

muzsikussal. Így is lett, a zenészek pedig ezt a mélyen humánus bánásmódot azzal a szeretettel hálálták meg, amely Abbadót nemcsak a közönség, de a szakma körében is a világ legnépszerűbb karmesterévé tette. Ha nem is gyakran, de találkozhatott vele a magyar közönség. Hallottunk tőle Verdi-Requiemet az Erkel Színházban, Schubertet és Mahlert a Zeneakadémián, Mozartot és Beethovent a Művészetek Palotájában.

2000-ben gyomorrákot diagnosztizáltak nála. Megoperálták, emésztőrendszerének egy részét eltávolítva, s amikor felépült és legközelebb Budapesten vezényelt, a szinte légiessé soványodott karmestert a pódiumon látva sokan joggal gondolták: Abbado tiszta lény a megpróbáltatásból, a halál közelségének élményéből is a nemeset és a jót szívta magába: előadói stílusa még átszellemlétebb és transzcendensebb lett, mint

volt, s ez a spirituális indíttatás tökéletesen illeszkedett Mahler zenéjéhez. Életének szép utolsó fejezete volt a bolognai székhelyű Orchestra Mozart alapítása (2004) és vezetése – ezzel az együttessel világszerte turnézott és emlékezetes lemezfelvételeket készített; koncertjeik során a tavalyi Tavaszi Fesztiválon Budapestre is eljutottak. Ez volt Claudio Abbado utolsó magyarországi fellépése.

„Szavakkal le nem írható kommunikáció”

Alpaslan Ertüngealp Claudio Abbadoról



– Nem. Ez volt a kapcsolatunk kezdete, és ettől kezdve haláláig én voltam az asszisztense. Az első vele végzett munkám 2011 áprilisában egy közös projekt volt a Mahler Kamarazenekar és az Orchestra Mozart közreműködésével. A két zenekart Abbado erre a produkcióra „összeépítette” – ő általában szerette ezt a gyakorlatot: két vagy több zenekart egyetlen nagyobb együttesé formálni egy meghatározott produkció kedvéért. Martha Argerich volt a szólistánk. Csak erre a projektre kértek fel. Rómában, az utolsó koncerten, az esemény utáni nagy forgatagban odamentem Abbadohoz, és megköszöntem a lehetőséget, ő azonban nagyon kedvesen máris jelezte, hogy szeretné, ha később is találkozoznánk. Újabb projektre kértek fel, ismét az Orchestra Mozart közreműködésével, ezúttal azonban Maria João Pires volt a szólista – e próbaperiódus alatt már arra kért fel Abbado, hogy 2011 végéig maradjak az asszisztense. 2011 végén pedig, karácsony előtt, amikor Mahler 9. szimfóniáját játszottuk (a nyilvános főpróbát én vezényeltem), már a teljes 2012-es évre terjesztette ki a felkérést. Így dolgozott ő: először mindenkit nagyon alaposan kipróbált, ám ha az illető megfelelőnek bizonyult, akkor megnyílt, és immár teljes volt a bizalom. Velem is ez történt. Így váltam fokozatosan az állandó és egyedüli zenei asszisztensévé (assistente artistico – ő így nevezte ezt a munkakört). 2016-ig szólt volna a megállapodásunk, amelynek Claudio halála vetett véget.

Asszisztensként mi volt a feladata?

– A munkám nagyon sok mindent foglalt magába: zenekarokkal dolgozni, próbákat tartani, részpróbákat, szólampróbákat is, Abbado próbáit hallgatni, olykor helyette

próbálni, sőt alkalmanként koncerteken helyette vezényelni, véleményt mondani, kérdéseire válaszolni, társintézményekkel kommunikálni, egyes produkciókra művészeket válogatni – ezek voltak a munka hagyományos részei. Ezen felül tudni kell, hogy Claudio nagyon szigorúan átírta a legtöbb mű partitúráját: áthangszerelt részleteket, sok mindent hozzáírt a szólamokhoz. Persze nem újrakomponálta a darabokat, de olykor egészen extrém módon is belenyúlt egy-egy műbe, főleg olyan nagy romantikus kompozíciókba, mint a Bruckner- vagy Mahler-szimfóniák, de akár egy Schumann-nyitány vagy Schubert-szimfónia esetében is megtette ezt. Ez persze nagyon sok munkát igényel olyan szempontból, hogy a zenekar kottaanyagát valakinek elő kell készítenie. A kottaanyag előkészítése Claudióknak úgyszólván rögzisméje volt.

Mit jelentett konkrétan a „belenyúlás”? Előadási jelek beírását, dinamikai, frazeálási utasításokat?

