

ségképpen magára marad a parvenü amerikaikkal szemben, akik a carrai márvány helyett megelégednének a jóval olcsóbb hazai kőanyaggal is.

A három és fél órás filmidő okozta fáradtságot feledteti Lol Crawley nagyszerű operatőri munkája, melynek erejét nem kis részt fokozza Jancsó Dávid remélhetően Oscar-díjjal jutalmazandó, lenyűgöző vágói teljesítménye.

Telitalálat a cím is, melynek szemantikája a történet előrehaladtával fokozatosan lép át a vizuális dimenzióba. Megrendítő a milliárdos megrendelő kastélya feletti magaslaton Déva váraként hol épülő, hol leomló monumentális épületegyüttes látványa, az eget ostromló tornyokkal, a mélyben megbúvó labirintussal, középen az ol-tárkő misztikus fényt árasztó keresztjével.

Az építés szüksége egyidős az emberrel, akinek Isten nem adott hajlékot, genetikai örökségéből hiányzik a program, mely fix, változtathatatlan hely létrehozására tette volna képesé. Ezt az antropológiai igazságot Jézus találóan fogalmazza meg, amikor azt mondja, hogy „a rókának odúja

van, az ég madarainak fészke, de az Emberfiának nincs hova lehajtania a fejét.” (Mt8.) A művészettörténész szemével nézve Brady Corbet filmje a fizikai és szellemi hajlékának építésére kényszerített ember krónikájában Bauhaus néven bejegyzett fejezet szemképráztató emlékműve, s ebben az esetben nem kell törődnünk a dramaturgiai fonákságokkal, a félresikerült színészválasztással, a lapos realizmussal.

Feszesebb dramaturgiával, átgon-doltabb, a lényegre koncentráló forgatókönyvvel, gondosabb színészválogatással az egyébként nem rossz alkotás sokkal jobb lehetett volna, de megvalósult formájában is nézhető és elgondolkodtató. A film az Amerikába kiülőzött zsidó magyar zseni, Tóth László szemével láttat egy világot, amit a lehetőből ő tett létezővé.

113

A brutalista. Amerikai filmdráma, 214 perc, 2024. Rendező: **Brady Corbet**. Forgatókönyv: **Brady Corbet, Mona Fastvold**. Operatőr: **Lol Crawley**. Vágó: **Jancsó Dávid**. Szereplők: **Adrien Brody, Felicity Jones, Guy Pierce, Joe Alwyn**.

Csengery Kristóf

Átjárás

A zenei historizmus szemléletét Bach *Máté-passiójának* a mű ősbemutatóját egy évszázaddal követő – Mendelssohn nevéhez fűződő – újbóli megszólaltatásától (1829, Berlin) szokás eredeztetni, ám ez persze még korántsem volt korhű előadópraxis,

csupán a zenetörténeti múlt iránti érdeklődés kezdete. A századforduló úttörői, Arnold Dolmetsch, Nadia Boulanger, Wanda Landowska után a szélesebb közönség figyelmét akkor keltette fel az irányzat, amikor a második világháborút követően,

az 1950-es évektől mozgalommá te-
rebélyesedett, többek között olyan
úttörő szellemű muzsikusoknak kö-
szönhetően, mint Gustav Leonhardt,
Frans Brüggen vagy Nikolaus Har-
noncourt. Persze a mozgalom nem
mindenütt talált követőkre. Legfon-
tosabb területeiként Nyugat-Euró-
pát: Nagy-Britanniát, Hollandiát,
Belgiumot, Ausztriát említhetjük. A
szovjet blokk kelet- és közép-euró-
pai országaiba, mint oly sok minden
más, ez a gondolkodásmód is jelentős
fáziskéséssel szivárgott be. Magyar-
országon a kezdeteket többek között
olyan együttesek fémjelezték, mint
a Czidra László vezette Camerata
Hungarica.

A zeneéletre korábban nem
volt jellemző a muzsikustársadalom
táborokra szakadása. A historikus
előadópraxis megjelenése meghozta
ezt az „áldást”: a korabeli előadási
konvenciók (hangsúlyozás, hang-
hosszúságok értelmezése, tagolás,
hangképzési módszerek, vibrató,
tempóértelmezések, díszítések) fel-
idézésével, régi hangszerek hiteles
kópiáján történő játék kezdeménye-
zői szembekerültek a szokványos
modern hangszeres előadásmód
képviselőivel. Konfliktus alakult ki,
amelyet idővel érdeksérelem teté-
zett: a historikus előadópraxis egy-
re vonzóbb teljesítményei és növekvő
közönségsikere láttán a modern
hangszeres szimfonikus és kama-
razenekarok kényszerűen „kivonul-
tak” a barokk és bécsi klasszikus
művek területéről, s egy idő után
ezek többségét a közönség már csak
historically informed muzsikusoktól
hallhatta, *on period instruments*.
Ez nem volt feltétlenül baj, hiszen
az évtizedek során nagyszerű his-
torikus együttesek nőttek fel a

