

Régi, historikus, autentikus – modern, modern. Modern!

• BALI JÁNOS

Mi az, hogy régi zene? Kamasz tanítványom számára a tízéves sláger már elavult, régi. Velem egyidős nagynénje Schönberg több mint száz éves darabjait azzal utasítja el, hogy „nem szeretem a modern zenét”. A régi és új fogalma tehát nem abszolút, hanem kontextusfüggő: ott érvényesül, ahol egy paradigma, előítéletrendszer már vagy még nem működik. Mindkettőben közös az idegenség – zene, de valahogy mégsem zene, kérdésszerű, nem lehet közvetlenül élvezni. A régi és új zene kérdése tehát a zene határainak kérdését is azonnal felveti. A „mi a zene?” kérdésre nincs objektív válasz. Koronként is változik a zene fogalmának jelentése (a középkorban például a hét szabad művészet egyikeként a *musica* a világ számokban megnyilvánuló harmóniáját jelentette, s a hangzó zene ezt csupán az érzékek alantas szintjén tükrözte), és minden korban mindenki folyton válaszol a „mi a zene?” kérdésre: kompozícióival, interpretációival, vagy csak avval, hogy mit hallgat (ami nem is olyan ártatlan, mint elsőre gondolnánk: például ezen keresztül irányítja a lemezpiacot – amit nem hallgat, azaz amit nem vásárol, az eltűnik a bolti polcokról, nehezen elérhetővé válik, bizonyos értelemben megszűnik zene lenni). A zene határai minden irányból képlekenyek: felfedező, kutató érdeklődés tágítja a horizontot; és vannak olyan területek, melyeket elismerünk ugyan zeneként, de nem műveljük, nem hallgatjuk.

Régebben magától értetődő volt, hogy csak az adott kor zenéjét játszották. Az 1470-es években Johannes Tinctoris, a kor legnagyobb zenetudósa egyenesen azt írta, hogy a negyven évnél régebbi zenék már nem méltók előadásra, oly ósdiak.¹ A „régizenélés” modern jelenség: gyökerei a 19. századra nyúlnak vissza, és mint mozgalom, a 20. század közepén bontakozik ki.

Ugyanakkor az előző századokban is látunk arra példát, hogy valamilyen régi zene (külön írva) a mindennapi zenélési gyakorlat állandó része volt. Ezek közül talán legfontosabb a gregorián ének jelenléte. A gregorián a polifónia korában is folyton megszólalt, sőt, cantus firmusként az akkori modern kompozíciók motivikus és strukturális alapanyagát adta. Ám a gregorián e korokban csak félig számított zenének. Egyfelől több volt, mint zene, hiszen maga az énekelt ősi szent liturgia volt, s zenei sorvezető szerepe a vallási ha-



Mendelssohn által írt klarinét- és fagottszólamok
Bach Actus tragicusához, BWV 106

KONGRESSZUSI KÖNYVTÁR, WASHINGTON

gyományhoz való akkori viszony szimbólumának is tekinthető; másfelől kevesebb volt, mint zene, hiszen – bár mindvégig, még a 17. században is írtak gregoriánt² – a kutató kompozíciós aktivitás forrponjtja a többszólamúság korában rajta kívül esett.

A barokk már születésekor *seconda prattica*ként, „második gyakorlatként” határozta meg magát,³ elsődleges gyakorlatként az érett reneszánsz polifóniát tartva maga előtt. Ezért lett a Palestrina-stílus elsajátítása a zeneszerzői mesterség egyik sarokköve (az ezt tanító ellenponttankönyvek sora a barokkban indul),⁴ ezért találunk Bach művei között is lényegében Palestrina stílusában fogalmazott fugákat. Ám míg Monteverdi és generációja számára ez a stílus a ma vagy legfeljebb a tegnapi zenéje, addig a 18. század számára már régi. Nem meglepő, hogy a Londonban 1726-ban, Palestrina, Byrd és mások műveinek előadására és tanulmányozására alapított *Academy of Vocal Music* intézményét néhány éven belül átkeresztelték *Academy of Ancient Music*-ra. Jellemző az is, hogy e szervezet, melynek tagjai közt az akkori idők számos nagy komponistáját és előadóművészt találjuk, s melynek elnöke 1735-től Pepusch volt, kortárs zenét – Händel és mások műveit – is játszott. E londoni Akademiát mozgó szellem jelenik meg más formában a bécsi zenetudós Raphael Georg Kiesewetter 1800 körül tartott házi koncertjein is, melyek Beethovennel, Chopinnal és másokkal is megismertették Palestrina vagy Händel műveit.

