

FIGYELŐ

A HALLGATÓ GONDOLKODIK

**A Léner-vonósnegyes
Brahms-felvételei,
1928–1933**

Johannes Brahms: Vonósnegyesek, Op. 51, 67;

Klarinétötös, Op. 115.

Léner-vonósnegyes (Léner Jenő, Smilovits József,

Róth Sándor, Hartmann Imre)

Charles Draper – klarinét

EMI Classics 7243 5 664222 2 5

Références

Mi is a tulajdonképpeni célja a hanglez-
készítésnek? Megpróbálkozni megteremteni
az örökkévalót, az egyedít, a felülmúlhatat-
lant vagy egyszerűen dokumentálni egy pá-
lya bizonyos fontosabb állomásait? Ám ezt a
kérdést magára a zenei előadó-művészetre
vonatkoztatva is föltehetjük. Arra az előadó-
művészetre, amely talán soha nem volt
ennyire veszélyben, mint éppen most, ami-
kor látszólag virágkorát éli. Mellesleg ez nem
is olyan nagy csoda, hiszen mi történik? Mit
csinál egy jobb zenész, ha rendszeren meg akar
élni? „Kiképzési időszaka” után rögtön azt te-
szí – legalábbis a túlnyomó többség –, amit,
úgymond, elvárnak tőle; a szokásosnál jóval
finomabb érzékrendszerével nemcsak a mű-
vekben rejülő előadási lehetőségeket szimatol-
ja ki biztosan, de a piac pillanatnyi igényeit
is. Akik azt hiszik, hogy a művészek valami-
féle álomvilágban élnek, s „nem halhatnak meg,
nem szabad, amíg meg nem találták a tisztaságot”,
azok alaposan tévednek. Kőkemény írott és
íratlan törvények szabályozzák tevékenységü-
ket, viselkedésüket, talán még a hozzáállásu-
kat is. A marketing nem csupán a kulisszák
mögött zajlik, beleépült, beleépül egyre erő-
sebben és erősebben a művészek tudatába, s
ehhez nem kevés segítség érkezik a hallgató
számára jószerivel láthatatlan éceszgéberek-

től, a főszereplők körül sürgölődő impresz-
zariók, rádiós, televíziós szakemberek népes
hadától. Az imázs megteremtése ma már
nemcsak fontos: elengedhetetlen, ha a mű-
vész tényleges helyet óhajt magának szorítani
a konjunktúrában. Hogy mit és mennyit ve-
szít közben, hogy a fent említett tudatból mi
szorul ki mindezek miatt, csakis ő maga tud-
hatja.

Azt hinné az ember, hogy mindezt a hu-
szadik század második felének felgyorsult
élettempója idézte elő, s nem mindig volt így.
A Léner-vonósnegyes 1928–1933 között ké-
szült, újonnan kiadott Brahms-felvételei ép-
pen ennek ellenkezőjét bizonyítják. Ha a kez-
detben feltett kérdés szemszögéből vizsgáljuk
a lemezen hallható produkciókat, nyilvánva-
ló, hogy a húszas-harmincas években pályája
delelőjén álló kvartett pontosan tudta, mikor
mit kell tennie karrierjének minél hosszabb
időre való prolongálásáért, hírnevének öreg-
bítéséért. Szinte magától értetődő, hogy
Schoenberg vagy Bartók művei nem illesz-
kedhettek a képbe, de rejtély, hogy miért
nem volt mindez összeegyeztethető olyan
Brahms-felvételekkel, amelyek Lénerék vi-
tathatatlan hangszeres tudása, tagadhatatlan
mesés együttjátéka mellett magukat a
műveket is méltóképpen reprezentálják.
Mert – siessünk leszögezni – a legendás
együttes ezen a területen egyértelműen ku-
darcot vall. Mintha valamiféle homályos, ta-
lán nem is száz százalékig vállalt preconcep-
ciót éreznénk az interpretáció hőfokának, az
intenzitás adagolásának meghatározásában.
Hogy ebben a zenében mérhetetlenül több
van, azt szavakkal le sem lehet írni. Kertelés
nélkül ki kell mondani: kevés, egyszerűen ke-
vés az emóció, kissé tudálékos a formaépítés,
túlságosan is programozottságízűek azok a
kottában lejegyezhetetlen apró finomságok,
hangulatváltások, amelyek nélkül Brahms ta-
lán nem is volna Brahms. Enyhe malíciával
azt lehet mondani: négy professzort hallunk,
akik ráadásul egymással sem egészen elége-

