvedélyeket és démoni mélységeket tár fel. Mozart utolsó műve, a *Requiem* (K. 626) is e hangnemben fogant, itt a gyászt, az elmúlást és a lelki fájdalmat fejezi ki e tonalitás.

A Miskolciak sorozatuk első hangversenyén három zeneszerző három különböző műfajú alkotásában mutattak rá a D-dúr/d-moll színeire. Mind Richard Wagner *A bolygó Hollandi* című operájának nyitánya (1841), mind Henryk Wieniawski 2. (d-moll) hegedűversenye (op. 22 – 1862) d-mollban indul, a mű végére azonban már a napfényes D-dúrban zárnak. A koncert második felét kitöltő Jean Sibelius II. (D-dúr) szimfóniája (op. 43 – 1901/1902) az előzőekhez képest éppen ellenkező irányú pályát jár be, némiképp megcsavarva mutatja meg a „d-hangnemiséget”: dúrból indul, majd a lassú tételben

elsötétül a hangzás és az azonos nevű mollra vált, hogy aztán a zárótételben ismét fényesen ragyoghasson a D-tonalitás.

A zenekar lendületesen kezdett, a nyitányban az első perctől érezni lehetett az opera hangulatát meghatározó sajátos borzongást, ahogy a zeneszerző – elsősorban a rézfúvósok és a mélyvonósok kiemelt szerepeltetésével – megjeleníti a tenger hatalmas, vészjósló hullámain és egyben előrevetíti a darabot záró tragikumot. A kürtök és a harsonák nemcsak az első ütemekben, de a darab egészében kiválóan játszották szólamaikat. A vonósok is mindent megtettek a wagneri atmoszféra hiteles megteremtéséért: egységes hangzásuk, pontosan kijátszott futamaik, energikus vonókezelésük szép pillanatokot szereztek, a fafúvók lírai megszólalásai pedig kontrasztokban gazdag ellentétet adták az előbbiek borongós hangfestéseinek. A jól ismert nyitány tíz perce után mind Wieniawski versenyműve, mind a Sibelius-szimfónia sok felfedeznivalót kínált a közönségnek, még akkor is, ha a finn zeneszerző szimfóniája közül a második viszonylag gyakrabban hangzik fel a hangversenytermekben.

A Sibelius-mű hatalmas hangfreskókat vonultatott fel, melyeket érzékletesen festettek meg a Miskolci Szimfonikusok. Számomra a két belső tétel vált igazán emlékezetessé: A d-moll hangnemű 2. tétel szélesen hömpölygő hangáradatával hatásosan előadott belső feszültséget közvetített, amit csak tovább fokoztak a tétel vége felé egyre szaporodó megtorpanások és szünetek. A 3. tétel pedig szárnyalt, és nagy érzelmi energiákat mozgatott meg. A befejezés – ahogy egy szimfóniához illik – meghozta az apoteózist: az áhítatos himnusz, a titáni erő és a győzelmi ének diadala egyesült a zárótételben. A muzikusok nagyszerűen kézben tartották a közel egyórás művet, koncentrációjuk egyenletesen magas színvonalú előadást eredményezett.

A nyitány és a szimfónia közti versenymű Oláh Vilmos szólójával hangzott el. A hegedűművész sokoldalúságát mutatja, hogy nemcsak szólistaként, de különböző zenei formációkban – többek között az Auer Kvartett primáriusaként és a Rádiózenekar koncertmestereként – is bizonyított már. Ezúttal egy ritkaságot választott, Wieniawski concertóját, amit nem sokan játszanak. Ennek vélhetően az is az oka, hogy akiknek egykoron megadatott élőben hallani a lengyel virtuózt, azok Paganini reinkarnációjának tartották – ebből pedig az is következik, hogy Paganinihez hasonlóan Wieniawski is saját maga számára írta versenyműveit, a saját technikai képességeire szabva. Egy jó ideig csak ő tudta eljátszani darabjait, hegedűversenyei pedig talán még nehezebbek, mint Paganinié. Oláh Vilmos játékán egyáltalán nem érződött erőlködés, könnyedén és meggyőzően

vette az akadályokat, briliáns technikával és szuggesztív előadásmóddal örvendeztette meg a hallgatóságot. Sikeréhez nagyban hozzájárult, hogy játékát odaadóan segítette a figyelmesen és tapintatosan kísérő zenekar.

Recenzióm végére hagytam Dobszay Péter méltatását, aki a Dobszay-dinasztia legfiatalabb muzsikusa. Dobszay még csak huszonnyolc éves, de korát meghazudtolóan érett, ha zenéről van szó. Vezénylését nemcsak hallgatni, de nézni is jó – kezeinek határozott és egyértelmű mozdulataival értelmezi is a zenét –, és talán nem tévedek, de játszani is jó lehet a pálcája alatt. Úgy gondolom, a vezényelt művek minden ütemével el tud számolni, felkészült dirigens, aki jól „megtanulta” a műveket. Az volt az érzésem, hogy fejben mindig néhány ütemmel előbbre gondolkodik, mint ahogyan a zene szól, a szimultán gondolkodás eredményeképpen pedig minden ütem kidolgozott, minden csúcspont jól előkészített volt. Nem kell jósnak lenni ahhoz, hogy megelőlegezzük: Dobszay Péter (aki egyébként aktív orgonaművész is) karmesterként jelentős pálya előtt áll. Valószínű, hogy a közönség is így gondolta, és nem engedték el ráadás nélkül a zenekart és karmesterét, akik egy újabb északi zeneszerző, Edvard Grieg *Szimfonikus táncok* (op. 64) című művével búcsúztak. (Kovács Ilona)

Rádiózenekar – 2018. november 27.