A Miskolci Egyetemen 2011. május 17-én tartott előadás szerkesztett részlete.

Händel oratóriumainak egyre nagyobb apparátussal történő előadásai sem régizenei, hanem kultikus események voltak, a romantikus angol nemzeti identitás fontos részét képezték; e huszadik századig élő hagyomány Händelt Milton mellé helyezte az angol pantheonba. Részben e szálból, de a legidősebb Bach-fiúval, Carl Philipp Emmanuelle való személyes kontaktusból is származott a holland származású, Bécsben élő diplomata, Gottfried van Swieten báró barokk iránti érdeklődése, mely nem csupán a Messiás újrahangszerelését hozta ki Mozartból, hanem a bachi zenével való találkozás hirtelen a polifónia felé fordította a gálans zene világából érkezett szerző érdeklődését.

Végül egy tovább élő régi szálát láthatunk a szimfonikus zenekarok „klasszikus” repertoárjában is: Haydn, Mozart és Beethoven műveinek hagyományosan kötelező repertoáron tartása a zenekarok szerkezetét, és ennél fogva a hangszerelési gondolkodást a romantika korában, sőt még napjainkig is meghatározza.

A régizene (egybeírva) akkor születik, amikor a hagyomány egy régi elemét illetően a hangsúly a jelenlétéről a régre tevődik, vagyis amikor a távolságot hangsúlyozzuk a folytonossággal szemben. A régizene-mozgalm (mely mozgalomként még Schönberg újításainál is újabb) Mendelssohn 1829-es Máté-passió előadását tekinti saját origójának. Mendelssohn Bach iránti érdeklődését tanára, Carl Friedrich Zelter keltette fel, aki számos barokk és későreneszánsz kompozícióval behatóan foglalkozott, de a bachi vokális polifóniát előadhatatlanul bonyolultnak tartotta.⁵ Mendelssohn, az ébredő nemzeti historizmus korának gyermeke a német génusz nagyságát látta meg Bach zenéjében; és húzásokkal rövidített, fennmaradt bejegyzései alapján patetikus dinamikai és tempó-ingadozásokkal előadott Máté-passiójával ezt sikerrel látta meg másokkal is (ettől kezdve a Máté-passió a romantikus zenekari repertoár részévé vált; nem véletlen, hogy a hangfelvételek hőskorának számos nagy karmesterétől van belőle felvételünk). Mendelssohn tehát szakadékokat hidalt át koncertjével, és első ízben ért el zajos, messzire ható sikert egy „preklasszikus”, tehát a szakadékok túlságosan is közeli volt még 1900 körül.

A szónál is mélyebbről eredő érzékenység, az „abszolút zene” romantikus ideálja a szavak nélküli, azaz a hangszeres zenében talált meg médiumát. Ennek megfelelően az ipari forradalom technikai fejlődésére támaszkodva a 19. század a zenetörténet egyik legnagyobb hangszerkonstruáló időszaka volt. Az új hangszerek felfedezésének természetes velejárója volt a régiekre való rácsodálkozás. Először a távolabbi, már kihalt hangszerek, a csembalók, viola da gambák és furulyák keltették fel az érdeklődést, a működési elvükben közelebbi fortepiano és barokk fuvalák még csak az akkoriban használt instrumentumok tökéletlen elődeinek tűntek. A régi hang-

szereket múzeumokban és világkiállításokon mutatták be, és néhányan megszólaltatásukkal is kísérleteztek. Hamarosan kiderült, hogy az elfeledett hangszerekhez elfeledett játéktechnika tartozik, melynek rekonstruálása széles körű kutatómunkát igényel: a hangszerekkel és a régi stílussal való bensőséges kapcsolatot. Ekkor születik a régizene-mozgalm, az 1920-as években, amikor Angliában Arnold Dolmetsch elindítja a haslemere-i fesztivált, Németországban Willibald Gurlitt barokk zenei forrásolvasó szemináriumokat tart a freiburgi egyetemen.

