

# A ZENE JÖVŐJE



1. Minthogy a zene ősi és alapvető emberi megnyilvánulás, a jövője nem kérdéses. Sok XVIII. századi gondolkodó a nyelv eredeti formájának, az ősi beszédnek tartotta. Csak a nyugati komolyzene (a „klasszikus”) fennmaradását szokták megkérdőjelezni. Főként újságírók és zsémbes kritikusok állítják, hogy jövője veszélyben forog. Csakhogy ezt a gondolatot már négy évszázada is szenvedélyesen vallották, s az elmúlt 230 évben újra meg újra fölbukkan. Feltehetően jó pár konzervatív görög is így érzett, amikor a puritán dór zenét felforgatta a buja ión módusz. Talán az volna a legjobb, ha egyszerűen megnéznénk, mi éltette a nyugati zenét a múltban, és hogy vajon ezek a tényezők hatnak-e még ma is.

Induljunk ki egy rokon művészeti ág látszólag mellékes zenetörténeti tényéből. A XII. század végi provençence-i trubadúrok költeményeit dalmukkal együtt jegyezték le. A kéziratok a szöveget és a dallamot is tartalmazzák. A XIII. század közepétől megjelentek versgyűjtemények dalm nélkül is. Ekkortól szerepel a versek mellett néha a szerzők életrajza, a *vida*, vagy megjegyzések, magyarázatok sora, a *razo*. Úgy tűnik, hogy amikor a költemény kiszakadt az eredeti zenei kontextusából, amelyből jelentése részben származott, ki kellett találni egy új kontextust az elvesztett jelentés pótlására. (Ráadásul a régi dallamok néha közismertek voltak.) A dallam nélkül olvasott versnek megváltozott a társadalmi funkciója,

előadása nem alkotta többé a közönségi élmény részét. Az énekmondó költő után maradt úrt életrajzával töltötték ki, a közös zenehallgatás élményét pedig a kritikai kommentárok helyettesítették.

A polifóniával – több szólam egyidejű megszólalásával – a XIII. századnak ebben a szakaszában a zene eltávolodott a költészettől. Addig azonban évszázadról évszázadra páratlan bonyolultságú és gazdagságú zene fejlődött ki, amely a szövegtől legalábbis részben függetlenül a hallgatótól és az előadótól egyaránt tudatos figyelmet követelt. A későbbiekben a vers és a zene kialakította a maga sajátos világát és esztétikáját, amelyek gyakran szemben álltak egymással. A verseket önmagukban olvasták, ugyanakkor új megvilágításba helyezték, hogy kárpótoljanak a zenei kíséret elvesztéséért. Az életrajzok és a kritikai kommentárok azért születtek, hogy a korábban szükségtelen, újfajta jelentéssel szolgáljanak. A költészetnek most már zene nélkül kellett megállnia a helyét, és ez új kibontakozáshoz vezető kihívást teremtett. Az összetett vokális muzsika pedig időnként már tisztán hangszeres előadásban is megszólalhatott, a zene is önálló lett.

Ha túlélésről beszélünk, nyilvánvalóan nem magának a művészetnek, hanem az egyes daraboknak a túlélésére gondolunk. Egy művészet fennmarad, ha a hagyománya, gyakorlata folytatódik. Statikus, kulturálisan egyenmű társadalomban a legbiztosabb ez a fajta rituális túlélés. A gyorsan változó társadalmakban viszont nemcsak azon múlik egy mű fennmaradása, hogy torzításmentesen átöröklődik-e, hanem elsősorban azon, képes-e alkalmazkodni a recepció megváltozott körülményeihez. Miután eredeti társadalmi funkciója jószerevel megszűnt vagy a felismerhetetlenségig átalakult, képes lesz-e olyan új jelentéssel feltöltődni és jelentőségre szert tenni, amelytől vitalitása a régi erővel bontakozhat ki. Ahogy a trubadúrköltészet eredeti előadási formájában elavulttá válván, az életrajzok és kritikai kommentárok hozzáfűzésével új társadalmi kontextusra lett, a nyugati zene is korról korra új előadási formákra ösztönzött, és

ezek újra meg újra képesek voltak rá, hogy felélesszék a műveket.

Döntő, hogy a nyugati muzsika képes alkalmazkodni a különböző társadalmi viszonyokhoz, másképpen fogalmazva, hogy függetlenedni tud azoktól a viszonyoktól, amelyek között létrejött. A XV. század közepére a zenei kéziratok világi és egyházi műveket egyenesen tartalmaztak. A vokális muzsikát hangszereken is előadták, az egyházi zenét – motettákat, miserészleteket – eljátszhatták akár fuvolán is. Az egyházi dallamok kiszűrődtek a világi műzene gyakorlatába. Miként a trubadúrzene esetében, amikor a zeneművészet felszabadult szigorúan meghatározott társadalmi szerepétől, úgy a késő XV. és a kora XVI. században felbukkantak a zeneszerzők és műveiket értékelő írárok, hogy igazolják és jelentéssel töltsék meg egy új, független művészeti ág létét. Az írásokból megtudhatjuk például, hogy Josquin des Prés évekig visszatartotta műveit, mielőtt engedélyezte volna közlésüket.

Hogy a nyugati zene megmarad-e vagy sem, a XX. század előtt alapvetően a lejegyzéstől függött. Persze az emlékezet szerepét nem szabad alábecsülnünk. Thomas de Quincey például képes volt rá, hogy Wordsworth *Prelude*-jének nagy részét évek múlva megismételje egyszeri hallás után (biztosan nem állt módjában, hogy másoljon belőle a 35 évvel későbbi megjelenésig). A zeneművek legnagyobb részét soha, sehol a világon nem jegyezték le, annyi maradt meg belőlük az ismétlések során, amennyit az előadó emlékezete megőrzött. A zeneművek egy részét gyakran nem is ismétlik, hanem előadásról előadásra újraalkotják. Sok esetben a legkiválóbb művek nem igénylik vagy nem állják a lejegyzést. A népzene például különösen ellenszegül neki, és hogy a dzsessz legjobb darabjait lekottázzák, ezzel csak mostanában kezdenek próbálkozni – kevés sikerrel.

Az európai civilizáció eldugott sarkaiban a XVIII. század végéig megmaradtak a középkori és reneszánsz zene töredékei, igaz, csak romjaikban, mint a gótikus katedrálisok. Rómától délre egy kolostorban még ak-

■ Charles Rosen: *The Future of Music*. *The New York Review of Books*, 2001. december 20. 59–65. old.

koriban is énekeltek bizánci énekeket (sőt énekelnek mind a mai napig). A Sixtusi kápolna repertoárjában megmaradt Palestrina néhány darabja. De a zenetörténet kialakulását ugyanaz az antikváriusi érdeklődés segítette elő az 1700-as évek végén, amelynek nyomán az irodalomban a Robin Hood és más régi balladák megjelennek, és divatba jön a sötét középkor. Az igazi zenetudomány akkor kezdődött, amikor Charles Burney 1798 körül megfejtette Josquin des Prés remekművének, a *Déploration sur la mort d'Ockeghem*-nek a rejtélyes lejegyzését. A mű Johannes Ockeghem XV. századi francia-flamand zeneszerző emlékére született. Burney a *Zene általános történetében* a szólamokat összeállította partitúrává. (Josquin idejében minden zenét úgy jegyeztek le, hogy a különböző előadók számára külön-külön írták le a szólamot. Ha voltak is partitúrák, egy sem maradt meg, eredeti kéziratok nem lelhetők föl azokból az időkől.)

A klasszikus zene függése a kottától vagy más lejegyzési rendszertől furcsa bölcselkedésekre vezetett. Hogy eloszlassuk a ködöt, lássuk, mit is tett Burney. Először is összerakta a szólamokat partitúrává, de nem kapott értelmes eredményt, csak képtelen, elviselhetetlen disszonanciát.

A *Requiem* tenor szólama kánonként volt megjelölve. Egy XVIII. századi zenész számára kánon az, amikor különböző szólamok más és más időpontban belépve ugyanazt a melódiát énekelik, és így a dallam ellentétes összhangba kerül önmagával. Éppúgy, mint a *Pál, Kata, Péter, jó reggelt!* című dal esetében.

Felfogható ez úgy, mint egyfajta rejtvény. A zenész megkapja a dallamot, és ki kell találnia, hol kell a másik szólamnak belépnie ahhoz, hogy tökéletes harmónia csendüljön föl. Vagyis ki kell találni, hogy Josquin *Deploration*-jában a tenor szólamhoz képest mikor kell belépnie a többi szólamnak. De a disszonancia már úgyis akkora volt, hogy további szólamok belépése csak rontotta volna a hangzást. Burney azt fedezte fel, hogy a *kánon* jelentése nem más, mint *rejtély*. Aztán a rejtély megoldá-

sára is rájött: a tenor dallamot az eredetileg az egyházi zenében használatos dórból (D alaphangú dórból) egy hanggal följebb lépve frígbe (E alaphangú dórba) kell transzponálni. Mikor ezt megtette, a hangok összeálltak harmóniává, és megmutatkozott a remekmű.

