

Az 1949-es évad végén Ferencsik Bécsben dirigált, s nyárra haza akart jönni, mert szeptemberben megint ott kellett volna kezdenie az operaszerepet. Itthonról barátilag figyelmeztették, hogy nem fogják visszaengedni Ausztriába. Úgy határozott, hogy mindenképpen hazajön, de kíváncsi volt Kleiber véleményére, aki szintén Bécsben volt. Az így hangzott: „*Maga magyar, akit szeret a magyar közönség, akit szeretnek a magyar zenekarok. Maga oda tartozik: menjen haza.*” Persze az ő esetében a művészi minőség és a közszeretet diszkrepanciája sohasem, egy pillanatra sem volt akkora, mint Doráti példázatában. De akik számára „*jelenléte szellemileg érintetlen maradt*”, aligha tudják a tőle fennmaradt hangdokumentumokat személyiségéhez és művészetéhez való viszonyuktól teljesen elvonatkoztatva hallgatni, mely viszonyoknak másfelől e személyiség és művészet mégiscsak meghatározó, irányító tényezője volt. Mióta Beethoven-szimfónia-felvételeivel foglalkozom, rajtuk kívül állandóan hallgatom Toscanini, Furtwängler, Walter, Klemperer, Casals, Karajan, Konwitschny, Krips, Kempe, Norrington, Hogwood, Harnoncourt, Gardiner és Brüggel felvételeit is. Közöttük egyre világosabban kirajzolódnak az ő interpretációinak pozitívumai és negatívumai, de egyre jobban szeretem őket. S ez nem a két rovat mérlegén múlik.

Sohasem fogom megtudni, hogy mi szól a lemezen.

Fodor Géza

PÁLCA NÉLKÜL

**Fricsay Ferenc
Bartók- és Kodály-felvételei**

*Deutsche Grammophon 1951, 1953, 1955–1958,
1960, 1961 (LP)
1994, 1995 (CD)*

A felvételek

Az alábbi recenzió tárgyául szolgáló felvételecsoport (hat kompaktlemezen tizenhat mű) reprezentatívnak tekinthető: egyetlen kom-

pozíciót kivéve a teljesség igényével képviseli Fricsay Ferenc hanglemezelésművészetében Bartók és Kodály zenéjét. A karmester – akit, úgy tetszik, nemcsak élő muzsikusként, de 1963-ban bekövetkezett halála után a zenei interpretációtörténet részeként is többre becsültek választott otthonában, a német nyelvterületen, mint szülőhazájában – 1994-ben lett volna nyolcvanestendős. Ez alkalomból egykori kiadója, a Deutsche Grammophon, melynek stúdióiban (esetünkben többnyire nem stúdió falai között, hanem a berlini Jesus-Christus-Kirchében) a diszkográfiák tanúsága szerint Fricsay valamennyi felvétele készült, sorra jelentette meg technikailag is felfrissített kompaktváltozatban az egykori analóg Fricsay-lemezeket, köztük több nemzetközi nagydíjjal elismert produkciót.

A hanglemezekészítő Fricsay Bartók–Kodály-repertoárja csupán egyetlen művel számlál többet a jelen cikkben szereplő tizenhat kompozíciónál: Hertha Töpper és Dietrich Fischer-Dieskau szólójával az ünnepelt operakarmester felvette Bartók KÉKSZAKÁL-LÚ-ját. Ez színpadi alkotásként leválik a többi Bartók- és Kodály-hangfelvétel törzséről, s külön tárgyalást igényel. A maradék öt Kodály- és tizenegy Bartók-mű: HÁRY JÁNOS SZVIT; MAROSSZÉKI TÁNCOK; GALÁNTAI TÁNCOK; SZIMFÓNIA; PSALMUS HUNGARICUS, illetve KÉT PORTRÉ; TÁNCSZVIT; ZENE HÚROS HANGSZEREKRE, ÜTŐKRE ÉS CELESTÁRA; DIVERTIMENTO; CONCERTO; RAPSZÓDIA ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA; 1., 2., 3. ZONGORAVÉRSÉNY; HEGEDŰVERSENY; CANTATA PROFANA. Fricsay egy kivételével valamennyi Bartók- és Kodály-felvételen azt az együttest vezényli, melynek előbb 1948-tól 1954-ig, majd 1960-tól haláláig vezető karmestere: a Berliini Rádió Szimfonikus Zenekarát. A lemezeken hol Radio-Symphonie-Orchester Berlin, hol pedig RIAS-Symphonie-Orchester Berlin megnevezés szerepel: a két együttes azonos, ma (1993 óta) a zenekar Deutsches Symphonie-Orchester néven működik. (RIAS = Rundfunk im Amerikanischen Sektor – az elnevezés a háborút követő évekből származik.) A kivétel Bartók HEGEDŰVERSENY-e, melynek lemezén a kísérő együttes a Berliini Filharmonikus Zenekar. A szólisták a Bartók-versenyművekben a magyar hangszeres kultúra Svájcban meggyökerezett kiválóságai: Anda

Géza és Varga Tibor, valamint (a KÉT PORTRÉ első, IDEÁLIS tételében) Rudolf Schulz; a PSALMUS szoltárosa Fricsay kedvelt Mozart-tenorja, Ernst Haefliger, a CANTATÁ-ban a Legnagyobbik szarvast Helmut Krebs, az Apa szólamát a legendás Fricsay-partnerek egyike, Dietrich Fischer-Dieskau formálja meg. A kórus mindkét oratorikus műben a berlini Szent Hedvig-katedrális énekkara, a CANTATA lemeze a kétkórusos mű másik énekkaraként a RIAS-kamarakórus nevét tünteti fel. (A mai, eredeti nyelvű előadási gyakorlattal ellentétben mindkét oratorikus felvétel német szövegű. A példásan dokumentált kiadványok hiányossága: még a kísérfüzet sem ad esélyt a hanglemezzásárlónak, hogy legalább nyomtatásban találkozzék a magyar textussal.) Nem lényegtelen diszkográfiai adat, hogy a kísérszövegek tanúsága szerint a tizenhat felvétel közül három: Kodály SZIMFÓNIA-ja és PSALMUS HUNGARICUS-a, valamint Bartók CANTATÁ-ja most lát először napvilágot.

