

függéseibe való betekintésre, egymás mellé lehet állítani játékmódokat és variációkat. Részleteket meg lehet ismételni, különböző felfogásokat összehasonlítani és megokolni. A résztvevők „első kézből” nyernek betekintést a muzsikálás lehetőségeibe, a zenészek gondolkodásába és érzelmeibe. Szisztematikusabban történik ez némely zenetudományi intézmény laikusok és szeniorok számára szervezett előadás-sorozatai és szemináriumai révén. Jellemző rájuk egy bizonyos törzsközönség részvétele. A rádióknak és tv-nek ezen a téren szélesebb lehetőségei vannak. A laikusok számára írott ismertető könyvek száma csekély. A ifjúsági és gyermekirodalom és a szakmai literatúra közötti űrt volna feladatuk kitölteni. A fent leírt információs módszerek azonban előszeretettel alapoznak a zenetudományi rendszerre és dikcióra, és nem veszik figyelembe az idősebb laikusok igényeit és kívánságait.

Mik lennének ezek az elvárások az idősebbek részéről? Elsősorban meg szeretnék tanulni, hogy miként kell a zenét hallgatni. Fontos sokak számára, hogy a zeneművek ismeretéhez kapjanak segítséget. További érdeklődés irányul a hangszerek iránt, hangzásbeli különbségeik, eredetük, alkalmazásuk tekintetében. Hangzásról, dinamikáról, artikulációról, frazirozásról van szó és a hangszerek együttes játékaról. Sokan azt szeretnék tudni, hogy melyek azok az ismérvek, amelyek egyes zeneszerzőket jellemeznek.

Mindenekelőtt fontos az élményszerzés. Ez szemináriumok esetében ismert darabokból kiindulva, lehetőséget teremtve a hallgatóság vélemény-nyilvánítására, együttműködésére (ritmikus gyakorlat, ének, mozgás), élő zene hallgatása, ismétlése, muzsikussal való találkozás révén, koncepció alapján felépített folyamat során érhető el. A műsorismertető, moderátor, előadó minden esetben jól képzett személy kell legyen, aki váratlan kérdésekre is kielégítő választ tud adni.

Közönségszervező intézmények is foglalkoznak a probléma megoldásával. Némelyek véleménye az, hogy az 50+ generáció bevonása sokszor pszichológiai megközelítéseket tesz szükségessé. Bérleteseknél például igen nagy sikere és eredménye volt annak a kezdeményezésnek, hogy a közönségnek lehetősége volt a jegyek hátoldalára írni és visszajuttatni kívánságaikat. Pl. „nem szívesen ülök az első sorokban”. „Szeretem az extravagánsat és modernet is”. Az 50+ korosztálynál kényes kérdés, hogy milyen mértékben viselik el a szexet, erőszakot, kihívó rendezést az idősek. Sok közönségszervező felméréseket készít a kívánságokról, véleményekről, sőt életkorra vonatkozó kérdéseket is feltesznek, természetesen diszkréten kezelve, soha más célra fel nem használva. Szociológusok közvélemény kutatások révén bebizonyították, hogy a kulturálisan aktívak éppen ötvenes éveik közepén vannak a „legjobb korban”, ők könnyebben bevonhatók új programokba,

mint a fiatalabbak. Egyesek azonkívül (2 százaléka az 50 év felettieknek) elkezdenek kulturális rendezvényeket látogatni, holott ezt korábban nem tették. Mindenesetre szükség van ennek a két százaléknak a tartós megnyerésére. Extra toborzás, kampány idősök otthonában? A közönségszervezők – úgy tűnik – ennek a jelenségnek még nem eredtek nyomába.

A régi vélelem, hogy a fiatalok rock koncertre járnak, az idősek operába, már nem állja meg a helyét. A határok elmosódtak, a z 50-59 évesek ízlése közelít a fiatalokéhoz. Szilárd társadalmi minták és szerepeltvárások, az egyre inkább differenciáló és individuális életstílus okán. veszítenek olyan szociodemográfiai ismertetőjegyük jelentőségéből, mint életkor, nem vagy jövedelem. A színházak, koncerttermek és operaházak számára ez azt jelenti, hogy a jövőben nem hagyatkozhatnak arra, hogy publikumuk a generációváltással automatikusan pótlódik – egyre inkább igyekezniük kell ennek a felhasználó rétegnek a megnyerésére.

És a politika? Lehetővé kell tennie a generációkon átívelő együttléthez szükséges kereteket. Csak így lehet egy társadalom valóban egészséges.

