

TALLÉR Zsófia

A ZENE BELSŐ SZÍNPADÁN

- a zenedramaturgia analízise –

Doktori disszertáció
SZFE Doktori Képzés
2009.

Témavezető:
MARTON László

TARTALOMJEGYZÉK

Összefoglaló.....	2
1. A gregorián és a világi egyszólamúság.....	2
2. A polifónia szerteágazó hatása.....	9
3. Vokálpolifónia és kamarazene.....	15
4. „A beszédszerű zene“.....	33
5. Formába öntött jellemek, drámák.....	50
6. A tündöklő ego.....	64
7. A Dies irae.....	76
8. Hangszerszimbolika, hangszerhierarchia, hangterápia.....	86
9. Zenedramaturgia külső közegben.....	99
10. Bibliográfia.....	109

ÖSSZEFOGLALÓ

Ahhoz, hogy érdemben tudjuk vizsgálni a zene szerepét bármely más művészeti területen, meg kell értenünk a saját felépítését, működését, az egyes művészeti korszakokra jellemző modorát: vajon mivel képes a zene különféle hangulatokat kelteni, hogyan, milyen elemekből épül fel a hallgatóra gyakorolt ezerféle hatása. Ha végignézzük mai zenénk közvetlen múltján – *közvetlenül* az elmúlt kb. 1500 évet értem -, világossá válik, hogy a zene lényegi elemei, ú.m. ritmus, dallamrajz, metrum, forma, és az ezekhez társuló kiegészítő elemek ú.m. tonalitás, hangszerelés, egy- vagy többszólamúság, konszonzancia vagy disszonzancia minőségei alapvetően meghatározzák a zene modorát. Az általánosan elfogadott főbb zenei korszakok nyelvezetében az alábbi elemzéssel igyekszem átfogó képet adni erről.

1. A GREGORIÁN ÉS A VILÁGI EGYSZÓLAMÚSÁG

Az európai zenetörténet első, számunkra is meglehetősen jól leképezhető hangzású zenéje a gregorián. Természetesen magában hordozza az előtte lévő nagy kultúrák lenyomatait, így a görög, a római, a héber zene gyakorlatát is felfedezhetjük benne. Ezek némelyikéről viszonylag kiterjedt tudásanyaggal rendelkezünk, például az ókori Görögország zenéjének elméletéről elég sok írásos dokumentum maradt fenn, viszont hangzó élményét egyáltalán nem, vagy csak nagyon hozzávetőlegesen tudjuk rekonstruálni. Így módon mai zenénk történetének kiindulópontjaként csakis a gregoriánt jelölhetjük meg. (Bár az arról való tudásunk a zenei notációt követő korszak dallamairól jóval pontosabb.)

A gregorián mindig egyszólamú, énekelt dallam. Ennél fogva a fent felsorolt alkotóelemek közül kizárólag a ritmus, metrum, a dallamrajz, a forma, ill. korlátozott mértékben a tonalitás alapján lehet vizsgálni. „Hangszerelési“ sajátossága, miszerint énekelt műfaj, igen erős pozíciót biztosít vagy a szövegnek, vagy a nagyon kevés szöveggel operáló formáiban - például a dicsőítő énekek esetében - a puszta emberi hangnak.

Nyilvánvaló, hogy a gregorián a közös imádság, áhitat zenei eszköze. Funkcionális zene, nem hallgatták soha olyan formán, mint a mai közönség a későbbi korok zenéjét a koncerttermekben. A liturgia része volt, nem önálló műalkotás. Mai hallgatójának, esetleg alkalmazójának ezt mindig szem előtt kell tartania. Előadása kultikus esemény volt, hallgatása kultikus élmény. Legfontosabb atribútuma az, hogy míg a későbbi évszázadokban a zeneszerző személye meghatározó lesz a születendő zeneművek hangvétele szempontjából, addig a gregorián – improvizatív, folyton változó műfajról lévén szó - alapvetően személytelen műalkotás, és mint ilyen, képes általános érvényű kollektív érzések közvetítésére, hordozására. Személytelensége ellenére rendkívüli kifejezőereje van. A hallgatóságot egy lélekké összefogva emeli a magasabb

régiókba, mégpedig nem csupán az általánosan ismert „koncertélmény“ katarziséval, amelynek része az előadók iránti rajongás és a zeneszerző mélységes tisztelete is - ennél jóval közvetlenebb a hatása. Soha nem szűnt meg szoros kötődése az eredeti, szakrális funkcióhoz, ezt az ősi áhítatot közvetíti ma is. A kereszténység javarészt ennek a zenének köszönheti átütő sikerét, gyors népszerűségét; furcsa, lebegő melizmáival mindenki számára jól érzékelhetően közvetítette – és közvetíti - a spiritualitást. A táncritmusoktól, a költői metrumtól, a hangszerektől való eltávolodással, megszólalásában az egyszólamú férfihangra való szorítózással képes megjeleníteni a természetfelettit. Furcsa kettőssége hogy „tálalása“ igen puritán, tartalma viszont magasztos; a férfihang megszólalásában objektív, mondanivalója szubjektív. Ettől igen nagy a belső feszültsége a gregorián zenének, még számunkra is átélhetően izgalmas.

Ezt a tiszta, kollektív lelki felemelkedést egészen más eszközökkel Steve Reich éri el közönségében. Az általa alkalmazott zeneszerzői technikával, a kis dallamok vagy ritmusképletek monoton ismételtetésével a hallgatóság megszabadul a zenei folyamat görcsös követni akarásától, a beidegződött zenehallgatási sémáktól, és jóformán belesimul a zenébe, önmaga is részévé lesz. Reich saját megfogalmazásában: „A zenei folyamatra koncentrálnak lehetővé válik az a váltás, hogy az ember önmagáról vagy a másikról elfeledkezve a kint (vagy bent) rejlő személytelenre irányítsa a figyelmét“* Ezzel a típusú, meditációra inspiráló technikával számos vallás él, ilyen pl. a hindu jogagyakorlatban valamely szent szó vagy szöveg, a *mantra* ismételtetése, vagy egyszerűbb, általánosan elterjedt megnyilvánulási formája: a monoton dobolás. A mai, mindent elárasztó könnyűzene különösen sekélyes válfajai ezt a hatásmechanizmust alkalmazzák: a már-már elviselhetetlen hangerőn történő egyenletes lüktetés tudattompító erejét. Bár a gyakorlat kétségtelenül rokon, a valódi meditáció és a tompa révület a lehető legtávolabbi mentális állapotok. Nietzschétől kölcsönözve: a különbség hasonló a dionüszoszi görögöt a dionüszoszi barbártól elválasztó roppant szakadékhoz.**

Érdemes megjegyezni, hogy a zeneművészethez hasonlóan a drámák is improvizatív eredetűek. Arisztotelész írja: „Kezdetben - mint említettem - rögtönző jellegű volt a tragédia, meg a komédia is.“*** Természetesen ennek oka részben az írásbeliség hiánya vagy részlegessége, részben az új művészetek még kialakulatlan szerkezete.

A régebbi korok zenéinek vizsgálata közben soha nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a mai és az akkori életkörülmények között milyen óriási különbségek vannak. Hogy csak a legszembeesőbb példákat említsem: az életritmus köztudottan exponenciálisan gyorsul, az élet általában egyre hangosabbá válik – gondoljunk csak a járművek és a mindenhol jelen levő gépek, valamint a régen elképzelhetetlen sűrűségben egymás mellett élő embertömegek folyamatos zajára, -, az átlagéletkor meghosszabbodott, az emberek művészethez, tudáshoz való viszonya alapjaiban megváltozott, tehát az ember oly mértékű fiziológiai és pszichés változásokon ment keresztül az elmúlt évszázadok során, amely teljességgel ellehetetleníti egy-egy kor zenéjének autentikus hallgatását. A gregorián dallamok első hallásra talán egysíkú, tiszta, állandó szépsége, szelídsége a mai hallgató számára akár unalmas is lehet. Ha azonban megkíséreljük figyelembe venni mindazon különbségeket, ami az akkori és a

* Steve Reich: A zene, mint folyamat, 1968

**Nietzsche: A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus, 1986

***Arisztotelész: Poétika

mai hallgatóság között van – ez nyilvánvalóan inkább csak ezirányú szándék lehet, sem mint eredményes cselekvés -, már más füllel hallgatjuk ezt a muzsikát. Nagyon nagy koncentrációban ugyan, de mégis felfedezhető bennük az általunk is átérezhető, számunkra ismerős zenei gesztusrendszer.

Az európai zeneművészet talán leglényegesebb jellegzetessége a feszültség és az oldás váltakozásának szervező ereje. Tekintetbe véve az európai ember pszichéjét, egészen egyértelmű ennek a típusú művészetnek az igénye. A mi kulturánk embere drámai, szorongó alkat, akinek nagy amplitudójú lelki kilengései miatt folyamatos szüksége van feszültségei megélésére és azok feloldására. (Hiszem, hogy a manapság oly általánossá vált lelki megbetegedések egyik kiváltó oka a művészetektől való eltávolodás, hiszen például egy mélyen átélt koncertélmény képes megsegíteni az ember pszichés öngyógyítását.)

A zeneművészet bármely korszakában és stílusában megfigyelhető a feszültség keltése és azok feloldása. Ez különböző szinteken jelentkezhet, mikro- és makroszinten egyaránt; egy ütemen belül két egymást követő hang viszonyában is, de két tétel, két hangszer vagy hangszercsoport között éppúgy, avagy akár a dallamrajzban, funkciók viszonyban, modorban, ritmikában, metrumban. [A középkori zenetudós, Boethius a következő módon határozta meg a zenét: *Musica est facultas acutorum et gravium sonorum differentias ratione et sensu perpendens*, azaz: „A zene a magas és mély hangok különbségeit ésszel és érzékeléssel latolgató képesség.“, tehát a zene elemzésében ő is ellentétpár analizálására teszi a hangsúlyt.] A drámai feszültség *ereje* az, ami a különböző korok hallgatósága más-más módon értékeli. Az, ami a gregoriánban az akkori zeneelmélet tekintetében nagy hangköz-ugrás, bátor, extravagáns zenei fordulat, meglepő lezárás volna, a mai usushoz szokott hallgatónak már szinte követhetetlen zenei üzenetként jelenik meg. Ráadásul lényeges különbség az is, hogy az elmúlt évszázadok során a közönség zenei műveltsége elsekélyesedett. A régi zene mindig magában hordozott, közvetített valamely aktualitást, - a későbbiekben akár aktuálpolitikai utalásokat is -, és bizton operálhatott szimbólumokkal, mert evidens volt, hogy hallgatója pontosan elérte ezeket. Ez manapság sajnos már elképzelhetetlen.

Az érzékeny szövegfestés a gregorián dallamokban elég jól követhetően ábrázolja a belső dramaturgiai történést. Az alábbi két példán még azok számára is jól látható a dallamvonal íve, akik nem olvasnak kottát. (Megjegyzem: azok a kottaolvasók, akik még nem találkoztak a zenelejegyzés ilyen korai formájával, szintén nem mond többet ez a kotta egy vázlatos dallammenetnél, de esetünkben ez bőven elegendő.)

1.

2.

XIII. s.

8. **K** Yri-e * e- lé-i-son. *ijj.* Chrí-
 ste e- lé-i-son. *ijj.* Ký-ri-e * e-
 lé-i-son. *ijj.*

Két *Kyrie* dallamot láthatunk. A *Kyrie* kiáltás szövege egyszerű, ugyanakkor természetesen igen mély érzelmi töltésű: *Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison*, elfogadott magyar fordításában *Uram irgalmazz, Kiszthus kegyelmezz, Uram irgalmazz*. Zenei megfogalmazásukban érzékletes szövegfestés figyelhető meg. Mindkét példa esetében – és minden létező *Kyriénél* a gregoriántól napjainkig! – a *Krisztus* szó megzenésítése jóval bensőségesebb, lágyabb, a fenti kottákban a dallamvonal látványosan magasabbra emelkedik. [Érdemes megfigyelni, hogy a magyar megfogalmazásban a nyelv szintjén is igen érzékletesen megjelenik ez a hangulatváltozás, az *eleison* szó kétféle fordításával.] *Krisztus* nevének föltűnése azonnal személyesebb megnyilvánulást kíván az énekestől. A *Kyrie* tétel építkezésében is döntő helyen szerepel *Krisztus* neve, hiszen egy hármas tagozódás központjában van. A hármas szám bármilyen megjelenése egyházzenei vonatkozásokban utalás a Szentháromságra, így például a későbbiekben, amikor már beszélhetünk kötött ritmikáról, a hármas metrumot *tempus perfectus*nak, a páros lüktetést *imperfectus*nak nevezték. A gregoriánokat ill. a középkori zenét mélyen áthatja a keresztény szimbolika. A zene a későbbiekben is megtartotta többszintű olvashatóságát, akár a reneszánsz madrigáljainak szófestéseire gondolunk, akár Bach műveiben pl. az évszámok megjelenítésére.]

Ha ezek mellé a dallamok mellé egy gregorián himnuszt helyezünk, rögtön megértjük, miért vált közkedveltté ez a zenei forma. Példaként álljon itt a talán leghíresebb dal, Ambrus püspök *Deus creator omnium* kezdetű himnusza:

8 De - us cre - a - tor o - mni - um po - li - que re - ctor ve - sti -

9 ens e - m de - co - ro - ni - ne - no - ctem so - po - ris gra - ti - a.

A *Kyrie*-dallamokhoz képest jól látható az egyszerűsége. Dallama kis ambitusú, nem igényel nagy képzettséget a leéneklése. Az ún. négysorors jambikus diméter biztonsággal skandálható ritmikája, a dallam megjegyezhetősége, kis hangterjedelme egyaránt szolgálja ezeknek a népszerű, népi jellegű énekeknek a térhódítását. Az egyenletes lüktetése és a kis motívumok jellegzetessége akár az indulókat is eszünkbe juttathatja, nem véletlenül. Ambrus - híres keresztfia, Ágoston elbeszélése szerint - az

ariánus hitű Justina császárné ellen védte a milánói Basilica Porzianát, híveivel bezárkózott a templomba, akiket a himnuszok énekeltetésével egyrészt ébren tartott, másfelől az elhivatottságot, elszántságot és az együvé tartozást erősítette bennük.

[Természetesen ez a dolgozat nem nyújt elegendő teret a gregorián dallamkincs részletes elemzésére, nem is ezzel a szándékkal készül. A kétféle példa csupán két szélsőséges megnyilvánulási típusát mutatja ennek a rendkívül gazdag művészetnek.]

A gregorián dallamok évszázadokra meghatározták az európai műzenét; a zeneszerzés alfajaként funkcionáltak - a reneszánszig a gyakorlatban, azután egyre inkább az elméletben, de mindenképpen élő valóságként léteztek. Mai napig érvényes zenei öröksége van; lehet mondani, hogy szimpátiái és averziói az egész európai zenetörténetet befolyásolták. Akár a primer hatású filmzenében is találunk erre példát: a *tritonus* - szűkített kvint vagy bővített kvart – már a végletekig elcsépeelt megfelelője a félelemnek, szorongásnak; ezt a hangközt anno *diabolus in musica* vagyis a „sátán a zenében“ kifejezéssel illették, mindenképpen tilos volt az alkalmazása, egyes források szerint még a máglyahalált is kockáztatta vele az óvatlan szerző. Az ettől a hangköztől való idegenkedés még a görög korból való, Platon – aki olyan fontosnak tartotta a zene hatását az emberekre, hogy államilag szabályozta volna azt – a *lokriszi* hangsort állítólag kerülendőnek ítélte, túlságosan felkavaró mivolta miatt. (Ebben a hangsorban az első és ötödik fok együtthangzása adja a tritonust, tehát nagyon hangsúlyos helyen áll.)

A feszültség-oldás terén a disszonancia – konszonancia dialektikája több szempontból is kardinális a zeneművészetben. Amellett, hogy nem érthetjük meg a különböző korok zenei szándékait anélkül, hogy ne volnánk tisztában a mindenkor „hatályban lévő“ együtthangzás-törvényeknek, a saját zenénkhez való viszonyunk tisztázásához is nélkülözhetetlen ezen fogalmak eredetének ismerete.

Az európai zenetörténetet leginkább az ókori görögök tudása, zenéről való gondolkodása determinálta. Akkoriban szinte minden magára valamit adó író írt e tárgyban; Nicomachus, Gaudentius, Alypius mellett Ploutarchosz, Platon, Arisztotelesz, és mások munkáiból is sokat tanulhatunk zenéjükéről.

Elsőként Pythagorasz állapította meg a *felhangok* rendszerét, ő ismerte fel a köztük levő összefüggéseket. Az alaphang és az azt követő három felhang közti távolságokat *egyszerűeknek*, vagy *konszonánsoknak* nevezte, míg a további felhangok közti távolságokat *bonyolultaknak*, ill. *disszonánsoknak* hívta. Ha végiggondoljuk, hogy a konszonánsnak tartott hangközök az *oktáv*, a *kvint* és a *kvart*, a disszonánsok pedig a *tercek* és *szekundok*, világossá válik, hogy az emberi fül számára a legkellemesebb együtthangzása az alaphanghoz legközelebb álló hangközöknek van.

A görög hagyományt követve 12 félhangra osztjuk az oktávot, ami a természetben teljesen tisztán nem fordul elő. (A fellépő rezgésszám differenciát *pythagoraszi kommának* nevezték el, mivel erre is ő jött rá elsőként.) A hangolásnak ez a megoldatlansága évszázadokra problémaként, vagy legalábbis a komponálást és a hangszerjátékot lényegesen befolyásoló elemként jelentkezett. Az ember, mint lény tehát egyszerűen hallásának biológiai volta miatt tartja vonzónak az alaphanghoz közel álló felharmonikusokat, és idegenkedik az attól távol álló hangközöktől. (Nem szeretném alapvetően megkérdőjelezni a kortárs zene kizárólag disszonanciákon alapuló alkotásait, pusztán érdemesnek tartom átgondolni ilyen megközelítésből is; így talán megbocsáthatóbb a közönség ellenséges reakciója a hangrendszereket alapvetően elutasító, az évezredek zenei hagyományt teljességgel negligáló stílusokban komponált művekre.)

A gregorián sok szempontból a zsidó hagyományokon alapszik. A zsinagógában folyó hármass zenei tevékenység – bibliaolvasás, zsoltározás, könyörgés – a keresztény istentiszteleten is jelen van, azok felismerhető, eredeti modorában.

A *lectio*, vagyis a felolvasás jellegzetes énekbeszéde, kantilláció-használata nem csak a nyugati kereszténységre jellemző. Itt elsődleges volt a szöveg érthetősége, egy szótagra egy hangot énekeltek, *szillabikus* volt a megfogalmazás. (Ez a gyakorlat jelentkezett a későbbi korok folyamán mindenkor, amikor a szövegérthetőség dramaturgiai fontossággal bírt. Gondoljunk csak az opera születésekor előtérbe kerülő monodikus kompozíciós technikára, ami aztán az opera- és kantátairodalomban mint *recitativo* maradt meg.)

A *zsoltározás* a Zsoltárok könyvében összegyűjtött költemények, valamint a Biblia más könyveiben található, hasonló formájú cantiumok kötött hangmagasságú előadása. Eleinte ezeket csak a pap énekelte elő, a válasz a hívők részéről egyszerű Alleluja volt; a későbbiekben az *antifónális*, vagyis váltakozó kórusos éneklést vették át a keleti egyházból és a zsidó rítusból.

A *szent énekek*nél nyerte a legnagyobb teret a zenei kifejezés. Ezek dicsőítő énekek, gyakran egyetlen szó szöveggel – pl. Alleluja -, tehát a lelkiállapot megjelenítésére a dallam volt hivatott. A szöveg ebben az esetben nem volt lényeges, a dallam *melizmatikus* – egy szótagra több zenei hang jut -, már nem pusztán a szöveg támasza, hanem tartalmának dramatizálása. Szent Agoston megfogalmazásában: „Aki jubilál, nem szavakat mond: az öröm éneke ez szavak nélkül, az örömben feloldódó szív hangja; nem felfogható értelmet, hanem amennyire csak lehet, az érzelmet fejezi ki. Az örvendező ember örömeiben érthetetlen és nem a beszédhez tartozó szótagok után átmegy a szavak nélküli ujjongásba, amiből kitűnik, hogy *örömét ugyan hanggal fejezi ki, de annyira el van vele telve, hogy nem tudja szavakkal kifejezni.*”

Ebben a gazdag művészetben az ember kreativitásának első személyes megmozdulása érdekes módon nem a zeneszerzésben volt, hanem a szövegírásban. Az alleluja dallamok utolsó szótagjának már-már megjegyyezhetetlen hosszúságú melizmáit szöveggel látták el, így születtek meg a *sequentia*ék. Ezek egyszerű énekelhetősége, szerkezetük népdalszerűsége miatt igen közkedvelté váltak, olyannyira, hogy már a liturgia egységét is veszélyeztették, ezért a tridenti zsinat négy kivételével az összeset – mintegy ötezer tételt – eltiltotta. A megmaradt négy közül a *Dies irae, dies illa* – „Ama nap a harag napja” – igazán nagy „slágerkarriert” futott be: Celanói Tamásnak az Utolsó Ítéletet megidéző tétele a gyászmise, a *requiem* része lett; ezen túlmenően a halál látomásának szimbólumaként végigkísérte a zenetörténetet. A teljes dallamot vagy annak idézetét megtalálhatjuk Berlioznál, Lisztnél, sőt, még Stanley Kubrick *The Shining* – Ragyogás – című filmjének zenéjében is.

A *tropusok* ugyanilyen eljárással születtek: járulékos melizmák megszövegesítésével, de ezek leginkább Kyrie dallamok záróformuláiból alakultak ki.

A tropusok és a sequentiaék nem helyettesítették a liturgiában a gregorián dallamkincset, hanem kiegészítették azt. A tropusból alakult a *conductus* formája, ami a szertartást végző papok mozgását kísérő ének. Később mindenféle processzió kísérőéneke lett, rituális kereteken kívül is. Ezzel megjelent a *mozgás* eleme, ami már bizonyos mértékben koreografikus; ezzel a templomi szertartás egy szegmense a *liturgikus dráma* felé vette az irányt.

A tropusok dramatizálásával újabb szövegekre lett szükség, mégpedig a hívek, a „közönség” által leginkább követhető dialógus-formákra. Történeti alapként a liturgikus

korpusz mentén keletkezett számtalan legenda, elbeszélés szolgált. A dialógok először szólista-kórus kiosztásban, vagy kórus-kórus párbeszédben hangzottak el; idővel odáig fejlődött a dramatizálás realisztikus volta, hogy jelzésszerű jelmezekkel, mozgással, egyéni szereplőkkel adták elő a történeteket. A liturgikus dráma legbővebb forrásául a Húsvét szolgált, de dramatizálták a karácsonyi ciklust is. Dániel próféta életének epizódjait dolgozza fel a *Ludus Danielis*, amelynek kézírata szerencsésen túlélte az évszázadokat, és mint a középkori színház egyik lerégebbi emléke maradt ránk.

A IV. század óta olvassák fel Krisztus szenvedéstörténetét, a *passiót* Húsvétkor. Hozzávetőlegesen a IX. századtól dramatizálták, három személy, három különböző hangfajjal. Az evangélista volt a középső szólamban, alsó szólama Krisztusnak volt, a többi szereplő ill. a tömeg (*turba*) szövegeit a magas szólam énekelte. Krisztus, mint a vallás fundamentuma, kapta meg a zenei alapot jelentő legmélyebb szólamot; e hagyomány szerint Bach *passióiban* is basszushangon énekel Jézus. Számunkra már furcsának tűnik a szerepeknek ez a kiosztása, talán a romantikus operahagyomány „kódolt át” minket, ahol a basszus általában a gonosz hangfajaként jelenik meg, a hős főszereplő mindig tenor.

Az első olyan emlék, amelyben már egy kis jelenetben ábrázolják a történetet, egy X. századi St. Gallen-I kódexből való:

- *Kit kerestek a sírban, ó keresztények?*
- *A megfeszített Názáreti Jézust, ó ég lakói.*
- *Nincs itt, feltámadt, mint előre megmondotta. Menjetek, hirdessétek, hogy feltámadt a sírból.*

A későbbiekben oly mértékben „elfajult” a *passió* dramatizálása, hogy a szereplők már mozogni is kezdtek, és előbb-utóbb így már nem tartották méltónak a templomban előadni a *passiójátékokat*: kikerültek a vásári alakoskodók és egyéb előadók körébe. Nyelvük fokozatosan váltott a latinról az aktuális ország anyanyelvére.

Ha belegondolunk, a mise, a kultikus szertartás, akár egy nagyon körültekintően megrendezett drámának is megfelel, melynek csúcspontja az eucharisztia, az áldozás. Ezen az úton haladva könnyedén jutunk el a liturgikus játékig, mely már a színháztörténet része.

Az egyházi zene további lenyomataként említést kell tennem az olasz nyelvű *laudákról*. Ezek a laikusok, a nép ösztönös vallásosságából születtek, ennek a kifejezői még akkor is, ha adott esetben nem népköltések. Nagy részük anonim, de olyan remek költők is írtak *laudát*, mint Jacopone da Todi. Zeneileg meglehetősen egyszerű nyelvezetűek, szillabikusak, tisztelik a szövegérthetőséget. Dokumentumok tanúsága szerint a *laudákat* is dramatizálták; így ez a középkori népnyelvi színház egyik első megnyilvánulása.

Az ezredforduló tájékán jelenik meg az a virágzó és gazdag művészet, amit *trubadúr* költészetnek nevezünk. Franciaországban az udvari élet kibontakozásával születik; az udvariasság, lovagiasság, gálans viselkedés világának képviselője. A trubadúrok dél-franciaországi költő-zenészek, északon a *trouvère*-ek alkottak, a stílus német követői a *Minnesangerek*. A trubadúrok költészetének túlnyomó része szerelmi líra, a *trouvère*-eké inkább a lovagi, hősi tematika. Dallamviláguk az egyházi zenében gyökerezik, leginkább a *sequentia* világában. A költői szövegfestés kifinomult technikája jellemzi a megzenésítéseket, megelölegezve ezzel a reneszánsz

madrigalizmust. A dalok már sajátos kis műfajokba rendeződnek: trubadúroknál jellemző pl. az *alba* (szerelmesek tiltott találkája), a *pastorella* (falusi szerelem) *plahn* (szerelmi bánat); trouvère-eknél a *ballade*, *jeu-parti*, a *lai*. Fidelity, portatívon, kis hárfán szolgáltattak hozzá némi kíséretet. Nagy alakjai közt szerepel Bernard de Ventadorn (trubadúr), Adam de la Halle (trouvère), Walther von der Vogelweide (Minnesanger).

A monódikus dallamokban tisztán, jól apercipiálhatóan szólalnak meg az énekművészet dramaturgiai jellegzetességei: az énekbeszéd emelkedett retorikája, a sorszerkezetes dalok együtténeklésének öröme, az érzellemmel túlfűtött dallamívek sodró lendülete, a folytonos variabilitás újdonságai ill. a sokszoros ismétlődés biztonsága; ez maradt az európai énekművészet alapvető eszköztára a későbbi évszázadokban is.

Magának az egyszólamú, kíséret nélküli szólóéneknek a drámai ereje leírhatatlan. A női hang elsősorban az anyaságot szimbolizálhatja, és minden ezzel kapcsolatos atributeumot: a nőiséget, lágyságot, önfeláldozást, intuíciót, ösztönvilágot stb. A férfihang a koncentrációt, elmélyedést, tiszta tudatot, erőt, önállóságot, magányt. Leginkább felkavaró a gyermekek énekhangja; általa előhívható a mindenki felnőttkorban is védtelen, sebezhető és kiszolgáltatott *gyermeki én*.

2. A POLIFÓNIA SZERTEÁGAZÓ HATÁSA

A középkori zeneművészetet a kíséret nélküli monódikus énekművészet uralta; ennek oka vallási okokra vezethető vissza: a kereszténység terjedésének kezdetében e vallás terjesztői élesen el akartak különülni róma pogány isteneinek rítusaitól. Az akkor élő sokféle kultusz igen intenzív instrumentális gyakorlata, érzéki ritmusvilága és hangzása igen nagy kísértést jelentett a korakeresztény hívőseregnek. A fuvola, a síp, a dob, a cintányér a keresztény szemében az utált pogány szertartásokra hívó eszközök. (A görög hitvilágban Pán találta fel a sípot, Apollón a lantot. A két hangszer éthosza mai napig felismerhető a zenedarabokban, a furulya, a fuvola mindig érzéki jelleget hordoz – csak egy példát említve: Debussy: *Egy faun délutánja* -, a hárfá, a lant - és akár ide sorolhatjuk a vonós hangszereket is - inkább intellektuálisan művészi.) A korabeli keresztény íróktól két jellemző részlet:

„...Himnuszokat énekelnek, és te a citerát fogod? Zsoltárokat énekelnek, és te veszed a hárfát és a dobot? Jaj neked, mert elveszted az életet, és a halált választod!“ (Ambrosius)

„Jaj azoknak, akik fuvola-, citera- és dobszó mellett, valamint zsoltározás mellett boroznak! Az arannyal díszített lírát úgy tiszteled, mint egy bálványt, ami magas tartóra van állítva.“ (Basilius)*

A hangszertilalom a liturgiára vonatkozott, a családi életben tovább tarthatta magát a világi ének és a hangszeres zene. Kivételnek számított a zsoltározás, ezt pszaltérium kísérettel énekelhették, hivatkozva Dávid király hangszerjátékára és énekére.

A szigorú egyszólamúság lassan oldódni kezdett, felváltotta a párhuzamos éneklés, majd megszületik a *kontrapunktika*, a „hang ellen hang“, vagyis: az ellenpont.

* Rajeczky Benjámín: Mi a gregorián?

Ezek részletes tárgyalásához e dolgozat nem nyújt elegendő teret; az ellenponttal kapcsolatos számomra legfontosabb tézist Surányi Lászlótól idézem: „Az összhang alapértéknek számít a legtöbb nagy kultúrában, de az összhangnak az a formája, amelyet az ellenpont s a belőle kifejlődő polifónia képvisel, ahol tehát *ellentétes mozgások találkozásából születik mindig újra az egybecsengés*, csak Európában, és itt is lényegében csak a gótikában alakul ki.“ „A harmónia az ellentétesek összeillesztése“ - Pithagorasz híres mondásának abszolút igazsága hatja át ezt a muzsikát. Ez a gondolkodás kizárólag az európai zenére jellemző, zeneművészetünk dialektikus volta valódi unikum.

A zenei hang magában hordozza egy másik hangra való rezonálás képességét. A tisztán intonált hangok rezonálnak egymásra, mert felhangként számos más hangot tartalmaznak. Hogy ki melyik felhangját hallja, pontosabban *érzi* meg egy hangnak, és ahhoz ízlése, hallása szerint mely másik hangot rendel – ez dönti el a zeneszerző alkotó egyéniségét. „Végső soron minden zenemű a hang belső terének elemzése“*

Az *Ars Antiqua* nagy mesterei, Perotinus és Leoninus 1150-ben alapították meg a párizsi Notre Dame-i iskolát; ők már mai értelemben vett zeneszerzői életművet hagytak maguk után. (Természetesen nem véletlen, hogy ez a páratlan művészeti teljesítmény éppen francia központú volt; az ország akkoriban európa szellemi központjának számított.) Művészetük pillére a gregorián dallamkincs volt ugyan, de többszólamú megfogalmazásaikkal új távlatokat nyitottak a komponálásban. A többszólamú technika megjelenése szinte élesztőként hatott a zeneművészetre; az eddigi horizontális gondolkodás után a vertikális távlatok megnyílása soha nem látott burjánzást okozott.

Leoninus és Perotinus műveinek szerkezetét az organum-szerű részek- itt a hosszan kitartott hangok fölött szabadon mozog az ellenszólam - és a diszkantáló részek - mindkét szólam szinte teljesen együtt halad - váltakozása alkotja. Az ellenszólamok sikeres együtthaladásának feltétele a ritmika szabályozása volt. Hat különböző ritmusképletet különböztettek meg, hat „modust“. A modusok számának növekedésével a szólamok száma is nőtt, mivel ez a technika volt az előfeltétele a többszólamú komponálásnak. Az organum részekben a felső szólamot éneklő diszkant-énekes ritmikai szabadságát elvesztette, a többi ellenszólam megjelenésével vált szükségessé a ritmikai koordináció. Később a művek belső fegyelmezettségét egy ritmikailag és dallamilag is rögzített formulával, a „color“-ral is növelték. Ezekben a szigorú szabályrendszerekben alkották műveiket a szerzők, akik akkoriban inkább mint brilliáns szerkesztők, invenciózus formaalkotók jelentek meg, a legkevésbé sem individuális művészként. Az *Ars Antiqua* zenéjében leginkább a gótikus katedrálisok felfelé törése, súlytalansága, anyagtalansága érvényesül. Lenyűgöző energiával törnek elő a *cantus firmus*ból, a gregorián alpdallamból az ellenszólamok. Olyan érzést keltenek, mintha maga az alpdallam teljedne ki általuk. A hosszú hangok pillérei fölött kavargó többi szólam nyugtalansága felkavaró, a középkori embert alázatos hitéből felrázó élmény. A művészet visszavonhatatlan szekularizálódása következményeképpen jelenhet meg a *zeneszerző*, mint kreatív szellem, és *közönsége*.

A zene a matematikát és a művészetet egyaránt magában hordozza. A többszólamúság berobbanásának „pillanata“ talán a legjelentősebb megnyilvánulása ennek a kettősségnek, mivel olyan problémával volt kénytelen foglalkozni általa a középkori ember, mint az időmérés gyakorlati alkalmazása. Csak az a zeneszerző

* Surányi László: Az ellenpont születése

gondolhatott érdemben több egyszerre hangzó szólam megkomponálásával, aki valamiféle független időetalonnal számolt. Eleinte a görög verslábak ritmikáját használták a zenében is, mint ritmusmodelleket. Kölni Franco "Ars cantus mesurabilis" (A mérhető zene művészete) c. művében olyan mértékjelölést vezetett be, amelynek olvasásához nem volt szükséges a klasszikus ritmikus modusok ismerete. Ez a mértékjelölő rendszer nem a ritmikus modusokkal írta le a hangjegyeket, hanem fordítva: a hangjegyekkel jelölte a ritmikus modusokat. S ettől a pillanattól kezdve az időt már nem a költészet szabályozta.

A többszólamú komponálási technika ill. a született zenedarabok előadásának okozataként jelentkezett az időegységek és azok arányainak kifinomult érzékelése. Ehhez az érzékeléshez egészen sokáig nem állt más eszköz rendelkezésre, mint az emberi fül! A többszólamú darabokat eleinte jól képzett szólóénekesek énekelték akiket ezért a teljesítményükért akár dupla bérral is jutalmaztak - a polifón kórus-éneklés általános gyakorlattá csak a XIV. század után vált. Az időnek, mint független változónak a fogalma elsőként Galileinél született meg. Galilei előtt az idő helyett a megtett út, majd a sebesség segítségével igyekeztek a mozgástörvényeket kifejezni. Ezekben a próbálkozásokban az időt másodlagosnak gondolták, melynek léte a testek mozgásához van kötve. Az első modellt az idő strukturális méréséhez nem a természettudomány vagy a filozófia produkálta; ezt a konstrukciót a *polifón zene elmélete és gyakorla* generálta, mért hangjegyeivel. Galilei nem az őt megelőző tudományos eredményekre alapozva tette meg felfedezését, hiszen minden ezirányú addigi kutatás hamvába holt az időtényező strukturájának feltérképezése nélkül. A klasszikus mechanikát megelőző három-négy évszázadban már több generáció nevelkedett a többszólamúság nagy mestereinek zenéjén. A metrikus idő érzékelése így lassanként megszokottá, általánossá vált. A zene az aritmetikával, a geometriával és a csillagászzal együtt a *kvadrivium* egyik tagja, és így az egyetemi tananyag kötelező része volt; az univerzum fontos modelljeként tekintettek rá. (Talán nem érdektelen megjegyezni, hogy Kepler, Descartes, Galilei mind képzett és aktív zenei szakember volt.) Az a zenei gyakorlat, melyben az idő folyamatát matematikailag kezelhetőnek tekintették, a polifón zene - sajtószerű módon - egyik forrása lett a természettudományos forradalomnak.

A polifónia megjelenését az egyház gyanakodva figyelte egészen addig, míg 1322-ben XXII. János pápa egyenesen megtiltotta a gregorián ének bonyolult többszólamú feldolgozását, különösen azokat a tudósokat marasztalta el, akik "nagy buzgalommal foglalkoznak az időértékek mérésével"... A polifónia iránti averzió még a XIII. század közepe tájára nyúlik vissza. A többszólamú komponálást mint a túlzott pompa megnyilvánulását utasították el; 1275 táján a templomi motettaéneklést is betiltották, azzal az indokkal, hogy zavarja az isentiszteletet.

Az alkotó energiákat mégsem sikerült igazán kordában tartani, a többszólamúság tovább virágzott. Az 1320-as évekre tehető az *Ars Nova*, az Új Művészet megjelenése, mely fogalom két akkori tanulmányban is szerepel: Philippe de Vitry „Ars nova“, valamint Johannes de Muris „Ars novae musicae“ c. munkáiban. (De Vitry korának egyik vezető intellektuális alakja volt, költő, matematikus, zenetudós és komponista. Olyan elméssel működött együtt, mint Petrarca, Nicole d'Oresme, Jean de Murs matematikus, valamint a provanszi matematikus és talmudista tudós: Rabbi Levi ben Gerson.)

De Vitry tanulmányában bírálja a „rég művészetet“, az *Ars Antiqua*t - ezzel megérkeztünk az európai zeneszerzés első nagy zeneelméleti vitájához, aminek óriási jelentősége az, hogy tanúsítja, volt miről vitázni, zenekultúránk két nagy korszakának

egymástól határozottan különböző ízlése csapott össze. („Ó, ha hallanák azok a régi zeneértő tudósok a moderneket, mit tennének, mit mondanának!“ Liége-i Jakab örökérvényű kifakadásának parafrázisai a zenetörténet további évszázadai alatt számtalan formában, ám ugyanazzal a tartalommal jelentkeztek.)

Az Ars Nova újítása volt a hangok időtartamának felezése és harmadolása, valamint a még rövidebb hangjegyek alkalmazása. De Vitry emelte egyenrangúvá a tempus imperfectus páros lüktetését az eddigi tökéletesnek tartott hármassal. Ezzel az új zene ritmusvilágában rengeteg új lehetőség nyílt meg, és nem utolsósorban ezzel együtt az új képletek mindig új időegységek mérését forszírozták. A zene mellett a valóságos mozgások leírására is átvették a vízszintes tengely menti ábrázolást. [A feltaláló Nicole d'Oresme.]

A korai polifón zene tehát valóban szorosan összefonódik a természettudományokkal – nem csak önkényesen vagy naív módon sorolták a kvadriviumba. Hangzásában egyértelműen jelen van a felfedezés eufóriája; a melizmatikus orgánum burjánzó dallamai mint valami folytonos heuréka-kiáltás hirdetik az új művészet kapuinak kinyitása feletti extatikus örömet. Érzésem szerint az 1300 előtt született művekben leginkább ezt az eufóriát találhatjuk meg, mely felett azonban valami egészen hajmeresztő rend uralkodik – talán mert a szerzők alkotó pszichéjére a túlzott lehetőségek özöne zúdult, ami ellen csak olyan igazán fajsúlyos zeneelméleti rendszer, mint a polifón szerkesztésmód bizonyult hatásos védelemnek. Amikor aztán a középkori szerzők túljutottak az első sokkon, amit az új művészet megjelenése okozott, ez a rigid szabályrendszer önként és természetesen vetette alá magát a zenei kifejezésnek, feloldva régebbi merevségét, számokkal, mértékekkel túlzottan terhelt szerkezetét.

Fontosnak tartom leszögezni, hogy a monódia és a polifónia egymásutánja nem *fejlődés*, nem egy tökéletlen zeneművészet tökéletessé formálódása, mint ahogyan a barokk hihetetlen szólamerdeje után a klasszika letisztultsága sem minőségi javulás, vagy a klasszikát követő romantika érzelmi túlfűtöttsége sem az. A zeneművészet korszakainak egymásutánja egyazon gondolkodás, az *európai zenei érzék és értelem* folyamatos megnyilvánulásai, csodálatra méltó variabilitással. Ha a művészetek egyéb válfajához zenei kiegészítést keresünk, bármelyik korszakban megtalálhatjuk a dramaturgiailag megfelelő darabot; a kutatás további határait a korszakok történelmi, filozófiai, szociális és egyéb hozadékai szabják meg.

Az Új Zene nagy mesterei, de Vitry és Guillom de Machaut már nem „csak“ zenészek voltak, de nagy gondolkodók, költők, sőt, diplomaták és pedagógusok, fejedelmek tanácsadói is. Gondolkodómódjukat áthatja a humanizmus, mely zenéjükben is jelen van: óhatatlanul beszivárognak világias elemek, táncritmusok, népies fordulatok az eddigi szigorúan „tudományos“ zeneszerzésbe. Nyilvánvalóan szoros összefüggésben van ez a társadalmi viszonyok megváltozásával, a művészet egyre távolodik a szerzetesrendek elefántcsont-tornyaitól, és egyre közelebb kerül a hatalmi központokhoz.

A zenének ezt a szekularizálódását nem szabad elértéktelenedésnek értelmezni. A zeneszerzési technikák közül például az izoritmikus motetta – amely ezt megelőzően is létezett ugyan, de alkalmazása az Ars novában vált igazán kifinomulttá - igen magasendű szervezési módszer, de eredete a népi zenélési formákra vezet vissza. Az izoritmikus szerkesztésmód annyit jelent, hogy a dallamsorok és ritmikai sorok meghatározott viszonyán alapul a zeneszerzési technika, ezek változatos ismétlődéseiből áll a kompozíció. Ugyanez megfigyelhető a táncokban, és az eposz-előadásokban is: bizonyos

szakaszok ismétlődnek a szituációhoz mért módosulásokkal. Nem másról van itt szó, mint a variabilis ismétlésről, aminek nagy formává kinőtt példái a barokkban és a klasszikában virágoznak majd. [A zene – és más műfajok - élvezetének egyik fontos momentuma a *ráismerés* öröme; ez az emberi sajátosság már kora gyermekkorban is jelentkezik: ha egy kisgyermeknek estéről estére ugyanazt a mesét mondjuk, azonnal felháborodva jelzi, ha fogalmazásunkból egyszer csak valami kimarad, vagy másként történik meg egy esemény. Szüksége van a visszatérő motívumok által nyújtott biztonságra. Ezért van hallatlan jelentősége a könnyűzenében a refrénnek.]

Az izoritmikus eljárásban külön kezelték a „color” (dallamsor), külön a „taleát” (ritmikai sor). A talea rendszerint rövidebb, mint a color, így a két sor nem tud együtt haladni, soha nem fedik egymást pontosan. Mindazonáltal ezek szerkesztése soha nem öncélúan, matematikailag történik; a szöveg diktálta dramaturgiai szempontok, vagy zenei szempontok alapján módosították – pl. rövidítették – a sorokat. (Az előre megadott sorokkal való komponálása későbbiekben sem ismeretlen, ha a németalföldiek kánonművészetére gondolunk, vagy a XX. századi dodekafóniára és a még szigorúbb szerializmusra. A zene értelmi, matematikai oldalának hangsúlyozása jelen van az európain kívül más kultúrákban is; az indiai raga gyakorlatilag egy megkötés-család, kötött a metrika, a hangsor, a díszítőhangok, az alkalom, és a zenei „éthosz”, vagyis hogy milyen magatartást kell sugározni a darabnak. Ennek ellenére magában hordozza a improvizáció lehetőségét, így a kötöttség és a szabadság csodálatos együttállása jellemzi.)

Az alábbi ábrával igen leegyszerűsítve szemléltetném ezt az eljárást:

Color:	A B C D-A B C D-A B C D
Talea:	1 2 3- 1 2 3- 1 2 3- 1 2 3

A talea modulálása nem csak egyszerű rövidítéssel volt lehetséges, ennél jóval kreatívabb megoldásokat alkalmaztak, pl. kihagyták a közbenső szüneteket, ezáltal sűrítve a képleteket. Ez hasonló hatású a klasszikus zene „strettá”-jához, amikor is egy zenemű végén a drámai fokozás érdekében elsöprő tempófokozással sodródik a darab a lezárás felé.

Fontos megjegyezni, hogy az Ars nova – bár intellektuális, újító lendület erre is teret engedett volna – nem vetette el a gregorián cantus alapvető szerepét. Ami mégis megváltozott, az a cantushoz való viszonya: az eddigi hangsúlyozottan liturgiai, ideológiai értelmezést felváltotta az esztétikai, művészi összefüggések felismerése.

Az intellektuális utalások a szövegben itt már nagyon árnyaltak és gyakoriak. Machaut pl. egy visszautasított szerelmes panaszát komponálja a másik szólam Miatyánk „legyen meg a te akaratom” (*fiat voluntas*) szövege fölé*, és hasonlók. A motetták sűrű, jól szerkesztett szövetén át a különböző szólamok egymás mondanivalóját erősítik, magyarázzák. A polifónia eszméje tehát itt a szöveg szintjén is igen kimunkáltan jelentkezik, a többszintű, különböző réteg egymással összecsengve alkotja a végső kompozíciót.

Az Ars Nova szabad szellemeinek működésével egyidőben a pápai muzikusok

* Gülke: Szerzetesek, polgárok, trubadúrok

Avignonban szorgosan igyekeztek saját területükön hasznosítani az újításokat. Tudatosan készültek a mise állandó tételeinek többszölamú megkomponálására, ez a fennmaradt forrásokból egyértelműen kitűnik. Kísérletükben gondosan vigyáztak arra, nehogy de Vitry és Machaut zenéjének „bűnös“ szépsége bármilyen módon is megjelenjen. Munkájuk olyannyira nehéznek bizonyult, hogy egyelőre a misét mint ciklust nem is tudták megkomponálni, a XIV. századi forrásokban csak egy-egy tétel vagy tétel-pár található. Az izoritmikus eljárást itt nem alkalmazták, a tenor szólamra való építkezés viszont itt is megjelent, bár jóval szabadabban bántak vele, inkább csak mint támasztó alsó szólam szerepel, és már nem a liturgikus körből való. 1370 után történt egy jelentős váltás e téren: a *discantus* technika hódított teret, aminél a szöveget egyedül a felső szólam énekli, az alsó két szólam pedig kísér. Ez egyértelműen a világi zene hatása volt.

Az avignoni próbálkozásokat egy mozdulattal felülírta Machaut „Notre-Dame“ miséje. A misét Machaut egyértelműen ciklusként kezelte, ezen túl pedig bizonyos tételeiben a motetta szintjére emelte, izoritmikus módszerrel kidolgozva azokat. Műve tehát mai értelemben véve is „nagy“ mű, benne értelem és szépség egyaránt jelen van, nagylélegzetű, összefogott kompozíció. Hallgatásától nem szabad azonban elvárni egy Mozart mise drámaiságát, a művészi élmény fogalma akkoriban még nem szerepel az esztétikában.

Machaut egy másik műfajban, a *ballade*-ban alkotott dalai jóval közvetlenebb hangvételűek. Ezek a hangszerkíséretes művek általában saját verseire készültek, melyek olvasva ugyan nem készítenek bennünket nagy elragadtatásra, megzenésítve mégis finom, árnyalt, érzelemgazdag dalokká válnak, melynek szépsége igazán magával ragadja hallgatóját. A hangszerkíséret mindig kimunkált, átgondolt, érzékenyen fonja körül az énekszólamot.

Machaut-ról nemcsak a művein keresztül tudhatunk többet, mint az előtte – vagy némiképp az utána – élő szerzőkről; „Le livre di Voir-Dit“ címmel ránk hagyott egy önéletrajzi ihletésű írást, melyben költeményei is szerepelnek. A címében megígért „igaz események“ bemutatásának valódiságát némiképp szkeptikusan kell szemlélünk, mégis képet kapunk általa a szerzőről, sőt korának erkölcsi furcsaságairól is – mennyire békésen fért meg akkoriban a világi és egyházi lét. Az ekkor már 60éves reims-i kanonok Machaut feltárja olvasói előtt egy fiatal leánnyal, Peronne-nal való szerelmét, mely szerelem leírása ugyan érezhetően ráfelel a kor szerelmi lírájára, mégis, ezzel együtt végre körvonalazódik egy alkotó valódi személyisége, aki büszkén vállalja műveit, és azokon keresztül saját magát is. Hamisítatlan szerzői magatartás jelenik meg abban a kérésben, melyben Peronne-t felszólítja, ne adja tovább a neki küldött műveket, hogy „úgy hallgassák és vegyék tudomásul, ahogy írva vannak, semmit hozzá nem adva, sem elvéve belőle“. Saját munkáiról mint „művekről“ értekeznek, és ez csak számunkra evidencia. Ne felejtsük el, hogy az általunk ismert „opus“ kifejezést a XVI. században alkotják meg, amikor a zseni fogalmán is gondolkodnak.

A *zeneszerző* személyének megjelenésével együtt az *előadás* mikéntje is hangsúlyt kapott. Azelőtt szabadon adták-vették a művek előadásához a hangszereket, nem volt előírás, melyiken mit játszanak, ami alkalmasnak bizonyult, azon szólaltatták meg. Sőt, mindennapi gyakorlat volt, hogy a már kész műveket továbbgondolták, egy kicsit sem aggódva afelől, hogy esetleg azok kárára változtatják meg őket. Machaut-nál mindez már elképzelhetetlen. Választékos, aprólékosan kimunkált darabjaihoz kizárólag a halk, bensőséges hangú hangszerek illettek, ezekről leginkább képi források nyújtanak támpontot. Ebben az időszakban – és még jónéhány évszázadig – kétféle csoportba

sorolták a hangszereket: voltak a hangos ill. a halk instrumentumok. Előbbiek az asztali zenéhez, tánchoz, felvonulásokhoz voltak használatosak, utóbbiak a kamarazenéhez.

A trecento zenéjének kimagasló alakja a firenzei vak orgonista, Francesco Landini, akinek lágy dallamai a mai hallgatót is elbűvölik. Ballatáinak hallgatásához semmilyen iránymutatóra nincs szükség, szépségükben az a lágy romantika szól, amit a mai ember is kifejező zenének hall. Szövegeit Machaut-hoz hasonlóan saját maga írta. Dallamai áradóak, többszólamúságuk nem terheli a hallgató intellektusát, magától értetődően van jelen. Landini inkább harmónia-centrikusan gondolkodik a polifóniában is, ezáltal nagyobb biztonsággal igazodunk el zeneszerzői szándékait illetően, hiszen a klasszika harmóniai vonzás-taszítás rendszeréhez hasonló világban mozog. Már a tonális rendszerek építkezését érezzük ezekben a darabokban, nagyon markáns az alapharmónia gravitációs ereje, követhetőek a zenei irányok, szándékok.