A karmester

Fricsay életrajzát a muzsikusszakma természetesen ismeri, a *Holmi* olvasója számára azonban hasznos lehet összefoglalni a curriculum vitae néhány tényét – annál is inkább, mivel a világsikert megelőző hazai pályaszakasz segít megérteni, pontosan elhelyezni a jelen cikk tárgyául szolgáló Bartók- és Kodály-felvételeket is. Fricsay apai ágon cseh származású, Magyarországra áttelepült muzsikusdinasztiában látja meg a napvilágot (1914. augusztus 9.). Apai nagyapja az olomouci (olmützi) püspökség énekesé („*apám és én örököltük tenorját; nem énekeltünk ugyan, de nagy hasznunkra vált zenekari munkánkban, mert segítségével mindig ki tudtuk fejezni zenei elképzeléseinket*”). Hasonlóképp nem henye életrajzi érdekesség, hogy a katonakarmester apa, Fricsay Richárd, aki fiát muzsikuspályára szánja, Ferencet a XVIII. század aranykorára emlékeztető, teljes körű képzésben részesíti. Nem elég, hogy Fricsay zongorát, hegedűt tanul, apai kívánságra – nem titkolva, hogy a zenekarban való majdani tökéletes eligazodás kedvéért – tizenkét-tizenhárom évesen előbb klarinétoznia, majd harsonáznia kell, végül ütőhangszereken játszik („*megtanultam a kettős ütést a kisdobon és a dobpergetést az üst-*

dobpáron. Még a török és a kínai cintányér között is különbséget tudtam tenni”). Mindezekhez csatlakozik tizennégy éves kortól – immár zeneakadémiai keretek között – a zeneszerzés. Az előképzésnek e ritka, kézművesipari alaposágáról olvasván nem nehéz megérteni, miért oly idiomatikusak hangszeres értelemben a későbbi nagy karmester felvételei, miért oly plasztikus és áttekinthető Bartók művei sorában az I. ZONGORAVERSENY, a TÁNC-SZVIT vagy a ZENE HANGZÁSA.

A Zeneakadémiára tizennégy évesen felvételiző Fricsay nem Kodály, hanem az apa jó barátja, Siklós Albert zeneszerzésosztályába kerül, ám a korszak valamennyi nagyságának óráira bejár (Bartók, Dohnányi, Kodály, Weiner). A gyermekkori széles spektrumú képzés és a zeneakadémiai tanulmányok után, de a világkarrier előtt van még a pályának egy sűrű és eseménydús alapozási időszaka: az az évtized, melyet Fricsay előbb katonakarmesterként, majd a Filharmonikusok élén Szegeden tölt, jelentős mértékben részt vállalván a város zeneéletének felvirágoztatásából. („*Amikor a Szegedi Filharmonikusokat átvettem, csak 260 bérletesünk volt. Még ma is büszke vagyok arra, hogy tízévi szegedi működésem alatt számuk kétezerre nőtt. Az évente 12 hangversenyen olyan vendégkarmagyk is felléptek, mint Dobrowen, Mengelberg, és szólistaként Dohnányi, Thibaud, Cortot, Szigeti és hasonlók.*”) Fricsay szegedi évtizedének gazdag és sokrétű tevékenysége, itteni fellépéseinek nagy száma s e fellépések színes repertoárja magyarázatot ad arra, hogyan szippanthatta magához szinte mágnesként a fiatal karmestert alig valamivel a felszabadulás után, csupán rövid budapesti periódust követően (Székesfővárosi Zenekar, Operaház) Bécs, Salzburg, Berlin – a nagyvilág zeneélete.

Ami az életrajzban ezután következik: a legélesebb fény és a legsötétebb árnyék. 1947-ben Fricsay szerződést köt a bécsi Staatsoperrel, 1948 és 1952 között, majd 1961-től a berlini Städtische (Deutsche) Oper, 1956 és 1958 között a müncheni Staatsoper, a már említett két intervallumban a RIAS-zenekar főzeneigazgatója. Hangverseny- és operakarmesterként sikereket arat Európa-szerte és a tengeren túl, díjakat nyer és kitüntetések kap, fesztiválokon ünneplik, és hanglemezek sokaságát készíti, partnerei a legjelentősebb

énekesek és hangszeres muzsikusok (köztük Yehudi Menuhin). Korán jelentkező, súlyos betegségével hat éven át küzd, míg végül e küzdelemben negyvenkilenc évesen alulmarad (1963. február 20.).

A szegedi koncertműsorok tanúsága szerint Fricsay már pályája korai szakaszában igyekszik a XX. század két nagy magyar zeneszerzőjének alkotásait repertoárjába illeszteni s lehetőség szerint gyakran megszólaltatni. A művek természetéből fakad, hogy ez Kodály esetében jár nagyobb sikerrel. A Szegedi Filharmonikusok, illetve a Szeged Városi Énekkar Egyesület műsorán 1934 és 1944 között nyolc alkalommal szerepelnek Kodály-művek (HÁRY-SZVIT, GALÁNTAI TÁNCOK, kórusok), három ízben Bartók-kompozíciók (RAPSZÓDIA ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA, MAGYAR PARASZTDALOK, KÉT PORTRÉ). E hangversenyek karmestere egy-egy koncert kivételével mindkét lista esetében Fricsay (Tóth Ferencné–Gyuris György: FRICSAY FERENC EMLÉKEZETE. Szeged, 1989). Külön figyelmet érdemel egy 1937. január 17-i, vasárnapi matiné-előadás, melynek során a Belvárosi moziban Fricsay a Szegedi Filharmonikusok élén (Komor Vilmostól egy szám idejére véve át a pálcát) a szerző közreműködésével vezényli Bartók op. 1-es RAPSZÓDIA-ját.