Zeneakadémia

Az olasz vendég

Annak ellenére, hogy Carlo Montanaro egy évtizede rendszeresen megfordul Budapesten, most először vezényelte a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarát az együttes Dohnányi bérletsorozatának keretében rendezett hangversenyen, 2018. november 27-én a Zeneakadémia Nagytermében. A hangversenyt másnap este a Bartók Rádió is sugározta felvételtől, amit 2018. december 10-én délben megismételt. A felvétel jelenleg is meghallgatható a „médiaklikk” felületére kattintva.

Az olasz vendég kitartha az ablakokat, felrázta a párnákat, és lehúzta a porvédő huzatokat a bútorokról: friss levegőt engedett a lakásba. Már a koncert nyitószáma, Carl Maria von Weber Oberon-nyitányának első hangjai után kellemes meglepetésként érte a Nagyterem közönségét, hogy az olasz vendégkarmesternek sikerült kibillentenie az együttest megszokott komfort zónájából, mindenekelőtt a kissé megfáradt vonóskar tekintetében. Carlo Montanaro maga is vonósjátékosként kezdte pályáját. Közel két évtizeden át hegedült a Firenzei Maggio Musicale Zenekarának prímsszólamában, édesanyja pedig ugyanott a brácsaszólam tagja volt. A nyitány első ütemeitől kezdve nyilvánvaló volt, hogy a mindössze néhány napos intenzív próbamunka is jótékonyan hatott a vonósok egyszeriben puhává és hajlékonyra nemesült hangzására. Nem egy hangverseny, hanem egy izgalommal teli színházi este felütéseként hatottak az Oberon-nyitány szélsőséges kontrasztok-

ban gazdag, Caravaggio vásznait idéző fény-árnyék játékanak drámai feszültséggel teli chiaro-scurói. Az ígéretes kezdés után kíváncsian vártam Montanaro és Perényi Miklós találkozását Schumann a-moll gordonkaverse-nyében. A Schumann-koncert Perényi egyik emblematikus interpretációja. Bármely karmester számára komoly feladat megfelelni annak az elmélyült intenzitásnak, amellyel Perényi Schumann zenéjének legapróbb mozzanatait megéli és megélni engedi. Montanaro kamaramuzsikusi érzékenységét és – nyilván hosszú zenekari pályafutása alatt megszerzett – alkalmazkodó készségét bizonyította, ahogyan a protagonista szerepéből egy lépést hátrálva, kirobbanó temperamentumát visszafogva kísérte zenekarával Perényi egyetlen ívre feszülő, hol előrelendülő, hol megtorpanó vonóreb- benéseit, amelynek borongós pasztfeltöltői már-már kontúrok nélkül, szinte tetetlenül tüntek át egymásba. A zeneszerzőnek Johann Sebastian Bach partitái és szvitjei iránt tanúsított tisztelete jeléül – Schumann zongorakísérettel látta el e szólóhangszerre komponált műveket, annak érdekében, hogy népszerűsítse őket –, a szólista a BWV. 1009 jegyzékszámú C-dúr gordonkaszvit Preludiumával köszönte meg a közönség hálás tetszés-nyilvánítását a kivételes zenei pillanatokért.

A szünet után, Johannes Brahms II. szimfóniájának előadása volt karmester és zenekar első találkozásának valódi próbaköve. Az op. 73-as D-dúr szimfónia Brahms legderűsebb alkotása a műfajban, és a karmesteri tanulmányait Bécsben abszolváló Carlo Montanaro interpretációja nem hagyott kétséget afelől, hogy mi vonzza a mediterrán zenei közegben felnőtt karmestert a bécsi muzsikában. Montanaro nem a végletes indulatok drámai ellentéteit feszegető, robusztus észak-német mester portréját rajzolta meg, hanem Haydn, Mozart és Beethoven zenei tradíciójának odaadó és feltétlen tisztelőjét, még ha nem is egyenes ági örökösét. Az 1877-ben keletkezett II. szimfónia klasszikus mintát követő, kiegyensúlyozott formai elrendezése el is bírja ezt a felfogást. Nem hiányoljuk belőle a korábbi Brahms pátoszát, borús és szenvedélyes személyiségjegyeit. Montanaro értelmezése maradéktalanul megragadta a szimfónia lényegét: a fegyelmezettség, a kordában tartott szenvedély mögött izzó vulkánokat és földrengéseket, amelyek végül a negyedik tétel túlaradó örömeinek extázisában kulminálnak. Az egyszerű, ám annál bensősége- sebb dallamokat összekötő merész harmóniafűzéseket, és a szimfónia egészére jellemző pregnáns ritmikát feszes tempóérzéssel, jól kiszámított és felépített átmenetekkel juttatta érvényre a dirigens. Jól eltalált tempókkal fogta meg az egyes tételek karaktereit, az első tétel monumentális építményétől kezdve a második tétel pillanatnyi melankóliáján, majd az újra felderülő, játékos, könnyed scherzón át a finale már idézett kirobbanó, extatikus örömujjongásáig. Mindezt az egyes formarészek közötti fokozások hibátlan arányérzékre valló felépítésével, mind az egyes tételekre, mind az azokból

