

Egyiptomi operakalauz

Hogy is van ez? Jan Assmann világhírű egyiptológus, a monoteizmus eredetének kutatója most a szakmájától távoli témába, egy Mozart-rejtvény megfejtésébe vág bele, *A varázsfuvola* cselekményébéli és zenei dzsungelét vizsgálja. Nem tűnik ez képtelenségnek? Persze van neki egy kínálózó egérútja: egyfelől az Isis-kultusz, amit korábban kutattott, másfelől pedig az a munka, amivel Assmann a szabadkőművesmozgalom történetét, ideológiai, társadalmi szerepét is vizsgálja (ld. *Religio duplex. Az egyiptomi misztériumok és az európai felvilágosodás*, magyarul: 2013). Tény, hogy *A varázsfuvola* tele van szabadkőműves-szimbólumokkal, utalásokkal. (Mozart is, a szövegíró Schikaneder is ugyanannak a páholynak, nevezetesen az *Igazi Egyetértéshez* címet viselő csoportnak voltak rokonszenvezői.) Így Assmann elemzése számára szabad volt a pálya. Alaposan – külön fejezetekben – tárgyalja e páholy őskutatását, a misztériumjátékok logikáját, *rítusrendjét*. Ez utóbbi talán a legfontosabb: a darab végig rituális sorvezetővel dolgozik, amit persze elrejt Papageno meg a csodák sora. Egyiptomi viselkedésmódoctól, a rózsakeresztes vitézek rítusain át, tán még a janzenisták fegyelmezett csoportját is áthatva, végül a felvilágosodás eszméinek népi lefordításává oldódva. A misztériumjátékok eme ezeréves és titkos sorozata, amiben beleállítja *A varázsfuvolát*, ez Assmann egyik legfontosabb felfedezése.

Az eredmény egy vaskos történeti-eszmetörténeti és zeneesztétikai elemzés. „Amire én törekszem, nem *A varázsfuvola* jelentésének egy újabb »megfejtése« vagy »kihámozása«, hanem a mű esztétikai, azaz zenei, nyelvi és dramaturgiai oldalának lehetőleg átfogó megvilágítása...” Szóval: számára – hál’ istennek – az eszmetörténeti, zeneesztétikai kvalitás felkutatása a lényeg. Eközben bájosan játszik a szabadkőműves-mitológia elemével, hol tagadja, hol elemeiben elfogadja ezek konstitutív jelenlétét. És igyekszik megfejteni a darab száz-egynéhány éves nyitott kérdéseit.

Kívülálló? (Merthogy egyiptológus...) Nem, éppen hogy benne van az egyiptomi eredetű misztériumjáték, valamint – német szerzőként – *a bécsi népi színjáték* mixtúrájában. Ez utóbbi fontos: Assmann többször hangsúlyozza, hogy az opera mese-szerűsége, látszatra összetoldozott (gunyoros, angolszász kifejezéssel: patchwork) jellege épp ebből a bécsi népszínházi hagyományból, annak használatából ered. Enélkül az opera unalmas vallásfilozófiai traktátus volna.

Hogy rövidre fogjam Assmann felfedezésének keretét: a darab középpontjában a *beavatás* misztériuma áll. Vannak közemberek, és vannak, akik már feljebb léptek a felvilágosodás, az emberség kiteljesedésének lépcsőfokán: a beavatottak, a Sarastro-csoport tagjai, mit mondanak: a szabadkőművesek. Szóval nem egyszerű elérni a magasabb rendű

emberséget. Bemondásra nem lesz valaki tagja a tökéletesedés felé gyakorlati társaságnak. Bizonyítania kell, hogy alkalmas erre a szerepre, netán feladatára. Itt Taminónak, hogy elérje szerelmét, Paminát, *próbáknak* kell alávetnie magát. Olyan próbáknak, amelyek az Isis-kultusz titkos társaságainak – akár ókori, akár felvilágosodás kori variánsának egyik lényeges elemét alkották. Az ember tökéletlen, hogy igazi emberré váljon, tökéletesednie kell, ennek eszköze a beavatás, ahol beléphet egy olyan körbe, amely kiemeli a durva, előítéletekkel teli világából, sőt ki kell kerülnie az álvallásos vagy egyszerűen műveletlen közegből, hogy egy kivételes értékrendű társaság tagjává válhasson. Olyan társaság tagjává, ahol nemesedhet, szellemileg-lelkiileg (emberileg) elnyerheti korszerű létformáját – azt, amit a felvilágosodás tűzött ki az emberlét elé.