A kivonatolt cikkek szerzői: Marco Frei, Susanne Keuchel, Flavia Nebauer, Sandra Sinsch, Swen Scherz-Schade és Christoph Richter.

(Das Orchester 2009/1)

Constantin Floros

Művek szolgálatában

Hans Swarowsky, a karmester-pedagógus

Hans Swarowsky, akik 1899-ben Budapesten született és 1975-ben Salzburgban halt meg, karmester és a Bécsi Zenei és Képzőművészeti Egyetemen karmesterképzőjének tanára volt. Mint karmester-pedagógus szinte legendaszerű híre tett szert. Constantin Floros Swarowsky személyes portréját rajzolja meg.

Hans Swarowsky, mint karmester, széles körökben nem annyira ismert, mint Wilhelm Furtwängler vagy Herbert von Karajan. Beavatottak azonban a 20. század legjelentősebb karmester-pedagógusának tartják. Legprominensebb tanítványai közé tartoznak: Zubin Mehta, Claudio Abbado, Mariss Jansons és a korán meghalt zseniális Giuseppe Sinopoli.

Az 1899-ben egy nagykereskedő fiaként született Swarowsky nemcsak kitűnő karmester, hanem széleskörűen képzett személyiség volt, akinek kitűnő művészi nevelésben volt része. Ferruccio Busoni zongora-tanítványa volt, Arnold Schönberg-

nél tanult, majd később Anton Webern zeneelmélet óráit, Weber karmesteri kurzusait látogatta, művészettörténetet tanult a Bécsi Egyetemen, fiatalkorában karvezetőként működött sok városban, Clemens Krauss asszisztense lett és szoros barátság fűzte Richard Strauss-hoz.

A második világháború vége után Bécs – amelyet még mindig a szövetségesek foglaltak el – hamarosan európai zenei metropoliszá vált. A Theater an der Wien-ben olyan prominens énekesnők léptek fel mint Elisabeth Schwarzkopf és Senta Jurinac. Bruno Walter számos alkalommal jött Bécsbe, Gustav Mahler szimfóniáit dirigálta, ami ko-

rábban nem lehetett több mint titkos terv. 1946-ban Swarowsky professzor lett a Bécsi Zeneakadémián, és ezt a pozíciót 30 évig töltötte be.

A művészet szolgája munkában

A 1950-es évek elején a Bécsi Zeneakadémián Felix Petyrek-nél és Alfred Uhl-nál tanultam zeneszerzést, és rendszeresen látogattam Hans Swarowsky és Gottfried Kassowitz karmesterképző osztályát is. Swarowskytól tanultam a dirigálás művészetét és a zenei interpretáció elveit, és irányította a klasszikus és romantikus nagy művek analizálása iránti érzékenységet. Már akkor észrevettem, hogy kifejezett anti-pátiával viseltetett a sztárdirigensek iránt, és így egyáltalán nem lepődtem meg, amikor sokkal később, a halála után megjelent a „Wahrung der Gestalt” (A forma védelmében) írásában a következő mondatokat olvastam: „A sztár úgy továbbítja a zenét, hogy az ember csak őt látja és nem a zenét hallja. Ha lemezről játszunk, a kedves arc legalább a borítóról néz ránk. A zene már nem az amit Brahms komponált, hanem amit XY játszik, énekel vagy dirigál.” Mint

Hans Swarowsky

Született Budapesten, 1899. szeptember 16-án.

Meghalt Salzburgban, 1975 szeptember 10-én.

1933/34 első állami karvezető Hamburgban. Megismeri Richard Struss-t, akivel később szoros barátságot köt 1935–1937 első állami kóruskarmester Berlinben (Staatsoper Unter den Linden, Staatskapelle)

1936 hivatásától eltiltják

1937–1940 A Zürichi Opera vezető karmestere; visszatér Németországba. Strauss és Clemens Krauss asszisztense 1943 Krakkó, Strauss karmesteri feladatainak átvétele, 1944 vezető karmester Krakkóban

1945/46 főzeneigazgató Stuttgartban

1946 az első háború utáni Salzburgi Ünnepi Játékok megnyitása, 1946/47 a Bécsi Szimfonikusok vezető karmestere 1946–1975 a Bécsi Zeneakadémia karmesterképző tanára

1947–1949 a Grazi Opera zenei vezetője 1957–1959 A Skót Nemzeti Zenekar vezető karmestere Edinburgh-ben, 1959 után a Bécsi Állami Opera állandó dirigense

Günter Wand, úgy Swarowsky sem tartotta magát „pultvirtuóznak”, hanem a „művek szolgájá”-nak. A Wahrung der Gestalt előszavában ez a meglepő mondat áll: Mint olyan, aki nem alkot, elhatároztam, hogy nem alkotótutánzat leszek, hanem az alkotó szolgájává szegődöm.”