Az immár nemzetközi pódiumra lépő karmester XX. századi repertoárja éppenséggel nem nevezhető szűkösnek, bizonyos pontokon meglepő rugalmasságra utal (Berg: WOZZECK), ám egészében reális az a kép, mely Fricsayról mint alapvetően a klasszikus hangverseny- és operarepertoár megszólaltatójáról alakult ki a köztudatban. Ha radikálisan hiányzik diszkográfiájából szinte minden, ami a zenetörténetben a bécsi klasszika előtt keletkezett (a Haydnt megelőző zenetörténetet csupán egy Händel-hárfa-verseny és egy Gluck ORFEUSZ-keresztmetszet képviseli), úgy e hanglemezeletmű XX. századi fejezete vázlatosnak mondható. E fejezetet két vonás jellemzi. Fricsay egy-két elszigetelt művet vezényel a századforduló és a századelő alkotóitól (Rimszkij-Korszakov, Mahler, Debussy, Strauss, Glazunov, Dukas, Rachmaninov, Glier, Ravel, de Falla – a kompozícióválasztás slágerorientáltságát jelzik az olyan címek, mint TILL EULENSPIEGEL VIDÁM CSÍNYSZEI, A BŰVÉSZINAS, RAPSZÓDIA EGY PAGANINI-

TÉMÁRA, BOLERO, ÉJSZAKÁK A SPANYOL KERTEKBE), a szorosan vett XX. század területén azonban mint hanglemezekészítő, elsősorban ama komponisták felé fordul, kiknek műveivel a német nyelvterület zenekultúrájába való beilleszkedése során kapcsolatba kerül (Werner Egk, Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann, Wolfgang Fortner, Rolf Liebermann, Gottfried von Einem). Három név magasodik ki a XX. századi listából: öt jelentős kompozícióval (PETRUSKA, SACRE, ZSOLTÁRSZIMFÓNIA, CAPRICCIO ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA, MOVEMENTS ZONGORÁRA ÉS ZENEKARRA) Stravinsky, valamint a már részletezett repertoárral Bartók és Kodály. Hogy Fricsay, miután 1948-ban kizárólagos szerződést kötött a Deutsche Grammophon Gesellschafttal, milyen mellszélességgel vállalta a két magyar zeneszerző műveinek hangmezen való népszerűsítését, érzékeltetheti a számszerű mérlegkészítés: tényleges XX. századi hangfelvétellistájának tizennyolc egyéb tételcímével majdnem egyensúlyban áll *egy-magában* a Bartók–Kodály műcsoport tizenhét kompozíciója.

Ott és akkor – itt és most

Mi teszi Fricsay Bartók- és Kodály-felvételeit izgalmassá a mai hallgató számára? A (joggal adható) banális válasz felől közelítve maga a kérdés válik feleslegessé: nagy előadóművész nagy interpretációi nem veszítenek aktualitásukból. Van azonban a kérdésnek valódi értelemmel bíró, mélyebb rétege: milyen visszhangot hív elő az *ott és akkor az itt és mostból*? Milyenek értékeliük történeti távlatból, a hangfelvétel-kultúra és az előadó-művészet időközben lezajlott változásait figyelembe véve e felvételeket?

Önértékükön túl ez az a szempont, mely Fricsay Bartók- és Kodály-lemezeit e sorok írója számára kiváltképp érdekessé teszi. Ha egy bő évtizedet a zenetörténetben egyetlen pillanatnak tekintünk – s miért ne tekinthetnénk annak? –, elmondhatjuk, hogy Fricsay Bartók- és Kodály-felvételeinek „pillanata” mind a hangrögzítés, mind a Bartók- és Kodály-előadásmód esztétikájának alakulásában különleges intervallumként értékelhető.

Hogy mára e két fejlődésvonal: egyfelől a hangfelvétel-készítésé, másfelől az élő pódiumművészeté, tragikusan egybefonódott, ta-

paszthalhatja minden érzékeny zenehallgató. Követelményeivel és szempontjaival az előbbi mára visszafordíthatatlanul bekebelezte az utóbbit – borúlátó jóslatok szerint a fejlődés végén magának az élő zene hallgatásának mint társadalmi kommunikációs formának teljes megszűnése áll. Fricsay hanglemezkészítő munkásságának kezdete szinte pontosan egybeesik a hanglemez technikájának forradalmi változásával. Ekkor – 1951-ben – vezeték be a *long play* lemezt: a percnként 33 1/3 fordulatszámú, hosszan játszó korongot; 1958-ban jelenik meg a sztereofónia. Mindezek nagyszerű kibontakozás lehetőségét kínálják egy szuggesztív előadó-egyéniség számára. Már kínálják a lehetőségeket, de még nem uralkodott el a hangfelvételeken az a lassan kibontakozó, fokról fokra minden mást maga mögé utasító, kivitelezésbeli perfekcióigény, mely azután a hetvenes és nyolcvanas évek folyamán alakítja át a lemezkultúrát a műszerrel mérhető pontosságú, ám az élő előadó-művészet spontaneitásával immár egyre kevesebb kapcsolatot tartó, mindenekelőtt *dokumentumjellegű* felvételek műfajává. E tragikus folyamat szempontja felől közelítve Fricsay Bartók- és Kodály-lemezeinek egyik legfőbb élménye az, hogy az imént vázolt tendencia ezeket az előadásokat még nem érintette meg.

