Németh Zsolt

A MENNYISÉG URALMA A ZENÉBEN

„A zene a kifejezés és a kapcsolatteremtés egyik legegyetemesebb eszköze; a jelentőségét nem egyetlen kritérium: nyelvezetének történeti értelemben vett fejlődése határozza meg, hanem kifejezésbeli intenzitásának mértéke, belső gazdagsága és emberiessége."

Jordi Savall

Ez az írás René Guénon *A mennyiség uralma és az idők jelei* című könyve olvasása nyomán keletkezett. A francia tradicionalista gondolkodó ebben az élet számos területét vizsgálva mutatott rá arra, hogy az idő előrehaladtával miként szorítja ki a mennyiség a minőséget. A zene azonban kimaradt, bár lett volna miről írnia. A halála óta eltelt kétharmad évszázadban ez a folyamat egyre gyorsabb iramra váltott, s ma már sokkal élesebben mutatkoznak a jelei és teljesebben bontakoznak ki a lépcsőfokai. Szerencsére apró kedvező változásokról is be lehet számolni, amelyekre a cikk végén térek ki.

HANGERŐ

A mennyiség eluralkodása a műzenében elsődlegesen a hangerőben mutatkozik meg. A 18. század második felétől fokozatosan eltűnnek vagy átalakulnak a „gyenge hangú" hangszerek. A csembalót és a még annál is szerényebb hangerejű billentyűs hangszertársait, a spinétet, a virginált és a klavikordot felváltja egy időre a fortepiano, majd máig hatóan a sokkal nagyon hangterjedelmű és -erejű kalapácszongora (Hammerklavier). Itt ráadásul egy további minőségi változás is történt: a zongora acélhúrjait kis kalapácsok ütik meg, míg a csembaló, a virginál és a spinét húrjait pengetik. Tehát, bár látszólag a zongora és a csembaló is billentyűs hangszerek, a hangképzés módja nem azonos bennük, a zongorában „megkeményedik". Egészen más ütni, mint pengetni egy húrt.

A csembaló és rokonai kiszorulásának okáról a zenekarokból fogalmat alkothatunk egy olyan ember soraiból, aki a modern hangszerek pártján állt. Otto Strasser, a Bécsi Filharmonikusok volt hegedűse írja: Bach *V. Brandenburgi versenyét „gyakran adtuk elő csembalóval is* [melynek egyik versenyszólamát játssza e hangszer – *N. Zs.*]. *Ennek hangjából azonban nagyobb teremben csak az írógép zörejéhez hasonló leütéseket lehetett hallani"*. (Strasser 61. o.) A hegedűművész, aki számára egyébként e mű legszebb előadásai azok voltak, amelyeken a versenyszólamot Wilhelm Furtwängler játszotta Bösendorfer zongorán, megfeledkezik arról, hogy egy, a hangszer számára túlméretezett teremben, azaz nem megfelelő rezonátortérben, a vonósok hangja elnyomta a csembalóét, amelyből így valóban szinte csak a megszólaltatásából származó *zörejek* hallatszottak.

A vonós hangszerek körében is óriási a változás a 18. század második felétől. Számos eltűnik közülük: például a teljes gambacsalád, amely pedig oly népszerű volt a reneszánsz és a kora barokk idején, s már Bach is csak különleges hatáselemként használ gambát például a *János-pas-*

*sió*ban a Megváltó halálát megsirató alt áriában. Kiszorul a violino piccolo és tromba marina, amelyekre Vivaldi még versenyműveket írt.

A barokk idején kezd eluralkodni a dallam az addig harmóniaközpontú zenében. A korábban hajlékonyabb játékra, például arpeggiók megszólaltatására is alkalmas vonók átalakulnak, több hang egyidejű megszólaltatását egyre ritkábban írják elő a zeneszerzők, holott régebben kedvelt játékmód volt. A 20. század közepétől megkezdődik a vonósok bélhúrjainak fém- vagy fémszálas húrokra történő cserélése: ezek természetesen máshogy, keményebben szólnak, mint bélhúros elődeik, és nagyobb hangerőre képesek.

Szerény hangerejük és lágy tónusuk miatt a pengetős hangszerek is kiszorulnak a zenei együttesekből. Már különleges effektusként jelennek csak meg, például Don Giovanni szerenádjának kíséretekor a mandolin Mozart operájában. Mindössze a romantika igényeinek megfelelően átalakított – értsd: megnövelt méretű és hangerejű – hárfa kap helyet viszonylag sok darabban.

