

semmi értelme sincs.) Korábban azt hittük, ez a dilemma kizárólag a kommunista pártok problémája. Az elmúlt hónapok eseményei idehaza is bebizonyították, hogy a jelenség általános érvényű, és nem függ a pártok ideológiai beállítottságától.

A másik példa: 1926 kapcsán Sipos megjegyzi: „A külpolitikai iskolázottság hiánya joggal vethető a szociáldemokraták szemére, de az *alapítatlan fontosság-tudat* ekkor is, később is általában a magyar politikusok egyik jellemző tulajdonsága volt.” Az olvasó nem szorul rá arra, hogy felsoroljuk — akár az elmúlt száz évben — azokat az eseteket, amikor különböző pártállású magyar politikusok rosszul mérték fel Magyarország valódi világpolitikai jelentőségét. Az „alapítatlan fontosság-tudat”, a hungarocentrikus provincializmus eme tévedése olyan károkat okozott hazánknak, hogy minden ok megvolna leszokni róla. Ám a történész szomorúan kénytelen konstatálni, erről szó sincs, az egymást követő nemzedékek makacs következetességgel követik el ugyanazt a hibát. Milliók sorsára kiható politikai döntések születnek az „alapítatlan fontosság-tudat” jegyében, amelyek jóvátehetetlen károkat okoznak.

Sipos Péter könyvében akadnak aránytalanságok: egyes eseményeket az adott terjedelemhez képest túlságosan didaktikusan fejteget, míg mások felett nagyvonalúan elsiklik. Egyes szövegrészek ismerősnek tűnnek: a szerző túl kevés időt fordított arra, hogy másoktól — egyébként korrekt módon — átvett leírásokat saját szavaival adjon vissza. Művét 1987-ben írta, és az 1988-ban került az olvasóhoz. E sorok 1990-ben íródnak. Három év egy kismonográfia sorsában nem nagy idő; ennél tovább is hevernek kéziratok kiadói fiókokban. Ez a három év azonban nem akármilyen három év volt, hanem a múlt alapvető értékei megkérdőjelezésének ideje. Nem szorul különösebb magyarázatra: a könyvben tárgyalt problémák a közelmúlt neuralgikus pontjait érintik, azokat, amelyek körül magas hőfokú szenvedélyek izzanak. Ennek tudatában úgy vélem: a könyv kiállta a történelmi sorsforduló próbáját, megállapítá-

sai nem igényelnek átértékelést. Azt hiszem, ha a szerző ma írná könyvét, ugyanezekre a következtetésekre jutna. Bizonyosságul annak, hogy a történettudomány, ha egzaktásban nem veheti is fel a versenyt a reáliakkal, mégiscsak tudomány, amelyet a napi politika gyorsan változó szempontjai nem befolyásolhatnak. Feltéve, hogy a szerző — miként Sipos Péter is — komolyan veszi szakmája követelményeit.

BORSÁNYI GYÖRGY

Nikolaus Harnoncourt: A beszédszerű zene

UTAK EGY ÚJ ZENEÉRTÉS FELÉ

Fordította: Péteri Judit. Editio Musica, Budapest, 1990. 260 old., 135 Ft

A neves osztrák gordonkaművész, karmester és zenetörténész, Nikolaus Harnoncourt eddig megjelent két könyve közül ez a korábbi. Válogatás az 1981 előtti írásokból, előadásszövegekből, a végén egy 1985-ből származó interjúval.

A szerző szövegeinek egy része élménybeszámoló a barokk zenével és hangszerekkel való „együttéléseiről” — némi kitekintéssel a klasszikára; más részük érdekes leírás a barokk stílusirányzatairól és jelentős vagy kevésbé jelentős komponistáiról, a legfontosabb írások pedig Harnoncourt zeneelméleti fejtegetései zene és szellemi élet, zene és társadalom s a zeneértés problémáiról, saját előadói gyakorlatának elvi alapjait is bemutatva. Írásom első részében röviden vázolom az Harnoncourt-írásokból kirajzolódó zenei világképet, a második részében ennek néhány ellentmondásával foglalkozom, végül előadói tapasztalataimra támaszkodva a „zeneértés” fogalmának meghatározását kísérlem meg, és e meghatározás alapján próbálok megoldást adni Harnoncourt könyvének néhány problémájára.

