



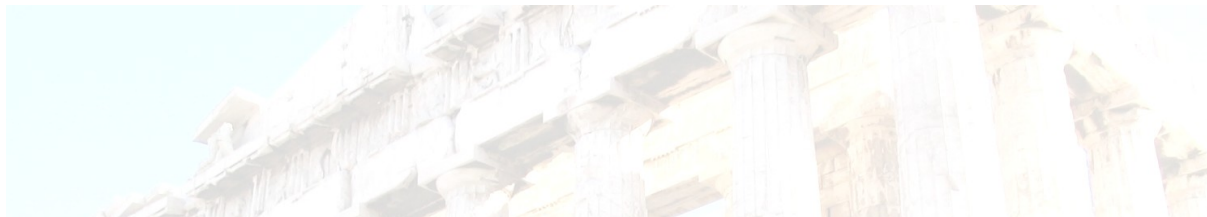
NAXOS

lemezajánló

2007/II.

The CLASSIC FM
GRAMOPHONE
AWARDS
2005

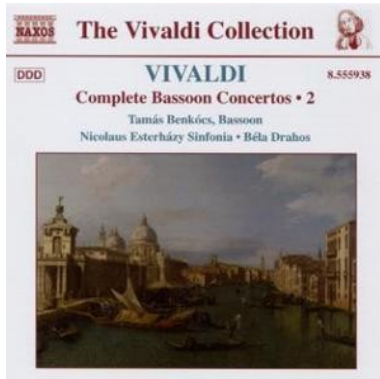
LABEL OF THE YEAR



Tartalom

- A csábítás művészete
(Vivaldi/Benkócs)
- Beethoven-szimfóniák Liszt
átiratában (Liszt/Scherbakov)
- Ezrek (Mahler/Wit)
- Chopin sava-borsa
(Chopin/Cortot)
- Üdítő szimfóniák egy
operaszerző tollából
(Gounod/Gallois)
- A húrokon túl
(Henze/Skaerved)
- Don Carlos – ahogyan még
sosem hallottuk (Verdi/Hold-
Garrido)
- Archív gömbölyűség
(Schumann/Grieg/Franck/Gies-
eking)
- Seregek ura, Ábrahám Istene
(Schönberg/Kluttig)
- A romantikus Haydn
(Haydn/Schuldt-Jensen)
- Lassan járj... (Strauss/Wit)
- Egy zenélő képeslap
Landowskával
(Bach/Mozart/Chopin/Landows-
ka)
- Beethoven a panelben
(Tippett/Donohoe)
- Elgar light – a tört szenvedély
poémái (Elgar/Wass/Judd)

- Emóciók hegedűre és zenekarra (Bruch/Fedotov)
- A heroina és a dal (Schumann/Lehmann)
- Aki tudja, mit ír (Petitgirard/Petitgirard)
- De hát... (Sosztakovics/Scherbakov)



A csábítás művészete

Ha el akarnék csábítani egy érzékeny, de erényes lányt, csakis Vivaldi fagottversenyeit hallgatnám a találkozó előtt, közben – és ha még sem sikerült, akkor utána is. Mint minden Vivaldi-alkotás, a fagottversenyek mindegyike is egy-egy bonbon, egy-egy kis krémes süti, ami se főételnek, se előételnek nem jó, de desszertnek annál inkább. Sosem mennék el egy Vivaldi-fagottversenyek sorozatát megszólaltató koncertre, csak, ha csábítani akarnék.

Elképzelem, hogy a hónapok óta imádott nőt elhívom a Zeneakadémiára. Drahos Béla karmesteri pálcája a magasba lendül, Benkócs Tamás pedig fújni kezdi a szólót. Ő, az imádott, megkérdezi, hogy ki is az a Vivaldi; tudod, az a vörös pap, a lányiskolában. Fintor, az arcán, majd csak ennyi: a kéjenc. Ja, nyugtázom, a mázlista. Benkócs nem törődik velünk, az állóhelyjeggyel épp az egész sort felállító fiatal egyetemistákkal. Leülünk, elfelejtettem, kik is játszanak? A Nicolaus Esterházy Sinfonia, talán a legprofibb magyar barokk és klasszicista előadó-együttes.

Benkócs intonál és belekap a fájdalmas sóhaj-motivikába, egy-egy hosszú ariettába, Vivaldi csendben mollba húzódik, ő pedig babrál a kezeivel, zsebkendőért. Persze, nekem előbb kerül a kezembe, majd az övébe. Áh, köszönöm. Szépen játszik. Ja – gondolom én, Hara-tanítvány, a Fesztiválzenekar első fagottosa volt, aztán a Maláj Szimfonikusok szólamvezetője, majd visszajött a BFZ-be. Szépen fúj.

Ez olyan kedves, kis esti darab. Egy kis éji zene, nem? Na, mit feleljek? Ha elmondom, hogy az Mozart, lóttek a találkának. De Vivaldi közbelép és megment, ez bizony az Rv 501-es, B-dúr „Éjszaka”-fagottverseny, melynek programja van. *Képzetek*, *Álom* és a *Hajnal* tételekkel. Rám néz, ez tiszta Rómeó és Júlia, nem? Te meg én? De hangosan csak annyit, hogy igen, de mire felelnék, már zeng a taps. Vége? Miért ilyen rövid egy versenymű? Mert lányoknak írta..., na, kész a baj. Nem azért, mert... hanem, mert ezek a tanítványai voltak és tandarabok. De magyarázhatok én, azt hiszi, minden férfi csak egy nagy...

Benkócs, hajrá, éljen az F-dúr RV 488-as versenymű. Ezt is lányoknak írta? Kajánul kérdi, de hát a zenetörténet azt mondja, hogy igen, s nincs más válasz. Szerinted, én is meg tudnék tanulni fagottozni? Persze, Vivaldi helyett én, szívesen. Vigyor, na, csend. Jó, a felcsendülő B-dúr nekem már kezd összefolyni, olyan, mint a többi. De ő lelkesen hallgatja, végül is ezért hoztam. Az a sok jól adagolt moll-akkord kezdi megtenni a

hatását. A zsebkendő másodszor is elkel, a B-dúr Larghettója nem adja magát könnyen.

Szünet, kettőnk közt csend. Meghatódott, végre, éljen Vivaldi! Tényleg lányiskolában tanított? Igen, de ő pap volt, még hozzá vörös hajjal, ezért csúfolták vörös papnak. És soha, egy tanítványával sem? Csak a fagottosokkal. Honnan tudod? Akkor miért ilyen érzékeny könnyedek ezek a lassútételek? És miért ilyen virtuózak az Allegrói? Talán, hogy senki ne érje őket utol!

Drahos újra int, a hegedűk enyhén historikus figurákat hoznak, ha nem is oldják ugyan fel a romantikus felhangokat, de nem túlozzák el az affektusokat. A zene zene marad, a színpadon történik a néhány fős kamaraegyüttes és a szólista között. A zenekar pontosan megy Benkócs után, vele lassulnak, vele gyorsulnak, Benkócs pedig intonál a zenekarhoz. Hallhatóan játszik a díszítésekkel, mordentekkel, trillákkal, parányzókkal, körülírásokkal, előkéekkel, vagy csak a tartott utolsó hangokkal. Játékkal, barokk szólista manírral oldja azok túlhevített komolykodását. Skálafutamai, magasra beszúrt hangjai mind lekerekített, gömbölyű, testes hangok. Nem figyelek Rá, a fagottban gyönyörködöm. Ő nézne, de már csak hall.

Az RV 467-es, C-dúr, egyike a mester húsz C-dúr fagottversenyének. Tényleg húsz? Tényleg, a harminc bűgösíp-versenyből. Micsodából? Régen magyarul bűgösípnak hívták a fagottot. Tényleg? Már csak a fagottot hallja. Elégedett vagyok. Ezt akartam, ezt a hatást. A hideg *famme fatale*, a megszólíthatatlan jégkirálynő, végre megtört. Zenét hallgat, és sír. Illetve biztos vagyok benne, hogy belül sír. Pedig a 467-es C-dúr első tétele alapvetően vicces. Mondom is neki, ez olyan vicces, mint egy *Arlecchino*, nem? Igen, annyira szép. Látom, nincs sok hátra a teljes diadalhoz. Szép az *Andante*, Benkócs újra *amoroso* lovaggá válik, halkan bűgja el a szerenád lágy és kesergő szavait. Nekem van időm, hallgatom, s felfogom végre, mennyire máshogy gondolkodik a barokk a zenéről,

érzelmekről, mint mi a romantika után. Mennyire hatalmas sóhajok, mennyire végtelen, de természetes zenei gesztusok építik fel motívum-technika helyett. Mennyire a hang a fontos, nem pedig a fontos a hang. Észre sem veszem, mikor előbb csak a fürtjei, majd a feje is vállamon.

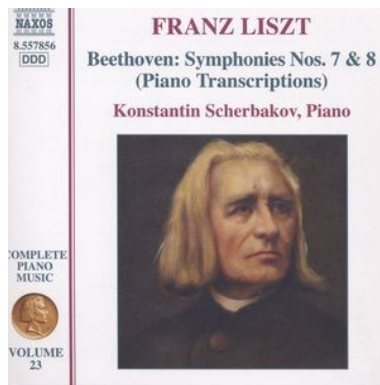
Végre, de persze az Andante nincs három perc. Nincs kadencia sem, de ijedelmem, hogy vége a varázsnak, elmúlik, amikor látom, illetve inkább csak érzem, hogy a fergeteges C-dúr Allegro rohamait és oktávugrásokkal tarkított meneteit is szomorúnak érzékeli, s marad a vállamon. Remélem, lesz ráadás, mert kénytelen leszek valamit csinálni, ha nem. Szerencsére Drahos készült, Benkócs szintén, és jön a 486-os F-dúr. Szerintem, aki a romantika pártján állok két lábbal, ugyanaz, szerinte, mennyire újszerű. Az orgonapontos futamok miatt virtuóz, a hangnemi kalandozás miatt szomorkás. A hangerő- és a regiszterváltások miatt pedig végtelen gazdagságúnak tűnik. Pedig szerintem Benkócs pianói és fortéi között lehetne nagyobb különbség, s a zenei folyamatokat jobban is tagolhatná, s belemerülhetne mélyebbre a barokk largók világába. De közben Ő csak csendben szipog vállamon, így minden finomkodás felesleges.

Meg akar tanulni fagottni, meg adjam kölcsön a Vivaldi cd-t. Ja, és az egyetlen férfi, aki meg tudta hatni életében, az – Vivaldi. Az első csók után én is felkerültem a listára, igaz Vivaldival nem vetekedhetem. Be is vásároltam egy sorozatnyi Vivaldit. A Naxostól.

Windhager Károly

Vivaldi: Bassoon Concertos, Vol 2. / Benkócs, Nicolaus Esterházy Sinfonia, Drahos; 8.555938

Vivaldi: Bassoon Concertos, Vol 3. / Benkócs, Nicolaus Esterházy Sinfonia, Drahos; 8.557556



Beethoven-szimfóniák Liszt átiratában

Hogy az a bizonyos csók, amellyel Beethoven illette a csodagyerek Lisztet, inkább csak legenda mint valóság, ma már teljesen bizonyos. De az is egyértelmű, hogy Liszt mindent megtett azért, hogy a nagy zeneszerzőt híven szolgálja zongoraműveinek előadásával, zenekari műveinek vezénylésével, valamint azzal, hogy a szimfóniákat átírta zongorára, és előadta egy olyan korban, amikor egy-egy hozzá hasonló utazó zongoraművész sok helyre eljuthatott, ahol szimfonikus zenekar nem igen létezett.

Persze szó sincs arról, hogy Liszt egyszerűen csak zongorakivonatot készített volna e művekből, mint többen már őelőtte. „Képzeletét a szimfóniák támasztotta kihívás mozgatta meg: hogyan lehet a tíz ujj korlátjának dacára *épségben megőrizni Beethoven gondolatait?*... Egyrészt felülmúlhatatlan abban, ahogyan a zongoraváltozat textúrájába a legtöbb zenekari elemet tudja beépíteni, másrészt pedig ahogyan a feladattal járó, látszólag legyőzhetetlen technikai problémákat a lehető leginkább zongora szerűen képes megoldani.” (Walker)

Liszt a Madonna del Rosario kolostorban 1863 tavasza és 1865 nyara között dolgozott a szimfóniák átiratán, beleértve, hogy a már korábban elkészült *Ötödiket*, *Hatodikat* és *Hetediket* csak revideálta ekkor. És természetesen olyan műsorozat született, amely sokkal inkább Beethoven szolgálatát, mintsem az akkor a virtuóz zongorista pályafutástól régen visszavonult zongoristának kínál népszerű csillognivalót.

Aki tehát e darabok előadására vállalkozik, egyrészt félelmetes Liszt-művekkel kell megbirkóznia, másrészt – és sokkal inkább – ennek során Beethoven szellemiségét kell megőriznie. Játékának azt a Beethoven iránti alázatot kell tükröznie, amelyekkel Liszt is viseltetett az átírás során a nagy előd irányában.

