

FELKELTE ELŐTT című regénye – bár megrázó dokumentum a szenvedő, megalkuvásra kényszerülő emberről – rossz regény. Egy jó író rossz regénye. Részben talán hegeliánus optimizmusa miatt: Nietzsche, Heidegger és Jaspers után már korántsem lehetünk afelől biztosak, hogy „*aki ésszerűen néz a világra, arra a világ is ésszerűen néz*”.

Szöke Katalin

## A TAGADÁS ESÉLYE

*Nicolaus Harnoncourt: A beszédszerző zene.*

*Utak egy új zeneértés felé*

*Fordította Péteri Judit*

*Zeneműkiadó, 1989. 259 oldal, 135 Ft*

Még a régi hangszeres előadás körül dúló (bár az utóbbi években jelentősen lanyguló) viták közepette is valószínűleg mindenki egyetért azzal az állítással, hogy a szóban forgó irányzat a hitelesség problematikája körül forog. Amennyire kevéssé cáfolható, annál kevesebbet mond e kijelentés. Nem hiszem, hogy akad muzsikos, aki esztétikai credójától függetlenül ne álltaná magáról, hogy célja a zeneszerző elképzeléseinek minél hitelesebb megvalósítása. Látszólag olyan evidenciáról van szó, melynek már pusztá kinyilvánítása is lautoлогия. Ha ezzel szembeállítottam a modern és a régi hangszeres interpretációk közötti elementáris különbséget, akkor világossá válik, hogy a dolog a hitelességfogalomnak nem meglétén, hanem értelmezésén múlik. A konvencionális szemléletű előadó hitelességén egyfelől a személyes átélés hitelét érti, valami szubjektívet és mindenképp a zenélés hogyanját. Ennek a személyes felfogásnak azonban az ára a kotta örök érvényű objektivitásába vetett hit – az a nézet, mely szerint a kotta egyszer s mindenkorra, végleges alakjában rögzítette a művet, így nincs is vele más feladat, mint hogy „el kell olvasni”. Az, hogy a hitelesség attól a közegtől is függhet, amelyben a kottát értelmezik, jobbára fel sem merül az átlagos előadóban.

A „historikusok”, akik régi hangszeren játszanak, a hiteles előadáson mindenképp

valami kézzelfogható dolgot értenek, vagyis a zenélés közegét semmiképp sem eleve adottnak fogják fel. A cél végeredményben a hitelesség hiteles értelmezése. Ez azonban csak az első lépés. A második, hogy a hitelesség számukra: történeti hitelesség. Azoknak az egyébként kisebbségben lévő muzsikosoknak a játéka – például Gustav Leonhardté –, akiknek célja bevallottan egy optimális korabeli előadás felelevenítése, rendszerint olyannyira kötődik saját személyükhöz, hogy elvi nyilatkozataikat lehetetlen végiggondolt álláspontnak tekinteni; sokkal inkább valamiféle ideologizálási kényszerrel lehet szó, amelyet nyilván pusztán a korabeli hangszer jelenléte kényszerít játékosára. Másfelől viszont a rekonstrukció vádja ellen nagyon helyesen, jó ösztönrel tiltakozó zenészek a történeti hitelességet mégsem tudják meggyőzően definiálni másképp, mint éppen – még ha különféle fenntartásokkal konszolidálni is próbált – rekonstrukcióként. Életerős, telivér zenélésükkel párhuzamosan az érvelés e döntő ponton elakad, és általában oda lyukad ki, hogy „végül is a tehetség dönt”. Ez bizony lapos közhely, amely mögül minden szilárd elvi háttér hiányzik. A zenetudománytól várni megoldást kifejezett naivitásra vall. Nemcsak azért, mert semmiféle elmélet nem lehet meg hiteles praxis híján, de azért is, mert az újabb zenetudomány a maga teóriái helyett soha nem volt képes ezeken túlmutató elvekket szolgáltatni, olyan elvekket, amelyek a teóriát és a praxist egymástól nem szétválasztják, hanem éppen közös nevezőre hozzák. Adva van tehát egyfelől egy, létjogosultságát önnön művészi erejével bizonyító gyakorlat, és adva vannak másfelől az ugyane gyakorlatot művelő muzsikosok, akik nem képesek meggyőzően számot adni arról, voltaképp mit és miért csinálnak (mégoly jól); adva van a legtöbb régi hangszeres muzsikuson úrrá levő ideologizálási kényszer, és adva van maga a „historikus” zenélés, amely állítólag a konvencionális felfogástól eltérő elvekre épül, ám az ideológiák ezekkel az elvekkel adósak maradnak.