Josquin kánonjának története jelképezi a lejegyzés és a megvalósulás, a kotta és a hangzás viszonyát. Gyakorlati okokból a zene nem jegyezhető le úgy, ahogy elhangzik. A lejegyzés szelektív: csak bizonyos zenei vonatkozásokra, „paraméterekre” szorítkozik. Emiatt akár azt is gondolhatjuk, hogy a nyugati, a lejegyzéstől ennyire függő zene lényegileg alacsonyabb rendű más kultúrák zenéjénél, amely szájról szájra vagy utánzás alapján hagyományozódik. És e függés miatt mondhatjuk például, hogy X. Y. zongorista eljátszhatja ugyan a kottát, de fogalma nincs róla, hogyan tolmácsolja a muzsikát. Szinte kizárólag a le nem jegyzett vonatkozások alapján állítja az egyik előadói iskola, hogy különb a másiknál. Lényegében a pontos lejegyzés alapvető lehetetlensége éltette a nyugati zene remekeit, emiatt kerülhették el az idő lassú rombolását. Valójában a lejegyzés és a megvalósulás, a kotta és a hangzás alapvető ellentmondása vezette dicsőségre a nyugati zenét.

A Josquin-kánon egy metafizikai vonatkozását külön ki kell emelnünk. A tenor szólamot fríg módusban halljuk, pedig valójában dórban van leírva. Ennek a ténynek két oldala van. Először: az eredeti dal igazából dór, így találta ki Josquin, és ránk is így maradt. Másodsor: dórban is van leírva a kottapapírra, így látta az énekes, és így látja ma is, ha megtartjuk a XV. századi lejegyzési formát. Az írásbeli forma a dal „autentikus” változatát fogadja el. Burney rájött, hogy ezt úgy lehet élelni, úgy lehet meghallgatni, ha módosítjuk, sőt megváltoztatjuk. Tény, hogy a leírt, és nem a hallott változat az eredeti, a zenemű hordozta érzelmek azonban az elhangzáskor jutnak el hozzánk, mint feltehetően Josquin kortársaihoz is. A fríg harmónia érzelmesebb, mint a dór, és alkalmasabb a Josquin legkiválóbb elődje előtti elégtikus tiszteletadásra.

2. Egyes vélemények szerint a zenemű nem az, ami a papírra le van írva: a kotta csak utasítások sora, ami lehetővé teszi, hogy a mű megszólaljon. Ennek az állításnak az alapján tökéletesen félreérthetjük a zene működését. Amit hallunk, a kotta hallható megvalósulása, sohasem azonosítható magával a művel, hiszen az többféleképpen is megszólalhat. De mindegyik változat ugyanannak a műnek a realizálása. A mű maga látható, de nem hallható.

Értelmetlen az az álláspont, hogy minden kottának van eszményi megvalósulása. A kotta és a megvalósulás viszonya több lehetőséget enged meg. Erre utal Arthur Schnabel állítása, hogy egy Beethoven-szonáta nagyszerűbb, mint bármelyik előadása. A leírt kotta kiszabja a határokat, de ezen belül számtalan lehetőség megfér. A döntő kérdés az, hogy a lehetőségek közül melyek a mű igazi megvalósításai, és melyek a meghamisításai. Természetesen léteznek interpretációk, amelyek túlmennek a határokon, de annak az eldöntése, mi lehetséges és mi nem, nem olyan egyszerű, mint gondolnánk. A legszánalmasabb félreértelmezéseket a leggyakrabban éppen azok követik el, akik a hagyományok avatott védelmezőinek gondolják magukat.

A nyugati zene fennmaradása legnagyobbbrészt a hatékony lejegyzési rendszer kialakításának köszönhető. Az elmúlt 250 évben a zenei tradíció továbbadása azon alapult, hogy Európában – és kisebb mértékben Amerikában is –, a művelt elithez tartozás bizonyítékát jelentette, hogy a családban néhányan megtanulták olvasni ezt a lejegyzési rendszert. Még az alacsonyabb társadalmi osztályokban is tanultak kottaolvasást, éneklést vagy hangszeres zenét – általában valamilyen billentyűs hangszert –, ez volt a kulturáltságuk bizonyítéka, és egyben társadalmi mobilitásuk, felemelkedésük egyik eszköze. A nők a kevésbé igényes családokban is tanultak zongorázni, ahogyan olvasni, főzni és varni is. Aki tudott zongorázni, annak nőtt a zenével kapcsolatos önbizalma, könnyebben tudott ítélkezni róla, sőt amatőr létére jogot formált arra, hogy akár hivatásos muzikusokat is bíráljon.

A zene ma nyilvános, hiszen koncerteken halljuk, lemezeken vásároljuk. A XIX. században és a XX. század elején egészen más volt a helyzet. Muzsikát elsősorban otthon hallgattak, a zenehallgatás privát élmény volt. Esetleg félprivát: estélyeken, vacsorákon gyakran játszottak műkedvelő vagy hivatásos művészek. Még a szimfóniák előadása sem korlátozódott kizárólag a nyilvános koncerttermekre: zeneszerető családokban gyakran játszották Mozart és Beethoven szimfóniáit négykezes átiratban házi muzsikáláskor. Wagner operái és Mahler szimfóniái is kaphatók voltak négykezes átiratban, a családban és a baráti körben elő lehetett adni őket. Ha ma Shakespeare-darabot nézünk meg a színházban, nagy valószínűséggel már ismerjük valamennyire az iskolából. A 75 évvel ezelőtti hangverseny-látogató közönség java része ugyanígy elég jól ismerte otthonról a szimfonikus repertoárt.

A házimuzsikálás során a közönség nemcsak megismerkedett a darabokkal, hanem viszonya is megváltozott a zenéhez. Aki négykezes átiratban szimfóniát játszik, és utána hallja a művet hangversenyteremben, tapasztalni fogja, hogy ugyanaz a mű döbbenetesen másként hangzik. Aki neveltetése során megtanul egy Beethoven-szonátát, és utána hallja hivatásos művésztől, rácsodálkozik, hogy a kotta interpretációja mennyire egyéni. Valóban a zene nyugati világában az is a cél, hogy az értelmezés egyéni legyen. Az a pusztán tény, hogy a műveket áthelyezték a magánszférából a nyilvánosba, megváltoztatta a jelentőségüket. Hogy a zene csaknem kizárólag nyilvános élménnyé vált, alapvetően forgatta fel a nyugati zenei hagyományt. A mai közönség már nem tudja, hogy a kotta vizuális tapasztalata miként alakul át a hang élményévé, és hogy ez az átváltozás nem is olyan egyszerű dolog. Ha a klasszikus zene hallgatósága nem növekszik olyan gyorsan, hogy nyereséggé tegye a zenét (ami mellel sohasem volt akkora üzlet), annak oka nem az, hogy kevesebben érdeklődnek a komolyzene iránt, hanem az, hogy kevesebb gyermek tanul zongorázni. A zeneműveket ma

nem tanulják meg eljátszani, hanem a lemezhallgatás során ismerkednek meg velük, és ez tökéletesen megváltoztatja a zene észlelését.

**3.** Miként adhatjuk át zenei kultúránkat a jövőnek? Hogy ezt a kérdést megválaszoljuk, vizsgáljuk meg, hogyan jutott el hozzánk a hagyomány: mit örököltünk írásban, és mit gyűjtöttünk össze a folyamatos tradícióból?

Az európai zene történetében a hangnak a skálán elfoglalt helye, a hangmagasság elsődleges. Hagyományosan éppen a hangmagasságokat jegyezték le pontosan (persze még ennek a leírása sem olyan egyértelmű, mint gondolnánk), az ütemet csak elnagyoltan. Nem világos, hogy a korai időkben milyen pontosan jelölték a hangmagasságot. A kották csak azt mutatták, hogy lefelé vagy fölfelé kell-e elmozdulnia a hangnak. Csak később, a polifónia megjelenésével vált elengedhetetlenné a nagyobb pontosság.

Mindenesetre amit leírtak, nem volt éppen ugyanaz, mint amit elénekeltek vagy eljátszottak. Az énekesek föl- és lefelé változtathatták a hangmagasságot a félhangmódosítás bevezetésével, amit a kotta eredetileg nem jelölt. Ezeket a módosításokat hívják *musica fictának*, fiktív zenének. Margaret Bent, az oxfordi All Souls, korábban a Princetoni Egyetem professzora hívta föl a figyelmünket, hogy nem szabad azonosítanunk a középkori kotta hangjait a zongora fehér billentyűivel. Köszönet a figyelemztetésért. Lehetséges, hogy sok kiegészítő „fictát” annak idején a lejegyzés impliciten magába foglalt.