A polifónia „okos“ aspektusát a párizsiak után leginkább németalföldön és a német területen tekintették a zeneszerzés alapjaként. Az itáliai tartományokban a dallamosság, az érzékenység, a lélek és a szív uralma irányítja a szerzőket. Az igazán remek kompozíciók a kettő szintéziséből születnek majd.

3. VOKÁLPOLIFÓNIA ÉS KAMARAZENE

A polifón zene, a perspektivikus festészet és a kísérletező természettudomány az a három alapvető nívó, amivel Európa a civilizációját egyedivé tette. Mindhárom szorosan kötődik a matematikához, a számtani rendhez. A zenében a reneszánsz azt a megnyugtató érzést hozta el, mely szerint a zene bár ténylegesen a „kozmosz hullámainak harmóniáját” sugározza, mégis hűjén a halandó emberek jóval kevésbé harmonikus érzelmi hullámlásának...

Az új korszak optimizmusa a zenét és költészetet társadalmi szintre emeli, ahogyan valaha ez Athénban történt. Saját gondolataik, érzéseik magabiztosságával tekintettek vissza a középkorra, mint az emberiség „sötét” korszakára. Ez a kifejezés aztán évszázadokra determinálta a középkorról való elmélkedést, egészen a XIX. századig. Kifejezetten elhatárolták magukat a közvetlen múlt művészetétől, nem tartották érdemesnek arra, hogy hallgassák a régi zenét. [Ezt a hozzáállást tanúsítja egészen a XX. századig minden korszak; a XX. században kezdődik az a fajta kulturális önbizalomhiány, mely miatt a jelenkori ember saját művészetét elutasítja, vagy éppen leszólja. Mára általánosan elfogadottá vált Liége-i Jakab fent idézett kirohanása – ma a régi korok művészetét emeljük abszolút piedesztálra, megúszva ezzel azt, hogy a sajátunkban értő módon elmerüljünk. Napjainban az új művek iránti jóindulatú kíváncsiság teljes mértékben kiveszőben van.]

A középkori kórusok két-háromszólamúsága négy-öt-hatszólamig bővül. Nő a művek ambitusa, hangterjedelme is: a basszus lefelé bővíti a hangzást, de a szólamok mindegyike is tágabb hangfekvésben mozog. A zene nem elitművészet már – a polgárság megszilárdulásával sorra alakulnak a kamaragyüttesek, kamarakórusok. A jó zenészeket szerte Európában megbecsülik, vendégművészeket szerződtetnek, akár igen távoli

tájokról is, akik saját játékmódjukat, vagy éppen kompozíciós modorukat másokkal is megismertethették. Így válhatott nagyjából egységessé az európai zene.

Egyre több dokumentum tanúskodik a hangszeres zene finomodásáról is; már előfordul, hogy konkrét hangszer neve áll egy-egy szólam elején. Csírájában megjelenik a hangszerelés művészete. Az egységes hangszínre törekedtek; egyszerre általában egynemű hangszereket használtak. A polifónia művészetének kiegyenlített szólamai kiegyenlített hangszíneket kívántak meg. Így egy-egy hangszer magasabb ill- mélyebb fekvésű verzióját is használták, például a harsona eredetileg a trombita mélyebb változata volt. Az orgona megfellebbezhetetlenül uralta a billentyűs hangszerek világát, viszont a kamarazenélés, a polgári családoknál történő zenélés népszerűvé válása a kisebb billentyűs hangszerek iránti keresletet is magával hozta: egyre nagyobb teret hódít a csembaló és a klavikord.

Párizs, mint Európa zeneelméleti fővárosa az 1400-as évektől átadja a stafétabotot. Elsőként Anglia jelenik meg a reneszánsz muzsika színpadán, majd Németalföld és Itália, végül a kései években Németország. (Itt születik majd meg az a komponista, aki kezében misztikus nagyítóval összegyűjti az előző évszázadok tudásának szerteágazó sugarait, és ezzel a sugárral kitörölhetetlen életművet éget a zenetörténetbe. Természetesen Johann Sebastian Bachról van szó.)

John Dunstable hajlékony, természetes dallamvezetése, akkordikus felfogása nagy hatással volt egész Európára. Több újítást eszközölt a komponálásban, például megszilárdította a vezető dallam helyét a legfelső szólamban. (Ez nekünk már teljesen természetes, de a zeneszerzés születésekor a *tenor* volt a tartópillére a kompozíciónak, a legfőbb dallamot a szólamok közül ez énekelte.) A dallamnak a szopránba helyezésétől sajátságos nézőpont-váltást vitt véghez, megszületik az alaphang stabilitása, a mélyfekvésű szólamra való támaszkodás, mely szilárd támasza a magas fődallamnak. Ez is jellegzetes európai szemlélet - a kínai művészetben a dallamok ilyen támasz nélkül maradván, számunkra idegenül lebegnek. (Ráadásul ott a „huang csung”, a szent hang a háromvonalas E-F körüli magasságban van, minden hangszert ehhez hangoltak; egy hangsor annál szentebb volt, minél közelebb esett ehhez a magassághoz. Innen ered a kínai zene rendkívül magas dallamkincse.)

Dunstable-nél jelentkezik először jól érzékelhetően a *zenei funkciók* szervező ereje. [Igen leegyszerűsítve némi magyarázat a funkciós gondolkodáshoz: A zeneművek hangsorának három fontos hangja, ill. az azokra épített hármashangzatok képesek zenei irányok, szándékok megjelenítésére. Az alaphang, a *tonika* a megnyugvás helye, ide megérkezve – és legtöbbször innen indulva – nyugszik meg a zene. A *domináns* a hangsor ötödik hangja; a tonikát, az alaphangot készíti elő, azt előzi meg, feszültségteljes, erős harmónia. A *szubdomináns* a negyedik fokra épülő hangzat, iránya szerint intimitást, befelé fordulást jelez, a klasszikus zárlatban a dominánst előzi meg.] Dunstable talán azért is lehetett úttörő a harmóniákban való gondolkodásban, mert – szemben a római hagyománnyal – az angol kompozíciókban már nagyon korán előszeretettel használják a terc és szext hangközöket, amelyek a hármashangzat meghatározó hangközei. (Érdekes, hogy ebben mennyire rokon a szláv népek zenei hallása; népzenejünkben is azonnal, ösztönösen rátercelnek bármilyen dallamra.) A funkciós gondolkodás következményeként darabjai egy kompozícióban belül is világosan tagolódnak, a zárlatok által. Zenéje így természetesen lélegzik. Líraiságában valamelyest az olasz trecento dalaira hasonlít, melyben pedig a trubadúrdalok modorára ismerhetünk. Szerzeményei az énekhang érzelemgazdagságának közvetlen kifejezői. (Érdekességképpen megjegyzem,

hogy Dunstable nemzetközi zenei karrierje mellett csillagászzal és matematikával is komolyan foglalkozott.)

Dufay, Binchoir, Ockeghem, Josquin de Pres, Isaac, Pierre de la Rue, Willaert, Arcadelt – ez a hosszú névsor tanúskodik a burgund-németalföldi muzikusok páratlan zenei uralmáról. Gyakorlatilag hat generáción át regnált a németalföldi zene, a quattrocentóban szinte egyeduralnoként, a cinquecento éveiben már fölzárkózott mellé a többi európai állam is. (Az európai nagy uralkodók versengtek a burgund zenészekért – Mátyás udvarában is németalföldi mester szolgáltatta a muzsikát...)

Guillome Dufayt az új zene fejedelmének kiáltották ki kortársai; soha addig zeneszerzőt nem ünnepeltek és tiszteltek úgy, ahogyan őt. Himnuszok, hódoló versek születtek róla, az akkori zenészek, ha tehették, elzarándokoltak hozzá, mindenki nála akart tanulni. Nevéhez a misekomponálás tökélyre vitele is fűződik. Machaut volt az első, aki ciklusként volt képes kezelni ezt a nagy formát, Dufay ezt a szemléletet tökéletesítette. A reneszánsz humanizmusához méltó módon nem kizárólag gregorián alapdallamot – cantus firmust – használ, hanem világi, közkedvelt chansonokat, vagy saját dalokat is. Talán leghíresebb chanson-miséje a *L'homme armé* – Fegyveres ember – dallamára készült mise. Ez a dal közkedvelt sláger volt a maga idejében. [Meglehetősen bizarr áthelyezni a mába ezt a szituációt, miszerint egy slágerlistás dallamot pl. *Kurtág György* bármilyen mű kompozíciójának kiindulópontjaként tekintene... Az ú.n. könnyűzene és komolyzene egymástól való végérvényes elszakadása teljességgel ellehetetleníti az ilyen szellemi átjárhatóságot.] A reneszánsz korában szinte törvényszerű volt az egyházi és világi, profán és szent műfajok keveredése, a mindent átszövő humanizmus egyetemessége jegyében. Dufay, avagy az általa felhasznált dallam hallatlan népszerűségének köszönhetően a *L'homme armé* dallamára számtalan misekompozíció született az őt követő mintegy kétszáz évben. Ez a sláger biztosan ússza a halhatatlanságot – szemben több ezer más társának kurta életével.



L'hom - me, l'hom - me l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, L'homme ar - mé doit on doub - ter, doit on doub - ter. On a fait par - tout cri - er, Que chas - cun se viengne ar - mer, d'un hau - bre - gon de fer. L'hom - me l'hom me l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doit on doub - ter.

Magyar nyersfordításban:

*Az ember az ember, a fegyveres ember
A fegyveres embert, a fegyveres embert félni kell.
Az mindenhol köztudott,
Hogy fel kell fegyverkezni*

Erős páncélinggel.

Az ember az ember, a fegyveres ember

A fegyveres embert, a fegyveres embert félni kell.

A szöveg jelentésének tükrében még furcsábbnak tűnik, hogy éppen egy mise alapjául választotta Dufay – de lehet, hogy éppen ennek a végletes ellentétnek a drámája izgatta; az is lehet, hogy akkoriban az egyház és a fegyverkezés nem is voltak annyira távol eső fogalmak.

Ebben és más miséiben is Dufay a feldolgozásra kerülő dallamot mind az öt tételben – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei – alapidallamként veszi, így módon a ciklusban gondolkodást megerősíti, organikus egységgé forrasztja össze a tételek sorát. Az előkészítés dramaturgiai eszközét is előszeretettel alkalmazza: egy-egy tétel indításakor új zenei anyagot használ, s mikor ezek már megfelelően szituáltak a hangulatot, akkor „küldi be a főhőst” : a cantus firmust. Az egyes miserészek hangulatának hangsúlyozására bevezeti a csökkentett szólamszámú tételket, így biztosítva pl. az *Agnus Dei* bensőséges megszólalását.

AGNUS DEI

The musical score for the Agnus Dei is presented in a four-part setting. It features four vocal staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with a basso continuo line. The music is written in G minor (one flat) and 3/4 time. The lyrics are distributed across the parts as follows:

S. A - - - gnus. De - - -
A. A - gnus. De - - - i
T. - - -
B. - - -

5
S. - i qui - - - tol - - -
A. qui tel - - - lis qui
T. A - gnus. De. i
B. A - gnus De i A

A zenedramaturgiai elemek tudatos használatán túl Dufay virtuóz mestere az ellenpont művészetének is. Épp a fenti Agnus Dei tétel utolsó szakaszában a fő dallamot *rákfordításban* – visszafelé – hallhatjuk, illetve egyszer *diminuálva* is – vagyis minden hang kétszer olyan hosszú értékig szól, mint eredetileg. *Johannes Tinctoris*, a kortárs muzsikusként és nagy zenetudós – akinek korabeli elemzései, zeneszerzést oktató kötetei nagy segítséget jelentenek a reneszánsz zene és filozófia megértésében - joggal nevezte

ezt a misét a műfaj mintaképeinek. A bravúros zeneszerzői megoldások ezt követően is minden korszakban izgatták a zeneszerzőket; ezeken keresztül mutathatták meg, hogy zeneszerzői invencióikat milyen mesterségbeli tudással, „akrobatikus“ technikával képesek megvalósítani.

Dufay erős hangulatteremtő képességét világi chansonjaiban is megtalálhatjuk. Dalaiban az általa zenében megformált költemény teljes mondanivalóját érezhetjük át, csakúgy, mint később Schubert dalirodalmában.

Johannes Ockeghem nem kisebb posztot töltött be, mint a párizsi királyi udvar zeneszerzői és karmesteri posztját, de úgy tűnik, nem érte be ezzel sem: kincstárnok és királyi tanácsos is volt; komoly diplomáciai küldetéseket teljesített például Spanyolországban és Flandriában.

Talán a legbeszédesebb információ róla az, hogy *Busnois* egy 1465-ben készült motettájában „a legnagyobb” jelzővel illette, halálakor számos tanítványa – például Josquin - gyászdalokat írtak, de még *Guillome Crétin*, a költő, *Jean Molinet*, a költő-zeneszerző és *Rotterdam Erasmus*, a filozófus is adózik emlékének. [Ez utóbbi szavai: *Ergone conticuit / Vox illa nobilis / Aurea vox Okegi*, azaz: Elnémult a nemes hang / Ockeghem hangja / Örökre.]

Művei briliáns elméről tanuskodnak; láthatólag soha nem érte be az - amúgy egyszerűnek semmiképp nem mondható - pusztá ellenpont szerkesztésével, mindig kifundált hozzá még valami lenyűgöző intelligencia-többletet, legyen az a cantus firmus folyamatos variálása, a négy szólam kettéosztásával kapott két-kétszólam közti konzekvens kánon és hasonlók. Ez a számos technikai bravúr nem gátja az érzelmi kifejezésnek, darabjai kifejezetten megrendítőek, különösen *Requiemje*, mely az első fennmaradt gyászmise-kompozíció. A reneszánsz Bachjaként emlegetik, zenéjének sokrétűsége, zene-matematikai „játékai”, és ezzel párhuzamos drámai ereje miatt.

Meg nem szűnő érdeklődéssel viseltetett a zeneszerzés intellektuális diszciplínái iránt. Példának említeném a *Missa Cuiusvis Toni*-t, amit négyféle hangnemben lehet előadni aszerint, hogy melyik kulcsban olvassák; ezáltal a mű négy, teljesen különböző hangzásvilágot kap. Egyértelmű, hogy Ockeghem alkotói képzelete extrém nyitottságú lehetett, és páratlan zenei látásmódja messzemenőig befolyásolta az európai zeneszerzés további útját.

Ritmikai újításokkal is előállt, a cantus firmust, akkor is, ha éppen gregorián eredetű volt, rendkívül mozgékonyra tette, s így lényegében annak addigi, strukturális szerepe megszűnik, belesimul a kompozícióba inkább eszmei, mint gyakorlati pilléreként funkcionál.

Zenei konstrukcióit nem teszi csökkönté vagy korlátozottá a szerkesztés szigorúsága; alkotó spiritualitása mindent áthat, poézissé emeli a legrigorózusabb szabályhalmaz struktúráját is.

A a XX.-XXI. század komponistái, teoretikusai újra felfedezték maguknak ezt a fajta zeneszerzői magatartást. Az akadémikusok divatos példája manapság Okhegem szemlélete, de a példálózás legtöbbször nem terjed ki a mester alkotói személyiségének egészére. Művészetéről könnyörtelenül leválasztva a zenei érzelmet, mintegy kifilézve a darabokat, a pusztá konstrukció szerepét hangsúlyozzák. Kétségtelenül megalázó Okhegem zenéjének magasröptű intellektualitása – zenei zsenije nélkül viszont darabjai *semmiben sem* különböznének egy-egy komplikált matematikai egyenlet - soha nem vitatott, de nyilván más természetű - szépségétől. A technokrata szemlélet túltengése ugyanúgy megfojtja a zenét, mint az – akár valós, akár hamis – érzelmek áradása.

Josquin Desprez - avagy des Prez- fiatalon Ockeghem tanítványa, majd Itáliába kerül a nagy hírű milánói Sforza családhoz. Később Ferrarában és Rómában is tevékenykedik. Éltéről viszonylag sok korabeli leírás maradt ránk. *Cociclo*, aki tanítványa volt „Compendium musices” c. munkájában emlékezik meg mesteréről: „Tanítómesterem, Josquin sohasem írt vagy használt tankönyvet. Tanítványait nem tartotta fel hosszú és hiábavaló előírásokkal, hanem éneklés közben, a szabályokat néhány szóval elmagyarázva, közvetlenül, a gyakorlatban tanította. Ha tanítványai már biztosan intonáltak, jó szövegkiejtésük volt, megfelelő díszítő művészettel is rendelkeztek, akkor megtanította őket a tökéletes és tökéletlen konszonanciákra, meg arra, hogy miként kell egy liturgikus dallamra új, szabad szólamokat kitalálni s í.t. Ha észrevette, hogy valamelyikük élénk és éber szellem, akkor azt kevés szóval megtanította három, négy, öt és hat szólamban komponálni, mindig példákkal vezetve őt tovább. Mert Josquin nem mindenkit tartott zeneszerzésre alkalmasnak. És alapvető tétele volt, hogy csak olyanokat képezzen tovább, akiket belső kényszer vonz ehhez az isteni művészethez.”*

A zenesz-, zeneszerző-képzés gyakorlati oldalának hangsúlyozásában a reneszánsz valódi éthosza jelentkezik. Kétségtelenül szimpatikus tanári hitvallás ez... Egyfelől: a művészet gyakorlati oldalának előtérbe helyezésével azok számára is stabil tudást nyújt a mester, akik nincsenek igazi, nagy tehetséggel megáldva – így mégsem kell lemondaniuk sem a zenei hivatásról, sem arról, hogy egy olyan óriástól tanulhassanak, mint amilyen Josquin volt. Emellett gondosan elkerüli az alkotás, mint valami homályos spiritizista tevékenység misztifikálását, s ezzel elejét veszi az olyan vitáknak, melyekben megkérdőjeleződne a művészet prktikus oldalának fontossága. Máig érvényes, kiváló művész-tanári magatartás!

Josquin németalfölről magával hozza a polifón szerkesztésmód minden virtuozitását, a sokszólamú komponálás technikáját, melynek alapvető sajátja a lineáris gondolkodás; az a szemlélet, mely szerint az akkord mint a helyesen vezetett szólamok kontrollja születik meg, pusztán következmény, nem szervező elem, nem a dramaturgia eszköze.

„Josquin a hangok mestere; mert a hangok mindig engedelmesen követték az ő akaratát, míg a többi zenemester inkább azt követi, amit a hangok öneki parancsolnak” **

Luther szavai tömör jellemzést adnak *Josquin des Prez*-ről. (A nagy vallásalapító igaz becsben tartotta a zenét, így ír róla: „Azt az egyet elmondhatom és ezt a tapasztalat is igazolja, hogy Isten szent ígéje után semmit sem kell úgy méltányolni és magasztalni, mint a Musicát, mégpedig azért, mert a zene az emberi szív, minden megmozdulásnak uralkodója; hatalma és ereje van az ember felett, és mivel uralkodik rajta, sokszor vezeti és legyőzi őt.”)

Az ő művészetében a cantus firmus technika megújul, méghozzá azzal a többlettel, hogy minden szólam azonos témafejjel lép be, a fődallam cantus firmusa melletti szólamok ezután már nem függetlenek tőle. Ezzel lényegében a *fuga* alapjait rakta le.

A Dufay-nál már meglévő „lélegző zene” Josquin műveiben még nagyobb dramaturgiai erővel van jelen; a szöveg zenei megfogalmazásában sokkal nagyobb

*Barna István: Örök muzsika

** Szabolcsi Bence: Régi muzsika kertje

súlya van egy olyan négyszólamúságnak, mely néha két-két szólamra válik, mint egy folytonos szólam-masszának, ahol az énekelt szöveg végképp elvész. Pernye András csaoadás szavait idézve: „A reneszánsz képekre emlékeztető, levegős szerkesztés teszi olyan ellenálhatatlanná Josquin hangzasképét – mintha valami gyönyörű tájba ágyazódnék minden dallamfordulat, és a misék „Benedictus”-tételéből mintha a kora reneszánsz festők figuráinak finom mosolya sugároznék.”*

A humanizmus eszméje nála tündököl igazán; chanson-feldolgozásait az olasz *frottola* melodikája, táncos ritmikája hatja át, mely valódi népzenei alapokon nyugszik, erős harmóniacentrikus szerkesztéssel. A szigorú numerikus rendet megtartva zenéjét nem fél kinyitni az emberi érzések, hangulatok, indulatok előtt; fényes pillanata ez a zenetörténetnek.

A reneszánsz legjellemzőbb világi műfaja a *madrigál*. Kifinomultságában, túlérzékenységében. érzékelhetően értelmiségi affektálásában visszacseng benne a trubadúr líra. Az udvari lét elszigeteltségében a szépség, báj, kellem már-már fullasztó sodrásában úsznak a költők, zeneszerzők; a műértő, széphangú dilettánsok saját hangjukat élvezik, saját maguknak énekelnek, nem közönség előtt. A feljebb már idézett Petite Cociclo meghatározásával: valódi *musica reservata* ez, csak értő fülek számára íródott elitművészet.

Az olyan itáliai hatalmasságok, mint a Gonzagák, Esték, Mediciek udvarában virágzott ez a művészet. A hercegek maguk is képzett, jó muzikusok voltak, akik presztízszokok mellett egyéni ízlésük miatt is patronálták a legkiválóbb zenészeket.

A francia chanson népszerűségére Itáliában a frottola iránti rajongás a válasz; e népies, egyszerű dal fokozatosan alakul át az irodalmi értékű szöveggel és tartalmas, választékos zenei anyaggal bíró madrigállá.

Számunkra lényeges motívuma a madrigálirodalomnak a szöveg akkurátus és többretegű zenei megmunkálása. *Niccoló Vicentino* szerint „a szavak tartalma szerint” kell komponálni, vagyis a zene nyelvén is meg kell fogalmazni nemcsak a költemény hangulatát, de szavakra bontva az egészen kis részleteit is. A szövegfestés olyan extremitásokban is jelentkezik, mint pl. hogy a „sötét”, „éj” szavakra fekete hangjegyeket írtak, a „világos” szó üres kottafejjel érvényesülhetett igazán. Az olyan kifejezések, mint „magas”, „alacsony”, „hegy”, „mély völgy” egyértelmű utasításként határozta meg a dallammenetet. A „halál” fogalma egyértelmű disszonanciát, vagy mély fekvést követelt; a gyakori „jaj nekem”, „oh” és egyéb indulatszavak zenei felkiáltásokká is lettek; „fájdalom”, „kín”, „szenvedés” disszonanciákat, meglepő harmóniákat „okoztak”.

Luca Marenzio – „Itália legédesebb hangú hattyújának” - műveiben teljesebben ki a reneszánsz madrigálművészet. A kiegyensúlyozott hangzást, a zenei folyamatot mindig szem előtt tartva teljesíti az akkori esztétikai feladatot, a minél részletesebb szövegfestést.

Erre Petrarca *Zefiro torna* című szonettje például igencsak alkalmas volt; a lehetőségek sokaságát rejti. Sárközi György fordításában:

*Pernye András: Fél évezred fényében

*A szép időt a langy szél visszahozta, □
s megjött családja is, füvek, virágok,
□ csicsergő fecskék, bűgő csalogányok; □
most érik a Tavasz fehér-pirosra.*

*Nevet a rét, az ég is mosolyog ma;
□ Jupiter vígan nézi, lánya lángot
□ hogyan gyűjt; lég, víz, föld szerelmet álmód □
és minden állat fölgerjed lobogva.*

*De hozzám nem tér vissza, csak setéten □
lengő sóhaj, szívem mit érte onta, □
ki égbe vitte kulcsát és reményem;*

*s a sok kecses és nyájaslelkű donna,
□ madárdal és virágos part: mi nékem? □
Csak pusztaság s állatok vadonja.*

Az alábbi kottapélda vizuálisan is visszaadja a zenei tartalmat: a “fior”, vagyis “virágok” szónál a dallam is “kivirágzik”, nyolcadértékekben jár körül egy középhangot:

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It features a vocal line with lyrics in Italian. The lyrics are: "fi-ro tor-na Ze-fi-ro tor-na e'l bel tem-po ri-na. Ze-fi-ro tor-na e'l bel tem-po ri-na. fi-ro tor-na e'l bel tem-po ri-me-na e i fior i fior e l'er-be me-na e i fior i fior e l'er-be me-na e i fior e l'er-be e i fior e'". The melody for the word "fior" is highlighted with a slur and a bracket, showing it oscillating around a central pitch with eighth-note patterns.

“Nevet a rét, az ég is mosolyog ma...” – így a fordítás, de szöveghűen a “ si rasserena” kifejezésnek “kiderül”, “megnyugszik” jelentése van. A “Ridon” – nevet – szó vidám ritmikája, játékos dallammenetei magáért beszélnek; csakúgy, mint az “e ‘l ciel si rasserena” hosszabb hangértékeinek nyugalma, egyszerűsége:

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 34, features a vocal line with lyrics: "Ri - don ri - don i pra-". Below it are piano accompaniment staves. The second system, starting at measure 38, features a vocal line with lyrics: "- ti e' l ciel e' l ciel si ras - se - re - na." Below it are piano accompaniment staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values.

Leglátványosabb a szonett harmadik versszakának dramatizálása. A hangulati váltást Marenzio a fájdalomtól szinte ledermedt, hosszú hangok mellett *Parte II (Második rész)* megjelöléssel is erősíti:

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 71, features a vocal line with lyrics: "- mal d'a - mor si ri - con - si - glia." Below it are piano accompaniment staves. A vertical line separates this from the second system, which is labeled "Parte II" and "Moderato". The second system features a vocal line with lyrics: "Ma per me las-". Below it are piano accompaniment staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values.

A szavak, kifejezések, érzések zenében való megjelenítésének vágya nem más, mint a *mimus*, az utánzás gesztusának feltűnése. *Giorgio Valla* 1498-ban fordította le Arisztotelész Poétikáját. Lassan elterjedt a reneszánsz alkotók körében az arisztotelészi követelmény: az utánzás. Az új esztétikát *Zarlino* foglalta össze *Istituzioni harmoniche* c. írásában. Egészen konkrét megoldásokat javasol a zeneszerzőknek: a fájdalom, keserűség, bánat megzenésítésére a kis hangközök alkalmasak, a harag, a düh nagy hangköz-ugrásokban fejeződik ki leginkább; a megindultságot módosított hangokkal lehet megjeleníteni stb. Az összhangzattan terén is szabályokat fogalmaz meg, pl.: az indulatos szavak csak disszonanciákkal ábrázolhatóak. Érdekes odafigyelni ezekre az instrukciókra, hiszen többé-kevésbé így, ezzel az elvárásrendszerrel hallgatjuk a zenét mai napig is. Nem tudunk szabadulni azóta sem azoktól a képzettársításoktól, melyeket *Zarlino* nevesített először; a nagy ugrásokkal mahináló zenét most is nagyívűnek, drámainak halljuk, a kis lépéseket nyugodtabbnak ítéljük, a disszonanciák feszültségteljesek, a konszonanciák megnyugtatóak. Ha nem is olyan részletekbe menően – vagy inkább veszően –, mint a madrigálok művelői, de mégis azt várjuk el a zenétől, hogy tettenérhetően visszatükrözze saját érzelmeinket, lelki gesztusainkat; rábízhassuk a közlés azon tartományát, melyet a nyelv szintjén képtelenek vagyunk kifejezni. *Zarlino* megfigyeléseivel tulajdonképpen nem csupán a reneszánsz esztétikáját fogalmazza meg, inkább az európai ember zenei hallásának sajátosságait. Egyébként az általa megnevezett zeneszerzői fogások nagyrésze ezért is működik jól a programzenei területeken, pl. a hangulatkeltő filmzenék, színpadi zenék esetén. (Óvatosan kell azonban bánni az ilyen magától értetődő hatásokkal – könnyen közhelyszerűvé válik tőlük az anyag.)

Bizonyára nem véletlen, hogy ennek a kornak alkotója az első olyan zeneszerző, aki vállalt foglalkozása szerint “színpadi zeneszámok”-at komponál: *Alfonso della Viola*.

Della Viola a cinquecentóban a ferrarai udvarnál szolgált, mint hangszeres zenész és kórusvezető. Két kötetnyi négyszólamú madrigálja és hegedűdarabjai mellett mint színelőadások, tragédiák, drámák, pásztorjátékok buzgó zeneszerzőjét tartják számon. Olyan művekről tudunk az általa komponált zenével, mint *Giraldi Cintio* Orbecche c. darabja, vagy *Agostino Beccari* Il Sacrificio. Sajnos ezek a színpadi zenék javarészt elvesztek.

Gesualdo da Venosa - avagy egyszerűen: *Carlo Gesualdo* – az utolsó, s tán a legizgalmasabb alakja a madrigálirodalomnak. *Venosa* hercegének regényes története viszonylag ismert. Talán nem túlzott rosszmájúság azt feltételeznem, hogy ismertségét nem feltétlenül zeneművei - amúgy elvitathatatlan - egyediségének köszönheti, azt inkább a véres drámák kétes értékű népszerűsége szavatolja ill. a borzongásra mindig is fogékony emberi kíváncsiság. A legendás történet röviden: feleségét, *Maria d’Avalost* és szeretőjét, *don Fabrizio Carafát* „in flagranti” érte, és azon nyomban meg is ölte őket. Ez a véres dráma kézenfekvő módon erős nyomot hagyott *Gesualdo* műveinek elemzésein; nehéz elkerülni a nyughatatlan, hirtelen természetű ember és szerzői alkata közti párhuzamot. Kétségtelen, hogy madrigáljai drámai tömörségűek, híresen merész harmóniai, disszonanciái sajátos egyéniségről árulkodnak – de hogy ennek van-e köze az elkövetett családi gyilkossághoz, az már egyáltalán nem biztos.

Műveinek erejét, felkavaró, megrázó voltát harmóniavilágán túl a dallamok szakaszoltsága, furcsa bomlottsága okozza. Manierista szerző – nála a reneszánsz kiegyensúlyozottsága helyett impulzív, hektikus megfogalmazásokat találunk. Az indulatosság, töredezettség már a barokk előszeleként van jelen művészetében, de a barokk stílusánál sokkal nyersebben, szinte könyörtelenül. Zenei gesztusokban képes

gondolkodni, gyors, erős hatásokkal dolgozik, Anton Webern szűkszavúsága jut róla eszembe, mintegy négyszáz évvel későbből. Nagyon *modern* szerző Gesualdo, és itt nem pusztán az újításokra gondolok; modernitása az aktuális esztétikai határok feszegetésén túlmegy, a zenét a maga komplexitásában kezeli, abszolút felülemelkedve saját korán.

Egy nagyon ismert madrigálját idézem – ismertsége természetesen nem véletlen, hallatlan erejű műről van szó. *Moro lasso* (Meghalok a kintól) a címe, Gesualdo saját szövege:

*Moro, lasso, al mio duolo,
E chi può dar mi vita,
Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!
O dolorosa sorte,
Chi dar vita mi può,
Ahi, mi dà morte!*

[Magyar nyersfordítása: Meghalok a kintól, / És ki életet adhatna nekem / Jaj, megöl, nem segít! / Ó keserű sors, / Ki életet adhatna nekem, / jaj, halált ad!]

Mondanivalója tipikusan gesualdói: a virágok, felhők és lelkesült életigenlés helyett nála a kín, a fájdalom, a halál a főszereplők. A zenei utánpótlás itt is példaértékű, ez az eszmény Gesualdo kompozícióiban is alapvető, de a zene amplitúdója jóval szélesebb. Drámaibb harmóniak, merészebb ritmika jellemzi. A *Moro lasso* kezdő ütemeiben a halál moccanatlansága feszül az élet – „vita” – pezsgő tizenhatodainak; bár ritmikailag igen eleven ez az „élet”, mégis igencsak vadul hangzik, legkevésbé sem vidáman:

The image shows a musical score for the madrigal "Moro lasso" by Gesualdo. It consists of two parts. The top part is the vocal score, featuring five voices: Soprano I, Soprano II, Contralto, Tenore, and Basso. Each voice part has a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below each staff. The bottom part is the piano accompaniment, featuring a grand staff with a treble and bass clef and a common time signature. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with lyrics written below.

A madrigálok boldogságtól, haláltól, erotikától és ezer más emberi érzelemtől túlfűtött világát Róma kissé szorongva figyelte. Ugyanennyire – ha nem még jobban –

zavarta a polifónia egyre követhetlenebb burjánzása: ebben az időszakban születtek már akár 50szólamú (!) művek is, amiktől a vallásos szöveg érthetlenné, a szerkezet kaotikussá vált. Az egyház ellenkezése odáig jutott, hogy a tridenti zsinat ki akarta tiltani a templomból a többszólamú zenét. Végül III. Gyula pápa végre tettekre szánta el magát: a zene vallásos szerepének megerősítésére kijelölt egy remek komponistát: *Giovanni Pierluigi da Palestrinát*. Bár Palestrina első kiadott műve éppen egy madrigál, életét a szakrális zene megújításának szentelte. (Alkotómunkájának furcsa szépségű története, hogy első madrigálkötetét majd' 30 évre rá követi egy második; megannyi tökéletes egyházi kompozíció után az idős mester összegyűjti és kötetbe rendezi régi, lírai világi műveit...)

Klasszikus, letisztult, tökéletes vokális műveket adott az egyháznak Palestrina. Magától értetődő, egyszerű dallamvezetései mögött hallatlanul fegyelmezetten felépített kontrapunktikus struktúra áll – egy szép legenda szerint a Palestrina műveit tartalmazó kötetet az oltárhoz láncolták, ezzel jelezvén, hogy soha nem térhet el az egyházi zenélés az ő módszerétől. Igaz „sziklája” lett a vallásnak. Zenéjének már-már aszketikus volta nem tűri az érzelmességet, de nem is fosztja meg hallgatóit a mély érzelmektől. A tiszta erkölcs, az áhítat zenéje az övé. Annak ellenére, hogy ritmikája már kötött, mégis a gregorián lebegését halljuk benne viszont. Nemes, méltóságteljes kompozíciói a kereszténység leginkább tiszteletreméltó aspektusát emeli ki: az ember alázatteljes, örök főhajtságát a Magasabbrendű előtt – lett légyen az Isten, a Lélek, az Élet, avagy a Tudás maga.

A római egyház bármennyire igyekezett is távol tartani magát és híveit az érzelmek pokoli csábításától, bármennyire is próbálta a templomot megtisztítani az érzelmekre ható látványosságoktól, a túlzottan „földközeli” zenétől, mégis elkerülte a figyelmét, hogy az istentisztelet *maga* egy jól felépített, dramaturgiaiailag tökéletes színházi előadás.* (Tulajdonképpen azt is elképzelhetőnek tartom, hogy Róma ezzel abszolút tisztában volt...) A mise zsenialitásának része, hogy a „nézőket” az áldozás szertartásával belevonja az előadásba, mi több: annak éppen a csúcspontjában, az eucharisztia idején. Hatásvadász ugyan, de működik... Nincs az az ember, aki, ha csoda történik vele – márpedig a keresztény hit szerint Krisztus testévé válik az ostya, amit az áldozó magához vesz -, kívül tudna maradni az eseményeken.

Az *Ordinarium Missae*, vagyis a mise állandó részei - Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus és Agnus Dei – kórustételek voltak, melyek közül mind több került át a schola, vagyis a klérus énekkarának feladatkörébe. Előadásuk ezért egyre inkább művészi igénnyel történt. Ebből eredt aztán a zeneirodalomnak az a műfaja, mely egészen napjainkig ihlető műsája volt úgy a reneszánsz zeneköltőinek, mint Bachnak, Handelnek, Haydn-nek, Mozartnak, Beethovennek, vagy akár Sztravinszkijnek is. A misét író zeneszerzők nagyrésze természetesen vallási meggyőződését is kifejezte ezekben a kompozíciókban, de a keresztény hit egyáltalán nem előfeltétele a miseírásnak – gondoljunk csak Sztravinszkijra. Maga a *műfaj* önállósította magát, szövegének mélysége, felépítése, drámai ereje kínálja magát a megzenésítésre.

Természetesen a keresztény hitű szerzőknek a miseírás számtalan alkalmat kínál teológiai utalásokra is. Bach h-moll Miséjéből említenék erre két példát. Jézus Krisztus

*Erre ugyan utaltam már az első fejezetben is, mégis itt, Palestrinánál érzem a helyét a mise teljes áttekintésének; Machaut, Dufay, Josquin és legfőképpen Palestrina munkái nélkül nem láttam ehhez megfelelő alapot, sem hivatkozást.

kettős természetét – mint valóságos Isten és valóságos ember – rögtön a mise elején, a Kyrie tétel „Christe eleison” részében, vagy a Credo második tételének kezdetén „Et in unum dominum Jesum Christum” megzenésítésénél világosan ábrázolja a szöveg két szólamra való kiosztásával. Másik példa erre a Credo témája is – Credo in unum Deum, Hiszek egy istenben -, mely a szöveg hét szótagjára hét hangot juttatva megidézi a hetes számjegy szimbolikus jelentését: a 7 a teljesség száma, utalás a teremtő Isten hétnapos munkásságára. (Számptalan egyéb szövegi, szimbolikai és szerkezeti utalás lelhető fel a h-moll misében, csakúgy, mint Bach más vallásos szövegre született kompozícióiban.)

A mise öt tételét a zeneszerzők nem feltétlenül öt tételben jelenítették meg, köszönhetően a Credo és Gloria tételek hosszának, ezeket többen kisebb szakaszokban dolgozták fel. Az eredeti szöveg felépítésének megfelelően a leghangsúlyosabb rész mégis a Credo, a hitvallás, mely az öt tétel közül a harmadik, tehát központi elhelyezkedésű. Az ezt megelőző tétel a Gloria, az utána következő a Sanctus – mindkettő ujjongó, dicsőítő ének. A mise „felütését”, nyitányát a Kyrie szükszavú három mondata adja, zárását a szintén hármastagolású, de – a Kyrie ABA szerkezetével szembeni - AAB osztású Agnus Dei. A teljes öt tételt tehát tekinthetjük akár egy nagy ötös formának is, melynek részei jelölhetőek így: A-B-C-B-A. Arról a hídformáról van tehát szó, melyet Bartók is nagyon kedvelt, magát a nagy öttételes felépítést is – pl. a Concertóban -, de egy darab vagy tétel belső tagolásaként is, például a Cantata Profana esetében.

Leonardo Da Vinci meghatározása szerint: *A boltív két egymásnak támaszkodó gyengeség, amelyből végtelen erő keletkezik.* Nos, nem nehéz meglátni a párhuzamot az építészeti és zenei boltív között; a „boltív”, vagy a „hídforma” ha úgy tetszik valóban sziklaszilárd építmény. A legnagyobb feszültség a csúcán keletkezik – a mise esetében a Credóban.

A Kyriéről az előző fejezetben már esett néhány szó. Kiegészítésül még annyit, hogy ez a néhány sor az, amit az egyház a liturgiában megtartott görög nyelven, ezzel is nagy hangsúlyt adva a mise kezdetének. Ma a latin nyelv hordozza azt a többlettartalmat, amit a korakeresztény időkben a görög; az európai intellektus, művészet, szellem tolmácsa ez a nyelv. (Sztravinszkij azzal az intellektuális csavarral, hogy az *Oedipus Rex* szövegének latin fordítását használta, azonnal mitikus magasságokba emelte a zenedrámát, mintegy liturgikus színezetet adott neki. Világos tehát, hogy maga a nyelv is képes erős dramaturgiai eszközként viselkedni.) A görög megszólítás Istennek fokozza a főhajtás erejét, ill. méginkább kiemeli annak az érzelemhalmaznak megkülönböztetett, egyedi mivoltát, mellyel a halandó Istenéhez fordul. A nyelven kívül feltűnő még a három mondat szikársága. Nincs ciráda, szófűzér, nincs semmilyen „mellébeszélés”, egyenes, világos tömör a fogalmazás, már-már aszketikus. Isten irgalmát kérni, remélni csak így lehetséges - szükségtelen rimánkodni, sajnálatot kierőszakolni pedig lehetetlen. Ez a három mondat igazán nemes formában szól Istenhez, alázattal, mégis büszke, férfias erővel.

A Gloria extázisa oldja fel ezt az érzelmi blokkot, ez a végeláthatatlan hömpölyege a magasztalásnak. Áradnak a szinonímák, a megszólítások, mintha most éppen fordított helyzet állna elő: az ember lelkét teljesen betöltő érzelmek kiszorítanak a határokat biztosító intellektuális kontrollt. A kezdő elentétpár józansága után – *Dicsőség a magasságban Istennek/ és a földön békeesség/ a jóakarató embereknek* – szinte egymás sarkára hágnak a hízalgő szavak:

*Dicsőítünk téged, áldunk téged
imádunk téged, magasztalunk téged,
hálát adunk neked
nagy dicsőségedért.*

Ez a nagy tempójú felsorolás a megszólítások erdejébe torkollik:

*Urunk és Istenünk! Mennyei király!
Mindenható atyaisten!
Urunk, Jézus krisztus: egyszülött Fiú,
Urunk és Istenünk,
Isten báránya, az Atyának Fia!*

tovább fokozva az iramot. Valamelyest fékező erővel hat ugyan a következő, páros sorszerkezetű szakasz:

*Te elveszed a világ bűneit:
irgalmaz nekünk!
Te elveszed a világ bűneit:
hallgasd meg könyörgésünket!
Te az Atya jobbján ülsz:
irgalmaz nekünk!*

de ez leginkább csak arra szolgál, hogy mint egy összenyomott rugó, koncentrálja a ki nem élt erőket, melyek aztán a zárósorokban robbannak ki:

*Mert egyedül te vagy a Szent,
Te vagy az Úr,
Te vagy az egyetlen Fölség:*

- ezzel a három sorral, mint egy vízeséssel sodródunk a tétel csúcspontjához, a Szentháromsághoz: -

*Jézus Krisztus,
A Szentlélekkel együtt
az Atyaisten dicsőségében! Amen.*

Ezután a kitárulkozás után kizárólag pragmatikus modorban lehet közölni bármit is, megóvando a hallgatót – vagy a mise esetében a részvevőt – az érzelmei túlzott szabadon engedésétől, vagyis a tébolytól. Következik tehát a *Credo*, a hitvallás. A Gloria líráját epikus nyugalom váltja fel, higgadt közlés, mintegy biztosítva Istent arról, hogy az, aki most arról nyilatkozik, hogy az Úr szolgája, az világos értelemmel teszi ezt, értelmi képességeinek teljes birtokában.

A Credo szövege tartalmazza a keresztény hit leglényegét: az Isten egy, fia Jézus, a Szentlélek erejéből testesült meg, keresztre feszítették, feltámadott, eljön az Utolsó Ítéletre, mely után az ő országa örök, valamint a katolikus egyház egyetemes és apostoli voltát. (A katolikus szó egyetemes jelent eredetileg.) A tétel hangsúlya természetesen a

keresztre feszítés momentumán van, ez amúgy a tételnek szinte pontosan a közepén van: a 45 sorból a 22.-23.-24.:

*Pontius Pilátus alatt
értünk keresztre feszítették,
kínhalált szenvedett és eltemették.*

Nyilvánvalóan nem csúcs-, hanem mélypontról van szó. A krisztológiában a dogmatikai státusz-tan megkülönbözteti a *lealázkodás* (status exinanitionis) ill. a *felemeltetés* (status exaltationis) állapotát. Ezzel hozzák párhuzamba Krisztus Mennyből való leszállását, és feltámadása utáni felemelkedését. Így módon is tehát a legsötétebb, legsúlyosabb, letragikusabb pillanat a keresztre feszítés, origója a tételnek – és a krisztológiának is.

Mint minden dramaturgiailag fontos rész esetében a miseszöveg folyamán, ehhez a mélyponthoz is igen átgondolt és kidolgozott út vezet. A Credo kezdete nagyon praktikus tartalmú:

*Hiszek az egy istenben,
mindenható Atyában,
mennynek és földnek,
minden láthatónak
és láthatatlannak Teremtőjében.
Hiszek az egy Úrban: Jézus Krisztusban,
Isten egyszülött Fiában,
aki az Atyától született
az idő kezdete előtt.*

A fenti szakasz utolsó sora már sejtetni enged valamit az utána következőkből: „az idő kezdete előtt” – mondja, és ezzel a pragmatizmus erejét veszti, beszivárogoz a hit miszticizmusa. Az ismétlődő szavak is fokozzák a spirituális erők megidézését:

*Isten az Istentől,
Világosság a Világosságtól,
Valóságos Isten a valóságos Istentől.*

És a leghomályosabb kijelentés:

*Született, de nem teremtmény:
Az Atyával egylényegű
és minden általa lett.*

Erről, a mi világunktól hallatlanul távoli, földöntúli helyről ereszkedik le Jézus a következő sorokkal:

*Értünk, emberekért,
a mi üdvösségünkért
leszállott a Mennyből.
Megtetesült a Szentlélek erejéből*

*Szűz Máriától
És emberré lett.
Pontius Pilátus alatt
értünk keresztre feszítették,
kínhalált szenvedett és eltemették.*

Ebből a mélységből két gyors drámai lépcsőn jutunk el a katartikus vígaszig:

1.
*Harmadnapra föltámadott
Az Írások szerint,*

2.
*Fölmént a mennybe,
Ott ül az Atyának jobbján,*

3.
*De újra eljön dicsőségben,
Ítélni élőket és holtakat
És országának nem lesz vége.*

Ezzel a Credo tétel két hitágazatának – 1. Credo in unum Deum, 2. Et in unum Dominum Jesum Christum – végére értünk. A harmadik, talán a legmisztikusabb hitágazat a Szentlélekről szóló: Credo in spiritum sanctum.

*Hiszek a Szentlélekben,
Urunkban és éltetőnkben,
Aki az Atyától és a Fiútól származk.
Akit éppúgy imádunk és dicsőítünk,
mint az Atyát és a Fiút,
Ő szolt a próféták szavával.*

A szöveg sugallata szerint a Szentlélekben való hit tűnik a legnehezebbnek – nyilvánvalóan valóban ezt a legnehezebb elfogadtatni az egyszerű hívőkkel. A Szentlélek testetlen, spirituális lény; formailag abszolút nem leképezhető, szemben Istennel, akiről itt Európában mindnekinek egy szakállas öregember jut eszébe, ilyen-olyan emberi tulajdonsággal felruházva, Jézusról nem is beszélve, aki anya által született, igazi emberként. A Szentlélekről szóló sorokban jónak látták kicsit iskolás modorban emlékeztetni a hívőket arra, hogy „mint tudjuk“, Őt éppúgy imádjuk és dicsőítjük, mint az Atyát és a Fiút, és ezzel a további kérdéseknek nincs is helye: ez valódi dogma, hiszünk a Szentlélekben, mert imádjuk, imádjuk, mert hiszünk benne.

Nem tűnik véletlennek, hogy ez után a maximális bizalom hangoztatása után következik a vallás formális kereteiben való hittétel: az Egyházba vetett hit, az egy keresztség hangsúlyozása és a föltámadásra, örök életre való türelmes várakozás:

*Hiszek az egy,
Szent,*

*Katolikus és apostoli
Anyaszentegyházban,
Vallom az egy keresztséget
A bűnök bocsánatára,
Várom a holtak föltámadását
És az eljövendő örök életet. Amen.*

Ezzel ismét némiképp praktikus mederbe terelődött a Credo, mely után jól esik a Sanctus tétel örvendezése.

A barokkban Credót már több, külön tételben fogalmazzák meg a zeneszerzők, ami tekintettel a szöveg hosszára és összetett voltára, nem csodálható. [Bach h-moll miséje ebből a szempontból is csodálatraméltóan bonyolult szerkezetű; a nyilvánvaló mondanivalón túl komoly teológiai üzeneteket is közvetít, például: 451-ben a Kalcedoni zsinaton kimondták: Jézus Krisztus két természetben ismerhető meg, nem keveredve, megváltoztathatatlanul, elválaszthatatlanul és oszthatatlanul. A Credo „Et in unum Dominum Jesum Christum“ szakaszát Bach egy duettel kezdi. Kettős kánonban szemlélteti Jézus kettősségét, két hangszer szólam közti kánonban és két énekszólam közöttiben, egyszerre utal tehát a kettősségre és a zsinati négy jelzőre.]

A Sanctus-Benedictus tételt is sok szerző külön tételben „tárgyalja“, ami szintén érthető, hiszen az „Áldott, aki az Úr nevében jön“ ismét Krisztusra vonatkozó sor, tehát jóval bensőségesebb hangvételi, mint a „mindenség Uráról, Istenéről“ szóló szakasz, ráadásul a két hozsanna sor is egyértelmű formaalkotó:

*Szent vagy, szent vagy, szent vagy
mindenség Ura, Istene.
Dicsőséged betölti a mennyet és a földet,
Hozsanna a magasságban.
Áldott aki jön az Úr nevében.
Hozsanna a magasságban.*

Fontos megjegyezni, hogy a Kyrrie és Gloria tételek az ú.n. előmise részei a liturgiában, a Credo az igeistentisztelet – olvasmány-, ima- vagy tanítóistentisztelet néven is - során hangzik el, a Sanctus-Benedictus és az Agnus Dei pedig már az eucharisztikus áldozat szakaszában. A két utolsó tétel szövegei ehhez mérten mélyen misztikus, érzelmi tartalmúak; legfőképpen pedig az Agnus Dei, ami már kifejezetten az áldozás körébe tartozó ének. (A Sanctus az Átváltozás szakaszában hangzik el.) Nagyon szépen vezet a Benedictus szövege az Agnushoz; a hozsannázás, dicsőítés, hitvallás, megfeszítés, feltámadás, utolsó ítélet drámai kavalkádja után az *áldott* szó hoz valami belső békét, ismerős nyugalmat, szinte feloldozást.

Agnus Dei – Isten báránya. Ismét a hármasság ősi biztonsága, ismét egy olyan ima, melynek egyszerű lejtésében meg lehet kapaszkodni, ismét a jelenvaló Jézus, aki kereszthalálával megváltott minket, ismét az örök vágy a béke, a megnyugvás iránt – lehetne-e szebb befejezése egy szertartásnak?

A reneszánsz legnagyobb produktuma, a vokálpolyfónia elérte csúcát, mind az egyházi, mind a világi műfajok tekintetében. Az énekes művek mellett a hangszeres zene alárendelt szerepet töltött be, annak ellenére, hogy maga a hangszeres kultúra virágzott; a különbség egyértelműen rangbeli jellegű volt. A korszak nagy zeneszerzői nem

fogalkoztak hangszeres zenével egészen a XVI. század végéig. Ekkor Velencében Giovanni Gabrieli, Angliában William Byrd és Thomas Morley munkáikkal jelentős változást idéztek elő.

