

Bettina Hölscher

Váltás a dirigensi pultra

„Aki tud, játszik, aki nem, vezényel” – A George Bernard Shaw által megfogalmazott gyanún, már csak életrajzuk alapján is, fölötte állnak azok a dirigensek, akikről ezeken az oldalakon van szó. Bettina Hölscher a váltás előnyeiről és hátrányairól olyan muzsikussal beszélgetett, akik „pult-karrierjük” előtt zenekari muzsikusként vagy szólistaként léptek pódiumra.

Hangszer helyett dirigensi pálca – a váltás indítékai

A nagy karmesterek bizonyára majdnem mind nagyon jó hangszeres muzsikuskok is, főként zongoristák, vagy vonósok, még akkor is, ha hangszerükkel nem lépnek a nyilvánosság elé. Vannak multi-tehetségek is, mint Heinz Holliger, akinél alig lehet megállapítani, hogy mely területet uralja jobban: inkább oboista? vagy inkább zeneszerző? Vagy mégis karmester? Különleges szituáció, ha valaki, aki eddig mint szólista és kamaramuzsikus jelent meg a színpadon, dirigensi pulthoz lép és egy adott zenekarral folyamatosan dolgozik. Vagy ha valaki bizonyos ideig a zenekarban játszott, majd hirtelen a másik oldalon a kollegái előtt áll.

A motiváció, ami a muzsikust erre a lépésre szánja végül is egyéni, mégis vannak okok, amik mindig újból felmerülnek. A zongorista Christian Zacharias, aki az Orchestre de Chambre de Lausanne vezetője és vezető karmestere, egy lényeges szemszögből fogalmazza meg döntését, ami bizonyára sok hangszeres muzsikusknál szerepet játszik: „Az impulzus a repertoárból ered: egy Haydn-szimfóniát úgy szeretnék hallani, ahogy azt én megálmodom. Tulajdonképpen bizonyos darabok inspiráltak.”

Még akkor is, ha – különösen a zongoristáknál – a rendelkezésre álló repertoár kimeríthetetlen, feltűnik az igény új kihívásokra és a zenei spektrum kitágítására. Feltűnő a vezénylő pianisták száma, ha az ember a hangverseny-programokat és plakátokat tanulmányozza. Kezdve Daniel Barenboim-mal, aki ifjúságától kezdve mindkét karriert párhuzamosan futotta, Christoph Eschenbachon, Mihail Pletnjewzen keresztül Olli Mustonenig – a sor túl hosszú lenne, hogy mind felsoroljuk. Az, hogy éppen zongoristák érzik magukat dirigensi pályára predesztinálnak talán ab-



Daniel Barenboim

ban rejlik, hogy a zongora már önmagában is orkesztrális hangszer. Semelyik másik hangszer sem teszi oly módon lehetővé különböző hangszínekkel a dallam és kíséret differenciált szimultán sokrétűségét úgy, mint a zongora, így aztán a zongoristák számára szinte kényszerű a zenekari gondolkodás. Daniel Barenboim így ír életrajzában a zongoráról, azzal kapcsolatban, hogy 9 éves korában előjátszott Igor Markewitsch-nek, aki dirigensi pályát jósolt számára: „Első pillantásra a zongora sokkal kevésbé érdekes mint más hangszer. Minden súly, ami a billentyűkre nehezedik egy hangot hoz létre (...). A hangszer tehát bizonyos mértékig neutrális. (...) Azt hiszem azonban, hogy a zongora minden más hangszerrel szemben képes más hangzások illúzióját kelteni. A neutrális zongora számomra egy virtuális zenekar és talán ez volt oka annak, hogy Markewitsch azt gondolta, született dirigens vagyok.”

A hegedűs Christoph Poppen, aki a Münchener Kamarazenekar karmestere és

művészeti vezetője, két további szempontot nevez meg, ami éppen az olyan muzsikuskok számára bír jelentőséggel, akik sokat lépnek fel szólistaként: „Engem két főmotívum vezérelt a dirigensi pulthoz: egyrészt a partitúra feletti felelősség átvételének öröme, megvalósítani a zeneszerző gondolatait a nagy építkezéstől egészen a legkisebb részletig minden hangszeren. Másrészt a kommunikáció öröme a zenekar emberi közösségével, ami rendkívüli módon vonz. A szoros kötődés egy zenekarhoz természetesen lehetővé teszi az elmélyülést mindkét szempontból.”