Mindenesetre az idők során a hangok módosításai nem voltak kőbe vésvé, és a zenei közhasználatban kifejlődött az a kromatikus összhangzattan, ami egészen a XX. századig uralta az európai zenét. Hogy megértsük az európai zenetörténet fejlődését, tudnunk kell azt a furcsaságot, hogy az énekelt és a hallott hangot a szaknyelv fiktívnek hívja, ami azt sugallja, hogy hozzá képest a lejegyzett hang igazibb. Fontos, hogy míg a leírt zenei szöveg ugyanaz maradt, addig az előadása alkalomról alkalomra változhatott, akár olyan alapvető vonatkozásokban is, mint a

hangmagasság. A XVIII. századig vagy talán még tovább, a díszítéseket az előadóra bízták. Couperin és Bach megnyirbálta az előadók szabadságát, és a díszítések jelentős részét leírta. Érdekes, hogy Bach néha olyan díszítéseket írt elő, amelyek megszüntették az ellenpont szabályait. Rájuk nem ugyanazok a szabályok vonatkoztak, mint az alapdallamra.

A barokk zene egy másik, az előadóra bízott jellegzetessége a kísérelő szólamban fölcsendülő continuo, a leírt kísérelő szólamhoz hozzáadott akkorddíszítés, ami a billentyűs hangszereken – az orgonán, a csembalón, a zongora elődjén – hangzott föl, hogy gazdagítsa a hangzást. Bach szerette volna, ha az improvizáló muzsikusként a continuo során is engedelmessé válna az ellenpont szabályainak, de mivel az alsó szólam csak a maga szólamát láthatta a kottaállványon, Bach kénytelen volt megengedni, hogy a szabályokat megszegjék a felső szólam (szoprán, alt és tenor szólam) és a continuo közti kvint és oktáv hangközökkel. A billentyűs nem láthatta a teljes kottát, ezért nem tudta betartani a szabályokat.

Bach ellenőrizni akarta ugyan az eredetileg rögtönzésnek szánt elemeket, és fontosnak tartotta a zenei díszítéseket is, mégis alapvetően bizonyos értéksorrend szerint alkotott. A zene egyes vonatkozásai elsődlegesek voltak számára, ezek határozták meg a mű szerkezetét. A másodlagos vonatkozások pedig főként az előadásmódot érintették. Érdekes, hogy a billentyűs hangszere iránt főként akkor jegyzi le a díszítéseket, ha kényelmesen eljátszhatók. Sok kiadó jelzi is ezeket – néha zárójelben – valahányszor a téma megjelenik. A komponálás és a megvalósítás között Bach számára oly alapvető különbségtétel mára elsikkadt, és tévedéseink nem kis részben éppen abból fakadnak, hogy a mester a megvalósítás néhány elemét abban az időben szokatlan teljességgel jegyezte le.

Bach óta nagyon sok másodlagos elem lépésről lépésre elsődlegessé vált. Ez azt jelenti, hogy számos olyan vonatkozás, amely eddig az előadóra volt bízva, fokozatosan bekerült a mű megalkotásának folyama-

tába. Hiba volna azt hinnünk, hogy ez csak azért történt, mert a zeneszerzők szeretnék jobban ellenőrizni a darabjuk előadását. Egyszerűen a másodlagos elemek fontosabbak lettek, mint a szerkezet. A dinamika, a hangerő például eredetileg az előadóra volt bízva, hogy segítségével rávilágítson a dallam és az ütem szerkezetére, és kifejezővé, személyessé tegye a hangzást. Haydn-nál, de mindenekelőtt Beethovennél a dinamika a zenei motívum integráns része lett, ami nélkül a zenemű elképzelhetetlen és érthetetlen volna.

A XIX. századtól a XX-ig lassan nemcsak a dinamika, hanem a hangminőség is kikerült a megvalósítás hatásköréből, és a komponálás része lett. Már Debussy is, de kiváltképpen Boulez a hangminőséget – a hangok egyensúlyát, a pedálozást, a staccato-legato hangzást – sokszor fontosabbnak tartja, mint a hangmagasságot. Debussy néhány művében kisebb megrökönyödést okozna egy félreütött vagy félrefogott hang, mint egy eltévesztett hangminőség. A zeneszerzők apránként meghódították az előadók birodalmát. Az előadói szabadság nem szűnt meg, csak teljesen átértelmeződött.

Nyugaton az elsődleges és a másodlagos elemek viszonya határozza meg a zenei előadás történetét, sőt a kiadásét is. Mindannyian egyetértünk abban, hogy a hangmagasságot a zeneszerző határozza meg. Erkölcstelennek tartanánk, ha egy előadó megváltoztatná Beethoven hangjegyeit. Ahol C-t ír elő a kotta, ott nem lehet B-t játszani csak azért, mert az jobban tetszik. A ritmus is a zeneszerzőre tartozik; legalábbis bizonyos mértékig, ezt azonban módosíthatjuk rubatóval, ritardandóval és más eszközökkel, hogy a kifejezést személyesebbé tegyük, hogy a saját stílusunkat érvényesítsük. De az előadók és a kiadók hagyományosan úgy tesznek, mintha Beethoven dinamikai megjegyzései pusztán javaslatok lennének. Teljesen elfogadott, hogy a mester előírta piano mezzo voce helyett mezzo forte játsszunk, ha azt gondoljuk, hogy az hatásosabb.

A tagolásban és a pedálhasználatban az előadók szándékosan és gátálatalanul semmibe veszik Beethoven

jelzéseit, akárcsak Chopin, Schumann vagy Liszt kívánságait. Elfogadott, hogy megváltoztatják Beethoven vagy Chopin ujjrendjét, még akkor is, ha a változtatás alapvetően érinti a hangzást. A hangmagasság és részben a ritmus is elsődleges, minden más másodlagos – ez a felfogás, mint már kifejtettem, lejegyzési rendszerünk korlátozottságából adódik, és időnként magát a komponálást is befolyásolja. Schumann *Toccata Op. 7*-je alig tartalmaz például dinamikai előírásokat, még piano–forte szinten sem, nehogy korlátozza az előadó szabadságát. (Persze az igazság az, hogy a dinamikai előírások jó része eléggé nyilvánvaló, és ahol kérdéses, ott Schumann bizony megteszi a javaslatát. A dinamika a zene-történetnek ebben a fázisában a zenei inspiráció szerves része volt.)

A zenetudomány áldását adta a zenei paraméterek hierarchiájára, anélkül, hogy a zenetudósok teljes mértékben tisztában lettek volna ennek következményeivel. A legtöbb zeneelméleti szakember szinte kizárólag a hangmagassággal foglalkozik. A ritmusnak kevesebb figyelmet szentelnek. A hangszín, a hangminőség és a tagolás pedig türelmesen vár a sorára. Pedig az érzékességgel fölfogható élménynek az utóbbiak éppolyan fontos összetevői, mint az elsődleges vonatkozások, és amint láthattuk, az utolsó évszázadban sok elsődlegessé is vált közülük. Még mindig az 1700-as évek szellemében írunk a zenéről. A kotta a hangsort és a ritmust pontosan lejegyzí, minden mást csak vázlatosan és viszonylagosan jelez. Ki is venné a bátorságot, hogy ilyen nehezen megfogható kérdésekről írjon? A népzene kutatók érzékelik ezt a gondot leginkább.

**4.** Az elmélet és a gyakorlat közti különbségtétel beépült a nyugati kultúrtörténetbe. A képzőművészetben ez az érv a magja a rajz és a szín szembeállításának. A rajz az a terv, amely összetartja a művet, a szín csak a megvalósulás hordozója. A késő XIX. századi festők mutatták meg, milyen ingatag talajon áll ez a szembeállítás. Ingres maradi erőfeszítéssel védte a régi rangsort, és kijelentette, hogy

egy olajfestményt csak úgy lehet megítélni, ha először rézkarcot készítenek róla, és azt vizsgálják meg. Csak a vonalak voltak fontosak számára – legalábbis elméletben. Cézanne korára ez értelmetlenné vált. Az esztétikában minden formai szembeállítás érvényét veszti, mielőtt egy művész rájön, hogyan tudja összekuszálni a határvonalakat, szintetizálni az egymásnak ellentmondó megkülönböztetéseket, ahogy Cézanne is kikísérletezte, hogyan lehet színekkel szerkeszteni és rajzolni. Hasonlóképpen a zeneszerzők is ezt tették: a hangminőséget a hangsor szintjére emelték, hangszínekkel építkeztek.

