

hető. A magyar művészetben éppúgy nincs hatalmi kérdés nők és férfiak között, mint ahogyan az orosz művészetben sem volt és jelenleg sincs (és ha a Nyugat számára érdekes volt külön kiállításon szemlélni meg az orosz nő művészeket vagy éppen a Bauhaus nő művészeit, ez a Nyugat kategorizálása és kivetítése, s nem az orosz művészetből vagy a Bauhausból következik).

Ez a példa mindössze annak felvillantására szolgált, hogy ha a XX. század során nem adatott meg Magyarországon a képzőművészetnek – csak az egyes képzőművészeknek – önálló arculat kialakítása, ez nem jelenti azt, hogy a magyar kultúra ne volna képes létrehozni a maga sajátos vizuális művészetét a politikai szabadság korszakában. A kérdés még mindig az, amit Fülep tett fel 1906-ban: hogy van-e saját érvényes mondanivalója a világ aktuális állapotáról, vagy van-e olyan sajátos problematikája, amelyet artikulálni kíván és tud?

Pintér Tibor

NIKOLAUS HARNONCOURT – HISTORIZMUSON INNEN ÉS TÚL

A londoni *Royal College of Music* hangszergyűjteményében látható egy spinét, amelyet Arnold Dolmetsch (1858–1940) tervezett és készített a század elején. A hangszer körülbelül olyan hatással van a szemlélőre, mint a preraffaeliták egy-egy képe. Érezhető benne egyfajta el- vagy visszavágyódás a múltba, valami arisztokratikusan távolságtartó előkelőség. Dolmetschről Sybil Thorndike azt mondja, hogy „*úgy nézett ki, mintha egy Erzsébet kori festményről ugrott volna le*”.¹ Dolmetsch még megjelenésében is historizált, híven az angol századvég felfogásához művészet és élet dekadens dichotómiáját illetően. Akárha Oscar Wilde karakteréről olvasnánk: „*Azt akarta, hogy személyes és művészi élete azonosuljon, és ettől a vágyától gyermekei nagyon szenvedtek. Szemléletmódja monomániákus és autoriter volt.*”² Paranoiásan szidta a zenei élet korifeusait, elképesztő lendülettel rendezte fesztiváljait, amelyek jószerivel afféle óriásivá nőtt házikoncertek voltak. Tevékenysége megdöbbentően modern lett ebben a különös historizáló díszletben. De az említett hangszer nem kópia. Eredeti menzúrák alapján, újító szándékkal épített saját tervezésű mű, amely latin feliratával fel akar ébreszteni egy régmúlt tradíciót, e tradíciónak kijáró mélységes tisztelettel. Sajnos Dolmetsch és társainak hagyományébresztő játékmódjából egyetlen hangot sem örökött meg a korai hangrögzítés, és jószerivel e londoni kiállítású hangszer az egyetlen, amely érzékelhető közelségbe hozza a régizene-játék legkorábbi úttörőjének munkálkodását. Dolmetsch olyan mozgalom elindítójaként ismert, amelyet manapság, szélesebb körben, jobbra negyven-ötven évvel későbbi időszakra szokás datálni. Pedig a legkorábbi ilyen irányú lépések már a századelőn történtek. Gondolok itt például Wanda Landowska (1879–1959) 1903-tól adott nyilvános csembalókoncertjeire, melyeket Rodin és Debussy is lelkesen látogatott. Ezekbe az első kísérletekbe jelentős mértékben belejátszott a késő romantika előadó-művészetének hagyománya. A francia forradalom előtti régi világ, az ancien régime titokzatosan párálló korának kijáró lelkesedés vagy a misztikus ki nyilatkoztatásként imádott bachi harmónia iránti mélységes elkötelezettség irányítot-

ták e muzsikosok játékát. S ebből az attitűdből még a korai hangfelvételeken is átsüt valami. A XX. század két nagy „zenészregénye” pedig, Thomas Mann DOKTOR FAUSTUS-a és Hermann Hesse ÜVEGGYÖNGYJÁTÉK-a, központi motívummá emeli a régi zene, illetve a régi mesterek szerepét. Josef Mertin (*1904), többek között Nikolaus Harnoncourt és Gustav Leonhardt egykori tanára, egy interjúban ezt mondja harmincas évekbeli akadémiai esztendőiről: *„A legfontosabbak, mint mondtam, a koncertek voltak: minden alkalommal új követelmény. Összeházasodtunk Schützcel, Schützttől visszatértünk Monteverdihez, majd Palestrinát és Lassust vettük sorra, végül Josquin állt a középpontban. Elsőrendű zenével volt dolgunk, s az addigi tapasztalatainkat félredobva visszamentünk a XI. századba. Mi, az Akadémia diákjai képesek voltunk Perotinust az eredeti fotográfiájáról énekelni, nem csüngtünk semmiféle átíraton. [...] Különbséget tudtam tenni a St. Gallen-i neumák és a korálkotta között. Talán csak tízen voltunk, akik tudtuk a XII. század kottaképét olvasni. És ez igazán fontos volt. Ha manapság egy zenész kezébe kotta kerül, egyetlen időszaki hozzáállással olvassa azt, az 1890-essel. Az iskolától, az egyetemtől, tanárunktól, Lechtalertől alapjaiban más útmutatást kaptunk, és nem kétséges, hogy itt kereshető a régi zene gyakorlati előadásának fő problémája.”*³ Dolmetsch és Mertin két gyökeresen eltérő figurát testesít meg a régi zene-játék történetében. A szinte műkedvelő „mániákus” és a legkomolyabban képzett zenetudós alakját. Mindkettő példaértékű: egy hagyomány feléledésének két jellegzetes magatartása jelenik meg alakjukban. De a század első felének újtó törekvései korántsem jelentek még meg a széles közönség előtt. Különös bogarászásnak tűnnek ezek a kísérletek Toscanini és Furtwängler fénykorában. Az első generációs kísérletek jobbára megmaradtak afféle ezoterikus körben: vagy a Dolmetsch-féle házizenélés, vagy a viszonylag zártabb, akadémiai körben (Josef Mertin és Nadia Boulanger [1887–1979]), vagy a még inkább izoláltabb tudományos tevékenységben, amely csak ritkán kapott és kért alkalmat a megszólalásra. Az egyetlen kivétel Wanda Landowska, aki már mennyiségileg is tekintélyes felvételeket rögzített, elsősorban Bach és Couperin csembalóműveiből. Bár éppen az ő esetében elgondolkodtató, hogy pusztán a hangszerválasztás vagy -csere önmagában tekinthető-e egy leendő iskola megalapozásában való részvételnek. Több jel arra mutat, hogy Landowska a zongoratechnikát alkalmazza az újjá vált régi hangszerre, mintsem hogy egy valaha létezett játékmódot kívánna feleleveníteni. Már saját utasításai alapján épített, különös, többpedálos Pleyel-csembalója is inkább abban az értelemben volt kuriózum, hogy a zongora hangerejével vetekedjék, és alkalmas legyen a hagyományos koncerttermi megszólaltatásra. Ehhez képest Dolmetsch kísérlete gyökeresen ellentétes, mert ő régi minták alapján építette hangszereit, és éppen a hangversenyélet „establishmentjét” akarta tudatosan irritálni.