Mik azok az elemek, amiket Swarowskytól tanulhattunk? Először is egy rendkívül precíz ütéstechnikát, amely a teátrális mozdulatok minden fajtáját mellőzi. Továbbá a megállapodást tempókérdésekben, a frazirozás, az artikuláció, a dinamika és az ún. előadási utasítások pontos betartását, amelyek sok esetben kifejezési jelzések. Swarowsky szeretne volna tanítványainak az egyes zeneszerzők és műveik helyes stílusfelismerését közvetíteni. Emellett stílus alatt semmi esetre sem valami kizárólag technikailag definiálható értett, hanem egy szellemiséget.

Szerette a külön tanfolyamokat, különösen művészettörténetből. Különleges érzeke volt az ironikus, sőt szarkasztikus észrevételek iránt. Gyakran elszórakozott Furtwängler vagy Karajan romantizáló interpretációján. Már sokkal Harnoncourt előtt felesküdt az előadói hűség fogalmára. Véleménye szerint a nagy zeneszerzők partitúrái a helyes interpretációhoz szükséges minden adatot tartalmazták. A karmesterek első kötelezettségének tartotta, ezeket a előírásokat kinosan betartani. Ezzel kapcsolatban utalt arra a pontosságra és gondosságra, amellyel Gustav Mahler a partitúráit ellátta. Feltételezem, hogy Mahler Swarowsky nézeteivel bizonyára nem mindig értene egyet, mivel gyakran mondta, hogy a zenében a legjobb nem áll a kottában.

Tempókérdések

Swarowsky számára az elsőrendű feladat a helyes tempó megválasztása volt. „A tempó a forma conditio sine qua non-ja és feltétlen elem egy mű reális szellemiségének megszólításához.” Erősen meg volt győződve arról, hogy a Beethoven előtti régebbi zene előadásánál – néhány kivételtől eltekintve – az egy darabon vagy tételen belüli tempót betartották. Ennek a felfogásnak koronatanújaként Leopold és Wolfgang Amadeus Mozartra hivatkozott. Fontos volt számára emellett Leopold Mozart kijelentése a Gründliche Violinshule-ban (Alapos hegedűiskola): „Nemcsak a ritmust kell pontosan és egyenletesen ütni tudni, hanem a műből ki kell fejteni, hogy az lassabb vagy valamivel gyorsabb mozgást kíván meg.” Swarowsky rendkívüli módon értékelte a bécsi klasszikusok zenéjét. Az ő műveiknek

interpretációja számára egy karmester tudásának zsinórmértéke volt. Haydn vagy Mozart művek előadásánál egy tételen belül semmi esetre sem engedte meg a tempóingadozást. Szonátaformában írt tételeknél az éneklő melléktémát semmi körülmények között sem engedte meg lassabban játszani, mint a főtémát. De ettől eltekintve, eltökélten hitt abban, hogy Beethovenig a többtétéles műveken belüli tempók arányára vonatkozó régi tanítás még érvényes volt. Példaként említette a Varázsfuvola nyitányt: a lassú bevezetés egy negyede véleménye szerint pontosan az azt követő Allegro rész egy fél értékű hangjának felelt meg.

Haydn és Mozart sok többtétéles művéből egy „alapvető mozgásegységet” vezetett le. Így Mozart Eine Kleine Nachtmusik-járól azt gondolta, hogy a tempók gazdagságának ellenére az egy „állandósult alapérték”-re épül. Minta-érvényességként mind a négy tételnél a 132. metronómot vette alapul „Nézete szerint ez érvényes volt az első Allegro tétel minden negyedére, az azt követő Andante minden nyolcadára, a Menuett minden negyedére és a Finale minden fél hangjára. Egy vele készült felvétel a Wiener Volksoper zenekarával dokumentálja, hogy a számítás valóban kijön, az eredmény stimmel.