Az éveken keresztül ugyanazzal az együttessel folyó munka megtapasztalására és a művészi fejlődés mértékadó befolyásolására a hangszereseknek egyébként csak a kamarazene területén van lehetőségük. Itt mégis más a szituáció, mivel itt az együttes tagjai a művészi fejlődésre legtöbbször egyenrangúan fejtik ki hatásukat. Bár a folyamat hasonló, a dirigens, a művészeti vezető kifelé mégis nagyobb fele-

lősséget visel és végül is ő az, aki az irányt megadja és aki elképzeléseivel és ötleteivel a zenekart formálja. Úgy tűnik, hogy éppen a lehetőség, a zenei fejlődést hosszabb időn keresztül más muzsikusokkal kimunkálni, ami a szólistaként fellépő muzsikusok számára a legtöbb kihívást jelenti. „Vállalom a felelősséget”, mondja Christian Zacharias, „szemben állni a zenekarral minden szezonban ismét, éveken keresztül és a problémákkal is, amik természetesen előjönnek. Ezek nem utolsósorban emberi tényezők, a zenészek egymás közötti, vagy a muzsikusok és a menedzsmen közötti nézetkülönbségek. Olyasmi ez, amit egy független szólista nem is ismer. Akkor az ember egy pillangó, ami a virághoz repül és aztán elszáll és megint egészen mást csinál.”

Habár ezek a szempontok bizonyára azon dirigensek számára is szerepet játszanak, akik maguk is egyszer zenekari muzsikusok voltak, mégis úgy tűnik, hogy a közvetlen konfrontáció a másik oldalon álló dirigenssel szemben olyan súllyal esik latba, hogy maguk akarják kézbe venni a karmesterei pálcát. Sylvain Cambreling, a Baden-Badeni és Freiburgi SWR-Szimfonikus Zenekar vezető karmestere egykor a Lyoni Operazenekar pozanistája volt. A dirigensi pályára kezdetben távolinak tűnt számára. „Régebben nem gondoltam arra, hogy egyszer karmester legyek: a karmesterek, mindig félistenek voltak. Amikor azonban a zenekarban játszottam, különböző karmestereket láttam, néha jókat, néha nem annyira jókat, és amikor nem voltak jók, azt mondtam magamnak: így én is tudnék dirigálni.” Zenekari állása mellett Sylvain Cambreling Párizsban az École Normale de Musique karmesterképzőjébe, Pierre Dervaux-hoz járt. A karmesterség aztán hamarabb fordult komolyra mint azt gondolta, amikor a Lyoni Opera vezető karmester Serge Baudo megbetegedett és adva volt a beugrási lehetőség. Robert Schuman Faust-jelenetei álltak a programon. „Helyettest kerestek és nem találtak, míg aztán a kollégáim azt mondták: 'Cambreling, hiszen mindig nálad van a partitúra, csináld meg!' És én megcsináltam. Két órányi próbám volt és jól lement. Három héttel később ugyanaz történt egy Strawinsky programmal: Les Noces, D-dúr concerto és a Sacre du Printemps (...). Megint két órát tudtam próbálni és a Sacre-t még soha nem vezényeltem, de ez is jól sikerült. Ezután a második eset után azt kérdezték a zenekari tagok – már évek óta keresnek egy asszisztentst Baudo mellé –:

'Miért is nem Cambreling?' És én 'igen'-t mondtam: éppen ott voltam, amikor valakire szükség volt!'