Nicolaus Harnoncourt alakja ugyanilyen Janus-arcúnak tűnik. Egyrészt ő az, aki a „historikus” mozgalom mögé mindeddig az egyetlen komplex elvi háttérrel vetítette. 1950-ben alapított osztrák együttese révén (mint csellista és mint dirigens) az egész mozgalom

elindítója és máig talán legmarkánsabb egyénisége. Másrészt azonban ezen a pályán sokkal inkább a start volt véletlenszerű, és az érkezés (önmagá elvi megalapozása) a törvényszerű. Az Harnoncourt-féle elviek jelentősége ugyanis korántsem a többi régi hangszeres teória folytatásában, összefoglalásában, netán kiegészítésében van. Mindez legfeljebb az indulást jelentette számára, ám a következtetés túllép, mi több: szembehelyezkedik velük. Harnoncourt gondolkodásában – mely ezen a ponton valamennyi régi hangszeres előadótól különbözik – minőségileg új hitelességfogalom jelent meg. Egy olyan hitelességé, amely a maga történetiségét megtagadja, és ennek helyébe a mát mint egyetlen hiteles jelenfogalmat, mint egyetlen realitást és emiatt a jelenközpontúságot mint a hitelesség egyetlen hiteles kritériumát helyezi; a hitelesség olyan értelmezését, amely a „historikus” vagy régi hangszeres mozgalmából ered ugyan, de abból már nem levezethető.

(A Zene és a zenék) A bajok magával a „historikus” szóval kezdődnek. Felettébb kérdéses ugyanis, hogy historikusnak nem éppen a mai hagyományos zeneélelet kellene-e nevezni. Harnoncourt hozzávetőleges dátumként 1800-ban jelöli ki annak a másik zenekultúrának végpontját, amelynek volt ereje hozzá, hogy a világot önmagából mint univerzális központból lássa és láttassa; annak a kultúrának végpontját tehát, amely jelenközpontú volt. A felhangzó zene mindig kortárs zene volt, és így puszta létevel mindig a jelenre mutatott és vonatkozott. A zene soha nem szakadt el teljesen a közegtől és alkalomtól, amely létrehívta, alkalom híján pedig létre sem jött; ha olykor csupán infinitezimális mértékben is, de valamennyit szükségképp mindig megőrzött ennek az alkalomnak a megismételhetetlenségéből. Az ilyen érvelés persze csapdát rejt. Nevetéses volna itt a múlt hiányáról beszélni akkor, amikor a művek tünékenységet éppen az öröknek látszó tradíció biztosította. A jelen éppen azért kerülhetett a centrumba, mert az áramlás a múltból a jelen felé töretlen volt. Másfelől, miközben a korábbi zeneművek egyes periódusokban valóban eltűntek a jelen horizontjáról, a döntő mégis az, hogy amikor jelen voltak, üzenetüket akkor is a mindenkori jelen abszolútnak vélt értékrendszerében

fejtették ki. A jelen burokként fogta körül a zenét ekkor, olyan burokként, amelynek áttörése magának a zene határainak áttörése lett volna. Mindezzel szemben áll a mi XIX. századi alapokon nyugvó XX. századi zenekultúránk, ahol a jelencentrum helyett történelem felettinek, időtlennek vélt plató a muzsikusz nézőpontja, olyan plató, amelyen az öröknek vélt tradíció és a tünékeny mű egymással mintegy helyet cserél (a mű veszi fel az időtlenség jegyeit, miközben a hagyomány elillan), és ahonnan nézve Európa újabb zenetörténetének csaknem valamennyi zenéje letszés szerinű ponton és időben életre kelthető. A kérdés éppen az, hogy centrum híján valóban életre kel-e, és ha igen, úgy ez az élet még ugyanaz az élet-e. A tradíció korában ontológiailag nem is „zenéről”, hanem „a teljes élet zenei aspektusáról” kellene beszélni. A tradíció lezárulása ezzel szemben időtlen és preegzisztens „Zene”-fogalmat teremtett, amelynek hivatása, hogy az egyes zenéknek az életből rájuk tapadt összemérhetetlenségeit felszámolja.