Tempo rubato és improvizáció

Mint muzsikus és intellektus Swarowsky olyan különleges volt, hogy őt alig lehetne valamely kategóriába besorolni. Bizonyos értelemben a később elterjedt ún. historikus előadási praxis úttörője volt. Sóvárogva vágyott a 18. század előadói tanításának és az akkori praxis szabályainak megismerésére. Emellett különösen érdekelt az ének tempó rubatója és az improvizáció. Improvizáció alatt a 18. században egyes passzázok spontán díszítésének gyakorlata volt értendő. Wolfgang Amadeus Mozart – amint azt sok tanú bizonyítja – mestere volt ennek a spontán művészetnek. Egyébként az improvizáció a zongorajátéknál csak annál a szólamnál volt megengedett, amely az „egyszólamú dallamot” játszotta, tehát a jobb kéznél. A bal kéznek szigorúan tartania kellett a tempót, ugyanúgy, mint a zenekarnak. Mozart erről egy 1777. október 23-án írt levélben így nyilatkozik: „Azon, hogy én mindig pontosan taktusban maradok, mindenki csodálkozik. Azt, hogy egy tempo rubato-ról az Adagio-ban a bal kéz egyáltalán nem tud, nem tudja felfogni. Náluk a bal kéz utána enged.” Mozart két zongorakoncertjének felvételé-

vel Friedrich Guldával és a Volksoper zenekarral Swarowsky az improvizációs praxisnak ezt a historikus elvét valósította meg. Lássuk csak ezt a felvételt két másikkal összehasonlítva, amit Claudio Abbado és Rudolf Serkin a London Symphony Orchestrával vett fel. Rudolf Serkin a C-dur Kv 467 zongoraverseny Andante tételét éppen úgy játssza, mint ahogy azt Mozart leírta. Semmi nyoma az improvizációnak, semmi eltérés a kottaszövegtől. Ő az andante-t nagyon lassan adja elő, olyan módon, hogy a hallgatónak inkább egy adagio érzete van. Serkinnel szemben Gulda a dallamot improvizatív vezetési elvvel, trillákkal, mordentekkel, előkékekkel, köztes hangokkal és egész passzázsokkal díszíti: és bámulatra méltó, hogy a dallam szólam itt valóban gyakran a kíséret taktushatárain túllép, olyannyira, hogy azt kell hinnünk, a szólista és a zenekar nem mindig játszik szimultán együtt. Gulda előadása nem kevésbé expresszív Serkinhez képest, egészében azonban élénkebb, az előírt tempójelzés szerinti andante-hez jobban alkalmazkodó.

Beethoven interpretáció

A tempo rubato egy bizonyos szabad előadást jelent, amely a tempó merev betartásával opponál. Ez a praxis eredetileg mindenek előtt a barokk vokális zenében volt honos. Később mindenhová betört, természetesen a bécsi klasszikusok zenéjébe is. Beethovenről tudjuk, hogy a „szenvelgést” és a „mechanikus” játékot is utálta. A mechanikus játék alatt a virtuózok üres brillírozását értette. Gazdag rubato-játéka a zongorán híres volt. Swarowsky azonban mégis mindig elgondolkoztatott, hogy Beethoven egy hasonló előadási módot a zenekarban bizonyára nem tartott volna megvalósíthatónak „kivéve a magányosan domináló szólisták esetében”. Minél masszívabb egy apparátus, annál nehezebb lesz egy rubatót realizálni. Ebből a szempontból különbözik a zongoraszólam és a zongorakoncert jelentősen egymástól.

Különösen tanulságos ebből a szempontból Beethoven Op. 73. Ötödik zongoraversenye Friedrich Guldával és a Wiener Volksoper zenekarával. Ez a híres koncert ismertté a külföldi „Emperor” (Imperator) elnevezéssel lett, amelynek eredete homályba vész.

Beethoven Ötödik zongoraversenyének felvétele a Berlini Filharmonikusokkal és Maurizio Pollinivel világossá teszi, hogy Claudio Abbado Swarowsky iskoláját követte. A hangsúlyokat mégis máshova helyezi. Így a számos lírikus hely egy lehe-

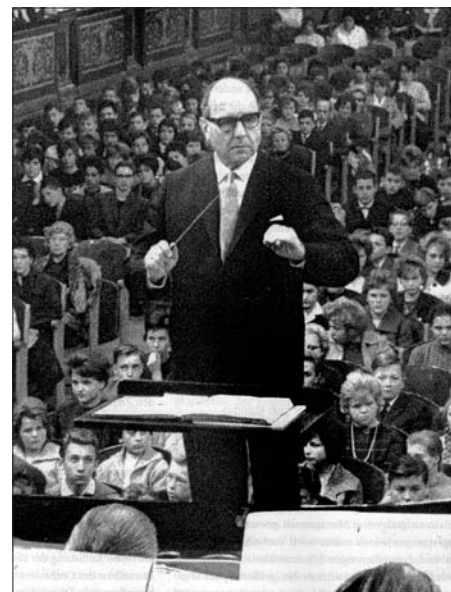
lettel lassabban szólal meg, attól függetlenül, hogy azt Pollini vagy a zenekar játssza. Nem kétséges: a rubato ebben az előadásban valahogy érvényre jut. Swarowsky szemlélete a dirigálásról paradoxnak, de következetesnek hat. Így számára a karmester csak egy fél előadó. Ez azt jelenti: az ő feladata fejben játszani, míg mások a hangszerükön játszanak. Azt a képességet kellett kifejlesztenie, hogy a technikai tudással rendelkező művészek játékát akarátának rendelje alá.