Az 1950-es évek elejéig a régi zene új előadói kísérletei nem léptek túl a fent említett viszonylag szűk kereteken. Az *early music* mozgalomnak megindulása nem az ismert barokk művek újrafogalmazásával vette kezdetét, hanem a középkori és reneszánsz zene addig jobbára ismeretlen műveinek megszólaltatásával. A Mertin-féle iskolához hasonlóan Alfred Deller (1912–1979), Noah Greenberg (1919–1966), Thomas Binkley, és néhány évvel később David Munrow fellépése jelölte ki a régizene-játék új útjait. Figyelemre méltó, hogy a második generáció valamennyi tagja elsősorban a viszonylag ismeretlen reneszánsz repertoárral kezdte meg pályáját, illetőleg e reneszánsz repertoár kialakulása éppen az ő nevükhöz fűződik. Mindez azonban nagy hatással volt a barokk repertoár átértékelésére is, s amit ma Közép-Európában *early music*nek nevezünk, az elsősorban ez utóbbira vonatkozik. Noha például az angolszász fogalmak szerint az *early music* máig a középkori és reneszánsz zenét jelenti. Így ért-

hető, hogy a hatvanas évek folyamán megjelenő *baroque renewal* voltaképpen nem teljesen azonos az *early music* gondolatkörével. Az előadó-művészet XX. századi történetének egyik legnagyobb vitája robbant ki éppen a barokk repertoár átértékelése nyomán. „Ebben az időben a *gafickókat nem Sztravinszkijnak és Schoenbergnek, hanem Couperinnek és Kujikkenek, Vivaldinak és Brüggennek hívták*”, írja a Cohen–Snitzer szerzőpáros.⁴ Ez a frappáns kijelentés nyilvánvalóan az újítás avantgárd jellegére utal, arra a különös tényre, hogy a felújítás, a *revival* modern zenei jelenség, az előadó-művészet perspektívájában pedig mindenképpen a legmodernebb, ha tetszik, posztmodern. A Kujiken fivérek, illetve Frans Brüggenn fellépése az intonációt, az instrumentáriumot forgatta fel gyökeresen, és ezek az új törekvések már nem a reneszánsz repertoárt, hanem a hagyományos előadó-művészet által aranyba foglalt nagy barokk életműveket, elsősorban Bachot és Händelt érintette. Másrésztől a mai értelemben vett kamarazenei felállás is az ötvenes évek elején jelenik meg. Máig az egyik legismertebb az első kamarazenei, Felix Ayo vezetésével, az *I Musici di Roma*, mely 1952-ben alakult meg. Céljuk, mint hamarosan az egyre elterjedtebb kamarazenei tevékenységnek általában, az volt, hogy a nagyzenei átiratoktól és sokszor hamisításoktól megtisztítsák a barokk repertoárt, és annak az eredeti felállás szerinti arculatát mutassák fel. Érdekes módon tehát a *baroque renewal*nek van egy olyan aspektusa, amely a régi hagyomány felélesztésének tekintetében nem tartotta jelentősnek az instrumentárium szerepét, vagyis a korhű hangszerek megszólaltatását. Ennek a hagyománynak a részese például az *Academy of St. Martin-in-the-Fields* (1959) Neville Marriner vezetésével, vagy nálunk a *Magyar Kamarazenei* (1957) Tátrai Vilmos, illetve később a *Liszt Ferenc Kamarazenei* (1963) Sándor Frigyes, majd Rolla János irányításával (1979-től).