építkező teljes nagyformára vetítve juttatta el a tetőpon-
tig. Magabiztos, minden részletében átgondolt tolmá-
csolásának köszönhetően muzsikusi is egyre felszaba-
dultabban, egyre nagyobb örömmel vetették bele
magukat a játékba, a közönséget is fokozatosan maguk-
kal ragadva. Tételről tételre egyre önfeledtebben hitték
el Montanarónak, hogy ezen az estén bármire képesek,
nincs számukra lehetetlen. A szó szerint kirobbanó si-
ker ellenére azonban a Brahms-szimfónia előadása egy
képdiagnosztikai látlelet élességével és kíméletlenségé-
vel tárta fel a zenekar jelenlegi állapotának erősségeit és
gyengeségeit. Nyilvánvaló volt, hogy a rövid felkészülés
során elsősorban a vonósokra jutott nagyobb figyelem,
jóllehet a fúvókarnak is javára vált volna – válna – a
rendszeres korrepetíció, kiváltképp a magasabb szóla-
mokban, mindkét szekcióban. Érdekes módon a vonós-
karnál is a mélyebb fekvésű szólamok jelentik a hang-
szercsoport biztos pontját, mindenekelőtt a feltűnően
szépen, telten megszólaló csellósólam, amely már a
koncert első felében is excellált kiegyenlített, fényes
hangzásával. Mindez olyan alapot teremt, amelyen le-
het, érdemes, sőt kell is építkezni. Csak a lábtörő alatt
kellene hangyni a kulcsot.

(Kaizinger Rita)

Pannon Filharmonikusok – 2018. november 30.

Művészetek Palotája, Bartók Béla Nemzeti
Hangversenyterem

A *Tündérbert és katedrális* cím találoán jellemezte a
Pannon Filharmonikusok november utolsó napján
adott hangversenyét. A zenekarral három Bogányi sze-
repelt: Bogányi Tibor vezényelt, Bogányi Gergely volt az
est szólistája, aki – mi máson, mint – egy Bogányi-
zongorán játszott.

Az est első felében Felix Mendelssohn-Bartholdy
g-moll zongoraversenye (op. 25 – 1831) csendült fel. A
romantikus mestert már legkorábbi alkotásaitól kezdve
a manók, koboldok, tündérek zenei megjelenítésének
egyik legnagyobb mestereként tartja számon a zenetör-
ténét, hiszen a komponista fantáziáját szinte egész éle-
tében foglalkoztatta a tündérek világának ábrázolása.
Mindenekelőtt a tizenhét évesen komponált Szentiván-
éji álom című – Shakespeare vígjátékához írt – nyitány
juthat eszünkbe, és persze a tizenhét évvel később a
színdarabhoz írt kísérőzene. Első remekműveinek egyi-
ke, a Szentivánéji-nyitánnyal nagyjából egyidős, 1825-
ben írt *Oktett 3.* (Scherzo) tétele és a halála előtt három
évvel, 1844-ben befejezett *e-moll hegedűverseny* (op. 64)
3. tétele szintén jól példázza a szerző egész pályáján át-
ívelő kapcsolatát a transzcendens világ szellemeivel.
Joggal sorolható ide Mendelssohn g-moll zongoraverse-
nye is, melynek sok részlete valóban mintha egy mese-
beli világot idézne fel.

A koncert címében szereplő katedrális Anton
Bruckner 5. szimfóniájára (WAB 105 – 1875/1876) utalt.
Mind terjedelme – a mintegy másfél órás szimfónia jó-

val hosszabb, mint például Schubert „mennyei hosszu-
ságú” C-dúr szimfóniája (D. 944) –, mind pedig monda-
nivalója, hatalmas méreteket mutató belső tagolódása
miatt valóban a katedrálisok monumentalitását idézi.
Éppen hosszúsága miatt – a Mahler-szimfóniák néme-
lyikéhez hasonlóan – nem is szoktak más művet társíta-
ni hozzá. Persze, jól tették a koncert megtervezői, hogy
nem fosztották meg a közönséget Bogányi Gergely pa-
rádés Mendelssohn-interpretációjától.

Pedig a versenymű kezdete némi aggodalomra adott
okot. Mendelssohn dramaturgiája szerint a zenekar
csupán néhány ütemes bevezetője után a zongora veszi
át az irányító szerepet: határozottan közbevág, hogy
megszólaltassa a szonátaformájú tétel első témáját. Ez a
határozottság azonban Bogányi kezei alatt most megle-
hetősen túlzottra sikeredett, inkább csapkodásnak ha-
tott, semmint magvas témabemutatásnak. Nem gondo-
lom, hogy a rutinos zongoraművész lámpalázzal
küzdött volna, főleg, hogy egy nappal a budapesti kon-
cert előtt Pécssett is előadták a művet. Talán a Bogányi-
zongora kissé fémesnek ható hangja okozta a tétel eleji
kellemetlenül kemény hangzást – amit egyébként a szü-
netben innét-onnét elkapott „nép hangja” is megerősít-
te. Ezt persze biztonsággal csak akkor lehetne állítani,
ha az áramvonalas Bogányi-zongora mellé egy hagyó-
mányos, három lábon álló zongorával is meghallgat-
nánk a mű elejét a művész interpretációjában. A továb-
biakban azonban már nem volt ok a panaszra, a hangszer
legautentikusabb megszólaltatójának keze alatt enge-
delmesen szólt az instrumentum. Pergő futamok, lírai-
an áradó dallamok követték az első témát, majd a rézfú-
vós fanfárok által jelzett, szünet nélkül következő
második tétellel mesevilágba vezette hallgatóit a mű-
vész. A harmadik tétel vidám rondó, melynek formájá-
ból adódóan többször is megelevenedett az erdő jóságos
tündéreinek világa: Bogányi ujjai alatt e kedves lények
vidám táncot lejtettek. Egy szokatlan momentumot
azért a 3. tétel is tartogatott a mű vége felé közeledve.
Egy – Carl Maria von Weber és Karl Czerny műveiből
ismerős – virtuóz, szekvenciákkal teli, perpetuum mo-
bile-szerű szakaszban a zongoraművész keresztbe tette
a lábát és kinézett a közönségre, mintha azt jelezte vol-
na e gesztussal, hogy „megy ez magától is”. Tény, hogy a
3. tételben vannak kompozíciós üresjáratok, de így
mégis elég meghökkentő volt szembesülni a zeneszerzői
invenció átmeneti lanyhulásával. Mintha azt üzente
volna ez a mozdulat, hogy a klasszikus zene nem izza-
dós-szorongásos, hanem könnyed és emberi. A közön-
ség persze vette a lapot, és tetszést aratott Bogányi hu-
mora. Mindent összevetve remek előadásban volt
részünk, a szólista, a karmester és a zenekar is kiválóan
teljesített. Bogányi ráadásaként Robert Schumann
Kinderszenenének (op. 15) Träumerei tételével búcsú-
zott a közönségtől.

