

AZ ANTIHISTORIKUS HISTORIKUS

Találkozás Bali Jánossal, az A. N. S. Kórus vezetőjével

A kelet-európai vokális együttesek feltűnése az utóbbi évek egyik legbiztatóbb fejleménye. A tizenkét tagú A. N. S. férfikar Obrecht a cappella-műveit adja elő, egészséges, robusztus energiával, mégis kecsesen... A Malheur me bat felvétele fölényesen állja az összehasonlítást a korábbi lemezekkel – technikai szempontból roppant magabiztos, és a bangzásképp nagyon illik Obrecht borongós és kiszámíthatatlan invenciójához (egyértelműen jobb a Clerk's Group előadásánál).

FABRICE FITCH
Gramophone, 1999. október

Az előadás kiváló, és a stílus igen alapos ismeretéről tanúskodik. Bár általában nem vagyok bive az ilyen méretű társulásoknak, az A. N. S. Kórus artikulációja tisztább, mint a többi kis létszámú együttesé. A frazeálás erőteljes és kifejező, de soha nem töri meg Obrecht nagy szerkezeteinek folyamatosságát. Meggyőző felvétel, s egy pillanatra sem felszínes vagy tétova... A remek interpretáció nagyon kellemes meglepetés.

TODD McCOMB
<http://www.medieval.org/music/early/cdc/hgr31772.html>

Orvosból jazz-zenész vagy slágerszerző lesz Magyarországon, matematikusból azonban komoly komolyzenész – úgy látszik, ez a (nagy vagy kis?) számok törvénye. Bali János furulyaművész, tanár, kották közreadója, karvezető és karmester, a fenti elismerő kritikák címzettje a budapesti Fazekas Mihály Gimnáziumban végezte a középiskolát, csaknem másfél évtizeddel a legendás Laczkovich Miklós, Lovász László, Pósa Lajos-féle osztály után. (Laczkovich egyébként nem csak a Tudományos Akadémiának, hanem az A. N. S. Kórusnak is rendes tagja.) Az 1963-as születésű Bali méltó maradt a hagyományokhoz: matematikából első díjat nyert az Országos Középiskolai Tanulmányi Versenyen. Győztesként felvételi vizsga nélkül iratkozhatott be az ELTE Természettudományi Karára, s csak pár évvel a matematikusdiploma megszerzése után vált végleg pályaelhagyóvá. Az iskolánál kezdtük a beszélgetést, melynek során az érdeklődőnek alig kellett kérdeznie.

Felkészülés

Tizenkét éves koromban egy furulyát is kaptam karácsonyra. A tévében Beethoven 9. szimfóniáját közvetítették, és aznap este már fújtam az Örömodát. Néhány osztálytársam a XIII. kerületi Zeneiskolába járt furulyára Valkai Ágnes tanárnőhöz, és én is bekéredzkedtem melléjük. Kiderült, hogy ez nekem jól megy: fél év alatt két kötetet végeztem el a Béres-féle Furulyaiskolából. Kamarázni Nagy Erzsébet-től tanultam, akinél ifj. Kurtág Györggyel játszottunk furulya-gitároduókat. Ugyancsak Nagy Erzsébet volt az, aki elvitt Stadler Vilmoshoz, az első magyar hangszereshez, aki furulyaművészként szerzett diplomát, és éveket töltött Harnoncourt környezetében. Nem csak furulyát, hanem barokk fuvalót is tanított nekem. Azt is Nagy Erzsé-

betnek köszönhetem, hogy beajánlott Kurtág György zeneakadémiai kamarazene-óráira, melyeket éveken át látogattam szombat délelőttönként, sőt ott saját darabjaimat is megmutathattam. Hallgattam Wilhelm Andráshoz 20. századi zenetörténet-előadásait is, meg a zeneszerző-hallgatók ellenpontkursusát. Emellett egyetemista éveimben zeneiskolában tanultam zongorázni, ütőhangszereken játszani. Nagy hatással volt rám Arnóth Balázs zeneszemlélete, valamint a matematikus-filozófus Surányi Lászlóval folytatott beszélgetések.