De a Schikaneder–Mozart-páros ezt a beavatást, a tökéletesedéshez vezető út első lépéseit nem a késő felvilágosodás teóriája mentén fejti ki, hanem népmesei szintre viszi le a filozófiai tézist, mármint a tökéletesedés parancsának bemutatását. Ettől lesz a kettősség *A varázsfuvolában*, mese és filozófia, gyermekes történet és magasabb rendű eszmei tartalom vegyülete – vették észre sokan, hol rosszallóan, hol elismerően. Hát igen, mondja Assmann, és eme *ambivalencia* mentén halad az opera: ez segíti hozzá a szerzőket a világrengető felfedezésekhez. E kettősség hordozója Papageno, aki előbb találkozik Paminával, és aki kifecseg mindent, előre lát és fél és óv. Annyira, hogy Assmann egyszer csak kijelenti, hogy Papageno az opera igazi főszereplője. És tényleg:

komikus-játékos figurájával ő köti össze a misztériumot és a földi valóságot.

De itt van a másik komoly mesefigura, Monostatos is, aki meg akarja kapni Sarastro lányát, ő a főgonosz, de könnyen le tudja győzni a bölcs. Aki látja, hogy lánya és az ifjú herceg egymásba szeretett, s védenie kell ezt a tiszta szenvedélyt. De csak úgy nem adhatja oda a lányát – próbára kell tennie, hogy ez a fiú megérdemli-e ezt a szerelmet, rábízhatja-e a lányát. (És mint később kiderül, a csoport vezetőjének funkcióját is: ez utóbbi szándék Sarastro titka, amire csak a darab végén derül fény.) Kedvem szerint itt megint nyitnék egy zárójelet: a bölcs Sarastro miért vette feleségül a gonosz Éj Királynőjét? Miért tette meg udvari rendőrének Monostatos – igaz, időben felfedezi aljasságát, keményen bünteti –, de ha olyan bölcs, miért nem látott bele az asszony és a felvigyázó emberi titkaiba? De e kérdések csak akadémikuskodások. Sarastro tán önbüntetésből tévedéseinek soráért az opera végén távozik a papok éléről. Assmann itt ismét nagy gondolatlat, mondanám, misztériumkritikával áll elő: „...szó sincs arról, hogy Sarastro férfiszövetsége minden tekintetben kritikán felül álló lenne – az opera éppen hogy olyan társadalmi formaként ábrázolja, amely fölött eljárt az idő, s amely Paminának a szövetségbe való (a papokat teljesen váratlanul érő) beavatása és fölvétele által jelentősen megreformáltak.” Hoppá. De még rátesz egy lapáttal: itt ismétli „revizionista” alapgondolatát, hogy ti. Papageno az opera főszereplője: „Itt van Papageno, aki az oly ünnepélyes beavatási rituálénak szinte minden lépését paro-

dizálja. A szöveg, mondhatni, dupla fenekű volta nem a mozarti megzenésítés következménye tehát; a szöveg maga sem olyan szimpla, netán egyenesen lapos, mint amilyenek sokan vélik. Képzeljünk csak bele Wagner *Parsifal*jába egy Papagenót, aki a Grál-rítusokat parodizálná.” Hát igen, ismét Assmann tézise: az opera ambivalens, sokértelmű, csak látszatra meseszerű, valójában mélyen kultúrkritikus. (A Tamina–Monostatos-verekezés beleillene a mai *me too* mozgalomba...)

