

Karl Böhm karmesteri tapasztalataiból

Karl Böhm (1894–1981) a XX. századi karmestergeneráció egyik elismert személyisége. Számos lemezfelvételén élvezhetjük a klasszikus és romantikus mesterek műveinek mintaszerű előadását. Az alábbiakban bőséges, megszívlelendő karmesteri tapasztalataiból idézünk.

Minden zenekar legkritikusabb pontjai közé tartozik a hangolás. Erről annyit beszélnek és írnak, hogy ezúttal a gyakorlati élet oldaláról szeretnék hozzászólni. Természetesen létrehozható elektronikus úton is a meghatározott rezgésszámú normál Á-hang, és aztán megkövetelhetjük a zenekartól, hogy erre hangoljanak be. Ha a zenekar jó szándékú, meg is teszi. De mi következik ebből a legrövidebb időn belül? A hegedűk magasabbak lesznek, ez a veszély különben is fennáll a vonósoknál, akik szeretnek magasabba hangolni, és a fúvósok már nem bírnak utánuk menni. Itt megjegyzendő, hogy az oboásnak, aki az Á-hangot megadja, előbb be kell „melegítenie” hangszerét, mert különben az első műsorszám közben szintén magasabb lesz a hangja. Az évek során arra a tapasztalatra jutottam, hogy valójában senki sincs birtokában az igazi Á-nak. A helyes hangolás – akár csak a zenekar jó „hangolása” (minden vonatkozásban!) – kizárólag bajtársias megegyezés útján érhető el.

Egy példát mondok erre, amely egyben legkellemetlenebb emlékem is; az egyik dél-amerikai zenekarnál történt. Különleges zenekari ülésrend volt ott szokásban, amelyet hely hiányában nem tudtam megváltoztatni. Így közvetlenül előttem ült az első oboás és az első fuvalás, akik szolgálati éveik folyamán halálos ellenségekké váltak. Mindegyikük azt állította, hogy az ő normál Á-hangja a jó. Elképzelhető, milyen kínokat áll ki a karmester, akinek egész este két – néhány rezgésszámnyi eltéréssel különböző – hangolást kell hallgatnia.

Vannak elsőrangú zenekarok, mindegyiknél a Bécsi és a Berlini Filharmonikusok, akik szentül hisznek abban (különösen a vonósok), hogy a magasabb hangolás fényesebb hangzást eredményez. Ezért hangolnak magasabbra. Ezért nem egy énekes, akinek talán egyébként is meg kell küzdenie a magas hangokért, igen kellemetlen helyzetbe kerül csúcshangjai éneklésekor. Ezt a nézetet – vagy



is, hogy minél magasabb, annál fényesebb a hangzás – természetesen szintén ad absurdum lehetne vinni, és ez történt egyszer Bécsben, a Mesterdálnokok egyik új rendezése kapcsán. A jelenlévő Richard Strauss, aki minél öregebb lett, annál „magasabb” abszolút halással rendelkezett, az első felvonás után odajött hozzám és ezt mondta: „Nagyon szép, Böhm, nagyon jól vezényel, de tulajdonképpen miért játszátk a Mesterdálnokok nyitányát C-dúr helyett Cisz-dúrban?”

Mint már említettem, nem lehet előírni egy bizonyos hangolást, ez a kérdés csak barátságos megegyezés útján oldható meg.

A karmesternek már a próbákon is, de mindenekelőtt az előadás folyamán állandóan abszolút ellenőrzése alatt kell tartania a teljes művészi apparátust; zenekart, kórust, énekeseket. Állandóan készenlétben kell lennie; az elmerülés, az elűzés, a „mindenségben való feloldódás”, ahogy a Trisztánban éneklük, mindig végzetes.

Mintha csak ma lett volna, úgy emlékszem második Trisztán-előadásomra

Bayreuthban, amelyen Nilsson és Windgassen oly leírhatatlanul szépen énekelt, hogy az egész zenekart velem együtt szinte elragadta a hangok árja, és ekkor hirtelen átvillant az agyamon: „Ha most nem vigyázol, elúszol!” – Elképzelni is rossz, mi lett volna ebből az előadásból kontroll nélkül.

A karmesternek benne is kell lennie a műben, de ugyanakkor felette is kell, hogy álljon. Abban a pillanatban, amikor már nem képes a hamis hangokat meghallani, kijavítani, és az egyes hangszerek dinamikáját módosítani, elveszett a zenekar előtt. Az ilyen pillanatok tekintélye elvesztését jelentik. Példa erre a következő eset. Egyszer részt vettem egy zenekari próbán, amelyen a karmester többször rászólt a kürtösökre: „Túl hangosak, uraim, kérem játsszanak piano!” Amikor már harmadszor szólt emiatt, az első kürtös ránézett kollégáira, azok rögtön megértették őt. Majd amikor a karmester utána így szólt: „Nagyszerű, most jó volt!”, felállt az első kürtös: „Most egyáltalán nem játszottunk” – mondta.

Ami a kotta nélküli operavezénylést illeti, az a véleményem, hogy ehhez tulajdonképpen csak annak a karmesternek van joga, aki képes emlékezetből leírni a partitúrát. Ilyen volt Toscanini. Egy zenekari muzsikusként mesélte nekem, hogy egyszer ezt találta mondani Toscanininek: „Ön bizonyára pontosan tudja, mi következik, de minden egyes szót Önnel sem tud kívülről.” Mire Toscanini ezt válaszolta: „Adjon egy feladatot. Írja le a Mesterdálnokok verekedési jelenetének második fagott-szólását, a szünetekkel együtt” – mondta a muzsikusként. Toscanini nekiült és leírta. Akinek ilyen fenomenális fotografikus emlékezőtehetsége van, az teljes joggal vezényelhet kotta nélkül, annál is inkább, mert tudomásom szerint Toscanini nagyon rosszul látott.

