

## Sugarak déli lantosa

Lemegy egy mámorító első felvonás, úgy értem a mámorítást, hogy csúszik, hogy most kezdték, és már vége is van, de annyira jól szórakozott a szem... Lehet, hogy csak erről van szó? A trompe l'oeil mintájára készült trompe l'oreille? Trompe le cerveau? Óriási apparátussal akarják elterelni a figyelmet arról, hogy ha csak a zenét kellene hallgatni egy sötét szobában, akkor elég problémás volna a három felvonást élvezetnek mondani?

A Metropolitan igazgatója által készített interjúban az előadás rendezője, Phelim McDermott a saját floating rest élményeit idézte föl. Fogalman sem volt, mi az a floating rest, de utánanézttem. Az embert becsukják egy vízzel félig telt buborékba, hogy ott lebegjen a sötétben. Pár pillanaton belül elveszíti a tájékozódási képességét, nem tudja, merre van észak, dél, föl és le, csak lebeg, mintha kivetették volna fürdőgatyában a világűrbe. Talán ez volna a cél, elveszni a művészetben, már úgy értem, elveszíteni mindazt, amit művészetnek, színház-művészetnek vagy operaművészetnek gondoltunk, és lebegni a monotonításban, a kicsit mégis mindig változó ritmusok zubogásában, és, mint József Attila, már százezer éve nézni azt, amit meglátunk hirtelen.

Egy pillanatra azért menjünk vissza a százezer év elejére. Gyűlik a közönség a Metropolitan nézőterén, és nézzük itt, a világban, valami furcsa boldogsággal tölt el, hogy tudom, Frankfurtban is épp ezt nézik

az ott élő rokonaim. Épp azt, hogy bár a Metropolitan honlapján az áll, total frontal nudity is látható, szóval nincs mese, nemi szervek lesznek az előadásban, azért ott van a nézőtérre egy gyerek Tutanhomonnak öltözve, fején a halotti maszk plüssváltozata. Most, hogy felidézem, nem is tudom, mit gondoljak. Korán kezdi? Nincs tízéves, és már Philip Glass-operákra jár? Vagy épp a jó helyen van, megtapasztalja mindazt, ami az operában szórakoztató, a komplex érzékszervi hatásokat, az éneklés, de mégsem esik áldozatául annak az általános félreértésnek, hogy *A varázsfuvola* kisgyerekeknek való? Lehet, hogy három felvonás múlva meg kellene tudni válaszolni a kérdést.

Teljes frontális pucérságról egyébként most szó sincs, a világközvetítésre egy kicsit szelídítettek a rendezésen. A címszereplő Anthony Roth Costanzo ágyékkötőben jelenik meg, nem nulláról öltöztetik föl fáraónak, hanem erről a bugyiszerű kiindulási alapról. Nem mondanám, hogy így már semmi értelme az egésznek, nyilván jobban érvényesül az előadásban a születés-halál misztérium, ha pucéron születne meg a fáraó, miközben épp temetik az apját, III. Amenhotepet, de azért értjük az értendő gumi-bugyiban is. (Mintha valami ilyesmit mondanának a Benjamin Buttonban is: mind pelenkában kezdjük és végizzük.) Egyéb előadásokon nem ennyire kegyesek a kontratenor énekessel, de az embernek az az érzése, kibírja. Harmadik éve játssza Ehna-

tont ebben a rendezésben, előbb Londonban és Los Angelesben, és az előadás csak most, novemberben ért el New Yorkba. A három év során elég sokat követel tőle a rendező. Teljes testi gyantázást, a fej kopaszra borotválását, ezt a könnyű, ötperces sétát meztelenül. És még énekeljen is.

