

az is, hogy vezesse a Magyar Könyvbarátok Külföldön elnevezésű, emigráns írószövetségi kiadót, amely az Erdélyi Szépmíves Céh mintájára, előfizetési rendszerre épülve működött 1957 és 1964 között. Főszerkesztői és kiadói beköszöntőjét egyaránt tartalmazza a NYUGATI VÁRTÁN, hasznos lett volna egy-egy lábjegyzet, hogy e szövegeket főszerkesztői minőségében írta. Közül az új kötet vele készült interjúja is (Szépfalusi István készítette, szűkszavú reverenciával), ez tanulságos és érdekes. Viszont fölösleges volt talán annak az interjújának a megjelentetése, amelyben ő a szűkszavú kérdező, és Huszár László várostervező a válaszoló.

A párizsi *Irodalmi Újságban* megjelent JEGYZETLAPOK-sorozat a villámesszéírás mestereként mutatja be Szabó Zoltánt. Szintetizáló gondolkodásmódjára vall, hogy ha a megszabott terjedelem nem adott módot dolgok részletező kifejtésére, ő akár egyetlen frappáns megjegyzéssel is tudott sokat mondani. Amikor például arról írt, hogy 1962-ben miként szállították haza hajdani apósa, Károlyi Mihály gróf hamvait, így fogalmazott: „a fogadóbizottságból hiányoztak azok, akiket a nemzet választottjainak tekint”. (Ez egy 1946-os színikritikáját juttatja eszembe, amelyben a tehetségtelen, de szép ifjú színésznőről ezt írta: „a művésznő színeszi eszközöket nem használta fel”.)

A NYUGATI VÁRTÁN záróanyaga tartalmazza Szabó Zoltán egy igen fontos kései tanulmányát, az *Új Látóhatárban* megjelent HUNGARICA VARIETAS-t. Ebben olvashatjuk:

„Az irodalom: közügy. Az irodalom művekből tevődik össze. Az, hogy mennyire szolgálhat közérdeket: a művek minőségétől és mennyiségétől függ. A mennyiség: sokféleség.

A műveket írók írják. Minőségüket írójuk tehetség határozza meg. A tehetséget – Németh László szavával élve – lehetőségek éltetik.

A tehetséget éltető lehetőségek: a közlés lehetőségei. Könyvében él a szellem. Ami a műben él: a művész képességeinek életkedvet ad. Hatásával másokban képességeket ébreszt.”

Szabó Zoltán 1984. augusztus 19-én meghalt, nem érte meg a diktatúra teljes összeomlását, a tehetséget éltető lehetőségek felszabadulását. Összegyűjtött munkái azonban lehetőséget kaptak a közlésre. Hatásával másokban gondolatokat ébreszt. Talán képességeket is?

Sárközi Mátyás

AMIT MINDENKINEK HALLANIA KELL

„Ktož jsú boží bojovníci”
(XV. század)

Václav Talich Live, 1939

Bedřich Smetana: *Má vlast (Hazám)*

Antonín Dvořák: *Slovanské tance (Szláv táncok)*,
Op. 72 (B. 147)

Česká národní hymna (A cseh nemzeti himnusz)

Česká Filharmonie a Orkestr Radiojurnalu

Václav Talich

SUPRAPHON SU 4065-2

A Norsk rikskringkasting (NRK, Oslo) felvétele,

Arkiv 783

Tekercsszámok: F 1280-88 (Smetana)

F 1316-21 (Dvořák)

Korunkban – a kezdeti szimpátiahullám lecsengése után – eléggé megoszlanak a nézetek a historikus kiadványok megjelentetéséről. Ez magától értetődik, hiszen a tradíciókat ápoló, illetve elutasító magatartásformák mindkét oldalon alátámaszthatók – nemritkán nyomós – érvekkel. A fejtegetések önmagukban lehetnek meggyőzőek, a gyakorlatban azonban nem mindig állják meg a helyüket. A hagyományokkal való szembefordulás is torkollhat természetlenségbe, ám adott esetben a múlt örökségének gondos vizsgálata és asszimilálása is lehet hívójel a „creator spiritus” eljövételére. Az előadóművészetben a hagyományok őrzésére és továbbfejlesztésére irányuló szándékok szükségeszerűen nagyobb jelentőséggel bírnak, mint az alkotás folyamatában, hiszen ez utóbbinak időbeli elsőbbsége megkérdőjelezhetetlen. A múlt művészeti kincseivel való foglalkozás azonban nem merülhet ki a szolgálai attitűdben: kritikai álláspont nélkül azok menthetetlenül múzeumi tárgyakká merevednek. A túlzott tisztelt éppoly helytelen, mint a saját egyéniség védelmében történő elutasítás. Ha valaki jó léssel rendelkezik, elég tehetséges és rátermett, akár-mivel foglalkozik is, az egészséges tradíciók szellemében végzett munkájának eredménye sohasem lesz pusztá másolat.¹

¹ Egyes előadóművészek már-már beteges tartózkodása a múlt nagy előadóművészeinek felvételeitől érthetetlen és megdöbbentő. Vasok tévedések táptalaja lehet a szerzői előadásokat eleve elutasító ma-

A dolgozat első mondatának azonban van egy másik vetülete is: ez pedig az archív hangfelvételek minőségével áll kapcsolatban. Manapság, a technika jelenlegi fejlettségi fokán nem lehet probléma bármilyen felvétel tökéletesítése, a felesleges zajok és egyéb zavaró tényezők kiszűrése, az eredeti hanghordozó hibáinak korrekciója, illetve a „high fidelity” elvének érvényesítése – amennyiben ezt a kifejezést a restaurálásra vonatkozó tevékenység részeként tekintjük. Mégis akadnak kiadványok, amelyek silány minőségüknél fogva nem méltóképpen reprezentálnak nagyságrendet, zenéhez való viszonyt vagy éppen adott előadói teljesítményt. Meglehetősen bennfentesek számára hallatlanul érdekesek lehetnek, de akkor is marad a kérdés: szükséges-e szélesebb körben publikálni olyan hangfelvételeket, amelyek gyengébb oldallal/diszpozícióban mutatják meg és tulajdonképpen ezzel deheroizálják is az előadót?² Szabad-e nyilvánosságra hozni olyan anyagot, amelyet a közreműködő művész sohasem hagyott jóvá?³ Biztos, hogy a világ elé kell tárn

gatartás is, hiszen akár milyen is a komponista előadói iskolázottsága – amit negatívumként a leggyakrabban emlegetnek fel bizonyos, integritásukat féltő művészek – és technikai felkészültsége, mégis a lehető legtöbbet, a legfontosabbat akarja közölni saját művéről – ezt a szándékot egy pillanatra sem vonhatjuk kétségbe. Természetesen mindenkinek szuverén joga a végső döntés, amely lehet elutasítás is – de nem ab ovo, hanem a meghallgatás, ha úgy tetszik, a tapasztalás után.

² Brahms egyetlen megmaradt hangfelvételének (I. MAGYAR TÁNC – töredék, Bécs, 1889) ismételt digitális rekonstrukciója sem járt számottevő eredménnyel, azon kívül, hogy kiderült: a fonográfhangereken nem is a zeneszerző, hanem Edison egyik európai képviselője beszél; a hasznos anyag kb. a Kossuth Lajos hangját tartalmazó viaszhangereken hallhatóval azonos minőségű.

³ Még arról sem ért véget a vita, hogy van-e egyáltalán jogi alapja az úgynevezett „próba felvételek” publikálásának. Tudvalévő, hogy a korabeli hanglemez-vállalatok gyakorlata nem volt egységes, így a megjelentetésre kiválasztott legjobb bejátszással egy időben, ugyanabból a zenei anyagból elkészült többi felvétel matricáit nem minden esetben semmisítették meg. A historikus felvételek publikálásában manapság elég gyakori tendencia olyan, kritikai jellegű összkiadások megjelentetése, amelyekben a művész által kisejtetésre ítélt anyag is szerepel. Csakhogy ez nem kevés esetben az előadó eredeti szándékának keresztülhúzását is leleplezi: Rachmaninov például első lemez-

olyasmit is, amit felelősséggel csak szakemberek, kutatók tanulmányozhatnának?