Néhány „szakmai” érveléssel vagyok kénytelen illusztrálni, hogy a zenék és a „Zene” megkülönböztetése nem merő teoretizálás, hanem az elképzelhető legkézzelfoghatóbb folyamatokat jelzi. Harnoncourt könyve mint ennek, vagyis a jelenek összemérhetetlenségeinek bizonyosságaként is olvasható. Az egyes hangközök például, amelyek mai hangolási rendszerünk Prokrusztész-ágyában egymáshoz igazodnak, a XIX. századig bezárólag még szorosan tapadtak az abszolút hangmagasságokhoz, vagyis nem absztrahálódtak attól a helytől-közegtől, amelyben előfordultak. Ezért, hogy a hangközöknek mind önálló karakterük volt. A hangszerépítés ugyanígy híján volt a normáknak: néhány természetesnek tekintett alapelv mellett jószívről valamennyi csembaló vagy hegedű egyedi terv alapján készült. Az egyes úpusok még nem érelődtek össze annyira, hogy mai homogénizáló hangszerneveink maradék nélkül illenének rájuk. Ismeretlen volt a standard hangolás is. Francia földön több hanggal mélyebben játszottak, mint az olaszoknál, akiknek hangolása viszont még a mainál is feljebb ment; a ma éppen Harnoncourt által propagált (a mai általános megállapodásnál mintegy fél hanggal mélyebb) hangolás éppúgy nem volt egységesen

elterjedt, ahogyan egyik másik sem. Azután a legnagyobb nehézségbe ütközött valamely világi mű előadása orgonával a templomban: az orgonák külön hangolásban épültek ugyanis, és a többi hangszernek ehhez kellett alkalmazkodnia. Azt, hogy a zenéből Zenébe való átváltozás mennyire anyagszerűen történik, a kottatrárs területéről vett egyik Harnoncourt-példa illusztrálja. A kötősvet ma egy pontosan körülrít játékmód rögzítéseként, nevezetesen a hangoknak megszaktás nélküli összekapcsolásaként olvassuk. Így interpretáljuk a jelet, akár egy Bach-, akár egy Puccini-kottában találkozzunk vele. Harnoncourt értelmezésében azonban az (v nem hasznosítható közvetlenül az artikuláció számára, jelentése nem vizuálisan, Harnoncourt szavával: nem festményszerűen hat. Jelöl ezzel szemben egy határozott akcentust és egyidejűleg egy halkítást – egy olyan effektust tehát, amely a festményszerű kottaolvasás számára nem kódolható. A jel jelentését *ma* tehát csak több jellel tudnánk reprodukálni – ha tudnánk, ám nem tudjuk, mert konkrét érzékiségét a mai notációs analitikus átütődje nem képes visszanyerni. A kotta a tradíció korában nincs rászorulva arra, hogy teljes egészében és mindenáron előadói utasítássá váljon: ez utóbbinak szerepét a tradíció maga vállalja, míg a kotta egyszerűen a művet mint struktúrát rögzíti.

A mű- és az előadás-terminusok új viszonya kétirányú folyamatot bont ki előttünk. Az egyik oldalon a két fogalom konvergál, vagyis önmagukkal épp akkor azonosak, amikor a másikkal is részeseznek. A korabeli zenehallgató a művet, szemben a mai polarizáló felfogással, magával az aktuális előadással azonosította. Az eredmény ehhez képest váratlan. Miközben maguk a jelenségek egymásba olvadnak, hiteles definíciójuk éppen most, Harnoncourt nyomán körvonalazódik: közegük összemérhetetlenségének feltárásával a műfogalom immár nincs átfedésben az előadás fogalmával.

Harnoncourt gondolatmenete ugyanakkor magába foglal egy potenciális korszak-definíciót is. A beszédszerűség, amelyről alább szó esik majd, voltaképp a modern európai zene-kultúra egyes korszakainak közös nevezője, ledöntve a „barokk”, „klasszikus” és hasonló terminusok közötti falakat (és velük együtt magukat a terminusokat is, amelyeket nem kis