A hanglemezek és a hangszalagok megőrzik a jövőnek, hogyan hangzottak az előadások a mi korunkban. De mi van az Edison előtti muzsika hangjával? Mihez kezdhetnek az utánunk jövők zenei örökségünk nagy részével? A középkori és a reneszánsz, de még a barokk zene újjászületésének története is rámutat, milyen gyarló alapokon nyugszik a múltról vallott elképzelésünk.

Hogyan hangozhattak a flamand zene remekei a saját korukban? Ezeket a műveket említem, mint amelyeket közmegegyezés szerint a nyugati zene-történet páratlan remekműveiként tartanak nyilván. Mai előadásaik sokfélék. Egyes előadók lehetőleg mutatják, mintha a kortárs flamand miniatűrök zenei megfelelői lennének. Mások épp ellenkezőleg, a mai futballmeccsek középkori megfelelőjeként szólaltatják meg őket, mint-ha csak a *Carmina Burana* ősfomái volnának. Eredetileg hogyan énekelhették ezeket a dallamokat: lágy vagy éles hangon? Esetleg nazális tónusban, ahogyan Van Eyck *A bárány imádása* című, Gentben látható képeinek egy furcsa grimaszt vágó anygala alapján egy időben divatosan vallották. Hol kísérte az énekeseket hangszer? Milyen hangszer? Milyen gyors volt a tempó? Milyen volt a hangfekvés: magas vagy talán alacsony? Ezeknek a kérdéseknek a jó részére csak találgatjuk a választ. Nem tudjuk pontosan, miként hangzott a XV. századi zene, abban viszont majdnem biztosak lehetünk, hogy országról országra, városról vá-

rosra változott az előadás stílusa és gyakorlata.

De fontos-e, hogyan hangzott? Vagy hogyan hangzik ma? Ezt a kérdést tudomásom szerint még senki nem tette föl, talán mert azt gondoljuk, hogy a válasz nyilvánvalóan igen. Szerintem is az, de csak többé-kevésbé, nem tökéletes egyértelműség.

Akár hangosan énekelték, akár hallan; akár gyorsan, akár lassan; akár szabadon, akár kötötten; vagy akár nem is énekelték, hanem hangszeren játszották; sőt el sem játszották, csak a kottából képzeltek el – Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Josquin des Prés és Pierre de la Rue darabjait egyaránt gyönyörűnek érzi a legtöbb tanult és műkedvelő zenész. És nem azért, mert agymosáson mentünk keresztül, vagy mert a múlt tisztelete ezt parancsolja, hanem azért, mert ezek a művek illeszkednek a Bachtól Gershwinig és Boulezig terjedő zenei tapasztalatainkhoz, mert illenek az elvárásainkba, tehát érthetőek számunkra. Nem minden régi zene talál ilyen megértésre, de az említett szerzők könnyen befogadhatók a mai zenei ízlésünkkel. Mégpedig azért, mert alapvető részei annak a zenei folyamatnak, amelyben a zene fejlődött, és a későbbi eredmények tükrében is könnyen befogadhatók. Vissza kell mennünk a kotta és az előadás, a mű és a megvalósulás különbségéhez, hogy megértsük, miért és hogyan.

Abbéli hitünkben, hogy a zene az, ami a hallgatósághoz eljut, hajlamosak vagyunk a megvalósulást előtérbe helyezni. Nehéz megértetni a mai emberekkel, hogy a kotta csodálatos lehet a megvalósulástól függetlenül. Az eszményi példa persze Bach, akinek munkásságára alapozódik két-száz éve a zenepedagógia. Az ő művei – *A fúga művészetétől a Wohlttemperiertes Klavierig* – elhangzanak például csemballón, orgonán, klavikordonon, zongorán, vonósnégyesként, nagyzenekaron, szintetizátoron, dzsessz-zenekarok és a Swingle Singers átírataiban. Szerethetjük az egyik előadást jobban, mint a másikat (a darabok az eredeti szándék szerint két kézre, bármely otthon található billentyűs hangszerre szület-

tek), az biztos, hogy minden előadás szép. Vagyis a „hangzás” szó bizonyos értelmezései szerint mindegy, hogy Bach zenéje hogyan is hangzik valójában. A hangsor és a ritmus elméleti szerkezete megállja a helyét minden megvalósulásban. Ez nem azt jelenti, hogy a hangzás megvalósulása nem fontos, de nem annyira fontos, mint azt az autentikus hangzás hívei szeretnék.

Véleményem szerint a nyugati zenére egyedülállóan jellemző a kotta elsődlegessége – a hangsor és a ritmus elméleti szerkezete, valamint néhány más zenei vonatkozás esetleges jelölése. Talán ezért gondoljuk, hogy a zene rokon a filozófiával (persze lehet, hogy ezt az elképzelést csak engedelmesen átvettük a görögöktől). Mindennek két tanulsága van. Egyrészt a zene csodálható még akkor is, ha nem tudjuk pontosan, hogyan is hangzik; másrészt egy kotta többféleképpen is megvalósulhat, többféle hangzásban, mint ahogy egy tisztán elméleti szerkezet több pillanatnyi formában is testet ölthet. (Napjainkban Boulez szinte zeneszerzői elvet alkotott ebből. Ugyanarra a struktúrára több változatot is ír, de a kidolgozás során az egymást követő variációk már egy-egy későbbi, fejlettebb állapotban valósulnak meg.) A tanulság: noha a múlt művei a kották által maradtak ránk, a hosszú évszázadok alatt megmaradásukat és újjászületésük lehetőségét a lejegyzés többértelműsége biztosította. Az a tény, hogy a lejegyzés nem írja le, miként hangzottak a darabok, az új generációk számára lehetővé tette a maguk értelmezését – akár megtalálva, akár megváltoztatva az eredeti formát.

5. A zene szeretete természetes emberi ösztön, de a klasszikus zene szeretetéé valami más: okkal mondhatjuk akár azt is, hogy perverzitás. Jelentős tanulást és erőfeszítést kíván, hogy rászokjunk. Ahhoz, hogy egy kultúrában fontos szerepet játsszék, sok hivatásos előadó szükséges, meg sok lelkes amatőr is, aki időnként rész vesz a zenei életben. A XVI–XVII. századtól kezdve a zenét azok tartották fenn, akik megtanultak mind énekelni, mind zenét hallgatni.

A XVIII. századtól éneklés helyett inkább hangszeres játékot tanultak, először valamilyen billentyűs hangszeren, később egyre inkább zongorán. A zongoratanulás végül kiszorított minden más billentyűst a felvilágosult amatőrök látóköréből. A XIX. és a XX. században a zongora a lakásokban és a salonokban nem csak szólóhangszerként szerepelt, hanem az éneklés kísérelőhangszerként is; operaáriákat írtak át úgy, hogy zongorakísérettel előadhatók legyenek az otthonokban. A vonósnégyesek és a szimfóniák két- és négykezes változatai segítségével a laikusok megismerkedhettek a hangversenytermek repertoárjának legfontosabb darabjaival. Gyermekkoromban én is így ismerkedtem meg kétkezes változatban César Franck egyik szimfóniájával.

Ahogy már írtam, a középosztályban a zongoratanulás társadalmi előnyt jelentett, noha a szülők úgy állították be, mintha tisztán zeneszeretetről fizetnék azt a több ezer tanárt, aki sokat tett az európai kultúráért. Ennek a fajta sznobságnak nagy előnye az, hogy sokszor igazi érdeklődésbe fordul át: a hipokrizis bizonyos formái gyakran szolgálják a társadalmi értékeket. A komolyzenei hangversenyek hallgatóságának jelentős része mindig olyan amatőrökből állt, akik valamennyire zeneismerők voltak. Nagy részük soha nem akart hivatásossá válni, egyszerűen lelkesedésüket némi szakértelemmel párosították.

Az ének- és zenetanulás szerepét ma a lemezgyűjtés veszi át. Ez a nyugtalanító jelenség már a zene jövőjét is befolyásolja. A zenehallgató közönség passzív lett, hiányzik az az értő, zenei tapasztalattal rendelkező gárda, amelyik közvetíthetne a hivatásosok és a nagyközönség közt.