Mesterkursusokon is részt vettem, jártam Hans Maria Kneibshöz és furulyatanárhoz, aztán Barthold Kuijkenhez. (Egy Kuijken-kursus költségeinek előteremtése céljából Csalog Benedekkel közösen zenéltük végig Németországot.) Külön szerencse, hogy akkoriban Anneke Boeke évekig Magyarországon élt, hozzá szintén eljártam órákat venni. Rendszeresen részt vettem a szombathelyi Bartók Szemináriumokon is: Eötvös Péter karmesterkursusait látogattam; míg Budapesten Helmuth Rilling kurzusain vezényeltem. Egyetemi éveim alatt kétszer is jelentkeztem a Zeneakadémia karmesterképzőjébe – a felvételin azonban arra törekedtem, hogy minél expresszívebben vezényeljem el a darabokat, és nemigen vettem tudomást arról, hogy a bizottság arra kíváncsi, mennyire tud a jelölt sokféle információt adni a zenekarnak: leinteni, beinteni és így tovább. Mai fejemmel persze megértem, hogy nem tartottak rám igényt, hiszen egészen mást csináltam, mint amit elvártak volna. Vezényelni egyébként egyetemi éveim elején kezdtem, amikor Bach-kantáták előadására kórust és alkalmi zenekart szerveztem a barátaimból; velük még Mozart- és Beethoven-szimfóniákat is játszottunk. Közben a matematika sem ment rosszul, a diploma után néhány évig matematikai analízisből gyakorlatokat vezettem az ELTE-n.

A megismerés izgalma

Mindennek, amit csinálok, az az alapja, hogy találkozom egy stílussal, szerzővel vagy darabbal, aki vagy amely fölkelte az érdeklődésemet. Ilyenkor kényszerít érzek, hogy a darabot el kell játszani. Nem a *fellépés* a lényeges az egészben, hanem a mű *megszólaltatása*, és az ahhoz vezető folyamat.

Általában azt a feladatot szeretem, amely járatlan utakra kényszerít. Ha mondjuk a *Kis éji zenét* kellene vezényelnem, az ismert felvételek, az általuk kijelölt hagyomány nagyon megkötné a kezemet. Tavaly például a Gödöllői Szimfonikus Zenekarral kompaktlemezt vettünk két-két Anton Zimmermann- és Druschetzky-szimfóniát – a négy darabból három valószínűleg a 18. század óta nem hangzott el. Mindig nagy élvezetet szerez a kotta föltárása, az, ahogyan a mű lassan összeáll a fülemben.

Historikus előadás vagy sem?

Tizenéves koromtól a nagyon régi és a nagyon új zene érdekelt, olyannyira, hogy a zenetörténet eleje és vége csak huszonöt éves koromra ért össze a fejemben. Húszévesen még egyáltalán nem érdekelt a bécsi klasszicizmus vagy a romantika, annak ellenére, hogy Kurtág György kamaraóráin főleg ebbe a két korszakba tartozó kompozíciókat hallhattam. Nagyon sokat tanultam ott, de akkor inkább Kurtág zenélési módja kötött le, nem maguk a darabok. A középkori és reneszánsz zene kotta- és hangzó anyagát már tizenöt éves koromtól lelkesen gyűjtöttem, még arra is kapható voltam, hogy lemezről kottázzak le egy-két művet.

A régi zene iránti érdeklődésem nagyon hamar a 15. század remekművei felé fordult. Már az 1980-as évek közepén Ockeghem-miséket vezényeltem az amatőr kórusom („Ars nova” – Budapest) élén. (Az A. N. S., vagyis Ars Nova Secunda néven ismert kórust 1993-ban szerveztem meg az elérhető legjobb fiatal énekesekből).