Pedig ma már senki sem ezekből az átiratokból akarja megismerni a zeneirodalom leghíresebbjei közé tartozó műveket – arra ott vannak a hangfelvételek, amelyek meg is nehezítik az előadó dolgát, hiszen ezek révén a szimfóniák már eredeti zenekari hangzásukban éget be agyunkba. De Scserbakov az egyetlen helyes alapállásból indul: kifejezni Liszt csodálatát e szimfóniák iránt. Természetesen ez, mint pianistának nem esik nehezére: 1983-ban Moszkvában Rahmanyinov-versenyt nyert, majd 1990-ben Asolóban négy estén eljátszotta a szerző összes művét – ezt Richter is meglelégedéssel hallgatta.

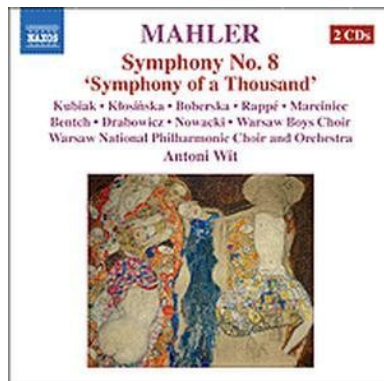
Nagyon szigorú, minden hangot tudatosan megformáló játékot hallhatunk tőle. Sokkal inkább azt a Beethoven-hangzást valósítja meg a modern zongorán, amit az utóbbi időben az autentikus hangszeres zenekaroktól (például Norringtonétól) kaptunk. Természetesen nem csak a vibrató nélküli játékról van szó, hanem a szikárabb hangzásról, másfajta dinamikai és agogikai játékokról is. Scserbakov nagyon ügyel az eredeti jelzések betartására, semmiféle, a romantikus előadóművész imázsához hozzáképzelt kenés, pontatlanság nem található nála. A tizenhatod szünet plusz tizenhatod szünet az egy rövid szünet és egy rövid hang nála, ahogy írva van, a staccato az staccato, ahogy írva van, tempó nem változik, csak ahol írva van.

Ennek a kontúrosabb Beethoven-képnek a megrajzolását a hangmérnöki munka is segíti, nincs túldimenzionálva a zongorahang, természetes, és nem megnagyobbító visszhangos térben szól. Vagyis Scserbakov nem egy nagy romantikus zongorista szemszögéből közelít Liszt zongoraművein keresztül Beethovenhez, mint azt az őelőtte a szimfóniákat felvevő művészek leginkább tették, hanem a nagyon is Beethoven-hű átiratokon

keresztül korunk „korszerű” Beethoven-képét igyekeznek zongorán is bemutatni. Sikerrel.

Varga Péter

Beethoven-Liszt: Symphonies Nos. 7 & 8 / Scherbakov; 8.557856



Ezrek

Egy teljesre tervezett – és immár kivitelezett – Mahler-szimfóniaciklus befejező epizódja ez a lemez. A kilencvenes évek elején valószínűtlenül rövid idő alatt, mondhatni kutyafuttában, tulajdonképpen néhány rövidebb felvételi időszak alkalmával rögzítette a lengyel karmester, Antoni Wit Gustav Mahler nyolc szimfóniáját. Akkor a *Nyolcadik szimfónia* felvétele – minden valószínűség szerint anyagi okokból – nem készült el. Arra egészen 2005 nyaráig kellett várni, a megjelenésig pedig egy újabb hosszú évet. Ezzel a cd-vel mindenesetre teljessé vált a ciklus, még ha a korábbi megjelenések óta sok víz lefojt is a Visztulán.

S bizony cserélődtek az előadók is, pontosabban változott a közreműködő zenekar. Mintegy tizenöt évvel ezelőtt, a hazájában már akkor is komoly respekttel bíró dirigens, Antoni Wit a Lengyel Nemzeti Rádió Szimfonikus Zenekarával vágott bele e hatalmas vállalkozásba, a Mahler-szimfóniák rögzítésébe. Akkor a lemezek a Lengyel Rádió központjában, Katowice hangversenytermében készültek; Wit azokban az időkben (helyesebben

1983 és 2000 között) volt az említett zenekar igazgatója. 2002 óta azonban Lengyelország nemzeti zenekarának, a Varsói Nemzeti Filharmonikus Zenekarnak az irányítását látja el, s mint ilyen, természetesen szívesebben készít lemezeket saját zenekarával. Gondolom már csak azért is, mert a lemezek tanúsága alapján a jelenlegi Varsói Filharmonikusok lényegesen jobb együttesnek tűnik, mint a Rádiózenekar évekkorábban. Azt hiszem, nem vállalok túl nagy kockázatot azzal, ha kijelentem, Wit korábbi Mahler-lemezei, bár korrekt produkciókkal szolgáltak, nem tudtak érdemben versenyezni a nagy kiadók sztárzenekarokat foglalkoztató kiadványaival, helyenként kissé slamposak, körülményesek és nehézkesek voltak az előadások, nem csillogtattak páratlan orkesztrális megoldásokat, ráadásul a lemezek hangminősége is hagyott kívánni valót maga után; ahogyan ma mondanánk: volt egy kis provinciális ízük.

Innen nézve szerencsés döntésnek tetszik, hogy az „Ezrek szimfóniája” akkoriban nem lett a sorozat része, mert a lemezen hallható előadók rendkívül meggyőző teljesítményét figyelve bizvást kijelenthető: ez a cd nem is készülhetett volna jobbkor. A zenekar remekel, a szólisták kivétel nélkül pompásat nyújtanak, s a kórus is igen megbízhatóan teljesít.

Korábban magam is nem csekély averziót tápláltam ezzel a szimfóniával szemben, gondolván, monumentalitását pusztán az előadói apparátus gigantikussá duzzasztásából nyeri, nem annyira a darab tisztán művészi kvalitásai predesztinálják a világban mindenfelé tapasztalható példátlan népszerűségre. Bevallom, nemigen tudtam mit kezdeni a Hrabanus Maurus-i pünkösdi himnusz (Veni, creator spiritus) és a *Faust* második része utolsó jelenetének összeházasításával. Csak az utóbbi években enyhült az ellenérzésem az „Ezrek szimfóniája” iránt, számos pompás hangfelvételt, Soltiét, Rattle-ét hallgatva. De ma már nyugodtan ide sorolhatom Antoni Wit ezen olvasatát is, hiszen számos fontos összefüggésre mutatott rá a művön belül, melyek korábban homályban

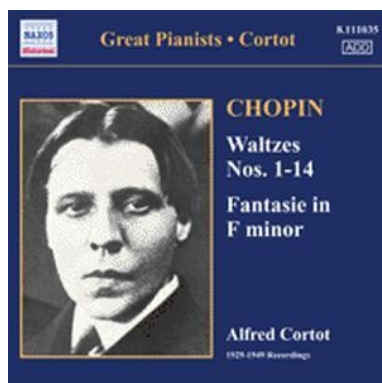
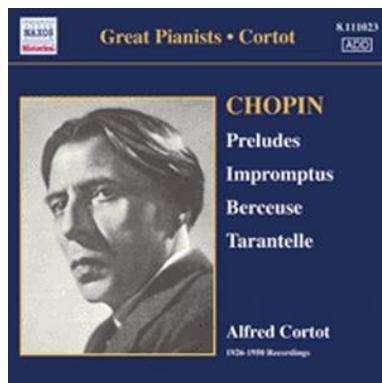
maradtak előttem. No persze, mindig is meg voltam győződve róla, milyen sokat számít az igazán jó előadás egy Mahler-szimfónia esetében.

A szólisták között kiváló lengyel énekeseket találunk: Barbara Kubiak, Izabela Klosinska, Marta Boberska, Ewa Marciniak, Wojtek Drabowicz vagy Piotr Nowacki neve számomra eleddig nem csengett ismerősen, nem így a nemes alt hanggal rendelkező Jadwiga Rappée, aki már Wit egy korábbi, a *Második szimfóniát* rögzítő lemezén is szerepelt egy gyönyörű *Urlicht*-tel. Külön öröm, hogy az énekesek sorában üdvözölhetjük Timothy Bentch-et is. Ő az előadás egyik legnagyobb nyeresége: sosem hallottam a darab meglehetősen kényes és cseppet sem egyszerű tenorszólamát ilyen szépen formálva, mégis visszafogott szenvedéllyel és átélten előadni. Az énekkar (a Varsói Filharmonikusok Kórusa, a Krakkói Rádió Énekkara, a Stefan Wyszyński Egyetem Kórusa és a Varsói Fiúkórus), bár itt-ott nehezen birkózik meg a vaskos „anyaggal”, végig jól bírja erővel. Wit tartalmaz előadást dirigál, a darab belső arányai a monstruózus tömbök ellenére maradéktalanul a helyükre kerülnek. Tempóválasztás, és -váltások, dinamikai tagolás tekintetében hagyományos Mahler-előadást hallunk, de a legjobb fajtából.

Sokan állítják, a nagy műveknek nincs szükségük konzseniális interpretációra ahhoz, hogy csorbíthatatlanul hatni tudjanak. A Mahler-szimfóniák meggyőződésem szerint nem okvetlenül ilyenek, nagyon is igénylik a megalkuvások nélküli, művészileg tökéletesen kivitelezett előadást. Szerencsénkre Wit *Nyolcadikja* a legmagasabb rendű artisztikum követelményeinek is megfelel, azért ajánlható fenntartások nélkül.

Balázs Miklós

Mahler: Symphony No. 8 / Soloists, Cardinal Stefan Wyszyński University Choir, Polish Radio Choir, Warsaw Boy's Choir, Warsaw National Philharmonic Orchestra & Choir; Wit; 8.550533-34



Chopin sava-borsa

Annak idején idős, mosolygós zongoratanárom sokszor elmondta, hogy a nőket csak Chopinnel lehet levenni a lábukról. Zongorázhat az ember bárki mást, Scarlattit, Bachot, Bartókot – a nők meghallgatják és hazamennek. Ám, ha az ember Chopint játszik, akkor sikerül elrabolni a szívük felét. Sosem tudtam eldönteni, hogy idős, mosolygós zongoratanárom vajon hányszor játszott Chopint, hogy felesége ezt miként is fogadta, s mennyi tapasztalata is lehet a zongorázó flörtben, de ő váltig kitartott nézetei mellett.

Mivel abban a korban voltam, amikor egyetlen napi foglalatosságunk a hódításról szőtt álmódosítás, elővettem a *Prelude*st és gyakorolni kezdtem. Én, a magam kigondolta érzelgősségig tágítottam ki a darabokat, hogy minél jobban hassak. Bátran és harciasan vittem órára, de idős, mosolygós tanárom csak a fejét rázta, leült a zongorához, beállította a

metronómot és játszani kezdett. – De, tanár úr, metronómmal, hogy lehet hódítani? – Csak a Chopin zenéjével lehet, saját változattal nem!

Alfréd Cortot-t hallgatva éledt fel újra e régi emlékem. Az ő játékához nyugodtan felhúzhatom a metronómot, egy pillanatra sem tér el a kotta belső szabályosságától, s mégis mindenki sírdogál a cd-t hallgatva. A tartalom szabálytalanságát az alak szabályosságára építi fel. Ennél többet nem is lehet hozzátenni Chopinhez. Cortot játékában mindezen túl az is feltűnik, hogy minden darabot egy nagyobb egész részének érzékeltet. Akár a keringők sorozatát, akár az előjátékokat hallgatjuk, az önmagukban is megálló zenei pillanatfelvételek egy nagyobb mesébe kerülnek bele. A játék során megteremtődik Cortot ciklus-dramaturgiája, a hol gyorsabb, hol lassabb tempó, a hol hangosabb, hol halkabb hangerő, a hol keményebb, hol lágyabb billentés. A tételek az előadás során kapcsolatba kerülnek egymással, párbeszédbe bocsátkoznak egymással, ahogy a hangszínek, tempók és a hangerő egy hatalmas összefüggő folyamatot alkot.

Hogy mennyire élő volt Cortot számára a Chopin-kánon, arra szép példa, hogy a 7., *cisz-moll keringőt* öt évvel, a 9., *Asz-dúr (Búcsú) keringőt* pedig három évvel korábban is felvette, s mégis illeszkednek az 1934-es felvétel ciklusához. A különbségek persze még ízesebbé teszik a kiadványt. Cortot az 1929-es felvétel elején gikszert játszik, s inkább hangsúlyozza a kiinduló drámát, mint az 1934-ben. Ugyancsak különbség, hogy a korábbi felvétel estén a futamok csak a feszültségfokozáshoz tartoznak, s az átvezetés a feladatuk, addig 1934-ben pont a futamokat tematizálja és szólaltatja meg főszereplőként. Az 1934-es felvétel esetén a ciklus felvételében alakulhatott ki a koncepció, míg 1929-ben csak egy nagy tervként létezett az egész, így érthetőek a hangsúlykülönbségek.

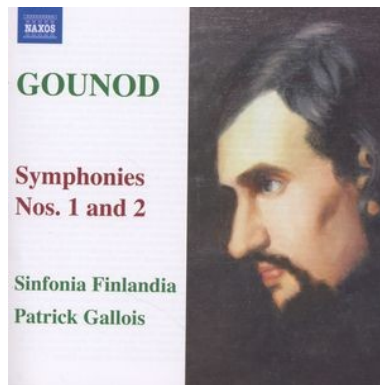
Amíg a keringők ciklusa illeszkedik korunk Chopin-képébe, s megfelel a kialakult kánonnak, addig az *Előjátékok* sorozata túlemelkedik a megszokott „könnyes” hangulaton. Igazi költői erő és bánat szólal meg

benne nagyon csendes szárnyalással, minek következtében az embert az érzelmek nem lerántják, hanem feldobják. A karmester, kamaraművész, zongorista Cortot az *Előjátékok* kapcsán Chopint felemelte a romantika legnagyobb mesterei közé, azok közé, akik a nemsíró férfiakhoz is szólni tudnak. Hogy sírjanak.

