



Erich Kleiber. Forrás: Library of Congress

 Mesterházi Gábor

Apropó nélkül: Kleiber, az Erich

Ha valakinek kellően sok lemeze van, egy idő után rájön: nem kell feltétlenül újakat vásárolnia ahhoz, hogy új felfedezéseket tegyen, bőven adódik lehetőség az újrafelfedezésre. Scherchen és Beinum után most egy „gigász” következik: Erich Kleiber, akit – az előbbiekhöz hasonlóan – kezdünk elfelejteni.



– Ismered Kleiber Ötödikjét? – Melyik Kleiberét? – Hogy-hogy melyikét? Hát a Carlosét. – Igen, de hallgasd meg Erichét is. Az még jobb!

Ezt a párbeszédet gyakran folytathatjuk le zenekedvelő vagy zenész ismerőseinkkel – az „Ötödik” helyébe persze be lehet írni a *Hetediket*, *A bűvös vadászt*, Strauss keringőt, és persze azt sem árt tisztázni, Kleiber (az Erich) melyik Ötödikjére hívjuk fel a figyelmet.

Kleiber a legnagyobbak közé tartozik. Csakhogy míg a legnagyobbak szinte mindegyikénél vannak olyan előadások, melyeket jobb elkerülni, Kleiber esetében nem ismerek ilyent. Az is igaz, hogy kevés olyan mű van, amelyet kifejezetten vele ajánlanék – leginkább *Újvilág-szimfóniáit* említeném „csúcsként”, emellett *A bűvös vadászt*, mely vetekszik Furtwänglerével: épp azért, mert jelentősen különbözik a felfogásuk. Emellett bármelyik Johann Strausst, esetleg a Concertgebouw-val felvett *Pastorale-szimfóniát*.

Carlos Kleiber felvételei viszont – bármennyi ellentét volt apa és fia közt – néha a megtévesztésig hasonlíthatnak Erich-éire, ahogy van hasonlóság karmesteri habitusukban is: Norman Lebrecht egy fejezetben, a „*Különcök*” címűben foglalkozik kettejükkel.

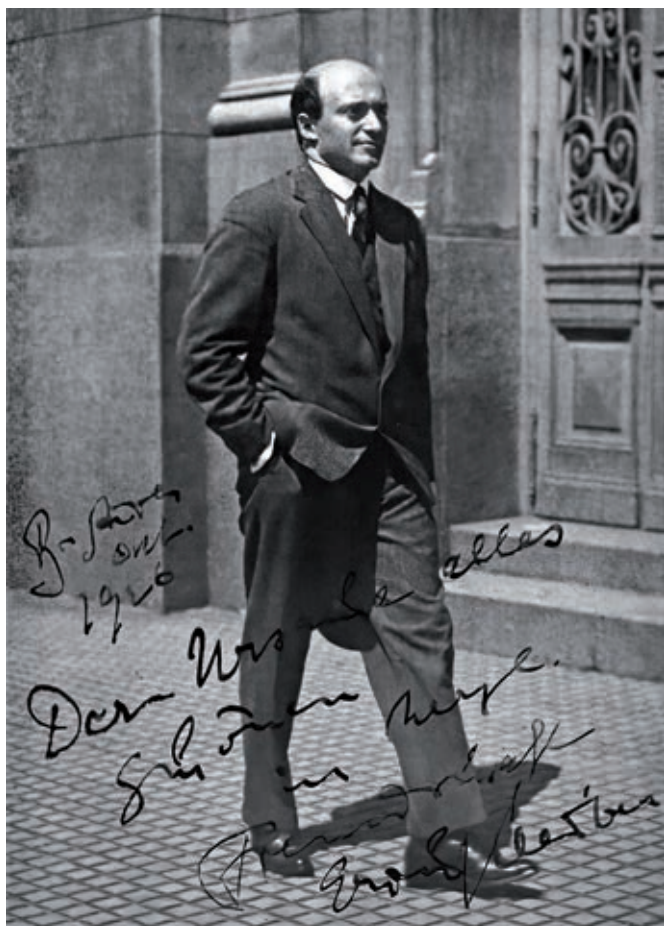
Erich Kleiber különbsége végigkísérte az életét. Hogy valóban az volt-e, vagy csak korán rásütöttek, vagy a külső körülmények (pl. az 1935 utáni hontalanság) miatt alakult így: ezt utólag nehéz eldönteni. Nem volt könnyű természet – de ez alapján nemhogy nem számít különcknek a maestrók között, hanem épp ezzel illik be közéjük a legjobban. Maximalista volt – de a „gigászok” közt nem egy maximalistát találunk. Nem zenészcsaládból jött, szegény volt, korán megárvult – mint Mitropoulos. Sokat próbált – ezzel sem volt egyedül. Készített lemezeket, de az élő zenében hitt igazán – ki nem? Két karmestertől tanult sokat: Gustav Mahlertől és Niskisch Artúrtól – mint pl. Scherchen. Én (pl. Tóth Aladár később még taglalandó, 1926-os cikkével ellentétben) nem hallok „elvi” különbséget zenélésében, mondjuk Klempererhez képest. Mások voltak. Mindketten gigászok.