A szünet után elkövetkezendő másfél óra kemény
koncentrációt igényelt a muzikusoktól, de a közönség-

től is. Bruckner bevallott Wagner-rajongóként szimfóniában próbálta létrehozni mindazt, amit Wagner az operáiban. Nála is óriás méretű látomások nőttek még monumentálisabbá, Bruckner esetében operai léptékű szimfóniatételekké. Bogányi Tibor és a Pannon Filharmonikusok minden tagja az utolsó ütemig nem lankadva uralta a zenei anyagot. Tetszetek a mű során többször is felhangzó kürt-fuvola-párbeszéd, a rézfúvós-korálok, a 3. tétel táncos lüktetése és tempóváltásai, valamint a zárótétel hatalmassá fokozása. A hangverseny nem mindennapi teljesítmény, „jó multság, férfimunka” volt.

(Kovács Ilona)

MÁV Szimfonikus Zenekar – 2018. december 6.

Zeneakadémia

Orosz esttel örvendeztette meg az Erdélyi Miklós bérlet közönségét a MÁV Szimfonikus Zenekar. Érdemes volt előre elolvasni a műsorismertetőt, mert másképp igen csak meglepődhetett a hallgatóság a nyitó műsorszám-tól: Prokofjev Trojkája rendkívül rövid, ám hatásos filmzene-részlet. Ismert művek következtek, Rahmanyinov 2. zongoraversenye, a szünet után pedig Csajkovszkij decemberben sűrűn játszott balettjét, A diótörőt idézték, és pedig nem a szerző által összeállított koncertszünet, hanem terjedelmesebb összeállítást, a táncjáték cselekményét követő sorrendben, tizenkét részletet.

Moszkvából érkezett az est karmestere és szólistája. Arszenkij Tkacsenko fiatal karmester (tavaly fejezte be karmesteri tanulmányait), és máris rendelkezik azzal a magabiztossággal, amelynek birtokában vendégkarmesterként hamar és hatékonyan tud kapcsolatot teremteni alkalmi muzsikuspárnereivel. Nagyon tudja a „szakmát”; nincsenek felesleges mozdulatai, minden gesztusával a zenei kifejezést szolgálja. Pontosabban, gyakorlatilag segíti az általa elképzelt hangzás megszületését, miközben érezhetően átszellemül a zenétől. Vezet az együttest, arra készítetve a hangszereseket, hogy intenzíven vegyenek részt a folyamatokban, a karakterek megformálásában. Irányításával remekül szól a zenekar. Valamennyi hangszeres fontosnak érezhette a játszanivalóját, és az intenzív figyelem légkörében rendkívül szép színek, tónusok születtek. A széles dinamikai skála valamennyi szintje élményt adott. A diótörő részletei láttatóak voltak, s olyan hangszerelési igényességre is felfigyelhettünk, amelyekről a látvány esetleg elterelhetné a figyelmet. Tkacsenkónak sikerült elérnie, hogy a játék-öröm a kidolgozott szólamokban szinte állandósuljon. Élvezet volt látni a vonóskart; a vonókezelés differenciáltsága érezte a hatását a hangzásban is. Parádésan oldották meg feladatukat az ütősök, megcsillantva a humoros fordulatokat. Szokásosan remekeltek a fuvolások, s jól érvényesült a hárfá.

A Rahmanyinov-mű szólistája Alexander Ghindin volt. Erőt sugárzó jelenség, fáradhatatlannak bizonyult. Lehengerlő biztonsággal uralta hangszerét, a plakát-

léptékű monumentalitás mellett rendelkezve a meghittbelsőségesség kifejezőeszközeivel is. Megvallom, néha sokalltam a hangerejét, mintha nagyobb teremhez méretezte volna – ám mindennek ellenére sohasem volt durva a hangzás. Arra kellett gondolnom: talán a felfokozott hangerejével hasonló intenzitást kívánt állandósítani a zenekar játékában. A hatás, természetesen nem maradt el. És választékos ráadásokkal sokrétű pianista-felkészültségéből további ízelítőt adott.

A koncert műsora gyönyörködtetést ígért – várakozásában nem is csalódott a közönség, s ez megmutatkozott abban is, hogy a kellemes légkör kirtartott még a ruhatárnál is...

(Fittler Katalin)

Nemzeti Filharmonikusok – 2018. december 13.