Assmann tehát a darab beavatás-jellegét, a próbatételek sorát helyezi elemzése középpontjába. Eközben világraszóló felfedezéssel szolgál. A próbatételes históriákban a kiválasztással kezdődik a „magasabb osztályba” léptetés aktuussora, és aztán e kiválasztottnak *egyedül* kell végigmennie a megpróbáltatásokon. Ha sikerrel állja meg a helyét, azaz nem bukik el a csábítások, fenyegetések, gáncsolók és rettegetések labirintusában, akkor beléphet a magasabb rendűek körébe. Mondom: *egyedül kell mennie*, nincs segítség, nincs sűgő, aki támogat. (Bár Papageno sokat tesz útja előkészítéséért...) Assmann viszont rátapint arra, amit eddig senki sem vett észre – hogy ti. itt Tamino, a kiválasztott, nem egyedül megy a próbák ösvényén, hanem szerelme, Pamina társul hozzá. Ketten vannak ott, ahol a misztériumjátékok meg a próbatételes drámák csak *egyetlen hőst* engedélyeztek: Mozarték átírták a misztériumot, lehozták a földre, és a szerelmet fel-emelték az emberi érzelmek fölé.

Tamino herceg az első próbát – a némaság fogadalmát – még egyedül csinálja végig, halálra sértve Pamina vágyódó lelkét, aki nem érti, miért

nem válaszol az ifjú szerelmes kérdéseire. De aztán ketten mennek a félelmetes próbákba, ahol már nem csip-csup akadályt kell venni, mint hogy nem szabad dumálni, hanem a próba résztvevőit tűztenger és vizek árja fenyegeti, vagyis életükkel játszanak azok, akik ide belépnek.

De Assmann-nál máris itt a következő csavar, az opera legtöbbit vitatott fordulata, az ún. „törés”-probléma: Tamino, az ifjú herceg az opera elején azt hitte, szerelméért küzd. A lányt ki kell szabadítani a gonosz Sarastro várából. Itt, a dráma közepén viszont fordulat áll be: felejténie kell, hogy szerelméért harcol, felejténie kell a bűnös szenvedélyt, hogy ti. bosszút kell állnia. Tiszta emberre kell válnia. Itt kezdődik útjának új kanyarulata: próbatételei során le kell mondania az alantas szenvedélyekről, például felejténie kell az alantas szenvedélyeket, az önzést és a gyűlöletet.

Első próbatétele, mint említém, a némaság fogadalma: ebben az új világban *a titok birodalmába kerül*, itt nem lehet csak úgy összevissza beszélni (a nyelv, a fecsegés veszélyes, vagy épp nevetséges, mint Papageno esetében). Némának kell maradnia, mert már a titkok félig tudója, és mint ilyen, még mellé kerülő szerelméhez sem szólhat: más lesz a küldetése. Vagyis itt az opera éles fordulatot vesz, szereplői hirtelen átváltoznak, a küldetések célja kicserélődik, itt egész másról kezd szólni. Pont itt, a darab közepén.

Assmann elemzése belemegy egy évszázados vitába, miszerint *A varázsfuvola* voltaképp két részre bomlik, közepén egy cselekménybeli és zenei *törés* van. (Zeneileg a játékosságot a halál komoly dallamvezetés váltja

fel, a Sarastro által diktált zenei intonáció. Papageno figurájának zenei bemutatását kivéve...) E *törés* újszerű elemzése tehát Assmann második nagy felfedezése. Itt valóban minden megváltozik. Ugyanis itt derül ki, hogy ez az opera *a nézőt is bevonja a játékba*: mert e ponton a publikum kapkodhatja a fejét, merthogy eddigi mesetudása alapján *becsapva érezheti* magát. Eddig azt hitte, hogy az ifjú hercegnek a gonosz Sarastrót (megszolgáját, Monostatost) kell legyőznie, ám ettől kezdve a gonosz nagyrá helyett egy bölcs, szuperhumánus filozófus áll vele szemben, ő pedig egy világmegváltó közösség fejével ismerkedik. Aki pedig eddigi a küldetését vezényelte (az Éj Királynője), bosszúálló, gonosz bestia.