1890-ben, Bécsben született, édesapját öt-, édesanyját hatévesen vesztette el, ezután prágai nagyapja nevelte, de ő is meghalt. Így került vissza Bécsbe, egy nagynénje gondoskodott róla. Gyerekként, majd diákként is megragadták Mahler hangversenyei. 1908-tól ismét Prágában élt, ott tanult (művészetet, filozófiát, történelmet), illetve a konzervatóriumban vezénylést. 1911-től kezdett vezényelni, közben különféle hangszereken (hegedűn, zongorán, ütőkön) játszott, zenekarokban is (állítólag Richard Strauss keze alatt is). Az első világháborút Darmstadt Operában (Hoftheaterben) vészelte át (1912–19), ahol közeli barátságba került a könnyebb műfajokkal is, és többször látta vezényelni

Nikisch Artúrt. Ezután Barmen-Elberfeld, Düsseldorf (1921–22) és Mannheim (1922–23) következett, ahol a modern zene karmestereként emlegették (Düsseldorfban pl. elvezényelte Schönberg *Kamaraszimfóniáját*), hogy aztán 1923-ban, 33 évesen – egy *Fidelio*-beugrás sikerét meglovagolva – megkapja a főzeneigazgatói állást a Berlini Staatsoperben. 1934-ig rengeteget operát vitt színre, többek közt bemutatta Berg *Wozzeckjét* (1925), Darius Milhaud *Kolumbusz Kristófját* (1930), ő vezényelte Janáček *Jenűfájának* német bemutatóját is, és rendszeresen műsoron tartotta Krenek és Stravinsky műveit. Kleibernek nagy szerepe volt abban, hogy Berlin bekerült a legnevesebb zenei városok közé.

Ebben a korban készítette első lemezfelvételeit – talán tőle maradt fenn a legtöbb felvétel a húszas évekből. Vendégkarmesterként elsősorban zenekari koncerteket adott, Budapesten minden évben fellépett, operát (pl. *Carment*) is vezényelt. 1930–32-ben az Egyesült Államokban turnézott, kb. 30-40 hangversennyel mutatkozva be. Repertoárján fontos szerepet kaptak a kevésbé ismert 18. századi szerzők (Leopold Mozart, Nagy Frigyes és Gottfried Heinrich Stölze) – sajnos ezekből nem maradt fenn felvétel. Először 1926-ban turnézott Argentínában (itt ismerte meg feleségét, Ruth Goodrich-t), 1927-ben a Szovjetunióban – Moszkvában és Leningrádban – lépett fel.

1934. november 30-án bemutatta Berg *Lulu-szvitjét*, így került szembe a náci kultúrpolitikával, mely elfajzott művészetnek nevezte Berg, Hindemith és mások zenéjét. Kicsit korábban Hindemithről Furtwängler írt cikket, kikelve a náci propaganda ellen, ami miatt le kellett mondania tisztségeiről, de őt nem engedték emigrálni. Kleibert is lemondatták tisztségeiről (a kortárs bemutatók óriási, szimpátiatüntetés-ként is értelmezhető közönségsikert hoztak) – neki sikerült emigrálnia. Innentől kezdve Kleiber egyrészt hontalannak tekinthető (előbb a Mondseenél telepedett le, majd Luganóba, onnan Genf-be költözött), másrészt (legalábbis Európában) vendégkarmesterként működött. Brüsszelben, Moszkvában, Londonban, majd a Salzburgi Fesztiválon lépett fel, operát vezényelt Prágában és Buenos Airesben (1936–49 közt a Teatro Colón zeneigazgatója, megismertette és elfogadtatva az osztrák-német zenét, mely repertoárja gerincét képezte). 1938 decemberében csaknem kinevezték a Milánói Scala élére, de a közben meghozott olasz zsidótörvények hatására elállt a szerződéstől, mondván, „mint keresztény ember és mint művész” nem adhatja a nevét ahhoz, hogy valakit származása vagy vallása miatt megfosszanak a kultúrától, hiszen a zene olyan, mint a levegő: mindenkinek jár. Az Anschlusszal elvesztette osztrák állampolgárságát, így vált argentinné, 1939 júniusától át is tette székhelyét Buenos Airesbe, Córdoba tartományban az idős (szintén emigráns) Manuel de Falla szomszédja lett. Egy év múlva a családja is követte – innentől éveken keresztül (miközben Európán többször átmentek a frontok)



