

A KIFAGGATOTT ZENE

Nikolaus Harnoncourt: Zene mint párbeszéd. Monteverdi, Bach, Mozart Fordította és az utószót írta Dolinszky Miklós Európa, 2002. 392 oldal, 2600 Ft

Különös, izgalmas, de ellentmondásos könyv. És különös kiadás.

Harnoncourt első könyve, BESZÉDSZERŰ ZENE címmel, hét évvel a német eredeti után, 1989-ben jelent meg magyarul. Emez, a második – mint a copyright-adatokból kiderül – tizen-nyolc éves késéssel. Harnoncourt repertoárja, a világ előadó-művészetében elfoglalt helye és nem utolsósorban a művelt magyar közönség historizmusképe rendkívül sokat változott a könyvben összegyűjtött írások keletkezése óta. (Gondoljuk csak meg: a korábbi – esetenként akár évtizedekkel is korábbi – írásokból összeállított könyv németül 1984-ben, nagyjából a *Capella Savaria* első lemezeivel egy időben jelent meg!) Mégis: sem a fülszöveg, sem pedig a fordító, Dolinszky Miklós utószava nem utal (legyünk igazságosabbak: az utószó nem utal *közvetlenül*) arra a körülményre, hogy az olvasó egy immár lezárt és már-már történeti távlatból szemlélhető korszak termését tartja a kezében. Mi több – ez viszont az eredeti kiadó, a Residenz Verlag mulasztása –: az alkalmi írások keletkezésének idejéről (és sok esetben konkrét apropójáról) sem az egyes írások kapcsán, sem pedig függelékben nem kapunk tájékoztatást; és pedig már több mint különös. Jogos filológiai igényünkről talán el is feledkeznenk, ha a könyv egységes *szöveg* volna. Mivel azonban *szövegek* eléggé töredezett gyűjteményéről van szó, amely igen különböző keletkezési idejű, műfajú, terjedelmű és igényű, egymást gyakran átfedő írásokat tartalmaz, folyamatos olvasása kissé zavarbaejtő, kivált, hogy az első közlésre történő utalások, évszámok hiánya, az egyes írások címének eléggé hangsúlytalan, fejezetcímszerű megjelenítése azt sugallja, mintha egy kuszára sikerült könyvet olvasnánk, nem pedig cikkgyűjteményt. (Leginkább még úgy lehetne elfogadni, mint egy majdani „Harnoncourt összes” valamelyik kötetét, akkor viszont még kiáltóbb az első közlések adatainak hiánya.) Nem használ a könyv koherenciájának az sem, hogy –

amint az a BESZÉDSZERŰ ZENE utószavából kiderül – a ZENE MINT PÁRBESZÉD az első könyvből tudatosan *kihagyott* (Monteverdi, Bach és Mozart műveit elemző) írásokra épül, tehát bizonyos fokig a maradékelv szerint jött létre. Ennek következtében a három nagy komponistával foglalkozó írások mintegy elveszítik „háterszágukat”, ami nem volna baj, ha ez a kötet csak is ilyenekből állna. A könyv MŰELEMZÉSEK alcímet viselő második része ugyanis, amely hanglemezfelvételek műismertetéseit tartalmazza, önmagában megállja a helyét. A könyv első része azonban, amely – *pars pro toto* – a ZENE MINT PÁRBESZÉD alcímet viseli, s a régi zene és előadása általános kérdéseit taglalja, már az első válogatás által megrikított természetben tallózik, és ezért kevésbé zárt, kevésbé átgondolt, kevésbé revelatív, mint az első könyv ilyen tárgyú írásainak összessége. Persze, legyünk igazságosak azokkal, akik az Harnoncourt-könyveket összeállították, szerkesztették. Harnoncourt a jelentős gondolkodók szókratészi vonulatához tartozik: azok közé, akik nem írják meg átfogó, rendszeres nagy művet (most természetesen nem az előadóművésztől van szó). Lehetséges, hogy maga a rendelkezésre álló anyag nemigen teszi lehetővé feszesebben szerkesztett szöveggyűjtemények létrehozását. A tartalom, a megközelítés ettől még ugyanolyan jelentékeny marad. S miután lassan két évtizede nem jelenik meg ehhez a két gyűjteményhez hasonló folytatás, arra kell gondolnunk, hogy a szerző nagyjából ennyit akart felhalmozott tapasztalataiból ebben a formában megosztani az érdeklődőkkel. Jókora adag visszafogottság, sőt önkorlátozás egyébiránt magából a két kötetből is kiolvasható: nagyon kevés kivétellel csak a három emblematikus mester műveit elemzi, s elméleti eszmefuttatásainak is szinte mindegyike három témakör valamelyikét érinti: a mű és a megszólaltatás viszonyának kérdéskörét (azt persze többféle: történeti, művészetfilozófiai és gyakorlati szempontból, ideértve a notáció szerkeázó problémáit is), a hangszerek szerepét és a műelemzéseket. Ahogyan elképzelhetetlen, hogy Harnoncourt-nak ne volna mélyreható ismereteken alapuló, izgalmas mondanivalója még legalább egy tucat zeneszerzőről, ugyanúgy kézenfekvő az is, hogy könyvében a megközelítés szempontjait is alaposan megrostálta.