A szórakoztató zenét viszont rengeteg fiatal műveli a maga öröme, egyedül vagy barátokkal. Ez mindig is így volt. A mai szórakoztató zene azonban megfordítja az alkotás és a megszólaltatás közti viszonyt: itt minden a megszólaltatás. Eltekintve néhány nosztalgikus kereskedelmi giccstől, amely alaposan kifordítja az eredeti darabot a sarkából, a szórakoztató zene nem alapul írásban rögz-

zített dallamokon. Századunk szórákkozató zenéjének jelentős, már klasszikussá vált alkotásaiban, a nagy dzsessz-improvizációkban Art Tatumtól Miles Davisig, a komponálás azonos az előadással. A rögtönzés alapját alkotó dallam jelentősége csekély. Cole Porter *Night and Day* című darabjában például az eredeti melódia éppen csak arra jó, hogy a műértő közönség kellemes megnyugvással ismerje föl, mint Bach korálélőjátékaiban egy-egy lutheránus éneket. Tatum nem megszólaltatja Porter darabját, hanem tökéletesen új darabot szerez, amelyikben az eredeti dallam csak egy szerkezeti elem. A XX. század elején a szórakozató zene legjava pillanatnyi rögtönzés volt, mindegyik efemer, egyszeri a maga nemében; nem lejegyzéssel, hanem hangfelvétellel maradt ránk, és alapvetően megismételhetetlen. Rögtönzéskor szinte teljesen eltűnik a különbség az alkotás és megvalósulása között. Ugyanez történik korunkban az elektronikus zenében – egy elektronikusan megvalósított darab lejátszása pontosan megegyezik a szerző szándékaival, ha jól működik az elektromos lejátszó berendezés. A rögtönzés szerepe a rockzenében csökkent, itt a főlétel játszik főszerepet. A nyilvános rockkoncerteken ritkán születnek improvizációk, inkább korábbi főlételeket játszanak. A közönség nagy része már ismeri az eljátszott darabot CD-ről, a koncert fő élménye az ismert darabok közös meghallgatása, a zenehallgatás nagy tömegben. (A rock esetében is figyelembe kell venni a lemezfőlétel kreatív szerepét.)

A lemezgyártás hatása a klasszikus zenére összetett. Lehetővé teszi, hogy fölismerjük, mennyi gyökeresen különböző megvalósítása lehetséges mondjuk a *Máté passió*nak. Lehetőséget nyújt a nagy nyilvánosságnak, még ha esetlegesen és sokszor megtevesztően is, hogy mégis megismerkedjék rengeteg korszakkal, stílussal és felfogással, és segít abban is, hogy első hallásra idegen stílusokat is befogadhasson.

A lemezipar mégis feje tetejére állítja azt a hagyományos esztétikát, amin a zene alapul. A nyugati történelemben a művek állandóak, az

előadás viszont illékony, csak az elhangzás pillanataira korlátozódik. A főlételek azonban az előadást a kotta fölé helyezik. A mű távoli, az előadás viszont ott hangzik a közlünkben. A főlételek kiváltságát növeli a montírozás is. A lemezzől hallgatott előadást többé nem zavarja a művész ügyetlensége vagy a mikrofonok rossz beállításai. A technikai hibák kiküszöbölhetők.

A lemezfőlételeken a zene egyik fontos szempontja teljesen eltűnik: a darab ellenállása az előadással szemben. A kotta és a megvalósulás viszonyát szembenállásként mutatnam be. A darab nem adja meg magát egykönnyen a megvalósulásnak, nem hódol be küzdelem nélkül: nehézségeket állít az előadó elé. Ha játszott az olvasó valaha Beethoven-szonátát, tudja, milyen nehéz a kottát hangzássá változtatni. Lemezzől csak a hangokat halljuk, anélkül, hogy ismernénk a kottát. Mind a két élmény nagyszerű, de a mai lemezhallgatók már nem tudják, mit jelent, milyen nehéz egy kottát eljátszani. A *Máté passió* öt-tíz főlételét meghallgatva érezzük, hogy mindegyik különböző, de nem tudjuk pontosan, melyik hogyan jött létre a kottából. Pedig a megvalósulás folyamata alapvető fizikai élmény a nyugati zenei tradícióban. Ha lemezt hallgatunk, nem érezzük a megszólaltatás nehézségeit, nem lehetünk tanúi az előadó látványos küzdelmének a darabbal.

Minden zenei kultúrának megvan a maga jellegzetes fizikai tapasztalata. A nyugati zenei tradíció különlegessége, hogy az előadó kottából szólaltatja meg valaki más szerzeményét. A lemezfőlételek természetesen lehetővé teszik, hogy rengeteg művet meghallgassunk, régi korok zenéjét ismerjük meg eddig elképzelhetetlen mennyiségben. De van egy kis minőségi különbség a lemezhallgatás és a koncertlátogatás között, a hangversenyen való meghallgatás és az eljátszás közt pedig óriási különbség. Néha technikaiak az akadályok, például Liszt esetében; darabjait sokszor fizikailag kimerítő lejátszani. Máskor érzelmileg nehéz az előadás: hogyan szólaltathatjuk meg azt a hihetetlen szenvedélyt, ami egy Chopen-polonézben rejlik, anélkül, hogy

a zeneakadémiákon világszerte tanított érzélgős kliséket alkalmaznánk?

A nehézség gyakran intellektuális: hogyan tehető hallhatóvá egy Bach-fúga bonyolultan egymásba szövődő szólamai úgy, hogy ne kalapáljuk a dallamokat, mert ezzel tönkretennék a mű hatását? A repertoár nagy része – az én példám is –, egyszerre mind a háromféle nehézséget élénk állítja: a technikait, az érzelmit és az intellektuálisat. És a nagy kérdés még mindig hátravan: hogyan lehet élvezhetővé tenni a zenélés örömét a hallgató – és az előadó – számára anélkül, hogy elrontanánk a darabot, amelyik mindezt megadta?

Évszázadokon át a zeneművészet hagyománya a komponálásnak és a megvalósulásnak ezen az ellentétén alapult, és azon a föltevésen, hogy a mű felülmúlja minden lehetséges előadását. Nem tudom, hogy ez a sarkalatos esztétikai tétel a jövőben is igaz lesz-e. Mert nem csak az kezd ki, hogy a saját játékot felváltotta a hangversenytermi zenehallgatás és a lemezfőlételek hallgatása. Körmönfontan támadják azok az operarendezők is, akik olyan színpadi produkciókkal üzletelnek, amelyekben a zenének már nincs jelentősége, s amelyekben a rendező fantáziája túlszárnyalja a kottát. Támadják a régi zene autentikus előadásának hívei is, akik azt hiszik, hogy a zenemű azonos eredeti hangzásával. Félreértelmeződik azáltal is, hogy széles körben nem képesek fölfgogni: már a szerző életében milyen sokféleképpen szólalhatott meg a műve, és a megszólalás hogyan változott később, a következő nemzedékekben, mialatt mindvégig megtartotta fontos részeinek érvényességét. Tagadják azok, akik képtelenek fölismerni a nyugati tradíció sajátosságait, és azt hiszik, hogy úgy bánhatnak vele, mint a népzene egy fajtájával.

Végso fokon azonban a hagyomány nincs veszélyben. Hiszen a dokumentumok léteznek: a kották, a lemezfőlételek és hihetetlen mennyiségű megjelent tanulmány. Ha mégis eltűnne a hagyomány, hát bármikor újra fölélhető, miként a gregorián énekek. De nagy különbség van a folyamatosan életben tartott és a halálból föléllesztett hagyomány között.

Ez a különbség nem a hitelességben rejlik, miként esetleg gondolhatnánk. A hagyomány folyamatos jelenléte a darabok előadásának, megvalósításának fokozatos változását, romlását is jelenti. Egy Mozart-mű mai bécsi előadása összehasonlíthatatlanul más, mint a szerző életében volt. Mozart esetében éppolyan nehéz kideríteni a múltat, mint Monteverdiében, de a nehézség máshol rejlik. Ha Mozarthoz nyúlunk, javítanunk és igazítanunk kell – nem szabad egyszerűen visszatérnünk a múlt technikaihoz és stílusához, hanem újakat kell találnunk. Olyanokat, amelyek jobban illenek a mai hangversenytermekhez, hangszerekhez és érzékenységekhez, mint azok, amelyekkel a XIX. századi stílushagyományok terhelték meg Mozart zenéjét. Monteverdi esetében viszont a korabeli dokumentumok alapján kell kialakítanunk egy előadási stílust, mintha csak egy asszír várost tárnánk föl a földből. Vajon a XXII. században Beethoent és Chopint ki kell-e majd ásni, vagy elég lesz csak tapintatosan helyreállítani?

**CHARLES ROSEN**

Fordította: Szenthe Antónia

## MESTER- EMBEREK VAGY MESTEREK?

Norman Lebrecht igen sajátos műfajban szerzett magának hírnevet. *Zenei közíró*, ami annyit jelent, hogy kevésbé zenekritikával foglalkozik, mint inkább a zene közéletével, illetve a zene piacával. A zene világáról nagyon sokat tud, mert évtizedekig a londoni *Daily Telegraph* zenekritikusaként dolgozott, és megismerte e világ szinte összes jelentős kortárs szereplőjét. A téma pedig hálás, hiszen a hagyományos művészi értékekre hivatkozva mindig lehet epésen értékelni a komolyzene piacának működését.