A polifóniának, mint abszolút értéknek a feltétlen tisztelete befolyásolta a hangszerek világát is; ebből származtatható, hogy olyan hangszer lehetett népszerű, mely alkalmas volt a többszólamú játéokra. Ilyen volt a lant és a billentyűs hangszerek. Csodás művek születtek lantra, rengeteg szólómű is, de az énekhang adekvát kísérőjeként a kamarazene tekintetében is rendkívül gazdag repertoárral bírt e hangszer. (Bakfark Bálint is ekkor írta meg életművét.)

A hangszeres zene műfajai egyrészt a vokális művek átírataiból álltak. Ez nem jelent semmilyen értékvesztést, akkoriban az egyediség nem volt esztétikai kritérium. Másik nagy csoportot az eredeti hangszeres kompozíciók alkották, melyben olyan ígéretes műfajok jelentek meg, mint a preludium, ricercar, fantázia, postludium, tehát a hangszeres művészet absztrahált formái. A legkisebb értéket a tánczene képviselte - magára valamit adó zeneszerző ebben a műfajban nem alkotott.

A billentyűsök tekintetében először az orgona játszotta a főszerepet. Már 1425-ös dátummal találtak orgonatöredéket Sziléziából. A billentyűsökre írt gyűjtemények többsége azonban nem kifejezetten orgonára készült, a kor bármelyik billentyűs hangszerén előadhatóak voltak. Egészen a XVII. századig nem készültek zeneművek, melyeken a szerzőik pontosan megnevezték volna, hogy melyik billentyűs hangszeren javasolják műveik előadását. Ez alól egyetlen kivétel a virginál, mely már a XVI. században a figyelem középpontjába került.

E hangszer története és neve is bájos: a virgo=szűz szóból ered, mivel a jobb családok leányai tanultak rajta. Megragadó, mennyi szeretettel viseltettek ez iránt a hangszer iránt. Különböző hangmagasságú hangszereket építettek, a billentyűzetet a hangszer különböző pontjain helyezték el - volt kétoldali, dupla billentyűzettel ellátott is - , mindemellett a mechanikát tartó szekrények egyike-másika valódi képzőművészeti remek, sőt, még tűpárnácskát, fiókokat, varrodobozt is rejtettek magukban. Ez bizonyítja igazán, hogy a mindennapi élet megbecsült kellékei voltak.

A madrigálok éneklése, a lanton, virginálon való játék népszerűsége mind arról tanúskodnak, hogy a reneszánsz ember rátalált a zenélés, éneklés *önmagáért való* örömére. Azzal együtt, hogy természetesen a zene is, mint minden, emberrel összefüggő tevékenység hierarchikus felépítésű volt, mégis általánossá vált a zenélés élményszerűvé válása. Az akkori vokális művek közül a latin nyelvű, egyházi kompozíciók a legmagasabb szintű tudás manifesztációi; az anyanyelvű dalok, madrigálok a humanizmus nyitott elméinek haladó energiákat sugárzó alkotásai; a kamaraművek a hangszerjáték lehetőségeinek izgalmas forszírozásai. A zenei *hatás*, a *hangulatkeltés* eszköztárát találják meg a zeneszerzők a reneszánszban, és így megteremtik az alkalmazható zene világát.

4. „A BESZÉDSZERŰ ZENE“

Nicolaus Harnoncourt könyvének címét kölcsönöztem ennek a fejezetnek címeként – a barokk és reneszánsz zene dramaturgiai különbözősége ugyanis ezekben a szavakban foglalható össze tökéletesen.

A reneszánsz idején a zeneszerzők fő célkitűzése az, hogy minél tökéletesebben írjanak énekelhető dallamokat, sőt, a hangszeres muzsika dallamanyagát is a vokális zenei anyag viselkedése, modora predesztinálja. A barokkban a komponisták, teortikusok figyelme az *emberi beszéd*, a *retorika* felé tolódik el.

A zenei élet felépítése nagy változáson ment keresztül: elindult az eddig ismeretlen *szakosodás*. Egyes szerzők nem írtak mást, mint vokális műveket, mások csak vonósokra komponáltak, megszületett az *ünnepelt előadóművész* alakja, élesen elhatárolódva a zeneszerzőétől. Ezzel egyidőben a nyilvános hangverseny is teret kap. (Elsőként *John Banister* angol hegedűművész lépett közönség elé először a lakásán, majd sörházakban.)

A kulturális gócpontok továbbra is a királyi, főúri udvarok, az egyházi intézmények és önálló városok. Létrejönnek a polgárság által támogatott irodalmi-zenei összejövetelek, ezeket ma „szalonnak” neveznénk, akkor *accademia* volt a nevük.

A barokk ezerarcú, szerteágazó zenéjében lehetetlen *egyetlen* fő irányt meghatározni. Már a reneszánsz végén érezhető a feszültség, ami az egyazon korszak különböző útjain haladó művészek között vibrál. A XVI. század végére a polifónikus szerkesztésmód kimerül, az új megfogalmazások inkább harmónia alapúak. *Monteverdi* „prima prattica” és „seconda prattica” – első ill. második gyakorlat – elnevezéseket használ a két fő zeneszerzői irányzat megjelölésére; igen bölcsen egymás mellé, és nem hierarchikus sorba rendezve azokat. *Vincenzo Galilei* – Galileo apja - a „Dialogo della musica antiqua e della moderna” (Párbeszéd a régi és az új zenéről, 1578) című munkájában ennél hevesebben kel ki a régi stílus ellen. Bár a renaissance mesterek is egyre inkább figyeltek a szöveg érthetőségére, a retorikára, a „modernek” ezt mégis kevesellték, és a kiegyensúlyozott hangzásideállal szemben a recitáló énekbeszéd drámaiságát helyezték előtérbe. Az újítók mindennek előtt az emberi érzelmek, indulatok megjelenítésére vágytak, ehhez az ábrázoláshoz pedig ismét csak a sokat emlegetett dramaturgiai fogással: az ellentétek ütköztetésével jutottak el. Eltérő hangszíneket, tempókat, hangszercsoportokat, dinamikákat állítottak egymás mellé; a hitelen váltások sokkoló, erőteljes hatásaival dolgoztak. Már-már hektikus, zaklatott művek születtek. Az elszabadult szerzői invenciók kisüléseiként az 1600-as években olyan messzeható törvények szilárdultak meg a zenében, mint a vezető dallam uralma, a hangszerelés, hangszín dramaturgiai jelentősége, a hangolás, hangnemek rendszere, új összhangzattan, a dūr és a moll hangsor egyeduralma. Ezen túlmenően azok a műfajok is, melyek a későbbi komolyzene derékhatát alkotják, ekkor hódítanak teret: a versenymű, fūga, szvit, szonáta, kantáta, opera, oratórium.

A reneszánsz madrigalizmusának szófestő zenéi után most hangulatfesző zenei frázisokat, úgy nevezett *figurákat* alkalmaztak a komponálásban. A dūh, a hősiesség, az izgalom, az elmélkedés és egyéb lelkiállapotok ábrázolására szolgált egy-egy ilyen figura. Joachim Burmeister 1600-ban több tanulmányt is szentelt a figurák ismertetésének, és őt még sokan mások követték.

A dallamformákon túl a diszsonancia alkalmazása is új szerepet kapott. Eddig a diszsonancia-konsonancia az ellenpont szabályainak megfelelően szigorúan csak az egyenrangú dallamok kezelésének következményeképpen, igen kötött szabályok keretében jöhetett létre; a gondosan előkészített diszsonanciát azonnali oldással „hatástalanították”. A barokk érzelmi túlfűtöttségében ezek a diszsonanciák mindenféle előkészítés nélkül, váratlanul sújthattak le a gyanútlan hallgatóságra, hatásuk sokkoló erejű volt. (Érdekes viszont, hogy a többszóteles művek végén a számunkra evidensnek tűnő „taps-zenék” – gyors, frenetikus, virtuóz tételek – helyett, melyek mai nézetünk szerint garantálnák a zajos sikert, gyakorta találunk egy jóval „ártalmatlanabb”, szelíd menüettet vagy hasonló középtempójú darabot – pl. Handelnél -, amiből az a szándék tűnik ki, hogy nem szerették a közönséget felzaklatva, lelkileg felindulva elbocsátani; a végső harmónia, belső egyensúly nagyon fontos üzenete volt a zenének.)

A folyamatos basszuszólam, a „basso continuo” állandósult, biztos támaszt jelentett a felső, vezető dallam számára, így az szabadon szárnyalhatott. Általában ezt a kettőt jegyezték le a szerzők; köztük levő zenei teret a karmesternek volt tisztje kidolgozni, aki pedig bizton operálhatott a hangszeres művészek improvizációs készségével. Így fordulhatott elő az érdekes helyzet, hogy ugyanazt az operát egyik alkalommal kürtökkel és trombitákkal, máskor csak vonószerekkel adták elő, mindig más és más középszólamokkal. Léteznek olyan fennmaradt olasz operapartitúrák, melyekben az alsó és felsőszólam közti sorokat megjelenítették, de üresen hagyták, ebből evidens a szerzői szándék: tetszés szerint tölthette ki azokat a mű előadója. A mű és megszólaltatás tehát alapvetően két, egymástól teljesen különböző fogalom lett. Az előadók a mai gyakorlattól teljesen eltérő módon sokkal aktívabb, alkotói szerepet játszottak akkoriban. Kicsit hasonló ehhez a mai jazzjátékosok munkája – improvizációik miatt tökéletes, élő tudással kell rendelkezniük a saját zenéjük artikulációjáról, előadásáról, harmóniai felépítéséről. A komolyzenészek munkája mára jóval szolgálóbb, hiszen a zeneszerzők az évszázadok során egyre pontosabban kottázták le darabjaikat, egyre jobban körvonalazták papíron a műveik végső hangképét – ezzel együtt egyre kevesebb teret hagytak az előadóknak.

A zenei artikuláció* problematikája a barokkban jelentkezik erőteljesen, mivel ennek a zenének az esztétikai követelménye a beszédszerűség, az artikuláció zenei megjelenítése. Gyakran nevezik zenéjüket „zenei hangokkal elmondott beszédnek” (Sprache in Tönen) a kortársak. Harnoncourt érzékletes meglátása szerint „az 1800 előtti zene beszél, az 1800 utáni fest”. Az egyiket *meg kell érteni*, ahogyan minden, amit kimondanak, feltételezi a megértést, a másik olyan hangulatok révén hat, amelyeket nem szükséges megérteni, hanem *érezni kell***

Az előadók természetes artikulációs tudása mellett voltak részek, melyeket a szerzők valamilyen különleges artikulációban kívántak visszahallani, ezeket mindig jelölték. (Ezek a jelölések – pontok, kötőívek, vonalak – mai napig használatban vannak a notációban, jelentésük azonban nem feltétlenül ugyanaz már, mint a barokk idején.)

A hierarchia a zenében is maximálisan létezett. Voltak nemes és hitvány, jó és rossz hangok. Hadd idézzem erre Harnoncourt példáját. Egy 4/4-es ütem hierarchikus

*A hangok összekötése, elválasztása, egy-egy frázis tagolása, hosszú és rövid hangok alkalmazásának technikája stb.

** Nicolaus Harnoncourt: A beszédszerű zene

felosztása a következő:

EGY – kettő - három – négy
nemes – rossz – kevésbé nemes – értéktelen

Ez rögtön meghatározza a négyes ütem alaplüktetését, ill. játékmódorát is:

hangsúly – hangsúlytalan – kis hangsúly - hangsúlytalan

A feszültség-oldás, mint alapvető formaképző erő a barokkban már számunkra is igen világosan manifesztálódik tehát.

A fent idézett példa négyes sémája alapvető a barokk zenében; alkalmazható nagyobb zenei egységekre ugyanúgy, mint akár egymást követő tételekre is. Lényeg a *feszültség-oldás* folyton vibráló drámaisága. [Természetesen nem monoton sémáról van szó, hiszen a monotónia a barokkra vonatkoztatható lehető legtávolabbi fogalom! Vannak a hangsúlyozást is felülíró „parancsok“, ilyen pl. a disszonancia, melynek mindig hangsúlyosnak kell lenni, bárhova essék is.]

Ennek a kornak egyik sajátossága, hogy a táncok belekerültek az „előkelő“ zenei formák közé; itt már nem jelent alantas tevékenységet egy *jig, menüett, allemande* megkomponálása. Társadalmi jelenség lecsapódásáról van itt szó: a barokkban nyer teret egyre inkább a nemzeti jelleg hangsúlyozása, és ezt a hovatartozást hordozzák a különböző nemzetek táncai is. A konkrét táncok mellett maga a *táncritmika* is része lett a zenei megfogalmazásnak, ebből fakadnak a barokk zene jellegzetesen lendületes, szökellő, vágózó – vagy éppen hajlékony, lágy ritmikái, melyek erősen idézik a lassú vagy éppen gyors táncok mozdulatait. Dinamizmust, nyughatatlanságot, mozgékonytáncot sugároznak a barokk gyors tételek, szárnyaló szabadságvágyat, féktelenséget, eufóriát, életigenlést.

A folyamatos dinamikai változatosság még egyszál magában álló hangnak a megszólaltatásakor is szerepet kap. *Leopold Mozart* leírása szerint – akinek hegedűiskolája igen értékes forrás az akkori zene játékmódjának megértéséhez -: „Minden hangnak, még a legerősebben megfogott hangnak is van az elején egy kis, jóllehet alig észrevehető gyengesége, máskülönben nem hang lenne, hanem csak egy kellemetlen és felfoghatatlan zöreje. Ugyanez a gyengeség hallható minden hang végén. ... Az ilyen hangokat erősen kell megfogni, és fokozatosan elhalkítva a végén nyomaték nélkül kitartani. Ahogyan egy harang zúgása... fokozatosan elhal.“ Minden egyes hangban benne foglaltatik tehát a barokk esztétikája: a mozgalmasság, drámaiság, változékonyság. Még az olyan monoton, szinte gépszerű hangszeren is, mint amilyen az orgona, képesek voltak ezzel a technikával élni: a *teret* használták fel a hangképzésben. Tudvalevő, hogy orgonán nem lehet játék közben változó dinamikát produkálni, kizárólag a regiszterek manipulálásával tud az orgonajátékos hangszínt, vagy hangerőt váltani. Az orgona vagy szól – vagy nem szól, halkulni, erősödni nem tud a hangja. A Leopold Mozart által emlegetett hangképzést a templom terének bevonásával hozták létre, az orgonajátékos *belekalkulálta* játékmódorába a hang lecsengését, tehát annyival előbb hagyta abba az egyes hang billentését, amennyivel a lecsengés meghosszabbította azt. Ezzel eleget tett a „fokozatos elhalás“ kritériumának.

A templomi tér fantasztikus akusztikáját a zeneművészet már a barokk előtt is figyelembe vette, akár az egyszál emberi ének, akár mint a hömpölygő polifónia hatásának fokozását. Az osztott kórusos komponálás a reneszánszban is izgatta a zeneszerzők fantáziáját, több olyan mű maradt fenn, ahol két kórust kétfelé osztva állítottak fel, lényegében kvadrafon hangzást eredményezve. A templom maga természetesen szakrális térnek számított, és az abban felhangzó zene ennek a térnek a része lett. Ezt tudatosan használták ki a szerzők, pl. azzal, hogy a hangzást nem egyirányból generálták. Mindez a *hatás fokozását* szolgálta, azt, hogy a zenehallgatás megfogja az embert, és hogy akár meg is változtassa, befolyásolja. Az akkori hallgatóság más füllel hallgatta a zenét; teljes figyelemmel, koncentrációval, távolról sem kikapcsolódásképpen. A lutheri istentisztelet fontos szegmense volt az anyanyelvi vokális és a hangszeres zene előadása. Luther meg volt róla győződve, hogy a zenén keresztül jobban célba érnek a vallásos üzenetek. A zeneszerzőkön túl a barokk hangszerjátékosok is mindig belekomponálták a zenébe magát a teret, amiben játszottak, az általuk előadott zenét nem csak annak belső kívánalmai szerint vezették elő, hanem minden alkalommal újrafogalmazták az éppen aktuális tér kívánalmainak megfelelően. A hang terének, mint az alkotás részének a fontossága a XX. században ismét előtérbe kerül. Ekkor – és azóta is folyamatosan – születnek olyan kompozíciók, melyekben pl. a hangszer-játékosok a darab folyamán helyet változtatnak, vagy a zenekar egyes csoportjai nem a megszokott „sztereóterben“, a közönséggel szemközt játszanak, hanem körülötte, vagy akár mögötte; és ha éppen a megszokott pulpituson játszanak is, előfordul az is, hogy bizonyos egymás mögötti elrendezésben ülnek, rétegekre osztva a hangzó teret.

A zenekar ültetési rendje is nagyban különbözött a mai szimfonikusokétól; sokkal szellősebben, egymástól jóval távolabb ültek. A zenei „párbeszéd“ világos megfogalmazásához ez az adekvátabb elhelyezkedés. Jellemző a zenei visszhangtechnika alkalmazása*, melyeknél nem volt ritka, hogy a visszhang-hangszerek játékosait fizikailag is elkülönítették a zenekartól.

A barokk zene korabeli előadásához az is hozzátartozott, hogy legtöbb esetben a zeneszerző eleve tisztában volt műve majdani elhangzásának helyével, sőt alkalmával is, így már a komponálás alatt figyelembe vehette a tér akusztikai, méretbeli sajátosságait. Így soha nem fordulhatott elő, hogy például egy túl nagy teremben szólalt volna meg egy kislétszámú, intim légkört megkívánó mű, vagy épp ellenkezőleg: egy kis térbe nem zsúfoltak össze nagy előadói apparátust. A művek modorát, tempóját is nagyban befolyásolja az elhangzásuk helye, hiszen egy hosszú zengésű teremben túlzottan gyors tempóban semmit nem lehet eljátszani, mert így zavaros összecsengés keletkezne, értelmezhetetlen hang-egyveleg. A mai koncertgyakorlat egyik hibája az, hogy nem minden esetben a megfelelő térben hangzanak el a művek, ez pedig igen nagy kárára van a kompozícióknak. E tekintetben a színházi előadásokhoz komponált zene előnyben van, hiszen a zeneszerző minden alkalommal tekintetbe tudja venni az előadás akusztikai körülményeit, így tud megfelelő hangerejű zenét írni. A halk vagy hangos zene eléréséhez egyáltalán nem elegendő a bejátszások esetében a hangerő-szabályozó húzogatója, hiszen ha egy alapvetően hangos zenét a minimumra halkítunk vissza - például mert a színésznek a zenei szöveg fölé kell beszélnie -, akkor annak a zenének a nagy része tökéletesen elsikkad, elvész. És fordítva is igaz: ha egy halk zeneszámmal

* Egy-egy tutti-frázis halk megismétlése szólóhangszereken

zárunk egy jelenetet, azt hiába hangosítjuk mesterséges módon – az eredmény igen visszatetsző lesz, mestrekélt és természetellenes. (Kivételt képez ez alól természetesen az, ha dramaturgiai oka van pl. egy „ordító“ szólóhegedűnek, vagy egy suttogó dobpergésnek.)

A barokk dinamizmusához hozzátartozik a hangolás bonyolult és szerteágazó kérdésköre is. Megkísérellek kiragadni ebből olyan lényegi pontokat, mely a barokk zenedramaturgia megértéséhez feltétlenül szükségesnek tartok.

Ahhoz, hogy bármi fogalmat alkothassunk a hangnem-karakterisztikáról, tisztában kell lennünk a hangolás alapvető szabályaival.

Ami a mai zenehallgató számára általánosan ismert és elfogadott hangolás, az egy tökéletesen egyenletes lebegésű rendszer, amiben az egyetlen természetes hangköz az oktáv, amit 12 egyenlő félhangra osztunk – mely félhangok egyike sem egyezik meg a felhangrendszer arányszámai által kiadottal. Ennek a hangsornak a viszonyrendszere tökéletesen eltér a felhangrendszer által generált természetes hangközöktől, hiszen ha a hangok természetes arányaival építenénk fel egy skálát, akkor az nem egyenletes hangközökből állna. A XVI.-XVII. században erre a *természetes* rendszerre épült fel a hangolás. A vonatkozási pont, mely az „unitas“, Isten szimbóluma is volt egyben, a hangsor első hangja volt. Az ehhez arányított számok közül a minél egyszerűbb számított a nemes, jobb számaránynak, a bonyolult számarány pedig kaotikusnak, rossznak. Számokbeli kifejezése az oktávnak pl. 1:2, a kvintnek 2:3, stb. Ebből következik, hogy legnemesebb hangzása az oktávnak volt, és a többi hangköz, a szekund felé haladva egyre „rosszabbnak“ számított. Ez, az ún. *proporcio-tan* (viszonyszám-tan), sokáig befolyásolta a zeneelméletet. Ha végiggondoljuk: a gregorián zene első „többszólamú“ verziója egyszerű oktávpárhuzam volt, majd kvintpárhuzam; ezt követték a kétszólamú, eleinte óvatos ellenmozgások, mely a tercet is érintették már, lezárni azonban minden esetben oktávon zártak; a három- és többszólamúság megjelenésével is a záróakkord továbbra is az oktáv - esetleg plusz kvint - hangköz maradt; lassan elfogadták azt a zárlatot, melyben a nagy terc is szerepelt; a dúr-moll hangsorok megszilárdulás idején, a reneszánszban következett a kis terces moll zárlat (ez mindig csak kivételesen, dramaturgiaiilag indokolt esetben!), de még a barokk idején is előszeretettel zárlatoznak moll darabot is nagy terccel (ez az ún. „picardiai“ terc); a romantika idején születnek az első olyan kompozíciók, melyben a zárt tonális rendszer meginog, és - pl. Schumannál - előfordul, hogy egy-egy tétel nem az alaphangon zár -; a későromantikában rendül meg a tiszta dúr-moll világ, és válik kérdésessé a disszonancia-konzonancia feszültségkülönbsége. Tehát a „rossz“ hangközök elfogadásához, alkalmazásához hosszú évszázadoknak kellett eltelniük.

A proporcio-tanon alapszik Keplernek a szférák zenéjéről szóló elmélete, ill. a zenének az építészethez való hasonlítása is, hiszen egy épület számarányait hangarányokként így módon akár meg is lehet szólaltatni. (Palladio épületeinek alaprajzát gyakran zenei aspektusok figyelembe vételével tervezte.)

A *harmónia* fogalmát nem lelki értelemben használták, hanem fizikai valóságában. A 4:5:6 arány számított a tökéletesnek – három különböző konzonáns hanggal az alaphangra, C-re épülő dúr hármast adják ki. Ez vot a tökéletes hangzás, a *trias musica*, a Szentháromság szimbóluma. Emellet a moll hármast a 10:12:15 arányával sokkal rosszabb volt, morálisan is gyengének, kártékonyak tartották.

Az első fejezetben már említettem a pythagoraszi rendszert, mely a tiszta kvintet véve egységként építi fel a skálát. Ebben az intonációban a terc – pythagoraszi tercnek is

hívják – bővebb hangköz a természetes, 4:5 arányú megfelelőjénél, nem konzonáns, hanem inkább diszsonáns jellegű. Ezt a rendszert használták a görögök, és ezt vették át a gregorán zenéhez is Rómában. Ez az egyszólamú zenéhez és a párhuzamos orgánumhoz kiválóan megfelelő struktúra volt. A polifónia azonban hamar áttért a természetes tercre, hiszen a *trias musica* egyre inkább központi szerepet kapott a kompozíciókban. A XVII. századra általánossá vált a dúr és moll hangrendszerek megszilárdulása, szemben az addigi több egyházi hangnemmel. A hangnemek közti változatosságot, dramaturgiai többletet a természetes terc használata miatt a hangnemek közti különbség biztosította. A D-dúr *teljesen másként szól*, mint az F-dúr stb, hiszen a különböző hangmagasságról indított dúr skálák a C-E-G- hangok természetes tercének köszönhetően más-más hangköz-arányokkal rendelkeztek. Ezt a mai fülünkkel nagyon nehéz elképzelnünk, hiszen az egyenletes hangrendszerünk minden dúr skálája tökéletesen egyforma, semmilyen különbséget nem jelent, ha egy darab C-dúrban, vagy ha D-dúrban van, a skálák egymásutánja kizárólag hangmagasság-beli különbséggel bír.

Erre a tiszta nagy tercre alapuló intonálásra csak a natúr fúvósok voltak alkalmasak. A billentyűs hangszereket úgy hangolták be, hogy minden nagy terc természetes tisztaságú lett, más hangközök tisztaságának rovására. A természetes terc ilyen alkalmazását *középhangos hangolásnak* nevezték, mert a terc 1. és 3. hangját pontosan a közepén osztja a 2. hangja, így nem a felhangsor eredeti számarányait követi. Ebben a hangolásban nagyon különbözően szól a hangok egymásutánja, hiszen a kis szekundok nem egyenlőek, hanem különböznek egymástól.

A középhangos hangolást a XVIII. században Werckmeister *jól temperált* hangolása váltotta fel. Ez a kifejezés közel sem az egyenletes lebegésű hangolásra vonatkozik. Különösebb részletezés nélkül: ebben a rendszerben a tercek különbözően szólnak. Vannak olyanok, melyek nagyon megközelítik a természetes terchangzást, vannak kevésbé tiszták, és vannak pythagoraszi tercek is. A hangnemkarakterisztika itt is világos, mindegyik hangnem másként szól. A C-dúr és az ehhez közeli hangnemek, mint F-dúr és G-dúr szólnak a legtisztábban, ettől távolodva növekednek a feszültségek.

A dramaturgia eszköztára tehát a barokk korra tovább bővül a hangnemkarakteristikával. A régi zenei felfogásban a „csúnya“ hangzásnak éppúgy létjogosultsága volt, mint a „szépnek“; bizonyos intonációs nehézségek, feszültségteli hangsorok előre komponált részei voltak a zenedramaturgiai építménynek. Ezt nekünk már nagyon nehéz követni, hiszen fülünk hozzászokott az egyenletes, arctalan temperáláshoz, minen mást *hamisnak* hallunk. Nem akarunk a zenehallgatástól mást, mint romantikus szépélményt, lényeg, hogy a zene díszítse és legkevésbé se változtassa meg életünket. Az európai zenetörténet egészét azonban lehetetlen ezzel a hozzáállással felfogni, hiszen dramaturgiájának jelentékeny szegmensét veszítjük el. Olyan zeneszerzői szándékok semmisülnek így meg, mint például Bach kompozícióiban a gonosz, a sátán megjelenítésére használt nem tiszta felhangok a trombitákon. Ma már elterjedt a különféle korú zenék adekvát hangszereken és hangolásban való eljátszása. Érdeemes meghallgatni egy-egy darab historikus felvételét, és összehasonlítani egy kiegyenlített hangolású felvétellel. Hangsúlyoznám, hogy ab ovo soha nem jelent minőségi többletet egy darab eredeti hangolásban, eredeti hangszereken való előadása, mégis kitágítja zenehallgatási horizontunkat. Érdeemes vele próbálkozni.

A reneszánsz kiegyenlített hangzásideálja után a barokk dinamizmusában egyre-másra csillantak ki az egyéni hangú hangszerszólisták, és a deklamáló énekesek. A barokk az a kor, melyben a hegedű megkapja végső körvonalait, az eddigi sokféle,

hegedű-szerű előzmények – rebecek, fidelek, lírák – után. Az új esztétika szellemében megszülető monódia, énekbeszéd stílusát átveszik a hangszeresek is, szöveg nélkül, mégis érthetően beszélnek. A zenei dialógusban a *világosan artikulált* zenei frázisok válnak mindenütt általános követelménnyé.

A virtuóz hegedűdarabok soha nem látott tömegben születnek Itáliában. *Claudio Monteverdi* írja meg az első igazi szólóállásokat erre a hangszerre az Orfeo c. operájában és a Vespróban – szerzők és művek százai követik őket. Itália a barokk zene bölcsője, és a kor szinte szimbolikus hangszerének számító hegedűnek is. A cremonai, bresciai hegedűkészítők egész Európát ellátják hangszerekkel – Itália pedig hegedűművészekkel. Olyan hihetetlen hegedűeffektusokat alkalmaztak, amiket legközelebb a XX. században: ilyen pl. a *col legno* játékmód, vagyis a vonó fájával, nem a szőrrel való ütése, vagy a *sul ponticello*, a láb közelében való játék. Az eddigi esztétika megkövetelte a tömegbe való belesimulást, ezután a szólisták szinte fürdenek virtuozításban, a szólózenélés exhibicionista örömeiben.

A zenedramaturgia megerősödésével a barokkban körvonalazódik az a képessége a zenének, melyet a zenén kívüli dolgok megjelenítésében foglalhatunk össze. Bár erre számtalan technika, eljárás létezik, ezekben Harnoncourt mégis megjelöl négy fő irányt: akusztikus imitáció, képek zenei ábrázolása, gondolatok vagy érzelmek zenei ábrázolása, és a hangokkal való beszéd.

Az akusztikus zenei imitáció a legegyszerűbb, gondoljunk itt az állathangok utánzására, ami persze rendkívül szórakoztató műfaj. Sok szerző él ezzel a XIII. századtól kezdve napjainkig, lássunk rá egy kedves példát *Banchieritől*, aki a reneszánsz és barokk fordulópontján alkotott. A mű címe: Contrappunto bestiale alla mente, vagyis Az állatok rögtönzött ellenpontja:

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Jó láthatóan a felső négy szóló a kakukkot, a pulykát, a macskát és a kutyát utánozza, alul egy szép cantus firmus méltóságos hosszú hangjai által megtámogatva...

A képek zenei megjelenítése sokkal bonyolultabb - és legkevésbé sem komolytalan feladat. Ez a tulajdonsága a kompozícióknak évszázadok során alakult ki, az európai zenei hagyomány részeként. A reneszánsz hangfűző madrigálművészetére utalnék elsősorban, hiszen ott található meg ennek a leginkább körvonalazódott példatára. Egy csörgedező patak, egy erdő hajladozó fája, a szél zúgása mind olyan kép, melyeket a zene egyértelműen képes felidézni a hallgatóban, szöveg nélkül is. Ennél absztraktabb megközelítés is lehet a témának, például képes kifejezni egy harcias, erős férfit egy lágy női alakot, vagy éppen egy borissza, kövér, komikus „buffo“ figurát. A csatajelenetek, vadászjelenetek hangszeres megjelenítése nem különösebben komplikált feladat – ezek az első ilyen próbálkozások között szerepelnek. A barokk kedvelt műfaja lett a *programszvit*, melyben egész történeteket beszél el a zene – ilyen *Biber: La battaglia* (A csata) c. műve. Ennél extrémebb vállalkozás eredményeképpen létezik zenei elbeszélése egy komplett műtételnek is...

Az elvont fogalmak, gondolatok ábrázolása még összetettebb. A mai zenehallgatási szokások mellől aligha tudja bárki elképzelni, mennyire pontos információhalmaz volt képes a barokk zene közvetíteni. Ugyanis *mindig* valamilyen affektust jelenít meg, mindig érzelmi töltetet hordoz. Ennek a skálája igen széles. Ezért is lehetetlen igazán egy szóban megragadni a XVI-XVIII. század zenéjét, hiába nevezzük ezt a kort összefoglalóan barokknak.

A zenében való beszéd egészen az 1800-as évek elejéig teret kapott az esztétikában. Néhány erre vonatkozó gondolatot idéznék az akkori kortársaktól:

„A zene nem más, mint művészi beszéd“ (Quantz); „Ha másokat is meg akar indítani harmóniáival, akkor a zenének, pusztán a válogatott hangzatok és azok ügyes összekötése által, szavak nélkül úgy kell tudnia a szív összes rezdülését kifejezni, hogy a hallgató ebből, mintha igazi beszéd volna, az indítékot, a szándékot, a véleményt és a nyomtatékot, az összes hozzájuk tartozó részekkel, teljesen föl tudja fogni és meg tudja érteni. Akkor igazi élvezet!“ ; „A hangszeres dallam...is éppoly sokat igyekszik mondani, mint a szöveges zene.“(Mattheson) És a legfigyelmre méltóbb idézet, szintén Matthesontól: „A zenei dispositiónk egy szónoklat retorikai elrendezésétől csak a téma, a tárgy vagy objectum tekintetében különbözik: éppen ezért ugyanazt a hat részt kell betartani a zenében is, ami egy szónok számára elő van írva, nevezetesen a bevezetést, az elbeszélést, a fő gondolatot, annak megerősítését, a téves nézetek elutasítását és a befejezést.“*

Egészen tárgyszerűen követi tehát a barokk zene felépítése a retorika szabályait.

A hangszeres zene a vokális művészet mellett betöltött „másodhegedűsi“ feladatkörét végképp kinőtte. Felzárkózásának további bizonyítéka, hogy konkrét vokális műfajokat is átvesz, ilyen például a recitativo, az ária, vagy az arioso. Hovatovább a különböző nemzetek nyelve, beszédritmusa is jól felismerhető az ott született kompozíciókban.

Ma nem elvárható a barokk zene tökéletes értése, és ez nem pusztán a

*Az idézetek Harmoncourt: A beszédszerű zene c. könyvéből valók

zenehallgatási szokások rossz velejárója. Mióta elfordultunk saját korunk művészetétől, ijesztően sok zene áll rendelkezésünkre. A koncertéletben mintegy 4-500 év termése forog folyamatosan, aminek igazán mély megértéséhez lehetetlen minden tudást megszerezni. Ha a barokk kor termése közül válogatunk aláfestő zenét, mégis jobb, ha tisztában vagyunk vele: az egyik legbonyolultabb esztétikával bíró zenei világban járunk.

A hangszeres deklamáció kifejező-ereje, a hangnem-karakterisztika lehetőségeinek kiaknázása, a virtuóz szólisták sokszor szinte emberfeletti technikai tudása mind arra hívják fel a figyelmet, ami csírájában a reneszánszban is megjelent: a *hatáskeltés* fontosságára. Bátran nevezhetjük ezt hatásvadászatnak is, hiszen mindenlétező módon keresték az alkalmat arra, hogy megragadják a hallgatót. Az más kérdés, hogy ezt soha nem olcsó eszközökkel érték el.

A hatáskeltés a zene minden szegmensét átjárta. [*Caccini* ír először arról, hogy számára a legfontosabb az erőteljes „pódium-kisugárzás“, tehát a drámai hatás.] A vokális területre hihetetlen drámaisággal robbant be az új műfaj: az opera. A reneszánsz esztétikai követelményét, mely megzenésítések alkalmával az egész költemény lényegét kívánta visszahallani, felváltotta a szöveg szavainak ábrázolása, a dialógok közvetlen megjelenítése, erős drámai tartalommal. Mindennél fontosabbá vált a szöveg érthető eléneklése. A beszédszerűség a hangszeres művészet mellett az énekes megfogalmazásokban is követelmény lett.

Egyészen egyedülálló az opera műfajának születése: gyakorlatilag néhány zenész, tudós összeült – és kitalálták. Bardi és Corsi gróf firenzei cameratája volt az élenjáró, melynek tagjai voltak Caccini, Peri és Vincenzo Galilei. Példaképpént a görög tragédiák előadását vették – azzal a félreértéssel, hogy szerintük annak előadása végig valamiféle deklamációval, énekbeszéddel történt. Jacopo Peri *Euridice* c. operájának 1601-es kiadásához írt előszavából néhány mondat: „...látván azt, hogy a dallammal imitálni kell a beszédet (kétségtelen, hogy énekelve sosem beszéltek), úgy gondoltam, hogy az antik görög és rómaiak (akik sokak véleménye szerint egész tragédiákat énekeltek a színen) olyan dallamformát használtak, amely túlhaladt ugyan a rendes beszéden, de azért még az énekelt dallam alatt maradt úgy, hogy valami közvetítő formát vett fel...Ezért teljesen ráadtam magam arra, hogy félretéve minden eddigi énekstílust, azt keressem: hogyan kell érzékeltetni a költeményeket.“*

Első próbálkozásaik nem zenei jelentőségűek - mint általában az első próbálkozások egyike sem -, az új zenei fogalmazás invencióját köszönhetjük nekik. *Monódiának* nevezték az új énekstílust, melyben nem volt helye a nagy dallamíveknek; a szöveg érthetőségének feltétlen tisztelete, beszédszerűen történő előadása volt a fontos. A hangszerkíséret teljesen a háttérbe szorult, csupán harmóniai támaszként funcionált.

Ekkora merészségre, a hagyományoknak a teljes elvetésére csak olyan műkedvelők, tudósok lehettek képesek, mint a firenzei camerata tagjai. A „profí“ zeneszerzők túlon túl kötődtek a régi technikákhoz, hogy úgy mondjam, „túl sokat tudtak“ az értékekről ahhoz, hogy egy mozdulattal eltöröljék azokat.

Az új esztétikai irányelvek megjelenése sokkolóan hathatott mindenkire. A madrigálok gyönyörű énekszólamai, bonyolult szövete után hirtelen a teljesen lecsupaszított, néhány akkorddal kísért, egyszólamú *recitativo* hallgatása igencsak megrázó élmény lehetett. Azt, hogy ebből a hajmeresztő, eretnek gondolatból végsősoron

*Barna István: Örök muzsika

nem a könyvégetéshez hasonlatos kulturális dűlés és katasztrofális rombolás lett, *Claudio Monteverdinek* köszönhetjük. Monteverdi pályájának a felénél járhatott az új énekstílus születésekor, a későreneszánsz nagymestereként briliáns tudással bírt mind a polifónia szerkesztésről, mind az énekhang kezeléséről. Ezen a szűrőn engedte át az újítók találmányát, mely immár a több évszázados tudással átítatva, megszelídülve átlényegült, és így végre megszülethetett az a műfaj, mely máig a legnagyobb hatású, legösszetettebb zenei forma: az opera.

Monteverdi tudatosan, fokozatosan tárta fel a zene dramaturgiáját. Minden munkájánál aprólékos kutatást végezve kereste meg a zene eszköztárában a számára éppen szükséges formulákat, technikákat. Hogy ez mennyire valóságos kutatómunkát igényelt, mutatják például a *Tankréd és Klorinda párviadala* c. híres művének komponálásához kapcsolódó szavai: „Megvizsgáltam a gyors tempókat, amelyekről a legjobb filozófusok egybehangzóan kijelentik, hogy azok izgatott, harci hangulatban keletkeztek ... azután megtaláltam a keresett efféktust abban, hogy az egliszhangot tizenhatodokra osztottam fel, melyeket egyenként ütünk meg, amikor haragot kifejező szöveget kísérnek...” Elég körmönfont megfogalmazása a *hangismétlésnek*, de gondoljunk csak bele: eddig a hangismétlés egyáltalán nem szerepelt a zene palettáján! Az ellenpont szabályai világosan megtiltották, a vokálpolifónia nem tette lehetővé ezt a figurát. Monteverdi talált rá először, saját terminus technicusával „stile concitato“-nak, izgatott stílusnak nevezi. (Ez a játékmód ugyenezzel az elnevezéssel még Mozartnál is megtalálható.) A gyors hangismétlés izgalma számunkra már természetes drámai eszköz, de Monteverdi zenészei még döbbenet tiltakoztak, mikor a azt követelte tőlük, hogy sorozatosan ugyanazt a hangot játsszák el... A stile concitato az első olyan elem a zeneszerzés történetében, mely *tisztán dramaturgiai*, ma azt mondanánk rá: *effekt*. Ezzel elérkeztünk a zenei akció megszületéséhez, a testbeszéd zenébe foglalásához. Ennek az eszköztárnak széles skáláját ismerjük ma már, ide tartozik a félelem, remegés megfogalmazása a vonóstremolóok által, a sírás, sóhajtás az ú.n. sóhajmotívum által - melynél az első hang magasabb és hangsúlyosabb, második mélyebb és hangsúlytalan, mintegy az „oh jaj“ szavak lefordítása zenei nyelvre:

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

- , vagy a közelmúltból idézve Spielberg egyik remek thrillerének, a *Cápa* c. filmnek jól ismert lopakodó-közeledő cápamotívumát, mely John Williams szerzeménye:

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

Ez a típusú megzenésített mozgás megerősíti a szöveg tartalmát - vagy éppen a filmes ill. színpadi jelenet mellé képes idézni egy *másik*, nem látható szereplőt, mint a víz alatt közeledő cápát.

A közeledés-távolodás zenei megfogalmazása található meg a fent már említett Biber *La battaglia* c. szvitjének 5., „Der Mars“(sic) tételében, de például Musszorgszkij: *Egy kiállítás képei* c. népszerű művének szintén 5., „Bydlo“ – Ökrösszekér – c. tételében

is. Ez utóbbi esetében az eleinte halkán, kevés hangon megszólaló motívum a „szekér közeledtével“ egyre vastagabb felrakásban, egyre hangosabban szól, drámai fokozással a fortissimóig komponálva, majd ugyanígy visszafelé – halkul a zene, távolodik, majd eltűnik a szekér.

A drámai figurák használatának persze ez a legprimerebb használata, Monteverdi ennél jóval mélyebbre ás: ugyanazokra a szavakra a zene által különböző *kiejtést* fogalmaz meg, a mindenkori jelenet összefüggései alapján. (Ezt Mozart ugyanúgy alkalmazza, de Puccini is.) Így ugyanazt a szót „kiejtheti“ az énekes félelemmel telve, tisztelettel, vagy éppen szerelmi rajongást víve a figurába stb. Mindez nem az énekes színészi-zenei tehetsége által szólal meg, hanem a zenébe és az énekszólamba komponálva. Gyakorlatilag a színészi mimika, hangsúly, testbeszéd megerősítése a zene, ill. a *drámai szituálás* eszköze. Összetett formájában – ezt Puccini nagyon kedvelte – az énekes áriája, recitativója alatt a zenekar idézhet egy másik szereplőt, vagy akár helyszínt annak motívuma által; így többrétegűvé válik a szituáció, emelkedik a jelenet hőfoka.

Így született meg a fejezet elején már emlegetett figura-repertoár, melyet az énekes zenéből vettek át a hangszeresek. Az instrumentális művek túlnyomó hányada éppoly teátrális, mint az opera maga; képekkel, szereplőkkel, szituációkkal, drámai konfliktusok összeütközésével. Gyakorlatilag kódolt szöveget hallgatott az, aki akkoriban hangszeres koncerten ült. Az 1700-as évekre a figurák teljesen beépültek a hangszeres komponálás eszköztárába, olyannyira, hogy addigra pusztán hangszeres figuráknak érezték azokat. is őrzik. Bach vitte aztán vissza az énekes művekbe, nem véletlen, hogy sokak véleménye szerint énekszólamai azért olyan nehezen énekelhetőek, mert túlságosan hangszereszerűek. A figurákkal való komponálás hagyománya igen messzire nyúlik: még klasszikus szimfóniákban is van nyomuk.

Azzal, hogy Monteverdi összegezte a madrigál polifóniáját, az ellenponttant a monódiával, biztosította a barokk műfajok sokszínűségét. Operáiban egymás mellett létezik monódikus recitativo imitációs, kontrapunktikus struktúrákkal, énekesbeszéd, beszédszerű éneklés és hagyomány szerinti éneklés. (Ez Bachnál még szembetűnőbb, hiszen az ő polifón tudása elképesztő magasságú volt.) A műfaji sokféleségen túl a barokk egészen határozott nemzeti különbségeket deklarált a különböző népek zenélési szokásai között. Ez a tüntető kulturális nacionalizmus természetes velejárója volt a kornak, hiszen akkor került előtérbe igazán az individuum az alkotó zseni, a briliáns hangszerjátékos figurájában. Ennek felnagyított verziójaként nemzeti méretekben is érvényes lett az individualizmus. A kulturális versengés küzdőterén a két legnagyobb rivális Itália és Franciaország voltak. (A köztük lévő ellentét halványan ugyan, de mai napig észlelhető.)

A barokk zene, opera szülőhazája egyértelműen Itália volt; mintegy ellenreakcióként született meg a francia barokk. Akkoriban egészen világosan szóltak erről, pl. *Veuville*, 1704-ben így ír. „Önök ugyanolyan jól tudják, mint én, hogy nálunk most a zenészek két pártra szakadtak, az egyik mértéktelenül csodálja az olasz ízlést ... Hatalmi szóval eldöntötték, hogy száműzik a francia zenét mint a világ legízléstelenebb zenéjét. A másik párt, amelyik hű a hazájának ízléséhez, és mélyebb belátással bír a zenei tudományokba, nem nézheti bosszankodás nélkül, hogy még a királyság fővárosában is megvessék a jó francia ízlést.“

*Charles de Brosse*s ennél jóval mérsékeltebben ír erről egy levélben: „... szükségszerűen illetéktelen minden francia, aki véleményt merészkedik mondani az olasz zenéről, anélkül, hogy szülőhazájában hallotta volna. Egyetlen francia sem

sejtheti, mily elemi hatást kelthet a színpadon egy *Artaserse*, éppúgy, ahogy az olasz sem érti egy *Armide* szépségét. ... Ha Franciaországban olasz zenét énekelnek, az legalább olyan neveltséges lesz, mint a mienk Rómában; jobb tehát, ha e kérdésben kerüljük az ítéletalkotást.“

A művekről való „ítéletalkotás kerülése“ azonban a legkevésbé sem volt jellemző ekkoriban – különösen nem, ha éppen az olasz és francia zenéről volt szó. Az ellentét áthidalhatatlan volt a két nemzet zenélési, zeneszerzési szokásai között; egyenesen megvetették, lebecsülték egymás tudását, játékmódját. Ennek elsődleges oka nyilvánvalóan a nyelvi különbség volt, hiszen, minthogy minden zene ténylegesen a nemzete saját nyelvén *beszélt*, érthető okokból nem jutott el üzenete a másik nációbeli hallgatósághoz.

Az olasz nemzeti karakternek, ennek a messzemenően extrovertált, felfokozott érzelmvilágú, érzékeny szép nyelvű nációnak abszolút adekvát stílusa volt a barokk, és a barokk zenének abszolút adekvát hangszere volt a hegedű. Ez az instrumentum képes volt megjeleníteni a bel cantót, a nagyívű, édes olasz dallamosságot éppúgy, mint virtuóz futamaiban az életszeretetet, nyitottságot, pezsgést. A barokk zene nagyrészt vonósokra született Itáliában; fúvósokat inkább színezésre használtak, vagy a zenei párbeszédekben a vonósok kiegészítéseként.

Ahogy az olaszok hangszeres muzsikájukban is, operáikban is, és tulajdonképpen beszédjükben is folyton énekelnek, úgy a franciák táncolni szeretnek. A zenében is jól körülhatárolt formákban gondolkodnak, akár építészetiükben, vagy kertjeikben. Operáikat szinte csupán a balett apropójának tekintették.

A zenetörténet fricskája, hogy a francia nemzeti zene megteremtője az a *Giovanni Battista Lulli*, aki itáliából került kamaszként Párizsba, hogy ott már *Jean Baptiste Lully*-ként legyen a francia zene vezéralakja. Az olasz díszítések szabad improvizációi helyett Franciaországban még a variációk díszjeinek is kötött formákat határoztak meg, amit azonban igen kimunkált és artistikus módon fundáltak ki. Mindent áthat egyfajta rend, de korántsem vaskalapos, didaktikus nehézséggel, éppen ellenkezőleg: a mindig rendkívül fantáziadús, kecses dísz-kavalkád burjánzásán jólesően szüremlik át egy-egy gondolati struktúra, mely hűvösen elegánsá teszi a már-már öncélú figurációhalmazt. A francia „zenei etikett“ ilyen alapos és nagyfokú kiműveltsége mellől az olasz ösztönművészetet alantásnak, kultúrálatlannak érezték.

A tánc iránti rajongásuk miatt az opera helyett a „ballet de cour“, egy sajátos táncos zenedrámát kultiváltak, ebből fejlesztette ki Lully a francia operát. Lényeges különbség a *forma* mindenre kiterjedő, általános hatalma; *air*-ek – áriák - és *recitativók* váltják egymást, melyben az air szigorúan megkomponált, énekelt tánc, a recitativó pedig igen pontosan ritmizált monódikus szakasz. Itt az ária kísérete ugyanúgy csak a cselló és csembaló – a continuo-hangszerek -, mint a recitativóé, hangszerelési újdonságokat a gazdag hangzású kórustételek és a rengeteg hangszeres tánc biztosít. Az olasz operában a recitativókat mindig egy nagyívű ária követ, ezek formailag is megbontják a felvonást, nem úgy, mint a francia operában, ahol egy-egy felvonás folyamatában zajlik.

A *vetélkedés* magatartásformája nagyon kifejezetten van jelen a barokk kulturális életben. Ugyananez más síkon is föltűnik: egy új stílusban, a *concertato* megjelenésében, mely nem mást jelent, mint: *vetélkedve*. A *concertato* stílus a zene több szegmensére vonatkozik, a veresengés a különféle ritmikák, hangerők, hangszínek, hangszercsoportok között. Ez a kompozíciós igény vezet el aztán a concerto, a versenymű megszületéséig, amikor is egyetlen szólista „áll szemben“ a zenekar tuttjával.

Az olasz operaszerzők folyamatos törekvése arra, hogy a hallgatóságot műveikkel elkápráztassák, felhígította a valódi értékekkel bíró új művészetet. A komponisták ontották magukból az újabbnál újabb operákat, és ez a „termelés“ természetes módon kárára vált a tartalomnak. A szerzők és a közönség bálványozták az énekeseket; az ő kiszolgálásukra, vagy technikai tudásuk csillogtatására személyre szabott, virtuóz áriák születtek. *Benedetto Marcello* 1720 táján megjelent *Il teatro alla moda* (A divatos színház) c. szatirikus művében maró gúnnyal szól a zeneszerzés akkori visszasságairól, a felszínes teatralitásról, üres hatásvadásatról. Így ír: „A modern operaszerző néhány általános gyakorlati elvtől eltekintve nem veszi figyelembe a zeneszerzés szabályait. ... Mindenesre nem árt, ha ... néhány évig zenekarban hegedül vagy brácsázik, vagy valamely neves zeneszerző műveit másolja. Ha megőrzi ezeket a kópiákat, ... később remekül felhasználhatja őket saját operáiban... Mielőtt az opera szövegeknyvét kézhez kapná, szigorúan előírja a szövegírónak a versmértéket, meg azt, hogy egy-egy ária hány sorból álljon; továbbá megköveteli, hogy pontos könyvet kapjon, amelyben egyetlen pont, vessző vagy kérdőjel sem hiánazik. S amikor a szöveget megzenésíti, egyáltalán nem törődik azzal, hogy hol vannak a pontok, vesszők, kérdőjelek.

