

PLUSZ

Cleofide: A barokk opera és az ellenreformáció

CLEOFIDE

2011.01.05. 12:37



A barokk opera mint jelzős szerkezet önmagában oximoron. A barokk ugyanis az ellenreformáció művészete, míg - az egyház által már évszázadokkal korábban felismerten - az érzelmeket csigázó muzsika, megzabolázandó praktika. Vagyis, ha a barokk az ellenreformáció terméke, és az operát nem támogatta az egyház, valódi ellenreformációs opera nem is jöhetett létre. És nem is jött létre.

Tehát a többi művészeti ággal ellentétben a zene, illetve a opera fejlődése egészen sajátos vonásokkal bír. A többi művészeti ágban a reneszánsz az ókori értékek felfedezésével járt, emberközpontú világkép alakult ki. A reformáció volt az utolsó csepp a pohárban az egyház számára, aminek révén felismerte, hogy teljesen kicsúszott a kezéből az irányítás. A barokkban tehát

1. Az egyházi témák kerültek előtérbe
2. A protestáns puritanizmus kontrasztjaként ezen témák túlbujánzó köntöst kaptak.
3. A világi és egyházi művészetet igyekeztek kettéválasztani.

A klasszicizmusban a vallásháborúk által konszolidált helyzetben az ellenreformáció lendülete megtört, és mintegy reaktíve (mint minden korszakváltás esetében) a művészek visszatértek az antik ideálokhoz.

Az opera a késő reneszánsz (természetesen technikai szempontokból már korabarokk is) szülötte, a Camerata koncepcióját tükrözi. Ízig-vérig reneszánsz szellemű, célja az énekelt görög dráma feltámasztása. Az ellenreformáció során két megoldás nyílt a műfaj megújulására és barokkizálására.

1. Az ún. *rappresentazione sacra*. Ezen művek közül a nem színpad orientáltak (a) egyrészt az oratórium irányába mutattak, míg a színpadi változatok (b) újra és újra felbukkantak, de majd minden esetben az egyház ellenállásába ütköztek és elsorvadtak. A Római Iskola reakciója különösen érdekes ebből a szempontból, hiszen közvetlenül tükrözi a pápai instrukciókat.

a, Cavalieri (első oratórium: *Rappresentazione di Anima e di Corpo*) Rossi és Carissimi tevékenysége ad példát az oratórium kezdeteire, mely végül is a konszolidált kerete lett a bibliai történetek zenei megformálásának főként Perti, Stradella és Alessandro Scarlatti kezében.

b, Landi, a Mazzochi testvérek és társaik művei - a korai biblikus tárgyú operák (pl. Sant' Alessio) - a Római Iskola természetét fémjelzik azokból az időszakokból, amikor az opera épp nem volt betiltva a Szent Városban. Természetesen másutt is felbukkantak ilyen művek, elég ha Charpentier jezsuita iskoladrámáit, Moreau bibliai tárgyú operáit (Athalie, Esther) vagy Montéclair Jephthé-jét említjük a francia barokkból. Illetve érdemes megemlíteni Händel Semelét az angol barokk termékeként, mely görög mitológiai tárgyú oratóriumként szolgált nagyböjti szórakozást a közönségnek. A két utóbbi mű az egyház heves ellenkezését váltotta ki, ami arra mutat, hogy **szekuláris közegben az egyház nem tolerálta a bibliai témák megjelenítését, illetve szakrális közegben csak bibliai tematika jelenhetett meg.**

2. **Így nem maradt más út, mint, hogy az egyház lemondott az opera műfajáról, rezerválta magának az oratóriumot, az opera pedig fejlődött a maga útján.** Mint korábban láttuk az opera és oratórium közötti átjárás tematikailag a nullával volt egyenlő. Így azonban létrejött a fent már vázolt paradoxon. **Mivel az opera szekularizálódott, így nem inkorporálhatott ellenreformációs elemeket, ezért megmaradt jórészt az antik illetve reneszánsz tematikánál, ami később bővült egyéb mitológiai és egzotikus elemekkel. Zeno és Metastasio reformja ezért főként dramaturgiai, nem tematikai volt, és a klasszicizmus megjelenésével (ami elvileg az antik tematika visszatérését jelentette) a műfaj zökkenőmentesen fejlődött át a gáláns operába.** Calzabigi és Gluck reformja sem tematikai volt, hanem dramaturgiai, a zene és dráma viszonyát feszegető forradalom (Wagner második reformja is zenei korszak közepére esett). Calzabigi és Gluck nem tettek mást csak anakronisztikusan visszatértek a Camerata koncepciójához **(hiszen a "prima la parole poi la musica" = a "cantar recitando" koncepciójával).**

A barokk és a galantéria időszakában valóban, spontán önfejlődés révén (csakúgy mint a protestáns, illetve a paraszt barokkban), barokk sallangok tömege rakódott a Bardi-féle görög színházi koncepcióra (elég megemlíteni az ária és a recitativo szétválását, vagy a cselekménynek seccóba való száműzését, ami az egész eredeti elgondolás lábbal tiprása). Ezeket Calzabigi és Gluck klasszicistán visszanyeste.

A romantika során egyszerűen beértek a dramaturgiai változások, és piederstálra emeltek egy új polgári életszerű tematikai koncepciót, mely másodrendű művészetként már egy évszázada virágzott, kezdetben mint intermezzo, majd, mint egész estés opera buffa. Illetve a 3. tényező a mindig kongruensebb francia operai koncepció elfogadása volt.