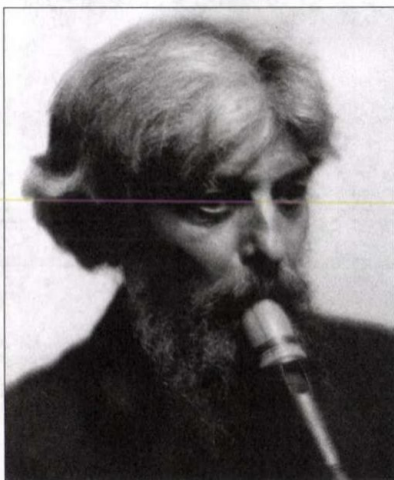
A régizene-gyakorlata, amely ma a középkortól egészen a huszadik század elejéig húzódó repertoárt öleli fel, a barokk zenéjével indult el, s ez nem véletlen. Az újkor zenéje – mely a 16. század folyamán bontakozik ki, és a barokktól a romantikáig terjedő időszakot foglalja magában – sok szempontból folytonos egységet képez

a zenetörténeten belül. Közös ebben az időszakban a funkció tonalitás, a súly-hierarchikus, tánczeneszerű ritmus (aminek grafikai megjelenése az ütemvonal), s a zene közvetlen érzelmközlésként való felfogása. A megelőző korszakot, a középkor zenéjét a reneszánsz alatt húzódó mély szakadék választja el ettől a kortól; a barokkot felváltó klasszika a mindennapi hangversenyélet részeként pedig túlságosan is közeli volt még 1900 körül.

Az ipari forradalom és a gyorsan terjeszkedő kapitalizmus okozta elidegenedéssel szemben problémátlan harmóniát, aranykort képviselt a barokk pompázatos és elegáns zenéje, amelyben nem vált még szét könnyű és komoly, előadó és komponista, s szabadabb volt az átjárás a vallásos és világi között. A régi zenei gondolkozásmódokba való beilleszkedés, beleélés a 19. század második felében induló más, múlt-

ba tekintő művészeti (historizmus, Arts and Crafts), valamint életmódreform- és pedagógiai mozgalmakkal is találkozott. Dolmetsch intenzív kisugárzású, eredeti figurája Ezra Poundot és George Bernard Shaw-t is megihlette, *Üveggyöngyjáték* című regényében pedig Hermann Hesse egy képzeletbeli régizenei mozgalmat állít utópisztikus világának szellemi középpontjába. Bár mélyebbre hatoló tekintetek (köztük a régizenei mozgalom számos résztvevője) számára kezdettől fogva világos, hogy amint a harmóniát már a pythagoreusok is ellentétek egybecsengéseként („discordia concors”) határozták meg, úgy a régi világok harmóniája is csak délibáb az általuk összekötött ellentétes erőkben való elmerülés nélkül, mégis: mind a mai napig sokak – zenehallgatók és hivatásos muzsikusok – számára jelent e látszatharmónia vigasza nagy vonzerőt.

A historikus, azaz történeti középpontú előadói praxis másik nagy kísértése az a pozitivistá vágy, hogy a zenét „úgy hallhassuk, ahogy az annak idején volt”. Mintha egy efféle objektivizmus lehetséges volna! Mindenki tapasztalta már, hogy a legjobban elkészített



Arnold
Dolmetsch

hangfelvétel sem adja vissza az élő előadás élményét, és barokk kori felvételeink sajnos nincsenek. Pedig lehetnének: az óraszerkezetből és viaszhengerből álló fonográf konstrukciójának technikai feltevései már a késő középkorban is adottak voltak! A megfoghatatlanság, az elszállás, az egyszerűség olyan erősen hozzákapcsolódott a zenei hang fogalmához, hogy eszükbe sem jutott a rögzítés lehetősége. Az ő elképzeléseiktől idegen volt a mai hallgató konzervigénye.