Sebastian Weigle, a Berliini Állami Opera kóruskarnagya is elvégzett zenekari tanulmányai végén egy hároméves karmesterei kiegészítő stúdiumot, főleg apja kívánságára, aki nem szerette volna, hogy fia „csak” zenekari muzsikus legyen. Mialatt 15 évig mint szóló-kürtös a Staatsoperben játszott, sok lehetősége volt a karmestereket megfigyelni. „Milyen gyakran ültem ott azt gondolva, hogy amit a karmester csinál én is meg tudnám csinálni. Nemcsak gondoltam és mondtam, hanem valóban meg is próbáltam hogy így van-e, és hamar megállapítottam, hogy a nagy tutti közepében egy biztos helyről a dolog sokkal egyszerűbbnek látszik, mint azt az ember hitte. Ott alapvetően több mindent kell meggondolni, hogy hogy funkcionál a közös muzsikálás szerkezete a dirigens szemzőgéből, akinek egyúttal tanárnak, pszichológusnak, közlekedési rendőrnek és talán kedves szomszédnak is lennie kell, mindenkori éber szeme és szíve a nagy hajtómotornak.” Zenekari működésével párhuzamosan karmesterei tapasztalatokat szerzett az általa alapított Berliini Kamarakórusral, a Brandenburgi Jugendsinfonieorchester-rel és mint művészeti vezetője a Neue Berliner Kammerorchester-nek. Végül is eljött a pillanat, amikor karmesterei szerződéssel saját zenekarában, kollégái előtt kellett bizonyítania. „Őrületes izgatott voltam, mert tétje volt. Leghátul ült az intendáns, a művészeti menedzser igazgató, Barenboim, aszszisztensei, Simone Young és Asher Fisch, a kóruskarnagy és néhányan mások, és előttem a saját kollégáim. Néhányan tudtak a „kirándulásaim”-ról, de bizonyára sokan csodálkoztak. Ez egy Siegfried próba közben történt, amiben az 1. kürtöt játszottam és minden muzsikus reményét, hogy a próbának hamarabb vége lesz Daniel Barenboim csfájában fojtotta el és így velem kellett dolgozniuk. Ennek a gyakorlati tesztnek lett eredménye, hogy a Varázsfuvola felújításánál szólókürtösi feladataim mellett karmesterei asszisztensként szerződtek.”

A saját kollégák előtt

Első pillanatban éppen az a szituáció jelent potenciális konfliktushelyzetet., hogy azok előtt a zenekari kollégák előtt kell állni, akikkel egyébként a karmesterekről talán kritikusai véleménycsere folyt. Nemcsak egy zenekarban, hanem minden üzemben

fennáll a veszélye annak, hogy azzal, aki a közösségből emelkedik ki és hirtelen teljhatalommal bír arra vonatkozólag, hogy kollégáinak utasításokat adjon, a kapcsolat jelentősen elhidegül. Ez a helyzet mindkét oldalról toleranciát és együttérző képességet igényel. „Ha az ember saját soraiból hirtelen „meghatározóként” áll elő és a küzdőtársainak erősségeit és érzékeny pontjait ismeri, a pszichológiai közös munkához fel kell vértéznie magát egy jó verbális repertoárral”, emlékszik vissza Sebastian Weigle. „Nem szabad elfelejteni, hogy én másfél éven keresztül állandóan hátulról előre és fordítva cserélgettem, lehetőség szerint hibátlanul kellett kürtöt fújnom és dirigálnom. És ezt minden nap, de állandóan az volt az érzésem, hogy a Staatskapelle-i kollégáim a karmesterré válásban és fejlődésben nagyon támogattak amiért én természetesen nagyon hálás vagyok.”

Hasonló tapasztalatokat szerzett Georg Fitzsch is, aki a Gerai Filharmonikus Zenekar szóloccsellistájaként a Deutsche Symphonie-Orchester Berlin-nél is mint vendégkarmester tevékenykedett. Nem utolsósorban kollégái biztatására történt, hogy Gerában is hangversenyeket dirigált és önálló betanulást vezetett, és ő is állítja, hogy kollégái ambícióit támogatták és rokonszenvűik értékes segítsége volt számára.

A zenekari muzsikus tapasztalatainak értéke

Azok a karrierok, amikben a zenekari muzsikus változtatja helyét, inkább kivételek. Azok a karmesterek, akik maguk is egyszer zenekarban játszottak, kétségtelenül bizonyos tapasztalatokat hoznak magukkal, amelyek aztán a zenekar előtt állva hasznosak lehetnek. Ezek közül egy nem csekély mértékben értékelhető tapasztalathorizont a karmester megfigyelése a zenekari muzsikus perspektívájából. Ki lehet használni a sok ütemszünet adta lehetőséget, mint ahogy azt Sylvain Cambreling mint pozanista is tette, a partitúra tanulmányozására. Vagy mint Sebastian Weigle a karmestert megfigyelte és tettének háttérét kutatta. „Ha az embernek jó a felfogóképessége, gyorsan tanul, a partitúrát majdnem kívülről tudja, sok idő marad a megfigyelésre és meghallásra. A úgyszólván ingyen karmesterei tanulmányok alatt állandóan meg lehet figyelni, hogy mi a titka vagy különlegessége a mindenkori karmesternek. Hogy jön létre az egyezés bizonyos csoportokban, ha a dirigens például az intonáció-javításakor nem törekszik va-