Könyvünkre, közelebről annak második részére visszatérve: a műelemzéseken megint csak végigvonul egy zavaró tényező. Eltekintve attól, hogy amíg Harnoncourt a kötet első felében nemegyszer elemi szintű ismeretterjesztő misszióra vállalkozik (a tizenhetedik században a hangszerelés elsősorban az előadó, nem a zeneszerző feladata volt stb.), addig a másodikban jó, ha az olvasó a brácsakulcs olvasásában is jártas – nos, ezen túl az teszi nehezen emészthetővé a műelemzések jelentékeny részét, hogy az „*Erre követhetik a második szülő (a 15. ütem közepétől a 19. ütemig), melynek felépítése hasonló az elsőhöz: itt is megvan a tutti-közbevetés (a 17. ütem 2–5. nyolcada között)...*” jellegű szövegek maradéktalan megértése a kotta figyelemmel kísérése vagy hangzó illusztrációk nélkül úgyszólván lehetetlen. Kottapéldák ugyanakkor csak elvéve segítik az olvasót; azok viszont aprók és kissé elmosódottak, mivel a kiadó – bár minimális költséggel járt volna – nem grafikáztatta őket újra.

Sok más baj is van ezzel a kiadvánnyal. Mindjárt a cím: ZENE MINT PÁRBESZÉD, a hiányzó névelővel, modorosnak, sőt hibásnak hat. (A fordítás máshol is szűkkeblű a névelőkkel, esetenként – mint a 300. oldalon – szintaktikailag értelmezhetetlen mondatot hozva létre.) A könyvben feltűnően sok az elválasztási hiba. A fordító is gyakran aluszik: ilyenkor elvétí a tárgyas ragozást: „*valamennyi szereplőt mindvégig ugyanaz a hangszer kíséri*” (50. o.), vagy „*...E hangszer... arra való, hogy a diszkantot... hangjával körbefonjon*” (273. o.); rossz vonatkoztatás: „*kelekezésüknél fogva folyamatosan játszott*” műveket emleget „*kelekezésüktől fogva folyamatosan játszott*” művek helyett (73. o.); vagy éppen néhány soron belül az IL RITORNO D'ULISSE egyik szereplőjének nevét latinosa, a másikat olaszos, a harmadikét pedig németes alakban használja (Neptunus, Ulisse, Polyphem, 240. o.). Szakmai botlások is bebecsülnek: a 97. oldalon az altfurulya hangterjedelme hibás, a 214. oldal utolsó előtti mondatában a rövid előke nyilván nem a „*rákövetkező*”, hanem a megelőző hangból nyeri értékét. (Az első hiba az eredeti szövegből származik, a második a fordító figyelmetlensége.) Fejtörést okoz az az – eredetihez hű – mondat is a 106. oldalon, amely az oboe da caccia Bach lipcsei, tehát 1723 utáni műveiben történő felbukkanásával kapcsolatban ezt állítja: „*A vadászatokon használt oboacsoportot olykor már korábban is nevez-*

ték így, például a Zedler-lexikon 1732-ben...” (Kiemelés tőlem – M. J.) Nem folytatom: egy jó korrektor és egy zenei lektor mindenképpen javára szolgált volna a könyvnek.