részben éppen e falak tartottak életben). A beszédszerűség az az (egyaránt kompozitorikus és előadói) alapelv, amely a barokk vagy a klasszikus stílus jegyeit ontológiailag megelőzi – a zenei matéria sajátos vonásai az alapelve csupán utólag épültek rá. Miközben a zenei analízis – és szülőttei, a (korszak)terminusok – a zenei materiából magából igyekeznek kiolvasni a kor sajátos zenei vonását, az idő feletti plató nézőpontjából fél szemmel a többi korszakra is pislantva mégis óhatatlanul relativizálódnak. Harnoncourt ezzel szemben úgy képes immánens korszakértelmezést nyújtani, hogy a zenét mégsem belülről definiálja: a korszak kritériuma nála nem mindenáron zenei kritérium, hiszen a beszédszerűség a zenének éppen az étellel való közös pontjára tapint rá. Am éppen ezzel képes a zenének a maga összemérhetetlenségéből adódó teljességét a terminusba átmenteni. Látható ezenfelül, hogy Harnoncourt nem korszakhatárokat rajzolt át, hanem magát a korszakfogalmat értelmezte újra: a beszédszerűség kora nem korszak abban az értelemben, hogy még több hasonló periódus is létezhetne. Az elmúlt háromszáz év korszakainak helyére Harnoncourt-nál a modern európai zenetörténet mint egyetlen „korszak” lépett, ám ezúttal végre valóban a maga megismételhetetlenségében. Ez a korszak-meghatározás nem a többi korszaktól való különbségében, hanem önmagával való azonosságában definiálja magát.

(Beszéd és párbeszéd) Kérdés azonban, hogy mai helyzetü elönyünket ki tudjuk-e használni itt, vagyis hogy megérthetjük-e ezt a közös szálal a modern európai zenekultúra két-háromszáz évében. A beszédszerűség ugyanis Harnoncourt szemléletében nem kisebb szerepet, mint a zene jelentésének szerepét tölti be, a jelentés pedig a jelen virága. A hagyomány elvesztésén ezért nála lényegében a jelentés elfejtését kell érteni.

A beszédszerű zene kialakulásánál arra a némileg ironikus kettősségre szeretném irányítani a figyelmet, hogy amíg a beszédszerűség egyfelől pontosan körvonalazott jelentéssel ruházza fel a pongyolának tűnő közhasználatú „régizene” kifejezést (amely a barokkal véget ér; a „régizenei” együttesek közé gregorián vagy akár reneszánsz zenét játszó csoportok rendszerint nem számítanak bele!)

– másrészt éppen a *modern* európai zenekultúra születését jelzi. Amíg a retorikus komponálás- és előadásmód számunkra a hagyomány szomjúhozott forrása, addig e hagyomány létrejötté egyben az európai össz-zenekultúra hanyatlásának első markáns jele: a beszédhez való hasonlatosság, amelyet Harnoncourt mint korszakkritériumot állt szembe a zenék mai vulgarizálásával, ugyanakkor maga is a zene első nagy vulgarizálási hullámának elindítója, mely ráadásul éppúgy a historizálás mezét ölti magára, mint ma. (A XVII. század eleji monodikus stílus, amely a nagy áttörést hozta, az antik görög dráma állítólagos éneklésmódját szándékozta újratemetni.) Nem érdektelen, hogy a két évszázaddal későbbi újabb áttörés idején ismét a beszédhez való viszony válik a zeneszemlélet központi kérdésévé. Am a különbség döntő. A romantika a zenék elvesztett jelentését a beszéddel-nyelvel mint a zene mögött rejlő tartalommal vélte pótolhatni. Így ismét a végletek jól ismert modern polarizálódásának lehetünk tanúi: létrejött egyfelől egy, a zenéket sejtelmes ködbe burkoló ezotérium, másfelől azonban egy, az előzőt leleplező nagyon is racionális-fogalmi beszédelfogás is (a programzene). A beszéd-szerűség helyébe a beszéd lépett. A korábbi két évszázad során viszont sikerült megtalálni az egyensúlyt a beszéd értelmi és érzelmi aspektusa között: a barokk figura- és affektustan – a „beszédszerűség” bázisa – konkrét jelentéseket társít egyes dallamsztereotípiákhoz, ám e jelentések fogalmilag csupán körvonalazhatók, nem pedig definiálhatók, vagyis a zene eredendő konkrétságát éppen hagyják. A fogalmi burok az irracionálisat rejtette tehát – a zene közvetve éppúgy érzelmet jelentett meg, mint, immár közvetlenül, a XIX. században.