Miképp a Fricsay-felvételek időszaka a hanglemezkészítés történetének *már és még* kedvező fejezetét képviselte, akképp volt e periódus kedvező szakasza (kivált Magyarország határain túl) a Bartók- és Kodály-interpretációnak is. Ma, a kilencvenes évek végén, fél évszázaddal Bartók és három évtizeddel Kodály halála után mindkét életmű előadói kultúrájának keserves tehertétele a sztereotípiákba dermedés, melyet immár nem is annyira folyamatként, mint inkább befejezett tényként regisztrálhatunk. Egy-egy kivételes előadói életmű (Kocsis Zoltán) teljes Bartók-fejezete kénytelen a sematizált értelmezések *ellenében* megfogalmazódni. (A Kodály-interpretációnak – ez is a Kodály-oeuvre sok tekintetben kényesebb helyzetét jelzi – tudtommal nincs a Kocsiséhoz hasonló animátora és purifikátora.) Ma a többség Bartókot „bartókosan”, Kodályt „kodályosan” játssza, és ezzel az interpretáció kérdése el van intézve –

vagyis a zeneszerzőről és a műről kialakított *sablon* az esetek túlnyomó hányadában elvárja a mű individuális arcát. Fricsay és felvételek tanúsága szerint érintetlen maradt minden effajta kísértéstől – olvasatai legfőbb vonzereje a zenélés frissességében, a rápillantás eredetiségében rejlik. Persze hiba volna a jelenséget misztifikálni, mindent a korszak erényeként tüntetve fel. Fricsay nemcsak azért olvasta hitelesen Bartók és Kodály partitúráit, mert a korszak, melyben hangversenyezett és felvételeit készítette, még nem termelte ki e szerzők életművével kapcsolatban később kitermelt sztereotípiáit, hanem legalább annyira azért is, mert *nagy karmester* volt. Olyan művész, aki, ha hosszú életet élhet, minden bizonnyal a későbbi évtizedekben, a Bartók- és Kodály-életmű emblemmá válásának idején is ugyanolyan közvetlen és magából a műből kifejtett előadásokat vezényelt volna, mint e felvételeken.

Amikor e recenzió megírására készültem, végignéztem a Fricsay- emlékkönyv (Rembrandt Verlag, Berlin, 1964) fotóanyagát. Azon felvételek többségén, melyek a karmestert vezénylés vagy próba közben ábrázolják, Fricsay nem használ karmesteri pálcát, hajlékony és humánus, leginkább a kórusvezetőkére emlékeztető mozdulatokkal dolgozik. Nem véletlen, hanem a lemezeken hallható muzsikálás szelleméből fakad, hogy Fricsay Bartók- és Kodály-felvételeit hallgatva, ha magam elé képzeltem a karmestert, a pálcánélküli kéz jelent meg szemem előtt.

Zenekari művek

A HÁRY JÁNOS SZVIT Fricsay minden más Kodály-felvételénél erőteljesebben kiaknázza a sziporkázó színgazdagság eszközét, a hangszerelés változatos effektusait – egészében azt a meseszerűen illusztratív, játékosan pittoreszk részletekben bővelkedő zenekari írásmódot, mely sokkal jellemzőbb a HÁRY-SZVIT-re, mint a népiesség. Ahol persze a karmester széles dallamfelületeket talál, ott többnyire teret enged az árnyalatnyit mindig parlандós magyar népies dikciónak – függetlenül attól, hogy maga a dallam valóban népi eredetű-e vagy sem. A diáktüsszentés után így válik mindjárt kezdetben a hangszerelés felszíni rétegeinek villódzása alatt a ködökön

áttekintő múltba révedés espressívója a KEZDŐDIK A MESE alaptónusává. Mesteri, ahogyan Fricsay a hangszerelés rétegzettségét e tekintetben szinte tartalmi funkcióval ruházza fel: fent a zsongás, lent a mélység hínárjából lassú, patetikus mozdulattal merül föl a megálmódott emlék... A képeskönyv-lapozgatás öröme fűti s teszi aprólékosan részletezővé a BÉCSI HARANGJÁTÉK csengő-bongó előadását: külön élvezet hallgatni, ahogyan Fricsay a rövid tétel végkifejlete felé haladva az egymást követő dinamikai teraszokon mind feljebb hág, az emelkedéssel párhuzamosan kitarva a hangzás horizontját. Figyelemre méltó, hogy a DAL („Tiszán innen, Dunán túl...”) egymást követő hangszerelés-variációiban a karmester milyen kevéssé ad lehetőséget *dallamjátékosainak* (brácsa, oboa, kürt, oboa) a parlando dallamformálásra, a gyep-lőzítés eszközét rendre a strófák végét körülfordozó cifrázatoknak tartva fenn, sajátosan kiegyenlítve így a teljes tétel ritmikai lélegzetritmusát. Vérbő karikatúraként, az effektusokban tobzódó partitúra minden hatáselemét kiaknázza, ám ugyanakkor tudatos formálásban és mindvégig pontos kivitelezésben szólal meg a NAPÓLEON CSATÁJA. Ismét az interpretáció lélektani patikamérlegén kimért egyensúly teszi tökéletessé az INTERMEZZO lejtését-lüktetését, dinamikai arányait, hangsúlyait: a temperamentum erőteljes, a gesztusokban ott a romantikus nagyvonalúság, ám e gesztusok legbelső, kemény magja a fegyelem. Annál lágyabban, aranyló-mézesen szólalnak meg a kürtök a középész kantilénájában. Végül A CSÁSZÁRI UDVAR BEVONULÁSA igazi finálé módján bontakozik ki Fricsay értelmezésében, rövidege ellenére magába sűrítve az addig megnyilvánult legtöbb zenei magatartásformát: groteszk karikatúrát éppúgy, mint tartást és pompát, aprólékos hangszerelési és ritmikai gesztusokra összpontosított előadói figyelmet éppúgy, mint a nagyforma dinamikus sodrását. A HÁRY-SZVIT Fricsay felvételén: remeklés.