Mielőtt nekilát a komponálásnak, a társulat összes hölgytagját felkeresi, s felajánlja, hogy zsenijüket egyenesen az ő ízlésük szerint írt aria senza bassókkal, furlanettákkal, rigaudonokkal fogja szolgálni, sok kisegítővel, unisono hegedűszólamokkal, színpadi medvékkel.

Gondosan ügyel arra, hogy az egész szövegeknyvet egyfolytában el ne olvassa, nehogy megzavarodjék. ... A zeneszerző végül kijelenti, hogy kevés gyakorlattal rendelkezik és sok zenei hibát követ el, de csupán azért, hogy a közönség tetszését megnyerje. Ezzel a kijelentésével a közönség ízlését ostorozza, amelynek minden tetszik, akkor is, ha a mű nem jó; mégpedig azért, mert nincs alkalma jobbat hallani.

A komponista az igazgatót a lehető legkisebb fizetésért szolgálja, mert emlékszik azokra az ezrekre, amelyeket az igazgatónak az énekesekre kell költenie. Ezért aztán elégedett, ha oly keveset kap, mint a legutolsó énekes, csak arra vigyáz, hogy annyit kapjon, mint a kisegítők, a medve és a statiszták.A komponista áriáinak tempóját aszerint lassítja vagy gyorsítja, hogy az énekvirtuóz zsenijének a legjobban megfeleljen, mivel figyelembe veszi, hogy hírneve, hitele és minden érdeke végül is az énekesek kezében van; ezért aztán, ha szükséges, az áriákat, recitativókat, sőt még az előjegyzéseket is hajlandó megváltoztatni. ... Ha egy-egy ária esetleg nem nyeri meg az énekesnők vagy szeretőik tetszését, azt kell mondania, hogy ilyesmit a színházban, fényben, kosztümben, statiszták között ítélnék csak meg.“

Ellenállok az erős kísértésnek, hogy végül is az egész szöveget idézzem. Ennek a rendkívül szórakoztató, briliáns írásnak legtöbb bekezdése bátran megállja a helyét ma is, zeneszerzőkön kívül akár drámairókra, rendezőkre vonatkozóan. Minden sora arról tanúskodik, hogy Marcello – maga is több opera szerzőjeként – igen nagy ismerője a színháznak...

Itália és Franciaország pezsgő zenei életén túl I. Lipót császár uralkodása alatt Bécsben is rendkívül élénk zenei élet zajlott. Ez annak volt köszönhető, hogy I. Lipót mindennél jobban kedvelte a muzsikát, rengeteg pénzt áldozott operaelőadásokra és udvari zenekarára. (Ő maga is komponált, és nem is rosszul; pl. miséket, oratóriumokat is írt. Egy császári kapitány feljegyzése szerint: „Hallása olyan éles volt, hogy ötven zenész között is képes volt észrevenni, hogy melyikük játszott hamis hangot.“) Mivel a kisebb rangú főurak mindenben igyekeztek a császári udvart leutánozni, az uralkodó zene iránti

elhivatottsága gyakorlag az egész birodalomra üdvözítő hatással volt. A kisebb hercegségek is saját zenekart tartottak, a zene központi témája lett a társalgásnak. A vasárnapi istentiszteleten túl heti három-négy alkalommal voltak koncertek, melyeken elképzelhetetlen volt a már bemutatott művek újrajátszása, tehát elképesztő mennyiségben írták a szerzők a muzsikát.

Akkortájt a komponálás célja egyáltalán nem a „nagy művek“, remekművek létrehozása volt; a zeneszerzést egyfajta mestermunkaként értették, melyet a szerzők a legjobb lelkiismerettel és megfellebbezhetetlen szakmai tudás birtokában műveltek. Közöttük ott volt Bach, Handel, és Vivaldi is – akik ugyanezzel a hozzáállással, mesterségük iránti elkötelezettséggel, felelősséggel és alázattal végezték munkájukat. A szaktudás volt az alap, erre épült a zsenialitás. Egyik a másik nélkül soha nem működött - és nem is működik - a zeneszerzés területén.

Gondosan ügyeltek a szerzők arra is, hogy egy-egy nehéz, komplikált mű után könnyebben fogyasztható darabokkal szórakoztassák a nagyérdeműt. Ezzel biztosították azt, hogy a közönség ne forduljon el a művésztől értetlenül, és hogy a nehezebben felfogható darabokat mindig kíváncsisággal, érteni vágyással fogadják. [Ez a fajta „kulturpolitika“ is ismeretlen fogalom lett mára; a közönséget vagy a szemét árasztja el, vagy a szélsőséges, elitista akademizmus.]

A két barokk zenei nagyhatalom közül választhatott Európa többi állama, hogy melyikük stílusát kövesse. Az osztrák udvar Franciaország több évszázados ellenségeként nyilvánvalóan Itáliát találta szimpatikusabbnak. Bécsben rengeteg olasz muzsikus dolgozott, olyannyira elfogultak voltak irántuk, hogy osztrák zeneszerző vagy zenész csak nagy nehezen juthatott vezető státuszba. Az olasz zeneszerzői modort viszont óhatatlanul is ezerféle nemzeti hatás befolyásolta. Az itáliai mesterek mellett megfordultak itt németalföldi, angol, cseh, magyar, de francia zenészek is. Ebből formálódott aztán a jellegzetes osztrák stílus. Az itt bemutatott olasz stílusú operák szerkezetét különféle – az eredeti francia mellett osztrák, cseh népi - stílusú táncbetétek, sőt tisztán hangszeres versenyművek gazdagították. A folklorisztikus tartalom oly markánsan színezi az osztrák zenét, hogy általa jól kontúrozott arculatot nyer.

A „kulturális nemzeti megbékélést“ *Georg Muffat* zeneszerző tudatos céljának tekintette, így ír: „...ekkor azon fáradoztam, hogy a mélyértelmű itáliai affektusokat a franciák vidámságával és szeretetreméltóságával oly módon mérsékeljem, hogy se amaz ne legyen túlságosan komolyan pöffeszkedő, se emez ne legyen túlságosan szabadjára engedve.“ Másutt: „... A hadi fegyverek és indokaik távol állnak tőlem; a kották, húrok, a kedves zene-hangok adják munkámat és mivel a francia módít a némettel és a taljással vegyítem, ezzel nem okozok háborút, hanem talán e népek óhajtott egyetértéséhez, a kedves békéhez adok mintegy előjátékot...“ [Bartók ugyanilyen nemzet-összebékítő szándékot vitt néhány kompozíciójába – ő a Duna-menti népek összefogásáról álmódott. (Ez a vágya sajnos mai napig álom maradt...)] Ugyanezt a fúziót – az olasz és francia zene összeolvasztását – Észak-Németországban *Georg Friedrich Telemann* valósította meg.

Bach, Handel és Telemann együtt tudatosan keresték az új utakat a zeneszerzésben. Handel a melódia területét kultiválta, Bach és Telemann a hangszerelésre tette a hangsúlyt. Utóbbi bebizonyosodott, hogy ők találtak rá a lényegre: műveikben addig elképzelhetetlen hangzásokat kísérleteztek ki; ilyen radikális hangszínbeli újításokkal legközelebb kétszáz év elmúltán rukkolnak elő az impresszionisták. Bár a hangszerek beemelése a kompozíció egészébe, a hangszerelés művészete egyre

erőteljesebben része a zeneszerzésnek, még a XVII. századból is maradt fent olyan kotta, ahol „tetszés szerinti“ hangszerre ajánlja egy zeneszerző valamely darabját. Ebben a helyzetben különösen megdöbbentő, ahogy Bach és Telemann a hangszereket pozicionálja. Az tradíciónak tökéletesen ellentmondva emelnek szólóhangszeri rangra olyan hangszereket, melyek addig csak funkcionálisan szerepeltek, pl. a fagottot, melyet zenekari basszushangszerként használtak; vagy ilyen egyedi ötlet volt a vadászkürtök reflektorba helyezése, amelyeket azelőtt kizárólag vadászaton használtak (ez a változtatás Telemann nevéhez fűződik).

A barokk kor zenéje manapság igen népszerű, hiszen pompázatos, teátrális, nagyformátumú, színes, virtuóz; zakatoló gyorstételei száguldanak, lassú áriái szívettépőem zokognak... Ilyen tekintetben nagyon is adekvát a mai kor zenehallgató számára – mindazon külsőségeket megtalálja benne, melyek a romantika óta oly ismerősen kedvesek fülének. Kevesek kutatják az igazi mélységeit. Érthető, ha a barokk zene köréből kimarad az angol barokk, hiszen ezekre a darabokra a fenti jelzők közül a legtöbb nem használható. A szigetország mentes maradt a kontinensen dúló kultúrharcol minden szereplőjének hatásától, izoláltsága a művészetében bizonyos intimitást eredményezett. Zeneszerzői saját vérmérsékletük, ízlésük szerint komponáltak, mégpedig igen tartalmas műveket, mondhatni: megejtően szerény külsővel. Hallgatóságukat nem kápráztatták el pompázatos zenekari felállásokkal, virtuóz hangszerszólókkal, pazar kiállítású operákkal. Kis körökben, értő füleknek játszották a kifejezésre koncentrált darabjaikat, ezt bizonyítja egy halk, érzékeny hangú hangszer: a gamba széles körű népszerűsége is. A kamarazenei műfajoknak kedvezett mindez. *John Cooper* és *William Lawes* a barokk első felének angol komponistái. Az ő művészetükben maradéktalanul *angol* módon testesül meg a barokk szellem. Őket a szélesebb körben is jól ismert *Henry Purcell* követi, ő zárja le az angol barokk első nagy korszakát. Művészetének folytatójaként a már „kontinentális“ zenét komponáló *Georg Friedrich Handelt* tekinthetjük. Bár magával hozta a pompakedvelő, nagy barokk zenei gesztusrendszert, az angol dallamíró készség hagyománya töretlenül él Handel életművében is, és szinte törvényszerű, hogy a melódiák iránti elkötelezettségével végül Angliában élte le az életét, Angliában írta darabjai nagyobb részét. A nagy angol reneszánsz mester, *John Dowland* óta a „slágerírás“ valódi angol tudomány; természetesen ezek után nem véletlen, hogy ez az ország válik majd a Beatles - és a XX. századi popkultúra – hazájává.

Johann Sebastian Bach és *Georg Friedrich Handel* az a két szellemóriás, akiknek párosa megfellebbezhetetlen fölényrel uralja a barokk zene utolsó évtizedeit. Összegző és előremutató művészetükről oldalak ezreit írták már tele kiváló zenetörténészek, kutatók és írók egyaránt. Óriási életművük analízálása parttalan volna, szegmensek kiragadása pedig értelmetlen és silány vállalkozás; ehelyett inkább személyiségükről, figurájukról tartok érdemesnek néhány szót szólni, talán ez is tükröz valamit zenéjük drámai karakteréről.

Kettejük közül Handel volt a *sztár*, a zajosan, széles körben ünnepezt zseni – Bach a tudós mesterember, aki soha nem vágyott különösebb reflektorfényre.

Handel szinte mindig sikeres volt. Orgonavirtuózként improvizációival elbűvölte a közönséget, kompozíciói hihetetlen népszerűségnek örvendtek. A német hercegek egymást túllicitálva versengtek kegyeiért – mindegyikük saját udvarában szerette volna tudni őt, mint valami különleges csodát. Mivel Handel soha nem vetette meg a földi javakat, hamar saját előnyére fordította ezt: kizárólag igen magas összegekért volt hajlandó koncertezni, vagy műveket írni. Jó fellépésű, megnyerő modorú, szórakoztató,

nagy műveltségű ember lévén becsülték és keresték a társaságát a legjobb körökben is. Természete igen lobbanékony volt – de ez is hozzátartozott lendületes karakteréhez. John Mainwaring 1760-ból származó „Memoirs of the Life of the late Georg Friedrich Handel“ c. visszaemlékezésében említ meg egy jellemző anekdotát: Londonban vendégszerepelt egy híres olasz szoprán, bizonyos *Cuzzoni*; Handel *Ottone* c. operájában kívánta őt felléptetni. A hölgy megátalkodott módon kategorikusan visszautasított egy bizonyos áriát, amit egyáltalán nem volt hajlandó elénekelni. Handel így válaszolt: „Ó! Asszonyom, látom, Ön egy igazi nőstény ördög, de ezennel tudatom Önnel, hogy én viszont maga vagyok Belzebub, az ördögök királya!“ Majd ennek – valljuk be: igen hatásos - bizonyítására a derekánál fogva fölkapta a dívát és szitkozódott, hogy tüstént kidobja őt az ablakon. Ezek után a primadonna azonnal visszavett sztárallűrjeiből, és minden további hisztéria nélkül megtanulta a *Falsa imagine* című áriát. Amit egyébként igen jól tett, hiszen az ária előadása megerősítette mind az ő, mind a darab hírnevét: sikere olyan nagy volt, hogy a fél guinea-s operajegyek állítólag négy guinea-sre szöktek.

Handel saját műveinek utógondozásáról is gondoskodott: többféle kiadó által is terjesztette őket, amiből szintén jelentős bevételre tett szert. Mindig odafigyelt a közönségre, akit zeneműveivel megszólított, és anélkül, hogy morálisan egy jottányit is engedett volna színvonalából, zenei nyelvezetét mindenki által jól érthetővé alakította. Dallamai „fütyülhetőek“, könnyen felidézhetőek. Mélyen hitt a dallam erejében, ami kitetszik műveinek felépítéséből is: nála a középső szólamok inkább töltőjellegűek, nem annyira kidolgozottak, kimunkáltak, mint J.S.Bach darabjaiban.

Ennek a valódi barokk alkatú zeneköltőnek, aki mind az őt körülvelő embereket, mind üzletfeleit, feljebbvalóit és természetesen a közönséget is magától értetődő eleganciával hatása alá vonta, nem lehetett adekvátabb műfaj a nagystílus operánál és az oratóriumnál. Londoni tartózkodása alatt 1720-tól a Royal Music Academy zenei vezetőjeként fő tevékenysége az itáliai opera népszerűsítése volt. Handel munkásságának következtében London az európai operaélet központjává nőtte ki magát. Ő maga több, mint negyven (!) operát írt. Általános és széleskörű népszerűségének tanúbizonysága, hogy még életében viaszszobrot állítottak neki, és rögtön halála után egy évvel megjelent róla életrajzi mű. A XIX. században még Bach előtt újra felfedezték művészetét, darabjait visszaemelték a koncertéletbe - gyakorlatilag nem sokkal halála után. Sajátos módon – mondhatni: emberi és művészi alkatához közelálló teatralitással – tiszteleg emléke előtt Anglia: régi hagyomány szerint a híres Hallelujah kórust a közönség a mai napig is állva hallgatja.

Bach alakjában nyoma sincs azoknak az exhibicionista vonásoknak, melyeket Handelnél megtalálunk. Éppen ez a lenyűgöző benne, hiszen szinte egy adminisztrátor pedánságával és racionalitásával, egy szerzetes már-már aszketikus szorgalmával „gyártotta“ a zeneirodalom mindezidáig – bátran kijelenthetem – legtökéletesebb darabjait, melyek ennek a szerzői magatartásnak tökéletesen ellentmondóan a legmagasabb zenei poézissel, líraisággal, akár romantikával telítettek.

A számok iránti vonzódása miatt műveiben hemzsegnek a mágikus négyzetek, dátumok, mindenféle egyéb számbeli utalások. (Megjegyzem, akkoriban újraéledt a középkori elmélet a számok és zene közti szoros kapcsolatról. Leibniz, a korabeli nagy filozófus szerint a zene „a lélek tudat alatti számolása“) A zenén kívül is nagyon szerette az akkoriban divatos számtani rejtvényeket, feladványokat. Általában híve volt a tudománynak, és elvetette a „[zenei] mesteremberek száraz gyakorlatait“ - igazi muzsikának azt nevezte, melynek „végső kiteljesedése vagy legfőbb célja ... Isten

dicsősége és a lélek újratemtése“*. Ezt főként az ellenpont segítségével kívánta megvalósítani, annak belső dinamizmusával, energiáival.

Műveiben a barokk összegzését, esszenciáját tisztelhetjük. Tökélyre vitte a fűgát és a kánont, hangszerelése egészen elképesztően előremutatóak, formái a legkisebttől a Máté-passió óriásformálásáig megkérdőjelezhetetlenül stabilak és egyben költőiek. A többretegű, érzelmi és értelmi síkokon való megszólalás nagymestere volt. Aki műveit hallgatja, kutatja, az nem csupán a barokk zenélésről kap lényegi és átfogó képet, de az akkori retorika, poétika és teológia kapcsolatáról is.

Igen figyelemre méltó az a tény, hogy Bach karrierje a kezdetektől meredeken ívelt fölfelé, elismertsége úgy szakamai körökben, mint a közönség vagy a mecénások körében általános volt, híre bejárta egész Európát. Mindez annak dacára történt így, hogy szemben Handellel – ő semmit nem tett ennek érdekében, nem volt soha saját magának aktív menedzsere. Jól ismert magáról hangoztatott igen szerény véleménye, mely szerint „amit én szorgalommal és gyakorlással elértem, azt bárki más elérheti túrható, természet adta tehetség és képesség birtokában“.

Úgy tűnik, sikerre vitte vállalkozását, zenéjében „Isten dicsősége szól“, és „a lélek újratemtődik“ általa. Minden egyes műve a a *legtisztább*, az *abszolút erkölcs* manifesztációja – az ember erős készletét érez, hogy lehajtott fővel hallgassa. Erejének egyik példjaként említeném meg a több, mint tíz éves tanári pályám egyik legnagyobb tapasztalatát: lehet a zeneóra bármilyen, ihletett átélésre alkalmatlan időpontban, lehetek én bármennyire indiszponált, lehet a diáksereg bármilyen érdektelen, alulművelt, unott, zajongó, nemtörődöm – abban a pillanatban, ahogy Bach zenéje megszólal, döbönt csönd ül meg a termet, mindenki felkapja a fejét, és megbűvölten, moccanatlanul, teljes figyelmével az élménynek szenteli magát. Áldott pillanatok ezek. A szó eredeti értelmében...

A barokk zenéről való fejtegetésem „zárszava“ legyen *Frederick Christopher Kollmann* metszete, a „Zeneszerzők Napkorongja“**, ahol Johann Sebastian Bach neve áll középen, az akkori legünnepeltebb, legelismertebb *Joseph Haydn*t kiszorítva. Bach azóta is a zene origója, az örök mérce.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

*A *fűga művészetének* előszavából, lásd Wolff: J.S. Bach a tudós zeneszerző

** az *Allgemeine musikalische Zeitung* 1799-es, I. évfolyamából

5. FORMÁBA ÖNTÖTT JELLEMEK, DRÁMÁK

Rosen nagyon pontosan fogalmaz: „Gyakori és súlyos hiba azonban a stílusokat kizárólag a kifejezésbeli tulajdonságok alapján meghatározni: a XVI. század „elegáns“ festészetét manieristának, a klasszikus stílust apollóinak, a romantikust lelkesültnek vagy morbidnak mondani. A stílus, mint a zenei, festészeti vagy irodalmi nyelvhasználat egy módja, a kifejezés legszélesebb skáláit járhatja be. Egy Mozart-mű éppoly morbid, elegáns, vagy zaklatott lehet a maga nemében, mint egy Chopin- vagy Wagner-mű.“* Ebből a gondolatmenetből következik az is, hogy bármely korszak zenéjében megtalálható bármilyen gesztus, magatartás zenei megfelelője - amint ezt már a dolgozatomban elejtettem. Ami viszont folyton változik, az a zenei gesztusok rendszere. Az idők folyamán leginkább szembevetendő jelenség az, hogy ezeknek a gesztusoknak az *amplitudója* szélesedik; nagyobb ugrások, gyorsabb ritmikák, merészebb hangnembváltások, szélesebb ívek, hangosabb hangszerek, nagyobb létszámú zenekarok, magasabb hangolás – mintha a világegyetem folyamatos tágulását modelleznék le a mi zenei univerzumunk is.

„Bach után a zene nem volt többé ugyanaz.“ ** – mondja Christoph Wolff nagyszabású Bach-könyvében. És ezzel rajta kívül bármely zenész, vagy zeneszerető ember egészen bizonyosan egyetért. Bach alapjaiban változtatta meg a zene szerkezetét, funkcióját; olyan filozofikus síkra juttatta, mint Newton a matematikát és a fizikát. Valójában *tudományos* növényként is értelmezhető a Bach-életmű. [Mikor Mozart 1789-ben Bécsből Lipcsébe utazott, a Tamás-iskola énekkara előadta neki Bach egy motettáját. Mozart az első taktusok után döbbenten felkiáltott: „Mi ez?!“ és a végén megjegyezte: „No ebből aztán tanulhatunk!“ Figyelemre méltó, hogy ez a jelenet mai napig szinte szóról szóra ugyanígy játszódik le Bach hallgatóinak körében.]

Johann Sebastian Bach saját művein kívül genetikai örökséget is hagyott hátra a zeneművészetben: fiai közül négy is remek és nagyhírű muzsikussá lett. Igen jelentős életművet alkottak, pedig vállukon nem akármekkora teherrel kellett művészi önállóságukat megtalálni. Génusz apjuk végső zenei szintézisét hozta létre a barokknak – ők viszont már a klasszika szülöttei voltak, vagy legalábbis az átmeneti korszak bizonytalan légkörében nevelkedtek, komponáltak.

A Bach-fiúk – Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich és Johann Christian – különböző megoldásokat találtak arra a problémára, amit a felemelő és egyben súlyos atyai örökség jelentett. Emanuel kompromisszumot kötött: a régit és az újat igyekezett összekovácsolni; Johann Christian az új modor mellett kötelezte el magát; Johann Christoph Friedrich rövid ideig apja nehéz, észak-német nyelvezetét használta, ami után olaszos, könnyed barokk műveket írt, majd ő is egyre határozottabban az „új stílus“ hívévé vált, leginkább Johann Christian hatására; Wilhelm Friedemann – bár több adat bizonyítja, hogy ő a nagy Johann Sebastian legkedvesebb fia volt – képtelen volt választani: hol a régi művészet mezsgyéjén haladt, hol az újat próbálgatta, és ez egész életében így volt. Talán az ő sorsa a letragikusabb ebből a

*Charles Rosen: A klasszikus stílus

**Christoph Wolff: J.S.Bach, a tudós zeneszerző

szempontból; vitán felül áll, hogy ő volt a legtehetségesebb fiú – apja ezért is fordított különös gondot zenei neveltetésére –, művészi önmegvalósítása mégis teljes kudarcot vallott. Azt már persze lehetetlen megválaszolni, hogy ez mennyire volt köszönhető a korszaknak, melyben élt, és mennyire a gyökereinek.

Hogy mi is volt ez az „új művészet“, amit a Bach-fiúk már, hogy úgy mondjam, a bőrükön éreztek, az lényegében a barokk magas hőfokú drámai kilengéseinek megzabolázására irányuló törekvések összessége. Ez nem azt jelenti, mintha valami hűvös elegancia vette volna át az uralmat a zenében, éppen ellenkezőleg: az új kor zeneszerzői éppenséggel nehezményezték a barokk ellenpontozás szerintük túlzottan matematikai mivoltát. Az emberi érzélemvilág közvetlenebb, egyszerűbb módjára törekedtek, valamint a dráma azonnali megjelenítése helyett a *drámai történet* ábrázolása nyert zenéjükben prioritást. A barokk hangszeres zene figuráinak halmaza jól artikulálva bár, mégis egy összefüggő folyamatban van jelen – a klasszikus stílusban a darabok zenei drámák artikulált sorozatából állnak.

Az 1755-1775 közti korszakban meglehetősen szélsőséges ill. szerteágazó módon jelentkezett a barokk hagyományokkal való oppozíció. A hangnemi váltások drámai ütköztetésével, expresszivitással dolgozó zeneszerzők mellett és velük egyidőben a eleganciával, világos formálással komponáló muzikusok alkottak. Egyidőben létezett a rokokó, (style galant), az Empfindsamkeit és a késő barokk nyelve. A rokokó derűs világa kedvelte a rövid, világos szerkezetű kompozíciókat. (Igazi rokokó csemege *Nicola Porpora*, Bécsben, 1754-ben kiadott 12 hegedűszonátája. Porpora a kor egyik nagy jelentőségű figurája; olyan tanítványai voltak, mint *Farinelli*, énekóráinak egy időben állandó kísérője volt *Haydn*.)

Az Empfindsamkeit az érzékenység, természetesség stílusa - a francia rokokónál némiképp tartalmasabb szellemiségű darabokkal. A berlini és mannheimi udvarok zenei nyelve ez, és nem utolsó sorban Bécs városáé. A Bach-fiúk közül Wilhelm Friedemann és Carl Philipp Emanuel Berlinben dolgoztak - Londonban ugyanez az ézékeny stílus Johann Christiánnak kifejező-eszköze. [Kis adalék az érzelmes modorhoz: Carl Philipp Emanuel a *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* – „Értekezés a klavichord-játék igaz művészetéről“ – című, 1753-ból származó munkájában bizonyos saját darabjainak előadásához azt tanácsolja, hogy azokat „a lehető legszomorúbban és leglassabban játsszák“.]

A késő barokk nehéz kompozíciós nyelvezetét sokáig senkinek nem sikerült úgy beszélnie, hogy ne idézze fel túlságosan az éppen elmúlóban lévő művészet paramétereit. Tulajdonképpen Mozart volt aztán az első, akinek műveibe szervesen illik a polifónia, és nem avitt ismétlésként hat.

Az Empfindsamkeit szándéka, az érzékenység megjelenítésének kívánsága újabb hatalmas változásokat generált a már meglévő instrumentáriumban, ill. újak megjelenését is forszírozta. Legmarkánsabb változás a billentyűs hangszerek terén történt. Az addig meglévő csembalónak húrjait toll vagy bőrdarabka pengeti, tehát ugyanúgy nem alkalmas dinamikai játékra, mint az orgona; a klavichordon lehet ugyan némi dinamikával játszani, hiszen húrozatát kis fémlapocskák – tangensek – érintik, hangjuk viszont nagyon csekélyke, hangterjedelme kicsi, így a hangszer koncertezésre egyáltalán nem alkalmas. *Bartolomeo Cristofori* – aki a nagy Medici család hangszergyűjteményét gondozta – előszeretettel kísérletezett különböző billentyűs-mechanikákkal. 1698-ban tett jelentős felfedezésével kijelölte a zongoráig vezető kutatás irányát. „Gravicembalo col piano e forte“ volt a hangszer – hamisítatlanul barokk mind a hangszer, mind pedig az

elnevezése. A *Giornale dei letterati d'Italia* újság 1711-ben így ír Cristofori invenciójáról: „Minden zenekedvelő számára ismert, hogy a hallgatót különösen elbűvölő játékos művészetének egyik fő eszköze a piano és a forte [megkülönböztetése] a témában és annak válaszában, vagy a hangerő fokozatos csökkentése, majd hirtelen teljes erejének megzendítése. ... Mármint, erről a főként vonós hangszereken kiválóan megvalósítható hangzási sokféleségtől és árnyalástól a csembaló teljesen meg van fosztva, és hiú törekvésnek tűnt volna annak elérése, hogy ezen képességében osztozzék. Egy merészen kigondolt és megvalósított találmánynak ez most mégis sikerült, Firenzében, a nagyméltóságú toszkán herceg szolgálatában álló csembalista, a padovai Signor Bartolommeo Cristofali [sic] jóvoltából.“*

E „merész találmány“ , vagyis később elterjedt nevén a *fortepiano*, avagy *pianoforte*** lényege pedig az volt, hogy a kalapácsok sorának *ütésével* helyettesítette a csembaló húrjainak *pengetését*. A hangszert 1720-ra továbbfejlesztette: immár a kalapácsok esésének erejét – és ezáltal a hangerőt - szabályozni lehetett, valamint a hangfogót a húr alól a húr fölé helyezte. A hangterjedelme négy oktávós volt. (Az évszázadok viharait három eredeti Cristofori-féle gravicembalo élte túl: egy New Yorkban, egy Lipcsében és egy Rómában található.)

Cristofori újítására más hangszerépítők is felfigyeltek; így hamar elterjedhetett Európa-szerte. Az általa, ill. szász követője: *Gottfried Silbermann* által kreált szárnyalakú, nagy hangszernek a XVIII. század közepe táján egy kisebb változata, a *Tafelklavier*, vagyis az asztalzongora lett népszerű Németországban. Mechanikája némileg egyszerűsített volt, a klavichordhoz hasonló, de az érintők helyett apró kalapácsok zendítették meg a húrokat. Kicsi volt és olcsó – nagyon hamar kedvelt házi hangszerré vált. Angol megfelelője, a *square piano* hasonló gyors sikert aratott a szigetországban.

Az új mechanika a zeneértők táborában némi vihart kavart. Mint minden újításnak, ennek is akadtak azonnali, lelkes hívei, de voltak, akik óvatos szkepszissel fogadták. Különösen Németországban álltak ellen a zenészek a fortepianónak, mivel a klavichord-játékot itt igen magas szinten művelték. (Például C. P. E. Bach sem üdvözölte eleinte kitörő örömmel az új hangszertípust.) Az Ibériai-félszigeten viszont rögtön nagy sikere volt: a portugál infánsnő, Maria Barbara és fivére Don Antonio hamar megkedvelték. (Mindkettőjüket a neves zeneszerző, Domenico Scarlatti tanította.) [Csak érdekesség képpen: 1737 és 1759 között a spanyol udvarban élt a híres kasztrált, Farinelli is.]

A zongoraépítésnek még számos akadályt le kellett győznie ahhoz, hogy valóban megfelelő hangszerek szülessenek; ilyen volt pl. a megfelelő tompítás, kiváltás problémaköre. Az angol koncertzongora és az egyszerű mechanikánál finomabb, ú.n. lökönyvelves angol mechanika*** létrhozója *Americus Backers* volt. Hangszerét 1771-ben mutatta be a nagyközönségnek. Az első hosszú zongorát *Broadwood* 1781-ben vagy

* Komlós Katalin: Fortepianók és zenéjük c. könyvében idézi Sciopone Maffei: „Nuova invenzione d'un gravicembalo col piano, e forte, aggiunte alcuni considerazioni sopra gl'instrumenti musicali” c. cikkét

** Olaszul mai napig ezt jelenti a *zongora*

*** A bécsi mechanika (más néven csapó-mechanika) működése a kétkarú emelő elvén alapszik, a kalapácsot magához a billentyűhöz rögzítik. Az angol mechanika esetében a kalapácsok külön léceken nyugszanak, jóval érzékenyebbé téve ezzel a hangszert

1782-ben építette.

A kétféle zongoratípus predesztinálta a kétféle zongorairodalom születését. A német/bécsi mechanika könnyebb fűrgébb zongorajátékot tett lehetővé; Mozart és bécsi kollegáinak zongoradarabjaira jellemző a könnyedség, az elegancia. Az angol hangszeren a mélyebb billentés miatt ez a fajta áttört zenei struktúra egyáltalán nem játszható jól, ellenben csengő, rezonáns, erős hangjával az angolok által kedvelt grandiózus koncerteket biztosította. A darabok horizontjának szempontjából további lényeges lépés a klaviatúra hangterjedelmének bővülése: a XVIII. század folyamán két oktávval lett tágabb az ambitus.

A színpadiasság, hatásfokozás fényében érdekes próbálkozások születtek a zongoraépítés területén is. A programzenék hihetetlen népszerűek voltak, ami egyszerű hatásmechanizmusuknak volt köszönhető: nyilvánvaló, hogy segítségükkel a kevésbé vájt fülű vagy kevésbé művelt hallgatók is úgy érezték, „zenei élményben“ részesültek, *értik* a zenét; az amatőr hangszerjátékosoknak pedig remek szórakozást biztosítottak az ilyesfajta művek. Ebből eredően aztán a hangszerépítők mindenféle csinnadratta-csináló berendezésekkel „javították föl“ a zongorát: ütőhangszereket – triangulum, dob, cintányér stb. - működtető pedálokat szereltek rájuk, de születtek ennél még fantasztikusabb hangszíntárak is, pl. janicsárzenéhez szükséges zajok és egyebek. Tulajdonképpen a mai szintetizátor őseit tisztelhetjük ebben a találmányban. A veszélye mindkettőnek az, hogy a számtalan lenyűgöző hangszín a valódi *zene helyett* van – holott a hangszínezés a zeneművészet egyik összetevője csupán.

Broadwood levelezésében található egy hölgynek küldött válasz, aki a csembalóját akarta eladni vagy becserelni, 1802-ből: „A csembalóért semmit sem tudunk fizetni, mivel ezek a hangszerek már szinte teljesen használaton kívül vannak, így eladhatatlanok.“*

Sic transit gloria mundi.

Az átmenet korszakának egymás mellett létező, de lényegesen különböző kompozíciós nyelveit aztán Haydn, Mozart és Beethoven foglalta egybe abban a modorban, amit ma klasszikus stílusnak nevezünk. Tulajdonképpen lehet mondani, hogy ez a stílus az ő *személyes* stílusuk; náluk forrt koherenssé az a sokféle próbálkozás, melyek mindegyike a klasszikának pusztán egy-egy szegmensét alkalmazta a kompozíciós technikában. E.T.A. Hoffmann, a kor nagyszerű kritikus – aki Mozart iránti tiszteletből változtatta meg egyik keresztnevét Friedrichről Amadeusra... -, 1812-ben már együtt említi ezt a nagy triumvirátust. 1814-ből: „Haydn, Mozart és Beethoven új művészetet alakított ki, amelynek gyökerei a XVIII. század közepéig nyúlnak vissza. Gondatlanság és értetlenség rosszul sáfárkodott a kapott kincsesel; utánpótlók próbálták az igazi értékek látszatát kelteni hamis csillogásukkal, ami azonban nem ezen mesterek hibája, akikben oly nemes szellem lakozik.“**

Néhány kulcsszó - ill. kulcs-kifejezés -, melyeket mint a klasszika „vezérmotívumait“ üdvözölhetünk: egyenletes temperálás, a tonalitás mindent átható ereje, forma, struktúra, periodikus frazírozás, zenedramai folyamat a hangszeres zenében, többretegű pszichológiai síkok az operában.

A tonalitás elsöprő dramaturgiai hatása a klasszikában mutatkozik meg először és

* Komlós Katalin: Fortepianók és zenéjük

** Charles Rosen: A klasszikus stílus

*** Egyik hangnemből a másikba való áttérés

utoljára teljes fegyverzetben. A barokkban a moduláció*** maga nem volt ennyire hangsúlyos jelenség; a 12 hang használata, a *kromatikus* gondolkodás a szónak még eredeti görög értelmében él: *színezés** a szerepe. A temperálás egyenletlensége kizárólag a moduláció gesztusának felértékelődésével válik megoldandó problémává, hiszen, ahogy ezt írtam is, a barokk zenedramaturgia fontos eleme volt a középhangos ill. a Werckmeister-féle „jó“ hangolás által generált erőteljes hangnem-karakterisztika; az akkori zenének igenis kárára van az egyenletes lebegésű temperálás. A klasszika felfedezte magának azt a játékeret, mely eddig abszolút érintetlen volt. A kiegyenlített hangolás megszünteti a *pythagorasz* *komma* eltérést, mely szükségszerűen a felhangsor fizikai relációi alapján kiszámított skálában lép fel; így az oktávot 12, egymástól matematikailag pontosan egyenlő távolságra levő félhangra osztja. A skála így tehát mértani sorrá válik – minden szomszédos hangja ugyanabban a matematikai arányban áll egymással.

Jó tudni, hogy annak a bizonyos „A“ hangnak, más néven *kamarahang*nak a magasságát nemzetközi megállapodás szabályozza; a 440 Herzes rezgésszámot az 1939-es londoni Nemzetközi Hangolási Magasság Konferencián határozták meg. (Ebből is látszik milyen komoly dologról van szó...) Ez ma már magasabb, általában 442 Hz, de már e fölé is hangolnak néha. Fényesebbnek, grandiózusabbnak, csengőbbnek érzik a zenészek. (Harnoncourt szerint a hangolás egyre feljebb kúszását a karmesterek is generálják, mert a zenekari próbák során bizonyítottan többször hangzik el a „vigyázz, nagyon alacsony!“ figyelmeztetés, mint a „vigyázz, nagyon magas!“ Így aztán a szorongó zenészek inkább ab ovo magasabbra „fújnak“, vagy „fognak“ - megelőzve a nyilvános dorgálást.)

Összehasonlítás képpen néhány jellegzetes hangolási magasság különböző területekről és korokból:

a1=392Hz (*modern G*) barokk francia magasság (*XVII..század*)

a1=403Hz magas francia barokk hangolás (*XVIII. század eleje*)

a1=422Hz barokk, klasszikus hangolás (*1740-1820*)

a1=452Hz "éles magasság" (*XIX. század közepe*)

a1=415Hz (*modern G#*) a jelenleg elterjedt barokk magasság

Csakis az egyenletes temperálásban valósulhatott meg az, hogy a különböző tonalitások meghatározhatassák egy zenedarab képét. Ha végignézünk egy klasszikus partitúrát, azt látjuk, hogy valahogy úgy hálózzák be a zenét a tonális irányok, mint a városokat az utak. Vannak széles, fő irányok, melyek fontos állomásokhoz visznek – és vannak kis mellékutak, melyeknek bejárása nem életbevágó, de izgalmas kalandnak ígérkezik.

A tonalitás tulajdonképpen egy hierarchikus rendszer. Már érintettem a funkciósgondolkodás elvét a reneszánsz koránál: a *tonika* – az alaphangon nyugvó hármashangzat -, a *domináns* – a hangsor V. fokára épülő hármashangzat -, és a *szubdomináns* – az alsó domináns, vagyis a IV. fok hármashangzata – a három legfőbb úr ebben a

* görögül kromo = szín

társaságban. A tonikától felfelé, vagy ha úgy tetszik: *jobbra* indulva érzük el a domináns hangzatot; lefelé, vagy *balra* pedig a szubdominánst. Mindkettő öt-öt hang távolságra áll az alaphangtól. Ha átértelmezzük ezt a három hangot három hangsor alaphangjaiként, máris a *tonális irányok* világánál tartunk. Ábrázolhatjuk ezt köralakban is, ez a kvintkör.

QuickTime™ and a
TIFF (Uncompressed) decompressor
are needed to see this picture.

A kör kéttényezős, egy-egy dúr-hangnemnek megjeleníti a moll párját is. Ábrázolja továbbá az előjegyzéseket is. A 6. hangnem jobbra indulva a Fisz-dúr, balra a Gesz-dúr; ez a két hang enharmonikusan azonos. Ez az egyenletes temperálás egyik velejárója: az ú.n. *zárt* kvintkör. Természetes intonációban ez nem lenne így. (Az egyenletes temperálással kísérleteztek már a XVI. században is, mert az akkori kromatikus stílusokhoz ez fontos lett volna, de, bár jelentős eredményeket értek el, mégsem vált az általános zeneelmélet alapjává.)

Mély zenepszichológiai tartalmat hordoz ez, az első pillanatra merőben száraz elméletnek tűnő rendszer. A kvintkörön jobboldalon elhelyezkedő hangnemek világosak, fényesek, emelkedettek, extrovertáltak, életigenlőek, objektivitást sugallóak. A baloldalon a szubjektum hangnemei vannak, az introvertált, intim, puha, mély hangnemek, ha úgy tetszik: a tudatalatti hangnemei. A jobb- és baloldal különbözősége megjelenik a jobbra és balra haladás síkján is: A B-dúrhoz képest az F-dúr világosabb, az E-dúrhoz képest az A-dúr sötétebb. Ez természetesen csak a tonális viszonyrendszerben van így, ha a fülünk „rááll” egy hangnem hallgatására, ahhoz képest érezzük a fenti változásokat, hiszen a 12 hangnem a kiegyenlített hangolásnál ugyanolyan.

Dacára a hangsorok tökéletes egyformaságának, mégiscsak létezett – létezik – egyfajta független hangnem-érzékelés. *Donald Francis Tovey*, a XX. század elején tevékenykedő zongoraművész-zeneszerző-teoretikus szerint tudatunkban a C-dúr egyfajta zenei origó, hiszen ez a hangnem, mellyel minden muzsikos először ismerkedik meg; a többi hangnemet ösztönösen ehhez viszonyítva hallgatja. Az F-dúr ezért *önmagában* szubdomináns jellegű hangnem, a keresztes dúrok *önmagukban* fényesebbek stb. Egy-egy hangnemhez valóban köthető bizonyos kompozíciós modor, vagy forma; ilyen pl. az F-dúr mint a pastorálék bukolikus hangneme, vagy a „sötét” c-moll mint funeraillhangnem. Megjelenik ebben némi konvenció is, hiszen pl. bizonyos fúvós hangszereknek

saját hangnemeik vannak, amelyben kényelmesen meg tudnak szólalni, ilyen hagyomány alapján az Esz-dúr például a „kürtös“ hangnem, ami jovialitást sugároz.

A C-dúr hangnem hét fokát a következő hangok adják:

Balra: F – IV. fok **[Középen:** C – I. fok] **Jobbra:** G – V. fok
D – II.
A – VI.
E – III.
H – VII.

Látható, hogy a rendszer aszimmetrikus: baloldalon csakis a fő szubdomináns, a IV. fok áll. A szubdomináns gyengíti a tonikát, mivel *hozzá képest* a tonika az V. fok, tehát a tonikai hangot *felhangként kezeli*. (Érdekes, hogy a szubdomináns harmónia - vagy az arra épülő hangsor – valóban mennyire ködösíti, elmaszatozza a tonalitás érzetét; a fizikai viszony itt is meghatározó erejű.) Egy hangsor fokainak hierarchiája bonyolult rendszer; több tényező is befolyásolja. Tárgyalásukba nem bocsátkozom annak túlságosan szűk szakmai érthetősége miatt, annyit azonban fontosnak tartok, hogy összefoglaljam: a klasszika által használt harmóniak *mindegyike* besorolható a tonika, a szubdomináns, vagy a domináns csoportba, így minden egyes harmónia magában hordozza a megfelelő funkció hatásmechanizmusát. (Ennek megfelelően pl. a II. fok szubdomináns jellegű, a III. és VI. domináns jellegűek stb.)

A hangzatok közti feszültség-oldás viszony átértelmezhető tágabb síkokra is. Egy darab folyamán mindn olyan *zenei terület*, mely alaphangnemben van, megnyugvasként értelmezendő, és minden, egyéb hangnemben zajló rész feszültségteli. A tonalitás tehát a darabok formáját is képes megszervezni.

Nagyon szépen kitűnik a „kvintes“ gondolkodás a klasszikus zárlatban is, mely hangsúlyos szubdominánsból, dominánsból és tonikából áll (basszusa általánosítva: *fá*, *szó*, *dó*); tehát az alaphang centralitását megerősítendő: egy kilengés balra, egy kilengés jobbra, majd a hön áhított megnyugvás közepén.

A disszonancia-konzonancia harmóniai viszonya polarizálódott, és ez a zárlatokban érhető tetten leginkább, mivel ott az egész zenedarab feszültségének „kisülése“ történik meg. A reneszánszban egyáltalán nem volt olyan feszes a domináns-tonika viszony, még a XVII. századi zárlatokban is gyakran előfordult, hogy szubdomináns hangzat előzte meg a tonikát. (Ezt hívjuk *plagális* zárlatnak.) A klasszika erős dramatizáló hajlamának ez már nem volt elegendő, amennyire csak lehetett, kiélezte a záróakkord előtti feszültségteljes pillanatot. Mindig domináns hangzatot használ a tonika előtt, ráadásul beépítette az oly sokáig elutasított tritonus hangközét is: a domináns *szó-ti-re* hármashangzatot megfejelte egy *fá*-val, így született meg a domináns szeptimakkord, a *szó-ti-re-fá*, melyben ott feszül az évszázadokig gyűlölt és félt *ti-fa* hangköz – a tritonus.

A *diabolus* tehát *in musica* került; tekinthetjük ezt akár szimbolikusan is. Az a korszak, mely egész elméletét a hangrendszerekre alapozta, az ördöggel kötött paktumtól sem riadt vissza, teljes mivoltában birtokolni akarta a tonalitás erejét. Mint minden ilyen esetben lenni szokott, ára volt az egyességnek, mégpedig elég nagy. A tritonussal együtt immár örökre gyökeret vert a zenében a *disszonancia*. A szerzők tudatosan operáltak

velük, egyelőre erős keretek között – de ez a keretrendszer az évek múlásával egyre gyengült.

Másik radikális lépése a klasszikának a zene eddig világos vertikális síkjának megzavarása volt. A polifón szerkezetek tiszta linearitása soha nem nélkülözte a világos akkordikus rendet, de ezek a harmóniak mint az önálló szólamvezetés következményei voltak csak jelen. A barokk *basso continuo*ja, az állandó, számozott basszus viszont „függőleges vonalaival“ egész egyértelműen megjelölte az akkordokat. A klasszikus zene felépítésében ezt a kontúrozott horizontális síkot zavarta meg. A basszus egyben megszólaló harmóniáit harmóniafelbontásokra cserélte le, melyekben a szólamok mozogtak ugyan, mégsem polifónikus önállósággal; a gyors felbontásokkal az akkordok elvesztették konkrét körvonalait. [Charles Rosen akár pesszimiztának is elérhető véleménye szerint „a zene története egészen napjainkig úgy tekinthető, mint a művészet különböző izoláló tényezőinek (szólamok kontrapunktikus önállósága, homofon szerkezet, zárt és megtervezett formák, diatonikus egyértelműség) fokozatos lerombolása.“]

Ezt a megzavart zenei erőteret rendezi újra a klasszika az erősen struktúrált formanyelvével, a *periodikus gondolkodással*. Szerzői nagyobb léptékben szemlélték tehát a muzsikát, távolabbról, ahonnan jobb rálátás nyílt a zenei folyamatok kontinuitására.

A periódus két tagból áll: elő- és utótagból. A párokban, mint a kiegyensúlyozottság, harmónia szimbólumaiban való gondolkodás igen jellemző a klasszikára. A periódus mindkét tagja rendszerint 4-4 ütemes, de ennek a jólnevelt alapsémának számtalan izgalmas verziója fordul elő. Az előtagot *kérdésként* is aposztrofáljuk, amelyre az utótag a *válasz*. Tonális tekintetben az előtag vége majdnem mindig domináns harmónia – ez biztosítja a nyitottság érzését –, az utótag mindig tonikán zár. (Az előtag végén lehet ún. gyenge tonikai egész zárlat is: a tonikai akkord a saját tercén, ritkábban a kvintjén áll meg. Ez sem okoz befejezettség érzetet, várjuk utána a folytatást.) A két tag mindegyike *motívumokból* áll, rendszerint kétszer két motívum alkot egy tagot. Ha tágítjuk a kettes szorzót, további építményeket kapunk: két periódus képezi az ún. *kéttagú formát*, három a *háromtagú formát* – (négytagú nincs), és periodikus szerkezetű a klasszika szinte minden épülete. (Fontos hozzátenni, hogy a szigorú 4+4 ütemes periódus ún. bővítményekkel tágítható, de létezik nagy periódus is, mely 8+8 ütemes.)

Elég riasztó merevséggel, már-már kockafejűséggel bír tehát a klasszikus formatan; annál csodálatosabb, hogy ezt az unalmas szimmetriahalmazt milyen bravúros könnyedséggel képesek a „nagyok“ saját kifejezőerejük szolgálatába állítani. Általában jellemző a nagy klasszikus szerzőkre, hogy folyton zsonglörködnek a számokkal – az összehatás mégis valami nagyon stabil szerkezet; sokszor csak aprólékos ütemszámolás során derül ki, hogy az akár tökéletesen szimmetrikusnak ható, de mindenképpen quasi sematikus szerkezetnek hallott kompozíció felépítése merőben szokatlan, páratlan ütemszámokkal, aránytalan részekkel operáló remekmű. De ha be is tartják az eredeti játékszabályokat, a szisztematikus építkezést – az soha nem lesz a zenei affektus ellen való.

A periodikus gondolkodásban a kétütemes vagy szimmetrikus gondolkodás nem mindenható; lényege inkább, hogy azt a zenei kontinuitást, mely a barokk zenének kizárólagos zenei megfogalmazása volt, periódikusan megtöri, részekre bontja.

A változatosság a klasszika ritmikai világára is igaz. A barokk zene folyamatosságát kizárólag egyféle mozgásforma megtartásával lehetett biztosítani. Ha ritmikai váltás történt a zenében, az mindig drasztikus módon jelentkezett, és valamilyen hangsúlyos dramaturgiai oknál fogva. A klasszikában ritmusok és metrumok rendkívüli variabilitásával dolgoznak a szerzők; ez az erőteljes gesztikuláció természetes eleganciával tartja mozgásban a zenét.

A motívum, jóllehet legkisebb zenei egysége a zenének, az egyik legjelentősebb szerepet tölti be a klasszikus zenében. Amellett, hogy alapját képezi az összes formának, hatalmas összetartó erőként is felléphet. Az ú.n. *motivikus fejlesztés* azt jelenti, hogy egy motívum, egy zenei ötlet szerepel a kompozíció összes jelentős témájaként, így vagy úgy transzformálva. Továbbmenve: egy többtételű darab összes tételének főmotívuma is lehet egyazon téma. Ez a technika nem újkeletű, tulajdonképpen bevett esztétikai sémáról van szó, akár a drámairodalom tekintetében is. A klasszikában ez a pusztán konstrukciós fogás az eddigi kultúrtörténeti tapasztalatok birtokában már jóval messzebbre jutott: egy zenemű teljes érzésvilágát képes befolyásolni. Ha a szerző rátalál egy jó motívumra, az úgy viselkedik aztán, mint egy fontos gondolat felvetése: a mű – vagy gondolatmenet – egész folyamatát áthatja, színezi. Ez a legtöbb esetben nem nyíltan, hanem burkoltan történik meg; a hallgató nem kiált fel kétütemenként, hogy „nahát, már megint itt az a jó kis motívum!“, nem a ráismerés örömeéről van szó, mint pl. a refréneknél vagy a rondóknál – ennél jóval komplexebb a motivikai egység fogalma. Még ha tudatilag nem is aperciálható ez a jelenség, érzékeinkre mégis erős hatást gyakorol. Hozzájárul ahhoz, hogy a klasszikus zenét valódi drámai történésként éljük meg.