Mindeme kérdéseket feltenni, a fent leírtakat előrebocsátani szükségtelen lenne, ha Václav Talich neve a mai átlaghallgató számára ugyanazt jelentené, mint a XX. század kimagaslóan aposztrofált karmestereinek obligát névsorából taláalomra előráncigált bármely híressége. De nem jelenti, nem jelentheti azt, több okból is. Csábító lenne e helyütt tárgyilagosan megvizsgálni, milyen szempontok választják szét, különítik el a múlt nagy karmestereinek, zenekarnevelőinek első és másodvonalát, kit sorolnánk ebbe vagy abba a csoportba.⁴ Ha megpróbálnánk előhalászni emlékezetünköböl az elmúlt másfél évszázad jelentős karmestereit, Talich neve nyilván nagy sokára s akkor is csak inkább a nemzeti zenekarok vezetőinek számbavételkor merülne föl. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy vannak, akik félistenként emlegetik, s nem is okvetlenül a kortársak vagy azok, akiknek egyáltalán megadatott élő előadások révén élvezni művészetét.⁵ Honnan e kettősség, mivel lehet magyarázni? Egyfelől nyilván egyfajta provincializmussal, ami – mint életvitel – látszólag a megfelelőbbnél is megfelelőbb lehetett az alapvetően professzoros, néptanítós beállítottságú, a Muszáj-Herkulesek hozzáállásától meglehetősen messzeségben elhelyezkedő Talich számára.

felvételén minden oldal anyagából három bejátszást készített Edisonnak, aki – a zeneszerző beleegyezésének kikérése nélkül – mind a háromszor tíz oldalt megjelentette (ez a matricaszámokból is nyilvánvaló, de még inkább az egyes előadások között hallható különbségekből). Specialisták számára ez kétségtelenül kincsébányát jelent, de végső soron a jóhiszeműséggel, a bizalommal való visszaélésnek is tekinthető. Mellesleg a nagy feltaláló kezdetben nem is volt igazán tisztában a felvételek zenetörténeti értékével, és mire felmerült benne a Rachmaninovnak szóló exkluzív szerződés gondolata, addigra a zeneszerző már „átigazolt”.

⁴ A „First of the second-rate conductors” („Első a másodrendű karmesterek között”) kétes értékű címével a második nyilvánosságban sokáig Ormándy Jenő „büszkélkedhetett”.

⁵ Richter és Rosztropovics is szuperlatívuszok kíséretében emlegette Talich nevét. De számos muzsikuskad, aki hasonló lelkesedéssel szól róla, noha csak felvételeit ismerheti. Mint ahogy teszi azt a tárgyalt kiadvány első recenziója, Rob Cowan is, aki a *Gramophone* 2010. novemberi számában megjegyzi: „ha ez nem egy potenciális Gramophone-díjas anyag, akkor nem tudom, mi lehetne az”.

Másfelől – valljuk be – elég keveset hagyott ránk. Diszkográfiáján nem vonul végig semmiféle vezérfonal, a törzsrepertoár darabjai – kivéve természetesen a cseh zenekultúra remekműveit – csak elvétve fordulnak elő benne. Több mint valószínű, hogy számára a hangrögzítés sem lehetett túlságosan fontos, de ez nem is meglepő olyan művész esetében, akit elsősorban nem saját maga érdekel, s aki karrierjének építésével sem foglalkozik intenzíven. Mégis: pusztán lemezfelvételei – amelyek összességükben véve is csak morzsákat őrizhettek meg a hatalmas, sokirányú életpálya eredményeiből – az előadóművészet történetének egyik legfontosabb újtójává avatják a cseh karmestert. Pedig nagyon is konvencionális körülmények között kötött ki a zenekarvezetés cseppet sem problémamentes tevékenysége mellett. Ráadásul annak az Artur Nikischnek hatása adta meg ehhez az elhatározáshoz a végső lökést, aki korántsem tartozott a zenei világ progresszív szellemű figurái közé.⁶ De akkorra már Talich olyan alapokkal és vértesszel rendelkezett, hogy készen állott bármilyen karmesteri feladatra. A kivételes felkészültséghez bizonyára nem kis mértékben járult hozzá a prágai konzervatóriumban, Otakar Ševčík irányítása alatt megszerzett hangszertudás, a több éven keresztül végzett koncertmesteri (rövid ideig a Berlini Filharmoniaiban is betöltötte ezt a posztot) és kamarazenei tevékenység (a Bohemian Quartet mélyhegedűseként),⁷ az Odesszában, illetve Tbilisziiben eltöltött időszak, amelyre az első karmesteri szárnypróbálgatások esnek, valamint végül, de nem utolsósorban a Ljubljanában és Pzēnben végzett munka, amely karmesteri kiképzésének befejezését jelentette mind az operai környezetben, mind pedig a hangversenydobogón.

Akárhogy is, a Stravinskyval kis híján egyidős Talich harminchat éves korában már a Cseh

Filharmonikusok másodkarmestere, kis idővel később teljhatalmú zeneigazgatója. Nagyjából egybeesnek ezek az események az Osztrák–Magyar Monarchia utódállamainak – így Csehszlovákiának is – megalakulásával. Talich ettől kezdve, ha akarná, sem tudná elhárítani magától a nemzeti hős szerepét, hiszen az ország első zenei művésze lévén minden lépésével az újdonsült állam legitimitását, kulturális életét hitelesítheti. Meg is teszi ezt anélkül, hogy az éppen aktuális kurzus kiszolgálásának akár árnyéka rávetüljön tevékenységére. Aki Prágában 1925. május 19-én hatalmas sikerrel előadja – másfél évvel a budapesti bemutató után – Bartók TÁNCZVIT-jét, az minden bizonnyal lehet jó *hazafi*, büszke patrióta, ám hasonlíthatatlanul nagyobb *muzsik*.⁸ Aki saját nemzeti klasszikusainak népszerűsítése mellett nem feledkezik meg hazájának kortárs szerzőiről, de a nemzetközi zenei életben is naprakész, semmiképpen sem nevezhető provinciális gondolkodónak. És ezzel összeomlik a másodvonalba besorolás gondolata is. Aki előtt egész Európa zenei élete feltétlen elismeréssel adózott, semmiképpen sem tekinthető szekunder jellegű szellemnek.

A Csehszlovákia német megszállásáig (1939. március 16.) eltelt húsz év alatt ugyanis a Cseh Filharmonikusok – magától értetődően Václav Talich vezetésével – gyakorlatilag meghódítják a zenei világot. Németországtól keletre nincs zenekar, amely ilyen gyakorisággal turnézna, aratná a zajos kritikai és közönségikereket, lenne jelen a világ vezető hanglemezvállalatainak kínálatában. A gazdaságilag is fellendülőben lévő állam vezetőinek is fontos a kultúra – nem véletlen, hogy a His Master's Voice éppen ebben

⁶ Az egyébként zseniális – mellesleg magyar származású, rövid ideig Magyarországon is tevékenykedő – Nikisch tartózkodása az új zenétől közismert volt. Működése alatt Berlinben szájról szájra jártak az anekdoták felelőtlen hozzáállásáról és felületes anyagismeretéről. Leveleinek tanúsága szerint Schönberg ugyancsak meglepődött, amikor Nikisch a KAMMERSYMPHONIE-t (Op. 9) műsorra tűzte.

⁷ Érdekes párhuzam egy másik – egyébként Arthur Nikisch Talichhoz hasonlóan bálványozó – kiváló karmesterrel, Pierre Monteux-vel, aki szintén brácsásként kezdte, és sokáig volt vonósnyegyestag is.