Windhager Károly

Chopin: Preludes, Impromptus, Berceuse, Tarantelle / Cortot; 8.111023

Chopin: Valses, Fantasie in A minor / Cortot; 8.111035



Üdítő szimfóniák egy operaszerző tollából

Charles Gounod Párizsban született. Még csak ötéves volt, amikor festő édesapja, François-Louis – aki egyébként Ingres barátja volt – meghalt. Charles zongorista édesanyjától kapta zeneóráit, később Anton Reicha tanította összhangzatra és ellenpontra, majd 1836-ban a Conservatoire hallgatója lett. Halévy, Berton, Le Sueur és Paer irányítása mellett tanult zeneszerzést. 1837-ben elnyerte a Római díjat, és néhány évet töltött a Villa Mediciben, ahol legfőbb pártfogója az igazgató, Ingres volt. Egyre erősödő érdeklődéssel foglalkozott az egyházzenevel. Nagy hatással volt rá Fanny Hensel, Mendelssohn testvére, aki Bach és Beethoven zenéjével, illetve Goethe írásaival ismertette meg az ifjú komponistát. Gounod később Bécsbe, Berlinbe, majd Lipcsébe látogatott, s utóbbi helyen volt alkalma találkozni Mendelssohnnal is. Párizsba visszatérve organistaállást

vállalt, s végleg megszületett benne az elhatározás, hogy a zenének szenteli életét.

A korai romantika mesterének operái kezdetben nem arattak túlzott sikert. Az első igazi diadalt a *Faust* bemutatása hozta, 1859-ben. Ezután hasonló fogadtatásban már csak a *Rómeó és Júlia* részesült, a többi operája feledésbe merült. 1870-ben Londonba költözött, ahol megalapította Gounod's Choir nevű kórusát. 1874-ben tért vissza Párizsba, ettől kezdve számos egyházzenei művet komponált. Vitathatatlan, hogy zenéje erős hatással bírt az őt követő francia operaszerző nemzedékre, Bizet-re, Massenet-ra, Delibes-re.

Szóban forgó szimfóniái 1855-ben születtek. Az *Első szimfónia* nyitótétele egy opera nyitányának is beillene. Szinte látjuk magunk előtt a színpadot, és csak arra várunk, mikor gördül már fel a függöny. Az egész zenének valamiféle Mozartos-Mendelssohnos jellege van, hagyományos formák, kitűnő hangszerelés, fiatalos lendület. A méltóságteljes, lassan menetelő második tétel kifejezetten izgalmasan megkomponált zene, közepén egy mélyvonósokkal indított figyelemreméltó fúgával, amely után természetesen visszatér a menetelős alaptéma. A harmadik, Scherzo tétel akár egy Mozart-szimfónia menüettje is lehetne, könnyed, levegős, üdítő muzsika. A Finale lassú bevezetéssel indul, rendkívül feszült, várakozásteli hangulatban, hogy aztán kezdetét vehesse a fergeteges Allegro, pompás rézfúvós állásokkal.

A *Második szimfóniának* az első tétele kezdődik lassú bevezetéssel, nagyvonalúan, érzelmesen, szinte panaszkodva, az embernek már-már könny szökik a szemébe, de még épp időben beindul az Allegro agitato, és helyrebillenti a lelki egyensúlyunkat. Franciásan bájos muzsikát hallunk szonátaformában, hangszerelési mestermunka, öröm hallgatni. Larghetto következik, amolyan „megcsillan a holdfény a tó enyhén borzolódó tükreben” hangulatban. Szép. Aztán egyszerre megváltozik az atmoszféra, mintha kivilágosodna kissé, felébredünk a mélabús álmodozásból, vagy legalábbis megpróbáljuk, de nem sikerül, mert újabb

– most már sokkal inkább romantikus stílusjegyekkel bíró – ábrándozás vár ránk. A harmadik tétel vészjósló indulása fergeteges Allegróvá fejlődik, energikusan, ifjú szenvedéllyel hömpölyög a muzsika, imitt-amott Beethovenes harci hévvel fűtve.

Egy meglehetősen fesztelen Finale zárja a lemezt, balettes-tipegős vonósszólam – nem megy ki a fejemből a *Szentivánéji álom*, Mendelssohn remeke –, fergeteges tuttik, könnyed hegedűs táncolások váltakoznak. Furcsa módon, dacára a hagyományos formáknak, az ismerősen csengő fordulatoknak, Gounod muzsikája nem unalmas, nem tűnik elcsépeltnek sem, van benne valami újszerű, egyéni íz.

Persze ehhez nagymértékben hozzájárul a lemezen hallható Sinfonia Finlandia és a 2003 óta őket irányító francia karmester, Patrik Gallois is. A dirigens fuvolistaként kezdte, Jean-Pierre Rampal növendéke volt. Szólistaként és zenekari játékosként egyaránt sikeres pályát mondhat magáénak. Számos világhírű karmesterrel és kamarazenei partnerrel volt alkalma szerepelni (Leonard Bernstein, Seiji Ozawa, Pierre Boulez, Yuri Bashmet, Peter Schreier stb.). Gounod szimfóniáit energikusan, izgalmasan vezényli. A zenekar nagyszerűen szól, figyelemreméltó a magvas, egységes vonóskari hangzás, de a fúvósok is kiválóak. Egyedül talán csak az igazi pianókat hiányolom kicsit a lemezről, de ez már tényleg csak egy apró megjegyzés, meg amúgy is ízlés dolga az ilyesmi.

-johanna-

Gounod: Symphonies 1 & 2 / Sinfonia Finlandia, Gallois; 8.557463



A húrokon túl

Hans Werner Henze, az idén 81 éves német zeneszerző hazánkban igen kevésbé ismert. A Naxos jelen cd-je egy életmű két szélső pontján megjelenő alpművet bocsát a zenebarátok rendelkezésére, az 51 év távlatában megírt 1. és 3. *hegedűverseny* felvételével.

Gerhard Dietel *Zenetörténet évszámokban* című időrendi katalógusa az 1945 utáni szerzők közül Henze életművét ismerteti a legmélyebben, s beszédes, hogy az ő *Requiemje* zárja a kötetet. Henze (1926*), akit a kortárs német zenetudomány a '45 utáni nemzedék legjelentősebbnek tekint, alkotásai központjában a színházhoz kötődő zenék állnak. Szinte nincs olyan alkotása, melynek ne lenne – bármennyire hangsúlyos is a hangszeresség – köze a színpadi előadáshoz. Az erős színházi jelleg külső elbeszéléssíkot alkot a művek befogadása során, s leginkább az alakzatok egymásbafűzése során nyer értelmet a mögöttes szöveg, ahogy az minden esetben az erkölcsi súlypontokat tartalmazza, mely aztán az egész mű alaphangját meghatározza. A színpadiasság okai egyfelől kereshetők a szerző politikai elkötelezettségében, azaz a szerző tudatos humanista politikai látképben helyezi el a zenei eseményt. A színpadiasság másik forrása az olasz romantikus operahagyomány hatása, mely mind a humanizmus, mind pedig a szerző magánélete felől értelmezhető – a világháború utáni Németországból Henze lelkiismereti okokból Olaszországba menekült.

A szerző Hindemith felől közelíti meg a külső világ zenei ábrázolásmódját, s a mester alapkaraktereit átvéve végül Ligeti- és Sztravinszkij-hatásokat is felhasznál. Az egyes művek kapcsán különösen jelentőssé válnak olykor a dzsessz-elemek, máskor viszont pedig a kifejezett kubai, afro-amerikai ritmusok. A posztmodernitás utolsó évtizedében pálcát tör a zenei realizmus jelentősége mellett, amit főként Monteverdi, Mozart és Mahler révén fedez fel magának.

Sokrétű stílusát talán Sosztakovics felől a legkönnyebb megközelíteni, sokban azonos politikai zenelátásuk, eszköztáruk és a tonalitás idézőjelek közti alkalmazása miatt is. Henze bemutatói rendszerint botrányt arattak, s több operáját az első alkalommal akarata ellenére megváltoztatott alakokkal mutatták be – pl. a *Szarvaskirály* 1956-os bemutatója esetén.

Az *1. hegedűverseny*, a versenyművek történetében ritka négytétéles formát kapott, ahol az egyes tételek akár önálló események elmesélésére is elég erősnek bizonyulnak. A közvetlen a 2. világháború befejezése után született hegedűverseny már magában hordozza a neoklasszicista alapok felett a harcos humanizmust. A szép és a rút, a lélek – mint a hegedű hangja – és az erőszak sokszoros, körkörös és kilátástalan összecsapásában egyértelműen a lélek kerül ki győztesen a maga mélységesen zenekarilag megtámogatott gyászával és siratójával. „Hegedűrequiem az elmúlt borzalmakért” címet adhatnánk a versenyműnek, különösen Peter Sheppard Skaerved hegedűszólójával. Mivel Skaerved az idős Henze egyik állandó szólistája, a 2004-ben Saarbrückenben rögzített felvételen valójában a szerző jóváhagyását is vélhetjük. A hegedűművész az első tétel lágy és panaszos hangszíne hirtelen vált durvává a második tételre. A harmadik tételben minden magasságig magasába emelkedik az elviselhetetlen fájdalom hatására. A humanista Henze itt azonban nem hagyhatja abba a zeneművet, kell, hogy feloldást adjék, így kerül a negyedik, az *Allegro molto vivace* tétel a fináléba. Igaz, a vívódó lelket, a hegedűszót maga alá temeti végül a

külvilág hatalmas zenekari tuttija, de csak miután az már elmondta mondandóját.

A 3. hegedűverseny témájában megint csak a második világháború Németországához kötődik – kétszeres áttétel közvetítésében. Thomas Mann a háborúba ájult Németországról írja hatalmas történelmi paraboláját a *Doktor Faustus*ban. Doktor Faustus, egyrészt egy személy, s közben a parabola hordozója is. Az ő életéhez kötődik a harmadik verseny egy-egy tétele. Így a végzetes, halálos kórt adó örömlányt, Esmeraldát jeleníti meg az első tétel, míg a Leverkühn unokaöccsét, a selypítése miatt Echo-ként szólókatott Nepomukot a második, végül a Leverkühn hegedűművész barátját, Rudit a harmadik. A sokszoros csavar során Henze időskori életmű-összefoglalójával és egyben ars poeticájával találkozunk. Henze egyszerre lép elénk Leverkühnként, ahogy Esmeraldát megjeleníti, s egyszerre Henzeként, ahogy Rudit kineveti. Henze számára fontos a folyamatos játék, a szerepek állandó keverése, hogy minden illúzió, minden polgári maskara levétessék, s ezáltal a valóságos síkok feltárhatóvá, átjárhatóvá váljanak. Bár főként esztétikai, kompozíciós és zenetörténeti képzettársítások mentén szerveződik meg a zene, nem elengedhetők a mögöttes humanista szöveg olvasatai sem – a polgári polgártalanságtól. Ahogy Leverkühn a pusztulás krónikása, úgy válik azzá Henze is a harmadik tétel szerepfordultával, s ahogy Corellit, Bachot, Berget, Bartókot és Beethovent idézi. A Berg versenyműben felhangzó Bach-korált – *Es ist genug* – szólaltatja meg, amivel szereplírāja lassan a teljes rejtélyességet ölti magára.

Skaerved mint Leverkühn eseményeinek mesélője, hegedűjével leginkább Zeitblom professzort személyesíti meg, de hogy ő ki is a Henze-i szerepkatalógusban, azt már kénytelen vagyok az olvasóra bízni. Ahogy az *Öt Éjdarab* karneváljának megfejtését is. A szerialista és aleatorikus iskolai hagyományokat igen szabadon kezelő Henze tréfája, hogy a kubai zajos utcai élet idején megírt ciklusban a csendet tette meg zeneszerkesztő elvnek.

Henze: Violin Concertos 1 & 3, Five Night-Pieces / Skaerved, Saarbrücken Radio Symphony Orchestra, Lyndon-Gee; 8.557738



Don Carlos – ahogyan még sosem hallottuk

A *Don Carlos* című Verdi-operának legalább négy változata ismert. Autentikus verzióról nem igazán beszélhetünk, hiszen mindegyiket bemutatták, és valamennyi változat Verdi keze munkája nyomán jött létre. Persze a 1867-es párizsi premier balettbetéttel „súlyosbított” *Don Carlos*ától, amely francia nyelven hangzott el, hosszú út vezetett addig a – leggyakrabban négyfelvonásos formában játszott, olasz nyelvű – zenedrámáig (az 1884-es milánói verzió), amelyet mi ismerünk, köszönhetően annak, hogy sok évtizede csak ez a változat látható a pesti Operaházban.

Ám a lemezgyűjtők vagy a külföldi operaelőadások iránt érdeklődők számos nagy sikerű cd vagy dvd nyomán képet kaphattak egy – mondjuk úgy – bővebb *Don Carlos*ról, benne az eredeti I. felvonással, az úgynevezett fontainebleau-i képpel, amely során Erzsébet és Carlos először találkoznak. Ez az ötfelvonásos változat (amelynek a bemutatója 1886-ban volt Modenában) hallható a Solti-féle 1965-ös, a Giulini-féle 1970-es vagy a James Levine dirigálta 1992-es felvételen (ez utóbbi I. felvonása az elnyomott, éhező nép kórusával kezdődik, amely a másik két lemezen nem szerepel).