Zeneakadémia

Élet és halál – ezzel a címmel hirdették a Ferencsik bérlet 3. estjét, ám korántsem a tematika tűnt figyelemfelkeltőnek. Az est szólistájaként az első sorban felvételei alapján ismert Karita Mattilának „élőben” való meghallgatása jelentette a legnagyobb vonzerőt. A finn szoprán diszkográfiájának sajátossága, hogy tematikus csoportosításban feltűnően nagy a teljes operafelvételek száma – ezek között szerepel a Fidelio, Wagner azonban kizárólag a Mesterdalnokok képviseli. Felfokozott várakozással tekinthetünk tehát a rendkívül igényes Beethoven-koncertáriára, az Ah, perfido és Izolda szerelmi halála elé. És minden bizonnyal hasonlóképp volt ezzel a Nemzeti Filharmonikus Zenekar zeneigazgatója, Hamar Zsolt is. A Müpa rezidens zenekara számára rendszeres vendégszereplések helyszíne a Zeneakadémia Nagyterme, s valljuk meg, ez a „nagy”-ság ezúttal igencsak fenntartásokkal kezelhető. Haydn: A megjutalmazott hűség című háromfelvonásosának nyitánya viszonylag kis apparátust igényel – az előadói létszám fokozatosan növekedett. Beethoven koncertáriája után Schumann-művet hallhattunk (Nyitány, Scherzo és Finálé), a szünet után pedig Wagnertől az Előjáték és Izolda szerelmi halála csendült fel a Trisztán és Izoldából, majd Richard Strauss méltán népszerű szimfonikus költeménye, a Halál és megdicsőülés zárta a műsort.

Ahhoz mindenképp „vegyes” program, hogy kizárólag elismerés illesse az előadókat, amiért egyenletes színvonalon tudták megszólaltatni, tehát egyik műsorszám sem szorult mentegetésre, amiért háttérbe szorult volna a felkészülés során. Az első perctől az utolsóig az intenzív jelenidejűség uralta a színpadot. A nyitány korántsem csupán „bemelegítés” volt, és hasonló lelkiismeretesség volt érezhető az önálló és a „kísért” daraboknál is.

A felvételeken kortalannak tűnő szoprán sajátos stílusban vonult be a színpadra, korántsem a kortalanság légkört árasztva. Ám első hangjától kezdve kizárólag művészetére lehetett figyelni. Kiművelt hanganyagára,

amelyet remek kondícióban tudott megőrizni, s arra lényegre törő tudatosságra, amellyel az ismert gesztusoknak is mélyebb értelmet, jelentést tudott adni. Az ilyen művészi teljesítményt talán nem is illenék éneklésnek nevezni; érzelem- és indulatátvitel volt, a kottába rögzített szerzői szándéktól a hallgatóságig. Nem kellett érteni a szöveg szavait ahhoz, hogy tudjuk, miről van szó – ugyanakkor technikailag olyatén érthető volt a szövegmondása, hogy akár hallás alapján le is lehetett volna írni! De a kifejezés hasonlíthatatlan magasabbrendűsége, a gesztusokkal is közvetített, már-már operaszínpadot idéző érzelmi azonosulás elementáris hatású volt. Ilyenkor szembesül a hallgató a gyakran hangoztatott, már-már közhelynek tűnő ténnyel, hogy az ének: felfokozott beszéd. Történelmi kortól független, szinte indifferens életkorú nő az érzések viharában és az extázisig fokozott mámor megtévesztője – két csúcspanna. Épp azért, hogy a produkció-jelleg el-
tűnt a kifejezés- és közlésvágyban.

Érthető a zenekar inspirált játéka! Hamar Zsoltnak átszellemült irányítása közben aligha tűnhetett fel, hogy mennyire zsúfolt a pódium, s hogy néha már-már bántóan közel kerülnek mozdulatai az énekesnőhöz (kiváltképp a Beethoven-áriában – Wagner-hősnővé lényegülve Mattila talán nem is észlelte környezetét...).

Ami ismételtelen feltűnt Hamar Zsolt vezényletében, az a mindennemű váltások iránti gondossága. Végigvezeti a lezáruló formarészt, ám időben ad olyan impulzusokat, amelyek egyértelműsítik a játékosok számára az új tempót és karaktert egyaránt. Rendkívül precízek ilyenkor a mozdulatai, lényegre törőek – amikor érzelmi kiteljesedésről van szó, választékos mozdulat-készlettel gondoskodik a folyamatok végigviteléről. Mindvégig inspirálóan irányított – ennek eredménye, hogy a zenekar hihetetlenül intenzív fokozásokra volt képes. Már-már akadémikuskodásnak tűnhet annak halk megjegyzése, hogy e fokozások során néha egy-egy hangszercsoport időszakosan túlzott harsánysággal kissé módosította a kontúrokat – de mire ez eljutott az észlelésig, már megtörtént a korrekció, nemritkán a hangszerelés jóvoltából.

Teljesítmény volt ez a javából – amely magával ragadta a közönséget. Ezúttal a lelkes tetszésnyilvánítás maximálisan megérdemelt volt. (Fittler Katalin)

A Fin de Partie világpremierje az olasz sajtóban

Válogatás Kurtág György első operája milánói ősbemutatójának recenzióiból.