I. Harnoncourt kiindulópontjai: 1.

zene nélkül nem élhetünk; 2. az az egységes kulturális élet, amelyben a zene tartópillér, az általános műveltség része, az embereket átalakító, mindig megújuló, kimondhatatlan dolgokat megjelenítő erő volt — szét-hasadt, és ezzel a zene maga is megsérült. E hasadás oka — folytatódik Harnoncourt elemzése — a korszellem, amely a közérthetőségnek a felvilágosodással előtörő eszméjén keresztül tette tönkre a zenét. A közérthetőség elvének két lehetséges gyakorlati megnyilvánulási formája van: a zene nyelvének a közoktatásba történő beemelése, illetve a zene szimplifikációja. A francia forradalom után ez utóbbi vált a zenében — a forradalmi ideológia szerves részeként — egyedüli meghatározóvá, zenészt és hallgatót egyaránt a „szép” és a „kellemes” világába szorítva, a zenét a beszédétől és a megértés lehetőségétől a legtávolabb sodorva. Bár — e tételt némileg cáfolva — a szerző azt írja: minden szimplifikáló kísérlet megbukott. Ám miután minden korszak zenéje a kor szellemét tükrözi, a mi korunk pedig kirívóan diszszonáns, a közérthetőség teremtette „szép” zenéhez szokott emberek a régi zenéhez fordulnak, bár azt sem akarják megérteni, csak élvezni. (A kor diszszonanciájának egyik okát egyébként abban sejtí Harnoncourt, „hogy a művészet már nem avatkozik az életünkbe”).

Az utolsó életteli alkotó korszak a késő romantika, mai zenei identifikációnk origója. A mai zene viszont sem a muzsikust, sem a közönséget nem elégíti ki. Már nem korának lelegelevenebb megnyilatkozása. (Mind ezt 1954-ben írta Harnoncourt, akkor, amikor Cage, Boulez, Stockhausen már érett stílusa birtokában alkot, Stravinsky ismét Európában van, Schönberg még csak 3, Bartók és Webern csupán 9 éve halott.) Ha ez így megy tovább — folytatja a szerző —, életünk a teljes kulturális összekuszáltság állapotából egyenesen az összeomlásba zuhan, nem születnek többé új művek, és teljes pesszimizmusba süllyedünk. Ám lehetséges e negatív végkifejlet elkerülése, ha a kortárs zenében a kereslet-kínálat viszonyt helyreállítjuk, vagy ha a régi zenéhez fűződő

viszonyunkat megváltoztatjuk. A mai korszak, nem lévén zeneileg igazán kreatív — nem tud értékkülönbséget megállapítani Brahms, Mozart, Bach, Josquin és Dufay között, nincsenek élő szempontjai az interpretációhoz. Miután ők maguk nem komponálnak, a muzsikuskok tudatlanok, zeneértés helyett csak szépelegnek a nagyromantikus stílusnak megfelelően. Így a darabok előadásának egyetlen adekvát módja a történeti hitelesség, ami azt jelenti, hogy olyan füllel kell hallgatnunk a zenét, mint ahogy azt keletkezése idején hallgatták, azaz saját magunkat kell a múltba helyeznünk. Élő és hiteles előadások kelljenek; „európai szellemiségünk fennmaradásában meghatározó jelentősége van annak, hogy együtt éljünk kultúránkkal”. Hogy az előadás élő-e vagy sem, azon múlik, hogy a zenész homlokán viseli-e a műzsa csókját. A zenei-, vagyis a történeti hitelesség pedig még előbbé teszi az előadást — írja Harnoncourt.