*Tehát a barokk opera a gáláns-klasszicista sőt némely konzervatív romantikus operával egyetemben valóságos állócsillag, tematikai sőt művészetfilozófiai szempontból is. **Statikus szereplők, érzelemkitöréseket formáló áriák és gyakorlatilag hiányzó karakterfejlődés, sablonos, elvont ideálokat szolgáló klisé hősök. Miért is volt ez bebetonozódva 2 évszázadig? Mert az énekest ekkoriban hangszernek tekintették, az emberi hangra történő 200 évnyi rácsodálkozás idején nem foglalkoztak a drámai igazsággal.***

2011 © Minden jog fenntartva

PLUSZ

Cleofide: A zenekritikáról

CLEOFIDE

2011.05.07. 07:13



Egy zenekritikus munkássága kapcsán

Minden intellektuális élmény - legyen az tudományos vagy művészi (ide tartozik a humor is) - a bennünk létrejövő asszociációk és ezek érzelmi vetülete révén jön létre. Egy felfedezés, okfejtés vagy mű lényege a megismerés sajátos körülményei és a nívós intellektus kölcsönhatása révén létrejövő egyedi kérdésfelvetés. Eddig a két folyamat azonos úton halad, isteni szikra, kreatív impulzus, alkotási láz vagy csak egyszerűen, köznapian ötlet formájában. Az üzenet közvetítése során a tudományos kérdések megválaszolására az egyszerűsítés, letisztulás és az elágazásmentesség jellemző. *A legfontosabb és tipizáló ismérv azonban az, hogy a tudományban a választ a kérdést felvető adja meg.*

A művészi kérdések azonban sajátos asszociációs rengeteggel bírnak. A művész nem is törekszik ezek tudatosítására, megtartja őket a tudatelőttés szintjén, érzelmekbe burkolva. Az alkotás folyamata során itt is bekövetkezhet letisztulás, de gyakran nő a tárgy komplexitása az áthallások száma és finomhangolást nyer a sűrítés, a kódolás melynek révén a célközönség ingerküszöbével próbálja a művész harmonizálni alkotását. *A lényeg azonban, hogy a művészi kérdéseket mi, a befogadók válaszoljuk meg, nem a művész. A válasz ezért egyénre szabott, a tudatelőttést felkavaró, nagyon személyes katarzisz, tanulságos megtisztulás. Ezért érezzük sokkal inkább sajátunknak. Valójában művészet (illetve a zene) nélkül nem tudunk élni (ez legfeljebb tévesen csak úgy tűnik). Katarzisz*

és érzelmi átlénygülés nélkül nincs értelme az életnek. A központi idegrendszernek periodikusan szüksége van erre, és ennek intézményesített kereteit képezik a kodifikált művészeti ágak.

Természetesen minden tudományos igényű művészetfilozófiai elemzés "ab ovo" kudarcra is ítéltetik a korábban felvázoltak szerint. Hiszen minden ilyen törekvés fontos eleme a szubjektív tényezők kizárása, és az analízis után az általánosításhoz vezető szintézis. Mivel a művészet (és a humor is) szigorúan személyre szabott katarzisz forrása, a szubjektum eliminálására és általánosításra irányuló törekvések eredménye az lesz, hogy korábban az analízis során felhasznált eredmények mindegyike szükségképpen kihullik a szintézis rostáján, és a filozófus üres kézzel marad. Ezért legfontosabb a helyes látótávolság megállapítása ebben a helyzetben, ami azon rövidlátókra emlékeztet, akik idősödve távollátók is lesznek egyben. A túlzott közelítés nemhogy javít, de ront a felbontóképességen.

A fentebb vázolt alapvetések függvényében jól látható, hogy zenei téren is számos katartikus alternatíva létezik. Ezek függenek az egyéni képességektől, mint intellektus, hallás (jelen esetben a hallókérgi működése differenciáltsága) és a zenei műveltségtől.

Fáy Miklós szereti a komolyzenét, és észleli a komolyzene válságát. Megoldási alternatívája mégis csőd. Miért is?

Kezdjük talán az alapproblémával. A hivatásos ítések asszociációi és a katarzist eredményező válaszai a feltett művészi kérdésekre természetesen mások, mint az átlagpolgáréi. Ez persze nem baj. A gond az, ahogy ennek megpróbálnak hangot adni. Gyakran még ők sem látják át, mi pontosan a zenei katarzisz (vagyis a szép) forrása, illetve a saját oknyomozásuk eredménye az átlagpolgár számára szinte semmi fogódzkodót nem ad. A mélyebb és informatívabb analízisben persze a közönséggel szembeni távolságtartó magatartásuk is gátolja őket.

Fáy Miklós persze nem ilyen. Ő ismeri a közönségét. Azonban egy fenékkal akar két lovat megülni. Kritikát akar írni és egyúttal közelebb akarja vinni a közönséghez a komolyzenét. Ez tulajdonképpen nem lenne lehetetlen, ha bármelyikhez értene és szintetizáló elmeként össze tudná fésülni a - célból szükségképpen következően - gyakran antagonisztikus következtéseket.

A probléma másrészt abban gyökerezik, hogy noha Fáy katartikus meander vonala vélhetőleg sokkal közelebb áll az átlagpolgáréhoz, de a célközönség egy része egyszerűen képességek és stúdiumok híján nincs a komolyzene befogadására alkalmas diszpozícióban. A gyermek- és serdülőkor ingerszegény éve alatt akusztikus bányalovak ménésévé váló népesség nem regenerálható heti ötperces kúrákkal.

Tény azonban, hogy ebben a helyzetben a kevesebb több. Fáy azzal, hogy nincs kifinomult hallása, nagyobb valószínűséggel rezonál azokon a frekvenciákon, mint a hipotetikus (a fentiek alapján kalkulálható gyér szám miatt élhetünk ezzel a kifejezéssel),

értő olvasótábor.