Erich Kleiber. Forrás: Eloquence Classics

Latin-Amerika- és Egyesült Államok-szerte koncertezett. 1943–47 között a Havannai Szimfonikus Zenekar vezető karmestere, a háború után többször vendégeskedett Toscanini zenekaránál, az NBC-nél. Európába csak 1948 februárjában tért vissza.

Ekkortól datálódik második nagy lemezkészítési korszaka, a Decca művészeként, illetve a különféle német rádiók (NDR Hamburg, WDR Köln, SDR Stuttgart) rögzítéseinek köszönhetően, melyek egy részét a Decca utóbb adoptálta. Kleiber régi munkahelyével, a kelet-berlini operával (Staatsoper Unter der Linden) kötendő szerződése kútba esett: 1955 márciusában elhagyta Kelet-Berlint, ismét politikai okokból. A Covent Gardennel, a müncheni és a bécsi operával sem jött össze az állandó szerződés (állítólag a karmester extrém magas anyagi elvárásai miatt), így Kleiber ismét hontalanként, vendégkarmesterként volt kénytelen dolgozni. Rendszeresen vezényelt Bécsben, egy új sorozat opera felvételének terveivel, melyek közül megvalósult *A rózsalovag*, illetve – Kleiber egyetlen sztereoó(ban is kiadott)¹ felvételeként – Mozart *Figarója*, a következő *Fidelio* lett volna – erre Kleiber váratlan halála (1956. január 27., Zürich) miatt már nem került sor.

Erich Kleiber karmesteri működésének számos magyar vonatkozása van. A húszas-harmincas évekbeli fellépései

azért emelkednek ki más „gigászok” (pl. Klemperer, Furtwängler) fellépéseihez képest, mert míg ők rendre vendégzenekarral (pl. a Bécsi Filharmonikusokkal) érkeztek, Kleiber a magyarokkal, elsősorban a Budapesti Hangversenyzenekarral dolgozott együtt. Mivel Kleiber legendásan sokat próbált, el lehet képzelni, mennyit profitálhattak ebből a hazai együttesek. 1948-tól, tíz év szünet után ismét fel-fellépett a Székesfővárosi Zenekarral (az ÁHZ, azaz a mai Nemzeti Filharmonikusok elődjével). Kleiber tanítványai, sőt barátai közé tartozott Ferencsik János, akit nemcsak zenei kérdésekben látott el jó tanácsokkal.

A hazai közönség szerette Kleibert. Tóth Aladár 1926-os, Nyugatban megjelent cikkében költőien szép mondatokban jellemezte zenei nagyszerűségét – kritikájában azonban a bírálat hangjait is olvashatjuk: *„interpretációba... gyakran az egyenetlenség s a szándékoltság mozzanatai vegyülnek bele... Gyakran túllő a célon, gyakran kisiklik, mint aki nem áll a komoly, gyökeres kultúra biztos talaján... Kleiber: ügyvédfiúból lett császár. Az a szellemiség, az az idealista, metafizikus vonás, mely művészetét jellemzi, a nagy német kultúrához megnyitja ugyan előtte az utat, de ő mint valami utcagyerek járja azt. Tehetségei gyakran pompásan vezérlik, de gyakran el is kapatják. A kiforrott ízlést, a tiszta, állandó mélyrelátást nem egyszer nélkülözzük munkálkodásában.”* Tóth Aladár régi nagy tisztelőjeként, egyszerismind Kleiber fennmaradt életművének ismerőjeként azt kell gondolnom: Tóth Aladár téved. Kleiber interpretációiban én éppen az ízlésséget, az arányosságot kedvelem (korai felvételeiben is), míg a nagy zenetudós-kritikus finoman szólva azt írja, Kleiber zseniális adottságai mellett hajlik az ízlésficamra.