⁸ A Talich vezette Cseh Filharmonikusok 1925. november 19-én budapesti fellépésükön is megszólaltatták Bartók remekművét. Kodály már a szünetben bement gratulálni a karmesternek. A hangversenyéről szóló beszámolóban Tóth Aladár többek közt ezt írja: „...megértük azt a szégyent, hogy egy »ellenséges« állam orkesztere mutatta meg nekünk, magyaroknak, miképpen kell Bartók zenekari művészetét méltóan megszólaltatni. A prágai filharmonikusok kitűnő zenekara, melyet a nagy tudású Talich Vaclav karmesterpálcaja a modern zeneirodalom legkiválóbb tolmácsolóinak sorába emelt, frenetikus sikerrel mutatta be Bartók nagyszerű Táncsvitjét. A közönség csak most látta igazán, mi az a Bartók-zenekar! Csak most érezhette teljesen, micsoda rettenetes erejű költőenergiák feszülnek ebben az orgiasztikus partitúrában.” (Nyugat, 1925/III, az idézet betűhív!) Ezen az estén a TÁNCZVIT-et a közönség teljes egészében megismételtette.

az országban alapítja meg legfontosabb európai leányvállalatát, és engedélyezi nevének cseh nyelven történő megjelenését. A politikai változások azonban nem múlnak el nyomtalanul a zenekar felett: 1940-től kezdődően a Cseh Filharmonikusok addig – jobbára angliai turnéikhoz kapcsolódóan – az Egyesült Királyságban készített lemezfelvételeinek helyszíne végleg áthelyeződik Prágába. Ebben az időben már csak kisebb jelentőségű felvételek készülnek, akár a terjedelmet, akár a repertoárértéket teszszük vizsgálat tárgyává. A történelem kegyetlenül beleszól a politikasemleges tevékenységekbe is, vészes sebességgel haladunk afelé, aminek elkerülhetőségéről még ma is megoszlanak a feltételezések – de ez már nem tartozik szorosan a recenzióban tárgyalt anyaghoz. A szereplőkről véleményt alkotni természetesen lehet, de ez a lemezen hallható zenék előadásának megítélését csak annyiban befolyásolhatja, amennyiben a napi politika hatása a hallottakon bizonyíthatóan kimutatható.

Megátalkodott Talich-gyűjtők hébe-hóba találgozhattak már a karmester koncertfelvételeivel. Főként a prágai és pozsonyi rádió archívumaiból kerültek elő anyagok, amelyek rendre meg is jelentek kisebb jelentőségű kiadók (Panton, Opus, Multisonic stb.) gondozásában. Ha a művek nagy része a karmester néha több ízben rögzített sikerdarabjai közé is tartozik, a kép okvetlenül árnyaltabbá vált: Mozart-kompozíciók és -tételek, Wagner, Respighi jelentenek újdonságot a már ismert repertoárhoz képest. Kivételes helyet foglalnak el és a diszkográfia gyöngyszemei közé tartoznak az 1954. május 17-én a prágai Smetana-teremben rögzített Dvořák-hangverseny számai: POLEDNICE (DÉLI BOSZORKÁNY), Op. 108; VODNIK (VÍZIMANÓ), Op. 107; HOLOUBEK (VADGALAMB), Op. 110. Annak a hangversenynek azonban legfeljebb az lehetett a tétje, hogy bírja-e a 71 éves Talich erővel, inspirációval, állóképességgel. A tárgyalt kiadvány esetében teljesen másról van szó.

Ha nem tartalmazná a lemez a bemondói remekléseknek méltán nevezhető többnyelvű műsorközléseket,⁹ akkor sem lehetne kétségünk,

⁹ Nincs tudomásunk róla, hogy a koncerten tartottak-e szünetet, de a tény, hogy a műsorközlő csak az első három szimfonikus költemény címét mondja be a program elején, erre enged következtetni. A második rész elejéről nem csak a másik három darab felkonferálása hiányzik: a Z ČESKÝCH LUHŮ A HÁJŮ (CSEH

már az első hangok felcsendülése után, hogy csakis a Cseh Filharmonikusok vezető karnagyának interpretációit halljuk. A hosszú időn keresztül – akkor már két évtizede – végzett munka félreismerhetetlenül rajta hagyta utánozhatatlan kézjegyét a zenekar teljesítményén. Ez a koncert előtti időszakban készült lemezeken éppúgy érzékelhető, mint Talichnak a háború utáni Supraphon-felvételein. A zenei idiómák, a félreérthetetlen stílusjegyek, a hagyományok íratlan törvényei mind-mind esszenciális tényezőkként épültek be a zenekar játékmódjába, és vannak jelen jól érzékelhetően minden általunk ismert megnyilvánulásukban. De az élő előadás előhozza azt is, amire a sterilebb környezet képtelen: jelentős különbségeket figyelhetünk meg a stúdiófelvételekhez képest. Ezek között első helyen említendő az a speciális, a közvetítésből is azonnal kitapintható, úgymond „harapható” légkör, amely esetünkben messze felülmúlja a szokásos koncertatmoszféra intenzitását. A felvételek pontos dátumainak ismeretében talán nem tűnik utólagos belemagyarázásnak, hogy miért ilyen felfokozott a várakozás, hogy a közönség reakciója mitől ennyire kitörő, néha már hisztérikusan spontán. Ha tekintetbe vesszük, hogy az 1939-ben első ízben megrendezett Prágai Májusi Zeneünnep¹⁰ akkora sikernek bizonyult, hogy egyes koncertjeit júniusban meg kellett ismételn, nem csodálkozhatunk a nemzetközi érdeklődés mértékén sem. Önmagukban is rendkívüli eseményeknek tekinthető, hogy a speciális alkalmakkor a Cseh Filharmonikusok és a Radiojournal¹¹ zenekara együttesen szolgáltatja meg Bedřich Smetana és Antonín Dvořák kompozícióit. A külföldi országok rádióállomásai részére történt kiejárlás nélkül pedig ma aligha élvezhetnénk ezt a páratlan dokumentumot.

Az első hangversenyt a prágai, a brnói és az ostravai közvetítésen kívül megkapta még Párizs és Oslo, a második pedig eljutott az előbbieken kívül Torinóba, Brüsszelbe, Koppenhágába,

ERDŐKÖN ÉS MEZŐRÖN) bizonyítan, hirtelen felkevert indulása mulasztásról árulkodik. Hogy ezt mikor, hol és ki követte el, nem tudjuk.

¹⁰ Ennek a rendezvénynek semmi köze a később megalapított és Edvard Benešnek – a hírhedt dekrétumok értelmi szerzőjének – védnöksége alatt 1946-ban indult, ma is virágzó Prágai Tavasz (Prázké Járo) fesztiválhoz.

¹¹ A Český Rozhlas jogelődje.

Belgrádba, Zágrábba és Ljubljanába. Nincs tudomásunk róla, hogy Oslón kívül bárhol felvették volna a hangverseny anyagát, de a norvég főváros rádióállomása (Norsk Rikskringkasting) mindkét műsort a többnyelvű műsorközléssel együtt teljes egészében rögzítette, még hozzá – az akkori általános technikai szintet figyelembe véve – kiváló minőségben. Lehetőséget adott erre az NRK által 1936 óta használt Philips-Miller felvételkészülék, ¹² amit abban az időben már számos rádióállomás beszerzett Nagy-Britanniában és Hollandiában. A kiadvány tasakszövegének szerzője, Carl-Gunnar Åhlén sem tud felelni az általa felvetett kérdésre: vajon miért őrizték meg éppen ezeket a – Norvégiát semmilyen szempontból nem érintő – Philomiltekerceket, mikor másrésről sok értékes felvételt kidobtak vagy megsemmisítettek?¹³ Nem kizárt, hogy a svéd rádió számára rezerválták egy későbbi sugárzás céljából – mint ahogy ez is kiderül a CD ismertetőjéből.¹⁴

¹²J. A. Miller 1931-ben szabadalmaztatott találmánya nem terjedhetett volna el a Philips eindhoveni kutatólaboratóriumának hathatós segítsége nélkül. Lényege egy szabályos, 7 mm szélességű, 0,18 mm vastagságú filmszalag, ami a celluloidra applikált két réteget – zselatint és átlátszatlan higany-szulfidot – tartalmaz. A felső két rétegbe az addig használt horizontális beavatkozás helyett egy tompa, 174° szögben behatoló vágótű vertikálisan – a behatolás mélységével egyenes arányban szélesebben – ír barázdát. A kezdeti problémák orvoslása – és a berendezés lényegesen olcsóbbá tétele – után a készülékek elsősorban a nyugat-európai rádiók stúdióiban tűntek fel. A magnetofon megjelenésével ugyan kiszorultak és/vagy feleslegessé váltak, de a fennmaradt anyagok minősége – természetesen megfelelő restaurációs munka után – még ma is kivívja a szakemberek elismerését.