Az úgynevezett régizenéléshez mindig kissé ellentmondásos viszony fűzött. Furulyásként és fuvalásként ahhoz a nemzedékhez tartozom, amelyiknek már természetes, hogy régi hangszereken játszik – mi már a hazai úttörők, *Czidra László*, *Stadler Vilmos* és mások *után* kezdünk el játszani. A régi hangszerek hangja lebilincsel és örömet szerez, ugyanakkor az a zenélési mód, ahogyan akár a legjobb régizenesz játszik – és most a csúcsteljesítményekre gondolok, amilyen mondjuk *Sigiswald Kuijkené* –, tehát ha ezt a zenélést például *Adolf Busch* mellé teszem, akkor a régizenei előadás számomra csak szűkebb horizontot kínál. A második világháború előtti, régi lemezek már húszéves korom óta sokkal fontosabbak számomra a historikus felvételeknél. Ahogy a gregorián is őriz valamit a kottairás előtti zenei világ kötetlenségéből, úgy a korai felvételek is megőriztek valamit abból a paradicsomi állapotból, amikor még egyáltalán nem létezett hangfelvétel. Azt hiszem, nagyon megmerevíti a zenélés helyzetét, hogy a hangfelvételek által folyton az „örökkévalóságnak” dolgozunk. Egyszerűen mindig is polemizáló viszonyban álltam a historikus előadásmóddal. Nagyon tetszik az amerikai orosz zenetudós, *Richard Taruskin* álláspontja, aki azt mondja: a történeti hitelesség igénye azért képtelenség, mert annak idején, amikor a régi muzsika újdonságként szólt meg, az égvilágon senki sem törekedett „történeti hitelességre”. Vagyis ha történetileg hiteles akarok lenni, akkor nem vagyok történetileg hiteles.

A művek írásakor és előadásakor az ember az élet legkülönbözőbb szféráiból származó élményeit ötvözi egybe. Sőt nem csupán a



FELVÉGI ANDREA FELVÉTELE

komponálás és az interpretáció, hanem a zenehallgatás is kizárólag ilyen élményláncokon keresztül lehetséges. Az előadás hitelességét, úgy vélem, sokkal inkább az élmények artikuláltsága, mélysége, szerkesztésének kapcsolódása hozza létre, nem a történelmi források bűvárlása. Ugyanakkor meg kell köszönnünk a historikus előadóknak, hogy föltárták a darabok környezetét, emiatt jóval gazdagabb térben látjuk a műveket, s pontosabban tudjuk kibogarászni a kottafejek jelentését.

A muzsika és a zenélés rétegei

A zenéhez való viszonyunkat és magát a zenét rétegzettnek látom. A legalsó réteg, a hangok jelentik a zene „testét”. S ha egy előadóművész kiáll a közönség elé, ezeket a hangokat mind el kell játszania – ám a hangok csak hordozói egy magasabb rendű szerkezetnek, s a formák rendszere része a még magasabb rendű struktúráknak – és így tovább. Az alacsonyabb szintek ellentmondásai utalnak a magasabb szintre. Ha például minden egyes hangot ugyanolyan intenzitással játszom, vagyis mindegyik úgynevezett jól képzett hang, abból valószínűleg nem jön ki semmi. Amikor elkezdek formálni, óhatatlanul olyan hangok is születnek, amelyeket a többihez képest elnyelek – ez az alsóbb szinten hiányosságnak számíthat, ám magasabb szinten csak ekkor beszélhetünk hangsúlyokról, frázisokról. Ugyanez érvényes az intonációra is. Matematikai tény: nem létezik, hogy minden hangköz minden irányban tiszta legyen. Vagyis ha kiragadunk egyetlen hangközt egy historikus temperatúra szerint hangolt csembaló felvételéből, bárki kijelentheti: „kérem, ez a kvint hamis” – ám ez a hamisság is magasabb szintre utal.

Miként, természetesen, a formákban föllelhető ellentmondások is. Egy Obrecht-mise előadásakor például szembesülnöm kell azzal, hogy a szöveg zenéhez illesztése hihetetlenül gondatlan, ami egyedülálló a zeneszerző kortársai között. (Josquinnél például annyira „otthon van” a szöveg a zene alatt, hogy ahol nincs aláírva, ott is teljesen világos, melyik szótagot melyik hanggal kell énekelni.)

Obrecht kottáiban annyira hevenyészett a lejegyzés, hogy gyakran nem is lehet megállapítani egy-egy zenei frázisról: a miseszöveg melyik mondatához tartozik. Ez annál is inkább meglepő, mert a reneszánsz vokális zene evidens módon követi a szöveg formai szempontjait. Ez a furcsaság az Obrecht-mű előadásakor a formálás szintjén ellentmondásként, hiányossággént jelenik meg, ami még magasabb szintre vezet. Immár az a kérdés, tulajdonképpen mi volt fontos a szerzőnek, amikor megkomponálta a miséjét.