– A próbákon nem szeretett beszélni. Úgy gondolta, ami fontos, az egyrészt természetes, másrészt legyen benne a kottában. Ezen felül azonban átírt teljes szólamokat, olyan mértékben, hogy új, önálló szólamokat is beleírt egyes kompozíciókba ott, ahol úgy gondolta, hogy a darab ettől jobban fog szólni.

Ez nagyon érdekes, sőt megbökkentő, hiszen a bitelesség kultuszának korában élünk, amikor mindenki Urtextből játszik, és a szerzői szándékot mindenben követő, kottahű előadásmód lényegében alapkövetelmény. Ezen a téren Abbado másképp gondolkodott?

Ön a karmester életének három utolsó évében Claudio Abbado asszisztense volt. Hogyan került kapcsolatba vele?

– Abbado mindig asszisztenssel dolgozott – de mindig csak egyel. 2011 áprilisában éppen a Ferihegyi repülőtéren vártam beszélésre, amikor telefonhívást kaptam Cesare Mazzonistól, Abbado művészeti tanácsadójától, aki 2002-ben, amikor az athéni Mitropoulos Versenyt megnyertem, a zsűri tagja volt, és azóta követte a pályafutásomat. Először csak egyetlen produkcióra kért fel. Megkérdezte, hogy a műsoron szereplő kompozíciók (Debussy: La Mer, Három noktürn, Ravel: G-dúr zongoraverseny és Pavane) szerepelnek-e a repertoáron, s amikor igennel feleltem, annyit mondott: „Claudio vár”. Így kezdődött a közös munkánk.

Korábban soha nem találkozott Abbadoval?

– Gondolja csak el: hatvan évet töltött a pódiumon, hatvan év tapasztalatát gyűjtötte össze! Ha belegondolunk, mi állt a hatvan évvel ezelőtti kiadásokban, bizony, el kell ismernünk, hogy azokban nagyon sok minden nem úgy volt, mint ma. Akkoriban sok mindent szabadabban kezeltek, és ha még inkább visszamegyünk az időben, mondjuk, Mengelberg korába, akkor még nagyobb szabadsággal kezelték a kottát, még nagyobb rubatókat engedtek meg maguknak. Ha Abbado érezte, hogy egy részletben a zenekar hangzása számára hangszerelés szempontjából nem kielégítő, megtette azt, hogy egy, az adott pillanatban szabad hangszercsoportot is bevont egy dallam vagy egy futam megszólaltatásába, például egy kürtszólamot is hozzáírt a csellószólamhoz, vagy egy brácsaszólamot a második hegedűkhöz. Nagyon sok olyan „trükköt” alkalmazott, amelyet a mai karmesterek vagy nem használnak, vagy ha igen, nem íratják be a kottába.

■ *Megtette ezt kortárs művek esetében is?*

– Nem, soha. Kortárs zene esetében ott volt a zeneszerző, akivel meg tudta beszélni, ha észrevételei voltak, vagy ha hiányérzete támadt bármilyen vonatkozásban, esetleg problémákat észlelt a hangszerelés terén. Nagyjából a 20. század tízes-húszas éveig érvényesült nála ez a gyakorlat, tehát elsősorban a romantikusoknál. Prokofjev például már a Klasszikus szimfóniában azzal a precizitással jelzi a zenei arányokat, s azzal az igényességgel ügyel a dinamikai és hangszerelési egyensúlyra is, amely Abbadót is jellemezte.

■ *És a klasszikusok?*

– Mozart esetében Claudio nem komponált hozzá a partitúrához. Ott inkább dinamikai finomságokat írt bele a szólamokba. Ez az egész előkészítő folyamat nagyon összetett volt, és amikor végül meghallgattuk a felvételt, soha nem volt hallható, hogy valaki beleírt a kottába. Ezek a beavatkozások mindig a mű szellemét szolgálták.

Abbadónak ezen kívül nagyon fontos volt a színpad, a világítás, az ülésrend, a pultok magassága – szerette a produkciókat a legapróbb részletekig előkészíteni, s ennek megvalósítása, ellenőrzése is az asszisztens dolga volt, minden egyes helyszínen. Minden teremről külön alaprajzot kaptunk. Utolsó éveiben nagyon szerette a fényjátékokat. Koncert alatt olykor meg kellett változtatni a teremben a fényerőt, sőt akadtak olyan koncertek, amelyeken bizonyos művek előadásakor hangszercso-

portonként el kellett venni, majd vissza kellett adni a fényt. Mahler 9. szimfóniája volt az első olyan különleges eset, amikor a mű utolsó tétele során folyamatosan csökkentenünk kellett a fényerőt, egészen addig, amíg a mű végére teljes sötétség nem alakult ki a teremben. Természetesen egy ilyen, sötétben befejeződő mű végén nem alakul ki spontán tapsvihár, hanem vár a közönség, nekünk pedig előre meg kellett terveznünk, mikor és milyen fokozatossággal adjuk vissza a fényt. Erre külön forgatókönyv készült, amelyet először Claudioval egyeztettem, majd a technikusokkal, s amelyet végül a koncerten le kellett vezényelnem.