A kor szelleme a fafúvósok sorát is megtizedelte. Eltűnt például a görbekürtök (Krummhorn) teljes családja, de a chalumeau és a basszetkürt is, amelyek szerepét a klarinét vette át. Ugyancsak finom, lágy hangjuk miatt a teljes blockflöte-család is kiszorult, pedig a *IV. Brandenburgi verseny*ben a három koncertáló szólamból kettőt Bach a számukra írt. Vivaldi és Telemann még versenyművek és kamaradarabok sorát alkotta erre a hangszerre, és zenekarukban is szerepeltették. A mai tájékozatlan koncertlátogató meglepődhet azon, hogy a rézből készült fuvola miért a fafúvós hangszerek családjába tartozik, de elődje valóban fából készült, jelenlegi társánál szerényebb volumenű, ám finomabb hanggal. A fuvola anyagának átalakulása volt az ára a megmaradásának a zenekarokban. A feledés homályába merült a dulcián, amit a fagott



Jordi Savall (sz. 1941) viola da gambával

szorított ki, a hullámos testű szerpent és a cink (Zink), ez a trombitáéra emlékeztető hangú, a neve ellenére fafúvós hangszer.

A rézfúvósok körében nem történt enynyire drámai tizedelés. A fontos változás itt a ventilszerkezet megjelenése a trombitán és a kürtön, ami segített teljessé tenni a korábban „lyukas" hangsorukat, amely nélküle kizárólag az alaphang felharmonikusaiból állt. Így a rézfúvósok kifinomultabb dallamok megszólaltatására váltak képessé, és jobban illeszkedtek a zenekari játékba, amit a zeneszerzők alaposan ki is használtak, növekvő szerepet juttatva nekik. Ennek számtalan példája adható: viszonylag koraiként Schubert *VII. (C-dúr) szimfónia*jának indítását említeném. A harsonák szélesebb, nagyobb hangerő kiadására képes

szájat és új menzúrát kaptak. A rezek jelentősebb szerepe és egyre nagyobb száma a zenekarokban szükségszerűen vezetett a hangzás keményedéséhez és a hangerő jelentős növekedéséhez. Wagner operái, Bruckner késői szimfóniái vagy Richard Strauss és Mahler művei korábban nem látott mennyiségű rézfúvóst foglalkoztatnak, melyek között már a romantika idején kifejlesztett hangszerek (például tuba) is növekvő szerephez jutnak.

Az ütőhangszereknek a reneszánsz idején még széles palettája a barokk fénykorára és a bécsi klasszika idejére jószerével egy takart üstdobpár használatára szűkült, hogy a romantika újra egyre többet használjon közülük, de az üstdobok takaratlan, azaz keményebb hangzást eredményező alkalmazására térjen át. Ha az ütőhangszereknek a romantika általi újszerű használatának legkorábbi és legsarkosabb példáját keresem, akkor Berlioz *Requiem*jét kell említenem. Az Utolsó Ítélet harsonáinak felhangzása után hat üstdob és két nagydob folyamatos pergése által szolgáltatott „orgonaponton" lép be a kórus a *Tuba mirum*mal. A hatás drámaisága elképesztő, a hallgatónak a hideg futkározik a hátán, ám ízig-vérig profán művet hallunk. A zenekar és az énekkar létszáma korábban nem látott méretű, annyira, hogy mai előadásához is több kórusnak kell összefognia, és a zenekarnak vendégmuzsikusokat kell foglalkoztatnia. Berlioz más szakrálisnak tűnő művei is valójában világi alkotások.