■ Norman Lebrecht: *Maestro! A karmestermítosz*. Fordította Borbás Mária. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2001. 576 old., 2800 Ft

Lebrecht első magyarul megjelent könyve (*Művészek és menedzserek, avagy rekviem a komolyzenéért*. Európa, Bp., 2000) címében hordozza azt a kettősséget, sőt mondhatjuk, prekoncepciót, amelynek most már a második könyvét szenteli. A *Művészek és menedzserek...* több száz évet megy vissza annak bizonyítására, hogy a zeneművészet üzletté válása már a Napóleon utáni években elkezdődött, amikor a főúri mecénatúra hirtelen visszaszorulása miatt a muzikusoknak maguknak kellett megszervezniük koncertjeiket, illetve gondoskodniuk állandó és jól fizető közönségről. Ettől kezdve azután, szól Lebrecht tézise, a művészeti folyamatosan hátrálni kényszerül az üzlettel és a menedzserekkel szemben. Az eredmény pedig: egyre romló igényesség és művészi színvonal egyre nagyobb pénzügyi tétek mellett.

Lebrecht előző könyvét nem lehet megkerülni „karmesterekönyve” bemutatása előtt, bár az első elolvasása nem szükséges a második megértéséhez. Persze hogy nem baj – Lebrecht szerint sem –, ha a pénzhez, a vállalkozáshoz és a joghoz nem értő művészekről az ezekben otthonos menedzserek veszik át a szervezési feladatokat. Akkor fenyeget vagy már van is válság, ha a szigorúan csak a művészekre tartozó szakmai döntések is az üzletemberek kezébe kerülnek. Mindkét könyvben az az alapkérdés, hogy krízis van-e, vagy csak mélyreható átalakulás. Lebrecht véleménye mindkét esetben, más-más tények alapján és jócskán más árnyalatokkal az, hogy nemcsak válság van, hanem a komolyzene hagyományos művészetjellege is végveszélybe került.

Második könyve szerint ebben részben a karmester a ludas, akiről csaknem azt jelenti ki, hogy a komolyzene sajátos fejlődési tévútjának a terméke, és valójában szükség sem lenne rá. Ez a provokatív tézis később enyhébb formát kap a könyvben, alapja azonban végig megmarad. Szükség van-e tehát a karmesterre?

Lebrecht szerint attól függ. A *karmestereknek* biztosan jól jön, hogy a nemzetközi kereslet magas irántuk, és a sztádirigensek nem szűk köre

ma már a kiemelkedő előadóművészeknél is sokkal többet keres. A *zenészek* talán elvannak karmesterek nélkül, de a betanulás kétségtelenül könnyebb karmester irányításával, és abban feltétlenül igaza van a szerzőnek, hogy csak a legkiválóbb zenekarok tudnak igazán igényesen játszani karmester nélkül is. Lebrecht ezzel kapcsolatban nagyon szemléletes anekdotát idéz: „Jellemző a Bécsi Filharmonikusokra egyik zenészük válasza egy barátjának, aki megkérdezte, mit vezényel aznap este a vendégmaestro. »Nem tudom, mit vezényel. Mi a *Pastorale*-t játszunk.«” (302. old.)

A *közönség* nagy része – Lebrecht sok helyen csak utal rá, de a világért sem mondja ki, hogy a műveletlenebb része – rajong a karmesterért, akiben sokszor egyfajta apa- vagy vezérfigurát lát, akit csodálhat, de függenie mégsem kell tőle hosszabb ideig. És a zene? Vajon kell-e a *zenének* karmester?

A könyvből ezt valójában nem tudjuk meg. Lebrecht műve élvezetes, sok, a fenténél gyakran még jobb anekdotával fűszerezett *szereptörténet*, amelyet áthat a zene tisztaságáért, az élmény hamisítatlan voltaért érzett aggodalom, és a félelem attól, hogy a komolyzene üzletté válik, ami megöli a művészi tartalmat. Ezt a véleményt azonban – megfelelő bizonyítékok hiányában – nem tudja következetesen képviselni (valójában talán ő sem teljesen hisz benne), és ezért néha kiesik védőangyali szerepéből. Erich Kleiberről például megírja, hogy ő volt az, aki „bebizonyította, hogy a Covent Garden [...] meg tud valósítani egy kitűnő *Rózsalo*vatgot és *Wozzecket* – megfelelő karmester keze alatt” (252. old.). Tehát mégsem fölösleges a jó karmester? Nem következetes a hanglemezipar elutasításában sem: látszólag egyetért a hangfelvételeket szélsőségesen elutasító Sergiu Celibidachével (361. old.), több más helyen (például Carlos Kleiberrel kapcsolatban a 365. oldalon) viszont elismeri egyes lemezfelvételek egyszeri és kiemelkedő művészi értékét.

A könyv elolvasása a zenétől – és a menedzseléstől ugyancsak – nagyon távoli gondolatok juttathat az olvasó

eszébe. Ez nem más, mint a Popper-féle cáfolhatósági tétel a tudományelméletből. Ha áttemelhetnénk ezt a tételt nem a zenekritika, hanem a zene-gazdaságtan-zeneszociológia világába, és ennek megfelelően át is fogalmazhatnánk, akkor körülbelül ahhoz a nyers és fésületlen tézishez jutnánk, hogy a zene világának főszereplőiről szóló könyv akkor érdemelheti meg alapos figyelmünket, ha gazdag tényanyaggal támogat minket abban, hogy elutasítsuk következtetéseit. A tényanyag valóban bő és tanulságos, a következtetések pedig – bár a szerző egyiket-másikat eléggé ingadozva képviseli – méltók a vitára. Minthogy Lebrecht egyiket sem szögezi le zárt és precíz formában, próbáljuk meg saját használatunkra, a szerző stílusának megfelelően kissé provokatív formában megfogalmazni őket.

1. A karmesterek tulajdonképpen Beethoven süketségének köszönhető foglalkozásuk kialakulását, de jó fél évszázaddal később Hans von Bülow volt az első modern dirigens.

2. A XX. század elejétől a vezető karmesterek zenekarvezetők helyett egyre inkább intézményvezetők, a világ nagy zenekari pedig önálló stratégiájú, vezetőikkel csak átmenetileg együtt élni tudó szervezetekké váltak.

3. A diktatorikus politikai rendszerek kedveztek annak, hogy több hírneves dirigensben uralkodói hajlamok fejlődjenek ki. Ez vagy a diktatúrákkal szembeni ellenállásuk, vagy kollaboráns magatartásuk kibontakozásával történt, és erősen közrejátszott abban, hogy a karmester egyre jobban háttérbe szorította a szólólistát.

4. Herbert von Karajan működése a többi diktatorikus karmesterhez képest is különösen súlyos és tartós károkat okozott a komolyzene művelőinek és kedvelőinek.

5. A színvonalas komolyzene élvezetének költségei – különösen az élőzenét illetően – jelentős részben a karmesteri honoráriumok robbanása miatt nőttek meg.

6. A nagy karmester-egyéniségek eltávovása után a szakma csúcsain is csak tehetséges, de az eredeti művészi alkatot nélkülöző iparosok maradnak.

A felsorolt és kissé önkényesen kiválogatott tézisekből kibontakozó összkép a komolyzene apokalipszisát vetíti előre. Pontosan úgy, ahogy ezt Lebrecht előző könyve tette kissé más, de a mostanihoz közeli szemzőgből. A felsorolt „tézisek” többsége mögött valójában a komolyzene populárisvá válásától és üzleti jellege felülkerekedésétől való félelem áll.

Esztétikai értelemben mindez kétségtelenül nagy baj. Csakhogy arra is gondolnunk kell, hogy a valóban nívós komolyzenei „termékek” iránti vásárlóerő a modern piaczgazdaságokban nem jöhet sem az uralkodóktól vagy a főrendektől, sem – miként valaha a Szovjetunióban vagy az NDK-ban – a kulturális értékek tisztelését fitogtató kormányzatoktól. A piacnak kell döntenie arról, hogy el kívánja-e tartani a zeneművészeket. S noha a fejlett ipari országokban e piac keresleti oldalán a kifinomult ízlés valóban erősen befolyásolja a fogyasztói döntéseket, ezek a döntések nem születhetnek a különben is gyakran szubjektív művészi értékszempontok alapján. Hogy mai pesti kifejezéssel éljünk: a hangverseny-látogatót is „meg kell venni” ahhoz, hogy a komolyzenei kínálat valóban megbízható és tartós fogyasztójává váljék.