¹³A Furtwängler egyetlen oslói látogatásakor készült 13 percnyi filmanyagot – amely Wagner-zenét tartalmazott – például megsemmisítették. A Csehszlovákiával érzett norvég szimpátia feltételezése csak a hipotézis szintjén állja meg a helyét.

¹⁴Igen lazán, de mégis kapcsolódik a témához az 1981-ben publikált archív Bartók-összkiadás szerkesztőinek erőfeszítése, amellyel külföldön készült, Bartók zongorajátékát vagy egyéb szerepléseit megőrkítő hangfelvételeket próbálta összegyűjteni. Sajnos a II. zongoraversenyről – amely a szerző előadásában 1934. április 18-án hangzott el Václav Talich vezényletével a stockholmi Konserthusetben – semmiféle felvétel nem készült. A svéd rádió vezetői akkorigiban még sajnálkozásukat is kifejezték emiatt.

Az 1939. június 5-én és 13-án elhangzott mindkét hangverseny a Prágai Nemzeti Színházban került megrendezésre, amelynek akusztikája természetesen nem mérhető a Rudolfinum csodálatos hangzásához, hiszen az a világ egyik legszebben szóló zárt tere. De minthogy Talich ekkor már negyedik éve töltötte be az intézmény operaigazgatói posztját, a hangversenyek – feltehetőleg előre nem betervezett – megismétlése itt tűnt a legkönnyebben megvalósíthatónak. Aki jól ismeri a Smetana ciklusából és a Dvořák-sorozatból készített Talich-lemezfelvételeket, elcsodálkozhat azokon a hangzásaránybeli különbségeken, amelyek minden valószínűség szerint a kibővített zenekarból és a mikrofonok elhelyezéséből együttesen eredeztethetők. Ez mindkét koncert felvételére, de különösen a másodikra jellemző: mintha a hangmérnökök utólag akarnák igazolni Dvořáknak a második fafúvósokat sokszor néha furcsa előnyben részesítő hangszereléseit. De ezért a negatívumért bőségesen kárpótolja a hallgatót a korabeli lemezek szokásos sercegésének elmaradása, a különleges gonddal végzett digitális utómunkálat, amelyért az elismerés Jan Lžičar szakértelmét illeti.

Az előadások valahogy félúton állnak a korábbi és későbbi felvételek között. A koncertek műsora a korabeli zenepolitikai élet két pólusát tükrözi; utalhat a „haladó” Smetana-párti Zdeněk Nejedlý és a „konzervatív” Dvořák-párti Talich közötti ellentétre.¹⁵ Nem szükséges hangsúlyozni, hogy a pályája delelőjén lévő zenekar nagyszerűen játszik, a rendkívül ritkán jelent-

¹⁵Sajnos a napi politika Talich életútjának és művészi pályájának alakulásába annyira beleszót, hogy lehetetlenség megkerülni. A több évtizeden át húzódó incidens valójában sokkal inkább jelentett kölcsönösen személyes konfliktust, mint ideológiai küzdelmet. A botrányos pamfletjeiről és Dvořák-ellenességéről elhárított zeneesztéta és -kritikus Nejedlý – szovjetunióbeli emigrációjából hazatérve – 1948-ban történt kinevezése után a szocialista Csehszlovákia első kulturális minisztereként minden hatalmát bevetette Talich ellehetetlenítésére. Bár ez csak részben sikerült neki, elérte, hogy a cseh közönség bálványát a fővárosból eltávolítsák. A rutinos zenekarvezető azonban hamar feltalálta magát Pozsonyban is, három évig tartó működése az általa alapított Szlovák Filharmonikusok aranykorát jelenté, amelyet számos hang-lemez és rádiófelvétel bizonyít. Teljes körű rehabilitációban Talich csak halála után 31 évvel, 1992-ben részesült.

kező, egyébként a folyamatot egyáltalán nem veszélyeztető megingások minden bizonnyal a Talich pálcája alatt gyakran és kevésbé gyakran játszó muzsikuskok együttlétének tudhatók be. Mindez különösen feltűnő a tempóváltásoknál, illetve a lassításra-gyorsításra vonatkozó karmesteri utasítások lereagálásakor. Rutinról persze szó sincs, de az előadások kieléeltsége átüt a kivételes pillanatokon is. Ezért is válhat az ihletett előadáson belüli csodává, amikor Talich a megszokottnál hangsúlyosabban, demonstratívabban, úgymond parancsolóbb hangvétellen közli szándékát: tipikusan ilyen a TÁBOR kezdete, ahol a huszita ritmusmotívum jóval nagyobb hangsúlyt kap, mint az ismert felvételek bármelyikén. A tempók, a tenetők vezérlő, már-már marcatószerű túlhangsúlyozása nyilván a pillanatok köszönhető; a teremben lévő feszültség bizonyára többszöröse lehetett annak, amennyit a felvétel révén megérzünk belőle, hiszen illúzió lenne azt képzelni, hogy a nézőtérben nem foglaltak helyet olyan hallgatók is, akik a „Szudéta-vidék” Harmadik Birodalomhoz csatolását ne tekintették volna természetesnek és magától értetődőnek. A 23. ütemben¹⁶ ugyanennek a motívumnak első fortissimó megjelenése – a következő ütem üstdobszólójával együtt – csaknem kétszeresére lassul, és talán nem is egészen tökéletesen. Ha ezt a pontot vizsgálat tárgyává tesszük a lemezfelvételeken, az teljes mértékben csak az 1954-ben – amikor Talich papíron már csupán tanácsadóként vett részt a Cseh Filharmonikusok munkájában – készült Supraphon-felvételen kielégítő.¹⁷ Feltűnő az a bizonytalanságnak is nevezhető hezitálás, ahogy a *Molto vivace* első szakasza (108.

t.) elindul, egy nehezen mozgatható sereg felcihelődésének és meglödulásának megjelenítéseképpen. De ettől függetlenül is meghökkenítő a darab lassúsága, még ha figyelembe vesszük is a forma specialitásait – a gyors rész igen-igen sokára, hosszas körülményeskedést követően, csak a mű közepetáján indul –, illetve ellenkező előjellel az élő előadás feszültségének szükségszerűen tempógyorsító kényszerét. A TÁBOR ezzel ki is lóg a sorból: a ciklus hat darabja közül az egyedüli, amely nem rövidebb, hanem hosszabb a lemezfelvételek időtartamánál. Csak feltételezésekbe bocsátkozhatunk a tempóvétel okát illetően, ám a tény az tény marad – az 1929-es lemezfelvétel (His Master's Voice) 77 másodperccel, az 1954-es (Supraphon) pedig 40 másodperccel rövidebb az itt hallható verziónál. Mindez már csak azért is elgondolkodtató, mivel a többi szimfonikus költemény a koncerten egyértelműen élénkebb tempóban szólal meg Talich keze alatt, mint a hanglemezfelvételek bármelyikén. A legnagyobb különbség a SÁRKA és a BLANÍK előadás-változatainak összehasonlításakor figyelhető meg: persze ez utóbbi végső strettájának (a 370. ütemmel kezdődően) vitalitását hiába keresnénk a stúdiófelvételekben, de jószérivel ugyanez állapítható meg a ciklus összes, gyorsnak nevezhető szakaszáról.¹⁸ A pillanatnyi döntések – a hangzást, az arányokat, a tempókat és ezek egymáshoz való viszonyát illetően – jól érzékelhetően hatják át az előadói szándékot, ugyanakkor nyoma sincs semmiféle, a művek egységét vagy folyamatát veszélyeztető erőszakos beavatkozásnak. És ez már nem csupán a karmesteri intenciók maradéktalan megvalósítását tükrözi: itt a szó legnemesebb értelmében vett csapatmunkát hallunk, amelyben a karmester ténylegesen kimeríti a primus inter pares ismérvét.

