

Kéringer Gábor

Varázsló, pap, mester, művész- A zenész-kép történelmi változásai

Korábbi írásom a klasszikus zene és annak interpretátor- közösségének definícióit írja le. Jelen munka e csoport státuszával foglalkozik, amely, mint láthatjunk, koránt sem konstans és semmiképp nem statikus. Ma ismert képe egy történelmi dinamika következménye, illetve olyan hatások együttese okozza, amelyek tapasztalásunk szerint negatív és pozitív irányba is befolyásolhatja közösségünket és ezzel együtt munkánkat, közös kultúráközvetítő erőfeszítésünket.

Milyennek „kell” lennie egy zenésznek? Az elképzelés korszakonként változott. Ennek oka a zene funkcionális változásaival párhuzamosan a muzsikát interpretálók feladatellátásából következik. Mivel a zene az emberiséggel egyidős, a zenélés, így a zenészek egészen korai ábrázolásait is megfigyelhetjük. Státuszuk koronként eltérő, ám ekkor főként, mint a kultikus folyamatok közreműködő interpretátorai jelennek meg. Így az 5. dinasztiai III. Szesemnefer gizai sírképein ábrázolt jeleneten zenészeket, táncosokat láthatunk, akik az újjászületés örömnüepét hirdetik. Megjelenésük jólétre, megbecsültségre utal (LIPTAY, 2013). A Dzsehutimesz házaspár sírképein (Kr.e. 2. évezred) a zene, „lantosdal”, mint zenei áldozat jelenik meg a pár jó módú leányának interpretálásában. (FÁBIÁN, 2018). A zene megszólaltatása Bész istenség papjainak – a kiválasztottaknak – fenntartott szent hittitok (VETTER, 1957). A sumer liturgikus főénekes a glamah egyben a városállam legelőkelőbb tisztviselője. A kathmandui kéziratban fellelhető – a halandó férfi és isteni asszony szerelmét leíró – történet szereplői az isteni magaslatokban, az égiek közvetlen környezetében élő kimnarák, maguk is ragyogó zenészek (DEZSŐ, 2013). A zene és zenélés isteni mivoltát jelzik a legfőbb istenségtől – Zeusztól – származó múzsák mitológiai jelenléte, illetve a „muzsiké”, vagyis „múzsák művészete” kifejezés (ANGI, 2022), a mely a legtöbb európai nyelvben megtalálható formájában magára a zenére utal: music, musique, musica, muzsika. Az ókori görög színházi előadások és olimpiai játékok hétköznapi túlmutató jelentéstartalmának kiemelését is kiválasztott zenészek, dalosok végezték (MÁRTON, 1900). Az Ószövetség, Jubál, az első zenész alakján keresztül a zenész munkára, mint a legősibb hivatások egyikére utal (Teremtés Könyve: 4:21), a zene hatalmát szimbolizálja a jerikói ütközet leírása is (PÁVICH, 2008). Maga Dávid saját királyi mivoltában emeli a zenét és zenélést a legfelső régiókba. A zene ugyanakkor nem csak a hatalom szimbóluma, hanem inverz módon egyszersind maga a hatalom: Orpheus a lantos zenéjével egyrészt a dantei allegoriával értelmezett emberi bűnöket győzi le (DRASKÓCZI, 2018), másrészt alvilágba szállásával a halál erőit is alakítja, ahogy a bibliai utolsó

ítélet is zenével (harsonaszóval) érkezik és alakítja végleges, örök formájává a világot. E hatalom megfelelőjét megtalálhatjuk az európai népek népi mítoszaiban, így a fennmaradt magyar népmesekincsben is: a csillagszemű juhász furulyaszavával szelídíti meg a vele összezárt vadakat, más helyen a fennálló igazságtalanságok, a gonoszság elleni fellépés szimbóluma (zenével elaltatott sárkány, vagy boszorkány) (ORTUTAY, 1961). (Ahogy e szimbólumrendszer modern, populáris megfelelője a népszerű Harry Potter történetek háromfejű kutya -örének hárfaszóval történő elaltatása is.)