Az európai hangszerfejlődéssel érdekesen állnak szemben azok a helyek, ahol még hagyományos zenét játszanak hagyományos hangszereken. *„Volt alkalmam (2013-ban) egy ősi üzbég hangszerkészítő dinasztia ma élő tagjával találkozni és megtekinteni a műhelyét. A felhasznált anyagok, a hangszer formája, kivitele évszázadok óta változatlan. Még a húrokat is maguk készítik. Miközben a nyugati világ igyekszik felhasználni a modern anyagokat és technológiákat a hangszerkészítésben, ezzel szemben az üzbég hangszerkészítő tradíció figyelmen kívül hagyja a mai világ vívmányait".* (Szabó 178. o.) Az okot is szépen fogalmazza meg a rögtönzésen alapuló hagyományos zenét játszó Szabó Sándor: *„Az archaikus kor zeneiségéből eredő, évezredeken átívelő kultúra ma is csodálatra méltó sajátossága volt az átörökítés módja. Akkoriban nem létezett az a technikai háttér, ami a mai világot teljesen kiszolgáltatta az információt tároló eszközöknek. A zenék azzal a lélektani alapállással szólaltak meg az ember által, hogy az egyszeri és megismételhetetlen lesz. A zene lejegyzése nem is merült fel, hiszen az előadás mindig emlékezetből és gyakran improvizálva történt. A zenedarabokat nemzedékek adták tovább egymásnak, apáról fiúra, anyáról leányra, mesterről tanítványra örökítve terjedt tovább a jövő számára"* (Uo. 58. o.) A hangszerek készítésének mestersége szükségszerűen ugyanúgy öröklődött, mint a zene maga.

A hallgatóság

Bár a hangerő növekedése és fémesedése önmagában is elég indikációja a mennyiség előretörő uralmának a 19. század elejétől, a közvetlen kiváltó okot is érdemes szemügyre venni. Egyre nagyobb zenei együttesek kezdtek kialakulni, melyek egyre nagyobb közönségnek játszottak, egyre tágasabb termekben. Vessük össze például a fertődi vagy a drottingholmi kastélyszínházat, amelyben operákat adtak elő, az alig száz évvel később épült budapesti Operaházzal. A méretek megsokszorozódása szembetűnő, és nemcsak az épületé, hanem a színpadé és a zenekari ároké. Ahogy a közönség létszáma tovább növekedett,[1] az operaházak és a koncerttermek mérete lépést tartott a növekvő igénnyel. Ennek jó példája a New York-i Metropolitan Opera, amelyet Dietrich Fischer-Dieskau *hodálynak* nevezett és nem volt hajlandó fellépni benne. A 20. század talán legjobb daléne-

kese leheletfinom árnyalatok kifejezésére alkalmas, sokszínű, ám viszonylag szerény vivőerejű hanggal volt megáldva, s joggal aggódott, hogy az elveszne benne. Vajon mennyire alkalmas operaháznak egy olyan épület, ahol a finomabb hangok nem érvényesülnek?

A zenehallgató réteg bővülésének a plebejus körből egy korábbi, jól ismert példája, hogy Bach zenekari szvitjeit lipcsei kávéházakban játszották nagy sikerrel: az volt a kor „popzenéje". Ez nagyon világos ismérve annak, hogy mennyit zuhant a közönség színvonala az azóta eltelt szűk háromszáz év alatt, hiszen ma ez már anakronisztikus lenne. A mai kávéházakban és éttermekben hangszórókból dől valami igénytelen zenei lötty. A barokk kor világi zenedarabjai már csak hangversenytermekben csendülnek fel, igényesebb és műveltebb hallgatóság előtt, a széles tömegek által hallgatott popzene pedig színvonaltalan és hangerőközpontú (tisztelet a ritka kivételnek).

Nyilvánvaló, hogy minél szélesebb közönséghez kíván szólni, annál alacsonyabb színvonalú lesz a muzsika. Napjainkban „a zene mindenkié"; a „nagyközönségnek" szóló zene nívója pontosan mutatja ezt, amelynek bírálatára itt nem kívánok szót vesztegetni: a folyóirat más cikkeiben több szerző is megtette. Idézni kívánom viszont a Guénon-könyv fordítójának egy találó megállapítását. Buji Ferenc hívta fel a figyelmet arra, hogy a 20. század utolsó harmadának populáris zenéje a rock (szikla) nevet kapta, majd kialakult a hard rock (kemény szikla) irányzat. Ezeket később felváltotta a metal, majd a heavy metal (nehéz fém) zene. (Guénon 175. o. lábjegyzet.) Megkövesedés, majd fémesedés. Megszületett a techno is, ami már nevében nyíltan felvállalja, hogy hangsúlyozottan mesterséges, embertelen, sőt az acid (sav) „zene".

A középkorban a műzene hallgatói körét az uralkodóház, az arisztokrácia és a főpapság alkotta, tehát „beavatottak". Ebben a körben ilyenfajta szellemi kilengésekre természetesen nem volt lehetőség. Ez a kör egyben a zenészek eltartója is volt, ami korlátozta az együttesek létszámát, de szükség sem volt a maihoz hasonló méretű ének- és zenekarokra. Gyakran akadt közöttük gyakorló muzsikus is: Nagy Frigyes császár például képzett fuvolajátékos volt.