A kikristályosodott talichi olvasat a ciklus azon darabjaiban eredményezi a legjótékonyabb ha-

¹⁶ A hivatkozások a Smetana-ciklus esetében az Editio Supraphon, Praha (H 3796, Copyright 1951 by Orbis, Prague), a Dvořák-sorozat esetében pedig a Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (H 1605, Copyright 1955 by Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha) kottaszövegére vonatkoznak.

¹⁷ A recenzens nem hallgathatja el, hogy a későbbi Supraphon-lemezfelvételeket még a jelen kiadványon hallhatónál is motíváltabb előadásoknak érzi. Talán a bő évtized alatt ugrásszerű fejlődésen keresztül ment hangtechnika, de mégis mintha sokkal inkább a muzsikuskoknak egykori vezetőjük iránti szolidaritásuk kinyilvánítása volna ennek fő oka. Számukra kétségtelenül „nagy ügy” lehetett a háborús bűnössé kikiáltott, életében teljesen soha nem rehabilitált Talich melletti kiállás az ötvenes évek elején.

¹⁸ Ezek az időtartamadatok természetesen a tetzésnyilvánítás nélküli tiszta játékidőre vonatkoznak. A kiadvány szerkesztői néha indokolatlanul tűnő taphosszal érzékeltek a helyszín atmoszféráját, de végső soron mégis helyesen, hiszen a közönség megnyilvánulásai minden esetben a nyilvános előadás szerves részét képezik. Sokszor kifejezetten zavaró és valamiféle sterilizálás érzetét kelti, ha az akár nehezen, vontatottan induló taptos a helyszínről levágják – mint ahogy ilyesféle csonkítást egyes szerkesztők meggyőződésből és konzervensen eszközölnék.

tást, ahol a forma könnyedén széteshet. Tipikusan ilyen a VYŠEHRAD¹⁹ és a Z ČESKÝCH LUHŮ A HÁJŮ (CSEH ERDŐKÖN ÉS MEZŐKÖN) című tétel, persze más és más okokból; az előbbinél talán hangszerelési ügyetlenségekre, az utóbbinál az erőltetetten fragmentális jellegre visszavezethetően. A karmester főleg a metrikus tartás egyensúlyára irányuló instrukcióival garantálja, hogy még a lemezhallgató figyelme sem lankad el: nincsenek felesleges utánaengedések, indokolatlan túlzások, öncélú érzékenykedés, ugyanakkor az egység megbomlása, a szétdarabolódás kizárt. Ilyen interpretációban szívesen hallgatnánk máskor kínkeservesen végigunatkozott, -aludt műveket is. A VLTAVA előadásában már annak elejétől kezdve sok olyan megoldásra figyelhetünk fel, ami nem jellemző a korábbi vagy későbbi olvasatokra. Feltűnő a kezdeti pizzicatók erőszakos, olykor már durva kivitelezése, ugyanakkor a vadászjelenet meglepően gyengének, erőtlennek tűnik mind a hangerő, mind pedig a metrikus szilárdság tekintetében. De ezeket a negatívumokat Talich olvasata jelentéktelenné teszi, mert a művek végén még sincs hiányérzetünk. Mint ahogy a sorozat többi darabjának esetében sem. A TÁBOR és a BLÁNÍK talán impozánsabban, „wagneresebben” hangzik az 1954-es Supraphon-bejátszáson, de ez pusztán a hangtechnikának köszönhető.²⁰ A BLÁNÍK-OT követő cseh nemzeti himnusz²¹ eléneklése nem

magyarázható az előadás intenzitásával, csakis a körülményekkel. A helyzet kétségkívül sajátos, Szlovákia elszakadt, a soha nem áhított, mesterségesen létrehozott közösség nincs többé, de a rövid ideig tartó függetlenség megszűnt. A kísérőfüzet nem szól arról, hogy Talich a színpadon tartózkodott-e a himnusz elhangzása alatt, de közösségvállalása az éneklő tömeggel így is sejthető.

Már sokan próbálták megfejteni a Talich-titkot, illetve, hogy mi módon sikerült a provinciális körülmények közt induló Cseh Filharmonikusokat világszínvonalú, fénykorában a legrangosabb együttesekkel egy sorban emlegetett zenekarrá fejleszteni. Miben állhat a vezető karmester zsenialitása, hiszen külső megjelenésének alapján élete delén egy szolid hivatalnokra emlékeztet, de élete alkonyán sem látunk benne lényegesen többet egy lángoló hittől áthatott gimnáziumi tanár habitusánál. Sőt ha a kevés fennmaradt mozgófilmbe beletekintünk, szinte el sem akarjuk hinni, hogy az idős karmester feltehetően több száz előadás után is nagy gonddal, akkurátusan lapozgat a SZLÁV TÁNCOK partitúrájában.²² És mégis: voltképpen ebben áll a titok. Látszólag van valami megható e professzoros attitűdben, de mielőtt bárki elérzékenyülne, ki kell jelenteni, hogy a dolog egészen természetes. Túl a kotta nélküli dirigálás lehetőségének, mint szemfényvesztő

¹⁹ A darabnak főként az első részében feltűnő a felvételi hangerő minden bizonnyal kézi szabályozása. Kideríthetetlen, hogy ez Prágában vagy Oslóban történt-e.

²⁰ Talán nem szorul különösebb magyarázatra, hogy Csehszlovákia felbomlásáig kereskedelmi forgalomban csak a Supraphon-felvételek voltak hozzáférhetőek, nem szólvá arról, hogy az utódok közül sokan próbálták lefölözni a nagy karmester munkájának eredményeit a cseh zene alapműveinek újabb és újabb bejátszásaival. Talich olvasatainak frissességét, magától értetődő természetességét azonban valahogy senkinek nem sikerült elérnie még a hangtechnika folyamatos fejlődésének segítségével sem.

²¹ František Škroup, zeneszerző-karmester (1801–1862) és Josef Kajetán Tyl, drámaíró (1808–1856) 1834-es szerzeménye. A hivatalos magyar szövegfordítás szerint:

*„Hol van honom, hol a hazám?
Hol patak zúg a hegyhátton,
Csörgödez a róváságon.
Űde virág a kertben,
Mint egy földi édenben.*

*Ez az istenáldotta föld,
Cseh föld a hazám,
Cseh föld a hazám.”*

Csehszlovákia megalakulása után a NAD TATROU SA BLÝSKA című szlovák dal következő négy sorával kibővíve:

*„Fenn a Tátra ormán villámok cikáznak,
Fenn a Tátra ormán villámok cikáznak,
Állj meg szlovák testvér, elmúlik a veszély,
népünk ébredez már.
Állj meg szlovák testvér, elmúlik a veszély,
népünk ébredez már.”*

Ezt az utolsó négy sort a közönség nem éneklé el. Nyilvánvaló a mesterségesen létrehozott ország iránti cseh viszolygás, amihez viszont nem volt szükség semmiféle német parancsra.