Az európai keresztény középkor muzsikusaival már világosan elkülöníthetők egymástól a szakrális zene interpretátorai és a világi muzsikusként csoportja. A zeneoktatás elsődleges színtere az egyház közege: püspökségek és szerzetek képző intézményei a scholák. Feladatuk a liturgikus szolgálat cselekményének zenei kiszolgálása (DOBSZAY, 1998), vagyis e keretek között az intézményes igényeknek megfelelő egyházi szolgálat kielégítésére specializálódtak. Pedagógusai az úgynevezett tanítómesterek (szakmájuk ismert, elismert és a közösség megbecsült tagjai) akik a megszabott egyházi rend szerint folytatták munkájukat. A zeneoktatás leginkább kétszemélyes színtere a mester- tanítvány relációban és interakcióban figyelhető meg. (Amint azt a közelmúltig a népzene továbbadásában is megfigyelhettük.) Az egyéni, személyes és személyre szabott munka egyszerre biztosította az egyéni kibontakozást és a szakmai minőség kontinuitását. A templomi „énekesség” rangot – ezzel együtt – a papi, szerzetesi hivatáshoz hasonlóan kiemelkedési, kitörési lehetőséget jelentett. A világi szinten megjelölő dalnokok (egyes területeken eltérő elnevezéssel, de hasonló feladatellátási funkciókkal) a trubadúrok (Trouvere, Minnesinger, Trovatore) a zenetörténet első „sztárjai”. Sikerük közel két évszázadon át töretlen. Munkájuk képességeikhez, lehetőségeikhez mérten a legegyszerűbb néprétegek zenei kiszolgálásától a főúri, uralkodói udvarok zenei életének megszervezéséig és biztosításáig tartott. Néhányuk neve máig fennmaradt: Walther von der Vogelweide, Marcabru és Rambault de Vaqueiras (12. sz.), a következő évszázadból Guiraut Riquier, Adam de la Halle. (RESCIGNO, GARAVAGLIA, 1978). A reneszánsz és barokk kor zeneideáljában és zenészképében a tovább erősödő és egyre szerteágazóbb egyházi zene mellett az egyre dominánsabb városi réteg felfogása és igényrendszere köszön vissza. Az ábrázolásokban megjelennek a különböző rétegek muzsikusi. Zene, hatalom és uralkodás összekapcsolódása továbbra is jelen van: VIII. Henrik nem csupán a szuverén angol államiság és a leendő brit birodalom megalapozója, hanem a művészetek – és különösen a zene – nagyvonalú támogatója, maga is kiváló zeneszerző és muzsikusként. II. (Nagy) Frigyes porosz király legismertebb ábrázolásain nem a hatalom szimbólumaival, hanem kedves hangszerével,

a harántfuvalával pózol. Udvari muzsikusa volt Quanz, Agricola és Graun (FODOR, 2014). Az ő nevéhez fűződik az egyetemes zeneirodalom egyik legjelentősebb művének alapdallama: J. S. Bach Musicalisches Opferjének kromatikus motívuma. A kevés kivételtől eltekintve a zenét, a zenélést, mint a jó mód, jólét szimbólumát láthatjuk. Ahogy ez a korabeli ábrázolásokon megfigyelhető, már a hangszerek jelenléte is egyfajta rangot jelez. A feltörekvő polgárság protokoláris elvárásai között megjelenik a zenében való jártasság, a zenei műveltség kritériuma. A muzikusok, zeneszerzők piedesztálra emelése már Josquin de Pres (1450- 1521) személyével megkezdődik, Lassus, Palestrina, Victoria népszerűségével folytatódik, majd csúcsra ér a barokk korszak muzikusokért versenyző „sorban álló”, egymást felüllicitáló uralkodóinál, nagypénzű mecénásainál. E tekintetben a már- már a mai hírességekhez (sztársportholók, popzenészek) hasonló hozzáállás egészen szélsőséges kultuszt generált. Gondolhatunk itt G. F. Handel és Telemann esetére, vagy a szinte tejhatalmú diktátori szerepkörben tetszelgő Jean Baptiste Lully-re.

A Francia Forradalom fordulata a zenészekről és egyéb művészekről kialakult képet is átalakította. A hagyományos udvari, vagy főúri dotációt és finanszírozást felváltotta a megerősödött nagypolgárság közreműködése, a folyamatot pedig a korai romantika korában fölerősítette a művészetek és művészek új képének térnyerése. Innentől a zenész, mint önálló, szuverén, elme akár tulajdon fizikális, vagy egzisztenciális létében fenyegetve is kitart önmegvalósító szabad entitása mellett. A szenvedő zseni eszményképe társadalmi elvárás szintjén is deklarálódik. Itt jelennek meg először azok a sztereotípiák, melyek a zenészt mai értelemben vett „őrült muzsikusként” ábrázolják, aki a társadalmi normákon kívül, vagy azok felett éli elkülönült életét. Nem vesz, nem vehet részt a konszenzusos elvárások szerint kialakított „normális” életben, devianciái, szociális kötődéseinek hiányosságai pedig a kívülállók szemében természetessé válnak. Művészek tucatjai estek áldozatul e felfogásnak, megbetegedtek, vagy pusztultak el méltatlan körülmények között. Kezdve a fiatalon meghalt Mozart, a hallását elvesztő Beethovenen keresztül a mentális problémákkal küszködő Schubert, az önvészélyes tüneteket produkáló Schumann élettörténetéig. A problémák alól a még viszonylagos jólétben részesülő, elismert művészek sem lehettek kivételek. Életmódjuk, ideológiájuk, társadalomszemléletük (Wagner és a Weimari köztársaság kapcsolata), de társas és kollegiális kapcsolataik rendszere (Wagner és Brahms ellentéte, az olasz és német zene viszonya) plasztikusan szemléltetik e hozzáállást. Ezen az elképzelésen változtatott ugyan némiképp a huszadik század fordulójának ideológiai fordulata (életreform- mozgalom), ám a század vérzivataros, talajvesztett időszakai inkább fixálták a korábbi elképzeléseket. A