lamit hatásosan kijavítani vagy egy bizonyos állás már harmadszor nem jön össze. Mindent próbálni kell? Vagy el is lehet hagyni? Vannak hibák, amik az esti előadás feszültségében egyszerűen maguktól megoldódnak, nem gyakorolt futamok talán jól sikerülnek és sokat próbáltak kevésbé jól, a következő este megint minden más. Hogy mi ennek a titka, ez volt számomra a legfontosabb kérdés, hogy a Maestro mellőzhetetlen mítoszához közelebb férközhessenek.” A szembenálló erősségből és gyengeségből tanulni – úgy tűnik értékes gyarapodás a gyakran túlnyomórészt elméletbe zárt karmesterképző tanulmányokkal szemben.

A karmester központi mesterségbeli problémáját a dirigens és zenekar közötti koordináció jelenti. A tapasztalat, hogy gyakran milyen különböző a dirigens és a muzsikos észlelése csak akkor derül ki, ha az ember a helyeket váltogatja. „Karmesterként a próba első 10 percében mindig az volt az érzésem, hogy a zenekar sleppel.”, meséli Georg Fritzsch. „Amikor visszatértem a csellóhoz és magam is a zenekarban ültem, ezzel szemben az volt az érzésem, hogy sietek. Mígnem rájöttem, hogy itt egy pszicho-motorikus problémával állunk szemben: a zene megszólaltatásának időzítése nem egységes. A karmester egyfajta reagáló akciót működtet: határozott elképzelése van arról, amit hallani akar, és ugyanakkor ezt ki kell egyensúlyoznia azzal amit hall. A zenész reagál a karmestertől eredő akcióra, de a társaiéira is, akik körülötte ülnek. A muzsikosok időzítése tehát pont ellenkező: a karmester inkább az aktív oldalon áll, a zenész inkább azon amelyik erre reagál. Ennek a különös időzítésnek is hozzá kell járulnia ahhoz, hogy a jó muzsikos sikeres karmesterré váljék.” Nem utolsósorban ilyen indíttatásból elgondolkodtató Sebastian Weigl javaslata – a költségeket itt nem számítva – hogy minden hangszeres hallgatónak részt kellene vennie néhány szemeszter dirigens-oktatáson, mialatt meg a karmesterképzős hallgatónak, nemcsak mint ahogy ez most van, kiválóan kell zongorázni tudniuk, hanem lehetőleg egy zenekari hangszert is úgy kellene játszaniuk, hogy azt zenekarban használhassák.

Nemcsak mesterségbeli szempontból előnyös mindkét oldal ismerete. A karmesterek éppen manapság nem képesek egy abszolút vezetési stílust ápolni, nem utolsósorban azért, mert a zenekari muzsikosok is egyre magasabb képzésben részesül-

nek és ezért elvárják, hogy őket mint művész személyiségeket értékeljék és kezeljék. Ez kihat annak rendje és módjára, hogy a karmesterek miképp kell a zenekarral bántania. Hogy miben rejlik az az előny, ha az ember a zenekari muzsikusi réteget ismeri, Georg Fritzsch a következőképpen írja le: „Mivel ma a diktátori módszerekkel szemben többet számítanak az emberi kapcsolatok, a karmesternél sokat számít ezen tapasztalat a játék üzemmnél, mint pl. a szolgálati tervek ésszerű szervezésénél, másrészt a zenészek pszichológiájánál. Azt hiszem, hogy az az időszak, amikor különböző zenekarokban játszottam, mindezek előtt a 10 év szóló csellista múltam, hihetetlen kincstára a tapasztalatoknak, amik bizonyos mechanizmusokat erősítenek, mivel az ember ismeri őket. Természetesen sok mindent egy kicsit másképp látok most mint abban az időben, amikor zenekarban játszottam, de sok történést viszonyítani tudok, mivel a másik oldalt is megéltem. Egyszerű példa, hogy miképpen reagál az ember a karmester viccekre. Vannak, akik ebben nem találnak szórakozást – nálam ez másképp van. Én viszont más területen nem ismerek tréfát.”