dettek, már ami a pontos, rendes, „tüchtig” magatartást illeti. Ha csupán az A-MOLL VONÓSNÉGYES első tételének expozícióját – mint a szerzőre legjellemzőbb anyagot és kidolgozási technikát – vesszük górcső alá, azonnal feltűnik egyfajta objektív távolságtartás, amely semmiképpen sem egyeztethető össze a brahmsi sűrített dramaturgiával. Nincs az a profizmus, amely pótolhatná a teljes hangulati és stílusmód megjelenítését, amelynek két végpontja még ebben a rövid részletben is hihetetlenül messze van egymástól, az elfojtott suttogástól az örvénylő fájdalom elementáris erejű kitoréseiig terjed. De esetünkben nemhogy drámaiságot, de egy tisztességes risolutót sem találunk, s természetesen szó sincs arról, hogy ebből bármi is a korabeli felvételtechnika számlájára írható. Mintha a négy művész tudatosan kerülné a sarkított megoldásokat, noha másfelől letagadhatatlan, hogy tipikus század eleji játékot hallunk, amely papíron nyilván közelebb áll az ősföráshoz, mint a mai előadók produkciói. De vajon tényleg közelebb áll-e? S ha igen, melyikhez? Nemritkán az az érzésünk támad: a vonósnégyesjáték sajátos beltenyészetébe nyerhetünk bepillantást, akarva-akaratlan olyan titkokat lesve el, amelyek, meglehet, hallatlanul izgalmasak lehetnek bizonyos közvetlenül érintettek számára, ám a brahmsi életműhöz, a szerző legszerencsétlenebb periódusában kínnal-keservvel megszült s végül mostohagyermek voltuk ellenére a mester műhelyéből mégiscsak remekművekként kiröppenő kvartettekhez mérve mindez jelentéktelenné válik. Az ideális szólómarányok nem tudnak igazi akusztikai varázslatot életre hozni, a formában történő intellektuális bogarászás nem vezet a művek egészének galléron ragadásához; még olyasféle „csoda” sem jön létre, hogy a mű végén egyszerre csak minden értelmet nyer, az összes, addig feleslegesnek ítélt elem vagy megoldás hirtelen, mint a nagy regényekben, a helyére kerül, az egész vonzatában nyerve el igazi hitelét. S akkor még nem is beszéltünk a műveket körülölelő legenigmatikusabb összetevőről, Brahms balul sikerült, soha nem realizált operatervéről, amelynek lecsapódásai – talán a RINALDO KANTÁTA kivételével – egy művében sem olyan konkrétan kitapinthatók, mint

éppen az op. 51. két darabjában. Elvárható egy vonósnégyes tagjaitól, hogy mindezekkel tisztában legyenek? Igenis, elvárható, ha ugyan nem megkövetelhető. A szerzők végső soron nem műfajokat műveltek, hanem zenét írtak. „Mit törődöm én a maguk bolond hangszerével, amikor komponálok!” – fakadt volna ki állítólag Beethoven az egyik művét lejátszhatatlanul nehéznek minősítő hegedűs előtt. Egyáltalán nem nagyképszerűség, ha egy zeneszerző így gondolkodik: amennyiben valaki vállalkozik más művének előadására, akkor nincs mese, annak szolgálatába kell lépnie, természetesen saját szabad akaratából. Ha a mai lemezhallgató felteszi a nagy rivális Busch-kvartett által a harmincas években készített Brahms-vonósnégyesek felvételeit, meglepetéssel tapasztalja, hogy Buschék előadásának minden momentum a művekből és csakis a művekből bontakozik ki. Ezeknek tükrében a Léner-vonósnégyes játékának látszólagos egyszerűsége, purizmusa, „leszűrte” mögött kiábrándítóan sejlik föl az alapvetően iskolás hozzáállás. Ami néhányszor odáig sem terjed, hogy értetlenség esetén legalább a szerző által kínált fogódzkodókat – akcentuálási, dinamikai és frazeálási utasítások – elfogadják.

Nem jobb a KLARINÉTÖTÖS előadása sem. Indokolatlan lassítások, a formai építkezést nemegyszer ugyancsak felborító agogikák zavarnak az előadás menetét. A harmadik tétel szentivánéji álomzenéje helyett nagyon is föld-, sőt verejtékszagú megközelítést hallunk, ami inkább egy esős, szürke hétköznap hasogató ízületi fájdalmaktól súlyosbított reggelére emlékeztet. Nem szólva arról, hogy a klarinét szólama nem tud összeolvadni a vonósnégyes játékával, pedig ez az első és utolsó tételben különösen fontos lenne. A szintén preconcepcióízű, álcigányos rubatók ma már mosolyra készítenek, ugyanakkor fájó módon hiányzik a kohézió: talán ez az előadás sínyli meg legjobban a maximum négy és fél perces lemezoldalak limitjéből fakadó szükségállapotot. A recenzens szinte már restell ismét Buschék KLARINÉTÖTÖS-felvételével mint pozitív példával előhozakodni. Gyanítható, hogy a különböző hanghordozókon már szerte a világon újra és újra publikált Busch-felvételek ismételt kiadása helyett az

EMI a Brahms-évre való tekintettel olyan archív anyaggal is elő kívánt rukkolni, amely régen került piacra.