századfordulótól a második világháborúig e kép némileg átalakult. A fizikai és pszichés betegségek képét másfajta deviancia váltotta. Ez a „bohém” - művészkép, mely már földrajzilag is azonosított szerep: a nagyváros szenvedélyes (és gyakran szenvedélybeteg) figurája, az éjszakai élet alakja. Az „életérzés” központja Párizs, azon belül is a Montmartre és környéke, mely nem csupán az európai művészelit találkozóhelye, de számos neves alkotás ihletője.

A második világháborút követően a kérdés egyfajta konszolidációs nyugvópontonra jutott, ám számos eleme máig „kőbe vésvé” nehezíti a muzsikuskollégák életét. Láthatjuk tehát, hogy amit valós, vagy vélt muzsikusképnek tekintünk, korántsem tükrözte mindig a közvélekedést, vagy a zenészek önmeghatározó definícióit. Az elmúlt korok sztereotípiái inkább a zene szakrális és világi funkcióinak, filozófiai, teológiai meghatározásának, illetve az arról kialakult konszenzusos közvélekedést tekintik az interpretátorok definiálásának alapjául. A korai „isteni” - zene természetfölötti tulajdonságokkal megáldott zenészeket igényelt. A keresztény középkor zeneművészei a szakralitás fényében a földi síkon, a hétköznapokon felülemelkedő művészek. A reneszánsz muzsikuskorokat a korszakkal együtt a zene megújítóiként ünnepelték, míg a barokk korban az aktuális világrend ismert és elismert kiszolgálói. A polgári fordulatokkal pedig – fokozódó kiszolgáltatottságukkal együtt – egyre inkább a szórakoztatás szakemberei lettek, egyszersmind megszűnt a piedesztálra emelt zene kiválasztott prófétikus funkciója. Helyét átvette a „másként kívülálló” szenvedő ember és szenvedő művész képe, amely a mai – sokszor ridegen elkülönülő – „komolyzenész” - képhez vezetett.

Bibliográfia:

-ANGI István (2020): Zeneiségünkért az eltűnt Musziké nyomában. In: *Keresztény Szó* 2020/12: 23-24. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=923670> [2021.10.11]

-DEZSŐ Csaba (2013): A „Fabulous Creatures in Ancient and Early Mediaeval Indian Literature” című OTKA project záró szakmai beszámolója http://real.mtak.hu/12535/1/78093_ZJ1.pdf [2022.04.22.]

-DOBSZAY László (1998): *Magyar zenetörténet*. Planétás Kiadó, Budapest.

-DRASKÓCZY Eszter (2020): A dantei Orpheus: egy makrotextuális modell Források és értelmezés. *Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH 121397 számú kutatási projekt keretében készült tanulmány*

- FÁBIÁN Zoltán Imre (2018): Halál – holttest – képmás – kultusz. A test megőrzése, a halotti kultusz és a kultusz előkészítése az ókori Egyiptomban. In: *Keletkutatás*, 2018. tavasz. pp. 19-33. ISSN 0133-4778 <http://real.mtak.hu/88417/> [2021.05.25.]
- FODOR Csaba (2014): Nagy Frigyes és a porosz udvari zenei élet. In: *Zempléni Múzsá-Társadalomtudományi és kulturális folyóirat*. 14. évf. 1. szám. pp. 55-60. <http://epa.niif.hu/02900/02940/00053/pdf/> [2021.03.17.]
- LIPTAY Éva (2012): Az átmenet ábrázolása az egyiptomi művészetben. In: *Ókor* 2013/1. https://okorportal.hu/wp-content/uploads/2013/10/Okor_2013_1_nyomdanak_003.pdf [2022.06.02.]
- MÁRTON Jenő (1900): *A görög irodalom története*. Stampfel Károly kiadása, Pozsony.
- ORTUTAY Gyula (1987): *Magyar Néprajzi Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- PÁVICH Zsuzsanna (2008): *Az ószövetségi zene gyökerei, szakrális és világi kibontakozása, hatása az európai művelődésre*. Doktori (PhD) disszertáció. Károli Gáspár Református Egyetem, Hittudományi Kar.
- RESTIGNO, Eduardo, GARAVAGLIA, Renato (1978): *A keresztény és világi ének a középkorban*. Zeneműkiadó. Budapest.
- VETTER, Walther (1957): *Mithos- Melos- Musica*. Deutcher Verlag fur Musik, Leipzig.