Mindez azonban csupán szerkesztés- és kiadástechnika. Mi a helyzet Harnoncourt-ral, a zenei íróval? Először is két konkrét megjegyzés. A concertóval foglalkozó kis tanulmányban Harnoncourt leírja a következő fél mondatot: „*Mivel a barokk korszak komponistái műveikben jószerével soha nem használtak dinamikai jeleket [so gut wie keine dynamischen Zeichen...]*”, majd levon egy következtetést. Nos, a „*jószerével soha*” kifejezés természetesen nem igazán egzak, de akinek volt dolga barokk kottakéziratokkal és nyomtatványokkal, az tudja, hogy a „nem használtak rendszeresen”, „ritkán” vagy „kevés” dinamikai jelet használtak kifejezések többé-kevésbé egyaránt a valóságot tükrözik, de hogy „*jószerével soha*” – ez mindenképp erős túlzás. A L'ORFEO: SZÖVEG, ZENE, TEMPÓK, illetve L'ORFEO: HANGSZERELÉS ÉS KIDOLGOZÁS című tanulmány párból pedig, amelyből nagyon jól megértheti az érdeklődő, mennyire mások voltak a *mű* fogalmának határai Monteverdi idejében, s mennyi mindent *nem* kellett a kottának rögzíteni, nos, ebből a két tanulmányból hiányzik az a korabeli notációval kapcsolatos alapvető információ, hogy az opera egykorú nyomtatott partitúrája – instrukcióinak egyértelmű tanúsága szerint – nem azzal az igénnyel lépett fel, hogy a művet mint olyat rögzítse írásban, hogy abból majd a *jövőben* rekonstruálható legyen, hanem, éppen ellenkezőleg, egy konkrét előadást, s mű egy lehetséges – *műltbeli* – realizálását *örökítette meg* („Ezen az előadáson ezt a részt ilyen meg ilyen hangszerek adták elő” stb.). Mindezt fontos tudnunk ahhoz, hogy ne anakronisztikus fogalmakkal közelítsünk a mű és a kotta viszonyának kérdéséhez, s az adott összefüggésben már csak azért is érdemes leszögezni, mert amíg a rögzítés említett „realizáció-központú” szemlélete a kései operák konkrét előadásokhoz kapcsolódó forrásanyagával kapcsolatban nyilvánvaló, az a L'ORFEO reprezentatív nyomtatott kiadása esetén csak a beavatottak számára kézenfekvő.

Harnoncourt személyében – és a könyvben – melleleg több zenei író találkozik. Az ismeretterjesztő, az esszéista, a tanár vagy a lemez-kísérő szövegek robotosa – mindezek a szerepek többé-kevésbé jól megkülönböztethetően

rajzolódnak ki az írásokból. Ez tulajdonképpen üdítővé, változatosabbá teszi a könyvet – nem ez az önmagában, amit fentebb kifogásoltam. Ha pedig mindezt az ismeretterjesztés egy tágabb fogalmába utaljuk, akkor előttünk áll a saját szakterületén ismeretterjesztő munkásságot is kifejtő jelentős alkotó típusának egyik figyelemre méltó képviselője. Leonard Bernstein neve juthat eszünkbe – bár az ő könyvei egészen más műfajt képviselnek, „live show”-k leírt formái –, vagy a természettudományok területéről Einstein, Péter Rózsa vagy Rényi Alfréd. Az író Harnoncourt-nak nem jutott osztályrészül a felismertetésnek az a játékosága és bája, ami Péter Rózsa-t jellemezte, sem pedig a stílusnak az a katartikus hatású tökélye, ami Rényi sajátja volt. Ő inkább Einstein rokona: stílusa tiszta és rendkívül tömör, de írását nem az előadásmód, hanem a tartalom élteti. Vagy még inkább az a személyiség, amely az írás mögött áll: az a felületességgel semmilyen kompromisszumot nem kötő, végtelenül és a legapróbb részletekbe menően *kíváncsi*, lényeglátóan elemző, világos fejű és szkeptikus zenész, aki nem akar semmi mást, csak minél többet megtudni arról, amivel foglalkozik – és eközben folyton izgalmas felismerésekre jut. Sohasem unalmas, bár előfordul (mint a fűvös hangszerek bachi használatáról szóló írásban), hogy kissé szárazan sorolja elő a tényeket, adatokat – hogy azután időnként, úgyszólván menet közben, nagy horderejű következtetésekkel kápráztassa el az olvasót, mondjuk a bachi nagy oratorikus művek monumentalitásának természetével vagy a mozzarti középtempók viszonyával kapcsolatban. Vagy olyan leszűrt, kőbe véshető és az adott összefüggésben rendkívül meggyőző axiómákkal, mint amilyen a Monteverdiről szóló egyik írást koronázza: „*Mindezek a hangszerek, a játékokra specializálódott muzsikusok, a stilisztikai követelmények megvalósításában mutatkozó pontosság: mind nem ér semmit, ha mindez öncél marad, nem pedig – igaz, hallatlanul értékes – segítség ahhoz, hogy visszanyerjük e zene izzását és vitalitását.*”