Még egy pillanatra ne tegyük félre a menedzsment-szlenget a komolyzene piacával kapcsolatban. A komolyzenei „kapacitás”, például a nagyzenekar létrehozása, befektetői döntés, amely munkahelyeket teremt, de a befektető, illetve a tulajdonos felelőssége is, hogy ezek a munkahelyek hosszabb távon is fennmaradjanak. Ha a kapacitás már nem tartható fenn pusztán a művészi értékek alapján, mert az ízlés megváltozott, esetleg az igényes közönség vásárlóereje megcsappant, akkor drámai döntési alternatíva következik: vagy csökkenteni kell a kapacitást (azaz elbocsátani a zenészek egy részét, és ezzel már rövid távon kockázatni a zenekar hírnevét), vagy a tömegizlésnek kell engedményeket tenni (ez pedig hosszabb távra jelent esztétikai kockázatot). A két veszély bármelyikét pedig csak úgy lehet megelőzni, ha megpróbálnak előre alkalmazkodni az ízlés várható változásához. Megint jaj a művészi értékeknek?

Nem feltétlenül. A nagy karmester ugyanis maga is alakíthatja a zenei közízlést, talán ki is jelölheti fejlődési irányait. Ha valóban annyira kulcsfigura (vagy azzá vált) a komolyzene fejlődésében, ahogy Lebrecht gondolja, akkor a jövő is rajta áll vagy bukik. Vagy lehet, hogy a nyolcvanas-kilencvenes években letűnt nagy karmesternemzedék rossz fejlődési irányt szabott, utódaik pedig már nem eléggé erősek a változtatáshoz?

Nézzük tehát a felismerni vélt tézisekből kirajzolódó folyamatot.

1. Beethoven korában szokás volt, hogy az új műveket a szerzők vezényletével mutassák be (együttal ebben is állt a karmesteri szakma), de a zeneszerző már harmincas évei közepe felől nehezen tudott eleget tenni karmesteri kötelezettségeinek. Egyre romló hallása tette szükségessé, hogy műveit mások mutassák be, és a karmester foglalkozása így vált külön a zeneszerzőétől. Ezt a látványos fordulatot Lebrecht nem értékeli túl, hiszen nem sokkal később megírja, hogy a XIX. századi karmesterek még sokáig nem tudtak a zeneszerzők egyenrangú partnerévé válni. Elsőként csak Liszt Ferenc szerencsétlen sorsú veje, Wagner szerelmi vetély- és egyben zenei alkotótársa, Hans von Bülow volt képes erre. Noha mindig kockázatos dolog, ha lassú folyamatokat pillanatokkal helyettesítünk, Lebrechtnek igaza lehet abban, hogy a *Trisztán és Izolda* 1865. június 10-i bemutatóján „született meg a vezénylés mestersége” (34. old.). Ezen az estén Bülow partitúra nélkül vezényelte végig a négyórás előadást, Wagner pedig kijelentette, hogy szerzői „elgondolásainak minden árnyalata belé ivódott” (mármint a karmesterbe).

Ha valóban Bülow-val jött létre a modern vezénylés mestersége, akkor a szakma talán a másfél évszázados kort sem éri meg. Bülow még zenekarokat teremtett és nevelt, időtálló remekművek egész sorát mutatta be, és láthatatlan kézjegye valószínűleg rajta is maradt számos darabon. A könyv függelékében közölt rövid karmester-életrajzokból látni lehet, hogy egyre kevesebb eredeti bemutató fűződik a későbbi karmesterek nevéhez.



A szakma minőségi hanyatlásának tézise nem feltétlenül fogadható el, alapos átalakulása azonban kétségtelen. Oka lehet, hogy a karmestereknek ma már menedzseri követelményekkel is szembe kell nézniük, ahogy Lebrecht is beszél erről, de oka lehet, hogy egyre jobban távolodunk az időben a klasszikus zenétől. Az interpretáció pedig mind önkényesebbé válhat azáltal, hogy az alkotások keletkezésének és eredeti előadásának körülményei lassan elsüllyednek a múltban. Ezt az érvet nem cáfolja meg feltétlenül a klasszikus (vagy preklasszikus) zene reneszánsza sem, hiszen nemigen tudjuk, hogyan is játszották valamikor.

2. A zenekarok méretének megnövekedése kétségtelenül Wagnerral, illetve hű követőjével, Brucknerral kezdődött meg, de az előadói apparátust a szerzői szándékoktól függetlenül is meg kellett növelni a közönség és az előadótermek bővülése miatt. A Wagner utáni évek magyar származású ikercsillagai, Nikisch Arthur és Richter János – mindkettő egyszerre nagy Wagner- és Brahms-karmester – még viszonylag erősen alkalmazkodtak a zenekarokhoz (Nikisch volt az első „utazó karmester”), és nem próbálták átvenni felettük a totális irányítást. Mahler viszont már önálló egyéniség volt, aki hatalomra törekedett, és nemcsak zenekart akart vezetni, hanem intézményt is. Menedzseri képességeit először a budapesti Operaházban próbálta ki, s noha az intézményt rövid idő alatt nyereségessé tette, összekülönbözött a magyar művészeti vezetéssel, és három év múlva távoznia kellett. Elképzeléseit a bécsi Staatsoperben valósította meg. Amint Lebrecht írja, ő teremtette meg a modern operajátászás mércéjét, de később Bécsben is összetűzésbe került a főhatósággal, és egy hirtelen támadt pénzügyi hiány miatt távoznia kellett.

Mahler volt az első zsmnok-karmester, aki a minőség érdekében valóságos terrorizálta zenészeit. Viselkedési példáját Toscanini, majd Karajan követte, azok a nagy dirigensek, akik Lebrecht szerint legfőképpen felelősek a klasszikus művek önkényes, a közönséget félrevezető, majd pedig torz hagyományt teremtő értel-

mezéséért. Különösen Karajan volt az, aki bizonyíthatóan nagy üzletté és Lebrecht szerint túlfizetett divatszakká tette a vezénylést.

Azonban máshogyan is fogalmazhatunk: Karajan volt az, akinek sikerült a csoda: ő tudta *drága tömegáruvá* tenni a klasszikus zenét – természetesen a fejlett világ nagy vásárlóerejű és magas fokon polgárosodott országaiban. Talán az ő érdeme az az észrevétlen fordulat, hogy az elvont *zene* és a konkrét *közönség* szolgálatának egyensúlya megbillent az utóbbi javára. Ahogy a gazdaságban valamikor az ötvenes-hatvanas években végbement (Forbes Burnham kifejezésével) a „menedzseri forradalom”, nem sokkal később ugyanez történt egyik határvidéken, a klasszikus zenei élmény „előállításában és fogyasztásában”. Ehhez azonban kellett a történelem nem kívánt segítsége is.

3. A nagy karmesterek súlyos emberi gyengeségein (Bülow pipogyaságától kezdve Bruno Walter farizeus magatartásán és Beecham alamuszóságán át egészen Böhm vagy Karajan erősen túlzott politikai alkalmazkodóképességéig) Lebrecht gyakran és szívesen élcelődik, és meglehetősen sok történetet szentel a zenészek életét pokollá tevő diktatórikus karmestereknek. Mintha nem tudná, hogy a zsenialitás is csak viszonylag ritkán bontakozik ki tökéletes egyéniségekben.

Más dolog persze a szűkebb közösség számára elviselhetetlen vagy káros magatartás, és mint más a részleges vagy teljes azonosulás az ember- és civilizációellenes hatalmi rendszerekkel. Egyes nagy karmesterek szégyenletes politikai kitérői azonban aligha adhatnak valóban elfogadható magyarázatot esetleges művészi tévútjaikra. Sőt: különösen kockázatos és visszás, ha a művészi megítélés kritériumait a „politikai korrektség” gyakran megfoghatatlan követelményeivel próbáljuk összemérni.

A könyvben elsősorban Karajannal történik ez. Pályafutásának negyvenes évekbeli sötét oldalait, majd pedig a hatvanas évektől kibontakozó szakmai egyeduralmát és „olajsejki” allűrjeit Lebrecht valószínűleg megbízhatóan ábrázolja. Aligha hihető

azonban, hogy a valaha náci karmester valóban a XX. század zenetörténetének, pontosabban zenefejlődésének egyik legnagyobb kártevője lett volna.

4. Karajan visszaélt privilegizált helyzetével a Berliini Filharmonikusok és a Salzburgi Ünnepi Játékok élén, hogy kirekessze vélt vagy valódi versenytársait a piacról, de valószínűleg túlzás azt állítani az osztrák karmesterről – még közvetve is –, hogy Salzburgot „a mohóság és a korrupció szinonimájává” tette (184. old.).

A Karajanról szóló részletekben a nemegyszer megalapozott, de összességében mégis meglehetősen szubjektív megítélés igen erősen befolyásolja az olvasó összbenyomását a könyvről. Nagyon fog tetszeni annak, aki egyetért a szerzővel, miszerint – s most két, egymásból nem feltétlenül következő állítás következik –, a) a komolyzene XX. századi kommercializálódása tragikus és visszafordíthatatlan folyamat; b) e folyamat elindítása vagy felgyorsítása Karajan bűne.