Miért? Azt mondja Anthony Roth Costanzo, hogy ő is föltette ezt a kérdést: miért? Miért kell mindezen átesnie ahhoz, hogy hitelesen alakíthassa Ehnaton fáraót? Phelim McDermott szerint azért, hogy megtudja mutatni a hatalom kiszolgáltatottságát. Ha valamiről szól az opera, akkor erről. Úgy értem, hiába várja az ember, hogy valami igazán érzékeny vagy nagyszabású dolog szülessen a szöveg és a zene találkozásából. A történet nem történet, a párbeszédnek nem párbeszédnek, nem érzem azt, hogy az előadás végén többet tudnék meg, vagy bensőségesebb viszonyba kerülnék Ehnatonnal. A tények valahogy tények maradnak, történelemkönyvi megállapítások, hogy az ő felesége volt Nefertiti, hogy megpróbálta bevezetni az egyistenhitet, Amon helyett Aton, új főváros, új látásmód, új képzőművészet. Tizenhét évig tartó, elbukott kísérlet, hiszen az utód, Tutanhamon már visszaváltoztatott -atonról -amonra. De ez az első felvonás még most is megérinti a nézőt, átélhetővé teszi a bizonytalanságot, hogy nem tudni, ki játszik kivel. A hatalom a néppel vagy a nép a hatalommal, uralkodókat és politikai nagyságokat ültetünk saját nyakunkba, olyanokat, akik azt hiszik, hogy maguktól, a maguk erejéből és ügyességéből ültek oda.

Ezt értem, és Glass zenéje, ez a mantrazene, állandó ismétlődés, hipnotikus erő és az érzékeket egyfelől

kikapcsoló, másfelől megélesítő vagy kitérítő állandósága segít is a megértésben. De ezzel a zenével szerelmet vallani már elég bonyodalmas. Így aztán amikor Nofertiti és Ehnaton egymásnak énekel, egymáshoz beszél, érzelmi felindulást és állandóságot ígér, az nem ragad el.

Most akkor lehet, hogy ez tényleg valami blöff, felmondása annak a majdnem megkerülhetetlen szabálynak, hogy az opera szerelemről és halálról szól? Ezek azok a különleges pillanatok, amelyeket érdemes zenévé változtatni, itt vannak azok a többletek, amelyeket prózában nem lehet méltóképpen megfogalmazni, a szó hazudik, a lét dadog, csak a zene nem veszítette el a tisztaságát.

És a színház? Igazat mond? Nem általában, csak most, ezen az estén.

Feltétlenül. Egyrészt van egy megálmodott mozgásforma, ami tökéletesen illusztrálja Philip Glass zenéjét. A zsonglőrködés. Ez a meghatározó színpadi élmény, hogy mindig van egy csapat ember, aki kislabdákat, nagy labdákat vagy buzogányokat dobál. Meglepő módon van ennek korfestő ereje is, meg is mutatják a szünetben azokat az egyiptomi falfestményeket, amelyeken kis golyóbisokat dobáló nők láthatók. De az egyszerre sok zsonglőr kezéből förlépülő labdák a zene ritmusát mutatják, vagy azért, mert pontosan abban a ritmusban repülnek a labdák, vagy azért, mert sokkal gyorsabban, ha a zsonglőrök egymás mögött állnak, és a labdák száma összeadódik, a sebességük meg esetleg sokszorozódik. És ha a hatalom kiszolgáltatottságáról van szó, azért jó nézni a zsonglőrök kiszolgáltatottságát is: ennyire bonyolult dolgot hiba nélkül nem lehet kivitelezni. Nem

csak azért, mert egymásra is figyelni kell, hanem mert a karmester is ott van, nézni kell a pálcát. Aki a pálcát nézi, az meg esetenként a labdát nem nézi, így hol itt, hol ott pottyan a földre egy golyóbis. Az első rossz passznál még fölhúzza az ember a szemöldökét, aztán rájön, hogy nincs ebben semmi rossz. Nem cirkusz és nem katonai díszszemle, épp annyi, mintha valaki egy hamis hangot fogott volna a zenekarban. Megesik, és ha csak ennyi, akkor még csak ki sem zökkent.

Már csak az a kérdés marad, hogy miből nem zökkenünk ki. A földön túli, napimádó, életértelmező, múltnak és jövőnek üzenő élményből vagy egy jó kis blöffből. Van jelenet, ami azért fáj egy kicsit: a végén megjelenik az idegenvezető (Amenhotep kétméteres, tar fejű szelleme vesz föl egy szemüveget, és fölmondja a Fodor's Guide Ahet-Atonra vonat-

kozó részét. Ez biztos, hogy egy kicsit laposkás megoldás, de se nem hosszú, se nem hangsúlyos, inkább csak kötni akarja a nézőt az opera világához. Nem úgy teszi, mint az *Aida*, amely valóságos szerelmi és hivatásbeli konfliktusokról szól, de Egyiptom sincs olyan messze, mint százötven éve volt.