A két nemzeti romantikus táncredő közül a MAROSSZÉKI TÁNCOK portréja a kevésbé barátságos – érezhetően nem is kíván megnyerőbb lenni. Fricsay sűrű, sötét vonóhangzással, daliás rubatóval indít. Az előadás hangsúlyozza a hangszerelésnek a GALÁNTAI-

énál lapidárisabb, egyenyagúbb jellegét. Az egész mű zord karaktere a döntő – ezen alapvetően még a színes epizódok hangszerzőlőinek hajlékony és könnyed megfogalmazása sem változtat, inkább csak annál jobban hangsúlyozza a témavisszatérések fojtott hangulatát, lassú vontatottságát. A GALÁNTAI TÁNCOK alapélménye: a visszatérő verbunkostéma méltóságteljesen kimért tánclépésinek lendülettel párosuló tartása, belső feszültsége. A vonóskar meleg, puha hangzásának háttere előtt rendkívüli szingardagsággal – és a darab előrehaladtával mindinkább virtuózan – bontakoznak ki a fúvós szólók. Ha a MAROSSZÉKI TÁNCOK karakterisztikumai közül Fricsay a súlyos teher alatt vonuló nehéz lépteket és a magábafordultságot hangsúlyozta, itt épp ellenkezőleg: az érzékeny rubatójú és sok izes hangsúllyal fűszerezett előadásban dinamizmus és érzelmes-nostalgikus kitarulkozás adja az alaphangulatot. Igen hatásos tolmácsolás: a mű minden népszerű vonását tartalmazza – anélkül, hogy „eladni” próbálná a darabot.

Nehéz a recenziens helyzete a Toscanini emlékének ajánlott kései SZIMFÓNIA hangversenyfelvétele esetében (1961, Berlioz Fesztivál – mint ismeretes, ugyanezen évben, augusztus 16-án Fricsay vezényelte Luzernben az ősbemutatót is). Fricsay és a RIAS-zenekar fordulatgazdag, temperamentumos előadásából süt a lelkesedés, a karmester mindent megtesz a mű sikeréért – s a mű valóban olyan hatásosan szólal meg, amilyen hatásosan egyáltalán megszólalhat. A kritikusai mondanó veleje: *lehetetlenre*, úgy látszik, még Fricsay Ferenc sem volt képes – nem tudott átlépni a mű korlátain. Az előadás hallatlanul színérzékeny, gazdagon kamatoztatja a hangszerelés finom áttűnéseiben rejlő hatáslehetőséget, azt azonban nem képes palástolni, hogy a bensőleg gyakran kevéssé tagolt nagy hangzásfelületek nem hordoznak igazán életképes tematikát: a sűrűn szinkopáló pentaton dallamosság, mely gyakran formulaszerű, s nem kevésbé gyakran idézi fel a hallgatói emlékezetben a kodályi szolfézs-gyakorlatok melódiavilágát, ebben az előadásban sem nyeri el azt a szuggesztivitást, amely alkalmassá tehetné arra, hogy egy szimfónia tematikus anyagaként meggyőzően funkcionáljon.

Bartók művei közül a KÉT PORTRÉ felvételén Fricsay rendkívüli formálókészséggel, szinte analitikus előadással világítja meg az IDEÁLIS arckép kontrapunktikus szólamszövetének fokozatos kiépülését, s ebben kitűnő partnere a hegedűszólót beszédes ritmizálással, árnyalt dinamikával és hajlékonyan előadó Rudolf Schulz. Szenvedélyes a wagneri ihletű végtelen dallam folyondárszerű terjeszkedése, s az előadás vonzó erőnye az is, hogy a hangzás az átszellemültség ezüstös fényét árasztja magából. A második, TORZ portré buktatója, hogy rövidsége miatt sok előadás képtelen e tételnek kellő nyomatékot adni, s így az, még mielőtt kibontakozhatna, gyakran súlytalanul röppen a semmibe. Fricsay sok fanyar színt kikeverő (egy-egy pillanat, néhány jóslatteli karakter megformálásának idejére egészen a MANDARIN némely mozzanataig előremutató) tolmácsolása mindenképp előtérbe szorítja a rubato szuverén alkalmazásával védi ki ezt a veszélyt.

A TÁNCZSVIT előadása részben virtuozitásával, részben a formálás céltudatosságával excellál. Fricsay egyetlen emelkedő ívben érzékelteti az első három tétel folyvást fokozódó lendületét, mind nagyobb feszültséget sűrítő ritmikai energiáit – anélkül, hogy ennek az emelkedésnek megvalósításában a ritornell lírai verbunkosdallamának távlatokat nyitón érzelmgazdag megfogalmazása a legcsekélyebb mértékben is megzavarná. Egzotikus keleti hangulatot áraszt keze alatt a Molto tranquillo IV. tétel párás mixtúrákat és szertartást idézőn recitativikus fűvös szólókat változtató antifónája, s végül szervesen kapcsolódik egybe a finálét előlegező V. és a teljes mű tematikai arzenálját feldolgozva-rekapituláló finálé, a VI. tétel. Ami a virtuozitást illeti, ez egyrészt a hangszerszólók spontán eleganciájú, gördülékeny egymásba fonódásában nyilvánul meg, másrészt azonban a formafolyamat karmesteri interpretációjában is: nincs egyetlen csomópont, formai kapcsolódás, mely ne volna átgondolt és átértékelve, ne kapná meg azt a természetes lüktetést és lendületet, mely funkcionálissá teszi és helyi értékkel látja el. A TÁNCZSVIT, ez a „sokizületű mű” bontatlan egységként hangzik fel Fricsay vezénylete alatt.