A Naxos-lemezen alapvetően a modenai változatot játsszák, ám kiegészítésekkel: hallható rajta a III. felvonás kerti jelenetét megelőző rövid rész, amelyben Erzsébet és Eboli ruhát cserélnek, így érthetővé válik az, hogy miként téveszthette össze őket a trónörökös. Kibővül a Posa halálát követő epizód is, mégpedig egy együttessel, amelynek Fülöp által énekelt vezető dallamát Verdi később a *Requiem Lacrymosa*-tételében is felhasználta. A mű befejezését is a párizsi változat szerint adják elő. Ezek a módosítások egy hibrid, azonban dramaturgiailag mindenképp indokolt verziót eredményeznek, amely ellen egyetlen – ámbár támadhatatlannak látszó – kifogás hozható fel, nevezetesen, hogy ebben a formában nem Giuseppe Verdi műve. Mindezek dacára élvezet hallgatni az ismeretlen részeket.

Az előadás színvonala igencsak hullámzó. Élő felvételtől van szó, amelyet 1999 végén és 2000 elején a stockholmi Operaházban rögzítettek, a karmester (Alberto Hold-Garrido) és a zenekar is elfogadhatóan, ám nem különösebben emlékezetesen teljesít. Sajnos, akadnak olyan alakítások, amelyek tökéletesen beleillenek a Naxos alacsony költségvetésű koncepciójába. Itt van például a Lerma gróf szerepét éneklő tenor, aki hallhatóan majd kiesik a nadrágjából, annyira igyekszik bejelenteni a Főinkvizítor (Bergt Rundgren korrekt alakítása) megérkeztét. Mit mondjak, alig-alig sikerül neki...

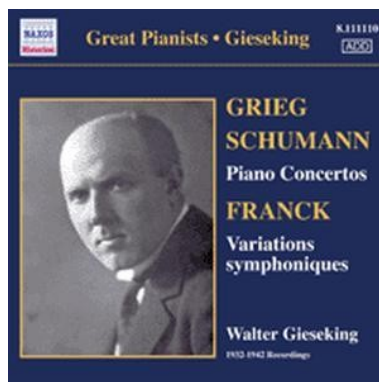
A címszerepben Lars Claveman nyers, technikailag ezer sebből vérző tenorja épphogy csak megüti a mércét. Végig forszírozva énekel, illúziókeltő pillanata nem sok akad. Sajnos, hasonlókat mondhatunk el az Erzsébet szerepében fellépő finn szopránról, a John Eliot Gardiner által lemezek sokaságán foglalkoztatott Hillevi Martinpeltóról is. Ő már túl nagy név ahhoz, hogy ilyen középszintű alakítást nyújtson. És mégis: a hangja nagy, ám nem különösebben szép, és teljesen hiányzik belőle a lágyság, amelyet még a kétségkívül meglévő drámai töltet sem tud ellensúlyozni.

Vannak azonban örömteli teljesítmények is: Ingrid Tobiasson Eboli szerepében, Peter Mattei Posa márkiként nyújt remek alakítást. A pálmát azonban a Fülöpöt éneklő Jaakko Ryhänen viszi el érces basszushangjával és elsőrendű szerepformálásával. Ryhänen a finn basszusiskola (Talvela, Salminen, Tilli) kiváló képviselője, talán nem énekel igazán olaszosan, ám például a Fülöp-Főinkvizítor-kettős végén a hangjával olyan mélységekbe ér le, amelyről a szerepben fellépő számos pályatársa még csak nem is álmodhat.

Mindent egybevetve, a Naxos *Don Carlos*ának jelmondata: csak gyűjtőknek! De nekik mindenképp!

Szilágyi Gábor

Verdi: Don Carlos (Highlights) / Ryhänen, Claveman, Mattei, Martinpelto, Royal Swedish Opera, Hold-Garrido; 8.557894



Archív gömbölyűség

A Walter Gieseking köré szövődő legenda egyik legfontosabb eleme, hogy szinte teljesen egyedül tanult meg zongorázni, igazán komoly vezetője összesen 3 évig volt. A zongoratanár hiányát belső megérzés, önkény és a hangzás finomsága pótolta. A Naxos archív cd-jén ezekből hallhatunk igen sok példát, s fedezhetjük fel egyben a századközep gömbölyű hangszerményét.

A cd-t nyitó Schumann-felvétel sokszoros kérdéscsoportot vet fel. Az 1942-ben rögzített German Columbia-felvételt, az USA-ból hazautazó német zongorista előadását milyen politikai környezetben helyezzük el. Ismert, hogy Giesecking nem vállalt semmiféle szerepet a nemzetiszocializmus építésében, de németként mégis hazatért. Az is ismert, hogy a világháború után ezért nem koncertezhetett az Egyesült Államokban, s Európában is jelentősen csökkent lehetősége. Az Ausztrália, Japán, Dél-Amerika földjén aratott közönségsikerek azonban fájóan kevésnek bizonyultak egykori diadalaihoz képest. 1953 után térhetett vissza az euró-atlanti politikai közeg hangversenydobogóira. Feltehetően a rárótt nyolcéves száműzetésnek is erőteljes szerepe van korai halálában, amennyiben esetében a 61 éves korban őt elérő halálnak nem voltak komolyabb előjelei.

Ha tehát végül is a művészetet a politikától elválaszthatónak tekintjük, és meghallgatjuk a felvételt, akkor szembesülünk azzal, hogy Giesecking egyrészt úgy tesz, mintha létezne egy Schumann által írt *a-moll zongoraverseny*, másrészt viszont sokszorosán él a Grieg által használt homofónia zongorának nyújtott nagyszerű vezetőszeressel. Mint Schumann legtöbb műve, az *a-moll zongoraverseny* sem egységes alkotás, nem létezik a szó hagyományos értelmében. Létezik ezzel szemben egy 1841-es *Fantázia*, melynek szonátaformájában a soroló variációk játsszák a főszerepet, majd a kidolgozás egy lassú szakasza révén a hagyományos háromtétélesség látszatát is keltik. Ez a negyedórás *Fantáziát* 1845-ben bővíti ki Schumann egy Andante grazioso *Intermezzóval*, csak hogy a zenei műfajok keveredése és egyben szerepvesztése teljessé váljék. Végül ugyanebben az évben születik meg egy zárórondó, mely tematikusan rendre visszautal az első tétellé váló fantáziára. Külsőleg tehát adott egy öttételes versenymű, mely azonban az attacca kiírások miatt egy hatalmas fantázia, miközben mindez három különböző zenei egység szerves-szervetlen, homofon szövegköztisége.

Ha Schumann művének léte művészelméleti kérdéseket vet fel, akkor Grieg ellenállhatatlan lendületű zongoraversenye pedig zenetörténeti kétségeket ébreszt. Grieg a szólóindítás tematizálását, az attacca-átmeneteket távoli példaképétől Schumann előbb említett versenyművéből tanulja és fogalmazza meg újra. A nem létező darab létező hatástörténete? Grieg finomsága, éterisége azonban nem írható le csupán egy kis rajnai utóhatással, mert a zongorastílus egyértelműen az élő zongoristaisten, Liszt nyomdokát követi. Mintha Liszt játszaná Schumann közteslétben lebegő művét.

Még itt sem állhatunk meg, mert mindezekhez a zenetörténeti fejleményekhez (?), jelenségek (?), átalakulások(?), mellett még azt is el kell mondjuk, hogy ez a Schumann zongorázó Liszt azonban feltehetően Krisztiánából (Oslo) származik, hisz a zárótétel Halling norvég tavaszi ugrótáncában erőteljesen felismerhető a norvég népnyelv, valamint a jellegzetes dúr-moll ütempárok cseréje, és a 2/4-ről 3/4-re váltás. Ha most már végül Grieg helyére leül Gieseking, akkor derül ki, hogy a sokszoros értelmezési sík-halmaza hogyan is lehet tovább fokozni. Gieseking és Hans Rosbaud egyértelműen Liszt felől közelítik meg a versenyművet. Gieseking apróbb accelerandói, diminuendói, törthangzása, Rosbaud-nak a *Les Preludes*-re emlékeztető hangszínei, karakterei mind ezt érzékeltetik.

Őket hallgatva újra és újra feltehetjük azt a kérdést, hogy vajon ez a színpadias zongoraverseny miért is kap oly kevés jó szót a zeneírásban? Gieseking él a kemény és lágy hangzás minden árnyalatával, s főként élvezettel szegődik el a főszereplő szerepére, s elhagyja a hagyományos szólista-elbeszélő szerepkört. Erre legfeljebb a harmadik tételben talál rá, mikor olyik klasszicista gesztusokat kell megszólaltatni. De sem a lendülettel, sem a hangerővel nem teszi kétségessé, hogy legszívesebben a tragikus sorsú főhőssel azonosul.

Mégis azt gondolhatjuk, gondolhatnánk, hogy Gieseckinghez a cd utolsó száma áll a legközelebb, a Franck-változatok. Amikor 25 évesen felfedezik a zongoristát „a fiatal Rubinstein”-nek címzik az újságok és a szakma. Elsősorban Debussy és Ravel műveinek elsőrendű megszólaltatásával vonta magára ezt a kitüntetett figyelmet. Ha ehhez hozzávesszük, hogy gyerekkorát francia és olasz nyelvterületen töltötte, érthetővé válik, hogy a sokszínű életműben miért emelkedik ki az újlatin kultúra zongorairódalma.

A zenei anyanyelvként billentett francia zongoraiskolából a 19. század egyik rejtélyes, jelentős zenei „csibésze”, tréfamestere, Franck változatai maradtak ránk. Jellemző Franck-ra, hogy ő szimfonikusnak azt tekintette, hogy a zenemű alapját képező két, egymással szemben álló témát – melyek Liszt-hatásról árulkodnak – előbb külön-külön variációkon keresztül mutat be, majd együtt. A külsődlegesen három tételre bomló alkotásban a két szélső tétel mintegy expozíció és visszatérés, a lassabb középrész pedig értelmezhető kidolgozásnak.

Wood zenekara franciás könnyedségre törekszik, kerüli a nagy, heves, színpadi gesztusokat, míg Giesecking magára vállalja a drámát, a zenekarral való szembeszállást. Továbbgondolásra érdemes kérdés, hogy vajon nem újfent Liszt vonzza-e itt a német zongoristát? Az előzőekben említett Liszt-stílustól Giesecking itt nem sokban tér el. S végezetül a német származású, de franca kultúrában felnőtt Giesecking számára kevés jobb példakép lehetett, mint a magyar származású, de német közegből franciába kerülő zongorista, akinek ráadásul igencsak volt hatása a cd első tételén megszólaló Schumann-darabhoz.

Giesecking, a fiatal Rubinstein tehát franciás műveltségével, németes precizitásával megkaphatja a zongorafelvételek tanulsága révén a „Lisztet legjobban alakító zongorista” címet.

Windhager Károly

Schumann & Grieg: Piano Concertos, Franck: Variations symphonique / Giesecking etc.;
8.111110



Seregek ura, Ábrahám Istene

Nem kell a *Mózes és Áron*-opera elkötelezett rajongójának lenni ahhoz, hogy belássuk, Schönberg zenével kísért ószövetségi témájú drámájának lemezfelvételeivel messze nem állunk olyan jól, mint mondjuk a *Kékszakállúéval*. Távolság álljon tőlem, hogy kisebbiteni akarnám Bartók operájának jelentőségét – kivált, hogy az évforduló áhítata és a felemásra sikerült emlékevi események pozitív-negatív utórezgésesei még mindig a fülemben csengenek –, mindazonáltal legjobb meggyőződésem, hogy Arnold Schönberg a huszadik század egyik legjelentősebb operáját írta meg a *Mózes és Áron*nal, s ehhez képest az eddig forgalomba került mintegy féltucat számottevő hanglemez szégyenteljesen kevésnek tűnik számomra.

Még akkor is, ha a *Mózes*-opera fájdalmasan csonkán maradt, s a harmadik felvonás tragikus végkifejletének mikéntjét (valójában egészét) csak a műsorfüzetből informálódva tudhatjuk meg. Vagyis, hogy Ábrahám Istene, a deus absconditus (a rejtőzködő Isten – *le Dieu caché*), az „egyetlen, véghetetlen, mindenütt jelenvaló, láthatatlan és ábrázolhatatlan” (bár a német *Unvorstellbarer* inkább elképzelhetetlent jelent), a „minden Gondolatnak alján” lakozó Isten, aki a második felvonásban kíméletet nem ismerve dönti le a hamis bálványt, a

megzenésítetlenül maradt befejező részben halálra sújtja Áront. Valahogy úgy, ahogy egy évszázaddal korábban egy talján fiatalember, bizonyos Giuseppe Verdi *Nabucco* című operájában tette az asszírok kevély királyával, ha halállal nem is, de elméjének megbomlásával és erejének elvételeivel büntetve őt. Ahogy Schönberg operájának már elkészültében, helyesebben el-nem-készültében keserű sors jutott, úgy fájdalmasan törvényszerűnek hat, hogy utóéletében is mostohán bánjon vele a recepció. Főképp, ha tekintetbe vesszük, hogy a *Mózes és Áron* elviekben már elnyerte méltó helyét a 20. századi zene történetében, s minden magára valamit is adó kézikönyv kitüntetett pozíciót biztosít neki a kánonban.