A régi hangszerek hangja és látványa egyfajta felszínes hangulatot kelt, de ne álljunk meg a külsőnél: vajon e hangszerek a régi módon szólnak-e, a régi technikával szólaltatják-e meg őket? A régi technikával vajon a régi formálási elveket szolgálják-e? A korabeli formálás korabeli zenei gondolkodást mutat-e fel? A korabeli zenei gondolatok a szerzők szándéka szerinti hatást érik-e el? Több ponton válaszolhatunk kissé bizonytalan „igen”-nel, de nem tehetünk eleget valamennyi követelménynek egyszerre. Például a romantika felől nézve a korábbi darabok egyszerűek, áhítatosak és harmonikusak; a bennük rejlő feszültségeket újra fel kell fedezni, és érthetően fel kell mutatni (Mendelssohn is ezt tette Mátépassiójával). Monteverdi madrigáljai első hallásra reneszánsz zenének hangzanak, az Artusi által oly súlyosan kifogásolt részletek⁶ nem tűnnek fel rögtön, a reneszánsz muzsikuskokat megbotránkoztató hatás felidézéséhez ma túlzásba kell esni; és még evvel is csak egyes pontokra hívjuk fel a figyelmet, a disszonanciák még a reneszánsz zenét mélyen ismerőkből sem fognak megbotránkozást kiváltani. Vagy például a díszítések és kadenciák improvizációja, ami akkoriban a stílus korlátait feszegette, ma épp ellentétes irányú mozgást kíván, a zenei fantázia stílári korlátok közé való szorítását. Az alternatív hangképzést alkalmazó, meghökkentő, avantgárd kadencia szellemében barokkabb, mint a fordulatait tekintve stílusban maradó. Melyiket válasszam?

Ez a probléma lényegében azonos a Richard Taruskin által jó harminc éve leírt ellentmondással, mely szerint „a régi muzsikuskok utánzása végső soron lehetetlen, hiszen az ő szándékuk nem az utánzás volt”. Hanem, tehetjük hozzá, az élő hagyomány folytonos

megújítása. De tovább léphetünk. Mint az előző bekezdésben is felmerült: 21. századi fejemmel nem tudok (és nem is akarok) úgy régi zenét hallgatni, hogy kikapcsoljam mindazt, ami utána volt. A zenei hang, maga a zene fogalma és szerepe, s egyáltalán: a művészet státusza, jelentősége, jelentése oly sokat változott azóta, hogy ezt lehetetlen nem tudomásul venni. Ha fizikailag ugyanaz a hang-

hullám is érné a dobhártyámat, mint egy korabeli hallgatóét, akkor is mást hallanék. Ebből következőleg előadóként sem akarok (és nem is tudok) úgy játszani, mintha az akkori korban élnék. Az egyetlen út – és ez a historikus előadói gyakorlat legfőbb jelentése és értéke – minél mélyebb korabeli kontextusban értelmezni a korabeli gondolatokat, hogy kellő súllyal érthessük a korabeli problémákat és ellentmondásokat, felbonthassuk az elsőre evidensnek ható, könnyű harmóniákat, felszínes hangulatot. Sőt még tovább: leginkább arra van szükségünk, hogy a régiek zenéjében felfedezhessük a mai problémákat, legalább csírájukban. Hogy az ő legsúlyosabb ellentmondásaikat a mai legsúlyosabb ellentmondásainkkal kössük össze. És más nem is lehetséges. Ami nem problematikus a számunkra, azt meg sem láthatjuk. Mindenképp mai fülek artikulálják a régi zenét, mai tapasztalatokat fűznek mai ta-

pasztalatokhoz. Napjaink furulyásainak játéka legalább annyira lenyomata a historikus furulyajáték atyamestere, Frans Brüggen játékanak, mint amennyire a régi játékmódot tükrözi.