TÉMÁK

Az operák, oratóriumok, kantáták témája a preklasszikus időszakban szinte kivétel nélkül emelkedett, hőseik uralkodók, félistenek vagy bibliai hősök. Paradox, hogy az a Mozart, aki több ilyen opera seriát (komoly operát) ír, és még huszonnégy éves korában az *Idomeneo, Kréta királyával* e stílus valaha készült legjobb darabját alkotja meg – hogy azután e műfaj viharos gyorsasággal idejétmúlttá váljon –, maga lesz élharcosa az opera témái és szereplői profanizálódásának. A *Figaró házassága* főhőse egy komornyik és egy komorna, akik megleckéztetik gazdájukat, a grófot, a *Varázsfuvolá*ban színpadra engedi a széllelbélelt Papagenót és az akarnok Monostatost, a *Cosi fan tutte* pedig már semmi másról nem szól, mint a női hűtlenségről. Innentől kezdve nincs megállás, az operák témája és szereplői ritka kivétellel a profán körből kerülnek ki. Borbélyok, vízhordók, cigánylányok, vadászok, gyöngyhalászok, kocsmárosok, vándorszínészek, prostituáltak válnak operahő-

[1] [Az előző oldalhoz] Ma már szükségszerűen a polgári réteg alkotja szinte kizárólagosan a hangversenyek, operaelőadások hallgatóságát. Köztük vannak komoly zenebarátok, sőt hozzáértők és mecénások, de sznobok is. A Bécsi Filharmonikusok újévi koncertje vagy a Met nyitóelőadása társasági esemény méregdrága belépőkkel, amely ma már elsősorban arra szolgál, hogy pénzes sznobok „megmutassák magukat" ott.

sökké, általában plebejus mivoltukhoz illő, kevéssé emelkedett, szenvedélyektől túlfűtött történetekben. A szakrális zene az oratóriumokba és az egyházi zenébe szorul vissza, bár közülük számos alkotás nagyon is világias.

HANGOLÁS

A mai zenekarok hangolása az *a* = 440 Hz rezgésszámon alapul. Ez azonban nem mindig volt így: a „normál" *a* hanghoz évszázadokkal ezelőtt alacsonyabb frekvencia kapcsolódott. A mai hangolás már egy szekunddal, azaz egy egész hanggal följebb van, mint a reneszánsz vagy a barokk idején. A magasabb hangolás szükségszerűen élesebbé teszi a zenekar megszólaló hangját. Itt is a keményedést figyelhetjük meg: ugyanazt a „szolidifikációt", amiről Guénon az élet oly sok vetületében írt. A régizenét autentikusan előadó, azaz az eredetivel megegyező hangszereken játszó együttesek tekintettel vannak erre: alacsonyabb rezgésszámú *a*-val hangolnak, amit gyakran meg is adnak felvételeik kísérőfüzetében.

A HANGSOROK

A zenei hangközök alapja az oktáv: egy adott, illetve egy hozzá képest kétszeres rezgésszámú hang viszonya, amit a fül kellemesnek talál. Ezt a hangközt a világ különböző tájain másként osztották föl. Az eurázsiai népzene öt hangot használ(t), így jött létre a pentaton zene. Az indiai szubkontinensen 22-es az oktáv felosztása. Az európai műzene hétfokú – benne öt egész és két fél hangközzel –, az összes félhanggal együtt tizenkettő. A barokk idejére már csak a dúr és a moll hangsorok maradtak használatban, pedig korábban jóval több volt. Mellőzésük oka a polifónia és a modulációk iránti igény megjelenése a reneszánsz idején. Ezek olyan skálákat követelnek meg, amelyekben a hangközök azonos frekvencia-arányban állnak egymással, hogy alkalmasak legyenek többszólamú muzsikálásra.