Arra a következtetésre jutottam, hogy Obrecht „konstruktivista” zenei formákat alkot (ha szabad így neveznem őket, mert gyakran a 20. század eleji konstruktivista festők és szobrászok, Malevics, Tatlin és társaik jutnak eszembe róluk). Mármint ezek a formák, melyek révén Obrecht kiemelkedik kortársai közül, abszolút geometrikusak. Például egy *Gloria* kétperces *Qui tollis*-tételében olyan szekvenciát találunk a basszus szólamban, amely a tétel egynegyedét kitölti (számmal ez olyan geometriai elem, mint egy Tatlin-szoborba beépített nagy vastraverz). Ezzel feszül szembe a cantus firmus, amely valamilyen matematikai transzformációnak van alávetve, s mindehhez olyan tonális struktúra tartozik, amely már-már a barokk funkciók rendet előlegezi meg, ráadásul telezsúfolva az alapul vett kompozícióból származó idézetekkel. A szekvenciák, ostinatók, kitarított hangok is mind kis geometriai formák benyomását keltik.

Visszakanyarodva a kérdéshez, hogy mi vezérelhette Obrechtet miseíráskor, úgy látom, számára nem a mű liturgikus funkciója volt elsődleges, hanem az említett formák megalkotása. Állítsuk csak párhuzamba ezt egy reneszánsz templom épületével! Az építész a templomot a világmindenség képmásának tekintette, és az épület tökéletes arányai a teremtett világ tökéletessége által utalnak a Teremtő tökéletességére. Emellett eltörpült az a szempont, hogy a centrális alaprajzú templomban nemigen lehet misézni a szimmetria megsértése nélkül (mert hát hol a miséző pap helye?). Zenei szempontból hasonló a helyzet egy Obrecht-misével is.

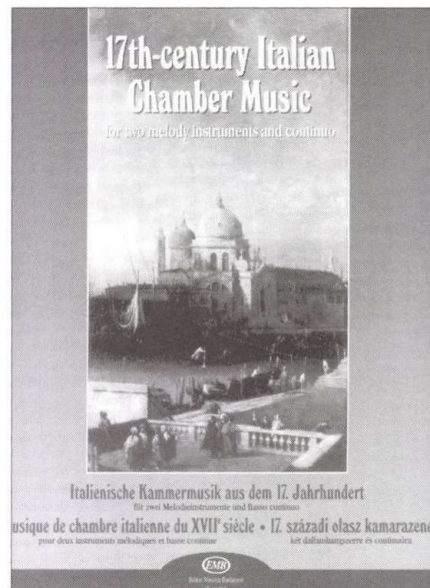
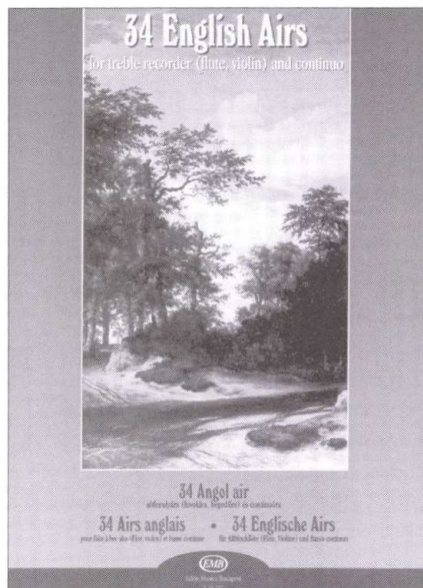
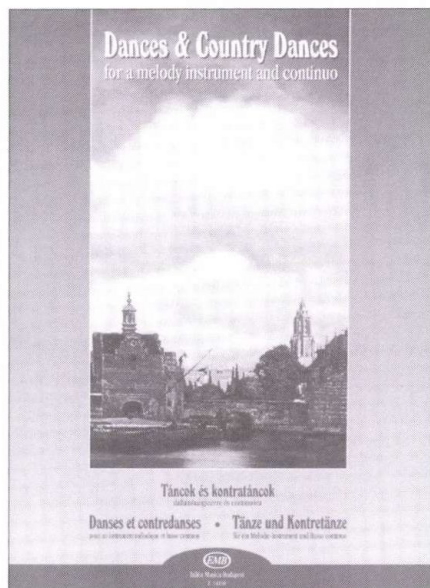
A zenében, akár komponálásról, interpretációról, tanításról vagy zenehallgatásról van szó, az a fontos, hogy a különböző szintek egy-

