

Eckhard John

Zenekar – karmester nélkül (II)

Karmester nélküli koncertek Lipcsében (1928-29)

1918-ban a forradalom az egész német társadalmi életet, így a zenésztársadalmat is felrázta. „A nagy eszme: a gyakorló művészek felszabadítása az őket munkáltató művészetidegen felsőbbség uralma alól, hogy önmagát meghatározva, öntevékenyen, felelősségteljesen tudja vezérelni önmagát. A művésztársadalom forradalmasításának gondolata lényegét tekintve tökéletesen egyenértékű a munkásosztály felszabadításának gondolatával.”

Paul Bekker hatalmas lelkesedéssel fogalmazza meg a zenei világ új perspektíváit. Az új törekvések széles körben felszínre kerültek: az operaházak művészei demokratikus intézkedéseket és beleszólási jogot követeltek, és a zenészek is kipróbálták a sztrájk intézményét, annak jeléül, hogy új öntudatra ébredve keresztül kívánják vinni érdekeiket. Sok zenés színházban és zenekarban is tetszést aratott a közigazgatásban bevezetett tanács-modell. A korábbi német udvari operákban, majd mindenfelé művész-önkormányzatok, úgynevezett „színházi tanácsok” alakultak.

„Zenekari bolsevizmus?”

A zenei szaklapok általában nemtetszéssel és polemizálva fogadták az eseményeket. A zenészek szakszervezeti szervezkedésére, a sztrájk és beleszólási jog iránti igényeire a Signale für die musikalische Welt vezércikke 1920-ban így reagált: „Maguknak csak jogokat követelnek, előljáróiknak pedig, akitől a bérüket kapják, akiktől függenek, csak a kötelességeit hangoztatják. Egyesek ezt ’szabadságnak’, mások ’üzemi tanácsnak’ nevezik. Szerintem ez a természetellenes művészbolsevizmus inkább ’üzemi mocsok’. Ennek a művészet fejlődése mellékes, egyedül az anyagi érdekelttség számít.”

A művészek un. kommunista törekvéseit leegyszerűsítve, „zenei bolsevizmus” címszó alatt kezelték. „Ezek a jelentéktelen mimesek és dilettánsok kenyéradó gazdáikat akarják szolgálóikká tenni. A kommunista tévtanok a ’szakszervezetbe tömörült’ karénekeseknél okozták a legnagyobb felfordulást”, írta a sajtó, amikor a karénekesek bizonyos felmondási korlátozásokat szerettek volna elérni.

A „zenei bolsevizmus” kifejezést a konzervatív kultúrpolgárság 1919-től kezdve előszeretettel játssza ki az új zene elleni harcban. 1920 körül, a muzsikások szakszervezeti szervezkedésével egyidőben a „zenekari bolsevizmus” bűvszó is megjelenik. A zenei élet túlpolitikálódik. Milyen különbözőképpen értelmezhető is ugyanaz a fogalom: Moszkvában rövidesen bemutatkozik egy valóban „forradalmi” zenekar, a karmester nélküli Perszimfánsz.

A Perszimfánsz tevékenysége Németországban a Szovjetunióban vendégszereplő német művészek elbeszélései, elsősorban a zenekarral együtt koncertező szolisták, többek között Egon Petri lelkes beszámolóit, alapján vált ismertté. Az 1927-ben megjelenő, a Perszimfánsz öt éves fennállását köszöntő cikkek külföldön is egyre szélesebb körben népszerűsítették a zenekar tevékenységét, és fellángolt a vita a karmester nélküli zenekari munka lehetőségéről. 1928. április 30-án a Leipziger Symphonieorchester karmester nélkül állt közönség elé az Alberthalléban.

Az első karmester nélküli koncert Németországban

Önmagában a koncert műsorát tekintve is egészen nyilvánvaló, hogy a lipcsei modellt egyértelműen a moszkvai példa inspirálta. A Leipziger Symphonieorchester első karmester nélküli koncertjének műsora teljes mértékben egyezett a Perszimfánsz 1922. februári, bemutatkozó koncertjének programjával: Beethoven Egmont-nyitány, a Hegedűverseny (a szólista: Gustav Havemann) és az Eroica-szimfónia. A fogadtatás lelkes. A kritikusok legfőképp a 3. Szimfónia előadását dicsérik. „Az egész zenekar egy emberként lép be az Eroica kezdő tuttiakkordjaival. Valamennyi tempóváltás olyan súrlódásmentes, a dinamikaváltás annyira magától értetődő, hogy ez a karmester nélküli, fegyelmezett muzsikálás valamiféle rendkívül magas színvonalú kamarazenélés benyomását kelti. Ebből a szempontból a harmadik tétel scherzójának és triójának szembeállítás, ill. a finálé három különböző időmértékének betartása és a sok fermátás tagolás megoldása a legmeggyőzőbb.” (Melos)