A drámai stílus elemei nem ismeretlenek a klasszika előtti korokban sem; soha nem volt viszont centrális kérdés *események* drámai váltakozásának, vagy *emberi jellemek* ábrázolásának zenei megjelenítése. Mindez tökéletesen absztrahálva történik a klasszikában, nem programjelleggel, bár *utólag* kétségtelenül más művészeti nyelven el is lehet mesélni a zenét, akár színpadra vinni, filmen ábrázolni, lefesteni stb. (Erre történt néhány kiváló és szellemes próbálkozás is, például nagyon szórakoztató az 1950-ből származó Sid Caesar és Nanette Fabray kettőse Beethoven V. szimfóniájának 1. tételére. Egy családi veszekedés mondataira-mozdulataira fordították le Beethoven örök klasszikusát, megjegyzem: hibátlanul.) A zene ilyen tárgyiasítása azonban meglehetősen veszélyes vállalkozás, hiszen művészetének unikuma az örök absztrakció; ha ezt kivonjuk belőle, könnyen elértéktelenedik.

Az egyes személyek, karakterek megidézésén túl a klasszika valódi pszichológiai mélységeket tud megmutatni. A zenén keresztül értjük meg igazán, mi játszódik le Zerlinában, amikor egyre inkább Don Giovanni hatása alá kerül; vagy ahogyan Donna Elvirát negatív érzelmei is tragikusan, örökre Don Giovannihoz láncolják; a zene mutatja meg azt is, hogy Don Ottavio bár tisztességes, jóra való tenor, alapvetően mégis rettenetesen unalmas figura – sőt, a zene rendkívüli komplexitásra is képes: a híres regiszter-áriában Mozart érzékletes motívumokat talál a „barnákra“, a „szókékre“, a „lágyságra“, „állhatatosságra“, de ez csak a zene első síkja, ennél jóval megdöbbentőbb módon ezekkel a tulajdonképpen meglehetősen egyszerű motívumokkal azt láttatja, hogy *Leporelló fejében* milyen kép él általában az uraságok szerelmi életéről; Leporelló pszichéjének szűrőjén át értelmezhetjük mi is a barnákat és a szókéket, állhatatosságukat és egyéb tulajdonságaikat.

A klasszicizmus gazdag formavilága kifejezetten grandiózus szerkezeteket is megteremtett. Vokális oldalon a nagyopera és vígopera, hangszeres zenében a szimfónia képviselték ezeket.

Az *opera seria* már a barokkban is nehézkes műfajnak bizonyult. Handel kétszer is a tönk szélére került operaigazgatóként, oratóriumaiból viszont meggazdagodott. Elgondolkodtató, hogy olyan nagyság, mint Mozart sem tudta zsenijével „megmenteni” ezt a nagy formát – az Idomeneo és a Titus a bennük rejlő szépségek dacára meg sem közelítik vígoperáinak színvonalát. A műfaj gyakorlatilag életképtelen volt, merev keretrendszerre, mesterkélt konvenciói ellehetetlenítették – éppúgy, mint a XVIII. századi drámát.

A zenés színház tekintetében az itáliai opera meghatározta Európa ízlését. Az összes nagy udvarban működött olasz operatársulat, olasz énekes sztárokkal. 1730-tól *Pietro Metastasio* került a bécsi császári udvarhoz, mint „hivatalos költő”. Librettóinak témaköre leginkább a klasszikus mitológiából származnak, háromfelvonásos operáit legfőképpen hat szereplő játszotta. Kórus nem volt. Neves operaszerzők zenésítették meg szövegkönyveit, így pl. *Johann Adolf Hasse* vagy *Carl Heinrich Graun*, akinek *Moctezuma* c. operájával végre elindult a nagyopera szerkezetének reformja. A száraz recitatívók csökkentésével és a merev *da capo* áriák lazításával ennek a műfajnak változásai is érvényesülni látszott a klasszikus művészet természetes modora. Nápolyig gyűrűzött Metastasio és Graun újítása, végül ott ment végbe igazán az a dramaturgiai forradalom, melynek folytán aztán a kórusok is visszakérültek a szerkezetbe, színesítve a zenedrámát.

Az *opera seria* többnyire a kortársak gyomrát is megfeküdte. A kulturális életosztón következőben hamar megszületett az új színpadi zene: a vígopera. A *commedia dell'arte* kezdetben rövid jelenetekből állt, és közjátékként állították színpadra a nagyoperák szüneteiben. [Egy pillanatra érdemes megállni, és elgondolkodni egy ilyen estén: többórás, mitologikus, moralizáló nagyopera – szünetekben bohókás jelenetekkel... Ilyenkor érezni világosan, mennyire hiábavaló próbálkozás az akkori közönség szemével látni, fülével hallani.] Az *intermezzo* volt aztán a műfaji megjelölése a születőben lévő vígoperának. *Giovanni Battista Pergolesi* alkotta az első önálló intermezzót: *La serva padrona* – Az úrhatnám szolgáló – címmel, 1773-ban. Ő jött rá elsőként arra az igen hatásos zeneszerzői fogásra is, mely szerint a felvonások végére össznépi finálékat írt, ami mindig zajos tetszést aratott a közönség körében. (Ugyanezt megtalálhatjuk Mozart és Rossini operáiban is, művészi tökélyre víve.) A hirtelen támadt igény következtében számtalan vígoperai libretto született akkoriban szerte Európában, színvonaluk igen változatos volt. A művek írói közül kimagaslott *Carlo Goldoni*, aki szerzője pl. Haydn leghíresebb operájának, az „*Il Mondo della Luna*” - nak is.

Christoph Willibald Gluck volt az, akinek a komoly nagyopera műfajában a legjobb próbálkozásai voltak. Újítása volt például, hogy a száraz recitatívók (*recitativo secco*) helyett a zenekari kíséretes verziót (*recitativo accompagnato*) részesítette előnyben, és szerette a kórustételeket nem pusztán színezésre, hanem a dramaturgia eszközeként alkalmazni. A legerősebb indok, amiért neve itt szerepel, az, hogy Gluck megmozgatta az *opera seria* hagyományosan statikus dramaturgiáját. Elhagyta a *recitativo-ária* szakaszolásokat, egyre inkább teljes kontinuitásában komponálta meg a drámát; ennek csúcspontja az 1779-ben írt *Iphigenia Taurisban* c. műve, ahol a *nyitány* is a dramaturgia része. A sokszereplős momentumokat, mint a kórustételek vagy a balett is aktív drámai tényezőként kezelte. A drámának, a színpadnak abszolút prioritása van

operáiban, ami tiszteletre méltó; reformja összességében mégis kudarc volt. Ragaszkodott az antik mitológiai alakok szerepeltetéséhez, és nem tűrte meg darabjaiban a komikumot, mivel véleménye szerint az kizárólag az opera buffa hatáskörébe tartozott. Történetei mindig happy enddel – akkor kifejezéssel élve: *lieto fine* – végződtek, ami szintén meglehetősen kikezdte a dramaturgiai építményt.

A klasszikus operai nyelv többrétegűségéről már esett szó; ez a nyelv azonban *szöveg nélkül is* képes drámai folyamatokat, szereplőket láttatni. A korszak nívumainak legadekvátabb hordozója a *szonátaforma*. A szonáta nagyszabású drámák „helyszíne”; nem túlzás valamiféle szubtilis színpadként értelmezni. Szerkezeti felépítésében is történetet mesél: két nagy része közül az első folyamán a domináns hangnembe jut, a másodikban rengeteg küzdelem árán tér vissza az alaphangnembe. Első részét *expoziciónak* hívjuk, második részének két további szakasza a *kidolgozás* és a *visszatérés*. Az expozició a zeneszerző által felvetett zenei témákat, gondolatokat „exponálja”, itt ismerjük meg a szereplőgárdát, mely idővel kilép addigi hangnemi körülményei közül, és határozott domináns irányt vesz. Új élethelyzetét vállalva egész zárlattal deklarálja hovatarozását. A kidolgozás hangnemileg és tematikailag is bizonytalan terület, tulajdonképpen a legdrámaibb rész, a legtöbb esemény itt zajlik. Fontos a visszatérés, a „happy end” előkészítése, a várakozás izgalmát végletekig képesek fokozni a szerzők. (Beethoven ennek különösen nagy tudója.) A talajt vesztett témák tévelygése utáni megérkezés mindig eufórikus. Itt a témák mindegyike tonikai hangnemben szólal meg, a magukra találás teljes boldogságával. Érdeemes megjegyezni, hogy az expozició általában két témával dolgozik, melyek modorban, karakterben egymás oppozíciói. (Mostanság igen divatos keleti filozófiákra hivatkozni – ha úgy tetszik: lehetnek akár *jin* és *jang* is...) Fő- és melléktémaként szokás emlegetni őket, én jobban kedvelem az első ill. második téma elnevezést, mert viszonyuk egyáltalán nem hierarchikus. Csatlakozik hozzájuk egy harmadik, ún. zárótéma is. Tonális viselkedésük szerint az első téma alaphangnemben zajlik, a második már dominánsban, és ebben maradván indul a harmadik téma, mely lezárja az expoziációt. A visszatérés szabályai azt diktálják, hogy mindhárom téma elhangozzék, mégpedig alaphangnemben. Ez viszont azt eredményezi, hogy az első és második téma közt nem indul be a domináns felé mozdulás motorja, ami mindenképpen veszteség a dramaturgia oldalán. Sok esetben ezt a szerzők úgy hidalják át, hogy a visszatérésben az első témát „leejtik” a szubdomináns hangnembe, amihez képest az alaphangnem immár domináns irányban van, így az eredetileg megkomponált hangnemi emelkedés meg tud történni, sőt: a visszatérés pszichológiáját még inkább erősíti az első téma szubdomináns megszólalása, kissé elfogódott intimitást kölcsönözve neki.

Történetét tekintve a klasszikus szonáta előzménye a barokk szonáta. A szó a „suonata” vagyis „eljátszott” [darab] olasz kifejezésből ered, mely egyértelműen hangszeres műre utal. Kétféle alakja létezett: *sonata da chiesa* ill. *sonata da camera*. Az előbbi, a „templomi” szonáta hangvétele komolyabb, táncjátékok nélkül. Amint erre a nevéből is utal, templomokban játszották. A „szobai” változat derűsebb volt, amiben már táncoknak is volt helye. A kétféle megfogalmazás aztán a XVII. századra olvadt össze, és kb. a XVIII. század közepétől egyértelmű műfaji megjelölése azoknak a töbttételes – általában három – hangszeres műveknek, melyeknek első tétele szonátaformában íródott.

A nyitó tétel szonátaformában való megfogalmazása a klasszika számos hangszeres műfajában gyakorlattá vált: kamaraművekben, szólóművekben, versenyművekben, de szonátaformájú a kor egyik monstre zenekari vállalkozásának, a *szimfóniának* első tétele is.

A szimfóniák végső formája négytételes. Az első szonátaformában íródik, általában középtempójú; a második lírai hangvételű lassú tétel; harmadik eleinte menüett, majd Beethoven újítása során a hármasként létező menüettből gyors scherzo tétel lesz; negyedik tétele finálé jellegű lezárás, sokszor rondóformában.

A szonátaformában a legmeglepőbb jelenség az, hogy a látszólag stabil és általánosan elfogadott struktúráját, melyet feljebb ismertettem, számtalan módon és helyen megbontották a szerzők. Tonális irányait kevésbé – bár ezen a téren is született egy-két érdekes megoldás -, leginkább tematikai és formai tekintetben. Magát a szonáta egészét valahogy mégsem kezdik ki ezek a verziók. Korántsem lehet véletleneknek, vagy ritka kivételeknek aposztrofálni ezeket a rendhagyó megoldásokat, ahhoz túlságosan gyakran találkozunk velük a klasszikus zeneirodalom során. Egyetlen lehetséges magyarázatként azt fogadom el, hogy a szonáta éthosza valami olyan stabil intellektuális-érzelmi erőter, mely egészen elképesztő flexibilitást is elvisel. A „szonátaság“ a zenei folyamat egy specifikus manifesztuma; absztrahált figurákkal történő események láncolata a zenei világban.

A számomra legszebb megfogalmazás szerint a szonáta az ember, mint lény hű tükré: első tétele a ráció, második az emóció, harmadik a mozgás, negyedik az életöröm örök szimbóluma.

Ahhoz, hogy a zene ne drammatikus váltások megrázó sorozatából álljon, mint ahogy ez a barokk idejében volt, átmenetekre volt szükség. Egyik hangnemből el kellett jutni valahogy egy másikba, egyik ritmikához észervétlenül kapcsolni egy másikat, egyik dinamikai szintről el kellett érni a másikat és a többi. Az átvezető szakaszok, az átmenetek biztosítják a klasszikus zenei történet folytonos változását, és így képes megidézni egy emberi psziché transzformálódását, egy történet alakulását, vagy akár az élet folyamatát a zene. [Ez a folytonos metamorfózis aztán a romantikában elképesztő időket tölt ki. A XX. században válik maga a *Metamorfózis* szó is majd kedvelt darabcímmé, már-már műfajjá* - akár Ovidiust is idézve.] A dinamikai erősödés-halkulás (*crescendo-decrescendo*) is a klasszika „találmánya“, szokás a mannheimi iskolához kötni, de sokkal életszerűbb az a magyarázat, mely szerint ez szükségszerűen épült be a klasszika eszköztárába, pontosan a fenti esztétikai kívánalmaknak megfelelően.

A drámai építkezéshez nélkülözhetetlenek voltak ezek az átmenetek, melyek tematikailag nem lehettek hangúlyosak - ez a zenei „rendezés“ szempontjából világos. A szerzők olyan, a dráma szempontjából szerzetlen, „ártalmatlan“ formulákat iktattak be átvezető szakaszok gyanánt, mint a skálamenetek, vagy a harmónia-felbontások. A klasszikus zenében számtalanszor fordul elő egyszerű skálázás teljesen sematikus felrakásban, akár Mozartnál is; ez semmiképpen nem a silányságot jelzi, a szerzőnek egyszerűen egy konvencionális szakaszra volt szüksége a drámai fejlesztés során. (Ez természetesen bármelyik színdarab drámai pozícionálása esetében is így van: nem lehet *folyton* hangsúlyos mondatokat írni, vagy a színpadon minden egyes mondatot úgy deklamálni, mintha az élet legnagyobb igazságát intonálnánk éppen.)

A skálák és akkordfelbontások kitűnő „szabadjátékot“ biztosítottak a hangszerjátékosok manuális képességei csillogtatásához is; tovább erősödött a sztárok iránti rajongás, hogy aztán a romantikában majd végképp kulmináljon.

* Pl.: *Ottorino Respighi* Metamorphosen modi XII (1930); *Paul Hindemith*: Symphonic Metamorphosis after Themes by Carl maria von Weber (1943) *Richard Strauss*: Metamorphosen (1944); *Benjamin Britten*: Sechs metamorphosen nach Ovid (1951)

A stílus erős karakterábrázoló ereje miatt a klasszikában valósulhatott meg első ízben az önmagában is érthető *zenei humor*. A gyors tételek természetesen sokszor vidámak, de nem csak jókedvről van szó: valódi kabaré zajlik néhány helyen. Haydn a leghíresebb „bohóc” – rosszakarói csúolták őt így -, de Beethoven és Mozart zenéje is bővelkedik tréfás elemekben. Maga a klasszikus ritmusvilág erősen kötött a táncritmikákhoz, a vígoperai mozgásformákhoz. Gyakoriak a settenkedő, lopakodó szakaszok, sötétből hirtelen előugró „ijesztő” sforzátók, a selypegő, hüppögő mártírtémák. A buffa-stílus egészen világosan tetten érhető a zenei nyelvben; erre írja Carl Philipp Emanuel Bach: „Sok intelligens emberrel együtt úgy gondolom, hogy ennek mindennél erősebb oka a komikum iránti új rajongás.”* (Nagyon zokon vette a barokk kontrapunktikus komponálás megszűnését.)

A zenei humor legmagasabb foka az, amikor egy bizonyos hang, vagy motívum, esetleg szakasz úgy helyezkedik el a szövetben, hogy hovatarozása modulációs vagy tematikai szempontból kétértelmű. Hogy némiképp érthetőbbé tegyem ezt a misztikusnak tűnő zenei technikát, példaként idézem *Merániai János* esztergomi érsek elhíresült mondatát: „Reginam occidere nolite timere bonum est si omnes consentiunt ego non contradico”, vagyis: „A királynét megölni nem kell félnetek jó lesz ha mindenki egyetért én nem ellenzem.” (Természetesen ennek a modatnak az értelmezésén életek múltak, és távolról sem volt tréfadolog. Egyébiránt e mondathoz kapcsolódó történetnek a mostani példán túl is van zenei vonatkozása: Erkel Ferenc Bánk Bánja)

Félreérthetetlen Haydn szarkazmusa a „Der Scherz” – A tréfa – alcímű Esz-dúr kvartettjében. Az utolsó ütemeknél hamis zárlatokat iktatott be, köztük egyre hosszabb szünetekkel. Úgy tesz, mintha vége lenne a kvartettnek, a gyanútlan hallgató beletapsol, majd megszólal még néhány ütem, utána csönd – a közönség egy idő után félve tapsikolni kezd, erre ismét a húrok közé csapnak, majd az utolsó, valódi zárlat olyan kis gyengének hat - halk is, fura is -, hogy akkor már végképp senki nem meri összeütni a tenyerét, kínos, hosszú csönd... majd a zenészek mosolyogva meghajolnak, és csak erre az immár félreérthetetlen jelre indul meg a zajos tetszésnyilvánítás. Haydn és a darab egyetlen olyan szándéka, mely mindenki előtt teljesen nyilvánvaló, az, hogy a közönségből szánalmas hülyét csináljon... Egészen hihetetlen ez a tétel - még a vajtfulú hallgatókat is rászedi, sőt, állítom: hacsak nem éppen ezzel a tétellel foglalkozik valaki aktuálisan, a művelt zenészeket is gond nélkül léprecsalja.

Ilyen álbeefejezést Haydn más helyen is alkalmaz. „Kevés az olyan vicc, amelynek poénja több mint kétszáz évvel később is ül. A No.90-es C-dúr szímfónia „hamis” fináléja azonban ilyen.” – írja Sir Simon Rattle karmester, aki a Berliini Szimfónikusokkal több Haydn-szimfóniát is CD-re rögzített. A tréfa hatásfokát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy az élő koncertfelvétel fináléját stúdióban felvett változatra kellett cserélnie – ugyanis a közönség mindannyiszor beletapsolt a darabba, ahányszor azt Haydn csak akarta...

[Bevallom: én mindig Haydn-nak szurkolok ilyenkor, még ha adott esetben én is áldozatául esem. Főként klasszikus zenei esteken van tele a nézőtér azzal a típusú közönséggel, aki leginkább szerepelni szeretne a koncertek alkalmával, nem pedig élményt gyűjteni; egyesek minden adandó alkalommal hangosan kacarásznak, jelezve ezzel a többi hallgatónak, hogy *ők* bizony értik a zenei tréfát, műveltek és felkészültek

* A klasszikus stílus c. könyvében idézi Charles Rosen

a témában... Szükségtelen megjegyezni: ha valaki zajosan mulat ilyen alkalmakkor, az mit sem ért a klasszikus zene finom, intellektuális humorából.]

Haydn zseniálisan operál a meglepetésekkel. Zenéje nem attól tréfás, hogy például hamis állásokat ír – mint akár a már idézett Biber „La battaglia“ c. szvitjének egyik jelenetében -, hanem hogy a konvencionális elemeket kiragadja eredeti kontextusaikból, és nem hagyományosan használja. Ennek talán legegyszerűbb példája egy hangos effekt egy lírai szövetben, mint az Üstdob-szimfónia híres második tételében.

Ennél teátrálisabb az a jelenet, melyet a „Freunde, Wasser machet stumm“ - Barátaim, aki vizet iszik, néma lesz - című, *Gotthold Ephraim Lessing* versére írt quartettjének előadói mutatnak be a darab végén: az utolsó – stumm, azaz: néma – szót háromszor ismétlik meg, harmadjára csak szájmozgással, hangadás nélkül...

Brillians zenei tréfaként idézném Haydn A-dúr szonátájának (Hob.16/26) *Minuet al Rovescio** tételét. A menüett két tagját úgy komponálja meg Haydn, hogy *a második tagjaként is az első hangzik el, de visszafelé*, azaz rákfordításban. Ennél intellektuálisabb humorral még nem találkoztam... (Biztosan Haydn maga is tudta, mennyire jó, amit kifundált: ugyanennek a tételnek első megfogalmazása a No.47-es G-dúr szimfóniájában van.)

Menuetto al Rovescio.

Beethoven kissé már direktebb humorral rendelkezik, amolyan „tortadobálás“ modorban, ha szabad ezt mondanom; a klasszika könnyed, kultúrált zenei tréfái fokozatosan lekerültek a zeneszerzés palettájáról. A romantikában már sehol nincs helyük, a művészetet és saját magukat is halálosan komolyan vevő szerzők talán attól féltek, hogy a mosoly kikezdi az elefántcsont-tornyukat.

* „a rovescio” olaszul: fonákjáról, visszajáról

6. A TÜNDÖKLŐ EGO

„Egy este, amikor Beethoven Mozart zongoraversenyét játszotta, megkért, hogy lapozzak. De én inkább az elpattant húrok kihúzgálásával voltam elfoglalva, a kalapácsok már csak a szakadt húrokat ütötték. Beethoven ragaszkodott ahhoz, hogy végigjátsza a zongoraversenyt, így én előre-hátra ugráltam, itt kirántva egy húrt, ott kiszabadítva egy kalapácsot, és közben még lapoznom is kellett. Keményebben dolgoztam, mint Beethoven.“* - így ír a párizsi Conservatoire tanára Beethoven 1803 és 1808 közötti egyik koncertjéről.

Lényegében ez következett a klasszika után; az indulatok átvették az irányítást a zeneművészet pszichéjében, és mindent elöntött az *én*.

A klasszika - hű maradván elveihez - kitermelt magából egy, a romantika felé ívelő „átvezető szakaszt“, mely nyúlvány a másik oldalról, a romantika oldaláról is létezett. (A barokk korról is elmondható, hogy esztétikáját önmaga történetére is kivetítette: kulminációja Bach művészete volt, és Bach halála egyúttal a korszak drámai végét is jelentette.) A klasszikából előrenyúló zseni Beethoven, a már romantikus, de még a klasszikába kapaszkodó pedig Schubert. Bár Schubert csak egy évvel élte túl Beethovent, és szüntelenül hozzá hasonlította önmagát, még talán maga sem tudta, hogy ez a hön óhajtott hasonulás legfőképpen azért nem sikerülhet, mert annak dacára, hogy kronológiai szempontból egyidőben, azért mégiscsak egészen más korban éltek ők ketten; Schubertnek ez a folytonos önmarcangolása, vágyódása, rettegése, önbizalomhiánya is arra mutat, hogy ő már a romantika életérzésének hordozója volt. (Beethoven zenei dühkitörései talán afőkötti rosszallásának művészi megnyilvánulásai, hogy miért is *nem* lehetett ő a romantika szülőtte, pedig alkatilag tökéletesen megfelelt volna rá...) Schubertnél már a dúr akkordok is rendkívül sötéten szólnak, derűje sokszor a beletörődés szörnyű megnyugvása, lírája a mártír nyugalomával szól. Jellemző történet az életéből a következő párbeszéd:

- *Mester, Ön csodálatos zenét ír, de miért mindig olyan szomorút? – kérdezte tőle egy alkalommal valaki. Erre Schubert:*

- *Miért, Ön hallott már vidámat?*

A romantika meggyőződését az élet kegyetlenségéről furcsa módon a mi korunk igazolta vissza. (A *látnok* szerepe is romantikus attitűd...) Schubert válasza ijesztően rezonál egy Popper Péter által idézett válaszra. Poppernek egy terápia során mesélte egy asszony a következőt:

„Amikor a lágerből kiszabadulva összekerültünk a férjemmel – régi barátok voltunk - egyszer megkérdeztem tőle:

- *Azelőtt olyan derűs ember voltál. Most miért nem nevelsz sohasem?*

Sokáig nézett rám, aztán azt kérdezte:

- *Min?****

(Popper saját bevallása szerint ez volt a letragikusabb válasz, amit valaha hallott. Tulajdonképpen ebben a rövid kérdészóban benne foglaltatik korunk legsúlyosabb történelmi és művészi dilemmája.)

A romantika kora nemcsak abból a szempontból kapcsolódik erősen saját

* John-Paul Williams idézi A zongora c. könyvében

** Popper Péter: Praxis c. könyvéből való a történet

korszakunkhoz, hogy annak quasi szoros előzménye, hanem mert több olyan változást is indukált a zeneművészet terén, mely mind a zene hallgatásához, mind műveléséhez való mai viszonyunkat *közvetlenül* befolyásolja.

A zene évszázadokon át az élet meghatározó eleme volt: a kimondhatatlan dolgok mindenki által beszélt nyelve. Az ember önkifejezésének legősibb formájaként minden más művészetnél régebbi. Eredetéből is kitűnik későbbi szerepe: abból a szükségből született, hogy egyik ember kapcsolatba lépjen a másikkal, még jóval a nyelvi kultúra megszerzését megelőzően. Régészeti leletek bizonyítják, hogy az ősember már az utolsó jégkorszak előtt használt hangszereket. [Szibériai jég őrizte meg azokat a mammutcsontokat, mely egy harmincötezer évvel ezelőtti hangszeregyüttes része: lapocka- és csípőcsontok, két csontfuvolával. Ma is látszanak a jelölések rajtuk, hogy mely pontokon lehet hangot kicsalni belőlük.]

A zene hatása kettős: fiziológiás és pszichés. Ezt sokszáz éven keresztül ki is használták a művészek és hallgatóságuk is; nemcsak hogy tisztában voltak vele, de örömmel profitáltak is belőle. Erről a profitról mondtak le önként az utóbbi kétszáz év folyamán az emberek. Ez egyúttal a kortárs zene negligálását is jelentette, hiszen amíg a zene a mindennapi élet része, addig csakis a mindenkori mához tartozhat. Amint ez a szoros kapcsolat megbomlik, a zene elveszti az ember életében betöltött eredeti, rendkívül összetett szerepét, amiből pusztán egy felszínes, *koloráló* szerep marad; ennek, mint díszítőelemnek, szükségszerűen *szépnek* kell lennie. A régi korok zenéjéből a mai ember a *disszonancia-mentességet* élvezi elsősorban, hiszen a kortárs fül számára egy barokk disszonancia, egy klasszikus feszültség már nem *bántó*, hallgatása nem igényel semmiféle utólagos elaborációt. Az akkori ember viszont nem menekült a zene akár bántónak is nevezhető hatása alól, inkább *vágyott arra*, hogy minél inkább befolyása alá kerüljön, általa tökéletesedjék. A mai közönség intellektusát a régi zenék nem „terhelik meg“, hiszen fogalmunk sincs a zene közvetítette konkrét utalásokról. Mindezzel természetesen nem azt szeretném sugallni, hogy Mozart zenéjét ma felesleges meghallgatni, merthogy nem értjük úgy, ahogy a kortársai. Pusztán a zene hallgatásának, élvezetének, használatának paradoxonjára hívnám fel a figyelmet. A mai közönség kétségtelenül közelebb érzi magát Bach, Mozart, Verdi zenéjéhez, mint a saját kortársaiéhoz, így hát abban van a mai zene egyetlen túlélési esélye, ha a régi zenék komplexebb megértését forszírozzuk. Minél inkább igyekszünk az akkori zenék valódi jelentését, értékét felfogni, annál közelebb kerülünk a mai zene megértéséhez, élvezetéhez, tényleges használatához.

A zenének a drámai redukciója, a pusztá szépség idealizálása a francia forradalom idejére tehető. Az új politika jegyében a zenét mindenki által elérhetővé és elérhetővé kívánták tenni. [„Legyen a zene mindenkié“ – ez Kodály sokszor félremagyarázott nagy mondása, csakhogy ő *nem a zenét* kívánta a primitívségig leegyszerűsíteni, hanem az embereket akarta kiművelni, szellemileg felemelni a zenéhez.] Megteremtették azt az iskolát, mely mai napig problematikusá teszi a zeneoktatást: a Conservatoirt. [Hovatovább ez a disszertáció is ennek a rendszernek a terméke – emiatt vagyok kénytelen a tudomány oltárára helyezni fél évnyi, meg nem született darabomat.] Az egyöntetűvé tett zeneoktatás kihagyja az tanításból azt a momentumot is, mely az élő hagyomány átadásának alapja: a mester és tanítvány rendkívül érzékeny, szoros

kapcsolatát. Az intézményesített művészetoktatás a zenélésnek túlnyomóan a technokrata oldalát adja át, lényegét nem.

Ez az esztétika a közönséget arra kondicionálja, hogy *nincs szüksége tanulásra* ahhoz, hogy élvezni tudja a zenét, hiszen azon a zenén nincs mit megérteni, mely a pusztas szépség ideáljának megvalósítására törekszik.

Érdemes megállnunk ennél a pontnál egy pillanatra, ugyanis ennek a gondolatmenetnek a mételye ma mindenütt jelen van, ahol a zenéről szó esik, így tehát a felhasználási területeken is, mint film, színház, média. Ebben gyökerezik az a rendkívül kártékony önbizalom, mely alapján ma *bárki* vindikálhatja a jogot magának a zenéről való hangos véleményilvánításra. Természetesen nem vitatom el például a rendezői rálátás képességét, nem kétlem, hogy a mű egészét végül a rendező zsenije rajzolja meg, de egészen ritkán talákoztam olyan – nevezzük a mai lélektelen technokrata nyelven, általánosítva – „felhasználóval“, aki pontosan megérezte volna azt a finom határt, mely az ő kompetenciája és a zenei szakemberé között húzódik. A zenéhez ma mindenki „ért“; tragikus és komikus történetek során tapasztaltam én is. [Egy tragikomikus példa: neves, budapesti gyermekszínházban a próba szünetében a *színpadmester* szerszámokkal a kezében odaállt elém, és részletekbe menően elmagyarázta, hogy is kellett volna egy bizonyos dalt felhangszerelnem ahhoz, hogy jó legyen. A jelenet abszurditása lenyűgöző – érdeklődéssel végighallgattam.]

Egy másik, nem kevésbé kártékony vetülete ugyanennek, az a - jobb szó híján - *underground* zenefelhasználás. Értem ez alatt a kifejezetten rossz, értéktelen, hamis, outsider zenei megnyilatkozások felmagasztalását, az „olyan rossz, hogy az már jó“ ál-értelmiségi indoklást. Természetesen létezhet olyan szituáció, mely megkívánja egy rosszul előadott, rossz zene beemelését egy drámába vagy filmbe, de egy hamis hegedülés, egy rosszul eljátszott Chopin-keringő, egy rosszul rögzített felvétel, egy gígszerhang *soha* nem lehet önmagában „jó“; ez a gondolatmenet például a díszlet esetében oda vezet, hogy ha egy gondolattalan, labilis, összeeszkábált, aránytalan és csúnya díszlet előadás közben maga alá temeti a színészeket, az „jó“. Bár ez ellentmondani látszik azzal a véleménnyel, hogy a zene szépségének felmagasztalása igénytelenség, mégis ugyanebben gyökerezik, hiszen a „csúnya“ zene, vagy rosszul eljátszott zene esetében is csupán a *színező* vetületet veszi tekintetbe a zene hallgatója, alkalmazója.

„A zenei szép“* görcsös kutatása tanulmányok és művek sorát produkálta. Az eszményi, a tökéletes megvalósításának kínzó vágya tipikus romantikus attitűd, melynek a hőfoka oly magas volt, hogy tócsává olvasztotta az eddigi zenélés szinte összes keretét. „A zene izoláló tényezőinek folyamatos lerombolása“ – ahogy ezt Charles Rosen fogalmazta a zenetörténet folyamatáról – eszméje ebben a korban kulminál. A hömpölygő hosszok szétfeszítik a struktúrált formákat, a disszonanciák halmozása pedig a tonalitás határait; a zenekar létszáma szinte hatványozódik, mint ahogyan a hangerő és a hangterjedelem is. Mindez annak az erőnek a szolgálatában, amit az elszabadult művészi ego jelent.

Az emocionalitás kontrollálatlan kitüremkedései számtalan területen jelentek meg.

Hector Berlioz rendkívül kedvelte az óriászenekarokat: százötven, vagy még

* Eduard Hanslick romantikus zeneesztéta híres-hírhedt könyvének címe

nagyobb létszámú együtteseket dirigált. Maga a karmesteri foglalkozás, mely tulajdonképpen a művészi exhibicionizmus kitűnő táptalaja, önmagában is nagyszerűen ráfelelt a korszakra. *Igor Sztravinszkij* meglehetősen szarkazmussal vélekedik a karmesterekről: „A karmesterek, akárcsak a politikusok, ritkán eredeti emberek. Másik közös vonásuk a politikusokkal az, hogy a karmesteri pálya karrierre és a személyiség érvényesülésére ad lehetőséget, nem pedig egzakt és szabványosított tételek alkalmazására. ... az énkórság előfordulása természetesen gyakori, de egy cinkos közönség napja alatt ez úgy nő, mint a trópusi gyom. Eredménye az, hogy a karmesternek olyan pozíciót biztosítanak a zenei közösségben és az üzleti világban, amely nem áll arányban valós zenei értékével. Hamarosan „nagy“ karmesterré válik, sőt, „a pódium titánja“ lesz, és mint ilyen, óriási akadály a valódi muzsikálásnak. A „nagy“ karmesterek – akárcsak a „nagy“ színészek – hamarosan képtelenné válnak bármi mást játszani, mint önmagukat.“*

Hozzá kell tennem: ezen „kihívó jellegű és hangvétellű“ megjegyzések után Sztravinszkij utólag maga is jónak látta kissé visszakozni a széljegyzetben; azt írja, éppen egy rossz Brahms-előadást hallgatott, mielőtt Craft feltette volna neki karmesterekkel kapcsolatos kérdését, dühének foka innen származott. Ha a túlzásokat lehántjuk erről a véleményről, magjában mégiscsak nagy igazságot hordoz.

Berliozt tekintjük az első „igazi“ karmesternek, bár Jean Baptiste Lully művelte már ezt a mesterséget: ő volt az első, aki zenei próbákat tartott a koncerteket megelőzően – mondanom sem kell: ezzel nem vált túlzottan népszerűvé zenészei körében -, ezen kívül karmesteri botot is ő használt elsőként. Ez az újítása az életébe került: Te Deumjának vezénylése közben egy vigyázatlan mozdulat következtében a bot a lábába fűrődött, vérmérgezést kapott és belehalt. (Ő még nem kis pálcát tartott, hanem a mai tamburmajorkéhoz hasonló hosszú botot, mellyel leginkább függőleges mozgásokat végzett. A pálcát 1820-tól vált használatossá: eredetileg Ludwig Spohr vett a kezébe egy hegedűvonót, amivel a taktust ütötte.) Lullyn túl a karmesterség hagyományosan a kórusvezetőkhez volt köthető, és a későbbiekben a zenekart valamilyen billentyűs hangszer mellől, vagy elsőhegedűsként irányította a zenekarvezető, aki gyakorta volt a szező maga. A mai értelemben vett karmesteri funkciót valóban Berlioz töltötte be, hiszen – Stravinsky szavaiból is kitűnik – a dirigensekre ma is romantikus elvárásokkal tekintünk: legyen karizmatikus, nem árt, ha jó megjelenésű, impozáns ember; a híres karmesterek zenei tehetsége, hozzáértése, hallása nem egyszer legendás, szinte emberfeletti; a nagy műveket mintegy heroikus küzdelemmel „győzik le“ stb. Nyugodtan lehet állítani, hogy a zenei élet legnagyobb sztárjai ők.

Amellett, hogy praktikusán szükségessé vált a nagyszámú zenei együttesekhez az erős vezetés, a karmester egyfajta szimbóluma is a sok, megjegyezhetetlen arcból álló zenekarnak. Őt lehet szeretni, vagy utálni a koncert után, nem a zenekart. Soha nem hangzik el ez a megjegyzés: „XY ma remekül vezényelt, na de a zenekar! - Az csapnivaló volt...“ Természetesen a karmesteri munka szoros rokonságban van a rendezőivel; az sem véletlen, hogy mindkét mesterséget a XIX. század hívta életre. Nagy különbség viszont, hogy a rendező a próbafolyamattal befejezi közreműködését az előadásban, míg a karmester annak legfontosabb szereplője. Alkati, ill. munkamódszer-beli különbség alapján két típusú karmester létezik: aki a próbák során történő, aprólékos műhelymunka

* Robert Craft-Igor Sztravinszkij Beszélgetések

eredményeként éri el a sikert (például Kocsis Zoltán a Nemzeti Filharmonikusok élén), és aki szinte nem, vagy alig próbál, viszont karizmatikus egyéniségével, technikai tudásával olyan hatást gyakorol a zenekarra, hogy az a koncerten kiválóan játszik (Kobayashi Ken-Ichiro). Mindkét módszer működőképes. A nagy különbség a zenekar szempontjából van: a magas művészi fokon és sokat próbáló maestro keze alatt a zenekar folyamatos fejlődése szavatolt, míg a másik esetben garantált hosszú távon az intellektuális és művészi leépülés.

A Beethoven által már erősen forszírozott szabadszellemű, rendkívül invenciózus hangszerelést Berlioz tovább fejlesztette. Nála szűnt meg végérvényesen a hangszerek hierarchiájának régi hagyománya, zenéjében éppolyan szólisztikus szerephez juthat egy ütőhangszer, mindt például az első hegedű. A zenei demokrácia megvalósulása a ritmusvilágra is érvényes lesz, aminek a romantika általános zeneesztétikáját tekintve is nagy a jelentősége. Ahogy a hangszerek értéke kiegyenlítődik, úgy a ritmus rangja is megnő. A ritmus önállósodik, mintegy leválik a zenei szövegről, és már önmagában képes témává emelkedni. Anton Bruckner életművének legérdekesebb eleme a ritmushoz kötődik: bámulatos, ahogy egy-egy zenei gesztusról leválasztva annak jellegzetes ritmikáját, hatalmas formarészeket képes vele megszervezni, összefogni. A romantikában megduzzadt szimfonikus nagyforma a ritmika által marad koherens. A ritmus, mint zenei gondolat, téma felvetése a XX. századi kompozíciós módszereiben, egészen szikár megfogalmazásban jelentkezik majd.

A sztárság, a sztármagatartás is romantikus hagyomány. Az emberfeletti tulajdonságokkal felruházott művész eklatáns alakja *Niccoló Paganini*, az „ördög hegedűse“. Felvételek híján is el kell hinnünk: valóban félelmetes virtuóz lehetett, hiszen ránk hagyott hegedűdarabjaiból ez világosan kitűnik. A romantika közönségének – és ugyanúgy a mainak – mégsem volt elég megdöbentő hegedűtudása: még ennél is több kellett, a fantasztikum, a csoda – akár isteni, akár sátáni. Paganini figurája szerencsésen megtámogatta félelmetes hírét: hajlott hátú, nagy sasorrú, vékony, komor alak volt, hatalmas kezekkel, görbe ujjakkal – kétségtelenül hatásos megjelenése lehetett. Előszeretettel riogatta közönségét üveghangokkal*, amiből nem is volt neki elég egy – kikísérletezte, hogyan lehet egyszerre két üveghangot is lefogni. Ő maga ugyanúgy megszenvedte művészetének skatulyáját, akárcsak a karakterszínészek némelyike: bár szeretett barátaival otthonában kamarazenélni, és bár rajongott Beethoven hegedűversenyéért, ezeket a szolid, látványos csoda nélküli műveket nem játszhatta közönségének, mert nem fért bele a róla kialakult imázsba.

A korszak valóban hihetetlen figurákat termelt ki magából, például *Ignacy Jan Paderewskit*, aki a századvég leghíresebb zongoravirtuóza, emellett zeneszerző, szabadságharcos és diplomata volt – és aki 1919-ben a felszabadult Lengyelország miniszterelnöke lett. Élete elképesztő romantikus manifesztum: 1860-ban született az orosz fennhatóság alatt levő Kurilovkában. Varsóban, Berlinben, Bécsben tanult, koncertezett Európa-szerte és Amerikában is. Svájcba költözött, majd a varsói konzervatórium igazgatója lett. 1910-től politizált aktívan, a legkülönbözőbb diplomata-, forradalmár és egyéb közéleti szerepekben. *G.B. Shaw* karikírozza rendkívül szórakoztatóan Paderewski zeneszerzői és zongoraművészi viselkedését egyik

* Ha a húrt nem nyomjuk le teljesen, csak bizonyos pontokon megérintjük és úgy húzzuk rajta a másik kézben levő vonót, akkor a húrnak csak egy bizonyos szakasza rezonál, és jellegzetes vékony, füttyülő, magas hangon szól

kellemetlenkedő írásában, 1893-ban: „...Paderewski, bár kiváló ítélőképességgel ír zenekarra, a legrészrehajlóbb süketséget tanúsítja, ha zongorára ír. Nem tudja megtagadni tőle az oroszlánrészt minden jóból, akár illik oda, akár nem; és az eredmény az, hogy a nagy csúcspontokon olyan menydörgő zajt csap, amitől nem hallja a zenekart, mialatt a zenekar olyan mennydörgő zajt csap, hogy a hallgatóság nem hallja őt és csak bámulhatja a látványosságot elragadtatva, amint a billentyűzetet verdesve öklei repkednek a levegőben.

Jobban tenné, ha ilyen alkalmakra inkább nagydobot használna: a rajta való játék szenzációja ugyanolyan üdítő volna; az újrend könnyebb lenne, és mindenki hallaná.

... szívesebben látnám, ha Paderewski legközelebbi zenekari művében teljesen elhagyná a zongorát. Ez az egyetlen hangszer, amelyhez, mint zeneszerző nem ért -, éppen azért, mert mint előadóművész olyan jól érti.“

[G.B.Shaw epésen szellemes zenekritikus, írásai üdítően hatnak a korszak általános humortalanságában. Láthatóan remekül szórakozik a romantikus túlkapásokon, ez az elegáns kívülállás biztosítja számára a kritikusi rálátás képességét.]

Mindennel együtt a *mértéktelenség* a romantikában éppen hogy nem pejoratív jelző – összhangban van a romantikus ember égisz szökő vágyaival, indulataival. A hatalmas művek hatalmas alkotóinak kizárólag a mértéktelenség biztosít egyáltalán bármilyen esélyt arra, hogy emberfeletti vállalkozásaikat sikerre vigyék.

A zenedarabok hossza is hihetetlen méreteket öltött a XIX. század végére. Már Beethoven IX. szimfóniájának előadásához is több, mint egy óra kell – Bruckner és Mahler ezt saját szimfóniáiban quasi megduplázza. Wagner Ringjének monumentalitása minden eddigi operavállalkozást felülmúl, időtartam tekintetében is.

A romantikus zongorastílust – a szintén lengyel származású - *Fryderick Chopin* teremtette meg. Zeneszerzői pályájában önként vállalt száműzetést a zongora mellé: kivétel nélkül minden művében szerepel ez a hangszer. Bár az énekszólam-szerű hangszer-kezelése miatt az ő nevéhez kötik a romantikus stílusú zongoraművészetet, és bravúros modulációi miatt a kor zeneelméletének is úttörő alakja – zenéinek viselkedése, modora mégsem teljesen a romantika megfelelője. Jellemzőek nála a finom polifóniák, melyek Bach művészetének kései rezonanciái, mint ahogy az általa feltámasztott „Prelud“ műfaj is Bach-hoz köti őt; minden darabjában van valami a klasszikus mértékletességből, és általában: jóval fegyelmezettebb lírája van, mint kortársainak – mint például Lisztnek. Magánya, örökös szomorúsága, nosztalgikus dallami világa miatt Schuberthez rokonítható. Bizonyára nem véletlen, hogy oly sok filmben, színdarabban választanak Chopin vagy Schubert zongoradarabjaiból kísérőzenét; alig néhány hangjukkal is képesek megidézni az elfojtott indulatok közti magányos vergődést – mely kedvelt témaköre a XX. század analitikus hajlamú művészeinek.

Chopin valóságos mestere annak a típusú modulációnak, melyet már Beethoven is előszeretettel alkalmazott. A klasszika modulációs technikája a következő: ha a kiinduló és célzott hangnemet két halmazként képzeljük el, mely halmazban a hangsorok minden egyes hangjára épített hármashangzatok szerepelnek, metszetükben olyan harmóniák vannak, melyek mindkét tonalitásban léteznek. Ezeket a harmóniákat érintve, az új hangnem szerint értelmezve jutunk el egyik „halmazból“ a másikba. (Valahogy úgy lehet ezt elképzelni, mintha két különböző nyelvnek volnának tökéletesen azonos szavai,

*G.B.Shaw: Paderewski mint zeneszerző

kifejezései, és az egyik nyelven beszélve egyre inkább ezeket a közös szavakat használnánk, majd a közös szavak után nem az eddigi, hanem a másik nyelven folytatnánk tovább a társalgást.) Mindezt nem egyetlen zenei mozdulattal teszik a szerzők, hanem – megfelelően a klasszika esztétikájának – bizonyos zenei átvezetéssel, hogy az új hangnem minél észrevétlenebbül, simábban kússzon és ne sokkolóan robbanjon be a darabba. Például a C-dúr, és egy kvintkörön közeli hangnem, a G-dúr esetében a harmóniák így oszlanak meg:

C-dúr: D-re, F-re, H-ra épített hármashangzat
Metszet: C-re, E-re, G-re, A-ra épített hármashangzat
G-dúr: D-re, Fis-re, H-ra épített hármashangzat

Tehát négy olyan harmónia is van, mely mindkét hangsorban szerepel, a következő fokokon:

Hármashangzatok	C-dúrban	G-dúrban
C-E-G	I. fok	IV. fok
E-G-H	III.	VI.
G-H-D	V.	I.
A-C-E	VI.	II.

Ebből is kitűnik a két hangsor szoros rokonsága. A kvintkörön is megjelenő távolság tehát azt is mutatja, hogy két hangsornak milyen az egymás között levő „átjárhatósága“, mennyire nehéz eljutni egyikből a másikba. A közvetlen szomszédok esetében ez meglehetősen egyszerű feladat, de minél távolabbi a cél-hangnem, annál körülményesebb zenei folyamattal lehet elérni. (Maradva a kissé erőltetett, de szemléletes nyelvi hasonlatnál: magyarból török nyelvre észrevétlenebb volna a váltás, mint pl. hollandra.) Beethoven zseniális újítása abban áll, hogy kiragadja az egyes hangot harmóniai hovatartozásából, és *teljes szabadságában*, kötetlenségében kezeli. Ezzel azt éri el, hogy a moduláció, felszabadulva a harmóniai keretek közül, jóval nagyobb hangnemi mozgást képes produkálni, hiszen egy-egy hang, a ráépülő harmónia nélkül, számtalan más hangnem része lehet. A zenehallgatás élményei közül kiemelkedőek Beethovennek azok a pillanatai, ahogy a hallgató fülét *átszoktatja* az új hangnembe; rendszerint megakasztja a zenei folyamatot, egy hangot kezd ismételni hosszasan, sokszor ütemeken át, és ez alatt a harmóniai szünet alatt mintegy *kiesik* a hallgató az eddigi hangnemi relációkból, tökéletesen *szabaddá válik* - ebben a hangnemi „fekete lyukban“ fordítja át azán Beethoven a tonalitás tengelyét egy tökéletesen másik irányba. Hallatlan dramaturgiai ereje van az ilyen zenei dimenzióváltásnak, rendkívüli hatást lehet elérni vele: „beborítani“ egy derült eget, vagy ellekezőleg, hirtelen eloszlatni a gyülekező viharfelhőket; szinte sorsfordító kerékként lehet alkalmazni a tonalitás tengelyét. Haydn is alkalmazza ezt a technikát – akár jellegzetes zenei humorának eszközeként is.

Beethoven a klasszikus hangnemi hangsúlyozást is túllépte. A tonika-domináns viszony meghatározó, stabil pallóját összeroppantva az alaphangnem oppozíciójaként a

domináns helyett gyakran valami egészen más hangnemet alkalmaz szonátaformáiban, s ezzel Chopinhez és Schumannhoz közelít. A különbség a két korszak éthoszának lenyomata: Beethoven a domináns magatartást megtartva olyan helyettesítő hangnemet választ, ami erőt sugároz, míg Chopin vagy Schumann előszeretettel indulnak plagális – lemondó, befelé forduló - irányba. Fontos megjegyezni azonban, hogy Beethoven mindig a szonátaforma klasszikus dramaturgiai keretein belül maradt. A XIX. századi harmóniai szabadság nem az ő szerzői magatartása miatt jött létre, bár eszközeit a romantikus szerzők is alkalmazták. A tonika-domináns viszony szervező erejének nem a végsőig való feszítése vezetett a romantikus szabad kompozíciókhoz, hanem az arról való végső lemondás. Az eddigi feszes dramaturgiát inkább lírai koncepció váltotta fel, a szilárd tonális rendet pedig nem a távoli hangnemek hirtelen elérése rázta meg, hanem a kromatika alkalmazása. A kromatika tökéletesen elmosza a tonális kereteket, hiszen a tizenkétfokúságban egyenlő távolságra levő félhangok vannak, nincs alaphang és nincs polaritás sem. Abban a pillanatban, hogy a kromatika megjelenik a darabokban, megrendül a tonalitás egésze. Ezért is lehetett Chopin - és általában a romantika – harmóniai újításaiban Bach művészete a hivatkozási alap, ahol a kromatika a kompozíciós stílus fontos eleme. Schubert sokkal inkább a romantika majdani eszközeit használja, például nála történik meg először, hogy a domináns helyén szubdomináns áll. Nála a melodikus invenció fellazítja a klasszikus szerkezetet; műveiben hosszú dallamok jelölik ki a határokat, és nem a határokat tölti ki zenével.

A romantikus harmóniaelmélet a végsőig fokozza a diszszonancia által keltett feszültséget. A késleltetett beteljesülés hordozója az esztétikai keretek szétfeszítésének, bizonytalansága elsőrangú a romantikus látomások, a homály, titokzatosság megjelenítésére. Ennek betetőzése Wagner művészete – a Trisztán és Izolda előjátéka gyakorlatilag egy vég nélküli diszszonancia, ahol már az alaptonalitás talaját végképp elveszítjük. A főmotívum és a két kezdő akkord is már egyaránt kívül van bárminemű tonalitáson. Bár két akkord között érezhető a feszültség-oldás viszony, Wagner itt már a diszszonanciát *diszszonanciára* oldja – az oldás mozdulata reflexesen működik még, belső igénye szüntelenül él, tartalmilag azonban már nem jöhet létre. Ennél pontosabb zenei leképezése a reménytelenségnek soha nem született még.