Bár az antik görögség még kis egész számok aránya alapján hozott létre „tiszta" hangközöket, világossá téve a zene és a matematika kapcsolatát, az ezekből felépített hangsorok alkalmatlanok többszólamú és hangnemváltásokat igénylő zenék megszólaltatására, mert hamis hangok jelennek meg bennük. Szükségessé vált olyan temperált hangsorok kialakítása, amelyekben a „tisztához" képest eltérő hangközök szerepelnek, viszont minden hangsorban azonosak. (Tarnóczy 216. o.) A temperálás nem más, mint a fül becsapása. A temperált hangrend átment a vizsgán, miután Bach *Das wohltemperierte Klavier* című gyűjteménye, melyben (majdnem) minden hangnemben szerepel darab, lejátszhatónak és jól hangzónak bizonyult. Ez a hangrend vált azóta uralkodóvá az európai zenében. Az „iskolázott fülű" hallgató hozzászokott ehhez a skálához és már észre sem veszi, hogy diszkréten becsapják a fülét.

Amióta az európai zene átlépte a Rubicont, azaz szakított a tiszta hangközökkel, csak idő kérdése volt, hogy olyan irányzata jöjjön létre, amelyik már nyomokban sem törekszik harmóniára, szakít a zene eredeti értelmével. Ez a 20. század elején következett be, élharcosai az „új bécsi iskola" súlyosan sérült személyiségű szerzői voltak. Ma már gyakorlatilag tilos harmonikus műzenét komponálni. Világosan látszik, hogy a minőség feladása a mennyiség javára hova vezetett a zenében is.

Az indiai zene a 20. századig nem lépett az európai „zenefejlődés" útjára és még erősen őrzi hagyományait.[2] Jellemzően egyszólamú, a dallamhangszer, ami leggyakrabban szitár, ha

[2] Új keletű minőségvesztéséről lásd Hortobágyi László hivatkozott írását.

kíséretet kap, az többnyire csak ritmikus. Bár a *rágá*k előadásának szigorú szabályai vannak, például egy adott darab csak bizonyos napszakban játszható, a zene alapvetően a pillanatban születik, „rögtönzés". Az európai fülnek unalmasnak tűnhetnek ezek a darabok, és a szokatlanság érzetét csak növeli a nálunk megszokottnál jóval bővebb hangsor, ám sok szempontból mégis közelebb állnak a muzsika lényegéhez, mint az európai műzene.

Összegzés

Ez az írás csupán felvillantani szándékozta azokat a fő elemeket, amelyek a mennyiség uralmához vezettek az európai zenében. Nem tértem ki például arra, hogy az alapvetően improvizatív középkori és reneszánsz zene miként kényszerült kötött formákba (például francia nyitány, triós forma, versenymű, szonátaforma, szimfónia). Nem szóltam az öncélú virtuozitás terjedéséről. Nem részletezem azt sem, hogy a sztárok naptára évekre előre tele van: futószalagon követik egymás fellépéseik és CD-felvételeik. Egy mai muzsikakedvelő szinte mindig reprodukált zenét hallgat: vagy hangfelvétel jelenti a reprodukciót, vagy az interpretáció, azaz lekottázott zene előadása. A mennyiség szükségszerűen megy a minőség rovására. Természetesen egy pillanatig sem kívánom tagadni, hogy a barokk, a bécsi klasszika és a romantika nagyszerű zenedarabokat alkotott, melyek közül magam is számosat kedvelek. Ugyanakkor egyértelmű, hogy az európai zene akkor már lejtőn volt, s a hanyatlást csak néhány komponista zseni művei ellensúlyozták.

A fentiek – a teljességre való törekvés nélkül – igazolják a Guénon által megrajzolt tendenciák érvényesülését a zene területén is. Láthatjuk azt is, hogy a „deviáció" korszaka átlépett a felforgatásába (Guénon 220. o.), hiszen a posztmodern zene és szellemi közege már nem elsősorban a szorosan vett mennyiséget hajszolja, hanem kifejezetten minőség- és szakralitásellenes, s – Guénon szóhasználatával – *„infernális szuggesztiók"* erősödő befolyása alatt áll. Ez a populáris zene területén a legnyilvánvalóbb, de a „komolyra" éppúgy igaz. Érdemes mindezeket összevetni Kuli László soraival az építészet mai állapotáról: *„Kortárs művésszé csak a lefelé nyíló kapuk nyitogatása emeli az elkövetőt"*. (Kuli 104. o.) Az építészmérnök szavai rezonálnak Guénonéira, aki szerint ez a világkorszak *„a legalacsonyabb rendű lehetőségeket"* próbálja ki, amit a korábbiak nem tettek meg (Guénon 200. o.), mert nem nélkülözték a szentséget.