²² 1955-ös stúdiófelvételek, tehát Talich általunk ismert legutolsó szereplései. Az előadás hőfoka nem kevésbé izzó, mint a Supraphon-felvételeken. A patinás cseh kiadvállalat által jegyzett összkiadás részeként a felvételek DVD-n is megjelentek.

mutatványnak²³ elvetésén, sokkal többel, a valódi tudás tapasztalásával szembesülhetünk ezeken a filmkockákon. Ez pedig az új információ befogadására irányuló állandó készenlélet feltételezi. Annak felismerése, hogy nem tudhatunk mindent, távolról sem elég. El kell érnünk annak felismeréséhez is, hogy az előadóművészetben soha semmi sem állhat annyira készen, hogy ne lenne folytatható. Ahogy a felesleges elemek az idők folyamán lehámlanak az előadásról, úgy gazdagodhat is a műről alkotott kép, de nem csak a közvetlen munka révén. A muzsikussal belső hallásában – sokszor öntudatlanul – végbemenő folyamatok igen gyakran eredményezhetnek olyan felismeréseket, amelyekhez semmiféle direkte tevékenység nem vezet el.²⁴ Megtörténhet, hogy a kottára való pusztán rápillantás villámcsapásszerűen tár fel dimenziókat, amelyekbe addig nem nyert bebozósítást, aki túlságosan erőszakosan akarta magáévá tenni a zeneművekbe belekódolt titkokat. Kétségtelenül Talich olvasatai is ennek a cseppet sem erőltetett folyamatnak révén váltak oly leszűrtekké, hogy azokba belekötni sem érdemes. Való igaz, hogy nem kevés számban halunk meg megoldásokat, amelyek nem támaszthatók alá szerzői instrukciókkal, de ne felejtjük el, hogy a nemes értelemben vett tradíció nem zárólagosan a leírt hangjegyekben gyökerezik. Régebbi korokban, stílusokban egy-egy megoldás annyira magától értetődő, a zenei anyag-

ból oly logikusan következő volt, hogy a zeneszerző nem is tartotta fontosnak, hogy verbális utasítással arra külön felhívja az előadó figyelmét. De ilyesmi később is előfordul, sőt gyaníthatóan a zeneszerzők többsége gondos mérlegelés után dönti el, mit és mennyit bíz az előadó ízlésére.²⁵ Tehetséges előadó esetében majdnem mindig beigazolódik a döntésük: avatott kéz, egészséges szépérzék bizony hitelessé tehet egy-egy hangsúlyt, tempóváltást, agogikát, díszítést, aminek egyébként nyomát sem találjuk a kottában. Szerencsére nagyszerű zenészek állnak a karmester rendelkezésére, hogy meggyőző erővel, sőt anyanyelvi szinten – s nem utolsósorban az 1939-ben már két évtizede tartó munka aranyfedezetének garanciájával – tolmácsolják a Tálích szüntelen művészi igazságkeresése által vezérelt szándékokat. Ilyen mértékű hit fényében hajlamosak vagyunk elfelejteni, hogy Šárka voltaképpen nem hősnő, csupán egy harcos feminista, hogy a Vltava víztömegének végső úti célja az Északi-tenger, hogy a – különben a kezdetektől fogva két pártra szakadó – husziták küzdelme csak abban az esetben tekinthető szabadságharcnak, ha elnyomó hatalomként a katolikus egyházat jelöljük meg.

Hogy a karmestert jóval bensőségesebb viszony fűzi Dvořák műveivel, mint Smetana alkotásaihoz, akkor is nyilvánvaló lenne, ha nem ismernénk a Nejedlý-affér részleteit. A nemzeti kultúra emblematisz figurái feletti marakodások ma már nevetségesnek tűnnek, de mielőtt magasra húzott szemöldökkel fejeznénk ki kívülállóként érzett naiv csodálkozásunkat, vegyük szemügyre a kort, a lokálpolitikai helyzetet, azoknak minden összetevőjével együtt. 1939-ben tökéletesen mást jelentett az egész életében lángoló hazafiságtól átítatott Smetana vagy a nyárspolgár, nyugatra és keletre egyaránt kacsingató Dvořák mellé állni, mint manapság. A zenei szempontok játszottak ebben a legkevésbé szerepet, hiszen akkorra elég idő telt már el a szerzők halála óta, hogy az objektív értékítéletnek ne legyenek akadályai. Nemzeti-

²³ A kotta nélküli dirigálás Arturo Toscanini fellépése óta nyert polgárjogot. Az erősen rövidlátó karmester talán hiúságának okán vezényelt fejből, de még valószínűbb, hogy a produkciós karmesterség – amely az ő esetében már mint életforma fungált – számára egyben olyan fókú koncentrációt jelentett, amelybe nem „férhetett be” a koncert közbeni kottaolvasás és -lapozás „dimenziója”. Wilhelm Furtwängler is valami hasonlóról ír, amikor kijelenti: „...koncertirodalomunk legnagyobb és legmélyebb darabjait csak úgy tudjuk közvetíteni, ha szabadon, kotta nélkül vezényeljük őket” (Wilhelm Furtwängler: ZENE ÉS SZÓ. Q. E. D. Könyvkiadó. Ford. Aradi László. A KOTTA NÉLKÜLI VEZÉNYLÉSRŐL, 1926). A Toscaninit követő pálcaművészek között aztán – ki tudja, miért, talán a képességet bizonyítandó – valahogy divattá, mutatvánnyá vált a partitúra nélküli dirigálás, pedig ha a kompozíció nem hemzseg metrumváltásoktól (mint például Stravinsky művei) vagy nehezen memorizálható részletektől, akkor nincs ebben semmi különös nehézség.

²⁴ Tulajdonképpen ezt nevezzük röviden „érési idő”-nek.

²⁵ Bartóknak gyakran felróják a túlsúfolt kottát, az egyesek szerint felesleges metronómszámokat és az időtartamadatok másodpercnyi pontosságát. Akik az előadói szabadságot féltik, elfelejtik, hogy ezek betanulása után is bőven marad lehetőség formaalakításra, adott pillanat vagy kapcsolódás lehetőségeinek kiaknázására, nem szólva bizonyos kereteken belüli improvizációról.

politikai hitvallást jelentett ez a javából. A bevalottan Liszt-szimpatizáns Smetanát dicsőítőknak eszükbe sem jutott Dvořák Wagner-rajongása vagy az a meglepő – a kompozíciók beható vizsgálatával alátámasztható – fordulat, amelylyel, Brahms pártfogoltjaként, a nagy német zeneszerző halála után a vasútert is rajongó zeneszerző azonnal a liszti szimfonikus költemények ideálját célozza meg. Nyilván lehettek, akik Dvořák amerikai működését egyfajta hazaírulásnak, az afroamerikai, illetve indián népzene beolvasztására irányuló erőfeszítéseit pedig a nemzeti stílus felhígításának szándékaként minősítették. A vita tehát korántsem ült el a harmincas évekre, s alapos okunk van feltételezni, hogy azt a kurrens eseményekre reagálva generálták azok, akiknek ez érdekében állott. Talich már csak a Dvořák-rokon Josef Sukkal és a Dvořák-tanítvány Vítězslav Novákkal²⁶ ápolta közeli barátsága miatt sem maradhatott kívül a polémián, amely voltaképpen a felszínét jelentette egy értelmetlen, sehová sem vezető, politikai felhangokkal terhes acsarkodásnak. Aminek akkor sem lett volna túlságosan sok értelme, ha a két zeneszerző életében zajlik. Már csak a generációs különbség miatt sem helyénvaló az összehasonlítás: a 17 évvel idősebb Smetana a cseh nemzeti zene megteremtésén fáradozva sokkal nehezebb helyzetben volt, mint fiatalabb pályatársa, akinek munkásságát egyébiránt mindig szimpátiával figyelte. Abban a könnyedségben, amellyel Dvořák a zenei anyagokhoz nyúlt, Smetana munkásságának oroszlánrésze van. Az utókor értékelése ugyan megfelelőbbé tehető, de az igazsághoz hozzátartozik, hogy Dvořák munkái sem egyenlő értékűek, aki nagyon akarja, felfedezhet az életműben kínos mélypontokat. Hajlamosak erről megfeledkezni azok, akik a formaalkotói készség és a zeneszerzői felkészültség felől próbálnak rávilágítani a különbségekre. Ráadásul Dvořák néha még rá is játszik az ügyetlenség látszatára, hogy aztán utólag kovácsolhasson abból erényt.