■ *Ez azt jelenti, hogy utolsó éveiben Abbado a koncert műfaját úgyszólván zenés színbáznak tekintette?*

– Mindig is ebben gondolkodott, de az élete végén már meg is engedhette magának, hogy minden elképzelését megvalósítsa. Senki nem mondott neki nemet. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy élete végére már minden egyes hangversenye részletesen megtervezett, önálló projektté változott.

■ *Egy-egy műsorral sok helyen fellépett?*

– Igen, egy programot általában sok helyen bemutattunk.

■ *Milyen volt Abbadóval a kommunikáció?*

– Kicsit visszahúzódó, félénk ember volt. Azokkal dolgozott és azokat szerette maga körül látni, akikben megbízott, és akik már évek óta beváltak. Attól kezdve azonban, hogy az ember bekerült a „bizalmi zónájába”, nemcsak megbízott az emberben, de maximálisan követelt is. Akkor már teljesen nyitott volt: közvetlen és barátságos.

■ *Igaz, hogy mindenki a keresztnévén szólította?*

– Ezt ő kérte így. Beléptem a lakása ajtaján, bemutatkoztam, és amikor az első két-három mondat után megkérdeztem, hogyan szólíthatom, ezt válaszolta: „nézd, Olaszországban mindenki maestro, a világosítótól a jegykezelőig mindenkit így szólítanak. Ha mindenki maestro, én Claudio vagyok. Engem tessék Claudióknak nevezni, nem szeretem a maestro szót.”

■ *Milyen nyelven beszéltek egymással?*

– Főként angolul, de ha Svájcban vagy Berlinben voltunk, automatikusan a németre állt át, és akkor velem is németül kommu-

nikált. A mindennapi munkánk során nem használtuk az olaszt, inkább csak az angolt. Olaszul akkor beszélt, ha koncert után vacsorázni mentünk, és a társaság összetétele nem volt túlságosan multinacionális, hanem inkább a honfitársai domináltak.

■ *Milyen zenekarnevelő volt, hogyan kommunikált a fiatal muzsikusokkal?*

– Mindig minden karmester pedagógus és pszichológus is. A zenekar hierarchikus intézmény, ott nem működik a demokrácia, mert akkor a produkció szétesik. Claudio olyan karmester volt, aki keveset beszélt, viszont szabadjára engedte a zenészeit, hagyta, hogy kibontakozzanak, és a maga tevékenységének legfőbb mozzanata az volt, hogy azt a hatalmas szellemi energiafolyamot, amely a muzsikusokból áradt, mintegy koordinálja. Mindig is szerette és támogatta a fiatalokat, de nem volt az a karmester, aki közvetlenül részt vállalt karrierépítésében. Ez alól csak egészen kevés kivétel akadt, például Isabelle Faust. Ami a kontaktust illeti, fontos, hogy Claudio sohasem használt partitúrát, még Berg Wozzeckjét vagy Debussy Pelléas és Mélisande-ját is fejből vezényelte. Nem fotómémóriája volt, mint Lorin Maazelnek, hanem a zene élt a fejében. És mivel a tekintete így szabaddá vált, folyamatosan pásztázta a zenészeket. Nagyon intenzív kontaktus alakult ki közte és a muzsikusok között, próbán és koncerten egyaránt.

■ *Sokan mondják, hogy volt a lényében valami hipnotikus.*

– Nála nyilvánvalóvá vált, milyen az igazi karmesteri munka. Ennek lényege nem a beintésekből, nem a tempó megadásából és kontrollálásából, nem a „forgalomirányításból” áll. Az igazi karmesteri tevékenység maga a zene, és csakis a zene. Azoknak a zenekaroknak az élén, amelyek karmestereként Claudio működött, már lehetséges volt, hogy egy szavakkal le nem írható kommunikáció valósuljon meg – kisugárzás, információszórás, atmoszférateremtés, egymásra hangolódás. Ebben a környezetben azok a zenészek, akik Sabine Meyertől Reinhold Friedrichig eleve a világ legjobbjai, olyan többletadagot kapnak zenei inspirációból, amely magasba emelte őket. Claudio ennek a művészetnek volt nagymestere. Varázsló.

(A megemlékezést írta és az interjút készítette: Csengery Kristóf)