Amit a hangszerek hoznak magukkal

Teljesen más tapasztalati gazdagsággal lépnek azok a muzsikosok mint karmesterek a zenekar elé, akik korábban szólístaként, vagy kamaramuzsikusként álltak színpadon. Vannak, akik először ismert területen tesztelik magukat. Így például Christian Zacharias oly módon lépett a felelősségvállalás szerepébe, hogy először a zongora mellől dirigálta a Mozart koncerteket.

Christoph Poppen 20 éven keresztül volt az általa alapított Cherubini-Quartett primáriusa. Így nála, a váltás organikusan a kamarazenélésen keresztül vezetett a Detmoldi Kamarazenekarnál karmesteri pultjához. „A zenekari játék ideálja olyan számomra, mint egy kitágított kamarazene”, írja le dirigensi munkájának célját. Azt, hogy miképp próbálja ezt az ideált a próbák során elérni, a Münchener Kamarazene-kar koncertmestere, Daniel Giglberger válaszolja fel: „A mindennapi próbák inkább egy megnagyobbított vonósnégyessel való foglalkozáshoz, semmint egy 100 tagú apparátus szervezéséhez hasonlítottak. Ez azt jelenti, hogy a próbák előterében az artikuláció és frazirozás pontos, részletes kiművelése állt, biztatás a jobb egymásra hall-

gatásra és egymás követésére, azonkívül kísérletezés vonós lehetőségekkel és hangszínekkel. Ezek mind olyan tényezők, amiknél Christoph Poppen-nek mint vonósnak és kamaramuzsikusként a tapasztalatai nagyon fontosak. Egyedül az a tudása, hogy mi az ami elérhető és vonós szempontból megvalósítható, a zenekari muzsikos számára ösztönzés, hogy ne elégedjen meg a kényelmessel és szokással.” Az a karmester, aki maga is tökéletesen ural egy zenekari hangszert, muzsikusainak technikai kérdésekben rendkívüli segítséget jelent. Olyan együttesnél, mint a Münchener Kamarazene, amelynek szilárd magja csak vonósokból áll, az, hogy a zenekari vezető aki maga is vonós, technikai és zenei tudásával részletes utasításokat tud adni, különösen nagy súllyal esik latba. Összehasonlítva a zongoristákkal, ezek a karmesterek bizonyos szempontból előnyt élveznek ott, ahol vonós finomságokról van szó.

A zongoristák más megközelítéssel oldják meg ezeket a problémákat. Christian Zacharias ezt a tapasztalatot vonósokkal való kamarazenélés révén szerezte meg. „Olyan vonós kollégákkal trióban folytattam sokéves munkám során, akik neves művészek voltak, mint B. Heinrich Schiff, Frank Peter Zimmermann vagy az Alban-Berg-Quartett, akiknek mi mind pianisták tulajdonképpen semmit sem szabadna mondanunk, zongoristaként mégis gyakran avatkoztam bele vonós kérdésekbe és pedig olyan módon, amit most a zenekarnál is igen előnyösnek tartok. Számomra ugyanis mindegy, hogy az emberek hogy hoznak létre valamit, vagy hogy tudom-e, hogy a vonót éppen hogy kell tartani vagy az egyáltalán lehetséges-e. Megpróbálok a muzsikosoknak valamit szuggerálni, amire sokan rá sem jönnek, mivel hangszerük annyira fogva tartja őket.” Ennek az eljárásnak az az előnye, hogy valóban bizonyos gondtalanságon alapul, amit nem korlátoznak játéktechnikai akadályok. Amellett a zenekari vonósoknak, különösen a koncertmestereknek és szólamvezetőknek nagyobb egyéni felelősséget ad, hogy eszközöket és utakat találjon a dirigens elképzelésének gyakorlati megvalósításához.