Lebrecht sajnos egybemosza a személyes és a művészi ellenszenvet. A kettő közül az elsőt megértjük, a másodikat viszont aligha fogadja el, aki hallotta például Karajan 1980-as *Falstaff*-, 1966–1970 közötti Ring-, 1970-es *Mesterdalnokok*- vagy 1982-es *Turandot*-felvételét.

5. A komolyzene élvezetének robbanásszerű drágulása egyáltalán nem varrható néhány sátáninak tekintett alak nyakába. Valójában itt látszik meg, hogy Lebrecht úgy ír egy szakmáról, ahogy – különösen a volt szocialista országokban – műszaki emberek készítettek gazdasági elemzéseket iparágakról. A zenekedvelő közgazdász hajlamos arra, hogy ezt a területet is a piaci folyamatok alapján ítélje meg. S ha így tesz, akkor kénytelen alapjaiban elutasítani Lebrecht diagnózisát. Annak ellenére, hogy bizonyos tüneteket illetően nem vitatkozhat vele.

Az elmúlt évtizedekben az egész világgazdaságban meg lehetett figyelni, hogy az úgynevezett szellemi-igényes iparágak (például a gyógyszeripar vagy a repülőgépipar) növekvő mértékben oligopolizálódtak. Ennek oka

elsősorban a kutatásfejlesztési költségek gyors növekedése volt, mert az egyes piaci szereplők egyre kevésbé tudták külön-külön fedezni ezeket a költségeket. Ugyanakkor tény, hogy a kutatási-fejlesztési költségek magasán tartását a szellemi tulajdon egyre szigorodó védelme is segítette. E szigorításokra viszont azért volt szükség, mert fenn kellett tartani a kutatás-fejlesztés erős anyagi ösztönzését.

A komolyzenei, illetve a hanglemezipar ugyanilyen szellemítőke-igényes terület, ahol szintén egyfajta kutatás-fejlesztés folyik a korábban elért eredmények folyamatos meghaladásával. Ezt pedig maga a verseny kényszeríti ki az egyre erősödő anyagi ösztönzőkön keresztül. A Lebrecht által kipécézett „kommercializálódás” nem más, mint az „iparág” alkalmazkodása egyrészt a piaci struktúra átalakulásához, másrészt a (fejlett országok-beli) közönség vásárlóerejének növekedéséhez. Ez a vásárlóerő-növekedés pedig különösen nagyban tűnik, ha arra gondolunk, hogy a valóban minőségi komolyzenei kínálat a vásárlóerőnél sokkal lassabban bővül.

Magyarországon a hatvanas évek végén (amikor a Beatles-tagokat lovagvá ütötték) beszédtema volt, milyen gyorsan nyílt ki az olló a néhány év alatt kiemelkedő könnyű- és a hosszú évtizedek munkájával befutott komolyzenei sztárok jövedelme között. A Karajan által kiharcolt komolyzenei gázsinnövekedés részben feltétlenül ezt a torz folyamatot korrigálta. A folyamat azonban érthető volt: a könnyűzenei előadók hamarabb tudták érvényesíteni érdekeiket a hangversenyszervezőkkel és a lemezkiadókkal szemben, mint a komolyzenei sztárok.

Elképzeltető, hogy a komolyzenében Karajan volt – mint Fischer a sakkozásban – az első olyan igazán magasan jegyzett világnagyság (bár joggal mondhatnánk kvázi-monopolhelyzetű piaci szereplőt is), aki a saját érdekei védelmében társai számára is ki akarta és ki tudta harcolni a piac keresleti oldala által elfogadott legmagasabb honoráriumokat. A sakkozásban ez az erős érdekérvényesítő képesség feltétlenül felgyorsította a tehetségek felszínre kerülését és érvé-

nyesülését. Ez együtt járt a szakmai színvonal látványos növekedésével, de az új szakmai elit egyre zártabbá vált, és a gyors anyagi felemelkedés hirtelen jött lehetősége a játékot is kommercializálta. A komolyzenében nem pontosan ugyanez történt.

6. Lebrecht szerint a nagy karmester-egyéniségek eltávozása után a szakma csúcsain is csak tehetséges, de az eredeti művészi alkatot nélkülöző iparosok maradtak. Ezt az állítást nem értékelhetjük az „iparos” fogalmának tisztázása nélkül. A művészek vagy művészetközeli elemzők általában még a jól megalapozott rutinmunkát is lesajnálva használják a kifejezést. A modern gazdaság viszont nem működhet azok nélkül, akik akár a különleges tehetséget kívánó alkotómunkához is megteremtik a szervezési és pénzügyi háttérrel, és azok nélkül sem, akik valamelyes szervezési és pénzügyi készség birtokában próbálnak egyensúlyt teremteni a művészi igényesség és a fogyasztó kiszolgálása között.

Az „iparosok” megjelenése a komolyzene csúcsain pusztán esztétikai szempontból talán csapás vagy tragédia, de tudomásul kell vennünk, hogy természetes következménye a kiemelkedő művészek korábinál sokkal jobb pénzügyi elismerésének. A művész a honoráriumok robbanásáért cserébe kénytelen volt elfogadni, hogy többé nem kényszerítheti rá saját ízlését a hallgatóira úgy, mint azelőtt. A magas művészet iránti tömegérdeklődés és a vásárlóerő bővülése lefelé, az alacsonyabb jövedelmű csoportok felé terjesztette ki a komolyzene közönségét, ezzel pedig a közönségen belül megnőtt a hagyománytisztelő, az eredetiséggel szemben óvatosabb hallgatók aránya.

Ma már a lemezgyárak és a hangversenyszervezők sem kísérletezhetnek nagy pénzügyi rizikó nélkül, ugyanakkor a „nagy nevek” felépítése nekik is kockázat: most már aligha érdekelt bárki is abban, hogy újabb honoráriumrobbanás következze be. A komolyzenei piac ugyanis szintén oligopolizálódott, és a versenygazdaságtanának újabb irodalma bőven tárgyalja a piacfelosztó szövetségekből való kilépésért járó büntetés módjait.

Lebrecht könyve a zeneértőknek szól, és nagyon sok fontos és hasznos információt oszt meg velük. Eközben azonban gazdasági és piaci folyamatokat minősít e folyamatok megértése, sőt elfogadása nélkül. A kép korrigálásához érdemes látni az érem másik oldalát is, és elfogadni, hogy a magas művészet is új kor-szakba lépett. Az élvezet ettől még ugyanakkora maradhat, amekkora régebben volt, csak talán több zeneértőnek kell beérmie CD-felvételekkel, ha valóban kiemelkedő muzsikusként nyújtotta élményre vágyik. Ehhez persze tudnia kell, hogy sok CD-felvétel sohasem hangzott el abban a formában, ahogy lemezre került.

Hogy hiteles-e vagy sem az ilyen hangzásélmény, az hosszas esztétikai viták témája lehet – ez pedig visszavezet oda, hogy milyen áldozatot kíván, ha a magas művészetet, az értékeinek megőrzésével ugyan, ám mégis a fizetőképes tömegigény számára próbálják elérhetővé tenni. Ez nem ugyanaz, mintha „fogyaszthatóvá tételt” mondtunk volna.

# Megjelent a Balkon

2002/5.

Art Lover: Álneves művészek  
Bevezetés a Monty Cantsin-levelezés rejtelseibe. II. rész

„Gyerekekkel, meg ilyesmi, érzelmes jelenet”  
Marta Deskurral beszélget Krakkóban Nánay Fanny

Készman József: A szimuláns. Német–magyar videójáték  
EIKE 1992–2002, You Are Here – installációk és fotók

Erdősi Anikó: LÁZ – Divatmesék Dunaújvárosban  
Kortárs magyar divatfotó-kiállítás

Muladi Brigitta: A formákban megtestesült idea – a vágy esztétikája  
Nagy Gábor György páros kiállítása

Farkas Attila: Atomista megváltás  
ENDT. Multiplication Kecskés Péter fotói

John Warren Gotsch: A művészet tárgya

Baglyas Erika: Marshim – Identitások  
Fiatal izraeli képzőművészek kiállítása

Keiko Sei: Bill Viola aurája. Going forth by day – (Kilépés a fénybe)

Nagy Edina: A történelmi festészet reneszánsza  
Bill Viola – Going forth by day

Kicsiny Balázs: Christian Boltanski: A telefon-előfizetők (Les Abonnés du Telephone)

Tordai S. Attila: Say Hello to Peace and Tranquility

Tordai S. Attila: unstable narratives

Cserba Júlia: Búcsú Riopelle-től, tisztelet Manessier-nek

Ferdinándy György: Székek  
Schäffer Zsuzsa fotóiról

Cserba Júlia: Két párizsi beszélgetés  
Kassovitz Péter, Solymos András

Halász Tamás: Alkalmi csokor  
CoinciDance