Visszatérve a kiinduláshoz: blöff vagy nem? Az egész előadás-varázslat vajon az alapanyag véznaságát leplezi, vagy épp fordítva: minden abból és onnét indult ki.

Nincs most rá más vagy jobb válasszom, csak ez: nem mindegy?

---

**Philip Glass:** Akhnaten. Rendezte **Phelim McDermott**. Metropolitan Opera, élő közvetítés. Szereplők: Anthony Roth Costanzo, Karen Kamensek, Disella Lárusdóttir, J'Nai Bridges, kosztüm: Kevin Pollard.

115

Csengery Kristóf

## Egy műfaj felnőttkora

Hamarosan belépünk az esztendőbe, amelyben a világ megemlékezik Ludwig van Beethoven születésének 250. évfordulójáról. Negyed évezrede látta meg a napvilágot az alkotó, aki a klasszikus muzsika mesterei közül talán a legerősebb, legnagyobb és legtartósabb hatást gyakorolta a nagyközönségre. Ez a művész ugyanis vélhetően nem Bach, a *Máté-passió*, nem is Mozart, *A varázsfuvola* szerzője, sokkal inkább a bonni születésű, ám életét Bécsben leélő mester, aki az 5. (*Sors*) és az *Öröm-*

*ódát* magában foglaló 9. *szimfóniát* írta. A tömegeket a komolyzene művelői közül alighanem ő tudta leginkább megszólítani. Felmérhetetlenül nagy hatása még életében elkezdődött, s a Beethoven-kultusznak azóta sem volt átmeneti hullámvölgye: ellentétben Bachhal, Mahlerrel és még sok olyan zeneszerzővel, akit halála után hosszabb-rövidebb ideig mellőztek-elhanyagoltak, a Beethoven iránti érdeklődés két évszázada töretlen. Alighanem azért, mert forradalmár volt, humanista, de-

mokrata, és mindenki másnál szenvedélyesebb-személyesebb zenét írt, amelynek valamennyi hangja az életünkről szól, húsunkba vág.

Színre lépett ez a fokozatosan megsüketülő, a korabeli feljegyzések szerint nehezen elviselhető ember, egy piszkos, rendetlen, indulatos, elhanyagolt alkoholista (lénye, mint a legtöbb alkotóé, arra tanít, hogy a művet szeressük, ne azt, aki létrehozta), és mindent feldúlt a zenében, akár egy kreatív vadkan. Semmit sem hagyott úgy, ahogyan talált, egyetlen műfaj sem maradt változatlan a munkája nyomán, minden átalakult: arányok, hangvétel, kifejezőmód, jelentés, funkció. A zongoraszerzésében kő kövön nem maradt, a dalciklus terén még a romantikusokat is megelőzte az *An die ferne Geliebte* (A távoli kedveshez) egybe komponált formájával, operája, a *Fidelio* is egyedi tünemény, és a szimfóniák a Mozartéi és a Haydnéi után teljesen más dimenziókat nyitnak, igazi drámát tárva a hallgatók elé, a *Kilencedikkel* pedig a vokalitást is befogadó szimfóniakoncepciót teremtve meg. E művek tanulságaiból táplálkozott mindenki, aki ezután szimfóniát írt: Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Mahler. Hasonló átalakuláson estek át Beethoven keze alatt a kamarazene műfajai is. A hegedűszonáta igazi koncertműfajjává változott, a csellószonátában megtörtént a mélyvonós hangszer nagykorúsítása, a vonósnégyes létkérdések megfogalmazására vált alkalmassá. A zongoratrió Haydn tájékán született meg a zenetörténetben, az ő számos – sajnos alig játszott – nagyszerű zongoratriója képviseli a műfaj gyermekkorát. Ez a gyermekkor Mozartnál lép át a

fiatalkor fejlődési fázisába, Beethoven zongoratriói pedig a műfaj felnőttkorát képviselik. A beethoveni zongoratrióban már teljesen megvalósul a három hangszer szuverenitása, egyik sem alárendelt szerepű, mindegyiknek magasrendű, önálló mondanivaló jut, és a műfaj egyformán nyit a vallomásos-személyes hang, a diadalmas (de nem öncélú) virtuozitás és a szimfonikusan kiteljesedő hangzás felé – az utóbbi ismét olyan tulajdonság, amely a romantikusok munkáját készíti elő, gondoljunk csak Schubert, Mendelssohn, Brahms zongoratrióira (hogy Csajkovszkijt, Dvořákot, César Franckot ne is említsük).