A kamarazenei mint újszerű képződmény egy időben jelent meg a korhű hangszerekkel alakított együttesekkel. Némiképp zavarbaejtő lehet ez a párhuzamosság. Rendesen Hegelen nevelkedett történeti felfogásunk úgy tartaná rendjén valónak, ha az előbbi megelőzné az utóbbit, és mintegy annak természetes hajtásaként lehetne közelíteni a régi hangszeres együttesekhez. Különösen tisztázatlan, hogy mi adhatott lökést a régizene-együttesek sorozatos megjelenésének az ötvenes évek kezdetétől. Úgy tűnik, hogy a hagyományos előadói személyiség alkonyával mutat kapcsolatot ez a jelenség. Tágabb összefüggésben a művészetről alkotott klasszikus képzetek totális átértelmeződésének fordulata is hatással volt az előadó-művészet új normájának megjelenésére. 1950-ben alakul meg a *Deller Consort*, Harnoncourt 1953-ban alapítja meg együttesét, a *Concentus musicus Wient*, 1955-ben a *Leonhardt Consort* jön létre. John Eliot Gardiner 1964-ben a *Monteverdi Choir*t, majd 1968-ban a *Monteverdi Orchestrát* alapítja meg. Ez utóbbiból lesz 1978-tól a *The English Baroque Soloists*. A *La Petite Bande* Sigiswald Kujiken vezetésével 1972-ben, a *Musica Antiqua Köln* Reinhard Goebellel az élen 1973-ban alakul meg. William Christie pedig 1979-ben hozza létre a *Les Arts Florissants*-ot. E közel harminc év végül is három nemzedék találkozási pontjává válik, és mindenképpen az *early music* és a *baroque renewal* jelentős időszaka ez. Természetesen a gyökerek és a kiindulási pontok együttesenként eltérnek egymástól. Deller például az angol énekesiskola több száz éves tradíciójának neveltje, így a felelevenítés, a *revival* másképpen fogalmazódik meg az ő esetében (és általában az angol régizene-együtteseknél), mint a kontinensen, tekintve, hogy az angol katedrálisok máig élő speciális kórusművészetének hatszáz éves hagyománya példa nélküli a kontinens ilyen jellegű tevékenységeivel összevetve.

A régizene-játék történetének ötvenes években induló mozgalma azonban a hatvanas években érik be. Wolfgang Mohr, a Teldec producere mondja egy interjúban Har-

noncourtról beszélve: „*az első évtized felvételei ma már nehezen vállalhatók... De mutasson nekem egy »Négy évszak«-ot, amely jelentősebb, úttörőbb az ő régi lemezénél*”.⁵ A Mohr által említett felvétel 1977-ben készült, s valóban Harnoncourt, a *Concentus* és az egész régizene-játék pályafutásában mérföldkőnek számít. Az azóta eltelt több mint húsz év persze felveti a tradíció belső megújulásának kérdését és a hangsúlyok fokozatos eltolódását, de a legprogresszívebb kezdeményezések minden tekintetben a hetvenes években születtek.

Ami mind elméletileg, mind gyakorlatilag a legneuralgikusabb pontnak tűnik a korhű gyakorlatban, az éppen magának a korhűségnek, illetve az ehhez szorosan kapcsolódó rekonstrukciónak és autenticitásnak a kérdése. Ebben a vonatkozásban Harnoncourt pályatársaitól eltérő véleményt alakított ki. Szemléletmódjában nagyobb hangsúlyt kap a modernség szerepe, mint az antikvárius elgondolás. Ezt jól példázza egy interjúrészlet, amelyben Péteri Judit azonos kérdéseket tett fel Harnoncourt és Sigiswald Kuijkennek. A kérdésre adott két válasz önmagáért beszél:

„*Péteri Judit: Gondolom, mindkettejük célja a zeneszerző szándékaihoz minél közelebb álló interpretáció létrehozása. Mennyiben tartja ehhez fontosnak a korhű hangszereket?*

Nikolaus Harnoncourt: Engem nem érdekel a korabeli előadás rekonstrukciója. Csak ott használok korabeli hangszereket, ahol ez egy mai előadáshoz zenei szempontból előnyösebb.

Sigiswald Kuijken: Szilárd meggyőződésem, hogy a historikus hangszerek sokkal több esélyt adnak arra, hogy »belülről« ismerjük meg ezt a zenét.”

A két attitűd közötti eltérés még pregnansabban mutatkozik meg a következő válaszokban:

„*P. J.: Jelenleg melyik zeneszerző vagy műfaj foglalkoztatja leginkább? Milyen produkiókat tervez a közeljövőre?*

N. H.: Mostanában Monteverdivel, Bachhal, Mozarttal, Haydnnal, Schuberttel, Brahmszal és Johann Strauss-szal foglalkozom. Legközelebb Mozart c-moll miséjét és a Szóktétést fogom vezényelni.

S. K.: 1985–86-ra Bach h-moll miséjének előadását készítjük elő [...] Továbbá: nagyon érdekel egy olyan operaelőadás, ahol a színpadra állítás összhangban van a zenészek által beszélt nyelvvél, ami annyit jelent, hogy a zenei előadói gyakorlattal párhuzamosan megkísérli a korabeli színpadi konvenciók, gesztusok stb. használatát. Nagyon elégedetlen vagyok azokkal a produkiókkal, melyeknél az ember valójában a stílusok keveredéséhez járul hozzá.”⁶

A harnoncourti horizont ambiciózusan szélesebb történeti síkban nyílik meg, mint a kuijkeni. A retrospektivitásnak két gyökeresen eltérő formája mutatkozik meg itt. Harnoncourt eddigi pályája azt mutatja, hogy a zenetörténetet a saját interpretációjának történetében járja újra, és ez az interpretáció maga folyamatos újraértelmezése mindannak, amellyel kapcsolatba kerül, sőt e történeti feldolgozásban egy-egy korábbi fázishoz való visszanyúlás is megtörténik. A Kuijken által megfogalmazott célok egy történetileg zárt interpretációs vonulatot jeleznek, illetve e zárt zenei kozmoszban való egyre elmélyültebb munkálkodást. A történetiség interpretációs „újrajárása” persze nem kizárólag Harnoncourtra jellemző.