Az egyes stílusok hangzási és zene-nyelvi különbségei Harnoncourt szerint olyan óriásiak, hogy minden kor csak saját zenéjét értheti meg: mi sem érthetjük Mozartot — hacsak a zenészképzést és a zenehallgató-nevelést olyan gyökeresen át nem alakítjuk, mint ahogyan az a francia forradalom korában történt. Korunknak az alkotástól való távolsága ugyanakkor pozitívumot is hordoz: „objektív nézőpontból szemlélhetjük keresztény kultúránk 2000 évét”. Válgon hát minden kor zenéje közhétet, annak első, egészséges módján: a tudományos kutatáson keresztül megismert mindegyik zenei nyelvet tanítsuk meg mindenkinek, különös tekintettel a XVIII. század beszédszerű nyelvére. Tanuljanak a zenészek, hogy tudatlanságuk, amely abból ered, hogy ők maguk nem komponálnak — eltűnjön. Fogadják meg Brahms tanácsát, és ugyanannyi időt fordítsanak olvasásra, mint gyakorlásra. (Harnoncourt itt szakkönyvek olvasását érti, Brahms valószínűleg szépirodalomra gondolt.) Az új közérthetőség majd megszüli a komoly és a szórakoztató, az új és a régi zene egységét, és így művészet és élet egysége is újra megvalósul — záródik Harnoncourt elemzése.

II. A zenei életben való részvétel szerint megkülönböztethetünk zeneszerzőt, előadót, zenetudóst és hallgatót. Előadó nélkül nincs ugyan zene, de az, hogy a kor zenéje, illetve a zenének a korszellemhez való viszonya milyen, természetesen alapjában a komponistákon múlik. A zene kérdéseit Harnoncourt a korszellembe ágyazza, megjegyezve, hogy ez nyilván csak a kulturális élet egészét érintő problémákon keresztül oldható meg. A kifejtés során azonban a zenei életet konstituáló négy csoportból az utóbbi háromra szorítkozik, sőt, tulajdonképpen az előadóművészet keretein belül maradva próbálja megoldani az egész kulturális problémarendszert. A nyilvánvaló ellentmondás jelzi az ilyen parciális megoldás lehetetlenségét.

Nem tisztázott a kötet íásaiban az sem, hogy mi is a zene. Néha az összes olyan jelenséget ide érti Harnoncourt, amit valaki zenének nevez. Többnyire azonban az ő szemében a zene egyenlő a historikus komolyzenével. A zenei élet színterét tekintve szinte kizárólag koncerttermekben és hanglemezekben gondolkodik. A szórakoztató zenéről szólva kor és zene, szó és zene összhangját állapítja meg, de e zene hatókörét és kulturális jelentőségét egyaránt alábecsüli. A zene gyűjtőfogalmának ezek a „csúszkálásai”, illetve, magasabb szinten, a zene mibenlétének kérdése szellem és zene viszonyának aktuális problémái közé vezetnek. Beszéd és zene együtt vizsgálata jó kiindulás ezek tárgyalásához, maga Harnoncourt is utal az ősz-zene és beszéd szerves egységére. Kihagyja azonban a táncot, melyet a társastáncsal azonosít, valódi szakrális-erotikus súlyát nem érezve. A szellemi élet és a zenei élet feldaraboltsága, az egyes zenei területek elszigeteltsége is csak az egyén-tánc-zene-szó-közösség körben oldható fel, a gondolkodókban, zeneszerzőkben és más művészekben feltörő alkotóerő működésével.

A közérthetőség eszméje a polgársággal jelent meg, és a polgárság — majd az általa befolyásolt más rétegek fogyasztóvá alakulásával vált a zene konzumcikké. A zenének ama két sajátossága, hogy interpretációra szo-

rul, valamint hogy a füllel felfogható jelenségek rögzítése, főképp pedig tömeges reprodukálása nagyságrendekkel élethűbben lehetséges, mint a képek, szobrok másolása, egymást erősítve rendkívül felgyorsították és elmélyítették ezt a konzumálódást. Az „általános műveltség” (szintén polgári) fogalma a zenekultúrával való valamiféle „általános” ismerkedést követel meg, a kiválasztott repertoár állandó műsoron tartásával. A historikus zenék nem a jelentől való elfordulás miatt kerültek be a zenei közéletbe, hanem a historizáló romantika érdeklődése alapján. Így alakult ki a koncertélet, a zenehallgatás azon helyzete, melyet Harnoncourt megváltoztatni igyekszik. Programjának következetes végigvitele azonban pusztán ezt a fogyasztható zenetömeget növeli a választék gazdagításával, és az előadásoknak a mai fogyasztatóság fontos szempontjával, a tudományossággal történő „aláúcolásával”. A „szép” és a „kellemes” azonosítása szintén fogyasztói magatartás. A hangzás problematikájának túlhangsúlyozása a mai hifidivatnak szolgál. Az írások ezen ellentmondássonosságát jól mutatják a „mi” alanyú mondatok. Ezekben a „mi, polgárok”, „ti, polgárok”, „mi historikus előadók”, „ti előadók” behelyettesítések lehetségesek, gyakran egymásba mosódó kontúrral.