Beethoven zongoratrióit sajnos ugyanolyan ritkán játsszák, mint a Haydnéit, pedig kivételes minőségű művek, ezért is volt konstruktív ötlet *Csalog Gábor* (zongora), *Kállai Ernő* (hegedű) és *Varga István* (cselló) kezdeményezése, hogy a Bartók Béla Emlékházban három hangversenyen, 2019 novemberében és decemberében, majd 2020 januárjában megszólaltatják az összes Beethoven-zongoratriót. E sorok a koncentrált és izgalmas novemberi nyitóestről szólnak, amely három kompozíciót vonultatott fel: az op. 1, No. 1-es *Esz-dúr triót* (Beethoven az op. 1-be három zongoratriót foglalt, s a remekbe szabott műveket volt tanárának, Haydnnak ajánlotta), az op. 11-es *B-dúr triót* („*Gassenhauer*”), amelyben nem hegedű, hanem klarinét a zongora és a cselló társa – a fúvós hangszert fiatal muzsikusként, *Mészáros Dániel* szólaltatta meg –, végezetül pedig az op. 70, No. 1-es *D-dúr triót* („*Geistertrio*” – *Szellemtrio*). A három mű az alkotói munka három fázisába kalauzol:

az első a már érett, de még korai korszak legelső eredménye, az „op. 1”, a nyilvános bemutatkozás 1795-ből (Beethoven huszonöt éves ekkor), a második még mindig az első alkotókorszakból való, de már egy kicsit későbbi fázis, 1797-ből, míg a harmadik dátuma 1808, s ezzel ez a mű már az úgynevezett középső alkotókorszakba kalauzol.

Aki ismeri Csalog Gábor előadói munkásságát (azért kell így, az előadói minőséget elkülönítve fogalmazni, mert Csalognak immár sok éve *zeneszerzői* munkássága is kibontakozott és ismertté vált a közönség előtt), tudja, hogy a zongoraművész kivételesen érzékeny, szuverén muzsikus, akinek felfogása, művészi magatartása jellegzetesen és mindenre kiterjedően nonkonform, így aztán bármit tesz, azon erőteljesen megmutatkozik személyiségének pecsétje, még akkor is, ha ezt társakkal teszi. A társakat ő választja, nem a társak választják őt, ő a szellemi vezéregyéniség, az ő felfogása határozza meg a produkciók jellegét, beállítottóságát, noha Csalog nem diktátor, vagyis érvényesíti a demokrácia követelményét a kamarazene (egyik fő tevékenységi területe) világában. Így volt ez most is: a hangverseny atmoszféráját meghatározta a zongorista egyénisége, játékának sallangtalan, lényegre törő őszintesége és művészi igazságkeresése.

Miből áll ez utóbbi: a „sallangtalan, lényegre törő művészi őszinteség és igazságkeresés”? Csalog zongoraművész, de a hangszer az ő koncertjein nem cél, hanem eszköz – és ezen belül sem a reprezentatív virtuozitás demonstrációs eszköze, hanem a zeneszerző által a művekbe rejtett tartalom kereséséé és közvetítéséé.

Ez a szolgálattevő szellem partnereire is átragad – azaz inkább úgy fogalmazhatunk: Csalog sok évtizede kizárólag olyanokkal szövetkezik, akiről tudja, hogy szívesen követik ezen az úton, ők is örülnek, ha alkotó- és műközpontú interpretációk részesei lehetnek. Ezen a koncerten is újra és újra élvezői lehettünk fesszenen megfogalmazott, pergő tételeknek, amelyekben felszikkasztott a virtuozitás, de ez minden esetben olyankor történt, amikor a zene ezáltal indulatot, energiát, szenvedélyt kívánt közölni.