A beszédszerűség mindazonáltal akkor nyeri el jelentőségét Harnoncourt gondolatvilágában, amikor kimondjuk azt a kulcsszót, amelyet a jelen könyvben ritkán nevez nevéen, egy két évvel későbbi hasonlóban (amely szintén alkalmi frásokból áll) ellenben egyenesen a címlapra került: DER MUSIKALISCHE DIALOG (1984). A modern európai zene radikális individualizálódása és a szólamok versengő szembehelyezkedése számára azonos töről fakad tehát. A párbeszédszerűség ugyanakkor sokkal több itt, mint zenetörténeti kategória: vég-

eredményben ez vezethet el bennünket a hi-telesség új értelmezéséhez.

Az első, ami Harnoncourt zenélésében feltűnik, a „piszkos” effektusok sokasága, és a kifejezést nem véletlenül merítem a könnyűzene, pontosabban a jazz szókincséből, abból a zenélésmódból tehát, ahol a tradicionális zenekultúra működésének sok vonása ma is modellálható. Harnoncourt a hangokat úgyszólván keletkezésükben ragadja meg, azt a pillanatot tárva elénk, amelyben a zene a nem zene közegéből kiválik. Ez az alapdialogus, amelyre az egyes zenék további dialogikus vonásai (a barokknak a concertálás, a klasszikusnak az immár szerkezetivé szerveült dialogizálás: a periodikus formálás) ráépülnek. Az energikus üteműsúlyok, a markáns gesztusok, a mai füllel eltúlzottnak tűnő artikuláció – a retorikus muzsikálás jegyei – pontosan zene és élet határterületén állnak, mivel az utóbbinak mozdulatgesztusait még felismerhetően képesek közvetíteni. Ma ezeket az effektusokat gyakran díszítésnek nevezik, ami akár jogos is lehetne, ha díszben nem az utólagosságot, a kivételést hogyanját értenék. Az ornemens mint a drámaiság, vagyis a jelentés fő forrása – ez az, ami a hagyomány szellemének megfelel. A hegedűvonó egy-egy nyers csattanása vagy egy-egy reszelés trombitahang mintegy a hangszerek összemérhetetlenségét példázza; pontosan azokat az összemérhetetlenségeket, amelyeknek eltüntetésére a modern zenekari hangzás és a hangszerek regisztereinek színtkülönbségeit kiegyenlítő hangszerépítés törekszik.

A dialogikus-drámai előadásmód a zenét folyvást a külvilág anyagával hozza összeütkezésbe. A zenét a külvilág anyagából teremti újra. Szimultán párbeszédként működik a világ átmuzikalizálása és a zene bepiszkítása; a zenélés teljességélményét éppen önmaga állandó megtagadása teremti. A mai „hagyományos” (valójában éppen a hagyományról leszakadt, csupán megszokott) előadói stílus egyetlen mozdulattal úgy jellemezhető, hogy belőle a tagadás esélye kiszorult. A mai álaghallgató a zenében nem a zene és az élet szintézisének teljességét, hanem a csak zenét, a zenei matéria pusztá pozitívítását élvezi csupán. Esztétizáló hozzáállása éppen az értetlenség és az értelmetlenség leple, miközben pontosan a műről való egzakt esztétikai stélkezés válik az

előadás kiszolgáltatottjává: mivel rendre azokat a műveket hallgatjuk vég nélkül, amelyeket már ismerünk, világos, hogy a „mű” helyett az „előadás” kerül az ítékezés központjába, a mű objektív jelentése pedig homályba vész.

A tagadást, zeneontológiai jelentésén túl én itt a közvetlen politikai aspektusától sem fosztanám meg. Nem szabad megfeledkezni arról, hogy az autentikus zenélés mozgalma, akár a jazz, ellenkultúráként lépett fel az 1950–60-as években (és e tágabb értelemben igenis utódja az 1920-as évek Jugendbewegungjához kötődő purista zenei irányzatnak, annak ellenére, hogy ott a jelentől való elfordulás, most pedig a múlthoz való odafordulás kerül előtérbe). A mozgalom körülbelül abban az időben veszi kezdetét, amikor Herbert Marcuse megírja elementáris könyvét az önön ellenzékét az uralom pozitívud tétele érdekében felszippanó személytelen és technicista uralomról (AZ EGYDIMENZIÓS EMBER, 1965). Ezen a párhuzamon semmi csodálkoznivaló nincs, ha ismerjük Harnoncourt álláspontját arról, hogy a mai előadói sülus lényegében politikai manipuláció szülőtte: a hagyománynak a kottakép háttéréből való eltűnését a francia forradalom teoretikusai a maguk populista céljára használták fel. A zenének mindenki számára érthetővé és hozzáférhetővé kellett válnia, ezért a kottát csupán „el kellett olvasni”. A zenét az alacsony tömegek vették birtokukba. Nem értelmétől, hanem teljességétől lett megfosztva így a zene: a lehetséges legvulgárisabb értelmezési szintje vált és maradt a mai napig egyeduralkodóvá. Az autentikus zenélés mozgalma ugyanakkor mára kétségkívül szinte teljesen elvesztette ellenzéki jellegét, mivel, pontosan igazolva Marcusét, feltűnés nélkül beleolvadt a meglévő társadalmi rend vállán nyugvó zenei-üzleti struktúrába.