Persze szerepe van ebben a Bartók javára szinte kiütéssel eldőlt versenyben a pusztán materiális követelményeknek is; Bartók operája csupán két énekes szereplőt foglalkoztat, továbbá nem ír elő kórust – helyesebben előír (sóhajt a vár!) de kockázatok híján igen gyakran elhagyják még lemezfelvételen is – míg Schönbergé, bár a nem túl jelentékeny mellékszerepektől eltekintve valóban csak a két főalakra fókuszál, nagyszámú kórust kér az előadóktól. A mű a színpadra állításkor sem ígérkezik könnyen abszolválható feladatnak, hiszen a hetven vén megjelenítése a szokásos, a szükségeshez képest mintegy harmadnyi operaházi kórlista szerepeltetése erősen illúzióromboló hatást keltene, s ez a lemezstúdióban sincs másképp. De nem csupán azért érdemes a *Kékszakállút* citálni másodjára is, mert a *Mózes és Áron* legalább annyira nehezen színpadra alkalmazható darab (egykorabeli vélemények mindkettőt előadhatatlannak bélyegezték), mint a Bartóké, és nem is pusztán a vészes túlstilizáltság, vagy – Schönberg esetében – a markáns eszmei mondanivaló mindent felülíró volta miatt. De azért is, mert, éppen a stilizáltsággal összefüggésben, jószerivel alig van szükség látványra, vizuális jelzésrendszerre ahhoz, hogy a mű a maga teljességében megmutassa önnönmagát, s ez éppen nem könnyíti, de nehezíti a színházi megvalósítást.

A korábbi évtizedekben nekünk kelet-európaiaknak, ahogyan más Schönberg-műveknél is, kizárólag a Herbert Kegel-féle, 1976-ban rögzített Eterna-felvétel volt hozzáférhető. Hogy Kegel immár harmincéves, lipcsei olvasata száz sebből vérzett, sokunknak csak akkor vált világossá, mikor Pierre Boulez előbb a Sonynál (1974), majd a Deutsche Grammophonnál (1995) elkészített újabb felvétele is elérhetővé vált. De bármennyire is hitelesebben, pregnánsabban szólt Boulez avatott *Mózes és Áronja*, a keletnémet verzióban hallható Reiner Goldberg varázslatos Áronját aligha tudja feledtetni egyik is.

Ezen Naxos-lemez műsorát 2003 decemberében, a néhány éve a tekintélyes német szaklap, az *Opernwelt* által az év operaházának választott dél-német teátrumban, a Stuttgarti Operaház előadásán rögzítették. Nem volna szerencsés a rendezésről megnyilvánulni olyankor, ha csupán a produkció akusztikus megvalósulását volt alkalmam hallani, de a kísérőfüzetben mellékelt képek tanúsága szerint e színrevitel teljes egészében a jelenbe helyezi a cselekményt, és igencsak takarékoskodik a díszletekkel – egyéb, a szcenikára vonatkozó következtetések levonásától tartózkodnék, s a továbbiakban a zenei produktumra szorítkozom.

A Mózes szerepét vállaló Wolfgang Schöne, nyugodtan állítható, kivételesen jó eredménnyel birkózik a schönbergi, a *Gurre-Liedertől* a *Pierrot lunaire*-en át kimódolt sajátos Schprechgesang-technikával. Schöne Mózesese bölcs és higgadt, magától értetődően megfontolt vezető, aki saját vállán hordja a sorsüldözött nép fátumát (vagy sorstalanságát?); mértékadó szerepformálással és vokális kultúrával képviseli a mózesi „tisza szellemet”. Az amerikai Chris Merritt (Áron), aki már Boulez második *Mózesében* is énekelte a szólamot, kevesebbet nyújt, mint Schöne, s kevesebbet, mint egykori önmaga. Hangja fénytelenül, kopottan, a magasságokban forszírozottan szól, nem mindig képes az Áron-szerephez tartozó ékesszólás kritériumait, a tenor szólam eksztatikusságát énekesként teljesíteni. Viszont komoly erénye az alakításának a megfontolt, túlzásoktól mentes, bár a klasszikus elokvencia

ismérveinek nem mindig eleget tevő, de a hittel meggyőzés és meggyőződés művészetével való avatott hatáskeltés; mindazonáltal az ároni spontán kifejezőkészség mögött érezni a mózesi gondolat roppant súlyát. A mellékszerepekben hallható énekesek (Irena Běspalovaite, Bernhard Schneider, Michael Ebbecke, Karl-Friedrich Dürr) jó teljesítményükkel emelik az előadás színvonalát, mely egészében mindenekelőtt a karmester, Roland Kluttig munkáját dicséri. Kluttig nem kis feladattal küzd, mikor a szólisták, a zenekar és a kórus (a stuttgarti opera énekkara mellett a krakkói Lengyel Rádió Kórusa is szerepel az előadásban) különösen kényes szólamait kel összehangolnia. Vezénylése nem a drámai fordulatok kiélezett szituációit emeli ki, inkább a cselekmény és a zenei szövet egységére összpontosít: példásan közvetíti a zenébe átmentett mózesi mély gondolatiság és az Áron képviselte érzékletes képekben való tapasztalás ellenétét.

Balázs Miklós

A. Schönberg: Moses und Aron; Schöne, Merritt etc.; Stuttgart State Orchestra, Stuttgart State Opera Chorus, Polish Radio Choir, Kraków, Stuttgart State Opera Children's Chorus, Roland Kluttig; 8.660158-59



A romantikus Haydn

A romantika elavult „Haydn papa”-képe a 20. század utolsó harmadában kezdi lassan helyét átadni egy sokkal árnyaltabb, izgalmasabb

forradalmár értelmezésnek. Persze, ha a *Teremtést* és az *Évszakokat* hallgatjuk, akkor nehéz azt gondolnunk, hogy erre a zenére seregek fognak valaha is megindulni. Pedig, még a seregek megindulásánál is nagyobb történik: jókedvünk lesz. Az elmúlt nyaram megpróbáltatásai közben reggelente az *Évszakokra* ébredtem, s minden reggel erőt tudtam belőle meríteni aznapi megmérettetésemhez. Kávé, cigaretta, féldeci nélkül, egyedül az *Évszakok* támogatásával sikerült megküzdeni minden nehézséggel.

Tudjuk, hogy Haydn nem szerette az *Évszakokat*, hanem van Swieten báró kényszerítésére alkotta csak meg. Sőt ismert az a levél is, amelyben az alkotó kifejti, hogy még az egyes effektusokat sem ő találta ki, hanem a megrendelő, ilyen például a békák kuruttyolása a Nyárban. Haydn számára alapvető alkotói nehézséget jelentett, hogy a paraszti élet szépségét kellett megjelenítse, hogy egy szerkezet nélküli szöveggel kellett dolgoznia, s hogy mindezt már megint az utált felsőbbség iránti szolgálatként kellett megírnia.

Mégis az *Évszakok* lett Haydn legsikeresebb műve. Minden eleme alapvető kiinduló pontot nyújtott a romantika számára, a téli köd (2. lemez – 12. sáv), a nyári zivatar (1. lemez – 19. sáv), a virágzás, a parasztlakosok vidám aratása (1. lemez – 16. sáv), a kimaradhatatlan vadász- (1. lemez – 11. sáv, 2. lemez – 9. sáv) és bordal (2. lemez – 11. sáv). Sorolhatnánk a jellegzetes romantikus zsánerképeket, az idilli természet- és vidéki életképek sorolását, mindegyik helyet kap már Haydn nagy katalógusában.

S bár Haydn kénytelen felhasználni e zsánerképeket, valójában pont a téma mesterkéeltsége és alakja riasztja. Egyrészt, mint paraszti származású férfi nehezen fogadja el a túleszményített paraszti élet képeit, másrészt pedig mindez távol esik attól az eszményi *musica sacrata*-tól, amivel az idős Haydn egyedül foglalkozni szeretni. A 18. század utolsó éveiben, és a 19. század első évében megfogalmazott *Évszakok* idején a

mester már felhagyott a szimfóniákkal, a hat nagy kései mise vár még rá, s néhány kevésbé ismert aggkori alkotás.

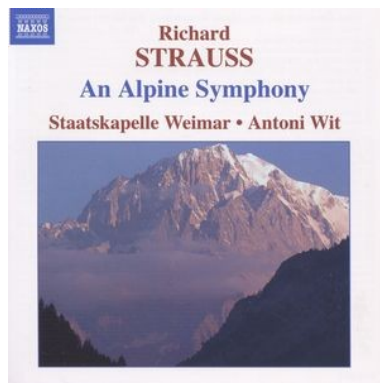
Mindez persze csak okos mellébeszélés ahelyett, hogy magát az *Évszakok* csodáját, mélységét, melegségét és életörömét elemeznénk. Morten Schuldt-Jensen karmester alázatos hívőként az életvidám öreg Haydnt mutatja meg nekünk. A zenekar élvezettel, szinte kéjjel gyönyörködik az ébredező természetben és vidám harsogással felelnek a kórusnak. Minden zenekari mozdulat mentes a klasszicizmus bájos egyszerűségétől, itt minden lépés valódi érző lépés. A bánat – nagyon fáj, az öröm – nagyon feldob, a lassú tempó nagyon lassú és nagyon halk, a gyors tempó – ugyancsak élénk és lelkes. Jellegzetes erre a felfogásra a Nyár 18-20. tétele, Simon, Lukács és végül Hanna recitativója oly halk, hogy szinte alig halljuk, s közben reszketünk a szereplők életéért. Majd a 19-ben kitörő vihar monumentalitása elsöpri az egész addigi hangzást, s zsarnoki uralkodóként csap le a csendes szomorúságra. Végül a 20. kép, az ég kitisztulása immár egy fokozattal csendesebben, de még mindig elég élénken és erőteljesen ad hálát a napocskáért. Hatalmas, heves különbségtétel mint egykor a teraszos barokk, és a túlzó romantikus gondolkodás értelmezhetné az ember és természet különbségét.

Ha azzal kezdtem, hogy a romantika Haydn papa képe egy kedélyes, visszafogott, sakkozgató öregurat fest elénk, akkor most azt is hozzátehetjük, hogy Schuldt-Jensen Haydn-értelmezésében viszont egy igazán vérbő romantikus szerző lép elénk, aki mesterfokon elegyíti a színeket a palettán. A zenei alapnyelv ugyan még klasszicista, de a gesztusok, a hangsúlyok, a tartalom egyértelműen romantikusan szólal meg. Ebben kitűnő előadótársakra talált a karmester Sibylla Rubens szoprán- és Andreas Karasiak tenorénekesben, kik nemes hangjukat rendszerint színpadi hatásokkal szólaltatják meg. Haydn így válik a romantika, az érzések, szenvedélyek és a lendület mesterévé. S így Morten Schuldt-Jensen karmester hatására ingyen be lehet tépni Haydntól.

Stephan MacLeod basszista pedig bölcs Haydnként olykor kívül áll az előadáson, amennyiben igazi klasszicista modorban énekli a klasszicista zenét, de pont e stílusfeszültséggel adja vissza a mű eredeti izgalmát.

Windhager Károly

Haydn: The Seasons / Rubens, Karasiak, McLeod, GewandhausKammerchor; Leipziger Kammerorchester, Schuldt-Jensen; 8.557600-01



Lassan járj...

Amikor kollégám a legutóbbi lemezosztó gyűlésünkön kérdő tekintettel toltta elém Richard Strauss *Alpesi szimfóniáját*, kicsit dobogó szívvel (de illően közömbös képpel) azonnal lecsaptam rá. A mű ugyanis nagyon nagy kedvencem, így az sem zavart különösebben (amit most már kicsit szégyellek is), hogy az előadókat és eddigi munkásságukat csak viszonylag kevésbé ismertem. Amúgy igen tanulságos belemélyedni ebbe a remekműbe, akármelyik előadásba, annál is inkább, mert igen eltérő értelmezésekkel találkozhatunk.

Strauss az *Alpesi szimfóniát* ötvenesztendősen, 1914-ben komponálta. Ekkor már túl volt rengeteg hangversenytermi sikeren, s túl egy nagy halom szimfonikus költeményen. A legutolsót, a *Sinfonia domesticát* bő tíz évvel azt megelőzően, 1903-ban mutatták be, várható volt, hogy a

lendületes komponista ekkor némi pihenőt tart, s tempót vált – a szimfonikus műfajban mindenképpen –, de ekkor jöttek a legjelentősebb operái (*Salome, Elektra, A rózsalovag, Ariadne Naxos szigetén*). Mire kitört az első világháború, Strauss az összes európai koncertterem és operaház dédelgetett kedvence volt. (Hozzáteszem: joggal.)

Ha az addig szilaj vehemenciával alkotó ifjú (de lassan idősödő) titán pályáját figyeljük, valójában csak ekkor következett be a korábban várt tempóváltás. Egyre kevesebbet, s egyre aprólékosabban komponált. Visszatért kedvenc ifjúkori műfajához is, a szimfonikus költeményhez. Mint már egy korábban cikkben írtam, Strauss számára már nem létezett a szimfónia, a szónak abban a konkrét, kötöttségekkel teli értelmében, mint ahogy az Brahmsnál, Schumann-nál (vagy pláne Beethovennél) igenis létezett. Inkább újított, Liszt és Berlioz nyomán ún. programzenét kezdett komponálni.