Az igazán súlyos gond, hogy Fáy zeneileg képzetlenként képtelen szavakba önteni, visszafejteni katarzisének lényegét. A képzett kritikus önismeret és művészetpszichológiai ismeretek híján kialakult sematikus, tapogatózó véleménye is lehet félrevezető, de Fáy értékeléseiben rudimentális gondolat- és érzéscsírákat csomagol verbális selyempapírba. Ezek a "böszme", körülírások tulajdonképpen lecsupaszítva összegezhetőek mint tanácstalan "öhöm"-ök, "izé"-k, "hogyszívják"-ok inkohérens sorozata. A szöszeteknek egészüket tekintve nincs felépítése, csak bevillanások, amiket a Fáy kezei közül minduntalan kisikló témával való birkózás izzadságszaga leng körül. Fáy reménytelenül keres fogást a műveken, sőt az egész zeneművészet valami tejszerű ködfüggönybe burkolózik előtte. Más már régen feladta volna, szembesülve, hogy ennél sokkal, de sokkal közelebb lehet kerülni az igazsághoz. Fáy azonban a művészeteket körüllegő misztikus atmoszféra sugallatára arra a következtetésre jut, hogy ez a szubjektív maximum. Természetesen dőreség ebben a tévhitben ringatnia magát.

Pedig Fáy olyan helyzetben van, ami a jelenlegi művészetpolitikai koncepciók összehangolásában is új távlatokat nyithatna. Hiszen alapszemlélete liberális, de nyilvánvalóak értékelvű, értékmeőrző konzervatív vonásai is. Az emberiség robbanásszerű kognitív fejlődése ugyanis a két törekvés dinamikus egyensúlyának függvénye. A klasszikus értelemben vett liberalizmus azoknak a jegyeknek az örököse, amelyek új felismerésére, felfedezésére vezettek. Azonban az állati sorból való kiemelkedésünk ugyanilyen fontos vonása, hogy az értékeket megrostálva és meőrizve - ami a konzervativizmus alapja - a új generációk immár az előzők által meghódított intellektuális színvonalról startolhattak. Ezen két törekvés dinamikus egyensúlya a legfontosabb mozgóerőnk, és nem véletlen, hogy kölcsönhatásuk generációs problémák (csípéssorrend) forrása, illetve hogy leszüremelésük révén alapvető politika formációk kristallizációs magjai jönnek létre.

Mint a korábbiakban világossá vált, a művészi (zeneszerzői, előadói) teljesítmény megítélésékor egy olyan tényező (szubjektum) kerül az elemzésünkbe - ráadásul döntő súllyal -, ami annak tudományos igényű, egzakt végigvezetését lehetetlenné teszi. A lehetetlen itt nem az elemzés mint olyan tagadását implikálja - bár sokan szívesen kapaszkodnak ebbe -, hanem a módhatározói szerkezetet teszi mérlegre. Az elemzés kétségkívül lehetséges, és bizonyos távolsáig (egyre csökkenő létszámú, konszenzusban lévő, befogadó tömeggel) kvázi objektív következtetésekre juthat. Kvázi objektív, mivel, noha szubjektív elemeket tartalmazó konklúziókról van szó, de konszenzus révén ezek precedens értékűek lesznek, és tükrözik az emberi elme legvalószínűbb válaszadási lehetőségeit. Gyakorlati szempontból pedig mindenképpen túréhatáron belüliek, bár, mint mondtam, minél mélyebbre ásunk, annál személyre szabottabb lesz következtetésünk, a művészi élmény kontrollálhatatlan elágazás rendszerében.

A kortárs zene helyes értékelése a zenekritika legfontosabb feladata. Fontosabb, mint elfeledett szerzők újrafelfedezése. Sőt népművelő feladatánál is fontosabb, hiszen utóbbi esetében a kritikus nélkül is információhoz juthat a befogadó, de a kortárs zenében egyetlen gyámolítója a kritikus.

Hogyan lehet helyes következtetésre jutni a kortárs zenével kapcsolatban? Van-e recept, melynek révén halálos biztonsággal elválasztható a konkoly a tiszta búzától? Papírra vethet-e a kortárs zenével kapcsolatban "tetszik - nem tetszik" jellegű állításokat a kritikus? Ezzel kapcsolatban a korábbiakra utalnék, melyek alapján kiderült, hogy a kritikától nem várható el tudományos igényű bizonyítás. Ezért véleményem szerint a kortárs zenei ocsú és pelyva kiszűrésére irányuló törekvések kérdésfelvetése hibás. A "tetszik - nem tetszik" gondolati síkja mentén nem lehet meghozni a döntést. Mielőtt a helyes kérdésfelvetésre rátérnénk, először vegyük sorra, mely tényezők a kortárs zene elemzésének különösen fontos buktatói.

A repertoár darabok esetén is nehéz dolga van a kritikusnak, de ott legalább:

1. Magának a műnek a kvalitása ritkán kérdőjeleződik meg.
2. A kritikus már kondicionálódott. A darab értelmezéséhez minden intellektuális fegyverrel felvértezett.
3. Többnyire az interpretációra vontakozóan kell meghoznia minőségi ítéletét.

Nézzük az 1. pontot a kortárs zenével kapcsolatban. Már itt ingoványos talajra téved a bíráló. A műnek nincs bevett, standardizált rezüméje. A zeneszerző, ráadásul, mint minden művész, sarlatán. Egy tudós számára elképezhetetlen szélhámoskodásra adja a fejét. Az alkotás során számtalan változót kezel és változtat párhuzamosan, melynek eredménye:

- a) Gyakran maga sem tudja, hogy jött létre a produktum (isteni szikra?).
- b) Nem tudja garantálni a reprodukciót, hát még az új termék minőségét (képzeljük el ezt egy mérnöknél).
- c) Elődök, kortársak hasonló folyamatait sem képes visszafejteni, gyakran csak mechanikusan utánoz.

A bevett repertoár elemzésében a kritikust segíti, hogy a közönség és ítések hordája vetette rá magát generációkon át az életművekre, és a köznapi intellektusúak hangyaszorgalmú igyekezete már épkezláb válaszokat adhat.

Tehát a kortárs műről a kritikus egyedül szinte képtelen minőségi kategóriájú véleményt adni. Ehhez egyrészt rendkívül képességek, illetve az alábbiakban taglalandó eltérő szemlélet szükséges.