A Milanói Scala 2018. november 15-én újabb aranyfejzettel írta be magát a zenetörténetbe. Közel két és fél évszázados fennállása során nem először, és nyilván nem is utoljára. Még a 2018-2019-es szezon hivatalos kezdete előtt, a 27. Musica Milano fesztivál keretében – amelynek középpontjában Kurtág György életműve állt -, e napon

került sor a zeneszerző első operája, a Samuel Beckett drámájára komponált Fin de partie világpremierjére. Jóllehet elsősorban a neves dalszínház jelenlegi intendánsa, Alexander Pereira elvitathatatlan érdeme, hogy végül Milánó adott otthont az ősbemutatónak. Pereira ugyanis még a zürichi opera intendánsaként rendelte meg az általa korunk legjelentősebb zeneszerzőjeként tisztelt Kurtágtól a művet, és a Salzburgi Ünnepi Játékok intendánsaként is kitartóan ösztönözte annak létrejöttét. Saját bevallása szerint élete legszebb estéjeként élte meg, hogy végül karrierjének újabb állomáshelyén, a Teatro alla Scala intendánsi székében megérhette álmai beteljesülését, vagyis Kurtág első operájának megszületését és színpadra állítását. A kivételes zenetörténelmi eseményről természetesen a nemzetközi sajtó is annak jelentőségéhez méltóan számolt be. Az alábbiakban az előadásról tudósító olasz és egy spanyol nyelvű kritikából közlünk szemelvényeket.

Szinte valamennyi külföldi beszámoló hangsúlyozza azt a figyelemreméltó jelenséget, hogy egy kortárs zeneszerző 80-as éveinek derekán fog hozzá élete első operájának megírásához, és hét esztendő múltán, 91 évesen fejezi be azt. Szintén több recenzens említést tesz Kurtágnak Beckett abszurd drámájával való találkozásáról, amelynek színházi előadását 1957-ben Párizsban látta, pályatársa és barátja Ligeti György javaslatára. Az időpont kapcsán többen felidézik az 1956-os magyarországi forradalmi eseményeket, illetve annak hatását az 1957-től két évet ösztöndíjjal Párizsban töltő zeneszerző lelki, intellektuális és művészi fejlődésére, valamint Beckett műveire irányuló, több mint fél évszázados, elmélyült érdeklődésére. Ugyancsak szó esik néhány beszámolóban a zeneszerző felesége, Márta asszony társalkotói szerepéről is, akivel több, mint hét évtizedes művészi és érzelmi szövetség köti össze.

Az élet négy foglya

A Samuel Beckett *Fin de partie* most már egy 14 számból álló opera, amelyben egy teljes egészében soha ki nem használt, klasszikus és népzenei – mint a harmonika és a cimbalom – hangszereket egyaránt magában foglaló nagyzenekarban, kamarazeneszerűen széttagolt szövegekben elmerülve recitál és énekel az élet négy foglya, akik soha nem lesznek már Vándorok, soha nem fognak eljutni sehová. Hamm vak, és toloszékhez kötött. Ezzel szemben Clov nem tud leülni, Nell és Nagg, Hamm anyja és apja pedig két szemetes bődönbe merült törzs, mert egy utcai tandem balesetben elveszítették a lábukat. Valamennyien bezárva élnek egy szobában, amelynek magasan elhelyezett apró ablakai a tengerre és a földre néznek, amelynek nincsenek lakói, és talán már nem is léteznek. Szorosan egy „óvóhelyen”, hogy megvédjék magukat valamitől? Egy katasztrófától? Az emberiség lassú kihalásától?

Az előadás, amelyet Pierre Audi a Scalában létrehozott, a Beckett által előírt klausztrófiás belső térben

járja körül a problémát: egy kísérteties házikó, ami „kívlőről nézve” fokozatosan perspektívát vált, változatos-ságot teremtve, de ugyanakkor függönyös színpadi váltásokat is okozva, amelyek megakasztják az opera folyamatát. Audi érdeme, hogy nagy tapasztalattal és szcenikai művészettel mozog egy árnyékban és semmi-ben rögzült realitáson belül és kívül, kiaknázva az árnyakkal való játék régi és mindig hatásos eszközét. Egy fehér-fekete világ vonz Beckett pusztaságába és ad át bennünket az emberek által elveszített utolsó játszmának. Intenzíven és lenyűgözően.

(Carlo Maria Cella kritikája a *cultweek* internetes oldalon: <http://www.cultweek.com/samuel-beckett-fin-de-partie>)

A játszma mindenki számára már a kezdetekor elveszett. Hamm, a létezés sakkjátékának királya vak, és toloszékben ül. Mindenben Clovtól, a szolgájától függ, aki dühös odaadással szolgálja, és minden pillanatban azzal fenyegeti, hogy elhagyja. De ez is része egy olyan előadásnak, amelyben a szavak elveszítik minden jelentésüket, és rövid hangzó blokkokon alapuló zenévé fragmentálódnak, még ha nagyzenekarra komponálva is.

A Scalában otthonos két zeneszerző is lelkesedik az operáért. Fabio Vacchi, az emlékezetes Tenete – Ermanno Olmi rendezésében és Arnaldo Pomodoro színpadképével – szerzője, valamint Salvatore Sciarrino, aki az elmúlt évben *Ti vedo, ti sento, mi perdo* című operájával aratott sikert, amit Jürgen Flimm állított színpadra. „Kurtág a 20. század egyik kulcsfigurája” – mondja Vacchi. „Óriási liedkomponista, a kamarazene olyan mély ismerője, mint csak kevesen. Kafka-törédékei iskolapéldája annak, hogy a tradíció miként élhet újra kortárs olvasatban. Annak ellenére, hogy soha nem írt színpadi zenét, zenéje mégis át van itatva színházzal. Elkerülhetetlen volt, hogy elérkezzen az operához.”