Vokális területen már a barokkban és a klasszikában megkezdődött a virtuóz énekesek – főként szopránok, kasztráltak – imádata, az opera műfaja grandiozitásával ezt jótékonyan támogatta is. Hangszeres daraboknál ez igazán csak a romantikában jelentkezett. A virtuozitás tulajdonképpen a hangszerjáték felszíni rétege, hogy úgy mondjam, a „sport“; annyi köze van a valódi zenei tehetséghez, mint egy vízilabdás úszótechnikájának. A zenetörténetben eddig eszközként használták a technikát, mely által megvalósulhatott a valódi művészi teljesítmény. A romantikában a virtuozitást önmagában és önmagáért csodálták, lehetett ez egy mű virtuóz kiállítása – vagyis érdekes, szokatlan hangszerelése -, vagy nagy sebességekre képes hangszeres tudás. A csillogó-villogó hangszerelés veszélyeire a zongoraépítésnél már esett szó – ugyanez a nagyzenekarra is igaz. Bizonyos hangszerelési tudás látszólag mentesítheti a szerzőt a tartalom kifundálásának keserves munkája alól, amivel a romantikában is, ma is sokan visszaélnék. [Legnagyobb táptalaját ennek Hollywood kommersz mozijai adják. A bombasztikus hangszerelési klisék ezreivel tömték tele a semmitmondó jeleneteket, hogy legalábbis legyen bennük „valami“. A hangok árájától viszont ugyanúgy nem történik semmi a vásznon, mint egy dekoratív hölgy és egy csinos férfiú szerepeltetésétől.] Ide sorolnám azokat a „rendkívül modern“, kortárs zenei darabokat is, melyek szerzői - szinte

elhivatott módon - a hangszereket „nem rendeltetésszerűen“ használják: a zongorát mindenképpen preparálják*, a fuvolaszólamba feltétlenül frullatót** írnak, és általában: olyan hangokat követelnek egy-egy hangszertől, melyek csak nagy nehézségek árán, rondán, vagy egyáltalán nem szólalnak meg. Ezek a modernitásként felvállalt - és sajnos a kritikusok által is legtöbbször annak értékelt - kompozíciós elemek éppenhogy a romantikában gyökerező, *konzervatív* gondolkodást tükrözik. Természetesen ezek a zenei effektusok tartalmasak is lehetnek, de az alkotói gondolatiság megjelenése nélkül soha.

A virtuóz zenészek örömmel csillogtatják tudásukat a nagyérdeműnek – ez természetes előadói magatartás, gyakorlatilag a tehetség része. (Nem hiszek a fel nem fedezett zseniben, és nem tudok hinni azon játékosok tehetségében sem, akik karrierjük hiányát arra fogják, hogy tulajdonképpen nem szeretnek szerepelni.) Ez a sürgető, folytonos vágy a dicsekvésre önálló területet követelt magának a megkomponált művekből, így született az improvizáció. Természetesen a barokkban és még annak előtte is improvizáltak a szerzők, hangszerjátékosok, de ezekben a korokban a rögtönzés önálló műfajként élt. Az operaházakban az énekesek mindig is élhettek az önálló díszítőelemek alkalmazásával, de a hangszereseknek ehhez nem volt önálló zenei területük. A klasszikában jelentkezett elsőként a szigorú zenei szerkezetben egy *kadenciának* nevezett szakasz, ahol az előadó azt játszotta, amit jónak látott – természetesen a zenei hagyomány szigorú keretein belül. Ezek a kadenciák lehettek a szerző által megkomponált, improvizációnak ható részek is, vagy olyan is volt, hogy egy egész más szerző vagy előadó írt egy különösen jó kadenciát egy versenyműhöz, aminek eljátszása aztán hagyománnyá vált. Az eredeti attitűd azonban az előadó szabad rögtönzése volt. A kadencia legtöbbször egy hangszeres versenymű első és utolsó, tehát a hagyományosan gyors tételeiben volt. Mivel a klasszikában az első tétel szonátaforma, a téma visszatérése elé pozicionált szabad, virtuóz szakasz egyfelől jólesően fokozta a várakozást, másfelől kissé olyan hatása is volt, mintha a szerző témája mintegy nyugtázná a szolista virtuóz tudását – tulajdonképpen az a szerző főhajtásaként szólal meg a kadencia után. Az előre megírt kadencia bizonyos tekintetben a hangszeresek „szakosodásáról“ tanúskodik; addig, amíg legtöbbször a szerzők maguk mutatták be darabjaikat, vagy amíg a hangszeresek kellő tapasztalattal rendelkeztek az éppen aktuális zenei hagyományokról – mint pl. a barokkban -, ez fel sem merült. A kadencia kidolgozása egyfajta biztosításként funkcionált a mű egészének színvonalához, nem véletlen, hogy Beethoven már maga írja meg Esz-dúr zongoraversenyéhez.

A virtuóz hangszerjátékosoknál is nagyobb kultusza volt az operaénekeseknek. Nyilván maga a műfaj is erősen támogatja ezt – az „operába járás“ társadalmi viselkedésforma lett: a kulturális igényesség szimbólumává vált. Egy-egy énekesnek nem csak a szakmai körökben, vagy a kultúrát eddig szinte kizárólagosan birtokló nemesség körében volt jó híre; a sztárokat széles rajongótábor imádata lengte körül. (Ma is jóval többen vannak a világon, akik számára a *Luciano Pavarotti* név jelent valamit, mint mondjuk *Itzhak Perlman* nem kevésbé zseniális hegedűművész neve.) A zenetörténetben nagyon ritka pillanatokban történik meg, hogy egy mű magas színvonalára dacára slágerré váljon; erre is a legesélyesebb műfaj az opera. (Ilyen volt a Figaro házassága; Prágában az utcán fütyülték dallamait - Mozart csodálkozott ezen a legjobban.) A romantika szép,

* a húrok közé különféle tárgyakat helyezve módosítani lehet a zongora hangját, így ütőeffektusok hozhatóak létre. Az ötlet John Cage-től származik, 1938 tájáról

** pergetett nyelvvel való játékmód

dallamos, mindenki számára könnyen megjegyezhető zenéi abszolút alkalmasak voltak a népszerűvé válásra; ehhez hozzájárult az a társadalmi változás is, melynek következtében a kultúra szélesebb rétegek számára is megnyílhatott. A „népszerű dallamok“-ra soha nem látott igény volt. [Egyébként Mozart nem nagyon tudta, soha nem is érdekelte, hogy is kell igazán népszerű zenét írni; még abban a műfajban is, mely a legkevésbé sem igényelt volna súlyos gondolatosságot, képes volt sötét c-mollban írni egy darabot. (c-moll Fúvós szerenád, K388)] Szórakoztató műfajok, mint a – nevében is erre utaló – divertimentók, szerenádok eddig is léteztek; az viszont, hogy a zene *alapjában véve szórakoztató* lett volna, az soha. Mivel a zene már nem az általában zeneileg is magasan kvalifikált nemesek számára írták, hanem a társadalom egészének, ezért a szerzők már nem a többé-kevésbé hozzáértő, de legalábbis kultúrált nemesség ilyen-olyan óhajainak tettek eleget komponálás közben, hanem az azoknál jóval igénytelenebb néptömegekének. A zene egyre inkább csupán a gondtalan szórakozás eszközévé lett. A „könnyű műfajú“ darabok komponálása kb. a XIX. sz. közepéig nem volt egyenlő az igénytelen zene komponálásával. Kétségtelen, hogy akár Beethoven, Schubert, Haydn, vagy a többiek bármelyikének sem legbrilliansabb alkotásaiként tartjuk számon ezeket a műveket, bár akad köztük valódi remek – de ezek a mesterek legalábbis *tisztességes* szerzői magatartással teljesítették ezeket a feladataikat is, ami az ő színvonaluk tekintetében éppenséggel nem kevés.

Ezekhez a szórakoztató – vagy annak szánt - művekhez sorolhatók a tánczenék is. Bach allemandejai, gavotte-jai, Rameau bourrée-i, Mozart menüettjei praktikus szempontból is tánczenék, tehát lehet rájuk táncolni, tempóikat is a megfelelő táncfigurák mozgássora határozza meg. Ez egyáltalán nem gátolta a szerzőket abban, hogy zeneesztétikai értelemben véve is *jó* zenét írjanak. Sőt: a táncritmika fokozatos beszivárgása a hangszeres műfajokba alapvető struktúrális eleme lett az európai zenének, tehát esztétikai többletet adott. A tánc maga együtt változott a hozzá tartozó zenével. A régebbi korok kifinomult, rendkívül részletgazdag, cizellált mozgásművészete, a társastánc egyre sivárabb, egysíkúbb lett, és így jutunk el aztán a - ma „tánc“-nak csúfolt – tökéletesen kontrollálatlan ugrándozásig, vonaglásig. A társastánc ilyen változásainak mélyreható szocio-kulturális ill. pszichológiai okai vannak, ide tartozik pl. az Európa zsigereiben hordozott keresztény erkölcsiség, a társadalmi szabadság kérdésköre stb., melyek taglalására ebben a dolgozatban nincs mód. Leegyszerűsítve úgy fogalmaznám meg, hogy az egyéni szabadság előretörésével a szexuális szabadság korlátai is egyre inkább leomlottak, amivel összefüggésben a tánc - mint eddig is elfogadott, legális területe a testi érintkezésnek - szexuális töltete erősödött a kulturális oldalának kárára. Figyelemre méltó, hogy a páros tánc műfaja is a XIX. század közepén született. (Bár társadalmilag általánosan elfogadottá csak az 1910-es évektől vált, a táncosok túlzott közelsége miatt.) A bonyolult formák, mozdulatok a szexualitás vonatkozásában már egyenesen zavaróan hatottak, hiszen kizárólag a hipnotizáló egyenletes lüktetés szolgálja az intellektus tompultságát és az érzékek feléledését. A tánczene a táncsal együtt devalválódott, a differenciált, intellektust nélkülözni nem tudó művészet ilyen igényeket – igénytelenségeket - kiszolgálni már nem volt képes. A zenének egyetlen fontos kívánalomnak kellett megfelelnie: félreérthetetlenül jeleznie kellett a hangsúlyos ütemrészeket, s ez tulajdonképpen csak arra szolgált, hogy a táncosok ki ne essenek a ritmusból - végső soron hogy el ne essenek. Ma ezt odáig sikerült elvinni, hogy a tánczene tulajdonképpen *kizárólag lüktetés*, mégpedig kizárólag páros metrumú – a hármas lüktetésre való mozgás már meghaladja a szórakozni vágyók képességeit. Ez a

folyamat a színpadi műfajokra is hatással volt. A romantikus balett helyett olyan tömeges szórakoztatást igényelt a publikum, mint a varietéműsorok és népszerű táncprodukciója: a kánkán. [Kovács Sándor (1886-1918) zenetörténész egy írásában így számol be egy zeneszerző-pályázati kiírás sorsáról: „És így a tánczene éppúgy kiesett a zenei fejlődésből, mint a tánc a társadalmi életből: a „Woche“ pályázata élénken mutatja. 3000 korona nem kis pénz zenei pályázatoknál, operákat szoktak ennyivel jutalmazni. Ezúttal a legjobb valcsernek ígértek ennyit, mégis dilettánsok, katonakarmesterek nyerték el; komoly zenészeket nem csábított a feladat.“*]

Természetesen nem elhanyagolható annak a jelentősége, hogy széles közönséghez jutott el a zeneművészet. A kedvenc operákból származó indulókat, melódiákat áthangszerelve játszották a szórakozóhelyek kerthelyiségeiben, vagy akár az utcán. Ezzel viszont az a zenehallgatási attitűd is elterjedt, ami talán a legnagyobb kárára van a mai zene pozicionálásának: a háttérzeneként, aláfeső zeneként való alkalmazás.

A romantikában megerősödő nemzet-tudat a zene szintjén is fontossá vált. A régebbi korok nemzeti táncételei egyfajta koloritként kerültek be a műzenébe, már egész korán: a XVI.-XVII. századi Vietoris-kódexben a reneszánsz-barokk táncgyakorlat aktuális tánci közt szerepel például az ungarisca vagy a lapockás tánc. Alkalmazásuk eredete inkább a paraszti zsáner, semmint a nemzeti érzés megjelenítése volt. A XIX. században ezt a derűs természetességet felváltotta a *törekvés* aktív színezetű attitűdje. Magyar vonatkozásban ez hozta létre a *verbunkost***.

Az osztrák nemzeti zene a szórakoztató muzsika műfajában valósult meg: a két *Strauss*, idősebb és ifjabb *Johann* keringői által. Yehudi Menuhin egyik televíziós szereplésében a háromnegyedes lüktetés sokszínűségéről beszélt: ha a keringő lüktetését vizsgáljuk, feltűnő, hogy a második ütés valamivel hamarabb jön, a harmadik viszont picikét késik; így jön létre a keringő hömpölygő-hullámzó sodrása. A lengyel polonéz esetében - mely büszke, tartásos, dacos tánc - ugyanez a háromnegyed egészen másképp él: lassú, szabályos ütések, az első két negyeden hangsúly, harmadik hangsúlytalan. [Egy ízben *Lantos István* zongoraművésznek játszottam elő egy Chopin polonézt; valahogy sehogysem boldogultam a darabbal, magam sem értettem, mi hiányzik belőle, technikailag nem volt semmilyen problémám. Lantos egy darabig hallgatott, majd felállított a zongora mellől, és kérte, hogy „járjam el“ a darabot, nem tánclépésekkel, de mégis valahogyan jelenítsem meg mozgásban. Néhány másodperc múlva annyit mondott: „Húzza ki magát! Fejet fel, vállat le, nézzen előre...“ Ettől aztán magától megszólalt a darab.]

Egészen meglepő egy-egy ritmikai kiosztás dramaturgiai ereje; a hangsúlyok, és pusztán az, hogy a merev pontosságot mely ponton és hogyan bontjuk meg, létrehozhat egy hangulatot. Ezen alapul a mai könnyűzene. A *groove*, amire nincs is megfelelő magyar szó, a ritmikai alap lüktetését jelenti, azt, hogy a szigorúan egyenletes negyedek közötti időt milyen ritmushangszerek milyen idősíkokra osztják fel. Világhírű dobosok képesek hihetetlenül „guruló“ groove-ot ütni, ami energiát sugároz, mozgásra ösztönöz. (Érdekes kísérlet számítógép által generált, tökéletes pontossággal leütött dobolást hallgatni – hiába van telerakva különböző nyolcad- és tizenhatod ütésekkel, mégis tökéletesen *mozdulatlan* marad a ritmika; a másik hihetetlen tapasztalat ezzel

*Kovács Sándor: Gondolatok a tánczenéről; Auróra c. lap 1911. évi I. évf., 4. szám

**az elnevezés a német Werbung=reklám szóból származik, és az ünnepekkel összekötött toborzás zenéje volt

kapcsolatban, hogy bár természetesen a komputer tökéletesen egyenletes lüktetést produkál, az embernek mégis az az érzése a hallgatása közben, mintha ez vagy az az ütés sietne vagy késne. Einstein felfedezése az idő relatív, rugalmas mivoltáról a zene hallgatása közben, művészi síkon tökéletes bizonyítást nyer.)

A magyar nemzeti zenei nyelvnek két nagy reprezentánsa Erkel *Hunyadi László* és *Bánk bán* c. operája. Sok vitát kiváltott két mű ez; operakedvelő társaságokban gyakorta legyintenek rájuk megmosolyogva őket, mint az európai művészet holmi „vidéki“ vállalkozását. Kétségtelen, hogy teljességükben nem mérhetőek a legnagyobb operaremekekhez, mint amilyen a Figaró házassága, a Traviata, vagy a Tosca. Erkel vállalkozása, hogy létrehozza a magyar műzene és az európai - olasz - romantikus nagyoperát több oknál fogva sem sikerülhetett. Egyfelőla a bel canto hatalmas dallamíveit a magyaros motívumrendszer erőteljes, szaggatott ritmikájával lehetetlen megvalósítani. (A szláv zeneszerzők – oroszok, csehek - nem találkoztak ezzel a problémával.) Másfelől a magyaros műzenék harmóniaiilag sem elegendően gazdagok ahhoz, hogy belesimuljanak a romantikus esztétikába. Az ilyen tételek a nagyopera cselekményének, dramaturgiájának nem képesek szerves részévé válni, legjobb esetben is csak a környező jelenetek hangulatát tükrözik, így módon az Erkel által célzott nemzeti nagyopera koherens megvalósulását egyenesen gátolják. A buktatók ellenére Erkel mégis elérte, hogy operái hitelesen fogalmazzák meg a magyar nemzeti érzést, mert a ritmikai merevség, a szűkkörű harmóniak esztétikai értelemben pontosan képesek kifejezni annak naívságát. A történelmünk során sokszor visszatérő motívum égett bele a mitológiánkba, melynek hőse az idegen zsarnoki hatalom ellen küzdő becsületos, bátor magyar vitéz, aki rendszerint áldozatául esik az elnyomóknak. (Megjegyzem: a nemzeti önsajnálát – Bánk szavaival: „Nincs a teremtésben vesztes, csak én...” - privilegizálása mai napig befolyásolja az itthoni közvéleményt: soha nem szimpatikus az abszolút sikeres színész, üzletember, szomszéd, televíziós személyiség – mi szeretjük sajnálni hőseinket, mint ahogy magunkat is. Az a tisztaszívú magyar, aki szenved, ergo: aki nem szenved, az gyanús.) Ennek a tematikai felvetésnek, ami a jó és a rossz harcát egészen lecsupaszítva vállalja fel, *teljesen adekvát kerete* az Erkel-féle, inkoherens, a magyaros tételek által széttördelt zenedráma. A jelenetek és a figurák homogenitása, egyszerűsége, el sem viselne egy olyan komplex zenei megfogalmazást, mint amilyenek Verdi operái. Erkel bámulatra méltó és soha ki nem merülő dallamíró tehetsége koronázza meg zenéit. A Hunyadi és a Bánk bán legszebb sajátossága az őszinteség; ebből fakad, hogy hitelesen képes tolmácsolni a nemzeti mítoszokat. A szerzői őszinteségnek meg kell jelennie az előadás szintjén is – ami mindig súlyos problémát okoz. Fodor Géza egy remekbeszabott írásában* kiemeli e két opera szereposztásának nehézségeit: „Ha fentebb arra utaltam, hogy az olyan műveket, amelyek egy mitológiát testesítenek meg, roppant nehéz előadni, lévén, hogy nem csupán művészi igényeknek kell tudni megfelelni, de mitologikus dimenzióknak is, azaz különleges *formátumra*, minden fontos szerepben ... „nagyvadakra“ van szükség, úgy most még arra a további nehézségre is fel kell hívnom a figyelmet, hogy az ilyen erősen hitre épülő műveket méltóképpen előadni is csak úgy lehet, ha az előadók a zenében kifejeződő hitet mélységesen, őszintén átérzik. Hunyadi László figurájának hitelességében másként kell hinni, mint Manricóében, Gara nádorében, mint Nabuccóében, Bánk bánében, mint Otellóében és Petur bánében, mint Posa márkiében. Amennyivel kevésbé egyetemes érvényűek ezek a figurák, amennyivel

*Fodor Géza: A bánk Bán felújítása az Erkel Színházban

kevésbé képes zenei megformálásuk a korok és korszellem változásaival szivacsként új meg új jelentéseket magába szívni, folyton megújulni, újra-, sőt átértelmeződni, annyival pontosabban és hívebben kellene mindig felidézni eredeti formátumukat és éthoszukat.“

A zenében megerősödött nemzeti identitástudat az eddig teljesen háttérben levő népek művészi előretörését is magával hozta. *Dvorák, Smetana, Grieg, Sibelius* mind olyan országok szülöttei, akik eddig nem vettek részt Európa zenei vérkeringésében.

Hallatlan energiával robbant be a zenei világba az orosz balett és muzsika. A XVIII. században Nagy Péter cár tisztelete a francia udvar és XIV. Lajos iránt honosította meg a cári udvarban a kötelező nyelvként a franciát, és vele együtt a kultúrát is. Nagy Péter a versailles-i udvarból hozatott táncmestereket és zenészeket, amivel megvetette az oroszok balettkultúrájának gyökereit. Szerencsés találkozás volt ez, hiszen az orosz népi kultúrában nagyon erős a tánc szeretete, a tánc műveléséhez szükséges önfegyelem és alázat pedig orosz nemzeti sajátosság. Az Orosz Cári Balettet 1860 körül alapította *Marius Petipa*, marseilles-i koreográfus és táncos. *Csajkovszkij* európai nyelven, de hamisítatlan szláv lélekkel írja csodálatosan letisztult zenéjét. Petipának írta például a *Diótörőt*, a *Csipkerózsikát*, a *Hattyúk tavát*. Romantikája nem csap soha túlzásokba, éppúgy a magányról beszél, mint Chopin, de nem visszafogottan, hanem fenséges nyelven. *Mogyeszt Petrovics Musszorgszkij* az orosz zenei nyelvet teremti meg, elsősorban a *Borisz Godunov* c. operájával. Zenéjébe az orosz zenekultúra két alapvető modorát fogta össze: a népzene és a szláv ortodox egyházi ének stílusát. A *Borisz Godunov* egyéni pszichodráma, és mint ilyen, rendkívül előremutató.

Az ember, kiemelkedve a társadalom eddigi masszájából, elvesztette szabadságát akadályozó, de egyúttal biztonságot is adó korlátait. Rászakadó magánya hatalmas szorongással töltötte el, mely súly alatt pszichéje összeroppanni látszott. A romantika egészen a hisztériáig fokozza a képzelgés, vizionálás állapotát – predesztinálva ezzel *Sigmund Freud* születését. Wagner ködbevesző, mitikus műveinek alaptémája a szerelem, a szexualitás, a halál rögeszméje. Ebben a korban számtalan mese-, mítosz-, legenda-feldolgozás születik – úgy tűnik, a művészet végképp elfordul a realitás talajától. Ennek zenei nyelve az irreális hossz, irreális hangerő, irreális nagyságú együttes, irreális virtuozitás, hangterjedelem. Mindez a tonális talajt örökre elvesztve, lebegve az eddigi szilárd talaj felett - egyelőre még tiszta harmóniákkal.

7. A DIES IRAE

A XX. századra elkövetkezett a zeneművészetben a „harag napja“. Azt az alapkonfliktust, mely megoldatlanságával a zenét erre a mai napig tartó, gyötrelmes és hosszadalmas átmeneti korszakra kárhoztatta, az okozza, hogy a művészvilág immár több, mint száz esztendeje (!) képtelen hitet tenni a tonális megartása mellett, vagy ellen.

A XIX. századnak a tonális rendszer és a meglévő formai határok megdöntésére irányuló törekvései végül sikerültek. Wagner, Bruckner, Mahler hangorkánja és

hangözöne alatt nagy recsenéssel összeroppant az addigi zeneművészet gerince. Mahler IX. szimfóniájában nemcsak saját halála felett zokog, hanem Bach, Mozart, Beethoven zenei nyelvétől is búcsúzik. Néhány év alatt tökéletes káosz lett úrrá az addig világos határokkal, irányokkal, nyelvezettel bíró európai zenei világon. Ebben a Babilonban aztán egyre másra jelentek meg a valódi és hamis, jó- és rosszindulatú, igaz szívű és romlott próféták. Így aztán az 1900-as évektől nincs egységes zenei modor, nincs jellegzetes zenedramaturgiai eszköztár; ráadásul általában egy-egy szerző saját életművén belül sem marad ugyanannál a zenei nyelvezetnél. A mai zene sokszínűsége gyakorlatilag az ezt megelőző ezer év össztermésével vetekszik. Néhány vezérelvvel kijelölhetünk ugyan zeneszerzői csoportokat, ízléseket, de a szerzők – ha nem az egyes darabjaik is – ezeken belül is határozottan elkülönülnek egymástól. Ennek a stiláris burjánzásnak csak az egyik oka a most éppen jelentkező művészeti káosz; nem szabad elfeledkeznünk arról sem, hogy a régi századokra bizonyos időbeli rálátásunk van, így világosan kitűnnek azok fő vonalai. A mának a lényegét lehetetlen meghatározni. Meggyőződésem szerint az egyetlen módszer arra, hogy a XX.-XXI. századi zenét valamennyire is megértsük, kizárólag az ezekre jellemző válság megértéséből származhat. Ennek szemléltetésére önkényesen ragadok ki néhány, számomra fontosnak tűnő szegmenst a számtalan élő stílusból, szerzőből, darabból.

A XX. sz- elején a zeneszerzők számára világossá vált, hogy tovább kell lépniük, új irányt vesz a zene. Hogy ez az „új“ milyen mélységű, az szinte egyéni értelmezés kérdése volt – gyakorlatilag máig nem dőlt el, hogy az európai zenei anyag mely részei váltak avittá, és melyek nem. A romantika tobzódása után új rendet kerestek a szerzők, mely ismét origója lehet valamiféle építkezésnek.

A válság a két nagy műfaj, a könnyű- és a komolyzene végső elszakadásában is jelentkezett; a folyamatos, lassú eltávolodás végül törést okozott. A XX. század fordulója óta a könnyűzene kategorikusan elválik a komolyzenétől, a köztük levő különbség azóta is egyre mélyül. A könnyűzene silány tartalma mellett azonban néhány olyan esztétikai értéket mégis megtartott a régi zenei gyakorlatból, amit a komolyzene végképp elveszített: ilyen a közönséggel való szoros kapcsolat, vagy a mindenkori újdonság preferálása, vagy az aktualitások zenébe foglalása. A komolyzene a mély zenei tartalom egyedüli letéteményeseként pánikreakciókat mutat: az értéktelenségtől való félelmében messze kerüli a közönséggel való jó viszonyt. Ez a már-már betegesnek mondható üldözési mánia produkálta a mai zeneesztétika sommázatos értékítéletét, mely szerint:

hallgatható zene = értéktelen zene
hallgathatatlan zene = értékes zene

Ez az ítélet, bár tökéletesen hamis, mégis megmérgezte a zenei életet. Ez sajnos olyan aktualitás, mellyel azóta is számolni kell.

Zeneelmélet egyik oldalán azok álltak – vagyis innnetől kezdve sok helyen akár jelenidőt is használhatok: állnak -, akik teljesen elvetik a tonalitás létjogosultságát. Ez nem csupán arról szól, hogy dúrban és mollban nem komponálnak már darabot, hanem egész messzemenőig: az olyan fizikai konszonanciákat sem érzik alkalmazhatónak, mint pl. a dúr hármashangzat. Tagadják a zenei formák, metrumok, vagy egyéb szervező erők fontosságát. Ennek a teljes tabula rasának gyökere az ú.n. *új*, vagy *második bécsi iskola* munkásságában gyökerezik. Az expresszionista *Arnold Schönberg*, *Alban Berg* és *Anton Webern* a dodekafónia mesterei voltak. A tizenkét kromatikus hangot egy előre

el tervezett sorba állították, majd a darab folyamán ezen a soron soha nem változtattak: a hangok kizárólag a megadott sorrendben követhették egymást, a zeneszerzői kreativitás csakis ezzel a megkötéssel működhetett. (Természetesen együtthangzó harmóniak és a sor mindenféle technikai transzformációi is alkalmazhatóak.) Ezzel valóban gyökeresen megváltoztatták a klasszikus zenét. (Klasszikuson itt már nem a XVIII. századot értem.) 1923-ban, az Op. 23-as *Öt zongoradarabban* Schönberg érkezett el elsőként a teljes atonalitáshoz, mellyel zenéje olyan régiókba emelkedett, ahol – a fizikai kapcsolódásokról lemondva – az ember fiziológiai szempontból már nincs, nem lehet jelen, tehát a zenehallgatás, zeneértés csakis az *intellekus* oldalán vezet eredményre. A tonális összefüggések elvárása az ember veleszületett ösztöne. Erről lemondva Schönberg zenéje a régi értelemben véve egyáltalán nem okoz fizikai gyönyörűséget. Számomra legkedvesebb darabja a *Pierrot lunaire* – Holdbéli Pierrot -, mely hangképileg egészen egyedi a benne elsőként Sprachgesang technikával megoldott énekszólammal és a zenekar furcsa, áttetsző textúrájával. Schönberg ebben a darabjában fájdalmasan őszinte: Albert Giraud huszonegy versből álló ciklusában Pierrot a Holdról végtelenül szomorúan vágyakozik haza – és ugyanezzel a mély szomorúsággal vágyik vissza Schönberg a tonalitás elsüllyedt világába. Leonard Bernstein mutat rá egy elemzésében az utolsó dal egy sorára - „O alter Duft aus Marchenzeit“ - amelyben az énekesnő a mesék korának régi illatairól énekel; a zongora két „tisztá“ hármashangzata – egy asz-moll majd egy a-moll – kíséretében. Nem lehet félreérteni a szerzői szándékot.

Háromjuk közül Webern rendkívül tömör - vagy akár tömény - szerzeményei mint egy-egy zenei arculcsapás képesek a dramaturgia érzelmi oldalán is működni. *Öt zenekari darab* c. műve *mindösszesen* 4'30"; sűrített drámaiságával erős, gyors, nagyhatású kompozíció. Érzésem szerint Webernnek sikerült megtalálnia az adekvát formát is a dodekafóniához; szinte csak zenei gesztusokban gondolkodva fogalmaz. Sztravinszkij mondja róla: „Webern túlságosan eredeti volt – azaz túlságosan tisztán csak önmaga. Persze az egész világnak utánoznia kellett, s ez természetesen nem sikerült, amiért természetesen Webern a hibás. Nem baj. ... Szüntelen pünkösdi ünnep ő mindazok számára, akik hisznek a zenében.“*

Berg a leglíraibb szerző; soha nem tagadta meg az érzelem kifejezésének létjogosultságát. (Megjegyzem: nem volt igazán konzekvens a dodekafónia terén.) Darabjai szilárd dramaturgiai szerkezetek, azért is lehet valódi színpadi ereje operájának, a *Wozzeck*nek. A régiiek művészetéből megtartotta a hatás alkalmazását és a líraiságot - s ez határozottan javára válik műveinek.

A konszonancia-disszonancia relációjának negligálásával a feszültség-oldás viszonyt ezek a szerzők egészen más síkra terelték. A teljes zenei szövet egyenrangú, hangokból, harmóniakból áll, és mivel ezek nem a felhangrendszeren alapulnak, gyakorlatilag *oldásmentes feszültségben* létezik minden darab. Ennek veszélye az, hogy a feszültség helyét egy idő után az érdektelenség veszi át, hiszen a feszültség csak valamihez képest létező fogalom; ha nincs viszonyítási alap, nincs feszültség sem, a darab tartalmilag, dramaturgiaiailag kiürül.

Az expresszionisták világa természetes megjelenítése volt a századelő sivár, egyre agresszívabbá váló, háborúba torkolló világának. A kiüttlanság érzését sugározzák ezek a művek, bénult szorongást, meghasonlást, szinte már tudathasadásos állapotot;

* Robert Craft-Igor Sztravinszkij Beszélgetések

legtöbbjük könyörtelenül érzelmentes, üres, közömbös – mintha csak a Holocaust zenei előfutára lettek volna. [Webern halála drámai visszaigazolása hármójuk művészetének: 1945-ben elsötétítés után dohányzott a teraszon, és a cigarettájának paraszát látva egy amerikai katona lelőtte.]

Schönberg újításának, két neves növendékén túl követője még *Karlheinz Stockhausen*, *Pierre Boulez*, *Luciano Berio*, *Milton Babbitt*, és mások. Sok neves szerző kipróbálta ezt a technikát, ha nem is kötelezte el magát mellette később. Minden esetre azóta sem épült be a zenei köztudatba, mint egyetlen lehetséges menekülési útvonal.

A dodekafónia bár logikus következménye a német romantikának, igazán nem hozott megoldást a „Megválaszolatlan kérdés“-re; tulajdonképpen kompozíciós zsákutca. A régi zene szabályrendszere az embernek a zenéhez való *biológiai viszonyán* alapul, ezáltal lehet szerves egységben művészet és természet; a dodekafónia ugyanezt semmibe veszi. Az ember által műveleg kreált új szabályrendszer nem helyettesítheti a természetéből következőt.

Minden további, e tárgybeli elemzést *Ligeti György* szavaival helyettesíték: „Az avantgárdról a következő kép jut eszembe: repülőgépen ülök, kék az ég, alattam a táj. Ekkor a repülőgép berepül egy felhőbe. és minden szürkésfehér lesz. Először ez a szürkéség érdekesnek tűnik az előző tájhoz képest, de hamarosan monotonná válik. Azután kirepülök a felhőből, és megint tájat látok, csak egy másikat.

Azt hiszem, a XX. században, különösen Schönberg, a második bécsi iskola, később a darmstadti és a kölni háború utáni nemzedék (többé-kevésbé én is oda tartoztam) hatására berepültünk egy ilyen entropikus felhőbe. Abban a pillanatban, amikor kibújok ebből a felhőből, azt látom – most nagyon kritikus vagyok -, hogy tulajdonképpen ronda zenét írtunk. Mi, tehát én is, az én nemzedékem. Ez a ronda zene a dodekafónia, tehát a totális kromatika következménye volt.“**

Schönberget és az avantgarde iskola „ronda zenéit“ elvető szerzők egy része új, addig soha nem hallott forrásokból próbált építkezni.

Párizs a XX. század elején végre ismét exponálhatta magát a művészetek terén. Olyan szellemóriások gyülekezőhelye lett, mint Debussy, Ravel, Satie, Sztravinszkij, Gyagilev – az orosz balett producere -, Picasso, Chagall, Jean Cocteau és még hosszú a sor. Az 1900-as párizsi vilákiállításán a zeneszerzők olyan, eddig elérhetetlen zenékkal ismerkedhettek meg, mint a jávai gamelán zenekar furcsa tonális rendszerével és hangszereivel, az amerikai jazzzenekarok, vagy Afrika hihetetlen ritmusai. Mindezt azonnal és hálásan beépítették eszköztárukba, úgy fogták fel, mintha a posztromantikába való belefulladásból menekülhetnének meg e művészeti mentőövek által.

Az *impresszionizmus* nagy ecsetvonásokkal dolgozó zeneszerzői stílus. „Elmaszatolt“, furcsa, önmagukban vibráló harmóniákkal a természeti jelenségek pillanatnyi lenyomatait festi le. A zeneelméleti újítások közül az impresszionisták leginkább distanciális hangrendszerekben dolgoztak. Ezek jellemzője, hogy az oktávot egyenlő részekre osztják, és a szerzők az így nyert skálákkal operálnak. Az oktáv 12 hangra való osztásával nyerjük a *kromatikus* sort, 6 egyenlő hangköz az *egészhangú skála* fokai, 4 egyenlő hangköz kisterc-lépésekre bontja az oktávot, melyek együttesen *szűkített akkordot* eredményeznek, 3 egyenlő hangköz nagyterc távolságokra bont, ezekből a *bővített akkord* alakul ki. Mindegyikre jellemző, hogy kívül van az összes

* Charles Ives amerikai szerző 1908-ban írt darabjának címe, mely a XX. sz.-i zenei válságra utal

**Manfred Stahnke: Beszélgetés Ligeti Györggyel, 1993

eddiggi hangrendszeren, mégis ismerős tájakon jár. Ez a művészet lírai, van benne valami tisztelnivaló introvertáltság. A XIX. század német zenéinek – Wagner, Richard Strauss – néhol kissé arrogáns magamutogatása helyett intellektuális, cizellált és elegáns. (Különösen Ravel darabjai kápráztatnak el; a szerző mértékletessége, ugyanakkor minden hűvösségtől való mentessége, magától értetődő, rendkívül magas szaktudása, zenei zsenije számomra az „európaiság“ szellemének megtestesülése.)

A *neoklasszicisták*, mint a régi korok értékeinek, főként a tonalitásnak megmentői, újrafogalmazói jelentkeztek. A francia Hatok, *Igor Sztravinszkij* - bizonyos korszakában -, *Hindemith*, *Prokofjev* komponáltak így. A tonalitás elvét nem vetették el, inkább politonalitással dolgoztak, vagyis egyszerre több hangnemmél. Kötött formavilágokkal, kisszámú együtteseknek világos, jól átlátható és értelmezhető zenét írtak. Gyakran támadják ezt a kompozíciós iskolát azzal, hogy nem adekvát, hazug művészet, mely nem vesz tudomást korunk visszasságairól. Azt hiszem, attól, hogy ma oly sok ellentmondás, feszültség, dráma van, még nem szüntünk meg embernek lenni, és így nem szűnt meg az életöröm legalitása sem, ezen kívül a biológiánk sem mutatja mutáció jeleit, tehát a felhangrendszeren alapuló zenei összefüggések is – így, vagy úgy - aktuálisak. Sarkításnak érzem a mának csak a tragédiáit emlegetni; kis párhuzamot látok a manapság elterjedt katasztrófa-turizmussal: az esztéták is hajlamosak csak a tragikumot keresni, csak arra figyelni, csak azt elvárni. A neoklasszicizmus életigenlő művészet, amiből nem hiányzik a humor, a derű; üdítő színfolt a XX. század folyvást komolykodó zenéi közt. A humortalanságot, nehézkességet, fontoskodást megintcsak konzervatív attitűdnek érzem, a romantika korához való visszanyúlásnak. Ezek a zenék átmentik a formai tudás, szerkesztés hagyományát, az eleganciát, a táncot, az örömet a mába. Prokofjev pl. Klasszikus szimfóniájában bravúrosan egyensúlyoz a különböző tonalitások között; a hallgató számára ez a világ ismerős ugyan, mégis izgalmasan új. Optimizmussal telített, energiát sugárzó zenéi a múltját elfogadó és azzal megbékélő, érett, felnőtt ember éntudatát közvetítik.

A *folklórizmus* irányzata nem hasonlítható a romantika nemzeti érzületű zenéihez, mert, míg az utóbbi népies műzenén, ez valódi népzenén alapul. A parasztszenének nemcsak dallamkincsét, de felépítését, tonális rendszereit is beépítették kompozícióikba az ebben a stílusban alkotó művészek. *Bartók Béla*, *Kodály Zoltán*, *Leos Janacek*, *Carl Orff*, *Aram Hacsaturján* a legnevesebb képviselőik. Jellemző módon olyan országokban kelt életre ez a zeneszerzési mód, melyek történelmük okán nem voltak kiemelkedőek a zenet korábbi korszakaiban; kirobbanó energiáikat talán a sokévszázados csöndből is nyerik.

Bartók valódi kulminációs pontja a XX. századi zenének, és nem túlzás állítani, hogy egész európai zenetörténetnek is. Zenéjében az intellektualitás úgy tündököl, hogy nem homályosítja el az érzelmi tónusokat. Nála mindig jelen van a humánus együttérzés fájdalma is, ami soha nem patetikus, vagy érzélgős; korának sivárságát mégis autentikusan képes visszatükrözni. Magsrendű erkölcsisége, koncentrált szellemi energiái miatt Bach darabjai mellé kívánkozik életműve. Azzal, hogy a népzenét veszi alapul, egészen messzire nyúl vissza a zenében, szinte a kollektív tudattalan világába. Talán ezért is érint meg bárkit a világon, komolyzenészt és jazzistát egyaránt.

Zeneelméleti oldalon forradalmi újításokat alkalmazott. A dúr-moll tonalitás helyett olyan rendszerekben gondolkodott, mely követi ugyan a dúr és a moll felépítésének mintáját, mégis gyökeresen mást eredményez. Ú.n. modellskálákat állított fel, melyekben a fél- és egyéshangok egymásutánját saját maga határozta meg.

A dúr hangsor felépítése: 2 egész 1 fél 3 egész 1 félhang;
A moll hangsoré: 1 egész 1 fél 2 egész 1 fél 1 bővített 1 fél

Bartók modellskálái képletben írhatóak le, pl. az 1:2 modellskála azt jelenti, hogy egy félhang után mindig egy egész hang következik, és ez folyamatosan váltakozik. (Érdekes együttlálása a zenetörténetnek – és hogy úgy mondjam, visszaigazolása az egyetemes művészet eszményének -, hogy ugyanerre a zeneelméleti nívumra, szinte napra pontosan ugyanabban az időben, *Olivier Messiaen* francia zeneszerző is rájött. (A zenetörténetnek több olyan nívuma ismert, melyet egymástól jelentős földrajzi távolságra levő alkotók egyszerre fedeztek fel; éppúgy, mint a természettudományos felfedezések területén, ez is az emberiség kollektív szellemének időszakonkénti megjelenése.)

Megújítandó az eddigi zeneelméletet, a modellskálakon túl számos egyéb építőkövet hoztak létre a szerzők, melyek alkalmazásával új harmóniak is keletkeztek. Így létrejöhetett egy olyan zeneelmélet, mely szorosan kötődik a régi értelemben vett zeneiséghez, mégis nívum. Új akkordokkal telítődött tehát a zene, melyek markáns színezetet adnak az ú.n. „modern“ zenének. Bár befogadásuk nem könnyű, nem hiszem, hogy ezekkel a darabokkal sokkal nehezebb volna a hallgatók dolga, mint annak idején Gesualdo kromatikus madrigálművészetével.

Noha Sztravinszkij jóval humánusabb zenét komponált, mint az új bécsi iskola képviselői, a közönségnek mégis nehezebbre esett a befogadása. Ennek egyrészt az új harmóniákkal kapcsolatos avverzió volt az oka, másrészt Sztravinszkij ritmusvilágának rendkívüli, a zenében soha eddig még nem tapasztalt változatossága. A ritmus önálló motívumai tényezővé válásáról szó esett már Brucknernál is. Sztravinszkij zenéinek rendkívül fontos komponense a ritmus. Aszimmetrikus kiosztásaival, váratlan váltásaival, ősi orosz népzenei lüktetések felidézésével iszonyatos energiát tartalmaz - valóban már-már ijesztő. A *Sacre du printemps* – Tavaszi áldozat – vad, nyers darab, és ez a vadság, kegyetlenség bár egyáltalán nem szimpatikus attitűd, mégis, valahogy reménykeltőbb, valahogy túlélőképesebb, emberibb, mint a bécsiek már-már hullamerev konstrukciói. Sztravinszkij munkáiról egyáltalán nem lehet állítani, hogy ne volna minden egyes hang átitatva matematikával. Mind harmóniavilágában, mind hangszerelésében, főként ritmikájában a legújabb újdonság volt a maga idejében. Mégis rendkívül széles érzelmi skálán mozog, megtartva ezzel az emberi világhoz való kötődést. Ő maga, saját érzései soha nem jelennek meg a darabjaiban, hűvös tárgyilagossággal prezentálja hallgatóinak a témáit: a Mennyegzőt, A katona történetét és a többit. Ez is hozzájárul egyetemes érvényességéhez.

Sztravinszkijnek, mint oly sok XX. századi zeneszerzőnek, *korszakai* voltak. Kezdeti folklorizmusát a 20-as években átvette a neoklasszicizmus, ezt az 50-es években egy jóval szikárabb modor, amiben még a dodekafónia is teret kap. Ez a kísérletező szellemiség általánosan mondható a komponisták között, és a modern időkről sok mindent elárul. Arról tanuskodik, hogy mai zenei világ teljesen tétova a tekintetben, hogy a XX. század elején született számtalan stílus, gondolat, vagy akár csak ötlet közül melyik lesz az „igaz“ út az európai zene megújulása felé. Ligetivel együtt sok más zeneszerző is visszafordul a tonalitáshoz, ami nem azt jelenti, hogy stílusában bármelyik régi szerzőt plagizálná. Új tonális rendszert keresnek, ami *nem* a modulációs funkcionális tonalitás. Ahogy a középkori zenében rendkívül simán, szinte észrevehetetlenül szilárdult meg a funkciók rendje, ugyanígy, ebből a mostani állapotból is születhet egy merőben új

zenei nyelv, ami éppolyan természetesen magában hordozza tonalitást, mint a klasszikusok zenéje.

A két világháború a legszörnyűbb rémtettei közé sorolható az az időben és térben is messzirenyúló hatása, hogy tökéletesen megingatta az emberek önmagukba vetett hitét. Még az a kérdés is felmerül ezek után, hogy van-e bárminemű létjogosultsága a zenének, a művészetnek. *Charles Ives* amerikai zeneszerő szavai szimbólumszerűen ábrázolják a mai, bénult, tanácstalan művészvilág problémáját: 1918 egy reggelén Ives próbálgatta zongorán vázlatait, majd hirtelen abbahagyta, ezekkel a szavakkal: „Akármit csinálok, többé semmit sem ér“.* Talán ez a magatartás okozza mind a mai napig a legnagyobb pusztítást. Mint valami mentális atombomba, káros sugaraival évtizedekre – és erősen remélem, hogy nem évszázadokra – megmérgezte az emberek gondolkodását, pszichéjét. Jómagam Kertész Imre szavaiba kapaszkodtam meg; néhány évvel ezelőtt olvastam vele egy interjút – sajnos a pontos forrását nem tudom -, melyben az európai művészet létjogosultságáról, esetleges haláláról fagatta valaki. Egészen egyszerű, ugyanakkor végtelenül bölcs választ adott: szerinte a Holocaust, mint az európai nagy kultúra vége, nullapont. És mivel nullapont, egyúttal olyan origó is, mely magában hordozza a megújulás energiáit. Azóta is hálásan ismételve magamban szavait, mint valami öngyógyító ráolvasást.

Úgy érzem, a XX. század zenedramaturgiáját tárgyalva már érdemes egy új aspektust is tekintetbe venni: a *nemek* szerinti szemléletet. A zenei analízisekben nem szokás különválasztani a női ill. férfi zeneszerzést, pedig jó ok volna rá; az utóbbi években itthon is tapasztalható, hogy egyre több jó női zeneszerző lép színre, ami néhány év múlva már statisztikailag is mérhető változásokat is hozhat. Sok neves férfikollegám is állítja, hogy *meghallja*, ha egy darabot nő komponált-e vagy férfi. Természetesen ezen állítások egy része csupán - az európai kultúrában e témában szinte kötelező – malícia, de az őszinte vélemények igazolják a női zenedramaturgiáról való álláspontomat, mely szerint - a feminizmussal tökéletes ellentétben állva - éppen a két nem alkotói hangvételének *különbsége* a lényeges.

A zenetörténet régebbi korszakaiból néhány rendkívül tehetséges zeneszerzőnő hagyta ránk hírét és darabjait. Ilyen hölgy volt *Marianne von Martinez* is, aki a klasszika szülöttként Bécsben élt és alkotott. [Volt egy ház a Michaelplatz-on, amiről érdemes megemlékezni: a legelső szinten az *Esterházy* családnak volt lakosztálya, fölöttük *Nicola Porpora*, a kor leghíresebb énektanára élt – ő tanította pl. Farinellit -, a harmadik emeleten a *Martinez* család lakott, a legmagasabb és legszegényesebb lakásban pedig *Joseph Haydn*, karrierjének kezdetén.] Marianne és húga heti rendszerességgel tartott zenei estélyeket, ezeken gyakorta Mozart is megjelent. Marianné-t Porpora tanította énekelni, Haydn csembalózni *Johann Adolf Hasse* és az udvari komponista *Giuseppe Bonno* pedig zenét szerezni. Bár Európa-szerte ismerték mint énekesnőt és mint zeneszerzőnőt, pozíciót neme miatt soha nem vállalhatott. [Ennek a problémának megoldása viszont a feminizmus arculatába illett volna.]

Clara Schumann neve talán ismertebb már; Robert Schumann felesége volt, ötgyermekes anya és egy elég masszív zeneszerzői életmű alkotója.

Germaine Tailleferre a francia Hatok zeneszerzői csoport tagja. Ő már quasi „férfi“-életművel büszkélkedhet, na meg azzal a megbecsüléssel, mellyel a Hatok öt

*Yehudi Menuhin idézi Ives feleségének, Harmony-nak elbeszélése alapján *Az ember zenéje* c. televíziós sorozatában

férfitagja övezte. Lévén, hogy *Duray, Poulenc, Milhaud, Auric, Honegger* ez az öt figura, művészi hódolatuk nem kis rangot jelent.

Tehetséges nőkben tehát soha nem volt hiány; szignifikáns életművel viszont kizárólag a XX. századtól jelentkeznek. Kérdés, hogy ezeknek a daraboknak sajátosan feminin hangvétele minek köszönhető; az e témában folytatott vizsgálódásom során a „női” zenedramaturgia meglétének fiziológias, pszichés és társadalmi okaival szembesültem.

Először is nagyon jellemző, hogy a férfiak és nők gondolkodási, ill. lelki különbségeit nagyrészt női pszichológusok vizsgálják. Úgy tűnik, hogy a nőket jobban izgatja a nemek különbözősége, e tekintetben tehát valami miatt frusztráltabbak. Ennek az általános frusztrációnak kiterjedt társadalmi, kulturális, evolúciós gyökerei vannak.

A nemek között szembeűnők az anatómiai különbségek. Egyértelmű, hogy a férfiak koponyája a nőknél nagyobb agyat rejt, arányban állva a nagyobb testtel és magassággal. Mindkét nemből mutatkozik azonban egy statisztikailag érvényesülő összefüggés az iskolai teljesítmény és a fejméret között. *Nancy Andreasen* és munkacsoportja kutatásai során bizonyos nemi különbségeket mutatott ki, a testmagasságból adódó koponya és agyméreti különbségek levonása után is. A nőkben az egyes agyrészek térfogata szorosabb összefüggést mutatott a szóbeli teljesítménnyel, míg a férfiaknál az egyéb, „nem verbális” teljesítmények szintje korrelált inkább mind a koponya, mind az agy méretével.

Nora Volkow amerikai kutatócsoportja a legkövetkezetesebb különbségeket a kisagyban észlelte. Ezek alapján felvethetjük, hogy a nők jobban koordinált finommozgásainak, beszédképességének köze lehet a fejlettebb kisagyhoz.

A két agyfél nem egyforma, súlyában, felépítésében, barázdáltságában és funkcióiban is különbözik. Az evolúció során a két agyfél működése fokozatosan specializálódott, a bal agyfél (a „domináns”) differenciáltabbá vált a férfiakban, mint a jobb agyfél (a „szubdomináns”). A bal-jobb különbség kifejezettebb a férfiakban, mint a nőkben. Ugyanilyen féltekei aszimmetriát mutat a temporális lebeny kis „síksága”, ami a beszédértésben és -képzésben fontos szerepet játszó régió. Az agykéreg, a szürkeállomány vastagságában már születéskor különbségek vannak a nemek közt, és ez a fejlődés során tovább alakul, változik. A hallást érzékelő agykéreg-részek egyes rétegei nőkben fejlettebbek, ami összefüggésben állhat azzal, hogy a nők hallása érzékenyebb.

Nemcsak az agyi anatómiában, hanem alapvető energetikai folyamatokban is mutatkozik különbség. A vizsgálatok szerint a nők agyi anyagcseréje aktívabb, a kérges test fejlettebb és a szürkeállomány mennyisége relatíve több mint a férfiaké. (*Schlaepfer* és mtsai.)

Az eddigiekből tehát nem vonható le semmiféle olyan következtetés, ami nememre nézve hátrányos volna a zeneszerzői szakma tekintetében – sőt. Az érzékenység, a finomabb hallás, magas szintű verbalitás, asszociációs készség mind jó szolgálatot tesznek a zeneírás alkalmával.