Ugyanez a kritikus nincs meglegedve a 2. tétel előadásával, Alfred Heuß viszont éppen ezt emeli ki a Zeitschrift für Musik hasábjain. Általános benyomása a következő: „A Leipziger Symphonieorchester bebizonyította, hogy a bécsi klasszikusok művei karmester nélkül is előadhatók, mindvégig pontosan a szerzői utasítások szerint, igen magas színvonalon. Heuß szerint a közönségsiker ennek a magas színvonalnak köszönhető. „A szólamvezetés tisztasága megdöbbentő, mivel sok nagy karmester munkáját is felülmúlja.”

A Kölnische Zeitung is elragadtatással ír: „A karmester nélküli előadás legcsodálatosabb, és talán legjellemzőbb vonása az a zeneiség és nagyszerű hangzás, amely csak a legnagyobb karmesterek (egy Nikitsch és a hozzá hasonlók) tudnak kihozni. Olyan ez, mint egy kiválóan játszó nagy kamaragyüttes, ahol minden egyes játékos egyformán felelős az együttes teljesítményért.” A kritikus a zenekar rendhagyó elhelyezkedéséből eredő hangzáseffektusokra is felhívja a figyelmet. „A hangzás olyan teljes és telt, mintha valami hatalmas regiszteres hangszer szólna.”

A lipcsei premier általános elismerést

hozott az együttes számára. A kritikusok máris a jövőre extrapoláltak. „A siker rendkívül meglepő. Semmi kétség: új, teljes létjogosultságú zenekari modell született!” (Kölnische Zeitung) „A kísérlet olyan jól sikerült, hogy az új előadásmód, akár tetszik akár nem, megfontolásra készlet.” (Zeitschrift für Musik)

A kamarazene mint a zenekari muzsikálás példaképe

A Leipziger Symphonieorchester karmester nélküli koncertjének visszhangja meglepően pozitív volt. A koncertet követően a publikum elsősorban Alfred Malige, a zenekar hegedűse nyilatkozataiból értesülhetett a zenekar elképzeléseiről és munkamódszereiről. A lipcsei projektet voltaképpen Malige kezdeményezte. Megfogalmazása szerint a zenekar nem irányítás nélkül működik, hiszen a zenei vezetés – a moszkvai Perszimfánszhoz hasonlóan – egy speciális felelős bizottság vállal nyugszik. Esztétikai vezérelvük a komponista előírásai szerinti előadásmód. A karmester nélküli előadásnak éppen az az előnye, hogy a mű tökéletesen autentikusan adható elő. Karmester nélkül viszont csak úgy lehet játszani, ha valamennyi zenész egyforma felelősségtudattal és teljes kreativitással dolgozik. Lev Cejtlin nyomán a lipcseieknek is a kamarazenélés volt a kiindulási pont. „A karmester nélküli játék (...) voltaképpen kamarazenélés egy nagy együttesrel. (...) A vonósnégyes esetében még egy személyre – a hegedűsre – hárulhat a technikai és szellemi vezetés. Ahogyan az együttes létszáma nő, a vezető jelentősége csökken. Elvileg a koncertmester a vezető, az irányítás azonban gyakorlatilag több zenész közt oszlik meg. Hogy hogyan, az mindig a darabtól függ.”

Malige konkrétan az Eroica előadásáról beszél. „Ha vezetésre van szükség, akkor, rendszerint a vezető dallamhangszeré a vezető szerep.” Emellett azonban érdekes kivételes példákat is felsorol. Rámutat, továbbá a hallás fontosságára: „A karmester nélküli játék alapja a hallás. Itt mutatkozik meg igazán a két játékmód közötti különbség. Aki nem hallja tisztán az összes együtt megszólaló hangot, az egyetlen akkordot sem tud eljátszani dirigens nélkül. A hallás révén ismerhetjük meg a művet behatóan. (...) Az ilyen interpretáció feltétlenül intenzívebb.”