Koncerteken valamennyi klasszikus művet kívülről vezényelem, mert az az érzésem, hogy ezáltal szabadabban tudok

formálni. Ugyanakkor azt is merem állítani, hogy az éppen műsoron lévő szimfóniát valóban betéve tudom.

Minden zenekarral igyekszem újból megérteteni, hogy a zenében is minden relatív. Nem létezik „egyforma piano” és mindig mosolyognom kell, ha egy második oboás, figyelmeztetésemre, hogy hangosan játszik, ezt válaszolja: „Éppoly halkán játszom, mint a klarinét.” Először is, ez nem változtat azon a tényen, hogy az oboának erősebb a hangja, másodsor pedig történetesen csak a középső szólamot fújja és nem a dallamot, miközben a klarinétos a vezető szólamot játssza. Olyan dolgok ezek, amelyeket a komponista nem mindig jelöl meg – jóllehet például Wagner vagy Richard Strauss nagyon

pontosak e tekintetben. De mindent nem lehet jelölni, leírni, mert ez a zenészeket is megzavarná.

Nagyon fontos, hogy a zenekari muzsikusként pontosan tudja, mit kell játszaniuk a kollégáinak. Így tudnia kell például, hogy ő csak akkor lép be, miután a kezdőhang, melyet kollegája játszik, már megszólalt. Hasonlóképpen ismernie kell kollégája szólamának kényesebb hangjait, azaz melyik hangja lesz egy kicsit magasabb vagy alacsonyabb, és ehhez igazodva neki is néhány rezgésszámmal magasabban vagy alacsonyabban kell megszólaltatnia az érintett hangot, hogy az összhangzás, illetve az akkord tiszta legyen. A zenében ugyanis fontosabb a fül, mint a szem!

A vezénylés meglehetősen egyszerűnek látszik. S ha tudjuk, hogyan kell ütemezni, az ütemezés önmagában még nem művészet. A tempó meghatározása csupán szégyényes váz, amelyből az interpretáció varázsának kell megszületnie. Sokszor gondolkoztam azon, mi teszi a karmestert bűvös hatásúvá... Mi, muzsikusként, mindannyian hangulatemberek vagyunk, és a közönség is az. Újra meg újra a legjobbat adjuk vagy akarjuk adni, „szívvel jött és szívhez szóljon”, írta Beethoven a Missa Sloemnis fölé; ezért nem képes soha a tisztán íróasztalon fogant zene meghódítani a hallgatók szívét.

Fordította és közreadja: *Boros Attila*

Folytatás a következő számban

A huszonkettes

Sorozatunk első részében a Magyar Rádió 6-os stúdiójának történetét az előzményektől kezdődően az építésén, valamint a háború utáni újjáépítésén át egészen a 60-as évekig mutattuk be. Az alábbi írásunkban történetét innen folytatjuk, azonban – kis kitéréssel – a másik „nagy” stúdió: a 22-es átadásáról is szót kell ejtenünk.

1960-ban készült el a Rádió másik „zenekari” stúdiója, a 22. (Építész tervezője Szende László és Nánási Sándor, akusztikai tervezője Dr. Tarnóczy Tamás.) Bár a stúdió eredetileg „zenekari” stúdióként épült, valójában nem az, és a Rádiózenekar sem fogadta lelkesedéssel – tegyük hozzá: okkal. A 3. emeleten épült új stúdió megközelítése ugyanis problematikus: az egyetlen felvonóra való állandó várakozás, a Pagoda, az udvar távolsága mind-mind olyan tényező, ami a stúdió megítélését a hatással történő összehasonlításban már eleve joggal lerontotta. Ám az ellenérzéseket nem csupán ez táplálta, ugyanis az akusztikai mérések után itt is sor került egy szimfonikus zenekari próbafelvételre, amely szinte teljes sikerrel végződött. Az „Egy kis éji zene” még elfogadhatóan megszólalt, ám a Csajkovszkij 5. szimfónia utolsó 4-5 perce katasztrófálisan hangzott. E lap olvasói tudják a legjobban, hogy ez a gyönyörű zene mennyire sűrű, (közismert szólással: milyen sok benne a hangjegy), s valóban még egy nagy koncertteremben is nehéz a fontosabb szólamokat kihallani az egyébként ugyancsak lényeges, de mégiscsak tömörítő szólamok közül, hiszen a hangelfedések törvényszerűségeit nem lehet



A 6-os stúdió belső tere, hátsó falán a később elbontott triptichonnal

áthágni. Ráadásul a hatással lényegében azonos méretű, de ahhoz képest akkor majdnem egy fél másodperccel hosszabb utóhangosító idővel rendelkező helyiséget a nagy hangerősség annyira „túlvezérelte”, hogy szinte minden mindennel összemosódott. A technikai helyiség hangszórójából a mono technika pontszerűségén keresztül értékelve e hangzást, nem csoda, hogy a vélemények lesújtóak voltak, hiszen ilyen kusza hangképet ritkán hallani. Kezdő mérnök lévén, akkor még a törté-

nések közelébe sem engedtek, ám amikor a próbafelvétel után a műszakiak lesújtva távoztak a helyszínről, az otthagyt magánótekeresztet magamhoz vettem, s azt a mai napig őrzöm. Időnként meghallgatva megállapíthatom, hogy a 22-es stúdió eredeti állapotában egy szép, levegős hangzású kamarazenei stúdió volt, a hibát ott követték el, hogy *zenekari* stúdióként nevezték. (A vonatkozó akusztikai ajánlások is csak 20 – maximum 25 – főnyi együttesek számára javasolják az ilyen nagyságrendű