És e tévedésben követi őt Breuer János, *Kleiber, a dekadens nagypolgár* című cikkében (Muzsika, 1997. augusztus). Ő Klemperer Beethovenével veti egybe Kleiberét, bevallva, hogy Klempereren nőtt fel, az ő Beethovenje volt számára „az anyatej”, melyhez képest Kleiber más volt. *„Kleiber réteges röntgenfelvételek sorozatát készítette el a partitúráról. Hallhatóvá tett minden mellékszólamot, a sűrű hangmasszából önálló életet élő szálakat font, s belőlük szőtt transzparens zenei szövetet. Ma már tudom, klasszikus egyensúlyát teremtette meg a szétrobbanás határáig élezett beethoveni formáknak, akkor hiányzott nekem interpretációjából az az elementáris erő, az a vulkanikus indulat, amely Klemperer Beethovenjéből áradt. Hűvösen távolságtartónak éreztem Kleibert.”*

Kettejük Beethovenjeiben a fennmaradt felvételeket hallgatva is ordító a különbség, de ez nem a zenecsinálók („*Wir machen Musik*”, szokta mondani Kleiber, maga ellen szólva) és a beavatottak, nem a földi és a transzcendens különbsége: egész egyszerűen más iskola, más felfogás. Ma alighanem Kleiberé az „érvényesebb”, elfogadottabb, hiszen ő az, akinél jobban, pontosabban, részletesebben megvalósul a partitúra (néha elképesztően részletesen

és arányosan, pl. az összes – Eduard van Beinum együttesével készített – amszterdami Beethoven-felvételén) – és ma a magamfajta interpretációpárti zeneélvezőnek nagyobb feladata, hogy a Klemperereket, Mengelbergeket, olykor akár (noch da zu) Stokowskikat vagy Beechameket megvédje (amikor megérdemlik). Mégis igazságtalannak tartom – éppen a ma elterjedt, gyakran tökéletes, ám „semmilyen” előadásokkal szemben –, ha ebben az ízléses precizitásban nem vesszük észre Kleiber holtbiztos arány-érzékét, ízlését, ízléssel kezelt indulatait, eleganciáját, szellemességét, nem tagadva Klemperer másfajta elemi nagyságát (melyet én nem annyira Beethovenjeiben sokkal inkább Mahlereiben, Brahmsaiban vagy akár – horribile dictu – Bach *h-moll miséjében* kedvelek).

Breuer János említett cikke beszámol arról is, milyen atrocitások érték a háború után idelátogató Kleibert. 1948-ban leszedték a vonatról és visszaküldték Bécsbe mint veszedelmes fasisztát. A párt Zenei Bizottsága – köztük a hangversenymester Tátrai Vilmos – elérte, hogy pár hónappal később Kleiber mégis jöhessen, és a sértődősnek, különcnek elhíresült Kleiber nem csinált úzust hazatoloncolásából, hanem fellépett az Erkelben december 16-án és 20-án. Ekkor a párt tollnoka, Sára Tibor dekadensnek, nagypolgárnak nevezte Kleiber tolmácsolását. Tudjuk, 1948 végén mindez mennyire súlyos vád – a zenekar muzsikusaiban mégis volt annyi civil kurázsia, hogy felháborodott levélben tiltakozzanak a méltánytalan kritika ellen, megvédve Kleibert, a zenekarnevelőt, a kotta, a szerzői elképzelések tisztelőjét. Milyen jó, hogy ma, 70 évvel később nem a politika bunkóságára, hanem erre a civil kurázsira emlékezhetünk!