Concentus musicustól az Academy
of Ancient Musicon át az English
Concertig, az Hespèrion XX-től a Les
Arts Florissants-on át a La Chapelle
Royalig, a modern hangszeres szim-
fonikus zenekarok művészeinek éle-
te azonban szürkébb lett, hiszen az
általuk megszólaltatott repertoár
összezsugorodott, s így a nagyzene-
karok törzsközönsége is kevesebb
fajta zenét hallhatott, mint néhány
évtizeddel korábban.

A régi korok előadói konven-
cióit követő, kópiahangszeres játék-
mód tehát specializálódást hozott a
zeneéletbe, ami jó is volt, meg rossz
is: egyfelől nagyobb felkészültséget,
másfelől csőlétást eredményezett.
Sokan már kezdetben rájöttek, hogy
a megoldást a falak átjárása, a kom-
munikáció hozhatja meg, nyilvánva-
lóan nem elsősorban a historikusok
irányából, hiszen ők a régi zenére
szakosodtak. Tőlük értelmetlen lett
volna elvárni, hogy alkalmanként
modern hangszereken Bartókot vagy
Stockhausent játsszanak, egyszerű-
en azért, mert nem erre tették fel
az életüket, és a kimeríthetetlenül
hatalmas (számos fejezetében fel-
fedezésre váró) reneszánsz-barokk-
klasszikus repertoár amúgy is sok
évtizedre elegendő tanulmányozni-
és előadnivalót kínál minden érdeklődőnek. Inkább a modern hangsze-
reken játszó muzsikusok számára
bizonyult üdvösnek, ha szakmunká-
kat tanulmányozva elmélyednek a
régie előadásmód konvencióiban, és
ezt követően egy hegedűs kipróbálja,
mire jut bélhúrokon és barokkvonó-
val egy Bach-partitát előadva, vagy
egy zongorista leül a fortepiano elé,
hogy azon játsszon el egy Mozart-
szonátát, nem pedig a megszokott
Steinwayn.

Ennek példaként, amikor a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján a korszakos jelentőségű fortepiano-játékos, az amerikai Malcolm Bilson kurzusokat tartott a Zeneakadémián, olyan fiatal modern hangszeres zongoristák vállalkoztak a demonstrátor szerepére, mint Nagy Péter vagy Szokolay Balázs, később egy nagy presztízsű zongoraművész, Rados Ferenc fortepiano-estet adott, a Liszt Ferenc Kamarazenekar pedig már a hetvenes években megjelent barokk lemezeit is úgy készítette elő felvételekre, hogy előtte Czidra Lászlóval konzultált a hiteles korabeli díszítésekről. Ezzel egy időben Nyugaton a historikus régizene-előadásmód legnagyobb karmesterei Harnoncourt-tól Gardineren át Norringtonig sorra látogatták vendégdirigensként a világhírű *modern hangszeres* szimfonikus zenekarokat, hogy terjesszék a korhű interpretáció gondolkodásmódját, és meggyőzzék a „másik tábor” muzikusait: nem az a legfontosabb, hogy milyen hangszeren, hanem az, hogy hogyan játszanak. A meggyőzés munkája nagyszerű koncerteket és lemezeket gyümölcsözött, és általános sikerrel járt. Fokozatosan világszerte megtörtént a szemléletváltás.

Magyarországon a végső áttörés nagyjából egy évtizede következett be, amikor létrejött a Budapesti Fesztiválzenekar barokk együttese, amelynek vonósai bélhúrokon, barokk vonóval játszottak (és játszanak ma is), korhű előadási elvek alapján, barokkzene-specialisták vezényletével. Akadt tehát egy olyan modern hangszeres szimfonikus zenekar, amelynek hangszeresei vették a fáradságot, és historikus hangszeren is megtanultak muzsikálni.

Példájukat több más nagy budapesti szimfonikus zenekar követte. Igaz, a 2010-es évekre már régen szerte-foszlott a „két tábor” képzete. Szembenállás ekkor már régen nem volt, a régi zene historikus előadópraxisa már hosszú ideje általánosan elfogadottá és közkedvelté vált, a nemzeti hírű historikus együttesek koncertjei pedig telt házzal zajlottak.