Csalog koncertjein nagyon fontos a spontán légkör, az egymásra figyelés, az együttgondolkodás. Kamarazene esetében ennél termékenyebb atmoszféra el sem képzelhető. Ezúttal is számtalan olyan pillanat tanúi lehettünk, amikor szinte láthatóvá váltak a művészek között feszülő intellektuális és emocionális közvetítő-kábelek, tapinthatóvá vált az áramkör, amely zárult hegedűs, csellista és zongorista között, és több egyéniséget érvényesíteni képes, párbeszéd, olykor vitatkozó, ám mindvégig koherens, „egyakaratú” előadásokat teremtett. A spontaneitás Csalognál azt is jelenti, hogy a produkciók nincsenek a végsőig csiszolva, mert ez az ő zenei univerzumában alighanem elvenne valamit közvetlenségükből. Ehelyett a Beethoven-triókban minduntalan érezhettük, hogy az előadás itt és most születik, jelen van benne az átgondoltság, a tudatosan vállalt koncepció, de a végsőig kiterveltség tehertételétől mentesen. A spontaneitástényező Csalognál kicsit olyan, mint az, hogy koncertjein évtizedek óta következetesen negligálja a „kötelező” öltönyös eleganciát, és ugyanígy fittyet hány

a kotta nélküli játék elterjedt szokásának is. Kamarazene esetében persze a kottából történő muzsikálás amúgy is az egyedül elfogadott módszer, de Csalog olyankor is kottából játszik, amikor szólóestet ad. Mit jelent ez, és mit szolgál? A művel, az alkotói szándékkal való lehető legszorosabb kontaktus megteremtését és fenntartását. A kotta nem mankó, hanem a szerzői gondolatokban való elmélyedés eszköze – nem véletlen, hogy Szvjatoszlav Richter makacsul kottából játszott egész pályafutása során. A spontaneitás azt is jelenti Csalognál, hogy nem mindig minden futam vagy figuráció, nem mindig minden hangindítás vagy befejezés sikerül tökéletesen, olykor megjelennek az interpretációkban az élőlélegző produkciók apróbb pontatlanságai, gyarlóságai – ám ez olyan veszteség, amely nyereséggé alakul át a muzsikálás természetességének területén.

Végezetül: Csalog esetében meghatározó a művek mélységének feltárása, a tételek formátumának érzékeltetése. Ezen a koncerten ez mindvégig élményt adóan jelen volt: rácsodálkozhattunk arra, hogy már az op. 1, No. 1 is jelentős remekmű, no meg arra, hogy a *Geistertrio* különleges, nagy alkotás, azzá teszi mélysége és gondolatbősége, távlatos, sejtelmes atmoszférája. Ugyanígy az is nyilvánvalóvá vált az előadói olvasat koncentráltóságából,

hogy az életmű „félreeső zugainak” egyikében elhelyezett klarinéttrío milyen átgondolt, szuggesztív és erős mű, s milyen gazdag belső összefüggésekkel, milyen árnyalt tartalommal bír. Persze nem volt nehezé minderre felfigyelnünk, hiszen a fiatal klarinétos, Mészáros Dániel, akit a mű előadásához Csalog partnerként meghívott, imponálóan intelligens, nagy tapintattal muzsikáló tehetség, árnyalt hanggal, s azon belül is kifinomult-delikát pianókkal. Csalog két másik partnere is mindvégig felszabadultan személyes, részletgazdag és igényes teljesítményt nyújtott. Varga István, Csalog régi, kipróbált partnere sok egyéni megmozdulással tette közlékennyé a cselló szólamát (olyannyira, hogy egyszer-kétszer úgy éreztem, olyankor is előtérben maradt, amikor a kísérői szerepbe kellett volna visszahúzódnia), Kállai Ernő pedig tisztán, éneklő hangon, érzékenyen hegedült. A hangverseny egészére az a művészi összkép volt jellemző, amelyben meghatározó a zenélés természetes, közvetlen, kommunikatív, ugyanakkor intenzív jellege – a hely szelleméhez híven igazi kamaramuzsikálást hallottunk.

---

**Beethoven** összes zongoratriója, 1. rész. **Kállai Ernő** (hegedű), **Varga István** (cselló) és **Csalog Gábor** hangversenye, november 15., Bartók Béla Emlékház.