Guénon rendkívül messzire látott előre, azonban reménykedem, hogy egy dologban tévedett: a „végállapot" leírásában. Teszem ezt azért, mert az élet több területén is tapasztalom, amiről e cikk utolsó fejezete szól: egy elenyésző számú, de lassan gyarapodó kisebbség kísérletét a visszatérésre a normalitáshoz. Persze lehet, hogy a korszellem legyűri ezeket, mint korábban más hasonlókat.

Utószó: visszatérési kísérlet az emberi és minőségi zenéhez

A 20. században érdekes ellenakció indult a fent leírt tendenciákkal szemben a preklasszikus zenét játszó művészek egy szűk körében. Még az 1890-es években Arnold Dolmetsch (1858–1940) elkészítette több régi hangszer (lant, csembaló, viola da gamba) másolatait, majd erre a célra önálló hangszerkészítő műhelyt hozott létre. (Hegedűs 354. o.) 1915-ben könyvet írt a 17–18. századi muzsika tolmácsolásáról, és annak megszólaltatására 1925-től az angliai Haslemere-ben évente régi zenei fesztivált szervezett. Egyik tanítványa, Marco Pallis (1895–

1989) megalapította az English Consort of Viols nevű együttest, amelynek tagjai gambákon és akkordikus hangszereken szólaltattak meg elsősorban 16–17. századi angol muzsikát. Sokat tett a korhű hangszereken való előadás polgárjogot nyeréséért Wanda Landowska (1879–1959), aki csembalón kezdte játszani Bach és kortársai műveit. Ezek a próbálkozások egy ideig elszigeteltek maradtak.

Az áttörést a közelmúltban elhunyt Nikolaus Harnoncourt (1929–2016) munkássága jelentette, aki 1953-ban létrehozta a Concentus Musicus Wien nevű együttesét, amelyet kizárólag korhű hangszereken játszó muzsikusok alkottak.[3] Ő maga a Bécsi Filharmonikusok csellistájából képezte át magát gambajátékossá, és tanulta meg a gyakorlatban zenésztársaival együtt szinte a nulláról a barokk játéktechnikát és kifejezésmódot. Törekvéseihez más országok elkötelezett zenészei csatlakoztak. Hatalmas lendületet vett a korhű játékmódok kutatása, a konzervatóriumokban tanszakokat indítottak a régi hangszereken (például csembaló, lant, gamba) való játék oktatására. Hangszerkészítők sora szakosodott megfelelő korhű hangszerek készítésére régizenét megszólaltatók számára, főleg múzeumokban vagy magángyűjteményekben fellelhető darabok másolatai alapján.

A világ – úgy a zenészek, mint általuk a közönség – is elkezdte tanulni és megszeretni a preklasszikus zene újfajta hangzását és játékmódját. Európa szinte minden országában alakultak régizenét magas színvonalon játszó együttesek, amelyek fokozatosan elhódították a preklasszikus muzsika iránt érdeklődő hallgatóságot a modern hangszereken játszó, nagy hagyományokkal rendelkező zenekaroktól. Ma már ritkaságszámba megy, ha barokk darabokat modern hangszereken játszó együttesek tűznek műsorra, sőt a bécsi klasszika repertoárját is egyre kevésbé képesek maguknak megtartani a gyarapodó számú régizene együttesekkel szemben. Ugyancsak értő és szélesedő közönségre találtak a néhány tagú ének- és hangszeregyüttesek, illetve szólisták is.

A preklasszika zenéjére szakosodott énekkarok taglétszáma csekély: a visszafinomodott zenekarokhoz kisebb kórusok illenek. Mivel kisebb a létszám, a tagok felelőssége és szerepe a megszólaltatásban értelemszerűen sokkal nagyobb, mint



Nikolaus Harnoncourt

egy száztagú énekegyüttesben, és ez intenzívebb művészi jelenlétet von magával. Egyre több olyan CD-t adnak ki, amelyen minden kórusszólamot egyetlen művész szólaltat meg, aki viszont szólista kvalitású. Bach *h-moll miséjének* első ilyen felvétele Joshua Rifkin vezényletével (1982) revelációszámba ment, azonnal rangos elismeréseket kapott, és példája követőkre talált.