A nemi hormonok hatása azonban nem ennyire pozitív, legalábbis a nők esetében. Azoknak a férfiaknak a testében, akik kiemelkednek kreativitásukkal, *több női hormon van*, mint az átlagos teljesítményűekében; ugyanez a fordított arány igaz a nőknél is: a kiemelkedő teljesítményű nők *több férfi-hormon* tulajdonosai, mint közepes társaik. Tehát: a női kreativitást a férfi-hormonok befolyásolják pozitívan. Eddig ez rendben is volna, csakhogy megdöbbentő számadatok bizonyítják, hogy a nőket milyen mértékben riasztja a „férfias” viselkedés-minta. *Sonnert* és *Horton*, szociológia ill.

tudománytörténész professzorok a bostoni Harvard Egyetemen a potenciális tudósjelöltek karrierjét vizsgálatának és elemzésének során kimutatták, hogy a tudományos pályát elhagyó nők 16,7%-ának *nő* volt a témavezetője - az előttük megtestesülő, nőiességüket quasi megtagadni kényszerülő tudós asszonyok riasztó példája hihetetlenül erős hatással bírt. (A női témavezetőjű férfiak közül viszont *senki* sem hagyta abba a tudományos karrierjét.) Ez arra mutat, hogy a nők érzékenysége sok esetben *túlérzékenység*, ami a kreatív munkához szükséges önbizalmat jócskán csökkentheti.

A munkastílust illetően is eltérő szociális magatartás és érzelmi viszonyulás jelei ismerhetők fel, valamint nem tudományos megközelítésbeli különbségek. A férfiak magabiztosabbak, szakmapolitikában harcosabbak. A nők óvatosabbak, gondosabbak, kevésbé kockáztatnak, jobban tartanak a kritikától. Viszont a női kutatók alaposabbak, a cikkeik idézettsége magasabb, ami arra mutat, hogy részletesebb munkát végeznek. Elmondható, hogy a nők gazdagabb, melegebb érzelmi életével, nagyobb szociális érzékenységgel magyarázhatóak a tudományos karrierben és teljesítményben jelentkező különbségek.

Bizonyos esetekben az agyműködés terén is kimutattak nemi különbségeket. A férfiak jobbak a térlátási és térérzékelési feladatokban – talán ezért nincsenek igazán kiemelkedő női szobrászok, építészek. A kiváló matematikai logika is inkább a férfiak sajátja. Mivel a zenei képesség igen összetett, ennek meghatározása és mérése bizonytalan.

A társadalomban meglévő, alapvető női-férfi státusz igencsak jelentős tényező a női kreativitást illetően.

Általánosságban a nők 10,5 a férfiak 8,5%-a hagyja el a tudományos pályát, ami nem szignifikáns különbség. Azonban az okokat tekintve a nők esetében jóval gyakrabban szerepeltek *családi tényezők*.

Arra a kérdésre, hogy a tudományos téma megválasztásában szerepet játszott-e nemük, a nők 40%-a válaszolt igennel, a férfiaknak csak 16%-a. Ebből is látszik, hogy a nők eredendő élethivatása az, hogy *nők*, vagyis: utódokat hoznak a világra és nevelnek föl. Ez számukra az alapprogram, és életük folyamán szinte mindent, amit tesznek, ehhez viszonyítanak – tudatosan, vagy nem tudatosan. Mivel fogamzóképeségük nem tart korlátlan ideig, viszonylag pontosan előre meg kell tervezniük életük alakulását. Tehát: *periódusokra* bomlik életük folyamata. A két legátfogóbb életszakasz a fogamzóképes és a már nem fogamzóképes állapot. A fogamzóképes évek tovább oszthatók terhességekre, ill. terhesség nélküli időszakokra. A terhességek harmadokra oszlanak, a terhesség nélküli időszakok pedig mensesekre. És még ezt is bonthatjuk tovább, hiszen két menses közt a peteérés időszaka van, a menses előtt jön a hírhedett PMS, a szülést követi az érzelmileg labilis posztpartum időszak, valamint a szoptatás – ami a legsűrűbb „osztást” produkálja, hiszen három-négyórás időközökre esik szét nap és éjszaka egyaránt -, és ettől kezdve lényegében gyermekének életszakaszaihoz kötődik a nő élete. Azt hiszem, az egyértelmű, hogy ilyen körülmények közt meglehetősen kevés esély van egy nagy és átfogó életmű megalkotására.

A társadalomban élő hagyományok – rossz esetben előítéletek – hálójá súlyosbítja a fenti „tünetegyüttest”. A romantika filozófusai szerint a nők csodálatosak ugyan, de veleszületett karaktervonásaik miatt alkalmatlanok vezető szerepre. Ez még mindig humánusabb megközelítés, mint a középkori, amikor is egy – természetesen férfiakból álló – zsinat döntött arról, hogy a nőknek van-e egyáltalán lelkük... (Végül kegyesen úgy döntöttek, hogy van.) Ezeknek a sommázatos véleményeknek messzire nyúlnak a

gyökereik - a patriarchális társadalmi berendezkedéstől a judaizmus és kereszténység által előtérbe helyezett férfi princípium – mai napig élő - hagyományáig.

A fentiek arra mutatnak, hogy az evolúciós különbségek, a kulturális hagyományok, a társadalmi megítélés tükrében a női zeneszerzés ideája veszett fejsze nyele - agyi kapacitás és teljesítmény szempontjából viszont nincs akadálya a nők sikereinek.

A nők, akik a testi gyöngeségük miatti kiszolgáltatottság élményével léteznek, vajon képesek-e leküzdeni ezt az *eredendő* kisebbségi érzést? A tiszta szellemiség lesz-e valaha az ember fejlődésében olyannyira jelentős, hogy kiegyenlítse az evolúció során polarizálódott szerepeket? Nos, az igazat megvallva, én nagyon remélem, hogy a válasz: nem. Irtózom ugyanis attól az eshetőségtől, hogy a nemek közti különbség eltompul, arról nem is beszélve, hogy ez az evolúciót tekintve nem előre-, hanem visszalépést jelentene.

A XX. század kulturális forradalma újrafogalmazta az évezredek zenei hagyományát is. A sok új út, módszer, ötlet mellett talán meghonosodhat és *legitimé válhat* egy olyan zeneszerzői attitűd is, ami a női agyak sajátos terméke; ezek a darabok nem annyira a logikán, az „előre megfontolt szándékokon” alapulnak, hanem inkább a finoman kihallgatott hangképek érzékeny, intuitív kapcsolatrendszerén.

A híresebb kolleganőknél túl meg kell emlékezni *Sebestyén Ilonáról* (1883-1974) is, aki, bár nem szerzett magának akkora hírnevet, mint von Martinez vagy Tailleferre, története mégis elgondolkodtató. Ő volt ugyanis az első magyar nő, aki a Zeneakadémián zeneszerzés diplomát szerzett, méghozzá annak a *Hans Koesslernek* az osztályában, akit a XX. századi új magyar komponistageneráció „osztályfőnökeként” emlegetnek. (Tanítványa volt Bartók és Kodály is.) Nemrégiben volt alkalmam olvasni egy levelet, amelyet Kodály küldött Sebestyén Ilonának. (Közös zeneszerzés-tanáruk révén jól ismerték egymást.) Ebben Kodály gratulál neki az egyik kompozíciójához, és egyben legújabb fiúgyermek születéséhez is; jó egészséget kíván, és Ilona előző levelére válaszolva azt írja, hogy jól döntött, amikor lemondván a zenei karrierról a családot választotta, hiszen mi az ő – Kodály – életműve ahhoz a három gyermekhez képest, akiket Ilona a világra hozott. Világos, hogy Kodály ezzel vigasztalni akarta kolleganőjét.

Tehát Ilona döntött, felmérve a kettős élethivatás akkori képtelenségét, és erről a határozott döntésről értesítette mindazokat a kollegákat, akik hozzá közel álltak. Tehetsége pedig nem mindennapi lehetett, Kodály, Koessler és a megmaradt kompozíciói tanúsága szerint. [Választásának következménye egyébiránt az én életemre is kihat: a Zeneakadémián kiváló növendékem volt Somogyi Tóth Dániel, karmester szakos hallgató, Sebestyén Ilona tehetséges dédunokája.]

Úgy tűnik, lassan mégiscsak megéri a helyzet – és a társadalom - arra, hogy a tehetséges nők többé nem kényszerüljenek ennyire radikális döntések meghozatalára. Tolsztoj pontos meglátása szerint azért háborúznak mindig csak a férfiak, és a nők soha, mert a férfiak a világ dolgait önmagukban szemlélik, míg a nők a dolgok közti bonyolult kapcsolódásokat látják. Ez a különbség akár a művészet területén is pozitív eredményhez vezethet; egyetlen záloga az volna, hogy a két nem művészi produktumai közt óhatatlanul meglévő különbséget legitimizáljuk, de a különbség konstatálása ne jelentsen azonnal értékítéletet is.*

*A nemek közti különbségek kutatásához Pléh Csaba, Somogyi Andrea, Arató Mihály, Vizi János, Csányi Vilmos és Eric Fromm írásait használtam fel

8. HANGSZERSZIMBOLIKA, HANGSZERHIERARCHIA, HANGTERÁPIA

A hangok, a ritmus, a forma, a tonalitás mellett az európai zene dramaturgiai tárházát a hangszerelés is gazdagítja. A hangszerek változatos színe, hangereje, hangterjedelme mellett remekül kihasználható eredet-mitológiájukból, vagy alkalmazásuk hagyományából származó többletjelentés.

Az ember első hangszere saját maga lehetett; lépései zajával, tenyerének összeütésével is tulajdonképpen hangszereket szólaltatott meg. (Steve Reich Clapping music-ját „tapsra“ komponálta.) A testre erősített különböző csörgő-zörgő termékek, fadarabok, később csengettyűk ennek a gesztusnak a kiterjesztései; a tenyér mellett aztán már dobokat is ütöttek, hol tenyérrel, hol ilyen-olyan verővel. (A hangot adó tárgyak, testékszerek viselése pszichológiai készletéből ered: éntudat, önbizalom erősítő szerepe van, éppúgy, mint ma az üvöltő autórádióknak vagy a motor böfetésének.) Az ütőhangszerek tehát az emberiséggel szinte egyidősek, így azok képesek leginkább az ösztönvilághoz, vagy akár kollektív tudattalanhoz szólni. Az egyenletes lüktetést mindenki szívesen hallgatja, ez saját szívverésünk monotóniájára emlékeztet minket – és az anyaméhben eltöltött időre, amikor anyánk szívverése volt a legerősebb hanghatás. A XX. században az ütőhangszerek emancipációja következtében rengeteg ütősdarab született. Bizonyára nem véletlen, hogy ezekkel a közönség jóval toleránsabb, mint az egyéb hangszerre íródott modern kompozíciókkal. (Itt nem a hangolható ütőhangszerekre írt darabokra gondolok.) A hallgatók egyfelől nyilván „megmenekülnek“ a csúnya hangzásoktól, másfelől több okból is jól reagálnak a pusztán dobhangokon megszólaló ritmikákra. A dobolás nagyon poláris hangereje rendkívül hatásos: a már-már elviselhetetlen, hatalmas gong- és nagydob-ütések, cintányér-csattogás, vagy szirénavíjjogás mellett glockenspiel-játék, vagy a tányérokön történő finom verőmozdulatok alig hallható zörejei folyamatos, drámai feszültséget képesek tartani.

Látványnak sem utolsó az ütőhangszeres együttes. Tagjai a különös és tiszteletet parancsoló nagyságú hangszerek közt lavíroznak, és szinte tánc-szerű mozdulatokkal játszanak rajtuk; a hangszerek pedig csodálatosan sokszínűek, szépek, egzotikusak. Lehet mondani, hogy manapság *divat* kortárs ütődarabokat hallgatni; az értelmiségieket általában rendkívül megnyugtatja, hogy ezzel – mások, vagy maguk előtt - bebizonyíthatják a modern zene iránti érdeklődésüket, méghozzá különösebb „fülsérülések“ nélkül. Az a momentum, hogy éppen a XX. század gépesített, antihumánus környezetében talált vissza a zenetörténet a legősibb hangszereihez, szintén sokatmondó. Olyan energiákra van ma szüksége az embernek, amely nem művi, nem valamiféle csinálmány – ezt a természetes erőt az ütőhangszerek maguktól értetődően biztosítják. Ezen kívül közismert, hogy a dobolás elsősorban érzékeinkre hat – és ez is korrelál mai igényeinkkel. Surányi László így ír erről: „A dob, a legelementárisabb mágikus hangszer is többszörös szimbólum. A dob–dobverő szexuális szimbolikája nyilvánvaló. De maga a nemzés is szimbólum itt, mint ahogy a dob jelentéstere is szélesebb: a dob a világ egész látható oldalát ábrázolja szimbólumok geometrikus rendjében. A dobverő, a mágus varázspálcája a láthatatlan hangot (lelket) varázsolja elő, amely hangjával létrehozza, sőt létre *parancsolja* a látható világot. Ennek megfelelően a dobütés láthatatlan hangja hívja létre a látható *táncot*. Létrehívja és irányítja: hangja és

ritmusa *törvényt szab* a táncnak, a láthatónak. Eredendően a tánc is a látható világ egészére vonatkozik, arra a világrépre, amelyet a dob ábrázol. ... A ritmusban az indulat élvezi saját magát “*

A dob némileg szofisztikáltabb verziója a gong. A dobot föld-szimbólumként szokás emlegetni; Surányi találó megfogalmazása szerint ebben az irányban továbbgondolva a gong Nap-, vagy Holdszimbólum lehet. A dobszó folyamatos emberi aktivitást igényel – a leütés után szinte azonnal elhal a hang. Ezzel szemben a gong és a harang esetében az ember szerepe pusztán a hang elindítása, ami aztán saját magát generálva tovább, önálló életre kel; emberen túli erő jelenik meg, amitől a hosszan zengő hang földöntúli, misztikus hatást kelt. A gong Ázsiában, főként Dél-Kelet Ázsiában a hangszeres transzcendencia hordozója, a szellemek figyelmét akarták hangjával felkelteni, vagy a démonokat elűzni vele. (A harang gyakorlatilag ugyanezt a szerepet töltötte be Európában.) A köznapi életben sokszor még ma is a szellemi világ megszólítása a célja, pl. a színpadi előadások előtt felhangzó gong egyfajta hangzó függönyként működik: a nézőket kiragadja a racionalitás világából. Ha nem is mindig a transzcendencia megnyitása a szerepe, de bármilyen események között erős határokat tud kijelölni. Akár a munka végének, kezdetének jelzéseként, hivatalos személyek érkezésének hangsúlyozásaként, vagy akár az éppen aktuális „Világbéke-gong“ ** figyelemfelkeltést szolgáló gesztusaként mai napig része életünknek. Keleti hagyomány szerint a gong hangjában fürödni egészséget jelent, érintésük erőt és boldogságot ad. Készítőiket ma is megkülönböztetett tisztelet övezi; ezek a mesterek munkájuk megkezdése előtt hosszan böjtölnek, meditáltak, s csak ezután láttak hozzá a feladatnak. A nyugati kultúrában is elterjedt ez a vélemény, népszerű relaxációs, meditációs technikák között számon tartják már a gongfürdőt, hangmasszázst. Ennek nem csupán spirituális oldala van; a gong hangja valóban átjárja a testet, mivel ezt a rezgést átveszi testünk vízállománya. Hatásának egy része mérhető: a 110 Herz körüli rezgések biznyitottan csillapítják a fájdalmat. A gong hangja a hőmérsékletet is csökkenti, nyugtat, lazít, légzést szabályoz. Érdekes tudomány fejlődött ki az alapvetően szakrális tartalmú gongütések kapcsán: bizonyos rezgésekre beállított hangvillákkal kezelik az egyes szerveket. A tesztájknak megállapították a saját rezgésfrekvenciáit, és ezeket a hangvillákkal optimalizálják.

A gongnál finomabb minőséget képviselnek a hangolható ütőhangszerek. Itt szakad meg a dob és a tánc szoros asszociációja; a tiszta, hangolt hang az indulatokat intellektualitással tölti meg – így ezek a hangszerek átvezetnek a húrosok és fúvósok világába.

A görög mitológiában fantasztikus történetek sorában szerepelnek a mai fúvós és pengetős – vonós – hangszerek ősei; ezek a mondák mai napig érezhetően befolyásolják a zenekarokban betöltött szerepüket, használatukat.

Különös figyelmet szenteltek a lant – líra, kithara –, és a fuvola – síp, furulya – éthoszának gondos ábrázolására; különbözőségüket a görögök igen érzékletesen fogalmazták meg. A két hangszer egymáshoz képest hierarchikus rendben áll: a líra magasabb rendű a fuvolánál, a sípnál, melyet barbárnak ítélték. Ennek hangsúlyozását a

* Surányi László: Az ellenpont születése

** A 2002-es Bali szigeti terrorcselekmény után megalakult Világbéke Bizottság döntése nyomán a Föld öt pontján Világbéke-gongot állítanak fel. Elsőként erre 2008. májusában, Gödöllőn került sor, mivel a cunami után Gödöllő nagy szerepet vállalt a segítségnyújtásban

görögök már rögtön a hangszerek születésénél fontosnak tartották: bár a szép Pallasz Athéné a maga által készített fúvóshangszerrel, az auloszal* akart kedvében járni társainak, azok kikacagták, ahogy meglátták a hangszerjáték következtében kétoldalt mókásan felpuffadt arcát. Az istennő szégyenében egy erdőbe menekült, és egy patak vizében ellenőrizte, vajon igaz-e, amit a többiek állítanak. Látván komikus arckifejezését, azonnal el is dobta auloszát, sőt: dühében meg is átkozta. Marszüasz, a szatürosz találta meg az eldobott hangszert, és megtanult rajta játszani – s az átok később beteljesedett.

A görög lírát – a kitharát – Hermész fedezte fel. A homéroszi Hermész-himnusz így meséli:

*Mértékben lenyesett néhány nádszálat, a teknős
páncélján s hátán átfúrva, lekötve erősen. □
És ügyesen betakarta ökör bőrével egészen, □
két rudat is tett rá, s egy igát a rudakra keresztbe,
□ és azután kifeszített rá hét húrt juh beléből. □
Majd miután elkészült ezzel, fogta a bájos □
játékszert, és minden húrt megütött a verővel. □
Ujja alatt éles hangon szólt hangja, s az isten □
rögtönzött dalokat zengett - így szoktak az ifjak □
csípős, víg dalokat kiabálni az ünnepi karban.*

A hangszer nem maradt Hermésznél; oly nagyon megtetszett a hangja Hermész féltestvérének, Apollónnak, hogy egész marhacsordáját odaadta érte cserébe. Így lett Hermészből pásztor – Apollónból művész.

Figyelemre méltó, ahogy a görögök hangsúlyozzák a két hangszer hovatarozását, s ezáltal értékét is: nem egyszerűen Marszüasz és Apollón által születnek meg, hanem a fuvola Athéné által jön létre, alantas mivolta okán viszont azonnal Marszüaszhoz kerül, és fordítva: bár a csecsemőkorában már tolvajistenné vált Hermész készíti a lírát, az az arra jóval méltóbb Apollónnál köt ki.

Hermész találta fel a furulyát is, amit, bár szintén elkér tőle Apollón – cserébe adja azt az aranypálcát, mely aztán Hermész egyik attribútuma lesz -, nem játszik rajta. Pusztán az az oka ennek a gesztusnak, hogy a hangszerek *általában* méltóbb helyen vannak Apollónnál, mint pásztor öccsénél.

Két híres mitológiai vetélkedő további körvonalait rajzolja meg e hangszereknek. Marszüasz oly szépen fújta a fuvolát, hogy a büszke Apollón zenei párbajra hívta őt – melleleg: ez volt a zenetörténet első ilyen aktusa, és már akkor sem volt túlságosan korrekt; Apollón győzött, és kegyetlen elégtételt vett: mert a szatír előbb azt merte állítani, hogy jobb hangszerjátékos, szörnyű büntetésként megnyúzta Marsziaszt. Apollón itt nem csupán a hangszertudása, hanem a hangszere mellett is kiáll: határozottan állítja, hogy a lant előbbrevaló a fuvolánál. Két indoka is van: a lantot akkor is meg tudja szólaltatni, ha fordítva tartja, míg a fuvolát csak az egyik felén lehet fújni; a lant pengetése közben énekelni is lehet – fuvolázás közben nyilvánvalóan nem. A két, kissé furcsa indok közül a másodiknak van számunkra nagyobb jelentősége, hiszen az emberi énekszót abszolút értéként kezeli – mint az ősi kultúrák mindegyike. A dalnok, az

*kétágú, görög dupla, vagy szimplánadás fúvóshangszer

énekmondó, a kobzos, az operadíva, vagy akár a mai popsztár *ugyanolyan* körülrajongásnak örvend korszaktól és földrajzi helytől függetlenül. A daloló ember szuggesztivitása a teljes érzelmi megnyílásából ered; ezért ösztönösen tiszteljük az énekeseket. Ez az érzelmi nyitottság nagyon hívogató is: azonosulni vágyunk vele. (A popsztárok és teenegerek viszonyában ez nyilvánvaló; a tinik pszichéjéhez ez a vágy tökéletesen adekvát.) A másik jellegzetessége a dalnak a szöveg dallamba foglalása – és a dallam „lefordítása” szövegre. Ez a kettősség is rendkívül vonzóvá, élvezhetővé teszi a műfajt.

A másik versenyen Apollón éppenséggel alulmaradt Pánnal szemben, aki szürinxen, azaz pánsípon játszott. Apollón dühét a zsürin, Midász királyon töltötte ki: két számárfület növesztett a fejére.

Pán – Hermész fia – találta fel a szürinxnek nevezett hangszert egy egészen megejtő történet során; szerelemre lobbant egy Syrinx nevű nimfa iránt, ki elfutott előle, s menekülése során náddá változott. A nádat Pán letördelte, összekötötte, s ebből született a szürinx. Pánt születése után anyja, miután látta, hogy az kecskelábbakkal és szarvval jött a világra, az erdőben sorsára hagyta; nimfák nevelték, majd Dionüszosz vette pártfogásába.

Így a líra az apollóni tiszta intellektualitás hangszere – a síp, fuvola, szürinx, fuvola Dionüszosz érzéki világához kötődik. A társadalom rétegződésében is a megfelelő helyen találjuk ezeket a hangszereket: az arisztokrácia lírán játszott, az auloszt a fizetett zenészek, szolgák, pásztorok fújták. A fúvóshangszerek alakja is Dionüszoszra enged asszociálni, de sipító, éles hangjukat is testi gerjedelemre szítónak hallották. (Az aulosz a dionysziák oblogát kísérője volt.) Különösen a nádfúvós hangszerek – a mai oboa megfelelői – lettek az elszabadult indulatok, kicsapongás, a barbarizmus jelképei.

Ezt a hagyományt örökítette át a hellén kultúra az európai zeneművészetre. A korakeresztény idők szakrális zenéjében csak a lant számított megtűrt hangszernek, a fúvós hangszerek sokáig nem, különösen a nádfúvósok, amiket egészen a XV. századig szigorúan tiltottak. (Nőknek különösen tilos volt bármiféle hangszerjáték, hiszen még énekelniük sem volt szabad. Pál apostol kerek-perec kimondja: „Az asszonyok a gyülekezetben hallgassanak”) Oboa-szerű nádfúvós hangszereket a keresztény rajzokon, festményeken egyértelműen a sátán instrumentumaiként láthatunk (pl. Remete Szent Antal megkísértésének ábrázolásain). A lantot, a hárfát viszont előszeretettel használták, úgy tartották, hogy Istenhez emeli a lelket, halk, lágy szavával lecsillapítja az indulatokat. A reneszánsz is beépítette ezt a hagyományt, annak dacára, hogy a világos gondolkodásra nagy súlyt fektettek: a lant az ebben a korban sokat emlegetett mértékletesség – temperantia – megjelenítője. [Ma intellektuális göggel tekintünk az elmúlt századok babonáira, naív hagyományaira, holott éppen annyira zsigereinkben hordozzuk még ezt az örökséget; a Filmművészeti Egyetemen általam tanított osztályok tagjai inkább húszas éveik közepén járó, javarészt másoddiplomás, értelmiségi családok szofisztikált sarjai, mégis évről évre ékes bizonyítékát szolgáltatják a fúvóshangszerekkel kapcsolatos előítéletek nagyon is élő mivoltának. Szokásom minden új osztálynak feltenni a kérdést, hogy ki milyen hangszeren játszott, játszik; annál a válasznál, hogy „Én furulyáztam”, vagy „Oboázom”, soha nem maradnak el a szellemeskedő megjegyzések és a kötelező vihorászás, akár lány, akár fiú az áldozat.]

Maga az együttzenélés, a kamarazene hangszerektől függetlenül is szimbólum: a keresztény ábrázolásokon egy férfi és egy nő egy-egy hangszerrel a családi szeretet, az együttgondolkodás, együttérzés megjelenítője. A reneszánszban gyakori témája a

festészetnek a családi kamarazene; itt a kontrollált, „mértékletes“, harmonikus együttlétet szimbolizálja. Ugyennek a kornak a zenés mulatozásokról készült képei a hangszerek dionüszoszi oldalát hangsúlyozza.

Barokk festményeken - pl. Evaristo Bachenis képein - gyakran látunk kimunkált, szép hangszereket részletgazdagon; ezek vanitas szimbólumok, az emberi lét törékenységét jelenítik meg, a hang felcsendülésével-lecsengésével a földi élet pillanatnyi voltára utalnak.

A *kürt* egyike a legősibb hangszereknek. Mivel kagylóból, állatszARBból is könnyen készíthető, erősen kötődik a természethez. Jeladásra és szakrális célokra is használták; hangjában ma is visszacseng a természettel való egység ősi állapota. Készítettek kürtöt fából, állatbőrből, agyagból, sőt, Dél-Amerikában armadillófarokból is, később használták aztán a fémváltozatát.

Sokáig az európai instrumentáriumban is csak a természetes felhangokat lehetett rajta megszólaltatni. A középkorban szinte kizárólag vadásztársaságok és a katonaság használta. Fúvókával kb. a XIV. században látták el, és a XVIII. században lett zenekari hangszer, de ekkor még csak natúr kürtként, tehát minden egyes hangszer csak egyetlen hangolásban szólt. A XIX. század elején látták el ventilekkel, a romantika korára lett igazi szólóhangszer. Híres eszköze a zsidó hagyománynak a *sófár*. Három hangját használják, melyeknek külön elnevezéseik vannak:

1. *Tkiá* = fúvás: egyetlen éles kürtszó. A nép összehívására szolgált, majd az ünnepek kezdetét és végét is jelezte.

2. *Svarim* = törések: három elcsukló, sóhajhoz hasonló hang. Régen ezzel jelezték a rokonoknak és jó ismerősöknek, ha valaki meghalt a házban, segítséget hívtak vele a gyászban.

3. *Truá* = riadó: hét rövid hang. Az ókorban háború idején ezzel bíztatták az embereket, szították a harci kedvet.

A sófár hangja a zsidó nép életét végigkíséri az egyiptomi kivonulástól kezdve, és majd a Megváltó eljövetelet is a sófár jelzi. Neve az arámi sapír=szép szóból eredeztethető, széphanút jelent.

A mi népünk történelmében is szerepel ez a hangszer. Lehel mondájában a legismertebb, de a kalanozó magyarok történetei közül többen is találkozunk kürttel. A Lehel kürtjének tartott hangszert – mely egyébként valószínűleg nem azonos a mondabelivel – ma is őrzik Jászberényben; Lehel híres története nyomán a jászok egységének jelképévé vált, a legtöbb jász település címerében is megtalálható. A legújabb időkben ünnepek alkalmával megfújják a kürtöt.

A dramatizálás legkülönbözőbb területein ma is ősi erők hordozójaként jelenik meg a kürt; a hangszer szimbólum-voltát inkább a populáris műfajokban való szereplései bizonyítják. (Létezik pl. egy W.I.T.C.H. című olasz képregény és az azon alapuló francia animációs sorozat, ahol fontos szerepe van egy bizonyos, mágikus erővel rendelkező *Hipnotikus Kürtnek*.)

A kürt az asztrológiának is eleme: a 14. holdnap szimbóluma.

A *trombiták* és a *harsonák* története összefonódik, sokáig nem jelölik pontosan, melyik hangszerről van szó. A trombiták őseit szintén kultikus célokra használták. Emberi csontból is készítették, egy ilyen dél-amerikai példányt őriznek ma Svédországban. A Távols-Keleten különösen halotti szertartásokon fújták a trombitákat. Érdekes, hogy a Biblia is hangsúlyozottan a halálhoz köti ezt a hangszert: az utolsó ítélet eljövetelekor a jelenések hét angyala fújja trombitáját:

6. És a hét angyal, a kinél a hét trombita vala, készüle a trombitáláshoz.
7. Az első angyal azért trombitála, és lőn jégeső és tűz, vérrel elegy, és vetteték a földre; és a földnek harmadrésze megége, és az élőfáknak harmadrésze megége, és minden zöldelő fű megége.
8. A második angyal is trombitált, és mint egy tűzzel égő nagy hegy vetteték a tengerbe; és a tengernek harmadrésze vérré lőn;
9. És meghala a tengerben lévő teremtetett állatoknak harmadrésze, a melyekben élet vala; és a hajóknak harmadrésze elvesze.
10. A harmadik angyal is trombitált, és leesék az égről egy nagy csillag, égve, mint egy fáklya, és esék a folyóvizeknek harmadrészére, és a vizek forrásaira;
11. A csillagnak neve pedig üröm: változék azért a folyóvizek harmadrésze ürömmé; és sok ember meghala a vizektől, mivel keserűkké lőnek.
12. A negyedik angyal is trombitált, és megvereték a napnak harmadrésze, és a holdnak harmadrésze, és a csillagoknak harmadrésze; hogy meghomályosodjék azoknak harmadrésze, és a nap az ő harmadrészében ne fényljék, és az éjszaka hasonlóképen.
13. És láték és hallék az égnek közepette egy angyalt repülni, a ki ezt mondja vala nagy szóval: Jaj, jaj, jaj a föld lakosainak a három angyal trombitájának többi szavai miatt, a kik még trombitálni fognak.

Ennek a rettenetnek nem ezek a legszörnyűbb sorai – a leghátborzongatóbb sor még ezt megelőzően hangzik el:

1. És mikor felnyitotta a hetedik pecsétet, lőn nagy csendesség a mennyben, mintegy fél óráig.

Ennél hatásosabb bevezetése nem lehet a világ pusztulásának. A jeges csendben már teljesen világos, hogy mi fog következni - jön a hét angyal, megkapja az iszonyú hangú trombitákat, és elkerülhetetlen a vég. Akár a hangzó beszédben, úgy a hangszeres kompozíciókban is az egyik legerősebb dramaturgiai eszköz a csend. (Beethoven csendjei talán a legsúlyosabbak; érdemes ilyen szempontból is végighallgatni műveit, akár zeneszerzőként, akár zene-felhasználóként.)

Az iszlámban az egyik leghatalmasabb angyal egy harsonás: Iszráfil, aki a végítélet harsonása.

A rómaiak harci trombitája a *lituus*; erős hangjából egyrészt bátorságot merítettek, másrészt megfélemlítették az ellent. A középkortól kezdve a rézfúvósok hangjának fényessége és ereje isteni jelenletre, vagy valamely világi hatalmasságra utal; ezért zenetörténetünk során erősen szabályozták használatukat. A rézfúvósok kiemelt pozíciójukból következően sokáig több fizetést is kaptak más hangszeren játszó kollegáiknál, náluk magasabb rangot élveztek.

Wagner *A nibelung gyűrűjének* irdatlan méretű zenekarában hatalmas rézfúvós együttest alkalmaz. Eddigi operáiban szereplő, általánosnak mondható zenekart a következőkre bővíti: 16 első, 16 második hegedű, 12 brácsa, 12 cselló, 8 nagybőgő, 3 fuvola, 3 oboa, angolkürt, 3 klarinét, basszusklarinét, 3 fagott, kontrafagott, 8 kürt, 3 trombita, basszstrombita, 3 harsona, kontrabasszusharsona, kontrabasszustuba, timpani, ütők. A tetralógia legfőképpen a germán, skandináv mondavilág történeteiből merít. A mitikus, egyben emelkedett hangulat megidézéséhez Wagner a rezekre támaszkodik, sőt, több hangszert épített ő saját maga, mert nem elégtették ki a meglévők hangszínei, hangterjedelme. „Olyan hangszerekre van szükségem, amelyek nem léteznek, ki kell őket találni, és pedig nem azért, hogy nagyobb legyen a lárma, hanem hogy ki tudjam fejezni amit akarok...” – idézi őt naplójában Cosima Wagner.

A *Wagner-tuba* teljes mértékben saját fejlesztése, ezért is viseli a nevét. (Ez a kürtösök váltóhangszere.) Jellemző dallamkaraktere a „sárkány“- motívum a Rajna kincs 3. jelenetéből, és a „Hunding“-motívum a Walkür 1. jelenetéből, melyeknek megjelenítésére meglehetősen durva, félelmetes karakterű hangja kitűnő.

A *C kontrabasszus-tubát* megrendelte a beureuthi bemutatókra; bizonyára nem találta elég stabil alapnak a rengeteg rézfúvós alá a meglévő F basszustubát. (Hatalmas szólót írt az új hangszer „tiszteletére“, által megjelenítve a sárkánnyá változott Fafner óriást, amint egy sziklabarlang mélyén alszik.) A *kontrabasszus-harsona* is létezett már, mint hangszer, de Wagner ebből is új verziót csináltatott: egy különleges, dupla tolókás B hangolású darabot. (Vezérmotívumai közül erre írta a „szerződés“- ill. a „dárda“- motívumot.)

A *basszstrombita* igen különleges szólóhangszere Wagner Ringjének. Hangszíne sejtelmes, egyedi; a harsona, kürt és a trombita hangszínének egy sajátos keveréke. B hangolású változatát katonazenekarokban használták, kísérőhangszerként; Wagner Esz hangolásút rendelt belőle. Gyakran a trombita belépését megelőzően használja, mintegy drámai előkészítés gyanánt; a trombita hangja a basszstrombitát követően különösen hatásosan éles, csengő. A „kard“-motívumban találkozhatunk vele, a Walkür I. felvonásában. Érdekes dramaturgiai eszköze Wagnernek ez a hangszer, lényege az „első“ hangsúlyozása: ez szól, amikor *először* csillog a távolból az arany, vagy a már említett *első* kard-motívum; az Istenek alkonya *legelejen* a „sors“-motívum szól rajta.

A teljes Ring-hangszercsoport a Raja kincs 2. jelenetében együtt szólal meg: a csodás, magasztos, isteni Walhalla motívumot játsszák, fontos utasítása szerint *sehr weich*, azaz: nagyon puhán.

A Ring különleges rezeseihez magyar vonatkozás is fűződik. 1875 tavaszán két bemutatóját tervezték a Rajna kincsének, egyet Bécsben, egyet Pesten, annak a *Karl Richter*nek a vezényletével, aki akkoriban a budapesti Nemzeti Színház operatagozatának karmestere, később főzeneigazgatója volt. A két város Wagner egyesületei koncerteket szerveztek a bayreuthi színház építésének támogatására. Wagner 1874ben így ír Richternek: „...Óh Richter! Ön teljesen megfelel, hogy a Ring bizonyos részeihez új hangszereket használunk? Tehát kettő tenor, ill. kettő basszustuba, kontrabasszustuba, kontrabasszus-harsona, basszstrombita. Ezeket Münchenben rendeltük meg, és az Újévre kell elkészülniük. El kell tehát azokat küldenem Önnek. Pesten vagy lehetőleg már Bécsben is ki kell próbálni – az embereket ki kell hozzá választani akik fűjják, ill. majd gyakorolnak a hangszereken...” És 1875-ben: „...Kedves Segédem, Kedves barátom! Újra zaklatnom kell Önt a buta koncert ügyemmel. Tehát! Az összes Münchenben készített hangszert – amelyek összekapcsolva megérkeztek – elküldtem

Önök. Ha viszont az Ön Magyarjai most a tubán és basszstrombitán megtanulnak játszani, ki fogja azokat Bécsben fűjni? Szükség esetén a pesti tubásoknak el kellene jönniük Bécsbe is. Gondolt már erre?...”

A hangszeres együttesek között a *vonósnégyes* hordoz meglehetősen erős többletet: ez a formáció a tiszta intellektus megjelenítője. A klasszikában egyrészt műfajánál fogva a legkomplexebb forma volt, tételkiosztása a szimfóniáénak felel meg (a megfelelő fejezetben tárgyaltam a szonátaformának az emberi életre vonatkozó analógiáját); másfelől az a momentum, hogy a házimuzsikálás kedvelt hangszerösszeállítása volt, kölcsönöz neki egyfajta szofisztikáltságot. A négy húros hangszer egynemű hangzása miatt nagy feladat elé állítja a komponistákat, mivel a hangszínek variabilitása ebben az esetben nem nyújt segítséget a zeneszerzéshez. A vonósnégyes a a négy emberi hangfaj – szoprán, alt, tenor basszus – absztrakciója is. (A két műfaj átjárhatóságát bizonyítja Schubert A halál és a lányka c. dala, melyet vonósnégyes formában is megfogalmazott.)

A hangszerek bizonyos tekintetben máig megtartották hierarchikus rendjüket. Ez is sokat elárul történetükről, hagyományaikról. A különböző instrumentumok alá- és fölérendeltségi viszonya nem csak zenei, dramaturgiai, de szociológiai szempontból sem érdektelen. Ennek bizonyítására tudományos magyarázat, elemzés tudomásom szerint még nem született; e tárgyban szerzett, kollegáim által megerősített saját tapasztalataimat fogalom össze.

Először is szeretném mindazon hangszeres kollegámat megkövetni, akiket esetleg bántana az eszmefuttatásom; bízom abban, hogy – maguk is tanúk lévén – megértik gondolatmanetemet, és mindig számítsák hozzá: mint minden szabályt, ezt is kivételek erősítik.

Már a zenei középiskolában is, de a magasabb szintű oktatási intézményekben is észlelhető, hogy egy-egy hangszer inkább a zenésztársadalom elit rétegéhez, vagy a kevésbé elithez tartozik. Hangszercsoportokra lebontva ez a következőképpen fest: a karmesterek, zeneszerzők a megfellebbezhetetlen arisztokrácia; a hangszeresek közül a zongoristák vannak a csúcson, őket a vonósok követik, a fafúvósok, és legvégül a rezesek és az ütősök egyszinten zárják a sort. Két „kaszt“ marad kívül a rendszeren: a karvezetők és az énekesek. A karvezetők elmélettudásuk miatt megbecsülésnek örvendenek ugyan, mégsem a *művésznek* kijáró tisztelet, csodálat lengi körül őket, pusztán a tárgyilagos elismerés, melynek értékét tovább rontja, hogy ők *sokan* vannak, leginkább csoportban, kórusban szerepelnek, tehát egyéni teljesítményükkel nem tudnak kitűnni. (Ez az iskolai tanulmányok után szokott bekövetkezni, amikor közülük néhányan nagy kórusok alapítóiként, karvezetőiként a pódiumra kerülve meg tudják mutatni személyiségüket, tudásukat, ilyenkor mi többiek, *utólag* mindig meglepődünk.) Az énekeseket sem lehet igazán besorolni. Ők önmagukban alkotnak egy külön rendszert, de erről majd később. Mivel elméleti tudásuk általában nagyon kevés, nem brillíroznak ezeken az órákon; a középiskolában hangjuk még egyelőre kiforratlan, inkább nagy, mint szép, így ez alapján sem övezheti őket csodálat. A Zeneakadémián aztán, fizikailag is megérve a feladatra, hirtelen bombaként robbannak be az operaházi színlapokra, nemegyszer olyan nemzetközi üstökösök lesznek egyik napról a másikra, mint pl. Lukács Gyöngyi.

A fenti sorrendet az oktatás annyiban ismeri el, hogy külön csoportba osztja a „jó“ hallású, elmélettudású gyerekeket, ill. a gyengébbeket. A „magasabb“ rangú hangszerek, mint a zongora, vonósok, általában a jobbak csoportjában tanulnak, a többiek a rosszabbakéban.

A csoportok közti hierarchia alapja egyáltalán nem a zenei tehetség, hanem a zeneelméleti tudás mennyisége. Az „alapbesoroláson“ finomít aztán az egyéni művészi teljesítmény; ez alapján bocsájtja meg a zenészvilág, ha valaki a zeneelméleti, zenetörténeti oldalon gyenge teljesítményt nyújt. Az, hogy egy-egy hangszer művelője mennyire művelt a zene teoretikus oldalán általánosan is, azt többé-kevésbé a hangszerstanulás metodikája predesztinálja.

A zeneszerzés szak, ami már a középiskolában tanulható, és a felsőfokú oktatásban megjelenő karmester szak igényli a zenéről való legmélyebb, legátfogóbb tudást. E két szak inkább a felnőttek választása, sokan végeznek el konzervatóriumban zeneszerzés szakot csak azért, hogy mély elméleti tudásra tegyenek szert, de kevesen tanulnak – tanulhatnak – tovább a Zeneakadémián. A zeneszerző növendékeket tudásuk miatt általános tisztelet övezi, a hangszeres kollegák oldaláról mégis érezhető egy fuvallatnyi cinikus szkepszis, amikor elhangzik a mondat: „Zeneszerző szakos vagyok“ Ebben a kijelentésben már az is jelzi az előrelátó óvatos védekezést, hogy míg egy fuvolista sosem mondja, hogy „én *fuvola szakos* vagyok“, hanem egyenesen fuvolistaként aposztrofálja magát, egy zeneszerző hallgató soha nem mondja, hogy „én *zeneszerző vagyok*“. Tisztában van vele, hogy társai – és széles körben a társadalom - véleménye szerint legfeljebb *lehet* belőle zeneszerző, egyszer majd, de azt is inkább százötven év elmúltával fogják róla elhinni. Ez a két szak a hangszeres társadalomban folyton *bizonyításra* szorul. Ez a következőknek köszönhető. A köztudatban zeneszerző pl. Mozart, vagy Bach, vagy Bartók. Fontos, hogy akiket ezzel a megjelöléssel illehetünk, azok javarészt mind *meghaltak*, hiszen ők voltak az „igazi“ zeneszerzők, hatalmas, korszakalkotó életművel, és mindenki számára nyilvánvaló zsenialitással. A ma játszott művek túlnyomó többsége valóban *remekmű*, és ha valaki nem is hallaná meg róluk, hogy az – több száz év és több száz tanulmány bizonyítja értéküket. A mai hallgató, de még a zenész sem kerül olyan helyzetbe, hogy saját kútfejből kelljen megállapítania egy-egy klasszikus mű minőségét. A zenehallgatók és zenét játszóknak számára tökéletesen ismeretlen az újdonság *értékként* való aposztrofálása, sőt, az új zenének valahogyan bizonyítaniuk kell, hogy meghallgatásra méltóak. (Ebben az esetben egyáltalán nem stílus értelemben használom az „új“ szót, pusztán kronológiailag.) Kevés nagy szerzőt kiáltott ki saját kora is zseninek, de a mesterségét megillető figyelem és tisztelet általában adott volt. A mai ember úgy gondolja, hogy amíg valaki nem Mozart, addig nem méltó semmilyen figyelemre, sőt, már-már arcátlan viselkedés magamagát zeneszerzőnek titulálnia. A régi korok közönsége jobb és rosszabb műveket egyaránt hallgatott, hol ezért a zeneszerzőért lelkesedett, hol azért. A zene napi szintű szükségessége magába foglalta a különböző minőségű kompozíciókat, óhatatlan volt a gyengébb darabokkal való találkozás. Egy dolog számított megbocsáthatatlannak: a szakszerűség hiánya, a mesterségbeli tudatlanság, képzetlenség. Érdekes, hogy mára ez az elvárás mennyire visszajára fordult: hiába mosolyogjuk meg, mégis általános érvényű lett a zsdanovi elvárás – „Írók, alkossatok remekműveket!“ -, ugyanakkor egy-egy ötletszinten megmaradó darab, vagy akár a blöff tettenérésekor azonnal elmélyült viták kezdődnek, az esztéták saját maguk igyekeznek művészetté avatni a kalandorkodást, megváltani a hozzá nem értést. (Ligeti konzekvensen elutasította John Cage-et, vagy Andy Warholt; soha nem tudott egyetérteni az élet és művészet közti egyenlőségjellel, a „művészet az, amit művészetnek nevezek ki“ elvével.)

A karmester szakosokkal szembeni elvárás szintén irreálisan magas, bár ezt leginkább maga a szakma indukálja. Valódi karmester csak az lehet, akinek van kit

vezényelni, és csak az vezényelhet, aki elég jónak bizonyul. Köztes állapot nincs. Ebben is kicsit hasonlítanak a rendezőkhöz, hiába végez valaki rendező szakon, ha aztán nincs társulat vagy film, ahol gyakorolhatja mesterségét - ezek híján egész egyszerűen megszűnik rendezőnek lenni. Karmesternek vagy rendezőnek lenni tulajdonképpen rögtön egy *viszonyt* is feltételez. Ezért aztán a karmester növendékek kénytelenek megelégedni maguknak a bizalmmal, hogy valóban vannak olyan tehetségesek, ami a pályán maradásukhoz kell. Ez természetesen morálisan és pszichésen is rendkívül megnehezíti a dolgukat, gondoljunk csak bele: mintha egy hegedős azzal kezdené a Zeneakadémiai tanulmányait, hogy nem pusztán hegedősnek tanul, hanem mondjuk rögtön Itzhak Perlmannak, s ha ez nem sikerül, nem is hegedülhet tovább. Ezt a kényszerű ön-túlbecsülést kell a hangszeres növendékeknek tolerálniuk. Szerencsésük a karmester szakosoknak, hogy csak felsőfokon indul a képzésük, így az ottani emberek – legalábbis papírforma szerint – felnőttek lévén, tapintatosabban kezelik a helyzetet. Így is megjelenik azért halvány visszfénye a zeneszerzőknél vázolt szkepszisnek, főleg a zenészeken kívül – hiszen karmester Claudio Abbado, vagy Karajan, vagy Zubin Mehta, de semmi esetre nem XY húszéves zeneakadémiai hallgató. És egészen addig nem karmester, amíg legalábbis világsztár nem lesz belőle.

Zongorázni egész kicsi kortól lehet, a legtöbb zongorista négy-hatéves korától már elkezd a tanulást. Bizonyos fokú elméletet a kezdetektől hozzá kell venni, hatéves kortól már rendszeres a szolfézsstanulás. Emellett a zongora polifón hangszer, erős többszólamú hallásfejlesztőként működik. Nimbuszukat fokozza az az európai hagyomány is, hogy sokszáz évig a zeneszerző és orgonista vagy billentyűjátékos ugyanazon személy volt; ennek alapján „hozott” többletértéke van hangszerüknek. A zongorista általában magas szintű elméleti tudással is bír. Ez a zeneakadémiai évektől így van, amikor is a napi kötelező gyakorlás mennyisége miatt – napi 4-8 óra – meglehetősen beszűkül ennek a tudásnak hatóköre; nincs igazán alkalmuk széles sávú ismeretszerzésre, művelődésre. (A fúvósok ilyen szempontból szerencsésebbek, hiszen fizikailag behatárolt például egy harsona fújásának napi maximuma.)

Az egyes hangszercsoportokon belül is van bizonyos differentáltság. A vonósoknál a hegedűsök „viszik a prímet”; nekik van a leggazdagabb irodalmuk, ők játszik a vivódallamot szinte minden klasszikus formációban, amiben hegedű szerepel. Szintén nagyon kiskortól kezdik a tanulást, hiszen hegedűből léteznek a „nagy” hangszer lekicsinyített, tanuló változatai is; az ún. tizenhatodos a legkisebb. Bár természetesen nem olyan mértékben, mint a zongora, mégis polifón hangszer – Bach szólószonátái különösen -, tehát a hegedűsök hallása is egészen sokoldalú. Ráadásul rákényszerülnek a folyamatos hangolásra, s ez még tovább finomítja fülüket. Megörökölték a líra arisztokratizmusát is, mely nem csupán a hárfának ad némi előnyt. A hegedűn való játék nagyon hasonló az énekléshez a húr rezonanciája miatt. A hegedűhangot nem véletlenül szokták a lélek közvetlen megjelenítőjeként aposztrofálni - a „sírva vígadás” hangszere is ez.

A csellisták kissé a hegedűsök alatt lévő kaszt; bár nekik is vannak tanuló-hangszereik, így megkezdhetik a tanulást már hatévesen akár. Irodalmuk nem olyan nagy, mint a hegedűsöké. A zenekarban, együttesekben betöltött szerepük is kevésbé impozáns: hangfekvésüknél fogva legtöbbször a legelső szólam játszására „kárhoztatja” őket.

A brácsásokról rengeteg szellemes történet, vicc született. Kissé szerencsétlen a hangszer, teljesen méltatlanul, hiszen gyönyörű hangja van. Sem nem alsó, támasztó hangszer, mint a cselló, sem nem szólisztikus, mint a hegedű – a kettő közötti

töltőszólamot játsza. Jóval kevesebb az irodalma, mint az előző kettőnek, bár olyan csodálatos darabok is születtek rá, mint Mozart Esz-dúr Szimfónia Concertantéja, hegedű és brácsaszólvál. A brácsatanulás előfeltétele a hegedűtanulás; nem létezik a brácsából kisebb hangszer, tehát amíg a kisgyerek válla, karja el nem bírja a hegedűnél nagyobb brácsát, addig hegedűn tanul. Mivel a brácsához nem fűződik sem irodalom, sem legenda, nem igazán van olyan apróság, aki csillogó szemmel kijelentené hatéves korában, hogy „mama, én brácsaművész akarok lenni“ – és olyan mama sem nagyon van, aki szívesen fantáziál arról, hogy tehetséges gyermeke élethossziglan a zenekar töltőszólamait játsza majd. Az igazság az, hogy a legtöbb brácsa szakra jelentkező gyermek a rosszabb hegedűsök közül kerül ki – akinek nem megy a hegedű, annak tanára azt tanácsolja, tegyen próbát a brácsával, ha zenész akar lenni; arra a szakra ugyanis jóval kevesebben jelentkeznek, mint hegedűre, és adódik némi esély a zenészpályára. Félreértés ne essék: természetesen remek, nagytehetségű brácsások is vannak, de megítélésük sokszor még mindig a hangszer történetének, szerepének függvénye. A romantikától kezdve fedezték fel a zeneszerzők ezt a hangszert, s a brácsások azóta számos remekművet kaptak.