És közel évszázaddal később immár nyugodt lélekkel kijelenthetjük, hogy a szimfonikus programzene (egyik) csúcsát az *Alpesi szimfónia* jelenti. A „program” egy igazi, hamisíthatatlan kirándulás az Alpok festői táján. És Strauss epizódokra (szám szerint huszonkettőre) osztva, mint egy jószágos nagypapa mesél. Erdőről, kaptatóról, vízesésről, gleccserről, hegycsúcsról és völgyről, napfelkeltéről és -nyugtáról. Segítségül hatalmas, igazi wagneri zenekart hívott, hogy igazán sokrétűen ábrázolhassa a számunkra oly egzotikus hegyi világot.

Mint írtam, Antoni Wit és a Weimari Staatskapelle neve nem mondott túl sokat. Ez csak addig tartott, amíg meg nem hallgattam a felvételt. Már elsőre feltűnt a rendkívüli plaszticitással kidolgozott zenekari hangzás, s a tudatos építkezés, ami Strauss muzsikájának oly fontos kelléke. (Pontosság és ésszerűség, ahogy egy jó némethez illő!) És ami oly sokszor hibázik a mester műveinek interpretációiból.

Még valami feltűnt: egyes tételek/epizódok elképesztő hatású megvalósítása. Szokatlan, de meggyőző hangszínek tűntek elő sosem tapasztalt érzelemmel kidolgozva a „napfelkelte”, a „bemenet az erdőbe”, „a csúcson”, a „látomás” és a „záróhangok” tételekben. Az okra csak a második meghallgatásnál jöttem rá, és ekkor mélyedtem először el a lemezborító oly tanulságos tracklistájában, s a fontosabb „konkurenszek” adataiban.

Carl Schuricht (a Straussnál fél generációval fiatalabb dirigens) 1955-ös felvételén 45:32 percet tesz ki az *Alpesi szimfónia*, a másik véglet Karl Böhm 1957-es előadása, 51:58-cal. Sokáig ez így is marad: Karajan (1980) 51:02, Previn (1995) 48:18, Maazel (1998) 50:29. Azután Thielemann 2000-ben még Böhmnél is lassúbb előadást produkál, 52:56-tal. Végül jött Antoni Wit, és majd 9 perccel lassabban játssza ezt a művet (54:14), mint Schuricht. Szinte hihetetlen! Persze – visszatérve a lemezre – egy zenemű előadása nem sportteljesítmény, a kitűnő lengyel karmester érdeme, hogy szinte végig a megszokottnál (jóval) lassabb tempóban is tökéletesen kézben tartja a produkciót. Hatalmas formákkal építkezik, s igazán nagyszabású előadást hoz létre. A Weimari Staatskapelle meg hűen és pontosan követi. A régi közmondást igazolják: a lassabb tempó ezúttal tényleg jóval messzebbre vitte őket.

-zéta-

R. Strauss: Ein Alpensinfonie / Staatskapelle Weimar, Wit; 8.



Egy zenélő képeslap Landowskával

Kis csésze kávé, kis szelet mazsolás kuglóf, halk beszélgetés a szalon különböző sarkaiban, s a falakon gyertyák. Nesztelenül mozgó libériás inasok nyitnak ajtót, szolgálnak fel italokat, és kísérik a vendégeket a bundáikhoz. Közben pedig a vendéglátó család legnagyobb lánya mutatja be virtuóz csembalótudását.

A csembaló csilingelő, csengő-bongó hangja régi, letűnt időket idéz. Amikor Wanda Landowska neki fog csembalista pályájának a régi zenei mozgalom vezetője, Nicolas Harnoncourt még meg sem született. Landowska azonban szinte megelőlegzi a régi zenei mozgalmat, mind elméleti ténykedésével, főként az első világháború előtt írt tanulmányaiban, mind saját átíratái, harmonizálásai révén, végül pedig máig ható csembaló-értelmezéseivel. Az előttünk levő felvétel önmagában is kisebb csoda, mert egyrészt elvarázsol bennünket XV. Lajos udvarába, másrészt e távoli kornak a zenéjét a 2. világháborúból feléledő Londonban rögzítik 1946-ban, harmadrészt Wanda Landowska a felvételek időpontjában 67 és 72 éves. Ami megszületett, már a saját korában is hatalmas sikert aratott.

Apró, kis zenei csemegéket kínál Landowska a hallgató számára, főként a későbarokk-klasszicizmus időszakából. Ahogy egy-egy Mozart-golyót bekap az ember, úgy gördül le egy-egy Scarlatti, Bach, Vivaldi, Rameau, Couperin, Mozart-tétel. A sok-sok csilingelést hallgatva csak az tűnik fel, hogy mennyire egységes hangvilággal rendelkezett ez az előttünk levő korszak. A csembaló egyetemes hangszíne mindenhol ott van, minden árnyalatot kifejez, s nagyszerű átmenetet képez a húrosok és a zongora között. Amíg egy zongorának, még Schiff András legpuhább érintése esetén is megmarad a makacs kemény zongorahangzása, addig, a csembaló csilingelése minden esetben meg tud újulni. A csembaló hangjában felfedezhetni a lanthúrok zsongását, a cselló erős vonásait, s távolról a harangjáték hangszínét is. Ha a zongora az egész zenekart

pótolhatja egy Liszt kezei alatt, akkor Landowska a csembalón pótolhatja saját korának minden hangját.

Landowska előadásában jól követhetően elkülönülnek egymástól a különböző zenei színterek. A dallam minden egyes esetben önálló hangsúlyt kap, tőle hangszínében és motorikájában lényegesen eltér a kíséret, s sokszor még a basszus is külön karaktert kap. Landowska játékára a közérthetőség jellemző a leginkább, kerüli a túl színpadias gesztusokat. Bár játéka egyértelműen kiszámított, sosem válik szárazzá, mindig ügyel a lendületre. Ami szintén gyorsan feltűnik a cd-t hallgatónak, hogy nagyfokú játékosággal nyúl a zenei szövetekhez, ezt különösenlesen hallhatjuk a lengyel tételek esetén. Ugyancsak a humorérzékét mutatja, hogy Chopin 34. C-dúr mazurkáját csembalón rögzíti, mintha lenne egy eredeti, népzenei változat a műből. A hazai vásárló számára külön érdekesség, hogy a 19. tétel Bourrée-ja mintha egy magyar hajdútánc lengyel változata lenne.

Landowskát azoknak ajánlom, akik sietnek, és három perc nekik elég a felvilágosodás korából. Landowskát azoknak ajánlom, akik ráérnek, és szívesen időznek a felvilágosodás korában. Landowskát végül azoknak ajánlom, akik szeretnek méltóságteljesen derűsek lenni. Mint Landowska a címlapon.

Windhager Károly

Landowska Plays Bach, Chopin, Scarlatti, Mozart etc.; 8.111055



Beethoven a panelben

Kevés annyira elkötelezett zongoristát hallani, mint Peter Donohoe-t. Donohoe olyan alázattal és olyan szeretettel bújt bele Tippett bőrébe, mint ahogy a gyerek bújik a jóságos nagypapa bundájába. Nehéz eldönteni, hogy kit is hall az ember, mert Donohoe játéka, ahogy már írtam, oly mértékben személyes, szenvedélyesen szerető, oly annyira lélektől lélekig ható, hogy sokszor mintha jelentősen előtérbe kerülne ő maga (is). Donohoe ezúttal az 1998-ban, 93 évesen elhunyt angol szerző jelentős életművének kamara-kaleidoszkópját nyújtja nekünk.

Tippett zenéje egyáltalán nem ismert nálunk, sem a politikai hitvallását megjelenítő operái, sem a későromantikus-újklasszicista zenekari művei, sem a formabontó vonósnégyesei, sem a dzsesszel és Beethovennel kacérkodó zongora-termése. Első megközelítésben azt állapíthatjuk meg, hogy egy mindvégig lírai finomságra törekvő, álmodozó szerző három szonátájával van dolgunk.

Tippett életét három részre osztja a szakirodalom, s a cd-n mindhárom korszakból hallhatunk egy-egy zongoradarabot. Az első, a neoklasszicista korszakban írt 1. zongoraszonátában Tippett variáló-tehetsége nyilatkozik meg, amennyiben a négy tételből három a variációkra épül. A három variáció alapja egy-egy köznyelvi zenei jelenség, induló-parafrázis az első tételben, egy skót pásztor-dal a másodikban, és egy sláger a negyedikben.

A második korszak *2. zongoraszonátája*, noha főként a kísérleti időszak jegyeit hordozza magán, sokszor ugyanazzal a lírai bájjal, elfogódó ártatlansággal szólal meg, mint korábbi művei. A formaépítkezés természetesen már rég lerázta a klasszicista szabályokat, a mű elnevezése azonban cseppet sem véletlen, Tippett klasszicista gyökereit jelzi. A mű színes eszköztárára utal, hogy ötvözi a szerializmust és a dzsesszt. Nyolc kis belső szakaszra tagolódik a szonáta nyolc különböző zenei gesztus alapján.

A harmadik korszak *3. zongoraszonátája*, mely indíttatásában Beethoven nagy zongoraversenyeihez kötődik, elsősorban Sztravinszkij és Ligeti hatásáról tanúskodik. Sokszoros zenei felszín alakít ki Tippett, pl. rögtön az első tételben a magas szólamok klasszicista kíséret-jellegűek, míg az alsó szólamok azonban nagyerejű posztmodern kérdések. Ez a kettősség végig mozgásban tartja a szonátát, valamint az elsősorban könnyűzenei repetitív hatások.

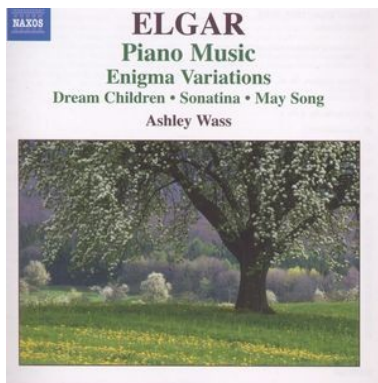
Donohoe előadásában végtelen letisztultság és egyszerűség hallik. Tippett zenéje, noha a rendszerinti Brittenel való összevetésben alulmarad, valójában hihetetlenül finom, érzékeny és szabad. Donohoe valójában egy jobb dzsesszkocsmá zongoristájaként nyúl hozzá a kottához, s nagyívű folyamatokat épít fel, s ütköztet egymással. Sokszor csak a játék tisztasága, lendülete és kiérleltsége győz meg arról, hogy nem egy aleatórikus mű rögtönzésszerű előadásáról van szó!

Tippett zenei ideálja Beethoven volt, s e mester életművére kívánta felépíteni a sajátját. Kezdeti későromantikájából az újklasszicizmusba lépett át, majd belátta, hogy a korabeli zeneszerzői szokások miatt ezt a nyelvet is meg kell újítania. Így került minden egyes lépéssel közelebb mind a darmstadti mozgalomhoz, mind pedig saját korabeli valóságához, a panelépítészetéhez. Mindez azért fontos, mert először megvártam, hogy kisfiam elaludjék, s csak utána kezdtem halkán hallgatni a Tippett-lemezet. Aztán szépen lassan kezdtem hozzászokni, kezdett Beethoven

arca felfényleni. Aztán végül azt is megláttam, hogy Beethoven egy panellakásban is Beethoven maradt. Tippettet végül is kisfiam játékosnak titulálta és le is rajzolta gyorsan a szonáta hullámzását. A családot meg egy kis hajóba, amit visz a hullám. És meg is nyugtat engem, hogy nem kell félni, ez a hullám nem dönti fel a hajót, mert jó hullám.

Windhager Károly

Tippett: Piano Sonatas 1-3 / Donohoe; 8.557611



Elgar light – a tört szenvedély poémái

Hogy manapság mennyire divat az úgynevezett *British light music* műfaja a szigetországon kívül, erre nehéz volna optimistán csengő választ

remélni. Mármint, hogy játsszák-e a kontinensen vagy másutt a hagyományos brit „könnyűzenét”, vagyis ezt a sajátosan angol, könnyeden szórakoztató zenekari muzsikát. Mert a válasz egyértelműen nem, sőt *nagyon nem* – bármennyire is akadnak az efféle muzsikában megismerésre érdemes momentumok. Úgy tűnik, a *light music* még egy ideig biztosan megmarad a különc angolok kétes hóbortjának: az Eric Coates, A. W. Kételbey, Ernest Tomlinson, Robert Farnon és mások nevei fémjelezte repertoár mifelénk különösen ismeretlen, de persze nekünk is megvan a magunk operettromantikája Lehárral, Huszkával, Kacsóh Pongráccal.

Az angol operett azonban más, mint a mi bécsi-pesti nagyoperettünk miliője, s itt természetesen mindenkinek a Gilbert és Sullivan örökbecsű szerzőpáros daljátékai rémlenek. A *British light music* erre a pergő, könnyed, dallamos és szellemes, máshol könnyfakasztóan szentimentális operettkultúrára épít, mely az angol szimfonizmus a német iskolát folytató hagyományával párhuzamosan alakult. S minthogy az angol közönség ízlését – erről sokan beszámoltak már – meglehetősen nehéz volt a magas zeneművészet irányában formálni a viktoriánus birodalomban, ez a fajta, a klasszikus formákat elutasító, s leginkább a pusztá (nép)szórakoztatást szem előtt tartó, azonban a 19. századi „elbeszélő zene” eljárás módját átvevő zenekari tradíció egy óriási méretű zeneműhalmazt hagyott az utókorra.