További fontos lépcső a 2. pont szerint, hogy a kortárs zene eszközrendszerébe a kritikusnak kőkemény munkával bele kell tanulnia. Tehát nemcsak tehetségesnek, hanem felelősségteljesnek, nyitottnak és felkészültnek kell lennie. Azonban a kóklerek

kiszűréséhez nem árt útravalóul két alapvető tény észben tartása:

- a) Az újító szerzőket manapság gyakran csak a régi tagadása vezeti, mint egyetlen koncepcionális iránytű.
- b) A tudománnyal ellentétben a legnagyobb szerzők szinte soha nem az újítók, hanem a betetőzők.

És hát a 3. pont kihívása is elriasztó, hiszen egy ismeretlen mű kezdeti interpretációs változatai között dönteni szinte lehetetlen.

Ezen tényezők figyelembe vételével kezdheti el munkáját a műbíráló, de mint mondtam, válasza más kérdésre kell, hogy vonatkozzék. Enélkül ugyanis a fentiek számos zsákutcáját figyelembe véve épkezláb következtetésre nem juthat. Helyes kérdésfelvetéssel ugyanis sem a mű, sem az előadás tekintetében nem kell a katarzistról nyilatkoznia. Ez ugyanis a disztrakciót okozó új, ismeretlen elemek miatt egyszerűen képtelenség lenne a feldolgozási folyamat ezen fázisában.

A megoldás tehát a bíráló céljának teljes átértelmezése. A kérdés ebben a stádiumban az kell, hogy legyen, vajon a mű őszinte-e vagy nem, egyáltalán információs csatornát nyit-e a szerző és hallgató között, vagy sem. Tehát lovagiasnak, türelmesnek kell lenni a művel, az alkotóval szemben. A bevett repertoárnál alapkövetelmény az, hogy az élményfeldolgozás eljusson a megtisztulásig. A kortárs zenében úgy vélem, korábbi lépcsők teljesítése is elégséges. Természetesen egy diszfórikus, unalmat okozó, érzet (ne adj isten, csupán inger) szintjén megrekedő zene nyugodtan kiostálható, de ha már létrejön a képzet, és asszociációk bontakoznak ki, akkor - még érzelmi rezonancia nélkül is - támogató álláspontot lehet elfoglalni. Természetesen látható, hogy a bíráló jellege ugyanakkor alapvetően nem változott, ebben az esetben is ízig-vérig szubjektív és annak is kell lennie, ez a kritika sav-borsa.

A kortárs szerzők helyes értelmezése mellett a másik problémája a zenének, a múlt egyes komponistáinak indokolatlan felkapottsága, míg mások háttérbe szorulása.

Ez szinte minden esetben az új és a régi harcának tudható be. A méltatlanul sokra tartottak, mind konjunktúra lovagok voltak, saját koruk vesztesei az újítók, akik helyett az előbbiek takarították be a termést, míg a feledés homálya többnyire a késői szüret betetőző géniuszaira borult. Persze ez egy sommás és pontatlan összegzés, mindenesetre némely teljesen elfeledett irányzat esetében az újrafelfedezéshez hasonló nyitottságra van szükség, mint a kortárs zenében. A hallópálya minden elemének akklimatizálódni kell, és ez bizony időigényes, türelmet kíván. Szerencsére a régizene felderítése jobban áll, mint a kortárs zene helyzete, de bizonyos korszakokkal (középkor, galantéria, klasszicizmus, XX. század) a sors különösen mostohán bán.

Lisztet egész életében foglalkoztatta a kérdés: „Honnan veszi a kritikus az illetékességét?” Jó kérdés, még ma is felteszik. Ha művészekkel kapcsolatban hangzott el ugyanez, nem esett nehezebbre a válasz. Amikor tanítványának, Dionys Prucknernek azt mondta, hogy a művész a „Szép hordozója”, arra is rámutatott, hogy a művésznek „egyedül szerepe sérthetetlenségének tudata” biztosítja illetékességét. A felszín alatt ismét az eleve elrendelés gondolata rejtőzik. Ez azonban a kritikusra nem áll. Senki sincs eleve arra rendelve, hogy bíráljon, úgy, ahogy az alkotásra rendelve van. A művészet tehát felül áll a kritikán? Liszt ezen a ponton elgondolkodtató következtetésre jut. Az igazi kritikusnak magának is művésznek kell lennie. Neki is komponálnia, játszania, vezényelnie, tanítania kell, ugyanúgy, mint akiket bírálni akar. Illetékessége akkor ugyanabból a forrásból fakad, mint az övéké. A művészetet nem lehet kívülről megjavítani, csak belülről, az isteni megnyilatkozás által, amelyben a művészet belső köreihez tartozók részesülnek.

(Alan Walker: Liszt Ferenc, II. kötet, 381. oldal)

Liszt véleményének legfőbb hiányossága - bizonyos filozófiai, pszichológiai, élettani fogyatékoságokon túl, hogy a bírálói hivatásnak csupán egy nagyon kis szegmensét veszi figyelembe. Természetesen egy nárcisztikus művész "csőlátása" érthető; számára a legfontosabb a szakemberi, értő visszajelzés.

A kritika feladatai közül azonban ez csak egy. A (1.) zenész számára kulcsfontosságú visszacsatolás mellett ugyanilyen fontos a (2.) közönség egy tagja (a kritikus) percepciók folyamatának elemzése, a (3.) népszerű informáló szándék, a (4.) közönség katarzisének, érzelmi konszolidációjának terelgetése, és bizony a (5.) a reklám, a következő előadásokra való becsábítás. Ezt bizony különböző újságoknál alkalmazott, különböző érdeklődésű, felkészültségű, stílusú bírálók tudják megtenni a közönség eltérő szegmenseinek otthonos hangvételt megütve.

Tehát Liszt állításának egy része téves, mikor azt állítja, hogy csak a komponista lehet kritikus, más nem. Nézzük igaz-e, az hogy, a komponista legalábbis a legjobb választás.