Vannak azonban a próbáknak olyan részei, ahol Christian Zacharias közvetlenül profitál pianista tapasztalataiból. „Amit egy zongorista ideális esetben tud, az egy akkord satírozása: a felső szólam forte játszik, aztán két mezzopiano hangszín jön, aztán piano és egészen lent megint forte. A zongoristák ezt automatikusan csinálják.

Ha a zenekarban forte van, akkor először is mindenki rögtön hangosan játszik. Az én elképzelésem szerint a forte-akkordot úgy kell felépíteni, hogy a brácsák tudják, hogy ők a második szólam. Vagy hagyom egyszerűen csak, hogy egy közép szólam előrelépjen. Ebből a szempontból a zongorajáték megint érdekes lesz, ha az ember megpróbálja azokat a finomságokat és fokozatosságokat, amiket mint zongorista hoz létre, a zenekarra is átvinni.”

Amit a karmesterek a zenekartól tanulhatnak

Egy ponton a zongoristák azokkal a vonósokkal vagy fúvósokkal szemben, akik zenekarban játszottak, vagy kamarazenéltek hátrányban vannak addig, míg megfelelő tapasztalatot nem szereztek. Így Daniel Barenboim említi, hogy dirigenspályája kezdetén problémája volt az intonáció korrekciójával a zenekarban. „Mivel zongora mellől jöttem nem mindig vettem észre, ha a zenekarban az intonáció szempontjából valami nem volt egészen rendben. Tudtam, hogy mi nem volt egészen tiszta, ha egy hamis hangot játszottak és nyilvánvalóan meghallottam ha akkordok hamisa szóltak, de nem mindig tudtam megmondani, hogy melyik hangszer volt túl mély és melyik túl magas.” Erre Pierre Boulez azt a tippet adta neki, hogy gátlás nélkül nyilatkozzon arról, hogy ki játszott magasan vagy mélyen – ha nem stimmel, az érintett zenész majd javít: hallástréning próba-tévedés alapon.

A zenekari munka a szólista játékra is visszahat. Így állítja Christoph Poppen, aki hegedülésében sokat profitált a vezénylesekből. A dirigálás mindig újból arra emlékeztette, hogy a partitúra összefüggéseit lehetőleg átfogóan ismerje. Egy másik szempont, amit Christian Zacharias hozzá fűz, a ritmikai fegyelem, ami különösen nagyobb együtteseknél elengedhetetlen, míg a zongoristák, akik sokat szólóznak, kissé elhanyagolnak. „Minél többet dolgozik az ember zenekarral és ritmikailag fesszes struktúrákkal, annál inkább válik a bal kéz olyanná mint egy cselló-csoport. Leszokik az ember a tipikusan szólista szabad játékról, ha csoporttal dolgozik együtt, anélkül, hogy a játék merevvé válnék. Belső energiája ereje támad.”

A dirigálás mestersége

Az „átállás” egy kényes pontja a karmesterei pálcá kezelésére. Csupán az ütemezés ismerete nem elégséges egy zenekar össze-

tartásához és zenei vezetéséhez. Amikor például Yehudi Menuhinnek, aki vonós karjának problémája miatt a hetvenes években egyre gyakrabban váltott a hegedűről a dirigensi pultra, felajánlották a Royal Philharmonic Orchestra elnöki pozícióját, ő feltételnek szabta, hogy rendszeresen biztosítsanak számára karmesterei feladatokat, – amire fel barátja Doráti Antal, tiszteletbeli karmestere az említett zenekarnak Ian Maclay-t az intendánst állítólag egy grimasszal figyelmeztette, hogy Menuhinnek nincs karmesterei képzettsége. Bizonyára egyértelmű volt, hogy Menuhin ideális cégér a zenekar számára, de a dirigálás technikájához keveset ért. Mégis megkapta a lehetőséget a vezénylesehez és ő karmesterei szerepét nem utolsósorban arra használta fel, hogy fiatal szólistáknak lehetőséget adjon.