Példaként lehet utalni arra, hogy Frans Brüggen *A XVIII. század zenekarával* „eljutott” Schubert szimfóniáiig, korabeli hangszerekkel; Christopher Hogwood és a *The Academy of Ancient Music* rögzítette Mozart összes szimfóniáját, elsőként korhű instrumentáriummal. Jos van Immerseel pedig Debussy PRÉLUDE-jeit vette lemezre egy 1896-os Erard-zongorán. Ezekben az esetekben azonban a történeti rekonstrukció iránti igény megkérdőjelezhetetlen, amely legvilágosabban a hangszerválasztásban mutatkozik meg. Azonban éppen az instrumentárium korlátozottsága az az ok, amely

miatt ezek a zenekarok nem léphetnek túl egy adott időszakon. Ez a választóvonal nagyjából 1830 körül húzható meg, de már Beethoven és Schubert esetében is csak komoly megszorításokkal érvényesíthető. Így a historikus együttesek sokkal inkább a retrospektív mederben maradvá a reneszánsz és a barokk repertoár kiszélesítésében működnek leginkább. S ez az a pont, ahol a Sigiswald Kuijken által említett tevékenységi terület körvonalazódik. Olyan, korábban alig ismert szerzők kerültek a figyelem homlokterébe, mint Biber, Muffat, Locke vagy Charpentier. Ennek köszönhetően a klasszikus kánon újraértelmeződése is bekövetkezett, hiszen az ún. kismesterek a szélesebb közönség számára is kiléptek marginális szerepükből. A zenei historizmusnak köszönhetően a repertoár a múlt felé válik végtelenné, amely annak a szemléleti tendenciának is terméke, amelyben nem a jövő tágul a végtelen felé, hanem a múlt nyílik meg a maga mélységében.

De e rekonstrukciós igényekkel éppen az a probléma, amelyet Hans-Georg Gadamer a rekonstrukció és az integráció között feszülő ellentétben lát. „...[A] múltból ránk maradt művészet és irodalom ki van szakítva eredeti világából. [...] Az eredeti »világ« helyreállítása, melyhez a műalkotás tartozik, az eredeti állapot helyreállítása, melyre az alkotó művész »gondolt«, az eredeti stílusban történő előadás, a történeti rekonstrukciónak ezek az eszközei valamennyien arra tarthatnak igényt, hogy a műalkotások igazi jelentését teszik érthetővé, s megvédik a félreértéstől és a hamis aktualizálástól.”⁷ De ez az igény kétélű. A zenei előadó-művészetre vonatkoztatva: a hamis aktualizálás ugyan elkerülhető, ám kérdéses, hogy a félreértéstől megmenekedik-e a mű. Kétségtől az eredeti előadások bizonyos fokú feltérképezése segítséget ad a mű megértéséhez, de aligha gondolható, hogy maga a rekonstrukció azonos lenne a megértéssel. „Kérdés azonban, hogy az, amire így szert teszünk, valóban az-e, amit a műalkotás jelentéseként keresünk, s helyesen határozzuk-e meg a megértést, ha második teremtésnek, az eredeti produkció reprodukciójának tekintjük. [...] Mint minden restauráció, az eredeti felvételek helyreállítása is reménytelen erőlködés létünk történetisége miatt. A helyreállított, az elidegenedésből visszahozott élet nem az eredeti élet. [...] Még a múzeumból a templomba visszaállított kép vagy a régi állapotában helyreállított építmény sem az, ami valaha volt – turisztikai látványossággá válik.”⁸ Ez az érvelés mutatis mutandis vonatkoztatható a zenei előadó-művészetre. Eszerint a historikus előadásmód „visszaállítja a képet”, de a mű *en bloc* interpretációs, történeti „turisztikai látványossággá” válna. A „visszaállított kép” ez esetben valamiféle másodlagos múzeumba kerül, az ennek megfelelő történeti instrumentárium pedig a megszólaló zenei múzeum. A Sigiswald Kuijken által említett „operaelőadás, ahol a színpadra állítás összhangban van a zenészek által beszélt nyelvvel” a zenés színház valódi panoptikumává válna, amelyben *ad absurdum* maga a rekonstrukció lenne a végcél.

Azonban bármennyire tetszetős is ez az elgondolás, nem lehet világosan kimutatni, hogy az előadó-művészet esetében mi lenne az eredeti produkció és mi a rekonstruált produkció mint reprodukció. A Nelson Goodman-i tipológia szerint a zene allográf művészet, szemben Gadamer képzőművészeti példájával, amely autográf.⁹ „Az autográf művészetek [...] esetében [...] a műalkotás (festmény, szobor) vagy annak első fokozata (jadúc, rézlemez) tárgyi valójában a művész keze nyomát viseli. [...] Az allográf művészetek [...] tárgyi valójukban nem közvetlenek; jelek (betűk, hangjegyek) közvetítik.”¹⁰ Ebből következően a zene reprodukatív, allográf művészet (akárcsak a színjáték), hiszen egy jelstruktúrából, a kottából kell létrehozni a hangzó fenomént. Az egykor volt, nem rögzített, de elviekben reprodukálható zenei *hangzás* viszont nem autográf és nem is allográf, mert eredeti megjelenési formája sem létezik. A zenei reprodukció mint rekonstrukció eszméje a hangzásban feltételez valamiféle mintát, amely hasonlatos lenne az autográf művé-

szetek első fokozatához, a fadúchoz vagy a rézlemezhez. Ám ezt a mintát csak a régi hangszer megszólaltatásával lehet létrehozni. Ebben az esetben viszont a reprodukálni kívánt eredeti azonossá válik a reprodukálttal. Az eredeti és annak mása megkülönböztethetetlen, illetve e megkülönböztetés értelmezhetetlen. A zenei produkció mint rekonstruktív módon értelmezett hangzásbeli reprodukció *contradictio in adjecto*: *nincs mit reprodukálni*.