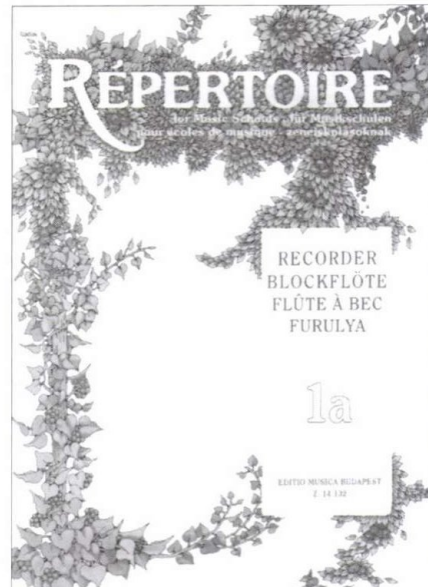
egy szerzőnél hogyan épülnek egymásra, mi mindent képesek magukba olvasztani, mit képesek megjeleníteni. A produkció hitelességét is ez adja. Természetesen fontos, hogy az előadásba a történeti ismeretek is beépüljenek. Ez annak ellenére igaz, hogy a Brandenburgi versenyeket ma is *Thibaud*-ékkal vagy *Adolf Busch*-sal – harmincas évek – szeretem a legjobban. Az ő felvételeiken ugyanis az előadói intenció oly mélységig hatol az anyagba, hogy a „historizálás” igénylet föl sem merül.

Tanítás, kották közreadása

A gödöllői Chopin Zeneiskolában kerestek valakit, aki némiképp járatos a régizenében, és hajlandó a gyerekeknek furulyát és kamarazenét tanítani. Végül engem találtak meg. A nyolcosztályos békásmegyéri Veres Péter Gimnáziumban pedig furulyaoktatás folyik, ott is foglalkozom gyerekekkel. A gimnáziumban a furulyatanítás módszerét én dolgoztam ki, ennek az eredménye a kétkötetes *Furulyaiskola*, melyet az iskola adott ki, 1999-ben már harmadszor.

A tanítás során szembesültem azzal a helyzettel, hogy Magyarországon a furulyairodalom számos darabjához képtelenség hozzájutni (vagy csak roppant drágán lehet megszerezni), sőt sok műnek világviszonylatban sincs modern kiadása. Ez sarkallt arra, hogy jól használható kottákat adjak közre. Elsőnek egy 1688-as, Amszterdamban megjelent, *Antony Pointel*-féle táncgyűjtemény kiadásának ötletével kerestem meg az Editio Musicát – ebből lett a *Táncok és kontratáncok* (1997), melyeket én válogattam és én dolgoztam ki hozzájuk a kíséretet. Szerencsémre az Amerikai Fuvolás Társaság új kották számára kiírt versenyén a győztes kategóriába sorolták, a régizenei kották közül egyetlenként. Nyilván ennek a sikernek köszönhető, hogy a következő évben megjelenhetett a George Bingham 1702 és 1706 közötti gyűjteményeiből készített *34 angol air*, majd 1999-ben a *17. századi olasz kamarazene*, amely trioszonátákat tartalmaz. Végül a napokban látott napvilágot a *Répertoire*-sorozat furulyaköteteiből az első kettő (a folytatás ősszel várható); ezekben főleg a középkortól a barokkig találunk műveket – néhányuk ez az első modern kiadása.





A tanításban fő célom, hogy a gyerekek minél színvonalasabb zenei anyagon tanulhassanak meg furulyázni, és hogy minél szélesebb áttekintésük legyen arról: az ő szintjükön melyek a furulyázás lehetőségei, illetve problémái – a *Furulyaiskola*ban olvashatnak a hangszer történetéről, továbbá rövid összefoglalást a barokk táncokról és így tovább.