Beckett választása gondolkoztatja Sciarrinót: „drámái ellenállhatatlan kihívást jelentenek minden zeneszerző számára, de csak nagyon kevesen veszik a bátorságot, hogy szembenézzenek vele. 2000-ben ismertem meg Kurtágot. Megragadott szellemének nyitottsága, hogy soha nem áll be a sorba. Egyáltalán nem lep meg, hogy az ő korában felvette a kesztyűt.”

„Talán éppen emiatt próbálta meg” – folytatja Pereira –. „Kilencven felett a játszma vége új mélységet nyer. Olyan emóciót, amelyet Kurtág szükségképpen lényegített át zenévé, meglepő humanitással ruházva fel Beckett nyomorult hőseit.”

(Giuseppina Manin beszámolója a *Corriere della sera*-ban. www.corriere.it/spettacoli, 2018. november 16.)

„Ez Kurtág opus magnumja, egy olyan zeneszerzőé, aki egész életében legfeljebb tizenöt perces műveket írt, aki azonban most megalkotott egy csaknem két órás partitúrát. Szokatlan ez egy olyan muzsikustól, mint ő.” – magyarázza Markus Stenz a színpadról lejöve, hóna

alatt a *Fin de partie* partitúrájával, amit a tapsrendnél mutatott fel a közönségnek, jelezvén, hogy az „érdem” kizárólag a komponistáé. Vagy helyesebben a *Samuel Beckett: A játszma vége. Jelenetek és monológok, opera egy felvonásban* című alkotásé. Tekintve, hogy a zeneszerző ezzel a címmel látta el operáját, amelyhez csak néhány képet választott ki megzenésítésre Beckett drámájából. Clov pantomimjától a gyötrelmes epilógusig, Hamm monológjain, a szemetes kukák jelenetén a szülőkkkel, valamint a regény elbeszélésén át. Mindezekhez hozzáillesztett egy prologuszt/ajánlást Beckett 1976-ban írt *Roundelay* [Körtánc] című versére. „Az amit láttak, egy befejezett opera, még akkor is, ha a zeneszerző Beckett szövegének csak 56 %-át komponálta meg. Eredetileg Kurtág a teljes szöveget meg akarta zenésíteni, szóról szóra. De a partitúra időtartama meghaladta volna a három órát.” – magyarázza Pierre Audi, miután lehullott a függöny. A libanoni rendező, Scala-beli debütálása során a komponálás valamennyi fázisát végigkísérte. „Megcsinálom? Sikerül végül befejeznem?” Audi elmondása szerint folyamatosan ezeket a kérdéseket tette fel magának a zeneszerző. Hét évnyi munka, hogy öt megzenésített képben mondjuk el az élet Beckett által parabolába foglalt tragikus értelmét, aki meglehetősen ellenezte, hogy hangjegyekre váltsák a szövegeit. „Kurtág nagysága és Beckett muzsikus unokájának közbenjárása azonban meggyőzte az Alapítványt, hogy beleegyezését adja.” meséli tovább Audi, szöveg és zene betűhív színpadra vitelének alkotója.

Kurtág Kurtág marad, semmi újat nem ír a kottapírra, nem tesz hozzá semmit a saját esztétikájához, nem nyit forradalmi távlatokat egy önmagához hű pályafutás értelmezéséhez, a fragmentum költészetéhez, a klasszikus zenei formák – akár ironikus – újraolvasásához. Kurtág Kurtág marad. A mindenkori kifejezőerővel. Létrehoz egy remekművet, mintegy a csúcra való megérkezésékként, ahol egy egész élet zenei credója teljesedik be. Az árokban nagyméretű zenekar foglal helyet, amelyet a zeneszerző az egész előadás során kamarazenei módon használ – „néhány zenekari muzsikusként akár az időtartam 90 %-ban is a szüneteket számolja” nevet Stenz, aki pálca nélkül dirigált, kezét a zene sűrűjébe merítve -, és ami a végén lényegre törően akarja feltenni egy csendes egzisztencia kérdését az élet értelméről.

(Pierachille Dolfini recenzója az *Avvenire* 2018. november 16-i számában)

Ennek a típusú színháznak nincs egyöntetű üzenete. Talán csak az érzelmek sebezhetőségének és haszontalanságának konstatálása, a semmi várása, a test szét-hullása, ami kéz a kézben jár az elméével, olyannyira, hogy a mű előrehaladtával a párbeszéd és monológok egyre megfajthatatlanebbekké és monomániásabbakká válnak, vezérfonalak nélkül. Ahogy egyre inkább repetitívek lesznek a hangok mégis eltalált szekvenciái, amelyeket Kurtág a szöveg megzenésíté-

sére alkalmaz. Fáradságos munka a művei megzenésítését ellenző Beckett ajánlásával tudatosan szembenő zeneszerzőé. Kurtág nem a témát kommentálva zenésíti meg a szöveget, hanem szóról szóra ellenpontozza azt, oly módon, hogy a „legtisztább” üzenetet csak az Epilógusban ragadja meg, ötven ütemnyi hangszeres zenével (számos titokzatos *pppp* akkorddal), amely a teljes mű hangulatát összegzi. A zeneszerző a Beckett drámája alapján készült szövegkönyvvel dolgozott (a partitúrán erre utal a „Jelenetek és monológok” megjelölés), ami az eredeti szövegnek csak egy részét használja fel, de beilleszti a Prológusba az író egy másik szövegét (Roundelay, 1976), és a modern vokalitás kifinomult technikáit alkalmazza, amellet, hogy megtartja a szerepek hagyományos felosztását (bassz-bariton, bariton, mezzoszoprán, buffo tenor), a helyzet valamennyi korlátját nyilvánvalóan tekintetbe véve. Valójában olyan szerepekről van szó, amelyek viselkedésmódok összességén keresztül nyilvánulnak meg, a hagyományos értelemben vett éneklés helyett inkább a beszéden, a recitáláson alapulva, annak érdekében, hogy megfeleljenek annak az igénynek, amelyet Beckett sűrű, és zenére nehezen fordítható szövege támaszt. Az egyetlen szerep, amely áthágja ezt az alapállást, Nellé, aki a kezdettől a végéig megőrzi saját „emberi” méltóságát: neki vannak fenntartva az éneklés pillanatai az opera elején, amelyek figyelemre méltó expresszív lágyságot közvetítenek. Ami a zenekart illeti, meglehetősen változatos, de részlegesen alkalmazott hangszerelésről beszélhetünk, ritka (ám nagyon szonórus) együttesekkel.