Nem gondolnám. Egy zeneszerzőnek a csömör csúzától kínzott érzéksejtjei gyakran meg sem moccanak elmúlt korok (sajnos kizárólag ez a mai repertoár) művei keltette lanyha ingerekre. Liszt itt azért van tévedésben, mert az ő korában a komolyzene még élő közeg volt, mindennapi táplálék. Valójában ő a kortárs zene kritikájáról beszélt, és az én korábbi okfejtésemmel teljesen kongruens véleményre jutott.

Tehát Liszt hibás következtetései sajátos nézőpontjának (kortárs zeneszerző igényei) következményei. Valójában az általánosítás és kognitív perspektíva hiánya korlátozza alkalmazhatóságukat. A mai komolyzenei kritikus egy minden bizonnyal hamarosan kiháló műfaj minimum száz évvel ezelőtti anyagának szakértője és előadásainak elemzője. **Nem élhet az a művészet, aminek nincs kortárs formája.**

A kortárs zenének azonban leáldozott. Ennek okai:

1. A közönség műveletlensége.
2. A sarlatánok, akik luciferi tagadással, dallaminvenció és ízlés nélkül barmolnak és nepotistán egymást vállon veregetik.
3. A könnyűzenének a közönségre és a tehetségekre gyakorolt csábító hatása.
4. A médiumok nyomása, amivel minden eszközt megragadnak arra, hogy a népeiséget agyhalott állapotban tartsák.

PLUSZ

Cleofide: Adrien, a royally confusing musical drama

RÉGIZENE

2013.01.08. 23:52



Étienne Nicolas Méhul (1763 - 1817)

Adrien, empereur de Rome (Hadrian, Emperor of Rome)

opera in 3 acts

(1799, Opéra, Paris)

Libretto - François-Benoît Hoffman (after Metastasio's Adriano in Siria)

Modern world premiere

26 June 2012

Béla Bartók National Concert Hall (Palace of Arts)

Budapest (Hungary)

Adrien , *empereur of Rome* Philippe Do (tenor)

Flaminius, *a consul* Jean Teitgen (bass)

Emirène, *daughter of Cosroès* Gabrielle Philiponet (soprano)

Sabine, *a Roman lady*

engaged to Adrien Jennifer Borghi (soprano)

Pharnaspe, *a Parthian prince*

in love with Émirène Philippe Talbot (tenor)

Cosroès, *King of the Parthians* Marc Barrard (baritone)

Rutile, *a military tribune* Nicolas Courjal (bass)

Purcell Choir

Orfeo Orchestra

Concertmaster Simon Standage

Conductor

György Vashegyi

Cleofide

Adrien, a royally confusing musical drama

The second half of the eighteenth century witnessed the decline and demise of one of the most influential stylistic currents of the baroque period. Then, the rapid and dramatic changes, which so often characterize the shifts in artistic expression led to the extinction of the French idiom, which for a long time served as a model for several foreign countries in composition and made a long lasting impression on the performance practice of almost the whole continent.

There is no point in questioning that the French-Burgundian-English musical renaissance, despite its several fresh and invigorating features, was basically incapable of furnishing pertinent answers to numerous questions raised by the Italian main stream of the renaissance and humanism. In contrast with other branches of art, neither the identification of the Burgundian style with the musical renaissance nor a false, concept-driven exaggeration of the virtues of Italian music could synthesize and unify the contemporary musical styles. Obviously, without universally admired and preserved ancient references, the music of the renaissance period could forge only ambiguous and doubtful imitations. Finally, due to its leading role in architecture, fine arts and literature, Italy "took command". However, the establishment of the principles of the musical renaissance paradoxically coincided with the beginning of the baroque period.

At the beginning of the baroque, neither England nor France could come up with characteristic and powerful alternatives to compete with the Italian stylistic current but in contrast with England, France under the leadership of King Louis XIII, XIV and XV made a point of emphasizing cultural independence, which resulted in the development of a divergent, extremely polished and mannerist musical idiom. The French style, deliberately restrained to the level of unnatural and artificial, had a huge impact on the contemporary performance practice, and also, especially in England and Germany. influenced compositional approaches and techniques. Beside performance characteristics, the French had special taste for a "dry" and acoustically transparent timbre in orchestration and highly appreciated wind instruments and the harpsichord. Further, they had their own musical forms. They usually developed from the early-baroque Italian structures adopted by Lully in Florence, but their evolution, under completely different cultural pressure, was highly divergent from the original Italian references. Nevertheless, the greatest differences can be detected in the spectacle and entertainment oriented nature of French stage music. Only these purportedly restrained musical resources made possible the balanced and seamless integration of poetry, drama and dance into the unified, opulent concept of the "tragédie en musique". Since, in France, Corneille's and Racine's refined neo-classical dramas were considered the highest achievable standard in intellectual entertainment, the robust and overwhelming vigour of Italian music was deemed rustic, unpleasant and impertinent. Therefore, the dry, often unnatural and over-complicated French artistic concept desperately relied on the genius of the best musicians (Lully, Couperin, Charpentier, Marais, Rameau, Leclair and Mondonville). In the hand of a mediocre composer these modest musical resources almost inevitably yielded tasteless and excruciatingly boring works.