A siker hatására a lipcseiek további karmester nélküli fellépéseket terveztek az 1928-29-es évadra, és egy berlini meghívásnak is eleget kellett tenniük. Második koncertjükön, 1928. szeptemberében ismét nagy repertoárdarabokkal, ezúttal Mozart, Schumann és Wagner művekkel jelentkeztek. A fogadtatás egyöntetűen pozitív. Még a konzervatív Zeitschrift für die Musik is így ír: „Be kell vallanom, hogy Mozart Jupiter-szimfóniájának lassú tételét még soha nem hallottam ilyen szép és ilyen tiszta előadásban. Majd a menüetre is ugyanez érvényes. Az utolsó tétel (...) túl gyors volt, és nem mindig volt tökéletesen tiszta. A Mesterdalnokok-előjáték sem volt mindenütt meggyőző. Lehet, hogy a művészek már a Schumann Zongoraverseny kíséretére összpontosítottak: ez a darab mindenesetre kifogástalanul sikerült, ami nem utolsósorban a kiváló szólista, Max Pauer érdeme. Az Oberon-nyitány szintén kifogástalanul szólalt meg a koncert elején.”

Művészet vagy bolsevizmus?

Szeptember végén, a második sikeres koncert után a száz szimfonikus zenekar meghívást kap Berlinbe. A Volksbühne



karmester nélküli koncerttel akarja nyitni a téli szezont. A lipcseiek a Beethoven-koncertet ismétlik meg, Gustav Havemann közreműködésével. A siker ismét döbbenetes. Érdekes módon azonban, míg a lipcsei kritikák tisztán csak művészeti szempontokat vettek figyelembe, a fővárosi kritikák mind politikai színezték. A Zeitschrift für die Musik ezért nem győzi hangsúlyozni, hogy szerinte „a karmester nélküli játéknak nincs semmiféle politikai töltete”. Érdekes módon éppen Alfred Heuß, a „zenei bolsevizmus” hírhedt ellensége veszi védelmébe a zenekart a politikai támadások ellen. Az Allgemeine Musikzeitung szerint például „ez a bolsevista jelenség nem művészi megfontolások alapján, hanem a politikai és társadalmi forradalmi eszmék befolyása révén keletkezett: a Perszimfánsz nem más, mint a kommunizmus reklámja. A művészethez körülbelül annyi köze van, mint egy bolsevista agitátor propagandabeszédének.”

Az ilyen és hasonló, már a Perszimfánsszal kapcsolatosan hallható, hangok most, a lipcsei karmester nélküli zenekarral kapcsolatban, felerősödtek. A zenekar viszont folyamatosan hangsúlyozta, hogy tevékenysége tudatosan politikamentes: „Minket semmiféle politikai szándék nem vezérel. Zenénkkel nem politizálunk. (...) Távól tartjuk magunkat a zenei-politikai pártcsatározásoktól. Zenészek vagyunk. A legelvontabb művészet tolmácsolói. Azt szeretnénk megmutatni, hogy a zenekari zenész mit adhat hozzá a mű tolmácsolásának sikeréhez. Azt akarjuk, hogy a zenekari zenészt ne egyfajta kézművesnek tekintsék, hanem alkotó művésznek. A személyiség újjászületéséért küzdünk tehát, a mechanizálás ellen. Célunk, hogy a zenekari zenészt ismét művésznek tekintsék.”

Ez, a politikai hecckampány ellenreakciójaként megjelent, demonstratív politikamentes önmeghatározás is jelzi, hogy Németországban a politika már jóval 1933 előtt megjelent a zenei életben. A lipcsei muzsikások – ebben az esetben a Perszimfánsszal ellentétes módon – megpróbálták tisztán szakmai területre visszavonulni, és a zenészek emancipációjáért folytatott harc során is mindig kizárólag a zenei szempontokat és előnyöket hangsúlyozták. „Vissza kell állítani a zenészeknek azokat a teremtő erejű képességeit,” amelyek a jelenlegi zenekari gyakorlat-

ban, a karmesterek mellett veszendőbe mennek. A zenész új mentalitása nem tűri „a karmesteri pálcának való kiszolgáltatottságot, a karmesterek személyiségének nyomását, az állandó alárendeltséget” (Alfred Malige).