Mármost ezzel az idézettel el is érkeztünk ahhoz a kérdéshez, hogy historikus zenész-e Nikolaus Harnoncourt. Az utószót író Dolinszky szerint nem, hiszen utószavának már a címe is ez: HARNONCOURT ANTIHISTORIZMUSA. Sőt ez nem is csak a saját véleménye, hiszen – mint írja – „...*maga Harnoncourt... lépten-nyomon el-*

határolódik a historikus irányzattól...”. Ezt még elhithetnénk neki becsületszóra, bár az elhatárolást akkor Harnoncourt egyéb írásaiban kell keresnünk: az előbbi idézetben például legfeljebb az öncélú historizmustól határolódik el. Nem találjuk nyomát továbbá ilyesféle elhatárolódásnak abban az interjúban sem, amelyet az első könyv magyar kiadása közül az 5. német nyelvű kiadás alapján, s amely már a második könyv megjelenése után készült. Itt éppenséggel a „szektás” régizenészség ellen intéz oldalgást Harnoncourt, ami megint nem azt implicálja, hogy a historizmustól mint olyantól volna elhatárolódnivalója. Úgy látom: azt a meglehetősen kézenfekvő tényt, hogy az Harnoncourt-jelenség egyike korunk egyetemes jelentőségű zenei megnyilvánulásainak, s hogy ez a művész és gondolkodó mintegy kinő a historizmus problémaköréből, Dolinszky egy tetszetős, de hamis tézissel helyettesítette. Ha Harnoncourt antihistorikus, akkor semmiképpen sem lehet megkerülni azt a kérdést, hogy kik is tulajdonképpen a historikus zenészek. Talán Brüggén? Antonini? De hiszen ezek a zenészek éppen olyan dolgokat szoktak mondani a zenéléshez való viszonyukról, mint Harnoncourt a fenti idézetben! Akkor hát kikerül van szó?

Nos, a 378. oldalon kezünkbe kapjuk a rejtély kulcsát: „...*jogosan beszélnek a historikus játékok iparszerűségéről, és az sem csupán híresztelés, hogy éppen a historikus zenélés fellegrévaiban gyakorolta a szerényebb képességű növendékek térnek át régi hangszerekre*”. Hogy is van ez? Mit is gondoljunk akkor az iparszerűen játszó nem historikus zenészekről? És a modern hangszernél megmaradó szerényebb képességű növendékekről? Vagy az Andrew Manze-, Tom Beghin-féle kirobbanó tehetségekről? Ó, megvan már: ha a historikus zenész gyenge, akkor *mint historikus az*; a nem historikus meg csak úgy egyszerűen gyenge. Ha viszont a historikus zenész történetesen nem gyenge, sőt, akkor nem azt mondjuk rá, hogy jó historikus zenész, hanem azt, hogy ő akkor már nem is historikus zenész. Ezek nem is igazi méhek – mondta Mí-cimackó. Ha igaz, hogy ön szereti a hazáját, miért nem ül át hozzánk? – kérdezte J. Géza a parlamentben. Pontosan ezt nevezik a kézikönyvek előítéletes gondolkodásnak.