A „belülről való megismerés” kuijkeni célkitűzése így kérdésessé válik. Nincs olyan út, amely ebben a hermeneutikai folyamatban „befelé” vinne. Gadameri értelemben „történeti létünk” adottsága nem teszi lehetővé ezt. Azonban tekintettel kell lennünk a rekonstrukciós igények kiterjesztésének belső korlátaira is. Hogy visszatérjünk a gyakorlat kérdéseire: elvégre mégsem akadt olyan kísérlet, amely például Bach kantátáit mutáló hangú kamaszokkal szólaltatta volna meg, mondván, Bachnak nem voltak elsőrangú énekesei a Tamás-templomban, amint erről egy Bach-levél tudósít bennünket.¹¹ (Bár éppen Harnoncourt – és Gustav Leonhardt – folyamodik a szoprán- és altáriák kisfiúk általi megszólaltatásához az összes kantáta és a passiók Teldec-felvételein.) De a történeti rekonstrukció lehetőségeinek belső „fékei” vannak, amelyek „történeti létünk” ama szegmensére irányulnak, mely szerint hallásunkban legkevesebb kétszáz éves „többit” van. Ilyen módon a rekonstruktív reprodukció önmagában nem képviselheti egy iskola, „mozgalom” központi célját. A recepciótörténetben jelentősebb a régi által életre keltett új eszméje. A retrospektív fordulat ebből a szempontból kétirányú. Egy valaha volt, de auditíve rekonstruálhatatlan gyakorlat elemeinek újra játékba hozása, felújítása – ez a „renewal” valódi jelentése – a szó elementáris értelmében vett újdonságként revelálódik. Mivel e produkciónak nincs sem autográf, sem allográf eredetije, ezért a rekonstrukció problémájának megkerülésével valójában egy eddig, ilyen formában soha nem létezett hangzás jön létre. A rekonstrukció lehetőségének megkérdőjelezése egyúttal a zenei historizmus kritikájának a gadameri érv szellemében való érvényesítését is felfüggeszti. A régi zene új típusú, revelatív megszólaltatásáról van szó, arról, amit Gadamer az integráció kapcsán így fogalmaz meg: „*a történeti szellem lényege [...] nem a múlt restitúciójában, hanem a jelenkori élettel való gondolkodó közvetítésben áll*”.¹²

Ennek szellemében mondja Harnoncourt az idézett interjúrészletben: „csak ott használok korabeli hangszereket, ahol ez egy *mai* előadáshoz zenei szempontból előnyösebb”. Ezt persze számtalan régi zenét játszó is mondhatja, azonban messzebbre vezető belátásokra ad alkalmat annak a kérdésnek a körüljárása, hogy Harnoncourt számára „egy *mai* előadás” voltaképpen mit is jelent. Somfai László írja a Harnoncourtot hetvenéves születésnapja alkalmából köszöntő cikkében: „[A] *régizene-előadás hangszeres és vokális virtuozitásának fel- és elismertetésében az angol muzsikuskok köztudottan elévülhetetlen szerepet játszottak. Ekkor lett sikk, hogy Harnoncourt ellenében kijátszották a nála fiatalabb angol (esetleg holland, belga stb.) régizene-előadókat. A igazsághoz tartozik, hogy a régizene-mozgalom ideológiájának számos korifeusa, brit és amerikai zenekritikusok sora, lényegében máig ignorálja Harnoncourt jelentőségét. [...] Pedig a szöveget (vagy a hangszeres mű sajátos hangütését) értő szakembernek látnia kellene a különbséget: Harnoncourt igényesebb a lényeg megragadásában, abszolút idealista, nagy alázattal szolgálja a mesterművet, s ha vokális műről van szó, a szöveg üzenetének feltárása, az előadás retorikai hitelessége számára előbbre való, mint a látszatra mégoly tökéletes és megnyerő küllemű előadás.”¹³ Bár felmerül a lehetősége annak, hogy az ilyen típusú szembeállítás – csakúgy, mint fentebb, e sorok írója által felvetett Kuijken–Harnoncourt-oppozíció – nem válik-e éppen „visszafele” való kijátszássá. Ám itt két különböző kérdésről van szó. Somfai László a régizene-*

ne-előadások „virtuozitásáról” és „megnyerő küllemű” előadásmódjáról beszél, míg a számunkra mérvadó probléma a harnoncourti „lényegmegragadás” sajátossága, illetve annak lehetőség szerinti körülírása.