A nagybögő kullog a sor végén. Olyan mély a hangja, hogy szólistaként szinte nem szerepel; szólószerepben inkább karaktermegjelenítő – rendszerint buffó „szereplő“ – mintsem dallamhangszer. Nyolc-tízéves kortól lehet tanulni, de csak ha a kisiük már elég erős fizikummal rendelkeznek hozzá – gyakoribb, hogy ennél később kezdik. Polifóniára nem alkalmas, igazi zenekari basszushangszer. Mivel vannak olyan bögősök, akik a szakközépiskola előtt szinte közvetlenül kezdik a hangszer tanulást, társaikhoz képest nagyon le vannak maradva zenei tanulmányaikban. A bögőn hatalmas méreténél fogva igazán virtuózan játszani nem lehet. Ez alól erős kivételt a jazz világa és a cigányzene képez, ott sokkal nagyobb lehetőségei vannak ennek a hangszernek.

A fafúvósok közül a fuvola, oboa, klarinét egyenrangú; a fagott megintcsak kissé „handicap“-es. A nagynevű Tóth Aladár zeneiskola invitálása így szól: „Fagottozni akkor várunk, ha már szép nagyra és erősre megnőttél, s a kezed is elég nagy a billentyűk lefogására.“ Előtte a furulyázást ajánlják bevezetésnek. Hogy a „szép nagy és erős“ állapotot mikor éri el valaki, az nyilván egyéni tulajdonságaitól függ, de az biztos, hogy a fagottjátékhoz bizony nagynak és erősnek kell lenni. Ezért valahol a bögősök történetéhez hasonlít a fagottosoké is: szakközépiskola előtt alig tanulnak hangszeren, és aki képes tüdővel és karral bírni a fagottot, szinte már nyert ügye van a felvételinél.

A rezesek között a rombitások, kürtösök és harsonások egy csoportot alkotnak. A hangszer tanulást a fogváltást követően kezdhetik meg, kb. tízéves korban. A trombitának van a legnagyobb irodalma, a kürtnek, a harsonának inkább csak a romantikától kezdve. Természetesen ezek a hangszerek nem alkalmasak többszólamú játéokra, és mivel fizikailag rendkívül megerőltető a gyakorlás, a gyerekek nem töltenek sok időt hangszerükkel, hallásuk sem fejlődik olyan nagy mértékben, mint társaiké. Érdekes, hogy mindennek dacára hatalmas önbizalommal bírnak; elvárják mindazt a csodálatot és kiváltságokat, melyeket hangszerük története indukál. Mivel kevés köztük az igazán tehetséges zenész, általános, hogy a Zeneakadémiára éppen bekerült rezesek – főként a kürtösök – már az első évben „elkelnek“; a zenekarok – még a legnagyobbak is – szinte azonnal lekötik őket egész évadra kiségiteni, vagy éppen állandó tagnak. Ezért aztán még magabiztosabbak lesznek. Mindehhez járul az is, hogy a rézfúvós hangszeren való játék hagyománya leginkább a sváb családokban él; azok a fiatalok, akik jól játszanak a hangszereiken, nagyon hamar meghívásokat kapnak sváb partikra, esküvőkre, egyéb

alkalmakra a népszerű „sramli“- zenét szolgáltatni. Mindezért elég rendes pénzt kapnak – így, egész más úton ugyan, de a mai időkben is megvalósul a rézfúvósok extrajutattása.

A tubások a rezestársadalom – és szinte a hangszeres társadalom - szélére szorultak.* A fenti logika alapján hangszerük ormótlansága predesztinálja is ezt. Annál nagyobb megbecsülésnek örvendenek azonban e hangszer befutott, virtuóz művelői, mivel ezen a hangszeren értékelhetően zenélni szinte a lehetetlennel határos.

A rezések impozáns, csillogó, nagyhangú hangszerek tulajdonosai, a zenekari darabokban igazán figyelemfelkeltő és hatásos minden egyes belépésük. Hálás minká a kortárs szerzőknek rezesdarabot írni, hiszen ezek a hangszerek történetüknél fogva is, de a fent felsorolt tulajdonságaik miatt is képesek gyengébb darabot is „eladni“ a közönségnek. A zeneszerzők és karmesterek kettős identitása itt fordítottan jelentkezik: az előbbiek esetében az átfogó elméleti tudás elismerése mellett együtt kell élniük a szakmájukkal kapcsolatos előítéletekkel, a rezések viszont kezdeti elméleti hiátusaik miatti „besorolását“ erősen kompenzálja hangszereik történeti és fizikai adottságai.

Az ütősök némiképp hátrányos megkülönböztetést attól szenvednek, hogy tevékenységük nagy részében nem hangolható ütőhangszerekkel foglalkoznak, így a zenekari palettának egy egészen speciális szelete az övék. Nyilvánvaló, hogy ritmuskészségük lenyűgöző, hallásuk viszont csak ritkán az. Ezt kompenzálja hangszereik igen vonzó aspektusa, melyet a dobok történeténél már tárgyaltam.

Az énekesek társadalmában a főszereplők nyilvánvalóan a szopránok és a tenorok. Nekik jut a legtöbb elismerés, ők éneklék az operairodalom slágeráriáinak legjavát. Így aztán eme két hangfaj szerencsés birtokosai általában a sztárallűrök arzenáljával is elkápráztatják környezetüket. A barokk operák óta nem szűnt meg a darab feletti uralmuk – rossz esetben rémuralmuk -, aminek csupán amplitúdója változik korról korra, darabról darabra, színházról színházra, vagy rendezőről rendezőre - minden esetre nagy mértékben ki van szolgáltatva nekik a mindenkori előadás apparátusa. A többiek: az altok, baritonok, basszusok hátán – ahogy mondani szokták - gyakorlatilag fát lehet vágni – persze, köztük is akadnak kivételek. Az operisták általános problémája, hogy érzékeny és képlékeny hangszerük saját hangjuk, aminek aktuális állapota az előadás szempontjából sorsdöntő. A hangnak megvan az a kellemetlen sajátossága, hogy a testnek nemcsak a fizikai, de pszichés állapota is erősen befolyásolja, az énekesek „dédelgetése“ ezért tudományos oldalon valóban megalapozott. Ez aztán természetesen folyamatos visszaélésekre ad módot, tudatosan, vagy tudattalanul. Ritka az igazán józan énekes, akit nem ragad el hipochondriába hajló, folyamatos önvizsgálata. S ez teljességgel érthető is, hiszen nem csak az előadás van kiszolgáltatva hangja állapotának – hanem ő maga is.

A hangszerek szimbólumként való kezelése jó eséllyel biztosít többletet a kompozíció dramaturgiai oldalán. A közönség, átítatva hangszereink többezer, vagy többtízezer éves hagyományával, képtelen függetlenül hallgatni őket, akár zeneileg művelt hallgatókról, akár teljesen kívülállókról van szó. Érdemes tehát pontosan azzal a tudatossággal hangszerelni, mint ahogyan a ritmikával, dallamvilággal, dinamikával bánunk.

Végezetül a zenedramaturgia hatósugarának arról az ágáról szólnék, mely túlmutat a művészeteken. Ma az orvostudomány kompetenciájához tartozik a zeneterápia,

* Önmagáért beszél az egyik zenészvicc: - Miért olyan egyszerűek a brácsás viccek? – Azért , hogy a tubások is megértsek...

ugyanúgy, mint a pszichológia. Mindkettő újkeletű tudomány, de „inkognitóban“, nevesítés nélkül évszázadok óta jelen vannak kultúránkban. (Popper írja a Praxis c. könyvében, hogy a pszichológus lényegében a történelem folyamán megszűnt lelki pásztori teendőket látja el; státusza a papé és az orvosé között valahol félúton lévő pozíció.) Nem kívánok túlzottan belemélyedni a zeneterápia elemeibe, hiszen nem szakterületem, mégis úgy gondolom, hogy a zene hatásának terápiás alkalmazása dolgozatom témájának, a zenedramaturgiának szélsőséges felhasználása, sőt, hovatovább az eddigi oldalak tartalmának a tudomány aspektusából való, erős alátámasztása. Az előző fejezetekben többször is tárgyaltam a zene régi korokban betöltött sokoldalú funkcióját; a zeneterápia lényegében ennek a, sokszáz éve a legnagyobb természetességgel „alkalmazott“ hatásnak a feltérképezésével és teljes kiaknázásával foglalkozik. Mivel a zene - tudományos zsargonnal élve – „nonverbális kommunikációs eszköz“, kiváló közvetítő elem az olyan területek megérintésére, mely szavakkal nem elérhető. Zeneterápia alkalmazható a lélek mélyebb rétegeinek felkutatására, megnyitására, az ember preverbális korából származó élményanyag feltárására, az érzelmek felszabadítására, emlékezeti zavarok helyreállítására. Azoknál a betegségeknél, melyek kommunikációs zavarral, kognitív funkciók beszűkülésével járnak, különösen nagy jelentősége van. (Ilyen például az Alzheimer-kór.) Egészen megdöbbentő, hogy Kodály Zoltán tanítási módszere is tulajdonképpen egy kidolgozott zeneterápiás rendszer. 1978-ban Dr. Barkóczi Iлона pszichológus „Kodály zenei nevelési módszerének pszichológiai hatásvizsgálata“ címmel készített összefoglalást kutatásairól, melynek konzekvenciája: „az alacsony szociális környezetből való gyermekek a második évre túlszárnyalták a kreativitás tesztekben elért eredményeikkel nemcsak a saját iskolájukból való kontrollosztályét, hanem még a magasabb szociális környezetű iskola osztályát is“.

A mai katasztrofikus mentálhigiénés mutatóink egyre inkább indokolják, hogy nagy szükség van minden olyan eszközre, mely érzelmi zavarodottságunkat jó irányba befolyásolná. Ha nem is szorulunk feltétlenül klinikai terápiára, a zene testünkre, szellemünkre ható, üdítő élményét nap mint nap élvezhetjük. „A zeneterápia szó gyűjtőfogalom. Gyűjtőfogalma mindazon gyógyító célzatú beavatkozásoknak, amelyek zenei közegben történnek, ahol a zene médium és ahol interperszonális kommunikációval, a kapcsolat hatótényezőinek céltudatos irányításával, pszichológiai eszközök felhasználásával dolgozunk. A zeneterápia elsősorban terápia és nem zene, nem azonos a zenei ismeretterjesztéssel, a szórakozással, a kikapcsolódással és természetesen nem azonos a neveléssel.“ – írja Sasvári Attila A zene és rehabilitációs alkalmazásának lehetőségei c. tanulmányában.* Sasvári a zene mai, fals és csonka szerepeit sorolja fel, de ha a zene visszakerül az őt megillető, méltó helyre, akkor nem ismeretterjesztés, nem szórakozás, nem kikapcsolódás és nem pusztán nevelés - a zene *önmagában* terápia.



J. S. Bach: D-dúr Overture, Air **

*Rehabilitáció 2001. szeptember

** Kóhalmi Ágnes zeneterápiás foglalkozásaiból egy kisgyermek képi asszociációja

9. ZENEDRAMATURGIA KÜLSŐ KÖZEGBEN

A zenét mozgató, szervező eszközök, és a hangulatát, viselkedését meghatározó elemek sokasága együttesen alkotja a zenedramaturgia palettáját. A zene használatának gyakorlata ma sem igazán megfogható, sokrétű és szerteágazó, leginkább talán a pszichológia mentén elemezhető. Akár színházi zenéről, akár filmzenéről, akár bármi más „vivő” médiumról van szó, az alkalmazott zenének önmagában nincs lineárisan követhető történelme. Ahány felhasználó, ahány alkalom, társ-műalkotás, annyiféle zenei igény. Az összművészeti alkotók egy rendkívül széles skálán mozgó zenei világból válogathatnak, illetve természetesen akár meg is irathatják a zenét. Hogy erről a rengeteg lehetőséget nyújtó palettáról a rendező végül milyen megszólalási formát választ, ez számos összetevő függvénye. Meghatározza többek közt az alkotók ízlésvilága, a kor, melyben a történet játszódik, a környezet, a helyszínek, a dramaturgia, de talán mégis leginkább az a sokoldalú szemléleti, esztétikai, életérzésbeli kapcsolódás befolyásolja, ami összeköti a rendezőt és a zeneszerzőt. Az egyes képek, jelenetek zenésítésének néhány tipikus módját egyszerűbb megfogalmazni. A zene erősítheti a jelenet érzelmi hatását, vagy éppen ellene játszhat, sejtethet eljövendő történetet, vagy visszautalhat már megtörtént eseményekre, programzeneként megfogalmazhatja saját nyelvén a látványt, vagy közvetlen kapcsolódásként megszólalhat akár a képeken látható hangszer, vagy zenekar által. (Ebben az esetben kettős funkciót is betölthet: a helyszínen felcsendülő zene jellemezheti a film egészének hangulatát – gondoljunk pl. Fellini: *Országúton* c. filmjének közismert trombitaszólására.) Érzésem szerint azonban a zene alkalmazási területeit, módszereit hiba volna minden áron esztétikai kategóriákba erőltetni; igenis létezik olyan alkotói pillanat, amikor valahova egészen egyszerűen *jól esik* zenét beemelni – ez utólag persze remekül analizálható, ha az esztéták elvárásainak is meg akarunk felelni. A képek alatt „jól eső” zenehallgatással azonban nagyon elővigyázatosnak kell lenni; jó zenét mindig nagyon jó hallgatni, és ezzel nagyon hamar elérjük a zenének, mint pusztán dekorációnak a szerepeltetését. A rangos művekben is előfordul, hogy egy-egy tárgy, helyszín, ember, díszlet, vagy bármi egyéb, csak azért marad a képen vagy jelenetben, mert jól mutat, és ezzel nincs semmi baj akkor, ha ez a fajta gondolkodás mindvégig erős kontroll alatt marad. A zenei oldalon is eljátszható ez az indok, de valóban kordában kell tartani indulatainkat. A legnagyobb hibákat a túlzenéléssel lehet elkövetni; akár jó, akár rossz a kísérő-kiegészítő zene, könnyű dramaturgiai támaszként alkalmazni, ahelyett, hogy a dramaturgiai építmény egyenrangú eleme volna.

Számtalan indok, érzés, élményanyag játszik közre a zene alkalmazásánál, ezeket számtalan szemszögből, stílussal, elvárással lehet elemezni. Érzésem szerint a zene és bármilyen más társművészet csak akkor képes egy új, kollektív minőséget létrehozni, ha egyik sincs romboló hatással a másik műfajra vonatkozóan. Ez, bár egyszerűnek tűnik, mégis a legnehezebben megvalósítható egy közös munka során.

A két, talán egymástól legtávolabb eső képi és zenei műfaj, az opera és a film. Az opera, mint a legabsztraktabb – a film, mint a legrealisztikusabb művészet, egymás szöges ellentétei; összeházasításuk az egyik legnehezebb művészi kihívás. A XX. században az opera háromszáz éves színpadi szereplése után elérkezett az idő, hogy egy egészen más vizuális közegben is megjelenjen. A színházi varázslat helyetti filmbéli

valóság különös atmoszféraként szolgál az operairodalom darabjainak. A szereplők az illúziók világából hirtelen a racionalitás mezejére kényszerülnek, és azt a tényt, hogy mondandójukat nem prózában, hanem dalolva adják elő, ebben a helyzetben sokkal nehezebb természetesnek érezni. Az operai idősíkok megfelelő adaptálása talán még több problémát okoz. A filmkészítés hagyományos eszközei, technikái az operafilm esetében az operai cselekmény, a zenedramaturgia megjelenítésére szolgálnak, de ki is egészítik azokat, kiaknázva saját művészi lehetőségeiket. (Talán nem túlzás azt állítani, hogy az opera és az operafilm kapcsolata hasonló a filmzene és a film egymáshoz való viszonyához. Természetesen itt fordított a helyzet: a zene folyamata a meghatározó, és ehhez idomul – jó esetben – a film.)

Az operafilmek készítésének legfontosabb kérdései tehát magára a műfajra vonatkoznak. Igazán kreatív szellemre van szükség ahhoz, hogy az operák filmrevitele ne rekedjenek meg a pusztá televíziós közvetítés megoldásainál.

Egy, technikailag is egyedülálló feldolgozást érdemesnek tartok itt bemutatni: a *Giuseppe Patroni Griffi* által rendezett Toscát, mely különleges kihívás elé állította a művészeket: az operát eredeti helyszíneken és időpontokban játszották és közvetítették a világ 117 országába. Nem kell mondanom, hogy ennek megvalósítása mekkora technikai, művészi feladat volt, kezdve a szinkronitás problémájával, a lényegében közvetítés technikájával való filmélmény nyújtásán keresztül egészen addig a prózai nehézségig, hogy hajnalban forgatták a harmadik felvonást, amikor is az operaeleklés fizikailag alig lehetséges. Ez a vállalkozás, mint minden kísérlet, nem hibátlan, de mivel lényegében három műfaj reprezentálja magát benne – film, televíziós közvetítés és opera -, sok tekintetben nagyobb figyelemmel készült, mint egy „rutinos“ színpadi, vagy filmes adaptáció, és ezzel a figyelemmel érik el a művészek azt, hogy a műfaji sokféleség végülis valódi, élő összművészeti alkotást eredményezett.

Számomra rendkívül szimpatikus mind a rendező, mind az operatőr tudatossága és szellemi energiája, melyekkel a zenedrámát megfogalmazták. Igyekezetük egyfelől természetes, hiszen egy nagy klasszikushoz nyúlnak, de a mód és a gondosság, ahogy ezt teszik, a másik művészeti ág iránti, mélyen átértett felelősségről és tiszteletről tanúskodik. Ezt a hozzáállást nagyon ritkán élvezheti a zene alkalmazott állapotában. Nyilvánvaló, hogy a művészi tevékenység milyensége, céljai egészen mások a zenéből kiindulva, mint bármely prózai műfajból; a mindenkor társművészet lelkiismeretes, felelős gondozása viszont az utóbbi esetében sem lehet – lehetne – más.

Végignézve a filmes eszközök használatát, látható, mennyire összeforrt Griffi munkája Pucciniével. Az előadás-szerűen forgatott film létrehozói kísérletükben a technika adta lehetőségeket egyértelműen az alkotói folyamat részévé emelték, és ezzel bizonyítékot szolgáltatottak arra, hogy egyfelől: a technika kreatív alkalmazása valóban képes hozzátenni a művészeti oldalhoz, másfelől: az opera műfaja akkor is lehet korszerű, ha az alkotók szigorúan kötik magukat a zeneszerző eredeti instrukcióihoz.

A Puccini Toscájának fényképezésére felkért *Vittorio Storaro* háromszoros Oscar-díjas. (Apokalipszis most – Francis Ford Coppola; Vörösök – Warren Beatty; Az utolsó kínai császár – Bernardo Bertolucci.) Tehetségén kívül sajátos elméleteiről is híres. Egyik alaptétele az, hogy a fotográfia betű szerinti jelentését követi (fotográfia = fénnel írás), a képekkel történeteket jelenít meg; komponálással, fénnel, színekkel ábrázolja a forgatókönyv cselekményét, dramaturgiáját. Ez a gondolkodásmód a Toscában is remekül megfigyelhető. Storaro rengeteget foglalkozik a színekkel. A napszakok közt a hajnal és a napnyugta a kedvence, mert szerinte a színskála ilyenkor kerül egyensúlyba:

az ég egyik oldala kék, a másik vörös, és az egyensúlyt e két szín együttes jelenlétében látja megtestesülni. A kék-vörös pár kedvenc színellentéte, majdnem mindegyik filmjében jelen van. Ezeket külön filozófiai tartalmakkal is megtölti: a vörös – természetesen - a szenvedély színe, a kék pedig a józan észé.

Szinte minden filmjében igyekszik a szereplőkhöz, jellemüknek megfelelő, saját színeket kapcsolni. Néha túlzásokba esik: harsány színes fóliát tesz a lámpa elé, így világítja meg a szereplőt, akinek a ruhája, az arca, a bőre emiatt pl. teljesen zöldre vagy kékre színeződik. A *Toscában* is használta ezt a technikát, de – véleményem szerint szerencsére... – igen visszafogottan, mértékletesen.

A színelméletét a későbbiekben tovább fejlesztette. Meggyőződése szerint a színskála árnyalatai az emberi tudat bizonyos lépcsőfokait szimbolizálja:

fekete – öntudatlanság, mindennek a kezdete
vörös – vér, az életerő szimbóluma
narancssárga – meleg, családi érzés
sárga – tudatosság, emberi én-tudat
zöld – megismerés folyamata, tudás
kék – emberi intelligencia
fehér – harmónia, egyensúly.

A színekhez ezek a meglehetősen önkényesen hozzárendelt viselkedések, jelentéstartalmak a nézők számára szinte megfejthetetlenek – leszámítva talán a vöröshöz rendelt képzettársítását. Mivel azonban ez Storaro nyelve, eszerint gondolkodik és alkot, mégis fontos támpont a filmjei megértéséhez. Természetesen minden produkciójában nem érvényesítheti ezt az elméletet. A *Toscában* sem volt módja arra, hogy a színvilágot mesterségesen megváltoztassa, a film színeit elsősorban az adott helyszínek és a napszakok határozzák meg. Sajátos kézjegye mégis felismerhető: finom eszközökkel – szűrő használatával, a képek utólagos elszínezésével – ahol csak tudott, modulált a színeken.

A film igen hatásos elindításához az opera három nagy nyitóakkordjának – B-dúr, Asz-dúr, E-dúr – sűrített energiáit használja a rendező, levágva azokat a nyitány elejéről. Nyilvánvalóan tökéletesen tisztában van a három akkord opera-beli szerepével. csak így juthatott arra a merész döntésre, hogy meglehetősen drasztikus beavatkozásként egyszerűen *belevág* Puccini zenéjébe. Erre azért volt szüksége, mert a Toscanak klasszikus értelemben vett operai nyitánya nincs, a dráma azonnal lecsap a nézőre, és így a film kezdetének alázenélésére valami egyebet kellett kitalálni. Griffi nem mondott le a súlyos, zenei névjegyről, pontosan érezte, hogy ennél erősebb nyitányt úgysem fog találni a filmhez, mégis hagy elég időt nézőinek az aklimatizálódásra: a három akkordot, levágva a folytatásról, megszólaltatja, majd azonnal tárgyilagos, hiperreális filmnyelvre vált: helikopterről filmezi Rómát, így mutatja meg az opera helyszíneit, a Sant' Andrea della Valle templomot, a Farnese palotát, az Angyal várat. Mindeközben az egyetlen „zene“ a helikopter zaja. Ezalatt remek alkalom nyílik a közvetítéshez kapcsolódó információk lefuttatására. Kissé elemelt megfogalmazást azáltal ér el, hogy a légifelvételeket kiégetett, vakító fekete-fehérben mutatja. A helikopter leszáll, a kép színesedik, Róma belvárosa, egy autó... Megérkeztünk, zene indul. Ismét a három akkord – ezúttal folytatással együtt. Kicsit megállnék ennél a sokat emlegetett három akkordnál: B-dúr, Asz-dúr, E-dúr. Zenekar *tutta forza*, dinamikai kiírás *fff*, azaz: háromszoros *forte*.

Scarpia démoni akkordjai ezek. A romantika végének bomlásnak indult idegeivel - bomlásnak indult tonálisával. Az Asz és E dúr között ún. tercrokön kapcsolat van; ez a romantika zeneelméletének egyik jellegzetes fordulata. Funkciója tulajdonképpen az, hogy általa egy huszárvágással elérhetővé válnak a legtávolabbi hangnemek is. Azzal, hogy bármiféle rokonságot feltételezünk két, olyan távoli hangnem között, mint a négy bés Asz-dúr és a négy keresztés E-dúr – ez *nyolcas* emelkedést jelent a kvintkörön jobbra! -, tulajdonképpen már azt mondjuk ki, hogy a hangnemek mindegyike szabadon megközelíthető, a funkciós rend és a zárt tonalitás okafogyottá válik. A tercrokön fordulat rendkívül hatásos, ezért aztán - mint általában minden erős drámai gesztus – a filmzenék kedvelt eszköze lett. (A több ezer példa közül egy: a Star Wars híres főtemája két tercrokön mollharmónia váltakozásából áll; ezekkel elsősorban képviseli a zenei erő sötét oldalát.) Puccini három akkordjában a tercrokön tartalmazza Scarpia végtelen gonoszságát, a két szélső akkord viszonya azonban, a B-dúr és az E-dúr közötti tritonus – az a bizonyos diabolus in musica – felkiáltójelesen deklarálja, és semmi kétséget nem hagy efelől.

Scarpia alakja tehát az első színre lépő szereplő az operában, annak dacára, hogy testi valójában nincs jelen. A menekülő Angelottit már fizikailag is látjuk, ahogy a templomba berohanva, végképp kimerülve lerogy. Angelotti figurájának lényeges képi eleme, hogy *nincs feje*. Csak a lábait látjuk, mikor megérkezik; amikor a kulcsot megtalálja a szobor mögött, akkor a szobor *mögül* látjuk, és csak a tapogatózó kezeit, néha egyik szemét, mellyel kiles a szobor mögül. Amikor Cavaradossi rátalál, akkor Angelotti az Attavanti kápolnából kifelé, nekünk háttal áll, figurája itt is inkább pusztá körvonal, kettősükkor a feje szinte teljes árnyékban marad. (Nagyon szép, ahogy itt tulajdonképpen a rács van a kompozíció központjában, folyton emlékeztetve Angelotti fogoly mivoltára.) Az egyetlen, egész alakos képét akkor látjuk, amikor eldörül az Angyal vár ágyúja, jelezve, hogy felfedezték a szökést. Angelotti rémülten lép egyet előre – bele a fénybe. Figurája ettől kezdve már nem húzódhat meg árnyékban, nem pihenhet, menekülnie kell.

Az első felvonást az erős fehér fény jellemzi. Az eredeti helyszín és a napszak miatt Storaro ezen nem tudott már változtatni, de valószínűleg nem is bánta, mivel a fehér számára a harmóniát és az egyensúlyt jelenti, ebben a felvonásban pedig ezzel a színnel hangsúlyozhatta Cavaradossi és Tosca idilli kapcsolatát.

Tosca ruhaválasztása is többletinformációt hordoz. Cavaradossi híres áriájában megfogalmazza a lefestett szőke szépség és Tosca fekete szépségének harmóniáját; Tosca féltékenységéé akkor a legerősebb, mikor Scarpia, Cavaradossi hűtlenségének bizonyítéka gyanánt megmutatja neki Marchesa Angelotti legyezőjét – a márkinő menekülő fivérének női ruhát hagyott hátra a kápolnában, ennek volt ott felejtett tartozéka a legyező -; Tosca a freskó elé áll, annak háttal, és szürkés árnyalatú ruhájában szinte *beleolvad* a fali festménybe.

A bazilika helyszínét rendkívül fantáziadúsan használta ki Griffi. A freskófestés állványzata vertikálisan is osztja a teret, szép játékokra ad lehetőséget. A bazilika hatalmasságának, fényárjának, lenyűgöző díszítésének tökéletes ellentéte ez az elrejtett zug; itt hitelesen szólalhat meg Tosca álmodozása a kis közös házról, és ez a tér az, mely intimitásával megteremti az ideális szituációt a szerelmesek csókjához.

A film által rendkívüli hangsúlyt kap a Scarpia lelkében lejátszódó folyamat; attól a ponttól, amikor dívával, féltékenységét szítva, kezdetben pusztá otromba játékot játszik, egészen addig a pillanatig, amíg betegessé válik szenvedélye, fokról fokra nyomon

követhetjük érzelmei változását. Ahogy az összeomló, zokogó Tosca fölé hajol, az már-már lírai pillanat, talán valamelyest még együttérzésünket is kiváltja: ki ne imádná, ki ne kívánná ezt a csodás, szenvedélyes, gyönyörű nőt? A film képes ezt is kiváltani a nézőkből, ami pedig a dráma szintjén tökéletes abszurditás: ebben a pillanatban a negatív hősnek „szurkolunk“. Természetesen ez csupán egy pillanat, Scarpia beteg lelkétől mi sem áll távolabb, mint a tiszta szerelem érzése, ő birtokolni akar, uralkodni Tosca lelkén és testén, mint ahogy Róma polgárain is. Scarpia „fogadalmi esküjében“, a „Vá, Tosca“-ban deklarálja, hogy megszerzi őt bármi áron. Puccini hatalmas fináléját nem könnyű sem előadni, sem megrendezni úgy, hogy a jelenet főszereplője Scarpia maradjon, a kórus és a zenekar hangorkánja, a rengeteg szereplő ne sodorja el. Griffi olvasatában zseniális pluszt kapunk. Scarpia a kép középpontjában van, az ária alatt a kamera egyre lejjebbről veszi őt, ami által alakja egyre inkább fölénk tornyosul; hirtelen – abszolút szürreális kép: – a feje mögül, mintha csak *abból* keletkeznének, alabárdok tűnnek fel és kétoldalt megelőzik; idővel értelmet nyer a látomás: meglátjuk a díszruhás katonákat is, ahogy ezeket a fegyvereket viszik - Scarpia mögül lépkednek elő; az ünnepi körmenet szereplői, a klérus tagjai is feltűnnek, pompás díszben. Scarpia ebben a képben körül van véve a világi és egyházi hatalmi jelképekkel, ezek által Griffi Puccini hatalmas zárójelenetének minden szegmensét Scarpia alakjának szimbólumaként láttatja.

Ezek a beállítások, kameramozgások, hangsúlyok az opera nagyobb gesztusaira vonatkoznak; Griffi ugyanezzel az érzékenységgel reagál Puccini minden egyes zenei utasítására, ami pedig nem kis feladat, hiszen Puccini közismerten „beszélő“ szerző, zenéjének minden eleme át van itatva drámaisággal. Hogy milyen részletességgel, annak szemléltetésére Kovács Brigitta kiváló tanulmányából idézek: „Angelotti keresni kezdi a kulcsot, amelyet a húga hagyott itt számára: a vonósok által játszott kereső-motívum tartalmazza a már megisert menekülő-kromatikát (lefelé), de megjelenik egy „aktív kromatika“ is (felfelé), sőt egy ideges bővített kvintugrás is, de már reménykeltő, hogy a kereső-motívum minkétszer dominánsszeptim-akkorddal végződik. Mire Angelotti a Madonna-szobor lábához hozzáér, már egy finom disszonanciákkal, ringató ritmusban komponált és lágyan hangszerelt F-dúr dallamot hallunk, amit – nem találván a kulcsot – megszakít egy lemondó, szűkített akkordok egymásutánjából álló, ideges zenei gesztusokkal megzavart közjáték. Folytatván a keresést, ahogy egyre mélyebbre nyúl Angelotti, úgy ereszkedik az akkordsor (wagneri modulációk), egy-egy domináns terckvarton megállva, ahol a hangzás a reményt, a fordítás a bizonytalanságot sugallja, míg végül megtalálja a kulcsot: hogy ez a kielégülés bekövetkezett, bizonyoságként ott áll a robusztusan felharsanó, kéjes B- és Asz-dúr akkord, majd hűvösen megcsillan a lélegzetvisszafojtás utáni *pp** kilégzés, az E-dúr akkord. Angelotti menekülő hévvel indul a kápolna felé, majd óvatosabban folytatja útját a már ismerős kromatikus motívumkíséretében, és el is tűnik a kápolna mélyén.“** [A színpadi rendezőknek igencsak feladja a leckét Puccini alaposága: ha hűek maradnak a szerző szándékaihoz, szinte nem marad hely egyetlen rendezői gondolatra sem – ha a hűtlenséget választják, elkerülhetetlenül belegázolnak az eredeti kompozícióba...]

A két felvonás „összekötő zenéje“ ismét a helikopter zaja, képileg pedig a légi felvétel. Ezúttal a Farnese palotánál „szállunk le“; a kút csobogására szelídül a

*pianissimo, vagyis nagyon halkán

** Kovács Brigitta: Puccini: Tosca. Az opera zenei eszköztára: motívumrendszer, hangnemek, kromatika, diatónia, egészhangú skálák; ezek dramaturgiai funkciója

mechanikus zaj. Scarpia már a kezdeti képsorokban is *pusztít* – igaz, itt csak a vacsoráját, de részemről nem ízléstelen párhuzam akart lenni az összehasonlítás: *Ruggiero Raimondi* – akinek figurája az évtizedeken átívelő hatalmas operénekesi pályája során szinte összeforrt Scarpiaéval, oly sokszor alakította – úgy dőfi a villáját a húsba, olyan hévvel szeleteli, falja fel, hogy óhatatlanul eszébe juttatja nézőinek az *ölést*.

Ez a felvonás az operatőri munka szempontjából jóval izgalmasabb. Storaro az este kék árnyalatait megerősítette, a szereplők arcát gyakran világítja enyhén kékre színezett fénnel. (Ez akkor a legszembetűnőbb, amikor Tosca megöli Scarpiaát.) A helyszínre a fekete-sárga (sárgásbarna) színellentét a jellemző. A felvonás nagyon letisztult színekkel készült, szinte *festményszerű* képekből áll. A kompozíciókban a hátterek sötétségbe vesznek, csupán a gyertya fénye és az arcok világítanak. Ez leginkább annál a jelenetnél mutatkozik meg, amikor Scarpia és Tosca a terített asztalnál vannak. (Valódi technikai bravúr, ahogy a gyertyák fénye a szereplőkön látszik - a gyertya nem csupán kellék, hanem valódi fényforrás.) Az operatőr sajátos színdramaturgiájába tökéletesen beleillik Tosca vörös köpenye, hiszen ő a sorsfordító karakter a történetben.

Az operatőr felvételi technika tekintetében leginkább a steadicamre épített, amely ebben az esetben valóban a legcélszerűbbnek tűnik, hiszen fahrszíntől és statívtól független, tökéletesen szabad mozgást biztosít az operatőrnek, és vele együtt a színészeknek is. Az énekesek számára ez nagy segítség, mivel nem kell jelekhez, kijelölt pozíciókhoz, útvonalakhoz igazodniuk, és minden erejüket a zenei teljesítményre összpontosíthatják. Ilyen szabad kameramozgást láthatunk abban a jelenetben, amikor az elfogott Cavaradossi először kérdezi ki Scarpia, itt a technikai eszköz egyértelműen többletinformációt nyújt: Cavaradossi a kép és a kameramozgása középpontjában áll, körülötte Scarpia köröz, a kamera pedig Scarpiaéval ellentétes irányban kerüli meg őket és mindezt egyre szűkülő körben teszi. A kiemelt dramaturgiai fejlemény magától értetődő: Cavaradossi körül szorul a hurok, nem valószínű, hogy megmenekül. A kameramozgás koreográfiáját az egész opera során nagyon igényesen alakították ki, és e tekintetben is sikerült mindvégig következetesek maradniuk. Ez Scarpia figurájának esetében a legnyilvánvalóbb. Scarpiaát mindig kétféle kameraállásból fényképezték: amikor rendőrfőnöki hatalmát gyakorolta, vagy ezt a funkcióját szerették volna kiemelni, akkor alsó gépállásból fényképezték. Amikor viszont a történet - illetve a rendezés - szerint Scarpia emberi oldala – vonzódása Toscahoz – a domináns, Scarpiaát szemmagasságból követi a kamera. A kamerakezelés így kettéválasztja Scarpia figurájának két arcát. A steadicam lehetőséget biztosított arra is, hogy a kamera akár 30 centire megközelítsen egy-egy szereplőt. A rendező nagy előszeretettel fényképezi így *Malfitanót*, (Tosca) akinek rendkívül intenzív az arcjátéka; különösen soaktmondó a II. felvonás elején, Cavaradossi kinzásának kezdetén. A közeli jól emelik ki, hogy Tosca, Scarpia felé fordulva minden erejével igyekszik magabiztosnak látszani, még mosolyog is - amikor azonban elfordul tőle, teljesen megváltozik az arca, eluralkodik rajta a rettegés, az aggodalom. A III. felvonás egyik legdrámaibb jelenetében Tosca elmeséli a gyilkosságot, visszaemlékezve minden indulat újra él az arcán; a rendező akkor sem mulasztja el a színészi játékot kihangsúlyozni.

Közismert, hogy egy párbeszéd snittekre bontásával irányítani lehet a nézőt, mit gondoljon a két résztvevő viszonyáról; például, ha egy képbe komponálják őket, az összetartozást, egyetértést, közösséget jelez. Az első felvonásban legtöbbször így látjuk a szereplőket; Tosca és Cavaradossi kettőseinél hosszú jelenetek futnak le vágás nélkül,

többnyire mindketten a képen vannak. Ezzel szemben a második felvonás teljesen másfajta snitteléssel készült. A párbeszédok rövid snittekből állnak, egyszerre csak az egyik résztvevő látható, a film vágással tér át a másik félre. A vágás elválasztja egymástól a két résztvevőt, a történet szerinti szembenállásukat erősíti. A legjobb példa erre az a jelenet, amikor Cavaradossit elfogják és Scarpia elé vezetik. Ebben a jelenetben érdemes azt is figyelemmel kísérni, ahogyan a kamera magassága változik: Scarpia alulról fényképezik, Cavaradossit szemmagasságból; Cavaradossi így velünk egy szinten áll, nem tornyosodik fölénk, mint Scarpia, s ezáltal is szimpatikusabbnak érzik őt a nézők. (Ezek talán túlságosan is kézenfekvő, vagy egyenesen didaktikus megoldások, de evidenciájuk nem zárja ki a jogosságukat; a film nézése közben erős tudatalatti többlethatást biztosítanak.)

A Tosca hihetetlenül magas érzelmi hőfokkal bíró mű. Maga a címszereplő már önmagában is a dráma szimbóluma, hiszen ő híres szoprán énekesnő, s ezzel az „állapottal” – mely tudvalevőleg nem pusztán foglalkozás – mindig is vele jár a szélsőséges lelki amplitúdó. Az opera pontosan 1900-ban született, abban az időben, melyben a közönség a színpadon, az irodalomban egyaránt a meghökkentő, már-már bizarr látványosságot, témát igényelte. Ennek a korszaknak szülötte Richard Strauss Saloméja, aminek minden eleme pszichotikus: Heródes pederasztá színezetű szexuális vonzódást érez Salomé iránt, Heródiás Saloméval együtt orgiákat tart, Salomé a nevelőapjának hétfátyol táncot lejt, majd nekrofiliába hajló befejezésként Keresztelő János levágott fejét szájon csókolja. A Tosca drámája nem ennyire brutális nyelven ugyan, mégis ugyanezt az érzelmi-érzéki fortyogást tartalmazza. Két poláris főszereplője nagyon is a túlzások megszemélyesítője: Tosca, mint szoprán díva, Scarpia, mint hatalommániás dikátor. Cavaradossi figurája ugyan nem ér fel ezekhez a szélsőségekhez, mégis a művészvilágból való, és vakmerőségével, dacosságával mégsem egy klasszikus tenor szereplő. A három felvonás mindegyike át van itatva vérrel, vággyal, szadizmussal, mondhatni sátáni jelenléttel. Ami ezt a drámát felemeli a pokol eme bugyrából, az Tosca és Cavaradossi egymás iránti tiszta, mély szerelme. (Zseniális, hogy ezt a librettisták – Giacosa és Illica – mégsem hagyták didaktikusan érintetlenül: a kínzási jelenet után, mikor Cavaradossi előtt világossá válik Tosca árulása, eltaszítja magától; az énekesnő Scarpia megölésével váltja meg magát.) A film mozgásában, színeiben, hullámlásában nem marad el a zenedráma mögött. Mindezt mértéktartó ízléssel teszi; például ha arra a jelenetre gondolunk amikor Scarpia kinyitja az ajtót, és Tosca elé tárul a kínzópadon fekvő szerelmének a látványa, Griffi nem tartotta fontosnak kárpótolni ezt, Tosca arcát láttatja, ahonnan mindent pontosan leolvashatunk, ami a másik szobában zajlik.

A felvonás végén Scarpia akkordsora az eddigi fenyegető, diadalmas E-dúr helyett a sötét, mozdulatlan e-mollba sülyed; „E avanti a lui tremeva tutta Roma” – mondja Tosca hitetlenkedve az immár halott Scarpiaát nézve. Kimegy – a szobában csak egy gyertya és a holttest.

A felvonások között most utcazaj hallatszik. A Sant’Angelo híd egyik angyaljának fejről indul a kamera, onnan nyit a várra. A darab folyamán első ízben viszonylag sokáig a zenekar van a színen, s ezzel, eltávolítva a drámától, némi időt kapunk megemészteni a második felvonás sűrűségét. A zene a híres nagy kürtunisonóval indul; Griffi nem mulasztja el a négy kürt együttes látványának frenetikus képi hatását. Az „Io de sospiri” kezdetű, római dialektusú pásztordalocska bevezetőjével vált vissza a kép a szoborra, onnan szürreálisan Cavaradossira, akire egyúttal rávetíti az Angyalvárat

is. Ezen a lírai, idillikus római reggelen viszik Cavaradossit a kivégzésre. Talán ez az a felvonás, ami a legtöbbet profitált az alkotóknak - sokak által marketing-szagúnak bélyegzett – az eredeti helyszínekre és időpontokra vonatkozó ötletéből. Azzal ugyanis, hogy valóban hajnalban forgatták a vár tetején, az éles, tiszta fényekben még kevésbé hisszük el, hogy Cavaradossi meg fog halni, és ezzel az opera drámai végkifejlete még nagyobb erővel csap le, még iszonyatosabb a valódi vér, és Tosca ugrása. A színházi környezet díszletei, sárgás „műfényei“ között soha nem jelenne meg az a dramaturgiai sík, amit a film előhoz a műből. (Hangsúlyozom, hogy nem hozzáképzelt, hanem előhoz, ez egy meglévő tartalom, nem ráerőszakolt manír.) Cavaradossi bár elénekli a Levéláriát, bár búcsúzik az élettől, de mégis van az egészben valami kételkedés is, valami „ez velem nem történhet meg“- hangulat. Tosca felfokozott, szinte hisztérikus állapotban marad az egész felvonás alatt, egyrészt az elkövetett gyilkosság okán, másrészt a leendő menekülés kimenetelének kétes volta miatt. Malfitanót nézve egyértelmű: Toscát tönkretették az átélt megpróbáltatások, szinte mindegy is már, hogy megmenekül-e vagy sem; ez is csak így válik világossá, amikor ennyire közelről nézhetjük az arcát.

A harmadik felvonás az eddigi gazdag hátterekkel szemben puritán háttérrel játszódik – kékes hajnali ég, és a város látképe. Storaro megerősíti a kéket, a szereplők ruhái pedig sötétek Amikor csak az ég a háttér, szinte fekete-fehér hatású képeket kapunk. (Legszébb akkor, amikor Tosca, megérkezése után beszámol Cavaradossinak. Tosca Cavaradossi ölében ül, csak a két arc és a kezek láthatóak a képen.) Ettől rendkívül koncentrált a figurájuk, nincs semmi, ami elvonná róluk a figyelmet, az ég kékje szinte szakrális teret képez köréjük; mint valami profán, szerelmes tárgyú ikonok figurái uralják a kompozíciót. A „Trionfal...“ kezdetű nagy szerelmi indulójukat katonásan egymás mellett állva, a jövőbe nézve éneklik, profilból látjuk őket, ekkor is nagyon közelről. A szerelem metaforikus alakjaiként tornyosulnak a történet fölé. Kettejük intimitását brutálisan törli meg a kivégző tiszt, egyetlen szót mond: L'ora! – Itt az idő. Ettől a mondattól ismét kitágul a világ, az események felgyorsulnak: katonák, fegyverek, sortűz, Tosca rádöbben a valóságra, Spoletta ordítózva megjelenik – „Ah, Tosca, pagherai ben cara la sua vita!“ – „Colla mia!“ – kiáltja Tosca, majd Scarpiához intézi utolsó szavait – „O Scarpia, avanti a Dio!“ – és leveti magát a vár fokáról. A kép az Angyalvár hatalmas angyalával zár, akinek kardját feltartó alakja felvonás alatt többször is megjelenik, mint valami rettenetes halálszimbólum.*

Az opera drámai atmoszférájából ismét a helikopter emeli ki a nézőt. A város látképe fekete-fehérre kiegészítve, szinte ceruzarajz-egyszerűségű. A szituáció és a zaj racionalitása sokszerű - a ködös, furcsa látvány mintha az átélt dráma alól még fel nem szabadult érzékek játéka lenne. Költői befejezés.

Az operatőri munka, a rendezői koncepció tehát valóban új tartalmat adtak a dramaturgiának. A komponálás, technikai tudás terén mesteri szinten alkotó Storaro és Griffi saját művészetével gazdagította Puccini remekét, és a különleges közvetítés is túlmutat saját műfaji határain. A technikai stábból még egy munkatársat érdemes kiemelni: Brian Large technikai rendezőt, aki az előadások közvetítésének avatott mestere. Nálunk a bécsi Újévi koncertek közvetítésének rendezőjeként ismert. (A négy helyszínen 27 kamera dolgozott, ennek kordinációja is nagy teljesítmény...) A filmet három Emmy-díjjal és BAFTA-díjjal jutalmazták.

*A legenda szerint az 590-es pestisjárvány alatt angyal jelent meg a vár felett, és kardjával jelezte a járvány végét – a vár ekkor kapta az Angyalvár nevet –, tehát eredetileg nagyon is pozitív figura.

Külön dicséret illeti az alkotókat a darabválasztás miatt, a Tosca valóban erősen filmszerű opera. Nincsenek benne nagy, zárt formájú áriák – az egyetlen a Vissi d'arte, melyet Puccini később némi öriróniával „primadonnaáriaként“ emlegetett -; drámai események lendületes sorozatából áll, mindez alkalmassá teszi a művet a filmre vitelre. A jó darabválasztás, gondos, magas színvonalú művészi kivitelezés, és nem utolsó sorban a feldolgozás alanyával szembeni tisztelet együttes eredménye ez a produkció. Film és zene - eme két művészet fúziója ha úgy tetszik, valódi alkímia; az aranycsinálás mai változata. Ha a sok megfogható, megfogalmazható, vagy akár megfoghatatlan és megfogalmazhatatlan művészeti összetevőhöz nem társul egy hangsúlyos és konzekvens morális szegmens, akkor soha nem születhet meg az új, közös minőség.

Charles Rosen A klasszikus stílus c. könyvének előszavában írja: „Lehetetlen felsorolni mindazokat a gondolatokat, amelyek baráti beszélgetések során merültek fel, újabb és újabb oldalról megvilágítva a szóban forgó kérdéseket. A könyv számtalan megfigyelése a zenei gondolkodás általános konzekvenciája, minden klasszikus zenét játszó és hallgató muzsikus tapasztalatának eredménye. A legtöbb esetben már nem tudnám megmondani, ha akarnám sem, melyek saját gondolataim, melyeket olvastam vagy tanultam tanáraitól, vagy egyszerűen hallottam beszélgetések alkalmával.“ Mivel Rosen szavai pontosan tükrözik saját mondanivalómat, szolgáljanak hát eszmefuttatásom záróakkordjaként.

BIBLIOGRÁFIA

- Rajeczky Benjámín: Mi a gregorián? – Zeneműkiadó Budapest 1981
- E. Rescigno-R.Garavaglia: A keresztény és világi ének a középkorban
- Zeneműkiadó Budapest 1987
- Surányi László: Az ellenpont születése – kiadatlan
- Szamosi Géza: A polifón zene és a klasszikus fizika, a newtoni időfogalom eredete
– Fizikai Szemle 1991/8. 266.o.
- Gülke: Szerzetesek, polgárok, trubadúrok – Zeneműkiadó Budapest 1979
- Nicolaus Harnoncourt: Zene mint párbeszéd – Európa Könyvkiadó Budapest, 2002
- Nicolaus Harnoncourt: A beszédszerű zene – Editio Musica Budapest 1988
- Ritoók Zsigmond: Színház és stadion – Gondolat Kiadó Budapest, 1968
- Ritoók Zsigmond: Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez
- Akadémia Kiadó, Budapest 1982
- Fodor Géza: Zene és színház – Argumentum Kiadó, Lukács Archívum 1998
- Nietzsche: A tragédia születése - Magvető Könyvkiadó, 2005
- Pongrácz Zoltán: Mai zene, mai hangjegyzírás - Zeneműkiadó Budapest 1971
- Yehudi Menuhin-Curtis W. Davis: Az ember zenéje
- Zeneműkiadó Budapest 1981
- A színház vilgtörténete 1., 2. – Gondolat Kiadó, Budapest, 1986
- Arisztotelész: Poétika – Magyar Elektronikus Könyvtár 00315
- Platón: Állam - Cartaphilus Könyvkiadó, 2008
- Darvas Gábor: A totemzenétől a hegedűversenyig - Zeneműkiadó Budapest 1977
- Pernye András: Fél évezred fényében – Gondolat Kiadó, Budapest, 1988
- Homolya István: Josquin Des Pres: Missa L'homme armé” super voces musicales
- Cesare Orselli: A madrigál és a velencei iskola - - Zeneműkiadó Budapest 1986
- Prof. Dr. Martin Petzoldt: Zene és hittan Bach h-moll miséjének Credo tételéhez
- Christof Wolff: Johann Sebastian Bach a tudós zeneszerző
– Park Könyvkiadó, Budapest, 2004
- Charles Rosen: A klasszikus stílus - Zeneműkiadó Budapest 1977
- A zene világa – Magyar Könyvklub, Budapest, 2000
- Komlós Katalin: Fortepianok és zenéjük – Gondolat Kiadó, Budapest, 2005
- Wolfgang Hildesheimer: Mozart – Gondolat Kiadó, Budapest, 1985
- Batta András: Opera – Vince Kiadó, 2006
- John-Paul Williams: A zongora – Vince Kiadó Kft, 2003
- Eduard Hanslick: A zenei szép – Typotex Budapest 2007
- Robert Craft-Igor Stravinsky Beszélgetések – Gondolat Kiadó, Budapest, 1987
- Popper Péter: Praxis - Saxum Kiadó, 2007
- G.B.Shaw a zenéről – szerkesztette és fordította Liebner János
- Zeneműkiadó Vállalat Budapest 1959
- Pléh Csaba, Somogyi Andrea, Vizi János, Csányi Vilmos, és E.Fromm írásai
- Arató Mihály: A másik: NEM?! - Grafit Kiadó 1997
- Reiner-Micsinai László: Richard Wagner, a hangszerépítő

– Hírmondó, VIII. évf. 1. szám, 2006

- Kőhalmi Ágnes: Zeneterápiás foglalkozások a Pécsi Gyermekklinika Neuropszichiátriai osztályán – Szakdolgozat, Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Általános Orvostudományi Kar
- Kovács Brigitta: Puccini: Tosca. Az opera zenei eszköztára: motívumrendszer, hangnemek, kromatika, diatónia, egészhangú skálák; ezek dramaturgiai funkciója
- kiadatlan