Brahms és Mahler-interpretáció

Ha mégolyan nagyon is érdekelte Swarowskyt egy mű struktúrája, a kifejezés is rendkívül fontos kategória volt számára. A klasszikusokról és Johannes Brahmsról is azt gondolta, hogy a kifejezésnek három fokozatát szokták megrajzolni: a dolce-t az espressivo-t, és a cantabile-t. A dolce felfogása szerint „egy főtémának vagy egy fontos mellék témának egyszerű előlépése”. Espressivo azt jelenti: „kifejezéssel, egy instrumentális kifejezés szellemében”, cantabile az olyan frázisoknál áll, amelyeknek úgy kell énekelve elhangzaniuk, ahogy azt az emberi hang szólaltatja meg.

1970-ben Swarowsky a Sddeutsche Orchester-rel mind a négy Brahms szimfóniát felvette és itt látni lehet, hogy milyen pontosan betartotta az előadási és kifejezési jelzéseket. Ha az első szimfónia első tételét figyelmesen meghallgatjuk, úgy mindenek előtt a polifonikus szövet visszaadásáról van benyomásunk. A központi Allegro-nál a mozgás szabályossága különösen feltűnik. A főtéma egy kicsit szélesebb a szokásosnál. Ezáltal mellőzi Swarowsky a mellék téma szokásos lassítását.

Swarowsky nagy példaképei közé tartozott Gustav Mahler. Mint fiatal egyetemi hallgató a Wiener Musikvereinsaal-ban hallotta a harmadik szimfóniát Furtwängler dirigálásával, amely annyira nagy hatással volt rá, hogy spontán elhatározta, befejezi egyetemi tanulmányait, hogy kizárólag a zenének szentelhesse magát. Tanára, Anton von Webern kiváló ismerője volt Mahlernek. Swarowskynak szerencséje volt, Weberntől lényeges dolgokat tudott meg Mahlerről. Webern nyitotta ki a szemét Mahler rendkívül gazdag formavilágára és Mahler szimfóniáit előjátszotta neki zongorán, úgy, ahogy ő azt személyesen Mahlertől hallotta. Mahler három szimfóniája közül, amit lemezre játszott (az elsőt, negyediket és ötödiket), az ötödik, amit a Bécsi Filharmonikusokkal vett fel különösen felkelti



Hans Swarowsky 1960 októberében a Musikvereinsaalban a Bécsi Filharmonikusokat vezényli

figyelmünket. Az Adagietto, ennek a szimfóniának a negyedik tétele, amely Lucchino Visconti filmje a Halál Velencében óta a legismertebb Mahler tétel, tökéletes példája a zenéjének. Valóban bámulatra méltó, hogy a Mahler által „igen lassan” jelzéssel ellátott tétel interpretációi egymástól mennyire különböznek. Ennek a tételnek az előadásához Mahlernek sokak beszámolója szerint hét-kilenc percre volt szüksége. Más tapasztalt dirigenseknek sokkal tovább tartott: Leonard Bernstein-nek több mint tizenegy percig, Herbert von Karajan-nak és Claudio Abbado-nak tizenkét percig, Bernhard Haitink-nak 14 percig és Hermann Scherchen-nek még 15 percnél is tovább. Swarowsky a 10 perccel és 32 másodperccel mintegy a középben helyezkedik el az extrém pólusok között.

Swarowsky szívesen beszélt tanítása közben többször struktúráról, mint kifejezésről. Mint tanár kötelezve érezte magát tanítványainak mindenek előtt szakmai információkat adni. Az volt a véleménye, hogy egy megfelelő interpretációnál a megfelelő kifejezés magától beáll. Ha az ember a leghíresebb tanítványait hallgatja, úgy gyakran az a benyomása, hogy olykor kifejezőbben, érzékenyebben muzsikálnak mint a mesterük. Ebben nyilvánvalóan a generációs különbség is szerepet játszik.

Mi tünteti ki minden tanítványát Swarowskynak, mi az ami közös bennük? Erre azt lehetne válaszolni: a felfogás komolysága, a sztár dirigens allűrök mellőzése, a mű szolgálatának szándéka.

(Das Orchester 2009/2)