Harnoncourt elméleti kiindulási pontja korunk zenei életének válsága: a kortárs zene szerepének és élményének elvesztése, ami példa nélküli az európai zenetörténetben. Ebben a vonatkozásban a legszélesebb repertoár maga historikus, legyen az a klasszika, a romantika, az impresszionizmus vagy Bartók zenéje. A zenetörténet előadói újraértelmezése, amely Harnoncourt pályáján vezérfonalként húzódik végig, azt a lehetőséget foglalja magában, hogy a zenetörténeti kánon az interpretációk során elvezethet korunk zenéjéhez való csatlakozáshoz. Ennek nyomán a harnoncourti interpretációs stratégia a rekonstrukció versus integráció gadameri leírásában éppen nem a zenei historizmushoz szorosan kapcsolódó retrospektív fordulatot célozza meg, hanem azzal mintegy ellentétes irányban haladva, a múlt zenéjét kívánja beemelni a ma zenéjébe, elérve ezáltal azt, hogy az interpretációs út végkifejlete a kortárs művészethez való eljutás legyen. „Az úgynevezett hitelességre törekvő felfogás [...] nagyjából a XX. század elejére datálódik. Századunk első évtizedeitől kezdve egyre inkább követelménnyé vált a régi zene »hiteles« megszólaltatása. [...] A régi zenét mint olyat próbálták helyesen megítélni és saját korának szellemében előadni. A historikus zenéhez való ilyen viszonyulás – hogy tehát nem akarjuk azt a jelenbe átültetni, hanem saját magunkat szeretnénk a múltba visszahelyezni – a valóban élő kortárs zene elvesztését jelző tünet.”¹⁴ A „mai előadás” harnoncourti értelme e „jelenbe való átültetés”. Ilyen módon Harnoncourt – horribile dictu – nem historizál. Ezért nem tekinti a korabeli instrumentáriumot lényegbevágó kérdésként, és ezért nem érdekli az enyhén szólva problematikus rekonstrukció sem. Miként a Somfai által említett „korifeusok” is azért ignorálhatják Harnoncourtot, mert éppen a „mozgalom” ideológiájához kapcsolható nehezen az ő tevékenysége. Harnoncourt ugyanis pályája során éppen e „mozgalomból” nőtte ki magát, ráeszmélve arra, hogy a historizmus előretörése mögött milyen mélységes kulturális szakadék húzódik. Ebből ered az életmű különös fénytörése. Az integrációs újraértelmezés igénye párosul a történetiség újraolvasásával, és e történetiség bizonyos elemeinek újra játékba hozásával. „Egy történeti opera, egy olyan opera, amely húszévesnél idősebb, ma akkor előadható, ha nemcsak történeti érdeklődést ébreszt, hanem aktuális – ennél fogva nem is igényel aktualizálást –, mégpedig azért, mert egy nagy művész alkotta meg, aki olyan sokat tud nekünk mondani, mint kortársainak tudott, de azért is, mert tartalmánál fogva örök érvényű.”¹⁵

Nehezen megítélhető, hogy az interpretáció, amely az új olvasatok által jut el a kortárs zenéhez a harnoncourti programban, nem része-e annak az „abszolút idealista” felfogásnak és „lényegmegragadásnak”, amelyre Somfai László utalt idézett cikkében. Nagyon kérdésesnek tűnik, hogy az auditív élmény erejének növelése, amely Harnoncourt interpretációinak sajátossága, elvezet-e a kortárs zene iránti nyitottsághoz. Lehet-e oly mértékben aktuális egy előadásmód – minden erőltetett aktualizálás nélkül –, hogy az képes legyen viszonyba lépni a kortárs zene által felmutatott világ- és létélménnyel? Ha e zeneideológiai elgondolás legalábbis kétséges, azonban az vitathatatlan, hogy a harnoncourti interpretáció olyan markánsan mutatja fel az állandóan ismételt és alaposan ismert(nek vélt) kanonikus művek tartalmát, amely az előadó-művészet hallatlanul impozáns személyévé avatja őt. Az új olvasati mód legjellemzőbb két pontja a beszédszerűség és egyfajta új dramatisálás érvényesítése. A Johann Mattheson főművéből (DER VOLLKOMMENE CAPPELMEISTER – A TÖKÉLETES KARMESTER, 1739) kölcsönzött fogalom, a „Klang-Rede” adta Harnoncourt első könyvének címét: DIE MUSIK ALS KLANGREDE (magyarul A BESZÉDSZERŰ ZENE). A „Klang-Rede” mint hangzó beszéd,

hangzó szónoklat a barokk zenefelfogás egyik alapvető és ma már – többek között éppen Harnoncourtnak köszönhetően – szélesebb körben ismert fogalma. A nyelvi vezérfonalra épített zenei megszólalás eszköze ez, amely magát a zenélést, a komponálástól az improvizatív játékig a (szónoki) beszéd közvetlen leképező imitálásának tekintti. A nyelvújítás kori „zeneköltészet” szavunk is ezt a felfogást juttatja érvényre, hiszen ebben a poézis és a muzsika találkozása fejeződik ki, amint a XVII–XVIII. században magára a zeneszerzésre is a *musica poetica* kifejezést használták, a „zeneköltő” pedig a *musicus poeticus* volt.¹⁶ Ezért tulajdonít Harnoncourt olyan hallatlan fontosságot az artikulációnak, és ezért mondható, hogy előadásában éppen az artikuláció nyomán jön létre az új olvasat, ha tetszik, az artikuláció új olvasatáról van szó. Peregnyás példa erre Mozart szimfóniáinak előadása.¹⁷ A tempó (amely gyakran a másfél-szerese a más, mértékadó felvételeknek), a frazeálás és a dinamika az artikuláció révén értékelődik át. A festői, nagy legatók átadják helyüket az apró artikulatív-gesztikus elemeknek, melyek által a zenei előadás a mű kisebb léptékű belső viszonyait és arányait teszik plasztikussá. Ehhez járul hozzá a drámaiság felerősítése: nyoma sincs itt a kiegyensúlyozott, harmonikus mozarti „derűnek”, hanem sokkal inkább a fény-árnyék, a *chiaroscuro* nagy dimenziói szegülnek egymással szembe. A kisimult vagy kisimított drapériák felgyűrődnek, és a dramatizálás e formájáról beszélve Caravaggio képei juthatnak eszünkbe. Nem véletlenül említem az olasz festőt, akit a *chiaroscuro* legnagyobb mesterének tartanak, hiszen e festészeti eljárás zenei metaforájának alkotói megfelelője éppen Mozart. A mozarti égbe tekintés és pokolba nézés kozmikus tágassága, magassága és mélysége e fény-árnyék ellentétben ragadható meg. Harnoncourt kétségkívül felrázó erejű előadásában az affektív tartalom beszédszerű kifejezése és ábrázolása összekapcsolódik e dramatikus erővel, mi által Mozart zenéje inkább felzaklató lesz, mintsem megnyugtató. Ebben az új olvasatban már nincs lényeges szerepe annak a kérdésnek, hogy milyen az instrumentárium. (Itt éppen hagyományos.) Harnoncourt a számára követendőnek választott értelmezésben mindent az előbbi szempontoknak vet alá, és ezzel felfüggeszti a historizmushoz mint interpretációs iskolához való szoros kötődését. Hasonló megfontolások tapasztalhatók Beethoven- és Schubert-felvételein is.¹⁸ Az előbbi kapcsán mondja Harnoncourt: „*Felvételeinken egyedül a natúrtrombiták képviselik a historikus hangszínt. Az ok az, hogy a trombita nemcsak egy hangszer, hanem szimbólumértéke is van. És minden fanfármotívum igényel egy természetes hangvételt. Hogy a hangok »kiharsogjanak« a modern trombitán, ahhoz túlságosan hangosan kell rajtuk játszani. Ha a megfelelő hangerővel szólalnak meg, akkor a fanfárkarakter elvész. Így döntenem kellett: vagy a helyes karakter túl hangosan, vagy a karakter nélküli helyes dinamika. Végül a natúrtrombitához fordultam, ahol ez a probléma nem merül fel.*”¹⁹