Nemrég két muzsikussal, a zongoraművész *Berecz Mihály* (1997) és a hegedűs *Kelemen Barnabás* (1978) historikus kamaraestet adott a Zeneakadémia Solti-termében. Egyikük sem barokk- vagy klasszikus-specialista, mindketten „mindenevő” zenészek, akik rendszeresen játszanak Csajkovszkijt, Brahmsot, Bartókot is. Most azonban Kelemen barokk vonókat használt (két különböző vonót váltogatva), Berecz fortepianón muzsikált, játékmódjuk pedig minden tekintetben: a tagolás, a hanghosszúságok értelmezése, a hangsúlyozás és valamennyi egyéb jellegzetesség dolgában a historikus elveket követte, Kelemen például többnyire vibrató nélküli „egyenes” hangokon hegedült. Más szóval: valódi régizenélést hallottunk nem-régizenészekről, akik azonban nem „kirándultak” erre a területre, hanem tartósan érvényesülő érdeklődésük eredményeképpen vállalkoztak a feladatra, hiszen Kelemen már egy évtizeddel ezelőtt is beszélt interjúban a historikus régizenélés iránti érdeklődéséről, Berecz pedig hallható fortepiano-játékosként Mozart-zongoraversenyekben az Orfeo Zenekar koncertjein, Vashegyi György vezényletével.

Amellett, hogy két nem-régizenészt hallhattunk annak rendje-módja szerinti historikus régizene-

produkciókban, egy másik érdekes és tanulságos élményt is kínált az est. A megszólalt négy szonáta harmincöt évet fed le a zenetörténet bécsi klasszikus korszakából, illetve a bécsi klasszika és a romantika közötti átmenet idejéből. Mozart *G-dúr szonátája* (K. 379) 1781-ben, Beethoven *c-moll szonátája* (op. 30, No. 2) 1801-ben keletkezett, érdekes módon Weber – a Beethovenétől nagyon eltérő tulajdonságokkal rendelkező – *d-moll szonátája* (op. 10, No. 3) is ugyanennek az évnek a terméséből való, míg Schubert *a-moll szonatinája* (D 385) 1816-os keletkezésű. Mozart műve még igazi bécsi klasszikus zene, Beethoven kompozíciója már feszegeti a stílus kereteit, élénken előlegezve a romantika formátumát, érzelem- és indulatvilágát, míg Weber és Schubert alkotása a korai romantika reprezentánsa.

A négy műben megfigyelhetjük a hegedű-zongora szonáta fejlődésének erjedésfolyamatát, egyrészt abban az értelemben, hogy a négy kompozíció szerzői nem egyformán gondolkodnak a vonós és a billentyűs hangszer szerepéről, az alá-főlé rendeltségi viszonyról. Mozartnál még a billentyűs hangszeré a primátus, a hegedű sokszor csak kísér, Beethovennél már megvalósul az egyenrangúság, míg Weber és Schubert művében a két hangszer kiegyensúlyozott szerepeltetése már magától értődő. Másrészt a művek tételszáma, szerkezete is eltérő. Mozart szonátája kéttételes, igaz, az első tétel egybekomponált *Adagio-Allegro* páros, ezt egy érdekes módon mérsékelt tempójú, *Andantino cantabile* variációs finálé követi. Beethoven darabja boltozatos formájú, négytételes koncertszonáta.

Weber műve ismét kéttételes, akárcsak Mozarté, az első tétel *Air russe* (orosz dallam), ezt pergő rondó követi, és a különleges tömörség és a csattanósan szellemes fogalmazás is lényeges tulajdonsága a szonátának. Végül Schubert négytételes szonatinájában a harmadik tétel műfajjelölése még a bécsi klasszikát idéző menüett – ugyanakkor ha meghallgatjuk, egyértelmű, hogy az elnevezés ellenére ez már bizony scherzo.

Befejezésül egy harmadik élményforrást is érdemes megemlíteni. A két muzsikusi játékában, miközben a tagolás, a hangsúlyozás, a ritmusértelmezés és számos más jellegzetesség világossá tette, hogy historikus régizenei hallunk, mégis érvényesült az a lendület, tűz, spontaneitás, az egymásra reagálásnak az a közvetlensége és az a reprezentatív magatartás, amely hagyományos, modern hangszeres fellépéseik alkalmával muzsikálásuk kísérője. Vagyis „másik énjüket” sem kellett megtagadniuk, sőt, a kétféle muzsikálás jólesően hatott egymásra és szerves elegyet alkotott. Ezt megfigyelni külön élvezet volt a hallgató számára – ráadás, amely növelte a magas színvonalú és elgondolkodtató koncert szellemi hozamát.

Haydneum fortepianoestek. **Berecz Mihály** és **Kelemen Barnabás** koncertje. Zeneakadémia, Solti-terem, 2025. február 7. Rendező: Haydneum Magyar Régizenei Központ.