Zenei szempontból sugallatos interpretáció, ám a kivitelezés tökéletessége terén tán

nem minden részletében az eddigiék mércéjével mérhető a ZENE HÚROS HANGSZEREKRE, ÜTŐKRE ÉS CELESTÁRA előadása. A tolmácsolás két magaslati pontja vitathatatlanul a két saroktétel. A fugális nyitó Andante hangzása tökéletesen homogén s egyszersmind világosan áttekinthető rétegződésű, formálása megszakítatlan ívű, kifejezésvilágának kozmikus fegyelmét is átverzi a szenvedve küzdés szuggesztivitása. A körtáncfinálé ritmikai energiája lenyűgöző, különösen a végkifejlet előadásának temperamentuma figyelemre méltó. A III. tétel centrális szakaszának éjszakai effektusai e recenzió keretein belül először adnak alkalmat arra, hogy megemléstessék az a különleges affinitás, mely e felvételek tanúsága szerint Fricsayt a jellegzetes bartóki nocturno tételkarakter kivételes mértékben szín- és hangulatérzékeny előadójává avatta. A felvételnek az a részlete, mely miatt fenntartásaimat jelezni kellett, a szonáta formájú, scherzo karakterű II. tétel egy nem túl hosszú, de nem is elhanyagolható szakasza (242–372.): már a feldolgozási rész nagy felületet kitöltő pizzicatozenéjében feltűnik a játék lustasága, a ritmusok leragadása, majd a rekapitulációt megelőző visszavezetés folyondárszerű kromatikus motívumának tartás nélküli, alakatlan ritmizálása is meglepően kirí az igényességnek amaz átlagából, mely a kitűnő RIAS-zenekart egyébiránt jellemzi. (Talán e helyt érdemes általános érvényre közzébeiktatni: az együttes a felvételek tanúsága szerint élvonalbeli, érzékeny zenészek testülete, de világa *nem* az amerikai típusú, perfekcionista virtuozitásé – sokkal inkább az inspirált muzsikálás hibátlanul működő ösztöne az, ami munkájukban meghatározó. Az a fajta lemezhallgató, aki kedvét leli a hibákra való „vadászásban”, e tizenhat felvételen olykor találhat nem egyszerre megszólaló akkordokat, kissé pontatlan belépést, esetleg egy-egy kásás hangú szólót. E recenzió egyrészt nem tekintí feladatának az effélék beckmesseri lajstromozását, másrészt aki a legmagasabb rendű szellemiséget közvetítő előadások apró pontatlanságain fennakad, az ne hallgassa a Bécsi Filharmonikusokat sem...)

A DIVERTIMENTÓ-nak a KÉT PORTRÉ-hoz vagy a TÁNCZSVIT-hez hasonló, körüljárható tökéletességű felvételén alighanem az egyen-

súlyteremtés művészi törekvése a meghatározó. Egysúlyteremtés a barokk concerto könnyed transzparenciát megkívánó műfajkaraktere és az ízes-nehézkés népi hangszerjáték zamata; a telt vonós szimfonizmus és az ezt minduntalan központoszó csoportos szólójáték; s végül: fény és árnyék között. Alighanem ez utóbbi a legfontosabb – Fricsay felvételén ez hangsúlyozza a mű három tételének organikus egységét. Az előadásban érvényesül a Molto Adagio közértétel monológjának személyessége és tragikum, ám e tragikum ábrázolásában Fricsay inkább él a jóslattelen fojtott atmoszféra megteremtésének eszközével, mint a drámaisággal, a gesztusok felfokozásával. Ugyanakkor a két saroktétel megfelelő területein erősre satirozza az árnyéket: a nyitótétel súlyának érvényesítésében különösen fontos szerep jut annak a kemény és zord központoszónak, melyet a mozgékony dallammenetek közé minduntalan becsapódó fortissimo tutti unisonók kontrasztanyaga képvisel. A vonósok hangminőség és játéktechnika terén egyaránt magasrendű partnerei a karmesternek, aki érzékelhetően a klasszikusan kiegyensúlyozott – mélységet és magasságot egyaránt bejáró – mű portréjának felmutatását tűzi ki célul.

Ama felvételekkel ellentétben, melyek a CONCERTO mutatós felpolirozásával, a kompozícióban tagadhatatlanul munkáló hatás-keresés abszolutizálásával akarva-akaratlanul a Bartók állítólagos „amerikai stílusról” terjesztett elképzeléshez szolgáltatnak interpretációs érveket, Fricsay olvasata, úgy tetszik, ismét egyszer a művet és csakis azt akarja látni-láttatni, a hozzá tapadó képzetekről tudomást nem véve. A balladai indítású nyitótétel hangzása tagolt, de nem dekoratív, a gesztusokat tartás fékezi és lendület vezérli, hiányzik azonban belőlük minden szinpadiaság. A PÁROK JÁTÉKA korántsem kiélezett, inkább visszafogott – a recenzens némely ponton úgy vélte, az elsődlegesen mozdulat inspirálta tétel valóban kommunikatív előadása tán több humort s – mint a címben áll – játékoságot igényelt volna. Az ELÉGIA ritmizálását parlando lélegezteti, a recitativikus vonósdallamoknak verete, mély tragikum van – e tétel a felvételen (a bartóki szimmetriaelvű dramaturgiához híven) a kompozíció súlypontja. Először az INTERMEZZO INTERROTTO hallga-

tásakor érezzük, hogy Fricsay az erős kontrasztok eszközét alkalmazza: a három tematikus réteg és karakter élesen elkülönül. Igazán csak a Fináléban lazítja meg a karmester a gyeplőt: innen, a felépítésében és kifejezőmódjában egyaránt nagyvonalú zárótétel felől visszatekintve úgy érezhetjük, Fricsay az egyes tételeket is nyomatékosan a nagyforma részeiként, abban elfoglalt helyi értékük fokozott figyelembevételével vezényelte, ez utóbbi, a műegész értelmezésében pedig a kifejezés intenzitásának és a hallgatóval való kommunikáció közvetlenségének beosztó fokozását tekintette alapelvének. Ekképp Fricsay CONCERTO-felvételét talán az ideálisnál árnyalatnyit erősebben uralja a tudatosság fegyelme, ám az így megszülető összkép értéket képvisel a csillogón effektusközpontú CONCERTO-előadások dömpingtermése mellett.