„*A historizálás nekem alapjában véve teljesen közömbös.*”²⁰

Ennek az 1985-ben elhangzott mondatnak van előtörténete. A *Concentus musicus* megalapítása, illetve az ebben az időben készített felvételek többsége egy célirányos historizmus jegyében fogantak. Ezek nagy részében az interpretáció mozgatórugója a rekonstruktiiv célzat. Ennek kicsi, de jellemző példája Monteverdi ORFEÓ-jának felvétele kapcsán az a kérdés, hogy az operát nyitó trombitatoccat C-dúrban vagy tompítókval D-dúrban szólaljon-e meg. Ebben a vonatkozásban Harnoncourt számára lényeges interpretációs problémát jelentett az, hogy a korabeli premier dokumentációjában Monteverdi határozottan kéri, a függöny felvonása előtt hangozzék el a toccata. De ez, tekintve a terem kicsiny méretét, csakis tompítókval volt lehetséges, így a D-dúr verzió az autentikusabb.²¹ Persze Monteverdi az a szerző, akinek életműve éppen Harnoncourt munkálkodása miatt foglalt el olyan jelentős helyet a modern előadó-

művészet pódiumán. Ebben az esetben magát a hangzásideált és annak gyakorlati megvalósítását kellett a legalaposabban dokumentálni, lévén egy olyan olvasat született meg Harnoncourt keze nyomán, amely előzmény nélkülinek tekinthető. Ugyanígy érvényes ez a másik két központi jelentőségű Monteverdi-műre: az ULISSES-re és a POPPEÁ-ra.²²

A korabeli előadói gyakorlathoz való viszonyulás Harnoncourtnál is problematikus. E nehézség középpontjában az áll, amit Reinhard Strohm így fogalmaz meg a barokk operáról beszélve: „*Ami nekünk »mű«, az 250 évvel ezelőtt csak »produkciónak« volt. Egy opera seria felújításakor ma valójában kevésbé kell arra összpontosítani, hogy mit írt Händel vagy Hasse, hanem arra, hogy mit alakított Senesino vagy Farinelli a főszerepeiben.*”²³ Ehhez persze még kevesebb az anyag, mint a „műhöz”. Hogy a kottából mit lehet kiolvasni, az a legnagyobbbrészt attól függ, hogy az egykor volt Senesinók és Farinellik mit olvastak ki belőle. Egy új, a hitelesség igényét fenntartó olvasat, amely számot vet a rekonstrukció Gadamer által leírt lehetetlenségével, csakis interpretációs lehetőségként jelenik meg. A korhűség ebből a szempontból is megoldhatatlan feladat. Nem létezik (nem létezhet) egy végleges olvasat, amint ez a történeti múltban sem volt elképzelhető. Az autentikusság igénye valami folytonos „útban levés” állapota, amelyről tudható, hogy a maga egészében soha nem teljesíthető be, azaz nincs hová megérkezni. Ám éppen ez adja azt a hallatlanul nagy játékeret az előadónak, amely megnyilvánul a historizmuson innen és túl lévő produkciókban. A rigorózus historista felfogás éppen ennek az „útban levésnek” a feloldhatatlanságával szemben képviseli a meg-, illetve visszaérkezés délibábját. A Strohm által felvetett mű és előadás kettőssége mai zenei életünkben leginkább a dzsesszhez hasonlítható. A lejegyzett dzsesszmuzsika alig-alig nyújt bármiféle kapaszkodót ahhoz, hogy egy-egy eredeti előadás hogyan hangozhatott el. A kotta csak kiindulási pont, ráadásul egy előadás „végtermékének” kétséges megszilárdulása. Ám az előadó éppen azokra a „lágy részekre”²⁴ alapozhatja új olvasatát, amelyek a kottán „kívül” vannak. E kottán „kívüli” terület az improvizáció terrénuma, ami egyet jelent a kotta kánonná merevedett primátusának felfüggesztésével, és ezen keresztül nyílnak út a játék új esztétikájához.