Taminónak magának is át kell alakulnia: a bosszút, az előítéleteit felejtenie kell. Igazi fordulat ez az opera közepén. Ez a próbatételek teljesítésének belső, lelki feltétele. Ami azonban csak úgy működik, ha a néző „becsapása”, vagyis aktív részvéte kíséri a váltást. Assmann a színpad és a nézőtér modern színházelemzésének eszközét alkalmazza a „törés” interpretálására: szerinte a néző is rendezi ezt az operát... Ezért idézi elismerően Ingmar Bergman világhírű filmjét, a *Trollflöjten* című (1975-ös) operafilmmét, ahol a nyitány alatt számtalan arcot – európai, ázsiai, afrikai – mutat, „világdrámaként” vezeti fel az operát, sokféle néző sokféleképp nézi, érti, amit lát. De újra meg újra visszatér egy mosolygó gyerekarc, s talán az ő naiv értelmezése (vagy pusztán értetlen öröme) az igaz nézői reakció. Assmann utalása Bergman megoldására többször is visszatér. Például a Wagner-párhuzam említésekör: a

Bergman-variánsban, az opera szünetében a színészek privátként játszanak, van, aki sakkozik, mások beszélgetnek, Sarastro pedig a Parsifal kottáját tanulmányozza – azt a művet, ami Assmann szerint a legtávolabb áll Mozart operájától.

Zárójelet nyitok: az opera első részében az Éj Királynője szenvedő anya, mellesleg megmenti küldöncével a herceget a kígyótól. Aztán a második részben kiderül, hogy gonosz cselszövő, bosszúszomjas hárpia. De akkor miért adta neki Mozart a szopránirodalom egyik legszebb áriáját? Nem tudom rá a választ, de nem ez az egyetlen meg nem fejthető rejtvény az operában: a rejtvények halmazától zseniális ez a darab. Zárójel bezárva.

A végére hagytam a mély elemzés egyetlen gyengébb pontját: az opera *zenei* különlegességének elemzését. Assmann ugyan belefog a muzsika sajátosságába, de elmarad belőle a mozarti operáktól elütő sajátosság elemzése. Ha belegondolunk a *Szöktetés*, a *Don Giovanni* vagy a voltaképp szomorú *Così fan tutte* és a többi opera intonációjába, azonnal érezzük itt a zenei visszafogottságot, a kíméletlen játékoság és felhőtlen tragikum elegyének hiányát. Fodor Géza zseniális Mozart-könyvében (2002) nevelődve csak egy példát hozok ide: *a nyitány és az opera közötti ellentétre* gondolok. A nyitány hihetetlenül tragikusdrámai intonációt hoz, szemben az opera kibékítő, naiv alaptónusával. „Az opera fantasztikus feszültségeket összehangoló egységének naiv jellegéről kiderül, hogy csak látszat. [...] Így az opera teljes formájának gyanús naivitása utal valami másra, mintegy magyarázatként követeli a nyitányt.” A tragikust, a dráma-

it. Nos, Assmann elemzésében az operaegész és a nyitány fantasztikus ütközésének elemzése és e konfliktus miértjének vizsgálata elmarad. Fodor viszont itt látja az opera lényegi – azaz zeneileg tragikus – egységét.

Hiányérzetemről szoltam, de ez nem von le semmit Assmann elemzéseinek mélységéből. A zene amúgy is gyanús, mint Thomas Mann óta tudjuk. Szeretjük ugyan e zenei építmény csodáját, de akár akarjuk, akár nem, bennem legalábbis ott marad a korábbi Mozart-operák felelőtlen, sőt pimasz dallamvezetése, a zenekar olykor forradalmi kiteljesedésének hiánya. Sejtjük, hogy ennek oka a választott műfaj, a misztériumjáték komolysága. Bár Assmann hangsúlyozza, hogy Mozart zeneileg nem ezt a (misztikumhagyomány által leírt)

utat követi, hanem az Orpheusz-mítosz tradíciójában komponál. De nekem ez kevés. Ha Papageno megszólal, érezzük, hogy itt zeneileg is egy más közegbe léptünk: ott vagyunk benne, és kiröhögjük, amiben vagyunk. Assmann tézise, miszerint az opera ambivalens, többértelmű, nem terjed át a *zenei többértelműség és mélység* szétszalazására. Pedig tudja, hogy a zene az emberi lélek legmagasabb szintű megtisztítója, felemelője. Persze ettől még ezt az operacsodát nagyon is élvezzük.