Accordingly, it is not surprising that during the "Age of Enlightenment" that the musical taste of the outspoken bourgeois class did not meet the artistic hypocrisy of the "*Ancien Régime*". After the „*Querrelle de Buoffons*" (1752-54) the respected and time-honoured French style was in constant retreat, and its popularity at the dawn of the French Revolution dropped precipitously, marked clearly by the last performance of a Lully opera (*Thésée*, 1779). In the beginning, both in instrumental and vocal music, the stylistic

changes consisted of clumsy and superficial imitations of the most conspicuous performance manners, with obvious signs of misunderstanding of the truly relevant components of the Italian style. This early transitional period featured by Corrette's, Hotteterre's, Buffardin's Blavet's, Rousseau's and Dauvergne's oeuvre was nurtured with the import of genuine Italian pieces by Corelli, Vivaldi, Leo, Pergolesi, Orlandini, Latilla and Jommelli and expanded by the compositions of naturalized French composers like Duni (Duny). However, the sincere fervour of the audience for the pedestrian Italian music also found its first French prophets, who spoke this language as their mother tongue. These composers (Monsigny, Philidor, Grétry and Dalayrac) completely adopted the Italian musical expression and looked at the traditional French musical paradigm with disdain, unlike their predecessors (Cavalli, Lully, Lorenzani, Charpentier, Campra and Boismortier), who, either due to their origin, cultural background or education, only smuggled some Italian seasoning into the French cuisine. Even the conservative opponents (Rameau, Leclair, Royer, Mondonville, François Rebel, François Francœur) of the new generations were more flexible and tried to achieve a peaceful synthesis, this also being supported by the court.

This was all in vain, since their tentative and immature efforts had already been surpassed and relegated to oblivion by the achievements of those composers who worked in the culturally transitional regions of the continent. It was Gluck, who, standing on the shoulders of his Herculean predecessors (e.g. Perez, Jommelli and Traetta), successfully filled the artistic vacuum left by the formidable stature of Rameau and Leclair. Determined, aggressive and confident, with immense experience and overwhelming armament of diverse musical resources, he simply overcome every impediment and quickly restored the prestige of "*tragédie en musique*". His quick success is directly tied to his unsurpassable dramatic talent and his immense knowledge of the different forms of musical drama popular in the contemporary Habsburg Empire, Italy and England. Gluck, recognizing the musical resources necessary to revitalize the cadaver of the French lyric tragedy, immediately grabbed the opportunity, and like Händel, he recycled each valuable note from his previous works. Therefore, in Paris, Gluck successfully and with great vigour crowned his earlier efforts and laid the foundation of the new European musical theatre. Of course, his achievements are heavily indebted to Calzabigi's and Quinault's adapted texts. Gluck, judiciously unified and harmonized the most appealing components of the Italian and French theatre, and to gain immediate success, he subordinated and tailored the seamlessly integrated new concept to the expectations of the Parisian audience. The "*prima la parole poi la musica*" prevailed, in a more melodious and less mannerist way than in the obsolete attempts by Rameau, Leclair, Mondonville, Rebel and Francœur. To increase its acceptability and attractiveness, Gluck retained all the elements of the *divertissement*, but not as a separate entity. Choruses, dances, permeated and supported the action and the French orchestral timbre was preserved. The harmonisation was deliberately "naturalistic" and simple. The self-borrowed and newly composed thematic materials were fitted to the taste of the Encyclopaedists. Gluck completely eradicated the "*recitative secco*", and recycling his "*da capo*" and "*dal segno*" materials he composed emotional outbursts, with which he successfully imitated the dramatic gravity of the French through-composed airs. Furthermore, his rustic approach, common sense

and the melodiousness of the borrowed material frequently resulted in a more satisfactory result and even greater dramatic impact. However, Gluck's *pot-pourris* were extremely vulnerable to ignorant and sloppy performance. The effect of his nursery rhyme-like musical fragments achieved a pure and completely natural effect only in the proper hands.

At the same time Gluck also provided a solution for the problems of the Italian *opera seria*, which at that time, was completely dominated by hysterical and narcissistic *castrati*, the results leaving the audiences craving for something realistic and faithful after having been subjected to the outdated Metastasian virtues for decades. This latest generation of the Italian or Italian-trained composers immediately adopted the most popular methods of the "reform opera" and they conquered Paris and London by storm. Alongside this new intimidating wave of foreign talents (JC Bach, Piccinni, Sacchini, Salieri, Paisiello, Cherubini, Paër, Isouard, Spontini, Meyerbeer, Rossini, Bellini, Donizetti) the local supply (Monsigny, Philidor, Dalayrac, Grétry, Gossec, Lesueur, Méhul, Catel, Hérold, Rodolphe Kreutzer, Boieldieu, Halévy, Auber, Adam) suffered in comparison. Periodically, with strong political and nationalistic support, the French composers were able to gain ephemeral success, but over time, practically every piece fell out of favour in short order. One possible reason is that alien composers endured a much broader and tougher selection process and therefore, generally, they were more talented and trained, "the cream rising to the surface", if you will. Second these immigrants were more sensitive and flexible and less scrupulous in the "adaptation race" for the mercy of theatre-goers. Analysing the music of the "reform period", before the advent of the "Grand Opera", it is obvious that apart from Gluck's oeuvre, the immortal part of the repertoire consists of pieces such as Piccinni's Roland and Didon, Sacchini's Renaud and Oedipe, Cherubini's Médée and "Les deux journées", Spontini's „La vestale, Fernand Cortez and Olimpie and Rossini's "Moïse et Pharaon". These works based upon the "livret"-s of the best contemporary writers such as Rousseau, Marmontel and Guillard. Hence, hardly could they be criticized from dramatic and poetical point of view.

In instrumental music, the influence of the Mannheim and the First Viennese schools led to similar deteriorating consequences, with JC Bach, Rigel, Haydn and Mozart replacing Leclair, Dauvergne, Royer, Gossec and Rodolphe Kreutzer as the most popular composers on the program of the "Concert Spirituel". The nationalistic separation, according to the different genres of stage music (Opéra, "Opéra Comique", "Théâtre-Italien"), and the bitter rivalry between the foreigners (Gluckist-Piccinnist feud) could not change the dismal outcome, which merged the French style into a pan-European homogenized musical language. The only notable example of successful indigenous competition with these foreign composers (Gluck, JC Bach, Mozart, Haydn, Stamitz, Boccherini, Piccinni, Sacchini, Paisiello, Cherubini and Spontini), was a disciple of Piccinni, the Belgian André Ernest Modeste Grétry, the greatest French-speaking melodist of the period. His oeuvre remained in the repertoire in Belgium, without interruption, and so did some individual compositions by Grétry, Méhul, Boieldieu, Halévy, Auber and Adam in France.