Ezzel elérkeztünk az *autentikusság*, vagyis a hitelesség kérdéséhez. A kereskedelem alapkérdés az árú és a pénz hitelessége. De zenében? A zenét hallgatjuk, és vagy tetszik, vagy nem; vagy érdekel, vagy nem. A barokk kori hallgatókban nem merült fel a hitelesség kérdése. Az előadás és a kompozíció megítélése nem vált élesen szét (az előadó sokszor maga a szerző volt), s a zenehallgató többség számára az élmény szuggesztivitása, magával ragadó izzása számított, bár a művelt hallgató a stílusosságot, szakmai tudást is mérlegelte.



Scientia és Usus. Dávid király zenészekkel és táncosokkal

12. SZÁZADI KÉZIRAT, REIMS

Értéknövelő volt egy mester tanítványain át is kisugárzó tekintélye is. Mai nagy hegedűsök fel tudják mutatni Tartinitól, Viottitól induló családáfajukat; csakhogy mindenki újjáalkotva adja tovább, amit ő maga tanult, sőt sokan büszkélkedtek is vele, hogy valamilyen szempontból új elemet vezettek be a hegedűtechnikába. A huszadik század közepén már feltűnő volt a különbség az áthagyományozott technika és a majd kétszáz évvel azelőtt írt nagy hegedűiskolák tanítása között. Az itt jelentkező nagy kihívás az volt: hogyan lehet a távoli nyomokból ismét élő tudásként rekonstruálni az egykori játékmódot. Ez a kutatómunka, és a rajta keresztül az egyre szilárdabb, egyre részletesebb képbe rendeződő régi viszonyítási pontok jelentik a hitelesség történeti szempontját.

A historikus előadói gyakorlat nagy romantikus mesterek érdeklődéséből született, a kompozíciótól önállósult professzionista előadóművészi világ mellett sokáig alternatív, underground előadói mozgalmaként működött, de mostanra beépült a zenei gondolkodásba, az új akadémizmus meghatározó eleme lett. Egyik neves figurája, az oboista-furulyás-zenatudós-hangszerkészítő Bruce Haynes „A régizene vége” címen írt könyvet.⁷ Ebben a „vég” nem a mozgalom elhalását, hanem a mindennapi gyakorlatba való felszívódását jelenti. De nem csupán az történt, hogy megjelent a „historikusan informált előadó” Haynes által leírt figurája, hanem régi kompozíciós technikák alap gondolatai éledtek újra, s a régi hangszerek már önálló, a zenekari hangszerekkel egyenrangú hangszerekké léptek elő, melyek idiomatikus modern zenei irodalommal is bírnak (elsősorban a már említett furulya, csembaló és gamba; a furulya modern irodalma mennyiség és játéktechnikai követelmények tekintetében már sokszorosan felülmúlja a régi repertoárt).

Ahogy a „zene” szó jelentése nem definiálható és folyton változik, ugyanúgy a zenéhez való viszony, az előadás és a zenehallgatás is sokféle lehet.⁸ Amint a zene maga is mindenki számára erősen különböző típusú személyes tapasztalatok és elsajátított tudások sokrétegű, bonyolult szövete,⁹ úgy előadóként is sokrétű térben mozgunk. Egyes gesztusaink mélyről jövőnek, ösztönösnek tűnnek, másokról látni, hogy tanultak, manírszerűek. Az előadó *interpretátor*: e kifejezés etimológiája valószínűleg a latin *pretium* (érték) és az *inter* (között) szavakat rejti.¹⁰ Az interpretátor értéket közvetít, és értékek között közvetít, értékel (akárcsak a kereskedő). A romanti-

ka a tiszta, velünk született érzékenységet kereste, ennek megfelelően az ösztönös, érzékeny-érzelmes előadó volt az ideálja. Erre ellenhatásként a historikus előadói gyakorlattá érlelt régizenei mozgalom a tudatosan értékelő előadót állítja előtérbe. A romantika az egyszeri génuszt keresi, a historikus előadói gyakorlat a széles szemléletet és tudományos vizsgálatot, a kontextusba helyezést követeli. Mindkét vágy jogos és mély, ha bizonyos pontokon ellentmond is egyik a másiknak (de hiszen már maga a zene fogalma mögött is több ellentétes erőpár kimutatható;¹¹ „harmonia est discordia concors”, mint fentebb idéztem a pythagoreus mondást). És új szintézisükben az egyéniség kultusza is természetesen újra megjelenik, két ponton is: a régi szerzők mind pontosabb igényű elemzésében és a régizenei mozgalom nagy előadóinak – méltó – sztárrá emelésében.