Jan Assmann: A varázsfuvola. Opera és misztérium. Budapest, 2012, 2020, Atlantisz Könyvkiadó. Fordította: Tatár Sándor. 454 oldal, 4295 forint.



Csengery Kristóf

103

Gesamtkunstwerk

Ha valaki sztereoó hangzsról beszél, többnyire olyan felvételekre gondol, amelyek a hangrögzítés történetének fejlettebb fázisából, az 1950-es évek utáni időszakból származnak. Holott a sztereoó hangzshoz egyáltalán nem kell hangfelvétel, elektromos áram és különféle gépek sem, elég, ha olyan zenék szólalnak meg, amelyeket a térhatás lehetőségeinek figyelembevételével komponáltak meg, vagy olyanok, amelyeket úgy adnak elő, hogy a muzsikusok elhelyezésekor figyelembe veszik e lehetőségeket.

Térhatású zenék és zenei produkciók már a barokkban és az ezt köve-

tő zenetörténeti korszakokban is voltak. A velencei többkórusos stílus, a *cori spezzati* gyakorlata (spezzare = széttörni, szétdarabolni, a kifejezés tehát az előadó-apparátus felosztására utal) a város késő reneszánsz és korai barokk zeneszerzőinek műveit jellemezte, Adrian Willaert, Claudio Merulo, Giovanni és Andrea Gabrieli és mások darabjait. E muzsikusok kihasználták a Szent Márk-székesegyház építészeti adottságait, az egymástól távol, egymással szemben elhelyezkedő karzatok lehetőségét, olyan műveket írva, amelyekben az előadó-apparátust – a vokális és a hangszeres muzsikusokat egyaránt

– csoportokra osztották, s ezeknek különféle, egymással szembe vagy egymással párba állított játszanívót adtak: felelgetést, amely megvalósulhatott kórus és kórus, kórus és szólólista, szólólista és szólólista között, hangos és halk részletek váltakozását, visszhanghatásokat. Mindez egy elméleti lehetőséget kamatoztatott a gyakorlatban: a zene térhatását, azt az élményt, amikor a zenehallgató a tér közepén elhelyezkedve rácsodálkozik, hogy a zene a tér különböző pontjairól szól, ő pedig a fejét kapkodva, hol innen, hol onnan hallja az egymásnak varázslatosan felelgető hangokat, lubickolva egy láthatatlan, érzéki fürdőben.

E gyakorlat leszármazottja Bach *Maté-passiój*ának két részre osztott előadó-apparátusa, de Bartók *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művének zenekar-elrendezése is, nem beszélve arról az élményről, amikor Berlioz *Requiemj*ének Tuba mirum tételében a rézfúvósok hangja a négy égtáj felől zúdul a hallgatóra, vagy arról, amikor a 20. századi német szerző, Stockhausen *Gruppen* című művében három zenekar helyezkedik el a koncertterem három pontján, s ezeket három karmester vezényli. Ezek a művek mind azt a törekvést példázzák, amely a zene térhatásának kiaknázására irányul, s valamilyen nyírről elmondható, hogy az effektusokat nem hangrögzítő eszközök hozzák létre, csupán az előadóknak a zeneszerző által elképzelt rendben való elhelyezkedése.

Ez a gondolkodásmód valami fontosat tudatosít: azt, hogy a zenéhez az idő mellett tér is kell, a zene a térben formálódik meg, az megvalósulásának közege, s a tér tulajdonságai

(a hangzás tompasága vagy éppen visszhangos volta, „lágysága” vagy „keménysége” és sok egyéb akusztikai jellegzetessége) adják a zene ott és akkor érvényes karakterét. Mindez azt is jelenti, hogy ugyanaz a zene sokféleképpen hathat attól függően, milyen térben hangzik fel. Egy Beethoven-szimfónia másképp érvényesül koncertteremben, szabadban, stadionban, templomban és egy szűk szobában, lemezjátszón megszólaltatva.