Therefore, it is readily apparent, that a proper evaluation of the music of the "reform period" in Paris should focus on the works of foreign composers. Unfortunately, this well-established approach has thus far neglected the less prominent, enigmatic impact of "*couleur locale*". However, recent interest in obscure repertoire and composers of transitional musical periods has shed light on the achievements of the indigenous composers of the period. Following this 30 year long revival, based upon the popularity of Grétry's operas and the achievements of Malgoire, Christie and Minkowski, the ever curious György Vashegyi, in collaboration with the "Centre de Musique Baroque de Versailles" energetically revived a characteristic composition from the period. The selected opera was Méhul's Adrien (1799), which may seem a reasonable option for the layperson, but expert connoisseurs might have been surprised by the choice itself taking into account of Méhul's relatively good publicity. Reviewing my collection, a considerable inhomogeneity could be detected. While Monsigny, Philidor, Gossec, Lesueur, Catel, Dalayrac, Hérold and Rodolphe Kreutzer are represented in my catalogue by only a few operas and 5-10 hours of music "*per capita*", Méhul seems to be one of the most popular French representatives of the period. This view is supported by the following data in my collection: it contains one set of sonatas, two compilations of overtures, 3 publications (one is complete) of symphonies, songs of the revolution, a Coronation mass and 5 operas (Joseph - 3 versions-, Uthal, L'Irato - 3 versions-, Horatius Cocles and Stratonice). However, the above mentioned more than 30 hours, plus the time represented by the duplicates, did not convert me to an enthusiast of Méhul's music. Apart from the "Joseph", which is, indeed a true masterpiece and some interesting and sombre sonorities of the "Uthal" the rest simply did not profit by comparison with the tuneful works by the alien composers or Grétry's "Richard, Cœur-de-Lion", "Zémire et Azore", "Céphale et Procris", "La Caravane du Caire", Andromaque or Guillaume Tell. Of course, Grétry's special merit was already pointed out by Romain Rolland more than a hundred years ago ("*Musiciens d'autrefois*", 1908, in Hungarian: Romain Rolland: Lully, Gluck, Grétry, *Zenei kiskönyvtár sorozat, Gondolat, Bp., 1981, 225-267. o*).

Nevertheless, considering Vashegyi's always careful management, the audience may have expected a well-crafted and entertaining musical spectacle. I was especially interested in the project from dramatic point of view. Méhul, born into the system of "*opéra comique*" was well trained in that genre characterized by short airs, interspersed with spoken dialogues. The adjective "comique" is rather misleading, since, over a long stylistic evolution, only the formal framework was retained and the genre covered almost the complete dramatic range. One can consider it as a descendant of masque and "*comédie-ballet*", and the predecessor of Singspiel, operetta and zarzuela.

In Adrien however, despite his strong support by the Hoffmann adapted Metastasio drama I was afraid that Méhul may have overreached. Nevertheless, the performance was for the most part outstanding, an almost unprecedented quality in the history of Hungarian presentations of pre-romantic music. Even for the most sophisticated connoisseur, who can get access to Méhul's music

in the translation of Christie and Minkowski for comparison's sake. Both the orchestra instructed by Standage and the chorus led carefully by Vashegyi performed magnificently. But the truly outstanding presentation was given by the brilliant soloists. Philippe Do's rendering of Adrien's character was a breathtaking experience. Philippe Do has a strong, shining, flexible voice of nice timbre, which is rich in overtones and therefore able to convey the full scale of human emotions. The only shortcoming was the slight but palpable weakness of artistic design. Of course, predominantly, it is related to the *opus* itself. Méhul, as a typical French composer of *opéra-comique* was unable to overcome the barrier between different genres. Therefore, to please the contemporary audience, the conductor's main duty should have been to polish the crude original and to come up with a unified concept that eliminates those distracting components, which reveal the composer's momentary helplessness. The musical texture, indeed, unveils several shaky moments and weaknesses in overall design. Seemingly, the opera is a through-composed piece, but, paradoxically it is based upon an adapted Metastasio drama. A more serious problem is the unevenness in musical expression. The first act is pioneering, gloomy, brave, rich in attractive effects but almost completely "free" of seductive and convincing melodies. It sternly and steadily progresses without offering even a slight chance of hedonistic musical delight. This dry and sober part completely blurs the borders between individual movements, and perfectly illustrates the importance of Méhul's "romantic" music in the path that led to Wagner. However, the apparent lack of large-scale planning, the inevitable, destructive impact of repeated reworking and restructuring result in a deep gash in the musical texture, after the first act. From then onwards, stylistically, the piece resembles the operas by Gluck. The atmosphere changes significantly and the work advances at a more leisurely pace. Admirable, separate solo pieces call for the audience's attention, virtuosity, melodic richness and a slight Gluck epigonism make these acts similar to Grétry's serious operas. Altogether, the conductor's most important responsibility would have been to eliminate this harsh discrepancy, mitigating the stylistic unevenness. Obviously changing or not emphasizing the accents in the first act would have blunted the radiating novelty of the piece. However, for the ordinary listeners, trained on full-blooded romantic pieces by Verdi and Puccini, these features did not necessarily reach the sensory threshold. The average spectator may have overlooked them, and, I am afraid that the beautiful, but less underscored rest of the opera, due to its obsolete characteristics, will sink into oblivion.