Meg kell emlékeznünk egy további, szerencsére még élő művészről, Jordi Savallról, aki virtuóz gambajátékos, és személyében, illetve

[3] Tette ezt részben azért, mert nem voltak ínyére a katonás precizitással zenélni kívánó karmesterek, mint például Széll György, másrészt hangszeres művészként nagyobb előadói szabadságot szeretett volna kapni.

együtteseivel elsősorban reneszánsz zenét játszik, kalandozásokkal a barokk területére, természetesen korhű hangszereken. Ez utóbbit tán említeni sem kellene, hiszen a reneszánsz és a modern zenekarok hangszerállománya között igen csekély az átfedés. Savall legfontosabb hozzájárulása a preklasszikus zene játékmódjához az improvizatív elem hangsúlyozása. A koraromantika idejétől a lejátszandó muzsika már pontosan rögzített. A szerzők megadják a tempójelzéseket, minden szólam minden lejátszandó hangja ott szerepel a kottában. A zenekari műveket karmester vezényli, aki általában már nem azonos a szerzővel, tehát interpretációt hallunk, a kotta értelmezését. Ez természetesen lehet nagyon magas színvonalú. Improvizációról szó sem lehet – a romantika korától már versenyművek kadenciájában sem! –, a kotta szent, azt a legaprólékosabban kell követni.

A preklasszikus zenekari művek előadását a maguk idejében általában csembaló mellől irányította a szerző, vagy, mint Vivaldi, az első hegedűs posztjáról. A legtöbb korhű hangszereken muzsikáló együttes „karmestere" is hasonlóképpen jár el, és személyesen játszik valamilyen szólamot.

Közismert, hogy amint haladunk visszafelé az időben, a ránk maradt kották egyre vázlatosabbak: egyre kevésbé rögzített a lejátszandó zene, illetve az előírt hangszerek köre. Metronómjelek nincsenek, hiszen az eszközt Mälzel csak 1816-ban találta fel. A basso continuónak (a basszus kíséretnek) mindössze a vázát rögzítette a preklasszikus korok zeneszerzője, és azt a billentyűs vagy pengetős continuo-játékosnak magának kellett megharmonizálnia. Díszítések is egyre kevésbé szerepelnek a kottákban: azokat a művészeknek kellett előadás közben rögtönöznie. Az improvizációs készség alapkövetelmény volt még a barokk kori előadóművészektől is, a 19. századtól, „a kotta a szent" idejétől kezdve azonban ez megszűnt.

A régizenét ma játszó muzsikusoknak elméleti és gyakorlati kutatásokat kell végezniük, hogy egy kor játékstílusában, illetve adott zeneszerző kifejezésvilágában otthon lehessenek, és odaillő stílusban tudják megteremteni azt, ami a kottában nem szerepel. Amikor ez sikerül, akkor a zene hatása elementáris. Az ilyen, bizonyos keretek közötti *improvizáción* alapuló muzsika rendkívül szabad, egészen más levegőt lehel, mint akár a legmagasabb színvonalon *interpretált*, pontosan lekottázott zene. (Király)

Hivatkozások

Guénon, René: *A mennyiség uralma és az idők jelei*. Második, javított kiadás. Ford. Buji Ferenc. Debrecen, 2006, Kvintesszencia Kiadó.

Hegedűs Zoltán: Arnold Dolmetsch, Marco Pallis és az English Consort of Viols. *Magyar Hüperión* (Budapest) 5. évf. (2017) 3. sz. (ősz) 353–356. o.

Hortobágyi László: Acid-Hindusthan. Online: www.guo.hu/___WORDPRESS/Laszlo-Hortobagyi_Gayan-Uttejak-Orchestra/_Thoughts_Hortopaedia/1985_Acid-Hindusthan_(eL-Horto1985)_HUN.pdf. (Utoljára megtekintve: 2018. január 31.)

Király Péter zeneismertetői. *Magyar Hüperión* (Budapest) 5. évf. (2017) 2. sz. (nyár) 228–235. o.

Kuli László: A kortárs-jelenségről. *Magyar Hüperión* (Budapest) 2. évf. (2014) 1. sz. (február–április) 99–105. o.

Strasser, Otto: *És ezért még fizetnek is… Életem a Bécsi Filharmonikusok között*. Ford. Ormay Imre. Budapest, 1980, Zeneműkiadó.

Szabó Sándor: *Zenélő őskelet*. Budapest, 2015, Püski.

Tarnóczy Tamás: *Zenei akusztika*. Budapest, 1982, Zeneműkiadó.