Kurtág zenei kommentárjai szinte mindig mániákusan pontosak és gyakran vesznek igénybe rendkívül rafinált színpárhuzamokat. Voltak azonban kevésbé sikerült pillanatok is, ahol úgy tűnt, hogy ez a típusú minuciózus munka a szöveghez képest néhány percig egyszerűbb, kevésbé odaillő kommentároknak adja át a helyét, még ha a legmagasabb színvonalon is, mintegy Beckett szavainak deklinációjára improvizálva. Ráadásul az embernek az a benyomása támadt, hogy a zene és a szöveg viszonya miatt elkerülhetetlenül kibővült témák nem illeszkednek szerencsésen az eredeti színmű tömörségéhez. Megpróbálkozhatunk egy olyan észrevétellel előhozakodni (valódi elemekkel nem alátámaszthatóan), amely szerint a kurtági zene szövetét nem csak az énekszólamoknak és zenekari kommentároknak, valamint a szöveg kifejezéseinek megfeleltetett sorozat alkotja, hanem a zeneszerző abbéli szándéka, hogy logikus rendet keressen magának a szöveg illogikus voltában. Mintha a zenei nyelv önmagában képes lenne megváltani, vagy legalábbis megkérdőjelezni a szöveg nihilista üzenetét.

(Luca Chierici kritikája az *il corriere musicale* internetes hetilapban: <http://www.ilcorrieremusical.it/2018/11/16/fin-de-partie-alla-scala-lattesissimo-lavoro-di-gyorgy-kurtag>)

Annak ellenére, hogy az ősbemutatóra mindössze néhány nappal ezelőtt került sor a Scalában, ez a *Fin de partie* kétségkívül a 20. század szülötte. Mint ahogy a zeneszerző, Kurtág György is, és maga Beckett is, akinek művéből a librettó készült, ő azonban nem szorul további bemutatásra. A kortárs helyett tehát, inkább a „modern” meghatározás illik rá.

Amennyire aktualizálható (vagy mondhatni örökké aktuális), Beckett elkerülhetetlenül korának gyermeke: a *Fin de partie* valójában '55-ben került színre Párizsban, francia nyelven. Annak ellenére, hogy hősei egy tér és idő nélküli helyen lebegnek, elkerülhetetlenül saját korához, annak kontextusához tartozik, azzal az avantgárdal együtt, amely talán nem véletlenül, de mindig is kerülte az operát, más kifejezési formákat preferálva.

Nos, ez az a két világ, amely mostanáig nem találkozott. Talán a nyilvánvaló inkompatibilitás, talán objektív nehézség okán. Kurtág halálugrást követ el tehát akkor, amikor visszaad nekünk egy inkább „kiagyalt”, mint spontán inspirációban gazdag, de intellektuálisan és művésziileg vitathatatlanul érdekes művet, bár valóban kevésbé hasznosíthatót. [...]

Beckett „nonsense” színháza tehát hangok és szünetek összességévé változik, amelyek freudi értelemben tűnnek a tudattalan mélyéről feltörő visszhangnak: hosszú zuhanás az ember legmélyebb szorongásaiba, két órányi észrevétlen, erőteljes crescendóval.

(Nicolas Bano recenzója a 2018. november 20-i előadásról a *teatrionline* honlapján:

<https://www.teatrionline.com/2018/12/fin-de-partie-beckett-diventa-opera-moderna-con-lo-spartito-di-kurtag/>

Ha első operájában és annak partitúrájában bárki egy másféle, sokkal bőbeszédűbb és ambiciózusabb Kurtágra számított, azt a tények ütemről ütemre megcáfolták. A magyar zeneszerző soha nem mutatkozott még ennyire radikálisnak a lemondásban: ha Beckett nem két szóval fejezte ki, amit eggyel is elmondhatott, akkor a zeneszerző ugyanezt az elvet követi. Zenekarát szerzetesi önmegtartóztatással használja, bensőséges hangszereléssel, a hangszínt helyezve előtérbe a dinamikával szemben. Világosan hagyja érvényesülni az egyes hangszereket (Clov alakjához szinte mindig két harmonika társul, egy maroknyi hangot pedig a cimbalomra, egy pianinóra és elszigetelt idiofón hangszerekre bíz), állandó preferenciával a kamarazenei faktúra iránt. Még inkább bővelkedik ezekben a sajátos, puritán harmóniákban, amikor magára ölti azt az általános aszkézist, ami lehetővé teszi, hogy az énekesek minden szavát tökéletesen tisztán halljuk. Nehezen hihető, hogy Beckett, maga is muzsikos, ne értett volna egyet hasonló megközelítéssel.

(Luis Gago beszámolója az *El Pais*ban.
<https://elpais.com/cultura/2018/11/16/actualidad/>)
Kaizinger Rita