Versenyművek

Az op. 1-es RAPSZÓDIA (1904) a hangját megtaláló zeneszerző érett kori műveit megelőző periódus kompozíciójának felvételeként bizonyos értelemben elkülönül a többi Bartók-lemeztől, ám annál érdekesebb hallgatni, hogyan közelít Fricsay és Anda Géza, a három zongoraverseny előadópárosa e korai opus-hoz. A formálás széles íve és lendülete magabiztosan tereli a hallgatót a műfaji származásvidék, a kétrészes, lassú-gyors felépítésű liszti rapszódia felé. Ugyanezen asszociációt erősíti fel a zenekar és a zongora dallamainak rugalmas, a tematika rögtönzésszerű vonásait tudatosító kibontása. Ami pedig a karaktereket és a kifejezőmódot illeti: Anda Géza nemcsak vehemensen és makulátlan virtuozitással zongorázik, ám előadása magába sűríti azt a hamisítatlan kuruc virtust is, mely az ifjú, hazafias Bartók kompozícióinak egyik alapvető magatartáseleme.

Az 1943 óta együtt muzsikáló Fricsay és Anda 1960/61-es megfogalmazásában a három zongoraverseny egyszerre elkülönülő táblákból álló triptichon s ugyanakkor a műfaj bartóki fejlődésvonalának megszakítatlan, érzékeny rajzolatú görbéje, melyen belül indokolt együtt jellemezni az első két koncert tolmácsolását. A két felvétel sem egybe nem mossa az 1926 és 1930/31 közti markáns különbségeket, sem ellendarabként nem állítja

szembe egymással az első és a második koncertet – sokkal inkább egy szerves felépülés folyamatába világít be; egy folyamatba, melyben a második versenymű nem tagadja vagy feloldja az első, hanem feltételezi és kiteljesíti azt. Anda Géza zongorahangja az első koncertben szenttelenül szikár, merő csont és in, a karakterizálás élesen fekete-fehér, az előadói magatartás kérlelhetetlen és egyetlen képzeletbeli pontra szegezten inkantatív. Megunhatatlan újra és újra megfigyelni, hogy a második versenymű Anda-féle olvastata a vázt nem tagadja meg, csupán bőkezűen kitölti: a száraz perkusszív ritmika csontjai és inai közti tér megtelik izommal, kötőszövettel – az értelmezésen eluralkodik a játékoság; ami kiélezett és feszült volt, most eredendő energiáit a rugalmasságban és a virtuozitás örömeiben oldja fel. Nagy a váltás a billentés, a zongorahang színe tekintetében is: a második zongoraverseny árnyalatok szivárványskáláját festi – a tónus, mely korábban tompán kopogott, most cseng, zeng, fényt áraszt. Külön mondatot érdemel a második koncert háromrészes középtétele, a keretrezs „mélyhűtött” vonósharmóniáinak nem e világi szinköltészetével, a zongora orpheuszi monológjainak személyességével és a centrális scherzo szakasz elementáris, látomásosan szuggesztív előadásával: ez a tétel nemcsak a három zongoraverseny interpretációegyüttesének, de Fricsay összes Bartók-felvételének is jellel megjelölt pillanata.

A harmadik zongoraverseny előadásának ritka megszólító ereje ama képességben rejlik, melyet színészi teljesítmények jellemzésekor az *eszköztelesség* terminus technicusával szoktak illetni: Fricsay és Anda minimálisra csökkenti mindazt, ami interpretáció, közvetítés, előadói hozzátétel. *Kívül, felül, túl* – ezek a kulcsszavak a szinte anyagtalannul áttetsző, a műnek az első két koncerthez képest úgy szólván kamarazenei faktúráját hangsúlyozó, többnyire a vágytalan derű lelkiállapotát sugárzó, a fájdalmas resignáció vagy épp az erő hatásától (II. és III. tétel) inkább csak megérintett felvételen.

Könnyen kapcsolható a HEGEDŰVERSENY lemezének jellemzése a harmadik zongoraversenyéhez: noha alapvetően más dimenziók közepette, az előadás itt is egy mű klasz-

szikus lekerekítettségét, kiegyenlített arányrendszerét hangsúlyozza. Fricsay keze alatt a formálás, a gesztusrendszer, a hangsúlyok egyaránt a kompozíciónak a versenymű-műfaj beethoveni–brahmsi fejlődésvonalába illeszkedő nagyságrendjét tudatosítják. Varga Tibor tartalmasan karcsú, ám ha kell (például a nyitótétel cadenzájában), erőteljes tónusú hegedűjátéka a saroktételekben feszes tartású, ám egy-egy fordulat észrevétlen fellazításával mégis újra és újra szabad lélegzethez jut; ugyanilyen egyensúlyérzékkel engedi a művész váltakozva elsőbbséghez jutni szólamában egyfelől a kantilénát, másfelől a ritmika, a gépies előrefűródás jegyében fogant jellegzetességeket. A bensőségesen gesztikus dallamformálás foglatában az Andante tranquillo középtétel alapélménye, hogy az egyes karaktervariációk újabb és újabb hangszeres játékmódjait Varga Tibor rendre zenei magatartásváltásokként ábrázolja: így a téma a bemutatás és a tételvégi visszatérés között, a hat variáció során valóban szubjektumként viselkedik, metamorfózison esik át. Külön figyelmet érdemel az az érzékenység, mellyel Fricsay irányítása alatt a Berlińi Filharmonikusok e tétel aprólékosan kidolgozott hangszereleési effektusait érvényesítik.