Az összbenyomást csak részben enyhíthetik a lassú tételek éneklő kantilénái, az intonáció tisztasága, a megkérdőjelezhetetlen hangszeres tudás. Ám mit ér mindez, ha mondjuk az A-MOLL VONÓSNÉGYES 3. tétele nyögvenyelős, okoskodó olvasatának erényeként kell említeni? Hitelesítheti-e bármiféle tökéletes összjáték a C-MOLL VONÓSNÉGYES 3. tételének felületes megközelítését, elkapkodott tempóit, lesimított indulatait? Körüljárhatjuk, mindenhol szemügre vehetjük-e Lénerék vezetésével a B-DÚR VONÓSNÉGYES utolsó tételének még brahmsi mértékkel is megrendítő, lelkiállapotunk hőmérőjének higanyszálával szelíden játszadozó főtémáját? Feledtetheti-e a mégoly összecsiszolt együttjáték a stílusban való biztonságos kalauzolás utáni hiányérzetünket? Bizony nem. A hallgató nem adja át magát önfeledten a muzsika mákonyának, nem áll föl ezután elégedetten a karosszékből, hanem ott marad, és gondolkodik. Sőt egyre tovább gondolkodik. Nem feltétlenül azon, miért is adott ki éppen erre a két CD-re annyi pénzt, noha egy kicsivel többért a műveket már HIFI-minőségben is megkaphatta volna, esetleg érdekesebb/értékesebb előadásban. Hanem inkább olyasmiken: érdemes-e egyáltalán az optimumot keresgélni? Nem csupán illúziót dédelgetünk, amikor olyan előadásra várunk, amely minden szempontból megfelel elvárásainknak? Nem vagyunk-e máris igényesebbek, mint azok, akiktől ezt olyan nagyon szeretnénk? Tulajdonképpen meddig időszereük még ezek az igények?

Kocsis Zoltán

Hibaigazítás

Novemberi számunkban, az 1542. oldalon Gervais-François Couperin XVIII. Lajos trónra lépte alkalmából szerzett zeneművének magyar címébe sajtóhiba került. A helyes cím: FRANCIAORSZÁGBA A BOLDOGSÁG VISSZATÉR.

MI VAN A FEDŐRÉTEG ALATT?

Johannes Brahms: Négy szimfónia, Váltakozatok egy Haydn-témára, Tragikus nyitány, Akadémiai ünnepi nyitány
 Berlini Filharmonikusok,
 vezényel Nikolaus Harnoncourt
 Teldec

Johannes Brahms: Hegedűverseny, Kettősverseny
 Gidon Kremer (hegedű), Clemens Hagen (cselló)
 Amszterdami Concertgebouw Zenekar,
 vezényel Nikolaus Harnoncourt
 Teldec

Az IDEGEN SZAVAK ÉS KIFEJEZÉSEK SZÓTÁRA szerint a *patina*: 1. fémen vagy fán oxidáció folytán keletkező elszíneződés vagy lerakódás, amelyet díszítő szándékkal, olykor mesterségesen hoznak létre; 2. valaminek a múltból, a hagyományoktól, az ősektől megszentelt, becsessé, értékessé tett jellege. Amikor a négy Brahms-szimfóniát tartalmazó, szeptember végén megjelent kompaktlemezeinek kísérőfüzetében Nikolaus Harnoncourt saját munkáját jellemezve azt mondja: „*nagyon sok patinát kellett levakargatni, mint a régi szobrok-ról*”, nyilvánvalóan egyszerre hivatkozik a szó mindkét jelentésére, a gyakorlatiasra éppúgy, mint az átvitt értelműre. 1876, az ELSŐ SZIMFÓNIA bemutatója óta a zenekari praxis mindennapjai Brahms szimfonikus műveinek előadása terén számtalan apróbb-nagyobb torzítást örököltünk az utókorra – s mint tudjuk, az önkényességeknek mindig csupán néhány esztendő kell, hogy hagyományá válnak, legitimálódjanak. De e százhusz év nemcsak a kottafejek, hanem a *brahmsi jelenség* értelmezése terén is kitermelte a maga patináját: címkékkel és anekdotákkal, egy sematizált és sarkított személyiséggéppel, az alkotói termést általában nem a saját törvényei szerint, hanem legtöbbször valaminek az ellenpólusaként ábrázolva.

Handlemezéletművének újabb fejezetével tehát Harnoncourt ismét restaurátorként lép színre. Ám ezúttal a szituáció két fontos szempontból is más, mint a szimfonikus alaprepertoár általa korábban lemezre vezényelt egyéb szerzői – például Beethoven,