A korai barokk zene egyik legnagyobb mestere, Claudio Monteverdi (1567–1643) életének utolsó harminc évét annak a székesegyháznak a karnagyaként töltötte, amelyről a fentiekben szó esett: 1613-tól 1643-ig a San Marco szolgáltatta élete és munkálkodása legfőbb színterét, itt volt *maestro di cappella*. Negyvenhat évesen érkezett ide. Cremonában született, és a város katedrálisának karnagya, Marcantonio Ingegneri tanította ellenpontra és zeneszerzésre, emellett játszott a viola hangszer család tagjain és énekelt. Első művei, korai madrigáljai is itt születtek. Huszonnégy évesen, 1591-ben Mantovába került, ahol a nagy hatalmú hercegi család, a Gonzagák udvari muzsikusa volt huszonkét esztendőn át. Ez idő alatt számos fontos művet alkotott: ekkor keletkezett több madrigálkötete, ekkor írta meg a zenetörténet első jelentős operáját, az *Orfeót*, és ekkor született nagy Mária-vesperása, a *Vespro della Beata Vergine*. Az 1610-es évek elejére sorsa rosszra fordult: felesége meghalt, a Gonzagák muzikusaként rosszul fizették, 1612-ben el is bocsátották, úgyhogy pénztelenül kellett visszatérnie Cremonába. 1613-ban értesült Giulio Cesare

Martinengo, a velencei Szent Márk-székesegyház karnagya haláláról. Megpályázta és elnyerte az állást, s így nem sokkal később már velencei lakos volt, a bazilika *maestro di cappellája*.

Korunk egyik legnagyobb muzsikusa, John Eliot Gardiner (1943) még cambridge-i egyetemi hallgatóként azzal indította karmesteri pályáját, hogy 1964-ben, huszonegy évesen a King's College Chapelben vezényelte Monteverdi művét, a *Vespro della Beata Verginét*. Egy kompozíciót, amelyet akkoriban kevesen ismertek, kevesen tartottak számon. Mondhatni, életre szólóan beleszeretett Monteverdibe és a Vespróba. Azért lett dirigens, hogy ilyen műveket taníthasson be muzsikusainak – például saját énekkarának, a Monteverdi Kórusnak, amely e produkció alkalmából alakult meg, s azóta is működik. Negyedszázaddal később, 1989 májusában Gardiner ismét elvezényelte a Vesprót Velencében (már 1974-ben is felvételt készített róla), hangversenyen, a Szent Márk-székesegyházban, a Monteverdi Kórus és a London Oratory Junior Choir, az Angol Barokk Szólisták, valamint a His Majestys Sagbutts & Cornetts közreműködésével, Ann Monoyos, Marinella Pennicchi (szoprán), Michael Chance (kontratenor), Mark Tucker, Nigel Robson, Sandro Naglia (tenor), Bryn Terfel és Alastair Miles (baszszus) közreműködésével. A produkcióról hang- és képfelvétel készült, a képfelvételhez a karmester húszperces ismeretterjesztő előadása csatlakozik.

Ez a teljes felvételkonglomerátum jelent meg most újból egyetlen kiadványban, két CD-n és egy DVD-n.

A Vespro a Szent Márk-székesegyházban szólal meg, a hozzá tartozó *Magnificat* hatszólamú változata a tootingi (London) All Saints Church falai között – ebből képfelvétel nem, csak hangfelvétel található a kiadványban.

Gardiner koncepciója egyszerű. Muzikológusokat megségnyenítő tudású karmesterként természetesen tisztában van azzal, hogy a Vespro nem Velencében, hanem Mantovában keletkezett, három évvel azelőtt, hogy Monteverdi megkezdte velencei szolgálatát. Azt is tudja, hogy legfeljebb feltételezhetjük, de nem tudhatjuk, előadták-e a Vesprót valaha is Monteverdi velencei évei során. Lehet, hogy igen, de erre nincs bizonyíték. A mű jellegzetességei miatt Gardiner mégis úgy érzi, ez az alkotás nagyon illik Velencéhez és a San Marcóhoz, annak ellenére, hogy keletkezése idején Monteverdi még nem tudhatta, hogy egyszer ennek a székesegyháznak lesz a karnagya. Emiatt úgy véli, a Vespro Velencéé, ott van otthon, s azzal, hogy muzsikusaival a San Marco falai között szólaltatta meg, „hazavitte” a kompozíciót.