Oratorikus kompozíciók

Tanulságos megfigyelni, hogyan viselkedik két, élményvilágával, nyelvi közegével alapvetően a magyar (illetve a CANTATA PROFANA esetében a közép-kelet-európai) kultúrában gyökerező, azt jelképező oratorikus mű fordításban, a német nyelv lejtésének, hangzásának és ritmusvilágának engedelmességedve. Tapasztalatom szerint a situáció a PSALMUS HUNGARICUS felvétele esetében hozzájárult egy téves elképzelés megvalósításához, a CANTATÁ-ban viszont tartalmas megoldást hozott, olyan hangsúlyáthelyezéseket eredményezve, melyek nem hamisítják meg a művet, csak épp más tulajdonságait helyezik előtérbe, mint amilyeneket a hazai előadásokból megszoktunk.

A PSALMUS felvétele koncerten készült. Bár némely ponton a szokásosnál több köhögés zavarja, s az önfeledt pillanataiban zenekarával együtt éneklő karmester hangja is eljut a mikrofonokig, mégsem gondolnám,

hogy e – koncertlemezek esetében szóra sem érdemes – kísérőjelenségekkel magyarázhatnánk a felvétel több évtizedes publikálatlan-ságát. Az *interpretációt* érzem vitathatónak: a probléma gyökere részben Ernst Haefliger szólamfelfogása, részben Fricsaynak a teljes műről alkotott – s következetesen megvalósított – elképzelése. Már maga a német fordítás is elkerülhetetlenül és fájdalmasan kénytelen meglágyítani azt a feszes tartást, azokat a daliás éles ritmusokat és kezdőhangsúlyokat, melyek a PSALMUS-ban egy egész világgép hordozói, Haefliger azonban önkéntesen is továbbfolytatja e karakterológiai-esztétikai filézést, kicsontozván magának a Zsoltárosnak a jellemét. Szép hangon, kulturálan és intelligensen énekel, de vagy nem ismerte a mű előadói hagyományát, vagy ha igen, úgy talán meg akarta mutatni, hogy ő mást fedez fel a darabban. Ez a *más* azonban nem Kodály PSALMUS-a. Haefliger Zsoltárosának énekéből hiányzik a lendület és indulat, a panasza ereje és szenvedélye, annak az egyenes gerincű embernek az alapállása, aki még Istenhez is emelt fővel szól.

Eddig mindez érthető: német énekes saját felfogással, melyet a karmester engedett érvényesülni. Az igazán furcsa Fricsay értelmezése. Némi túlzással azt mondhatnánk: furtwänglerien lassú tempókat vesz, s a nagyformát minden lehetséges ponton cezúrákkal pihenteti. A *himmlische Länge* azonban éppúgy hűti a kodályi hevületet, mint Haefliger artisztikus, de langy szólamformálása, a hangsúlyozott cezúrák pedig széttagolják a kompozíciót, minduntalan megakasztva annak lendületét – a folyamat újra és újra megtorpan, a forma szakaszokra bomlik. (A lassú tempókról: a partitúrában 23 perc a mű megadott terjedelme, maga a 74 éves szerző 1956-ban Rösler Endre szólójával készült lemezén 24'15" időtartamú PSALMUS-t vezényel – ehhez képest Fricsaynál a durata 28'11".) Fricsay PSALMUS-felvétele érdekes és tanulságos különlegesség, melyet azonban nem neveznék előadói alternatívának, mert olyasmit iktat ki a mű jellegzetességei közül, ami azoknak nélkülözhetetlen eleme.

A PSALMUS-éval ellentétben a CANTATA PROFANA felvétele feszes, pergő, összefogott

előadást rögzít (itt nem koncertről van szó: ez a hanglemmez stúdióban készült). Erősek, sőt filmszerűen élesek a kontrasztok, természetes gesztussal virtuóz a zenekari és a vokális megmunkálás – e felvétel hallgatója, ha nem tudja, tán nem is gondolná, milyen elképesztően nehéz minden tekintetben e mű méltó megszólaltatása. Műfaji szempontból ez az értelmezés mintha kevesebb súlyt helyezne a kompozíció mitikus hátterére és misztériumjellegére, takarékosan adagolja a sejtlemességet és a titkot, ám a koncertált, fegyelmezett megszólaltatás felerősíti az *európai zenetörténelmi* konnotációkat, a passiók alap-karakterét – ez a benyomás mindjárt a mű elején megfogalmazódik, és mindvégig kitart. A kettős kórus fokozottan turbaként viselkedik, a zenekari kontrapunktika plasztikus átvilágítása is minduntalan a bachi gyökerekre irányítja a figyelmet.

A hallgatót újra és újra elismerésre készíti a két énekes pompás teljesítménye: a magyar előadói gyakorlat hozzászoktatott minket, hogy a kórus az I. és II. rész több pontján az éneklést kiáltozással helyettesíti, előadásmódként csúsztatva el bizonyos felkészültségbeli fogyatékoságokat. A RIAS-kamarakórus és a Szent Hedvig-katedrális énekkara a legforróbb pillanatokban sem szűnik meg *intonálni*. Helmut Krebs cizellált tenorszóloival járul hozzá a felvétel sikeréhez: tisztán énekel, orgánuma hajlékony és teherbíró – győzi a gyilkos magasságokat is. Energetikus szólamformálásába az Átváltozott, a túlsó oldalról beszélő hűvösen rituális távolságtartása vegyül, amit izgalmasan ellenpontoz az apát megformáló Dietrich Fischer-Dieskau gonddal részletezett előadásmódjának fájdalmas és keresetlenül e világi szelidsége. Ez az éneklés nem tart távolságot, primer és személyes. Tapintható a különbség mögötti logika: az „öreg apó” nem ment át a hídon, megmaradt annak, aki volt – ő szólhat az érzelmek hangján. Fricsay CANTATA PROFANA felvétele egyéni árnyalatú műfajértelmezésével inspiráló élmény, pontosságával pedig már 1951-ben messze felülmúlja a kompozíció hazai megszólaltatásainak *ma is érvényes* átlagát.

Csengery Kristóf