Nincs kétség afelől, hogy a dirigálás gesztusai láthatóan különböznek és elbűvölő megfigyelni a karmestereket, akik egyrészt a fontos belépéseknél precizitással, másrészt a mozdulatok csiszolt repertoárjával rendelkeznek, amiből a zenei feszültségfolyamatot könnyűszerrel le lehet olvasni. Mégis úgy tűnik, hogy a tény, hogy sok dirigensi pályára lépő szólista nem rendelkezik karmesterei képzettséggel, sem számukra, sem a zenekar számára nem jelent áthidalhatatlan akadályt. Daniel Gliglberger, a Münchener Kamarazenekar koncertmestere számára egy karmester iskolászerű képzettsége másodrangú jelentőséggel bír: „Döntő az, hogy a zenekar megértse a karmesterét, hogy mindkét fél rezonáljon egymásra és ezáltal létrejöjjön a kommunikáció.” Különösen akkor, ha egy karmester egy zenekarral hosszú időn át dolgozik, a próbák során mindkét fél megegyezik egy saját jelbeszédben, amit a későbbiek során szavak nélkül is értelmez. Egy egészen más szempont kétségtelenül a dirigens testi közérzetének a kérdése. „Amikor sajnálom, hogy nem rendelkezem több karmesterei technikával, az a pszichikai állapotom a dirigálás után”, meséli Christian Zacharias. „Azt gondolom, túl sok felesleges mozdulatot investálok és túl gyorsan dirigálok a próbákban álló helyzetből olyan sportolóhoz hasonlóan, akinek rögtön 12 másodperc alatt kell 100 métert futnia. A zongorázásnál ez nem következik be ilyen gyorsan. Ott gyakorolnom kell és így természetesen tréningben vagyok, mialatt a dirigálásnál előfordulhat, hogy ezt egy darabig nem műveltem és odaállok, sok próbát vezénylek és utána

a hátamban, vállamban, könyökomban és mindenütt meglehetősen kikészülök. Akkor azt kívánom, hogy bárcsak nagyobb technika birtokában lehetnék.”

A zenekari muzikusok elfogadása

Végére marad a kérdés, hogy – mint azt Menuhin példája mutatja – hangszeres művészek, akik a koncertpódiumon és lemezkatalógusban befutottak, könnyebben jutnak-e jó nevű zenekarok dirigálásához, ha így kívánják. A „cégér” szerep itt bizonyára sok esetben nem kevés súllyal esik latba. A híresség neve csökkenti a lemezcégek és koncertrendezőik rizikóját, hogy egy sosem hallott produkció az ezerféle felvétel között elhangzik vagy a terem félig üres marad. Aki ezzel szemben minden „előzetes karrier” nélkül azonnal a dirigensi pultra törekszik, annak a neve helyett más ütőkártyával kell rendelkeznie: ifjúsággal és rendkívüli tehetséggel.

Ismertségét zongoristaként Christian Zacharias is bonusznak tekinti a zenekari muzikusok felé: „Ha hangszeres muzikusként respektusunk van a zenészeknél, akkor természetesen sokkal nyíltabban, nagyobb akarással és érdeklődéssel követnek, mint ha először azt kellene megmutatnunk, hogy mit tudunk a karmesterei pálcával.” De még akkor is, ha a név a kezdeteket megkönnyíti, bizonyítania kell, hogy a zenekarral éppen olyan jól tud bántani, mint hangszerével. Ebből az okból kifolyólag gondolja Christoph Poppen: „Azt hiszem, nem a név számít és nem az előélet, hanem csak az aktuális jelenlét. Minden zenekari muzikus azonnal érzi, hogy a karmester tudja-e azt amiről beszél, hogy van-e világos elképzelése.”

És ha a hangszeres művész a dirigensi pulton a legjobbat nyújtja, még akkor is adódnak kijózanító szituációk. „A koronája ennek egy zenekari muzikus volt”, emlékszik vissza Christian Zacharias, „aki, amikor én a próbán mindent elkövettem, a végén hozzám jött és azt mondta: 'Zacharias úr, adhatok önnek egy tippet: maradjon zongorista!' Ezzel együtt kell élnünk. Talán van még egy ok: lehet, hogy azt amit legjobb pillanatainkban mint szólisták elérünk, sohasem érjük el egy zenekarral. Ehhez nagyon sok kell – mindenek előtt sok idő. Éppen olyan sok próbaidő, éppen annyi életidő egy zenekarral.”

(A cikket a *Das Orchester* 2003/2 számából vettük át. Köszönjük a közlés jogát.)