Jegyzetek

1. Idézi: Joel Cohen–Herb Snitzer: REPRISÉ. THE EXTRAORDINARY REVIVAL OF EARLY MUSIC. New York, 1985. 18. o.
2. In: uo. 19. o.
3. Urbanetz-Vig Margit: „ZENÉLNI KELL...” Josef Mertin beszél életéről és a zenetudományról. In: *Muzsika*, 1996. július. 11. o.
4. Joel Cohen–Herb Snitzer: i. m. 4. o.
5. J. Győri László: A KOMOLYZENÉBEN HOSZSZÚ TÁVRA KELL TERVEZNI. Beszélgetés Wolfgang Mohrral, a Teldec producerével. In: *Muzsika*, 1998. február. 22. o.
6. Péteri Judit: PÁRHUZAMOS INTERJÚ NIKOLAUS HARNONCOURTTAL ÉS SIGISWALD KUIJKENNEL. In: RÉGI ZENE 2. Szerk. Péteri Judit. Bp., 1987. 93., 95. o.
7. Hans-Georg Gadamer: IGAZSÁG ÉS MÓDSZER. Ford. Bonyhai Gábor. Bp., 1984. 127–128. o.
8. Uo. 128. o.
9. Nelson Goodman: LANGUAGES OF ART. An Approach to a Theory of Symbols. New York, 1968.
10. Radnóti Sándor: HAMISÍTÁS. Bp., 1995. 160. o.
11. J. S. Bach: LEVÉL LIPCE VÁROS TANÁCSÁNAK, 1730. AUG. 23. In: J. S. Bach: LEVELEK, ÍRÁSOK, DOKUMENTUMOK. Ford. Dávid Gábor. Bp., 1985. 44–50. o.

12. Gadamer: i. m. 129. o.
13. Somfai László: HARNONCOURT HETVENÉVES. In: *Muzsika*, 1999. december. 7. o.
14. Nikolaus Harnoncourt: A HISTORIKUS ZENE ELŐADÁSÁRÓL. In: N. H.: A BESZÉDSZERŰ ZENE. Ford. Péteri Judit. Bp., 1988. 14. o.
15. Manfred Wagner: „ICH BIN KEIN SPEZIALIST”. Österreichisches Musik Zeitschrift, 1985/4. Magyarul: BESZÉLGETÉS NIKOLAUS HARNONCOURTTAL. In: N. H.: i. m. 226. o.
16. Vö. Hans-Heinrich Eggebrecht: HEINRICH SCHÜTZ – MUSICUS POETICUS. Wilhelmshaven, 1985.
17. Mozart: 38. D-DÚR, „PRÁGAI”, K. 504.; 39. ESZ-DÚR, K. 543.; 40. G-MOLL, K. 550.; 41. C-DÚR, „JUPITER”, K. 551. SZIMFÓNIA. Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt. P 1992, 1994 © 1997. Teldec–Ultima. 0630–18957–2 DDD, 2 CD, élő felvétel.
18. Beethoven: 2. D-DÚR SZIMFÓNIA, OP. 36.; 5. C-MOLL SZIMFÓNIA, OP. 67. Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt. P 1991 © 1992. Teldec. 9031–75712–2 DDD. Schubert: THE SYMPHONIES. Royal Concertgebouw Orchestra, Nikolaus Harnoncourt. P 1993 © 1993. Teldec. 4509–91184–2 DDD, 4 CD.
19. GERADE BEETHOVENS MUSIK IST IN JEDEM MOMENT SPRACHE. Ein Gespräch zwischen Nikolaus Harnoncourt und Hartmut Krones. In: KÍSÉRŐFÜZET A BEETHOVEN-SZIMFÓNIAK LEMEZHEZ. 18. o.
20. In: N. H.: i. m., i. h.
21. Lásd Nikolaus Harnoncourt: INSTRUMENTATION UND BEARBEITUNG VON „L'ORFEO”. In: N. H.: DER MUSIKALISCHE DIALOG. Kassel, 1994. (3) 172. o. Az idézett felvétel: Monteverdi: L'ORFEO. Berberian, Hansmann, Van Egmond, Equiluz, Kozma, Concentus musicus Wien, Capella antiqua München, Nikolaus Harnoncourt. P 1969 © 1992. Teldec – Das alte Werk. 2292–42494–2 ADD, 2 CD.
22. Monteverdi: IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA. Hansmann, Lerer, Eliasson, Equiluz, Esswood, Rogers, Van Egmond, Junge Kantorei, Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt. P 1971 © 1993. Teldec – Das alte Werk. 2292–42496–2 ADD, 2 CD. Monteverdi: L'INCORONAZIONE DI POPPEA. Donath, Söderström, Berberian, Esswood, Equiluz, Langridge, Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt. P 1974 © 1985. Teldec – Das alte Werk. 242547–2 AAD, 4 CD.
23. Idézi: Philip Brett: TEXT, CONTEXT, AND THE EARLY MUSIC EDITOR. In: AUTHENTICITY AND EARLY MUSIC. Ed. Nicholas Kenyon. Oxford, 1988. 107. o.
24. Szabolcsi Bence kifejezése a ZENEI KÖZNYELV PROBLÉMÁI című tanulmányban.

Tőzsér Árpád

FINNEGAN HALÁLA

Álom, azaz pastiche egy széttépett fénykép összeragasztásához

„Erre tessék a Múzejumba! Kérem a kalapot, ha belépünk.”
(Old Kate)

„A történet szomorú,
de azér' ne ríjjon senki!” – Jó vicc:
ki akar itt sírni?!, eszében sincs senkinek.
Még ha esetleg paródiaként: Hasadj meg, festett üvegből
való szív! – A szenvtelenséget tekintve Camus, Gottfried Benn
s Fernando Pessoa együtt sem nyomnak annyit,
mint a mai magyar költők bármelyikének
egyetlen verse, sőt verssora.