Ennélfogva természetes lehet az is, hogy még a legrangosabb szerzők, akik egyébként nem szívesen alacsonyodtak le akkori tömegkultúra szintjére, s nemigen vetemedtek vásári muzsikák írására, néha azért mégiscsak engedtek a szirénhangok csábításának – könnyedén írni, úgyszólván zsigerből, valami hatásosat vagy fennköltet, ami kikívánkozik a nagy meleg szívek kapuján... Valahogy így írhatta az „edwardiánus gentleman”, Sir Edward Elgar is a maga könnyű zenéjét, így jött a világra az elgari *light music*.

A Naxos új lemezein hallható darabok tehát ennek a brit könnyűzenének a farvizén születtek egy olyan mestertől, aki korának legmegbecsültebb „komoly” komponistájaként egyaránt otthonra talált a nagy formák szigorú rendjében (szimfóniák, oratóriumok) és a kisformák, a karakterdarabok, táncok, indulók, rövidebb-hosszabb koncertnyitányok intimebb világában, az apróbb zenei emlékképekben, románcokban, sanzonokban, elégikus hangütésű szimfonikus vázlatokban, a jellegzetes századvégi lemondás és ernyedtség hangulatában.

Ashley Wass angol zongoraművész lemeze zömmel korai művek között válogat: *G-dúr szonatina*, *Egy idill (Une Idyll)*, *Carissima*, *Májusi dal (May Song)*, *Édes gondolat (Douce Pensée – Rosemary)* és hasonló rövid, hamar elomló darabok kerültek a cd-re. Mind-mind vagy felhőtlenül könnyed, vagy szentimentális művek; modorosak, sziruposak, mégis akad egy csepp gyermeki bájuk, van bennük naivság, meghatottság, őszinteség. Andalítóak, meghatóak, bensőségesen gyengédek, de szépen felszalad a vércukrunk tőle. A lemez második fele az *Enigma variációk* zongoraletétjét tartalmazza, a szerző átiratában. Wass nem igazán játszik rá a zenekari effektusok imitálására, s a mű így, zongoradarabként előadva kevésbé tetszetősnek, kevésbé impozánsnak tűnik, hiányolom a zenekar harsány színeit, a térbeliséget és mozgalmasságot – az *Enigma variációk* egyik legnagyobb erénye éppen a pompás, ötleteli hangszerelés, s hiába a széles dinamikai skála, a jó tempókezelés, billentyűsátiratban ez a mű nem tud valóban hatni. Ráadásul számomra úgy tetszett, nem is igazán találja a helyét a szentimentális sanzonok mellett. Mindezekén túl Wass még mintha fel is hangosítaná a művek érzelgős-szenvelgős élet, ami nem mindig tűnik jó megoldásnak, sőt sokszor szinte ellaposítja a kompozíciót.

Az Új-Zélandi Szimfonikusok által jegyzett másik kiadvány már átgondoltabban szelektálja a sokágú elgari életművet. Jól indul a lemez: Elgar legelső nyilvánosan bemutatott műve szólal meg nyitódarabként, a *Froissart nyitány* tetszetős, mozgalmas, s mindenekelőtt mutatós

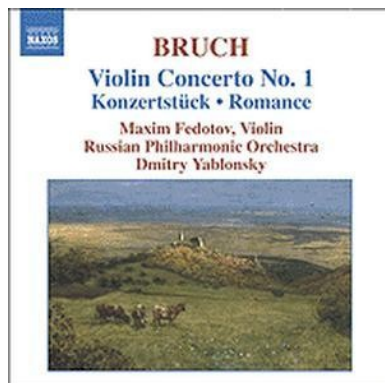
szerzemény, jó hangszerelési ötletekkel. Ám hasonló minőségű zeneműre már csak a lemez végén, a friss-rusztikus *Három bajor táncban* bukkanunk. A *Froissart nyitány* szellemessége és derűje itt köszön vissza a leghitelesebben. A Wass cd-n hallható *Carissima, Mór szerenád* (*Sérénade Mauresque – Három karakterdarab, op. 10, no. 2*) és a *Májusi dal* itt meghangszerelt formájában került a lemezre, s a karmester James Judd szelíden visszafogott olvasatában a zongoraváltozatnál lényegesen többet mond. Kevés igazi élménnyel szolgál azonban a fagottra és zenekarra írt *Románc* (*op. 62 – Preman Tilson mértéktartó szólójával*) és a *Három karakterdarab* (*Three Characteristic Pieces, op. 10*) melybe valamiért az op. 20-as *Menuettet* szúrták be a szerkesztők. Az op. 15-ös két románcszerű szonon, a *Chanson de Matin* és *Chanson de Nuit* pedig jól ismert, érzelgős-álmittas darabok.

Bár bőven lehet még folytatása ennek a lemeznek, mégis nagy hiányzónak érzem az op. 12-es ábrándos *Salut d'amour*, az ünnepélyes-emelkedett op. 11-es *Sursum cordát*, a Wass lemezén szereplő *Dream Children* két kamarazenekarra hangszerelt verzióját, vagy akár az op. 70-es *Sospiri-t*, a *belle époque* megtört szenvedélyének hangkölteményeit. E fimon „sóhajokkal” lenne teljes a kép, mely a zord tekintető Elgar mester könnyedebb, érzelmesebb, a kisformákban is otthonosan mozgó oldalát rajzolja ki – az egyre kevésbé magabiztos nyugati posztromantika ködösebb oldalán.

Balázs Miklós

Elgar: Piano Music / Wass; 8.570166

Elgar: Symphonic Miniatures / New Zealand Symphony Orchestra, Judd; 8.557577



Emóciók hegedűre és zenekarra

Max Bruch nevével korábban leginkább csak akkor találkoztunk a lemezborítókön, ha a Brahms- vagy a Mendelssohn-hegedűverseny mellé valami tartalmas, de kockázatmentes kiegészítést javasoltak a kiadók. Az utóbbi időben ugyan egyre nagyobb erőszeregettel játsszák ezeket a műveket koncerten is, s manapság már sűrűbben előfordulnak a kizárólag Max Bruch szerzőségét hirdető lemezkiadványok, mégis, kevés valódi összkiadás rémlik, mely hiánytalanul elszámolna a német későromantikus iskola egyik kitüntetett mesterének hegedűre és zenekarra írott szerzeményeivel.

A Naxos új lemezei erre vállalkoznak ugyanis: Maxim Fedotov orosz hegedűművész és honfitársa, az Orosz Filharmonikusokat dirigáló Dmitrij Jablonszkij a tervek szerint Bruch valamennyi hegedűkoncertjét lemezre rögzíti Moszkvában, kiegészítve azokat egyéb, meglehetősen ritkán felbukkanó hegedű-zenekari alkotásokkal. Az első lemez 2004-ben jelent meg a *Skót fantáziával* és az op. 75-ös *a-moll szerenáddal*, s mi tagadás, az ott hallható produkciók erősen megosztották a kritikusokat. Voltak, akik Fedotov „nagy orosz lelkét” éltették, s akadtak olyanok is, akik túl soknak találták a gazdag emocionális eszköztárat e „tipikusan német” zenéhez.

Ezek a fenntartások nemhogy enyhülnének, de sejtésem szerint bizonyára fokozódnak is az idézett ítésekben, ha megismerkednek a sorozat

következő etapját jelentő, a *g-moll hegedűversenyt* (a szerző talán legnépszerűbb művét egyébiránt Joachim Józsefnek ajánlotta), az op. 84-es *fisz-moll hangversenydarabot* és az *a-moll románcot* tartalmazó koronggal. Mert a recenzens első megállapítása valóban csakis a szólista, és az őt stílusában is hűen kísérő zenekar Bruch műveinél csakugyan kissé szokatlan, széles dinamikai-érzelmi skálán mozgó zenekari játék lehet. Fedotov szlávosan érzelemdús hegedűhangja és Jablonszkij zenekarának karakteres, lendületes játéka helyenként a Csajkovszkij-hegedűverseny markáns indulatait idézi; különös tekintettel a táncos motívumokra és a pergő fináléra. Mindazonáltal Fedotov a drámai kifejezés ilyen fokú gazdagságáért nagy árat fizet, a technikai perfekció, a csiszoltság és precizitás rovására. Az orosz hegedűművész néha nem restell korántsem makulátlan intonációval, „borostás” hegedűhanggal játszani, a zenekar pedig – szintén a pontosság kárára – mindenben kész követni a szólistát, lehetőségeihez mérten is hullámzóan romantikus koncertként rajzolva ki Bruch beethoveni-mendelssohni mintára írt, kimértbb, klasszicizálóbb, változatosságában is már-már túlzottan jól nevelt darabját.

Érzésem szerint nincs szó stílusidegenségről, vagy „túlinterpretálásról”, inkább csak előadói temperamentumból fakadó felfogásbeli differenciáról, ám kétségtelen, vitatható interpretáció Fedotové. Számomra mindenesetre izgalmas kaland volt ez a cd.

Balázs Miklós

Bruch: Violin Concerto No 1., Konzertstück, Romance / Fedotov; Russian Philharmonic Orchestra; Yablonsky; 8.557689



A heroina és a dal

Ha az ember első alkalommal belehallgat a Naxos egyik legújabb kiadványába, Lotte Lehmann dalfelvételeinek második részébe, előfordulhat, hogy meglepődve hőköl vissza az első percben. Erős, de kellemetlen élességű hangot hall, valami nagyon-nagyon műfajidegen hangvételt. Azután ahogy telik az idő, egyre inkább megszokja, sőt a végére, netán többszori újrhallgatásnál kifejezetten élvezi

Lotte Lehmann tehát nem adja magát könnyen. De mégis ajánlom jó szívvel mindenkinek, aki szereti a daléneklés szemérmesen zárkózott világát. A lemez a világhírű énekesnő 1937 és '40 közötti hangfelvételeiből válogat. Legtöbbjük annakidején meg is jelent 78-as lemezen, de némelyik a stúdióban aludta álmát ez idáig.

De vajon miért érdekelheti a világot egy 65-70 éves dalfelvétel? A dalművészet interpretációtörténetét megvizsgálva a kérdést inkább úgy célszerű föltenni, hogy vajon érdekli-e a világot egy Dietrich Fischer-Dieskau előtti hangfelvétel? Igen, a nagy német bariton pályája kétségtelenül éles cezúrát jelentett a dalművészet egyedfejlődésében. Hangadásban és értelmezésben éppúgy, mint a koncertezés napi gyakorlatában. Ha a kérdést innen nézzük, akkor igenis fontos megismerni egy Fischer-Dieskau előtti korszak jelentős dalénekesét. Ugyanakkor ezt abban a tudatban tegyük, hogy a daléneklés minden más zenei előadóművészi műfajnál hamarabb, gyorsabban változott. De térjünk vissza Lotte Lehmann izgalmas pályájához.

A művésznő 1910-ben, Hamburgban debütált, s hamar a két világháború közti időszak énekes sztárja lett, híres Wagner- és még híresebb Richard Strauss-interpretátor. Utóbbi számos művét ajánlotta neki, így Lehmann jó pár Strauss-opera ősbemutatóján (pl. az *Arabella* címszereplőjeként) léphetett föl, emellett világszerte elismerten legendás Marschallin volt *A rózsalovagban*. Operai működése mellett (a kortársakhoz képest) rendkívül fontosnak tartotta a dal műfaját is, rendszeresen adott dalesteket. Sokáig alapvetően Európában tevékenykedett, de 1938-ban véglegesen az USA-ba távozott.

Az akkor már ötven esztendő díva a hírnevéhez méltóan a Metben folytatta pályáját, s ekkor készült dallemezeinek többsége is. Jelen válogatásunkban egy-egy jelentéktelennek tűnő Sjøberg- és Calcott-dal mellett kilenc Wolf-mű, három Brahms-opusz, hat Schumann- és tizenegy Schubert-alkotás hallható.

A kezdetben éles hangot hamar megszokjuk, s idővel kihalljuk azt is, hogy Lehmann mennyi finomságot tud kifejezni a súlyos drámai szopránszerepektől kissé elnehezedett hanggal. Elképzelései minden esetben a szerzőt idézik, ami abban a korban még korántsem volt mindennapos. Az egyszerűség kedvéért nézzünk meg találmra két ismertebb dalt részletesebben.

A *Téli utazás* című Schubert-dalciklus huszonnégy dalából összesen tizenegy található a lemezen. A *hársfa* című közismert dalt Lehmann igen széles eszköztárral valósítja meg. A vers első négy sorát szinte egy lélegzettel énekli mezzoforte, a következő ismétlést viszont csak sűgja. A dráma a harmadik versszakban tör ránk („die kalten Winde bliesen...” – „oly hűs a szél az éjben...”), az énekesnő drámai színekkel festi elénk egy pillanat alatt. A visszatérésben újra a nyugodt mezzoforte az uralkodó. A dalon (és a lemezen) végig pontos szövegmondás, rendkívüli ritmikai fegyelem és intonációs biztonság jellemzi előadását.