²⁶ Cseh zeneszerzők: Josef Suk (1874–1935) Dvořák legidősebb lányát vette feleségül, megemlítenéd, hogy a közelmúltban elhunyt, azonos nevű kiváló hegedűművész nagypapja; Vítězslav Novák (1870–1949) barátjával, Sukkal együtt járt Dvořák zeneszerzésőrára, stílusának alapjait ezek a tanulmányok jelentik. Mindketten Zdeněk Nejedlý ősellenségei. Talich a lemez- és rádiófelvételek számában is megnyilvánuló rendezésséggel dirigálta Suk és Novák műveit.

Azonban a SZLAV TÁNCOK minden darabja egyértelműen remekmű, bár tagadhatatlanul vannak köztük kevésbé népszerű tételek. Tulajdonképpen örülnünk kell, hogy a klasszikusabb, „brahmsosabb”²⁷ első helyett a zeneszerzőnek a nemzeti hangvételhez, a népi vagy népies eredetű idiómákhoz való vonzódásáról jóval többet eláruló második füzér darabjai szólaltak meg a hangversenyen. Amúgy jobbára ugyanazok a tánc típusok – dumka, sousedská, skočna – fordulnak elő mindkét sorozatban; ezeket a másodikban kolo, špacírka, odzemek, polacca és starodávný színesíti. Innen viszont hiányzik az egyik legjellemzőbb cseh tánc, a furiant, amely Dvořák számos művében előfordul; az első sorozatban mindjárt kettő is található. A szélesebb közönségnek szánt darabok kevésbé fogadóképes közegben sem tévesztették el hatásukat, itt azonban a szó szoros értelmében jelentik a szikrát, amelynek nyomán a közönség tetszésnyilvánítása minden egyes szám után azonnal kirobban. Természetesnek mondható ez a gyors, hatásvadász momentumokat sem nélkülöző tételek nyomán, de meglepő, hogy a líraibb, szemlélődőbb darabok sem „ússzák meg” a meglepő spontaneitással kitörő tapsorkánt, amely sokszor üvöltésbe is átszap. A 15. tánc 99. ütemében felhangzó, majd azonnal abbamaradó taps tanúsága szerint a közönség – vagy legalábbis jó része – szinte vár a megnyilvánulás lehetőségére; sajátos interaktivitásnak lehet tehát fültnúja a CD-hallgató. Ilyen rendkívüli körülmények között nehéz megmaradni az előadóművész-médiium szerepkörében, szinte lehetetlen csakis a szerzői instrukciók szolgálatát sem előtt tartani. Talichnak sem sikerül, legalábbis erre engednek következtetni a tempóválasztások és azok a szédületes gyorsítások, amelyekre csak is a közönség által előidézett atmoszféra sarkallhatja a pódiumon lévőket. A sorozatot nyitó

²⁷ A kiadó Brahms javaslatára – és a MAGYAR TÁNCOK sikerén felbuzdulva – kérte fel az addig nem túlságosan ismert cseh zeneszerzőt egy népi táncokból álló sorozat megkomponálására. Idősebb pályatársához hasonlóan először Dvořák is négykezes zongoradarabokat írt, a hangszerelés valamivel később készült. A második sorozat megszületéséhez már Brahms ajánlása sem kellett, a táncok egy csapásra népszerűvé váltak. Dvořák – ellentétben a német zeneszerzővel – nem használ fel idegen témát, kizárólag saját invenciójára támaszkodva ír népi jellegű, de nem népi eredetű zenét.

darabban, híven a tenyeres-talpas tánc típusához – odzemek („od země” = „a földről”) –, a karmester még fenntart valamelyes diszciplínát. De már a 11. táncban – az I. sorozat ötödik darabjához hasonló, de annál lassabb skočnában, ugrótáncban – elszabadul és elkezd formateremtő erővé válni a tempó. Annyira, hogy a közép-rész felpörgetése után le kell állni, hogy a zenekar egyáltalán visszataláljon a kezdősebességhez – noha a partitúra nem jelez sem szünetet, sem megállást. Hasonló módon zárul is a tétel azzal a különbséggel, hogy a féktelen tempóban előadott finálé ebben az esetben beleszágul a közönség őrzöngésébe. Szinte előre számítani lehet, hogy a 13. darab (špacírka = spazieren) fogadtatása ugyanilyen lesz, a korábban már említett 15. szám (kolo) után pedig leírhatatlan a hatás. De a tomboló publikum fegyelmezt is tud lenni, azonnal elhalkul, mielőtt Talich folytatja – nyilván kezének felemelésével jelezve – a hangversenyt. Ezek után a 16. tánc²⁸ – ami cseh neve (sousedská = szomszéd tánc, nyilvánvaló utalás a németes hangvételre) ellenére hangvételében hasonló az első sorozat 4. és 6. darabjaihoz, tempójelzése egyértelműen lassú kerिंगót sugall – előadása afféle jutalomjáték.

Mindezek után egyáltalán nem meglepő, hogy az előadások időtartamai itt is rövidebbek, mint a kereskedelmi forgalomba került hanglemezek. ²⁹ A különbség néha kiáltó, néha nem terjed túl néhány másodpercen. Egyetlen kivételt találunk, a dumkának is nevezhető 12. táncot, amely valóban meglepően lassú tempóban csörgegedezik, de nem elképzelhetetlen, hogy ez a TÁBOR előadásához hasonló előadói hozzáállás eredménye. Jelentős, talán túlságosan is, a kétszer megjelenő és a szerzői utasítással – in tempo – e helyütt jócskán konfrontálódó pesante-karakter; a hangerő is jócskán eltúlzott, élhetünk a gyanúperrel, hogy itt is valamiféle hangok mögötti demonstrációnak vagyunk fültanúi. Talich rehabilitációjának késői adalékául a recen-

zens legfeljebb újra és újra felteheti azokat a húsba vágó kérdéseket, amelyekre lehetetlen mindenki számára kielégítően válaszolni: nagyobb hős volt-e, aki elmenekült, mint aki maradt, és a lehetséges módokon próbált meg ellenállni a megszállóknak? Illethető-e a kollaboráció vádjával³⁰ az, aki a legsötétebb időkben