A mozgalom arra is ráirányította a figyelmet, hogy a régi korokban a komponálás egy eleven improvizatív környezet szerves részét képezte.¹² Az előadó mindig improvizált (dísztései révén még akkor is, ha éppen megírt darabot játszott), és többnyire saját maga is alkotó zeneszerző volt. Ez máris kapcsolódási pontokat teremt a régizene és a mai avantgárd, valamint könnyűzene között; s az önmagában vett előadóművészet kereteit szétfeszítő kihívást jelent. Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a régizenei mozgalom számos úttörője a kortárs zenében is aktív volt; a 20. század elején szokatlan régi hangzások újrakereséséhez az avantgárd kiterjesztett hangzásképe biztosított teret. A zenét csak hangzó jelenségnek vagy eleven gondolkodási formának tekinteni: végtelen a különbség a két szemlélet között.

Az előadástól a kompozícióig jutottunk, és odáig, hogy kortárs szerzőként tekinthetünk a régi mesterekre. Ezen a ponton érdemes újra rákérdezni a hitelességre. Az egyes korszakok teljes fennmaradt anyagát és saját, egymástól eltérő nyelvtanát megismerve nem újra a kiemelkedő szerzőkhöz kell-e fordulnunk a hitelesség kérdésében? Mi lehetett lényeges Machaut, Bach vagy Beethoven számára egy előadásban? S hogy ezt megtudjuk, ahhoz nem elég a korabeli forrásokat tanulmányoznunk. Hogy a régi információkat helyesen értékeljük (interpretáljuk), ahhoz Schönberg, Cage, Boulez, Ligeti, Kurtág írásos és hangzó életművét kell faggatnunk, s nem az utánzás igényével, hanem teret teremtő kérdésekkel.

JEGYZETEK

- 1 Johannes Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti*, kézirat, 1477. Prologus, utolsó előtti bekezdés.
- 2 Guillaume Dufay (~1400–1474) Mária-officiumát a Schola Hungarica vette lemezre, Henry du Mont (~1610–1684) gregorián miséi megtalálhatók a Liber Usualisban.
- 3 Claudio Monteverdi: „Levél az 5. madrigálkötetben” és Giulio Cesare Monteverdi magyarázata e levélhez. Lásd Monteverdi: *Levelek. Elméleti írások* (ford. Lax Éva; Kávé Kiadó, Budapest 1998) 257–270.
- 4 Már Cerone (1613) és Berardi (1698) is a „zene atyjának” tekintik Palestrinát; stílusának „korszerű” újraformulázása J. J. Fux *Gradus ad parnassum*-ával indul (1725).
- 5 A régizene-mozgalom alapvető leírása Harry Haskell könyve: *The Early Music Revival* (Thames & Hudson, London, 1988).

- 6 Artusi Monteverdi-kritikája angol fordításban: Oliver Strunk: *Source Readings in Music History* (Norton & Co. New York, 1950), 393–404.
- 7 Bruce Haynes: *The End of Early Music* (Oxford University Press, Oxford, 2007).
- 8 Theodor W. Adorno: „A zenével kapcsolatos magatartás típusai” in: *A művészet és a művészetek* (Helikon Kiadó, 1998) 306–322.
- 9 Lásd Nikolaus Harnoncourt könyvéről (*A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*) írt recenzióm III. pontját, *Budapesti Könyvszemle*, 1990/3. 250–252.
- 10 Mint arra egy több évtizeddel ezelőtti beszélgetésben Kardos Gábor felhívta a figyelmemet.
- 11 Lásd Surányi László: *Megszólít vagy elvarázsol? A zene szelleméről* (Typotex, Budapest, 2008).
- 12 „Eldobható zeneszerzés. Bali János és Dolinszky Miklós beszélget a zeneoktatásról” 2000, 2009. február, 50–53.