A zenészek emancipációs törekvésével párhuzamosan a zenei közvéleményben általános visszatetszést keltett a nagyra-vágyó „sztár-karmesterek” (Melos) működése. „A pult-akrobatizmus egészségtelen és megkérdőjelezhető.” (Pult und Taktstock). „Korunk karmesterei valóságos primadonnák.” (Karl Schönewolf) „A karmester ma körülbelül olyan diktátori hatalommal rendelkezik, mint egy hadsereg-tábornok.” (Melos) Egy karmester nélküli zenekarban a vezetés könnyedén megoldható, „zenei vakfegyelmre nincs szükség” (Alfred Malige). Ebben a konstellációban könnyebben érthető, hogy a karmester nélküli koncertek hogyan nyerhettek csatát a konzervatív körökben is, és hogy a karmester nélküli működésről folyó viták miért terjedtek olyan széles körben.

Pro és kontra

A vita végső soron a következő fő vonalak mentén kristályosodott ki. Az ellenzők szerint a karmester nélküli zenekar legfeljebb a művészi inspiráció nélküli, mechanikus-gépies tökéletességre törekedhet. A művészi interpretációhoz elengedhetetlenül szükség van a szakember egyéni beleérzőképességére és a vezető tekintélyére. Ha egy zenekar „karmester nélkül” működik, az vagy átcímkezés (mivel voltaképpen a koncertmester lesz a karmester), vagy egy elavult, túlhaladott állásponthoz való visszatérés. A próbák nagy száma miatt a karmester nélküli zenekar, amúgy sem sokkal életképes.

A támogatók a koncerteken tapasztalt minőség alapján érveltek a vádak ellen. Méltatták a művek előírás szerinti interpretálását. Az első, átállási szakasz után, a próbák száma már nem kirívóan magas. A koncertmester nem valamiféle bűjtött karmester, hiszen a karmester nélküli játék visszaállítja „a közös zenélés eredeti közösségi elvét” (Alfred Malige).

A támadók és ellenzők valamennyien egyetértettek abban, hogy a karmester nélküli zenélés képességfejlesztő, és a

zenei színvonal szempontjából is jó hatású. Amiben egyesek a zenészi kreativitás rehabilitációját látták, abban mások éppen a kívánatos önkéntes önfegyelmet értékelték leginkább.

A lipcsei karmester nélküli koncertsorozat a projekt meglepően pozitív fogadtatása ellenére rövid idő múlva, a negyedik fellépés (1929. április 29.) után véget ért.

A lipcsei koncertsorozat vége

A hasonló kísérletek New Yorkban, Würzburgban, Karlsbadban, Genfben, Varsóban, Kijevben és több szovjet városban szintén rövid életűek voltak. 1933-ban, tízéves működés után a moszkvai Perszimfánsz is feloszlott. Ez a kudarc ma már általában – vagyis a dirigálástörténetben – csupán eggyel több érv a karmester történelmi fejlődés mellett. Ha alaposabban szemügyre vesszük, a kudarc oka sehol sem zenei jellegű, hanem mindenütt valami egyéb tényező. A moszkvai Perszimfánsz sorsa az egyre erősödő sztálinizmus kultúrpolitikai konstellációjának megfelelően alakult. Lipcsében a működési feltételek jelentették a legfőbb akadályt. A próbákat a szolgálati időn kívül kellett tartani. A munkából származó bevételt viszont egy nyugdíjpenztárba fizették volna be. A motiváció így módon jelentősen csökkent. A lipcsei zenekarnál amúgyis nagy volt a fluktuáció, mivel a zenészeket mindig egy évre szerződteték. A konzervatív belső hangok szét húzó hatása így fokozott erővel érvényesülhetett.

A lipcsei zenekarban is volt néhány olyan zenész aki már 1933 előtt csatlakozott a nemzetiszocialista párthoz. (1931-ben antiszemita ügyletei miatt bukott meg Alfred Szendrei, a zenekar állandó karnagya.) A fasizálódó Németországban egy karmester nélküli együttesnek nemigen lehetett létjogosultsága. Peter Raabe, karmester, zenekutató, aki ekkor a Reichsmusikkammert dirigálta, már 1935-ben megállapította, hogy a német zenekarok kezdettől fogva nemzetiszocialista hatás alatt álltak. „Itt a vezérelv a legmesszebbmenőkig érvényesül, a vezető tekintélye megfellebbezhetetlen.”

(Das Orchester 1/98)