Miért illik annyira ez a mű a városhoz és a székesegyházhoz? Egyrészt a Vespro sok olyan részletet tartalmaz, amely kiaknázza egy, a San Marcóhoz hasonló templom térbeli adottságait. Megosztott előadó-apparátusú részletek, felelgetős szakaszok, visszhanghatások, kontrasztok – mindezeket a jellegzetességeket Gardiner vezényletével az előadás messzemenően kiaknázza. Ezenkívül a mű egyik fontos tulajdonsága, hogy bár sok tekintetben hagyományos egyházzene, más vonatkozásokban rendkívül modern,

s a modernség is a szabad szellemű Velencéhez illik – vagy ahogy Gardiner fogalmaz: mindezt Róma aligha tűrte volna el. Ahhoz képest, hogy liturgikus műfajról van szó, újra és újra fel kell figyelnünk olyan tételekre, amelyeket tánckarakterek, táncritmusok uralnak.

Máskor az énekszólamok hangvétele a Monteverdi-madrigálokéra emlékeztet, megint máskor a virtuozitás az, amely a világi műfajokat idézi emlékezetünkbe. Ismét más szakaszokban a vokális szólamok érzelmi telítettsége, szenvedélye inkább illik az opera műfajához, mint a vesperáséhoz. Vagyis a Vespro elfogulatlan, bátor, újító mű – stiláris és műfaji olvasztótégely, amely Monteverdi egész addigi munkásságának minden kompozíciós ötletét, hangvételt, megszólalásmódját magába szívta. Gardiner az 1989-es előadáson valósággal lubickol ebben a sokféleségben. Rendkívül erősen karakterizál, keze alatt a tempóvételek bátrak, a hangsúlyok intenzívek, a hangszínek változatosak.

A székesegyház terét a produkció rendkívül kreatívan használja: az énekesek a különböző szószékeken váltakozva foglalnak helyet, máskor egyik vagy másik karzaton bukkan fel valamelyikük egy lantos vagy theorbás kíséretével. Hasonlóképpen a kórusok is különböző karzatoakat vesznek birtokba amellet, hogy középben, az oltár előtt is énekelnek. A zene él, sokoldalúan belakja a te-

ret, változatosan hat a hallgatóra. Ezenkívül persze az is visszatérő élményünk, hogy miközben a szólistákat, a kórust és a zenekart figyeljük, ehhez a világ egyik legszebb épületének belseje szolgál historikus háttérrel: a kamera mozaikokon, festményeken, szobrokon időz, még izgalmasabbá téve az amúgy is kivételes produkció atmoszféráját.

A legfontosabb azonban az előadógárda kivételes színvonala: a világklasszis énekesek, a rendkívüli kultúrájú kórus, a válogatott virtuózokat felvonultató zenekar. És mindenekfelett: Gardiner személyisége, a belőle áradó energia, szuggesztivitás, felfedező kedv, a művel és a szerzővel való azonosulás különlegesen magas foka. Az előadás minden egyes pillanatában egyértelmű, hogy olyan karmester vezeti a produkciót és határozza meg annak jellegét a legapróbb részletekig, akinek a mű egyik legbecsesebb kincse, akinek életében ez az alkotás sorsfordító szerepet játszott, s aki nemcsak mindent tud a darabról, de hittel, lelkesedéssel, tüzzel képes felmutatni annak értékeit is. Összművészeti produkció ez a hanggal és képpel felidézett, harmincegy évvel ezelőtti koncert: egy rendkívüli kompozíció és egy kivételes karmester találkozásának dokumentuma.

Claudio Monteverdi: Vespro della Beata Vergine. Archiv Produktion (CD, DVD).