III. Egy zenemű, anyagi szinten: pusztán hangzó jelenség. Mint ilyen, jelent valamit. Ám hogy a szerző szándékának megfelelő jelentéssel bírjon, ahhoz polaritások összefonódó rendszerét, „mikrokozmoszt” kell a komponistának megteremtenie: lentet és fentet, világosat és sötétet, mozgást és nyugalmat. Ezeket az ellentéteket hordozhatja a tonika-domináns viszony, a hosszú és a rövid hangok szembeállítása, a téma és az ellenpont, az expozíció és a kidolgozás, és még számtalan lehetőség. Fizikai hasonlatat azt mondhatjuk, hogy egy zenedarab valójában erőter, melynek alkotóelemei a hangok, és megfordítva, maguk a hangok és a belőlük szerveződő struktúrák e térben nyerik értelmüket. Az erőter erővonalai és pályái a szerző akaratának és indulatainak lenyomatai. Az egyes hangok izolálása szellemi teljesítmény, bár a darab

felfogásához, erőterébe történő bekapcsolódáshoz a hallgatónak nem szükséges ebbe az analízáló részletezésbe belemennie. Egy darab megismerésekor (zenehallgatás, kottabújás, gyakorlás) annak terét magamhoz mérem; a kifejezés egy szintjén bizonyos motívumok illeszkednek, mások nem. A nem illeszkedés miatt vitába szállok a szerzővel. Az ellentmondás felderítésének munkája után — ami néha hosszadalmas is lehet — felbukkan egy magasabb szint. Innen visszatekintve az alsóbb szint megvilágosodik, és kiderül, hogy az előző szinten nekem kell-e korrigálni magamat, avagy a szerző tévedett. Minél magasabb rétegbe, azaz minél mélyebbre hatolunk, annál tágasabb, mindannyiunkban közelebb, földrajzi helytől és történelmi kortól függetlenebb szellemi dimenzióba jutunk. Az alsóbb szinteken, a külsőbb „héjakon” jelentős eltérések lehetségesek, de az igazán mélyről, igazán magas dimenzióból eredő zenedaraboknál a kevés számú külső illeszkedés is biztosan vezet tovább. Sok zeneműnél csupán néhány alsóbb, külsőbb rétegre futja, mások azonban lényem legbelsejébe vezetnek. Ilyenkor egy közös kérdés terében egymás mellett nézhetünk a szerzővel az ismeretlenbe, sőt, néha a szerző az előbb leírt önkorrekciós folyamat révén egészen új, felsőbb, belsőbb dimenzióba képes bevezetni. Mindez azon múlik, hogy a szerző mennyire volt bátor a kérdésben, saját lét-kérdéseinek a zenében való megjelenítésében, azon, hogy kérdése ma is kérdés-e, és holnap is az lesz-e.

A hallgató, előadó, szerző zeneértésének kialakulása részben azonos: a hallott vagy másképpen megismert zenének és saját verbális, érzéki, matematikai létsíkainak, személyes élményeinek spirálisan köröző, rétegről rétegre emelkedő, finomodó összevetésében. A zeneszerző ezen túlmenően, kérdésének megjelenítéséhez átalakítja a számára adott zenei nyelvet, és pedig minél merészebben tör fölfelé, az ismeretlenbe, annál mélyebben kell felszántania az ismert zene alapjait. Az ismeretlennel szembeni magatartás, a kérdés szabadsága alapján tudunk értékkülönbséget megállapítani Bach, Mozart, Josquin, Dufay és Brahms közt.