**(Jelen és jelentés)** Ha számunkra a beszédszerűség egyfelől a zene jelentésének szerepét vállalta magára, másfelől valódi értelmét a párbeszédszerűségben határoztuk meg, akkor le kell vonni a következtetést, hogy a tradicionális zenekultúrában a zene nem állt mást, mint azt, hogy az életből nőtt ki – azaz semmi többet, teljes-önmagát. Ám, ha így van, miképp lehetséges, hogy miközben a zene je-

lentése a zene jelen idejét állítja, Harnoncourt mégis lépten-nyomon zenélésének a mai jelenre szóló érvényességét hangsúlyozza, mint a hitelesség végső kritériumát?

Itt abból a két értékfogalomból célszerű kiindulni, melyeket Harnoncourt mint a kétféle zenekultúra képviselőjét állítja szembe egymással. A tradicionális kultúra önmagát helyezte egy elképzelt abszolút fejlődés csúcsára, a korábbi zenéket pedig, ha egyáltalán tudomást vett róluk, esztétikailag elavultnak bélyegezte. Zeneéletének frissességéért cserébe nyilvánvaló értékek iránti vakossággal kellett fizetnie. A hagyomány elhalása egyrészt megintgatja ítéloképességünk biztonságát, másfelől azonban felkínálja az elfogulatlan megértés számára, hogy az ítékezés helyébe lépjen.

Ezzel akadunk rá arra a hatalmas lehetőségre, melyet a mi XX. századi pozíciónk felkínál számunkra – és egyben arra a mozzanatra is, amelyben Harnoncourt az egyes történeti korokéi helyett a mi jelen korunk összemérhetetlenségére bukkan rá. Márpedig e lehetőséggel mostanáig senki sem élt. Amikor Harnoncourt a hiteles jelentésre tör, ez épp a mi jelenünk hitelesítése lesz – egy koré, mely elvesztette ugyan életének zenei aspektusát (a pusztá Zenét kapva cserébe), ám egyben meg is szabadult központi értékmércéjétől. Harnoncourt kiindulása lényegében azonos a XIX. századi szemlélettel, vagyis a zenetörténet itt is mintegy történelem feletti platóról tárul eléink. Ám a romantika mindebből a következtetést nem vonta le, és a régebbi zenéket, amelyek a kortárs darabokat a koncertműsorokból lassan kiszorították, továbbra is a maga állandónak hitt közegébe olvasztotta: anakronisztikusan viselkedett egy merőben új helyzetben. A jelentést annak jelene nélkül abban a hitben valószínűsítette meg, hogy ez a jelentés maradék nélkül előadásra konvertálható.

A „historikus” mozgalom nagy tévedése viszont abban a hitben áll, hogy a hitelesség kizárólag történeti hitelesség lehet. Nem észleli, hogy a jelen fogalma csakis mint a mi jelenünk válhat hitelessé, és mint ilyen, kikerülhetetlenné. Nem veszi észre a zenékben dúló dialektikus-dialektikus harcot az időhöz kötött és az időtlen princípiumok között. Harnoncourt okfejtései végén ellenben kimondatlanul is az a felismerés lappang, hogy ha a jelentés egyfelől a jelenből fakad is, ugyanakkor van egy