Az alapfokú tanítás azért is fontos számomra, mert közben a zenélés már említett rétegezetségéről is elemi megfigyeléseket tehetek; például arról, hogyan alakul ki a ritmusérzékelés, hogyan strukturalódik a fejünkben egy dallam. A tanításban is abból indulok ki, mint a saját munkámban, vagyis hogy a megszólaltatásra váró darab a legfontosabb. A gyerekek figyelmét a műre igyekszem irányítani. Közös fogódzókat keresek a növendéknek és a tanárnak, s e közben azon töröm a fejem, hogy a zenéről folytatott beszéd hogyan épül be a zenemű előadásába, illetve a komponálásba. Ugyanis a darabok említett fogódzóit a beszédünkkel hozzuk létre. Úgy látom, hogy a műről megfogalmazott szavaink nagyon is meghatározzák, hogyan fog megszólalni egy-egy alkotás. A tanítás során egyébként a bevett zeneiskolai szokásoktól eltérő módszerekkel is próbálkozom. Például csupán néhány éve zongorázó gyerekeket sikerült rávennem számozott basszusjátékra – anélkül, hogy az összhangzat-tan-könyv terheit a nyakukba kellett volna venniük. Improvizáltatni is szoktam őket, meg barokk stílusú darabokat íratok velük, aztán sok középkori és kortárs darabot is bevonok a tanításba.

Hangverseny, hangfelvétel

Barokk hangversenyeken szólístaként és tuttistaként is játszom, hol furulyán, hol fuvalán. *Malina János* (Fazekas Gimnázium – Laczkovich-, Lovász-, Pósa-osztály) Affetti Musicalija mellett tagja vagyok egy névtelen ének–cimbalom–brácsa–furulya együttesnek (*Butkai Enikő*vel, *Vékony Ildikó*val és *Varga Ferenc*cel), velük középkori, reneszánsz és kortárs zenét adunk elő. Részben 20. századi műveket hangszerelünk át erre az apparátusra, részben zeneszerzőket kérünk föl, hogy írjanak nekünk. Vidovszky Lászlótól, Soós Andrástól, Kondor Ádámtól, René Clemencitől már kaptunk is kompozíciókat.

Több mint tíz éve énekelek a Schola Hungaricában. Nem énekesi tehetségem miatt vagyok tag, hanem azért, mert az engem legjobban érdeklő reneszánsz zenének egyik kulcsa a gregorián, amely a cantus firmusok alapanyagául szolgál, és mert érdekel az a mód, ahogy *Dobszay László* zenél.

Munkám legfontosabb része az A. N. S. Kórus vezetése. Sajnos csupán évi egy nagyobb produkció létrehozására nyílik lehetőségünk. Nagyon sok próbára van szükségünk ezekhez a különleges, rendkívül összetett darabokhoz, legalább húszra – ez rám még több munkát ró, hiszen a szólampróbákat is magam vezetem. Az előadást mindig komoly filológiai munka előzi meg: a dallam és a szöveg már említett egyeztetési nehézségei mellett azt is el kell dönteni, hogy egy frázis mettől meddig tart, melyek a fontos, illetve kevésbé fontos elemei és így tovább. Az effajta kutatás lebilincselő, de hosszadalmas elfoglaltság. Ráadásul ahhoz, hogy a műre kellő rálátásom legyen, „környezettanulmányra” is szükségem van: meg kell ismernem a szerző és a stílus szinte minden darabját, sőt az odavágó cikkeket, könyveket is. De bármekkora tudományos ismeretanyagot építsen magába az előadás, a darab végül is a fülemben kell hogy egészzé szerveződjön.

A jövő – vázlatosan

Változatlanul foglalkoztatnak a 15. századi vokális kompozíciók. Reményeink szerint nemsokára megjelenik a nyáron felvett újabb Obrecht-miselemez. Harmadik CD-nket 2000 nyarán készítjük el. Volt az életemben két-három év, amikor csak 20. századi zenét hallgattam, akkoriban kedvet kaptam, és magam is írtam – most ezen a téren nagy a lemaradásom, amit szeretnék mielőbb behozni. De egy évnél továbbra nemigen lehet konkrét tennivalókat célként kitűzni. Az a fontos, hogy az ember állandóan „fejlődésben legyen”, így érdemes sok mindennel foglalkozni – tanítani is csak így, a növekedés felhajtóerejéből táplálkozva lehet eredményesen.

Lejegyezte Barabás András