Wolf híres Mörrike-dalaiból a *Gebet (Ima)* előadása pont azzal a tulajdonságával tűnik ki, amit jóval később a már említett Fischer-Dieskau

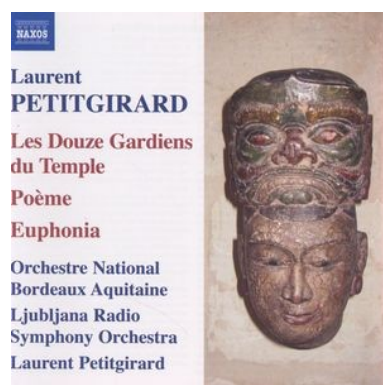
honosított meg a műfajban. Ez a statikus, szinte rezzenéstelen eszköztelenség. Csendes és magába forduló, éppen olyan, mint maga a dal.

Hajtsunk továbbá fejet a két nagyszerű zongorista, a magyar származású Balogh Ernő (Bartók- és Kodály-növendék volt) és Paul Ulanowsky előtt, akik egyébként hosszú évekig állandó kísérői voltak Lehmann koncertjeinek. Virtuóz, érzékeny közreműködésük jelentősen emeli a lemez színvonalát.

A lemez további ínycsége Schumann öt szoprán- és tenorhangra komponált duettje, melyben Lehmann partnere a Met örökös Wagner-tenorja, Lauritz Melchior. Ő már korántsem a perfekt zenei megvalósítással tűnik ki, de nemes és főleg szépen csengő hangon énekel. Sajnálatos, hogy az egyébként énekhangokra és zongorára komponált műveket ismeretlen szerző áthangszerelte, meglehetősen negédes, Schumanntól mindenképpen idegen hangvételűre.

-zéta-

Lotte Lehmann, Lieder Recordings, Vol 2.; 8.11194



Aki tudja, mit ír

Laurent Petitgirard zeneszerzői pályája igen jelentősnek mondható, amennyiben 150 filmzene, valamint 20 hagyományos

hangversenypódiumra írt alkotás áll mögötte. Azon kevés filmzeneszerző egyike, akiket nem gyúrt maga alá Hollywood zenei világa. Igaz, ebben feltehetően sokat jelent, hogy ő - francia lévén - alapvetően szemben áll az amerikai filmgyár Richard Straussból, Prokofjevvel, Sibeliusból építkező, Rózsa Miklós-i zenekeverő hagyományaival. A főként német századfordulós zenei elemeket felhasználó zenei világgal szemben ő ugyanazon kor francia szimfonikusait követi, elsősorban Debussyt, de éppígy Ravelt, Rousselt, Dukas-t is. Vagy, hogy a kép kerek legyen, bizonyos értelemben mesterének tekintheti César Franckot is, főként dallamformálás terén. Ebből a szempontból érdekes, hogy a hétfői hangversenyre kiegészített műsoron a korábban említett két mű mellett még Dukas *Perije* is felcsendül. Petitgirard koncertje kapcsán elmondhatjuk: a századforduló nem ért véget, illetve elér egész az ezredfordulóig.

Petitgirard bármelyik ütemét hallgatjuk is, nemcsak lírai vénája, de szerkesztőkészsége is nyilvánvalóvá válik. Hallható, hogy tudja, melyik a megszólaló hang legjobb helye. Mégsem kelt bennünk szárazság- vagy művi mesterkélttség-érzetet, nem használ sajátos szabályokat, egyszerűen csak alkalmazkodik a befogadó füléhez és saját zenei-irodalmi anyagának természetéhez. Bár az újtonális iskola híve, mégsem kísérti meg a tömegkulturális C-dúr zene délibábja, vagy rémképe. A templomos rend tizenkét óra című szimfonikus költemény például a dodekafónia hangrendszerét járja be, s mind a 12 hang megszólal, a maga súlyával és könnyedségével együtt. Saját új-impresszionizmusa megvédi a nyelvvesztéstől is, de attól is, hogy túlságosan bezárkózzék egy-egy nyelvi forma határai közé.

Új-impresszionista esztétikájából következik sorolós technikája is, amellyel egymás mellé állítja témáit, zenei folyamatait, de azokat nem a hagyományos németes ellenponttal ütközteti össze, hanem egymásra rétegezi. Ez a technika azért is tűnik a legjárhatóbbnak, mert valójában nem a szó hagyományos értelmében vett témákat, hanem jelzésszerű gesztusokat, mozdulatokat használ és épít össze, vagy rombol le. A

sorolásos technika ezenkívül megkíméli őt attól, hogy az oly sokat vitatott katartikus konfliktushelyzeteket is elkerülje. Bármennyi zenéjét hallgatjuk is, a dolgok megtörténnek a maguk keretei között, maguk jelentőségében, de sosem kapnak metanarratív jelentőséget. A zene Petitgirard asztalán mindig is zene marad, nem lép túl a világmagyarázat szintjére, de sosem süllyed az ember-alatti esztétizáltság szintjére sem.

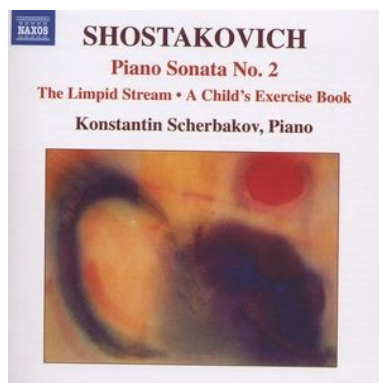
Mégis, mégis, minél többet hallgatja az ember Petitgirard, a „Kis-György Lőrinc” zenéjét, annál inkább nosztalgikus hangulata lesz. Élete eddigi főműve, a *Joseph Merrick, az elefántember* című négyfelvonásos operája például egy természeti katasztrófát állít a zenés színházi est középpontjába, s eközben mégis minduntalan Puccini emberi szándék okozta tragédiájának hangja csendül ki belőle. Puccini hangszerelési ismereteit messzemenőig felhasználó operája végig az emberi tényezőt hangsúlyozza. Petitgirard zenéjében az ember élete „erről és arról” szól, „ilyen és olyan” emberek "jönnek és mennek", de a tragédia nem bennük, hanem magában az egyedi emberi természetben, jelen esetben a beteg testben van. A folytonosan Brittenre emlékeztető zenei fátyolfelület fölött a fafúvók, a hegedűk olykor ugyan összeakaszkodnak, de aztán mégis minden marad a régiben, a zene csak folyik, az ember pedig él, majd hal. S ha hal, mint Joseph Merrick is, akkor is csak az élnivágyás igényéből, azért, hogy egyszer aludhasson és egészséges életről álmodhasson.

A templomos rend tizenkét óra nagy-nagy felületeket használ, melyek sokszor idéznek filmes tablót - film nélkül. A sok-sok nekilendülést aztán mindig kamarazenei nyugvópontok tagolják. Bár nem programzene, mégis az az érzetünk, hogy itt nemcsak hallgatunk valamit, hanem – a zene elemeinek elbeszélőereje miatt – látunk is valamit. Annyiban tér el a jobb filmzenéktől ez a szimfonikus költemény, hogy a szerző mindig megtartja az elbeszélői hangot. Mindig belekapaszzkodhatunk a szerző hangjába, a dallamba. A technikai gesztusok, az egymáshoz fűzött szövegelemek fölött mindig jelen van az emberi tényező, ami indokolja a mélység akár ipari technikáit, de sosem válik azok függvényévé.

A Naxos kiadásában megjelent cd másik két alkotása, a vonószekari *Költemény* és a Berlioz-szöveget felhasználó *Eufónia* ugyanerről a zenei nyelvről adnak újabb és újabb erőteljes benyomásokat. Feszültségekről, melyek nem oldódnak fel, de idővel elhalnak, dallamokról, melyek megindítanak, de aztán elhalnak, s sejtelmekről, melyek sejtelmek maradnak, ha idővel el is halnak. Mindhárom zeneművet, valamint operáját a szerző maga vezényli, így igencsak közel járhatunk az eredeti szövegek „urtext” hangkiadásához. A két szerzői cd kapcsán megint feltehetjük a kérdést, hogy is viszonyulunk a francia impresszionizmushoz? Britten, John Adams, Puccini felől vajon jobban értjük-e már végre Debussyt? Vajon Kodály zenei nyitása beérett-e végre? Vajon megnyíltak-e már érzékeny csatornáink erre a zenére, vagy maradunk továbbra is későromantikus német zenei gyarmat?

Windhager Károly

Petitgirard: Le Douze Gardien du Temple, Poème, Euphonia / Orchestre National Bordeaux Aquitaine, Ljubjana Radio Symphony Orchestra; Petitgirard; 8.570138



De hát...

Nem állítom, hogy ez a lemez százszázalékosan a *van, de minek* kategóriába tartozik, mindazonáltal már a tracklista olvastán akaratlanul felmerül néhány kérdés.

Biztosan mindent elő kell adni, lemezre kell venni, amit egy jegyzett zeneszerző élete során papírra vetett? Vagy, ha már megörökítődött, nem elég, hogy megvan és lehet rajta „tanulmányolódni”, mindenképpen a nagyközönség, a vásárlók elé kell tárni? S ha igen, milyen szempontok alapján érdemes társítani ezeket, milyen megfontolás alapján lehet a resztliket teljes érvényű opusokként közreadni? És ha már ez megtörtént, mi a túrót lehet a produktumon recenzeálni?

Érdemes-e összeverekednem bárkivel azon, hogy a perces-félperces darabokban milyen a billentés, az agogika, a pedálozás, a stílusérzékenység? Van ezekben annyi? Nem tökmindegy, mit művel a pianista? Még el sem kezdődnek, már véget is érnek a művek.

Hogy milyen logika alapján rendezték egymás mellé ezeket a darabokat, számomra rejtély. Itt van például az opusszám nélküli *Három darab*, 1919-20-ból, majd hat kis klimpíroznivaló, az 1944-45-ben keletkezett *Gyermekek hangjegyfüzete* (melyet Sosztakovics lányának, Galinának ajánlott). Helyet kapott még egy *Murzilka* című, ismeretlen keltezésű (a booklet szerint: „c. 1944-52?”), 45 másodpercnyi „szöszmöt”, aztán az 1919 és 1921 között komponált *Öt prelúd* is. Tizenhat morzsa - és kábé ugyanennyi perc.

De hát legyen, gazdagodjék az *ezt is hallottuk* érzetünk, ha akarjuk, a kísérőfüzetben el is olvashatunk a darabokról pár közhelyes méltató mondatot, amelyeneket én akkor se tudnék produkálni, ha fizetnének, a booklet írója meg nyilván azért tudott.

Egy fokkal izgalmasabb, hogy meghallgatható *A ragyogó patak* (máshol: *A napfényes patak*, vagy *A tisztavízű patak*) című balettzene zongoraátirata is, illetve abból négy kis részlet. Az említett izgalmat az generálja, hogy míg a *Kisvárosiról* köztudott, hogy a hírhedt *Pravda*-cikk katalizátora volt, az már talán kevésbé ismeretes, hogy e kísérőzene „ihlette” a pár nappal későbbi, második verdiktet.

Pedig semmi nem utalt arra, hogy ez a darab szolgálhat munícióul Sztálin repetájához.

A balettet először Leningrádban mutatták be, onnan került át egy az egyben a moszkvai Bolsojba, ahol a rendezőt, Lopuhovot azonnal ki is nevezték balettigazgatónak. A téma is ártatlannak (sőt pozitívnak) tűnik: vidám történések egy kolhoz életében. E lemezen meghallgathatjuk, mire táncolt a fejlány és a traktoros, felcsendül a balerina keringője, és még két másik részlet.

Mi mondjak? A hallottak alapján én speciel nem ettől a zenétől kapnék idegbajt – igaz, e négy kis átiratból nehezen lehet megítélni az eredeti produkciót, másrészt pedig nem nekem kell egy világbirodalom lakosait védenem a nép ellenségétől és a formalista mételytől.

Visszatérve a cikk eleji kérdésekre: muszáj mindezt boltba küldeni? Hát persze. Miért ne legyen pénz belőle? És hogyan lehet eladni? Hát úgy, hogy mindezek mellé (ez esetben: elé) odatesznek valamit, ami miatt érdemes megvenni (de még mennyire!) a lemezt: a 2. *zongoraszonátát*.

És azt lehet hallgatni, lehet belefeledkezni az első tétel ismételtetésekre épülő dialógusaiba, a második tétel bizonytalanul bóklászó hangjaiba, a harmadik tétel variációiba, aztán lehet kezdeni előlről, mert szép és jó ez a darab...

De hát...

SzJ

Shostakovich: Piano Sonata No. 2, Three Pieces, A Child's Exercise Book, Op. 69, Murzilka, Five Preludes, The Limpid Stream, Op. 39 / Scherbakov; 8.570092

A bemutatott lemezek megrendelhetők a Rózsavölgyi- és a Kodály Zoltán Zeneműboltokban, az Alexandra üzleteiben, az Akadémia hanglemezboltban a Király utcában, a Zeneakadémián és a Művészetek Palotája lemezboltjában, a budapesti Concertóban, a CD-Bárban, az MCD Zeneáruház boltjaiban, valamint a Hungaroton Duna Plaza ill. MOM Park-beli üzleteiben.

Olvasóink észrevételeit, javaslatait a naxos@citromail.hu címre várjuk.

Küldjön e-mailt e címre, és a következő *Naxos* lemezajánlót megjelenéskor e-mailben küldjük el!



Kiadja a **Mevex Kft.** * Felelős kiadó: **Urbán János** * Felelős szerkesztő:
Balázs Miklós * Képek: **Naxos.com**