másik aspektusa is, amely viszont a jelenben nem tud felszínre törni. A jelen a jelentésnek feltétele ugyan, de a teljes megértésnek végső fokon gátja. Hiszen két aspektus dialogizál magában a jelenfogalomban is: az egyik oldalon az egyszeri-örök, a másikon az, ahogyan ez az egyszeri-örök a változó történeti közegben megvalósul. Harnoncourt zenélése és koncepciója számomra végső fokon a zenének az időtől mint zavaró tényezőtől való megúsztatása, és legfeljebb annyiban „historikus”, amennyiben voltaképp azt valósítja meg, aminek a maga korában szölnia *kellott volna*, ám ahogyan történelemben ágyazottsága miatt ab ovo nem valósulhatott meg! Az úgynevezett történeti hitelességhez Harnoncourt-nak annyi köze van, mint csibének a tojáshoz: belőle kelt ki, ám mégsem levezethető belőle. Harnoncourt a hiteles interpretáció érdekében nem a historikus jelent akarja változatlanul visszaállítani, hanem a mai historizáló körnkat jelenné tenni, azaz megváltoztatni. Nem az előadás – korunk maga válhat hitelessé így.

(*Histoire* vagy *posthistoire*?) Ennek legvilágosabb jele, hogy Harnoncourt felismeri: a történeti és a kortárs zene befogadásának problémája ma csakis együtt oldható meg. *„Az hiszem, az én kulturális törekvésem, az az irány, amerre a zenéléssel haladok, meglehetősen fontos része a kortárs zenei termés elfogadatlóságának. És elméletben még az is elképzelhető számomra, hogy egy napon egyetlen hangnyi történeti zenét sem fogok előadni.”* Ennek az azóta XX. századi feltételekkel alátámasztott megjegyzésnek nyomán elénk tárul egy modell, amelyben a határvonal immár nem a történeti és a kortárs, hanem a mindenkor jelenhez szóló és egy attól elzárt zene között húzódik.

A történeti és a kortárs zene egy síkba helyezése újfent megvilágítja a „historikus” mozgalom és Harnoncourt céljai, vagy, ha úgy tesszük, az Harnoncourt szemléletének „történeti” és metafizikai fázisa közötti különbséget: itt már semmiképp sem pusztán zenei kérdéssel állunk szemben. A tét ezen a ponton immár nem kevesebb, mint kultúrafogalmunk maga. Merthogy kultúra-e még az a kultúra, mely immár nem ön maga értékeivel méri a vi-

lágot? Kiléphetünk-e kultúránkból? Egyszeri történeti korszak volt-e az, amit ma európai kultúrának hiszünk, vagy pedig a kultúra valamiféle konstans attribútuma az emberi közösségnek? Van-e valamely globális, idő feletti történelem és kultúra, mely alá ezek minden időbeli megvalósítása besorolható – vagy a fogalom mindig újrateremű magát? A kultúra feletti vita: terminológiai vagy ontológiai vita-e?

Érzésem szerint Harnoncourt kimondatlan válasza a fentiekben rejlő egyetlen kérdésre az, hogy az egyetlen realitás a jelen. Amikor az időt lehántja a darabok időtlen magjáról, legvégső soron a két jelennek összemérhetetlenségében megvalósuló azonossága és ezzel – a történeti idő felszámolásával – a modern Európa zenéjének idő feletti üzenete: drámai-dialogikus alapvonása tárul fel. Harnoncourt kétségkívül ugyanúgy explicitté teszi, „el-játssza” ezt az alapvonást, ahogyan a fentebb kárhoztatott romantika tette a maga eszményeivel. Csakhogy amíg a „Zene” kiindulópontja egy összemérésre szolgáló fogalom volt, addig Harnoncourt-é éppen a zenék összemérhetetlensége. A teljességérzetet éppen így: a történeti idő illuziókusságát képviselő anyagszerű érzékiség és az örök jelenvalóságot hirdető metafizika dialógusával képes felkelteni.

Dolinszky Miklós

---

## VÍZ ALATTI KAMERA

Szilágyi Lenke fényképeiről

Egyik képén peckes, fehér kakas áll egy köznapian szürke, afféle „koszlott” közép-európai lépcsőházban. (A szót, úgy tudom, egykor Mándy Iván találta ki, mára léhán és nemtörődöm módon használják, koptatva hangulatát. Szilágyi Lenke fotóin ez a szó visszakapja igazi erejét.) Hogy a kakas peckes, az nem egészen igaz. Talán csak konok természetességgel ácsorog ott egy piszkosszürke hajnalon, valamivel természetesebben, mint ha ember vol-