Harnoncourt kételyei más korszakok komponistáinak megértését illetően onnan fakadnak, hogy „megértésen” ő csak az általa beszédszerűnek (Klangrede) elnevezett kompozíciós technika alapelemeinek ismeretét és felismerését érti. E kompozíciós technika tulajdonképpen szónoklatszerű formálás, illetve kifejtett motívumszimbolika. A barokk, illetve szűkebben a bachi motívumnyelv beható elemzését megtaláljuk Albert Schweitzer Bach-monográfiájában is, bár erre Harnoncourt nem utal. Nem említi a motívumszimbolika későbbi alkalmazásait sem, például Wagner vagy Schoenberg művészetében. Az általam kifejtett megértés-mechanizmus egyébként Harnoncourt zenélési gyakorlatában éppen úgy működik, mint bárki máséban.

Az előadás hitelességének és élő voltának záloga egyaránt a dimenziók rendszerében legbelülre, legmagasabbra törő előadói akarat; ez a külsőbb, alsóbb szinteken jelentős különbségeket eredményezhet hangzásba formálásban stb. A zenehallgatás és előadás önmagunk múltba helyezésével lehetetlen: a régi zenében megfogalmazott kérdések szellemi érésünk során bennünk is újból fölmerülnek, ám szinte mindig új, még soha föl nem tett kérdésekkel együtt.

Harnoncourt is szeretné, hogy az ismeretlen újra érdekelje a hallgatóságot. Az ismeretlen két fajtáját különbözteti meg: azt, ami a maga korában új volt, valamint a még soha nem hallott darabok világát. E kettő közül az első valójában nem ismeretlen. Egyenlőségjelet tenni — akár ideiglenesen, pedagógiai céllal e közé és az ismeretlen közé: önámítás és öncsonkítás. A mával közös problémák ujralfelvezése, a korabeli szellemi környezetben való bemutatása valóban fontos. De hogy utólag imitáljuk az egykori jelenségekre való egykori reagálást, arra semmi szükség.

A „művészet” korszaka lezárult. Az új művészet(tel)-ből már (együtt) élünk. Hozzá fűződő viszonyunk azonban soha lehet olyan harmonikus, mint amilyennek az a régi korokba visszanézve tűnhet.

BALI JÁNOS

Claudio Magris: A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban

RÉSZLETEK

Ford: Székely Éva.
(Mérleg) Európa Könyvkiadó,
Budapest,
1988. 269 old., 30 Ft

Nagyon kényelmesen és otthon érzem magam az ember Bécsben. Minden és mindenki ismerős. Másodkézből, de szeretettel őrzött emlékeink vannak minden kávéházzal, középületről, a legtöbb íróról, feleségükről és kedveseikről. Ha Bécsbe látogatunk, és a Monarchia utódállamaiból ki ne látogatna Bécsbe, beülhetünk a Centrál kávéházba, míg az utcán, az üzletek kirakataiból ránk köszönt Ferenc József, vagy Erzsébet királynőt láthatjuk a jól ismert fotográfián: fehér taftban és tüllben áll, súlyos hajfonatain halvány rózsaszínű virágkoszorúval. Könnyű elfelejteni — így, két gondolatjel között — a mi valódi századunk valódi szörnyűségeit. Számos könyv serkenti erre a mai olvasót, könyvek, amelyek a Habsburg-korszakot a nosztalgia aranyozott fényében festik le. Musil *Kákánia*-ja így válik lassan *locus amoenus*-szá, a tegnapi bürokrata zűrzavarból így születik a ma úgy áhított mítosza, az „európai közösség” valójában sohasem létező szimbóluma.

Az ember nem érzi magát ilyen jól és kényelmesen Magris könyvében, noha ebben is minden és mindenki ismerős. Magris a trieszti egyetem német tanszékének vezetője, szakértője ennek a Habsburg tájnak. Számos Közép-Európával kapcsolatos írása között, a nagy sikerű *Danubio* szerzője is. Igen sokat tud a Monarchiáról, és pl. Carl E. Schorskéval elmentetben (*Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*) a birodalom nem német ajkú kultúrájáról is. Mindketten azonos célt tűztek ki: a Habsburg kultúra definícióját, a vidám apoka-