³⁰ Légiónyi azoknak a muzikusoknak a száma, akiket a nácikkal, a nácizmussal való együttműködéssel megvádoltak. Esete válogatja azonban, hogy mennyire megalapozottak ezek a vádak. Egy ideig mindenki gyanús volt, aki tevőlegesen nem bizonyította ellenállását vagy nem távozott, mint pl. Fritz Busch, aki rögtön a hatalomátvétel után elhagyta szülőföldjét. A legendás holland karmesternek, Willem Mengelbergnek – akit a háború után gyakorlatilag kiiktattak a holland és nemzetközi zenei életből – mindössze annyi volt a vétké, hogy a maga – végtelenül naiv – módján hitt a német kultúra felsőbbrendűségében. Az apolitikus Richard Strauss által egy óvatlan pillanatban elvállalt poszt – rövid ideig a nácik által létrehozott Reichsmusikkammer (Birodalmi Zenei Kamara) elnöke volt – negatívumát nem egyenlíthette ki a Stefan Zweig és mások melletti nyilvános kiállás; tevékenységének, a hatalommal való viszonyának megítélése ma sem egységes. Werner Egk zeneszerzőnek sok kellemetlensége támadt a náci hatalmi elittel ápolt ambivalens viszonya miatt, az ellene felhozott vádak csak jóval a háború befejezése után ejtették. A CARMINA BURANA zenéjét megalkotó Carl Orff csak a saját maga ellen kért, az amerikai hatóságok által lefolytatott vizsgálat révén mentesült a felelősségre vonás alól. A nemzetiszocializmustól kezdettől fogva idegenkedő, a fűherri kézfogást öntudatosan visszautasító Wilhelm Furtwängler meghurcolása és rövid időre szóló elhallgattatása mögött személyes antipátia áll, de – ha már a zenekarvezetőkről van szó – Karl Böhm és a bécsi újévi koncerteket megalapító Clemens Krauss sem kerülhette el a nácimentesítési hullám kétéves kényszereltetését. A megszállt területeken – például Franciaországban és Hollandiában – is koncertező Walter Giesekinget közvetlenül a háború befejezése után kiutasították az Egyesült Államokból, úgye csak 1947-ben tisztázódott. A Richard Strauss-hoz hasonlóan politikasemleges Dohnányi Ernő vészöfútása közismert: hiába tett meg a saját területén mindent, hogy mentse a menthetőt, hiába álltak sokan mellé, egyetlen ember aknamunkája és néhány szignó elégnék bizonyult amerikai karrierjének tönkretételéhez, művészi és morális ellehetetlenítéséhez. Egészen más viszont Alfred Cortot esete, aki maga ismerte be bűnösségét a Harmadik Birodalommal való együttműködést illetően, vagy Herbert von Karajan – aki náci párttag is volt – története. A több mint egy évtizedig a Bayreuther Festspiele művészeti vezetőjeként működött (szintén Nikisch-tanítvány) Heinz Tietjennek

²⁸ Az egyetlen a SZLÁV TÁNCOK közül, amelyben a szerző harangjátékot is szerepeltet. Bizonyára szándékos, hogy ezen a hangszeren a darabban éppen tizenhat hangot kell játszani.

²⁹ Az időtartamok összehasonlítása itt sokkal nehezebb, mivel a londoni bejátszásokon (His Master's Voice C 2852, C 2859, B 8511, B 8519, B 8521) egyes, a kottában világosan feltüntetett ismétléseket az előadók – nyilván a minél kevesebb hordozón publikálhatóság érdekében – egyszerűen elhagynak.

is ragaszkodott a nemzeti repertoárhoz, ahe-lyett, hogy „váltott” volna a számára egyébként meghatározó németre? Nem tekinthető-e szim-bolikus tiltakozásnak, hogy a felvételeken kizá-rólag cseh műveket hallunk? Ha komolyan hitt is a német kultúra mindenhatóságában, azono-síthatta-e a kurrens politikai történéseket az emberiség leghatalmasabb szellemei által lét-rehozott örök értékekkel?

Kérdések, amelyekre a választ csak a körül-mények, a rendelkezésre álló bizonyítékok ala-pos átvizsgálása után kaphatunk. De addig is birtokunkban van egy páratlan dokumentum, ami eleve lehetetlenné teszi az előítéletet, ékes bizonyosságát adva a művészeteknek a politikát felülíró, a napi eseményeket túlélő erejéről.

Összehasonlítási diszkográfia

Bedřich Smetana: MÁ VLAST (HAZAM)

(1929 Praha, His Master's Voice HMV DB 5312-21)

(1954 Praha, Supraphon 382-91-V)

Antonín Dvořák: SLOVANSKÉ TANCE (SZLÁV TÁNCOK), Op. 72 (B. 147)

(1935 London, His Master's Voice HMV C 2852, C 2859, B 8511, B 8519, B 8521)

(1950 Praha, Supraphon 719-23-V)

Kocsis Zoltán

Hitlerrel való bensőséges kapcsolata közismert, a felelősségre vonást sem úszta meg, ennek ellenére az obligát kényszerszünet után ő is visszailleszkedhetett a német zenei életbe. A később nemzeti legendává vált horvát karmester, Lovro von Matačić háborús tevékenysége miatt több mint egy évet töltött börtönben, kivégzését csak Tito személyes parancsára akadályozták meg. A világhírű szopránénekesnő, Elisabeth Schwarzkopf gyakorlatilag sohasem tudta lemosni magáról párttagságának bélyegét és a Waffen-SS számára nyújtott szolgálatait bíráló kritikákat. A közelmúltban elhunyt, nem kevésbé világhírű Dietrich Fischer-Dieskau – korunk talán legnagyobb ének-művésze – nem kevesebb, mint két évig tartó amerikai hadifogsággal fizetett a Wehrmacht katonájaként eltöltött időért; világnézeti hovatartozását illetően egyes szkeptikus véleményalkotók keményen kritizáló hang-vétele élete végéig elkísérte. És – sajnos – a sort még hosszan lehetne folytatni...

A HOLMI POSTÁJÁBÓL

Cseppnyi adalék és korrekció Radnóti Miklós elkobzott verseskötetéhez

Radnóti Miklós ÚJMÓDI PÁSZTOROK ÉNEKE című verseskötetének sorsa közismert. A budapesti kir. büntető törvényszék vizsgálóbírójának Vég-zése alapján „Sajtó útján elkövetett szemérem elleni vétség és vallás elleni kihágás miatt Radnóti Miklós és társai ellen indított bűnügyben a kir. ügyészségnek 37842/1931. kü. számú indítványa folytán a Bp. 567. szakasza alapján elrendelem a Budapesten, a Jupiter (Klein S.) könyvnyomdájában előállított Újmódi pásztorok éneke, Radnóti Miklós ver-sei című könyvnek és a könyv kéziratának a Bp. 173. és 177. szakaszai alapján a szerző, fordító, kiadó és nyomdatulajdonos, valamint a még netalán mutat-kozó egyéb gyanúsítottaknál leendő házkutatás útján való lefoglalását és a lefoglalás foganatosítása végett a budapesti kir. államrendőrség főkapitányságát a Bp. 180. szakasza alapján a kir. ügyészség indítványa másodlati példányának áttétele kapcsán megke-resem.” Ferencz Győző Radnóti-monográfiájá-ban a verseskötet elkobzásáról és az azt követő jogi procedúráról is ír, és Vas Istvánra hivatko-zik: „Vas István a Mért vijjog a saskeselyű? lap-jain elbeszéli, hogy 1954–1955 körül felkereste őt egy volt bíró, aki az írói perekről hírhedtté vált Töreky-tanácsnál dolgozott a Horthy-korszakban, és olvas-ván valamit Radnóti és Vas kapcsolatáról, átadta neki az Újmódi pásztorok éneke szétronnyolódott példányát. Vas elbeszéléséből fény derül arra is, ho-gyan került az ügyészség látókörébe Radnóti könyve.” (Ferencz Győző: RADNÓTI MIKLÓS ÉLETE ÉS KÖL-TÉSZETE. Osiris, 2005. 223.)

Majd Ferencz idézi Vas Istvánt: „amikor az egyéb hivatalokkal együtt a bíróságokat is nyugatra menekítették, ő [mármint a „volt bíró”] csinált rend-et Töreky íróasztalában: amit kellett, azt elégette, a kevésbé fontos dolgokat – így ezt a tizenhárom éve ott porosodó versesfüzetet is – magához vette. A szakado-zott, vörös fedelén elmosódottan még látható (mert azóta én őrzöm a példányt) a pecsét: »Budapesti Kir. Büntető törvényszék«, és »Főlapjstromszám kezdő-irat« (ha ugyan helyesen betűzőm ki). Felütielti a pecsét az érkezési dátumot is – »Érk. 1931. ápr. 19.« A többi rovat már elmosódott, de olvasható még az iktatási szám, ceruzairással: 164/931. Nem sok időbe tellett, hogy a büntető törvényszék felfigyeljen a könyvre – a címnyegyedv első oldalára tintával írott aján-lás keltezése: Budapest, 1931. III. 31. Az ajánlás címzettjével sohasem találkoztam, csak hallottam róla,