Kleiberben megvolt a civil kurázsia, és nemcsak akkor, amikor szembeszállt a nációkkal, az olasz fasisztákkal vagy a kelet-német kommunistákkal: akkor is, amikor még diákként timpanin játszott Richard Strauss *Don Juanjában* a prágai Konzervatórium zenekarában, és a professzor-karmester rászólt, hogy ne siessen, mire ő: „*Én azt játszom, amit Strauss írt, maga pedig nem*”. Ez a nagyképűségnek tetsző magabiztosság sokakat bántott. Ennek azonban a biztos tudás, a rengeteg gyakorlás volt az alapja – amit olykor talán túlzásba vitt (a *Wozzeck* bemutatójára 36 próbát írt ki), mégis olyan biztonságot, tudást és műhelymunkát jelentett, melyre a zenekar tagjai vagy az énekesek bátran hagyatkozhattak, a karmester temperamentuma ugyanakkor garancia volt arra, hogy egyetlen előadás se legyen „rutin”. Emiatt nem rajongott a lemezfelvételekért, a „zenei konservert”, ahogy nevezte.

Az utókor szerencsés is, nem is felvételeivel. Mert egyrészt a húszas-harmincas évek berlini, bécsi termése (kb. 8 CD-nyi anyag) nemcsak sokat lefed Kleiber kedvenc repertoárjából, hanem meglepően jól is szól; 1948-tól pedig a Decca és a német rádiók jóvoltából ragyogó minőségű felvételeket

hallhatunk – egy műből olykor többet is – a zenekari repertoár fő sodrából, és képet kaphatunk a kiemelkedő operakarmesterről is. A köztes időből néhány NBC-felvétel, elvéve egy-két Buenos Aires-i operaelőadás hallható, de pl. a Wagnerek vagy a kortársak (pl. Stravinsky-művek) aránya messze nincs akkora, mint amekkora helyet betöltött Kleiber repertoárján. Ám kerülhetnek még elő felvételek, vélhetőleg elsősorban Latin-Amerikából.

Az összes előadást értékelni kevés a hely, és nem is ez az írásom célja, sokkal inkább az, hogy néhány példán keresztül rávilágítsak, mennyire érdemes másnak is újra-fedeznie ezt a hatalmas művészt.

Az opera- és a zenekari karmester Kleiber egyaránt logikus és részletgazdag. Amikor az ő előadását halljuk, úgy érezzük: ezt épp így kell interpretálni, miközben gyakran fedezünk fel máskor nem vagy alig hallható belső szólamokat, kristálytisztá ritmusképleteket, „reszelés” vagy egyhangúság nélkül. Minden műnek világos az indulatmenete, a stúdió-felvételeknél is vannak finom tempóváltások, sőt: épp a Beethovenekből a stúdiók a legjobbak. Az operáknál és oratóriumoknál az énekesek is arányosak, még a *Szicíliai vecsernye* Callasa sem száll el: kamaraéneklés folyik a *Fidelióban*, a *Figaróban*, a *Kilencedikben* vagy Verdi *Requiemjében*, és még a beszélt részek (*Bűvös vadász*, *Fidelio*) is drámaiak.

Kiemelkedő a „monarchiabeli” (cseh és osztrák) művek (pl. a két húszas évekbeli *Moldva*) költőisége, eleganciája, a harsányabb zenék (Nicolai, Berlioz) könnyedsége, de Mozart vagy Schubert klasszikusan szép és erős interpretációit is példaként említhetjük. Kleibernél nincs gyenge zenekar: a német rádiók együttesei vagy a Cseh Filharmonikusok (Vaclav Talich zenekara!) nem maradnak el a Bécsi vagy a Londoni Filharmonikusoktól, és ha az az instrukció, mernek csúnyán is játszani (pl. az NDR zenekara Richard Strauss *Tilljében*), vagyis nincs minden „szalonképes” mázzal leöntve. Ugyanannak a műnek a különböző előadásai bár felfogásukban legtöbbször hasonlítanak (akkor is, ha Kleiber különböző korszakaiból maradtak fenn), mégis különböznek annyira, hogy bármelyiket érdemes legyen meghallgatni.

Hogy aztán kinek melyik *Ötödik* lesz a kedvence, az ízlés dolga: én az amszterdami, 1953-as stúdiófelvételt tartom a legjobbnak, annyira, hogy a „klasszikus” (vagyis nem „el-szállt”) előadások közül alighanem ez a kedvencem.

¹ A Decca Kleiber-dobozában szerepel egy bécsi Eroica, 1953. 04. 11. dátummal; a Decca netről letölthető komplett katalógusa, mely a kiadó 1929–2009 közti felvételét tartalmazza, helyesen adja meg a dátumot: 1955. 04. 11., a megjegyzésben pedig szerepel: a sztereó szalagokat utóbb törölték (!!!), így csak a monó jelent meg.