Despite all the virtues of this rendering, which perfectly emphasized Méhul's achievements and shed light on his importance in the history of the opera, the *opus* itself did not leave a lasting impression on me. Melodically it is clearly inferior to Joseph or Stratonice, and in progressivity it falls behind the recklessly revolutionary, orchestral atmosphere of Uthal. However, regarding Méhul's oeuvre, the presentation and the possible commercial release are obviously gap-filling, since thus far, it was this performance that has revived the most ambitious work by Méhul. It is especially important because, although Méhul has far less melodic gift than Philidor, Monsigny, Dalayrac or Grétry, his dramatic vein is unique in the contemporary French music. Therefore, it is not surprising at all that his operas, cast in the Italian mould, proved to be failures. Méhul, also, light-heartedly sacrificed vocal

melodiousness on the altar of progressive drama and paid much more attention to the so far barely exploited capabilities of the stage orchestra. Of course, the musical orientation of his admirers (Berlioz, Weber, Schumann, and Wagner) was similar. The evolutionary process paved by Méhul's followers became more and more orchestra oriented. They ponderously ignored the intrinsic values of human voice and subordinated melodic invention to the realization and servile representation of the text. During this "third reform" the original idea of "*cantar recitando*" and Gluck's achievements were further developed and chiselled into the aesthetic concept of "Sprechgesang".

Iratkozzon fel hírlevelünkre, és postázzuk önnek a kultúrárt!

Az ön e-mail címe

FELIRATKOZOM

Cleofide: Jan Dismas Zelenka

RÉGIZENE

2013.05.12. 20:27



Aficionados of early music must certainly be aware of the serendipitous fertility that occurred in the last quarter of the 17th century. During a nine year period between 1678 and 1687 more than 20 composers of significance were born:

Antonio Vivaldi (1678-1741)	Jean-Philippe Rameau (1683-1764)
Johann Georg Pisendel (1678-1755)	Alessandro Marcello (1684-1750)
Domenico Sarro (1679-1744)	Francesco Durante (1684-1755)
Jan Dismas Zelenka (1679-1745)	George Frideric Handel (1685-1759)
Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732)	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Georg Philipp Telemann (1681-1767)	Domenico Scarlatti (1685-1757)
Johann Mattheson (1681-1764)	Benedetto Marcello (1686-1739)
Jean-François Dandrieu (1682-1738)	Nicola Antonio Porpora (1686-1768)
Jean-Joseph Mouret (1682-1738)	Francesco Geminiani (1687-1762)
Christoph Graupner (1683-1760)	Johann Georg Pisendel (1687-1755)
Johann David Heinichen (1683-1729)	Sylvius Leopold Weiss (1687-1750)

Among the aforementioned musicians Vivaldi, Zelenka, Rameau and Domenico Scarlatti arguably belong to the most important composers of the baroque-gallant era, while Handel and Bach are above any sort of periodic restrictions and their oeuvre maintain universal, artistic significance to this day. Handel is the most important figure in the history of a complete genre, the Oratorio, while Bach is without a doubt, the most influential musician of all times. Moreover, in recent times Rameau has been widely accepted as the greatest French composer of all times and the greatest theoretician of music. Vivaldi's influence cannot be denied either, as the most popular and published classical composer. Not even the more publicized and therefore, popularized, romantic era can boast of such an array of talent. Therefore, one could attribute this unusual "spawning" of musical geniuses to enigmatic, astrological factors.

Only one statement of mine may need more theoretical support and explanation: the apparent overrating of a relatively obscure composer, Jan Dismas Zelenka. When more than 10 years ago, I first encountered Zelenka's "*Missa dei Filii*" in Frieder Bernius' rendering, I already had a confirmed taste, therefore I avoided the newly discovered, mediocre contemporaries of Bach. But, I was touched like never before by only two or three bars of the Gloria (usually a fairly transparent movement I would use as "touchstone" of late baroque German masses). Almost never, correctly, since Monteverdi's Orfeo and Rameau's Hippolyte had made a similar impact on me, 10 years before (as usual, Bach, Handel, Vivaldi, Haydn and Mozart had exerted their "insidious"

influence through regular musical education). Subsequently, I've become acquainted with dozens of compositions by the great Czech master.

His style changed dramatically over his career and apart from some characteristic features (like "*passus duriusculus*"), the first high-late baroque pieces gave way to evermore "gallant" compositions. His first works are the product of a vagrant lifestyle. He was employed by the splendid Dresden court and to develop his raw talent, was sent to study composition from the great Fux, himself in Vienna. During this timeframe he could and most likely would have visited Italy, the acknowledged centre of music. Additional employment frequently came from the Hapsburg court in Prague. He finally returned to Dresden in 1729 when the "*Kappelmeister*" Heinichen died. Due to these disruptions, his fully mature late compositions, which can be recommended for a novice listener, appeared only after 1730.

His late works consist of two important secular opuses (a collection of airs ("*Alcune arie*") and a serenata), two oratorios, the so called late masses and several shorter but no less significant liturgical compositions. Nearly every work has been performed and released in the past few years. Only a complete issue of the "*Alcune arie*" and the publication of some smaller pieces are missing. However, several works, e.g. "*Missa Sanctissimae Trinitatis*", "*Litaniae Omnium Sanctorum*", suffer from the questionable quality of outdated performances. Therefore, I had been patiently awaiting for a re-issue of "*Missa Sanctissimae Trinitatis*", which has been recently released by *Ensemble Inegal*. The two performances from 1994 and 1995 both lack the bold, exaggerated, hectic features of new renderings of Zelenka's late works, which provide a fertile ground for intrepid or even futuristic performances. Further, "*Missa Sanctissimae*" is the first member of the "so-called" late masses, which represent the pinnacle of the Czech composer's oeuvre. Zelenka has not been given his due in prior studies of his work and influence. Existing literature is both meagre and of poor analytical quality. Therefore, I prefer to draw my analysis from a far greater sample size that might otherwise be necessary with other composers. For instance, in Stockigt's reference work the changes in Zelenka's compositional approach are discussed only on purely stylistic ground. Indeed, Zelenka's fully mature large scale pieces appeared after 1736 and the late masses were written only for the drawer, in "*l'art pour l'art*" manner. But I believe the real changes in his artistic approach revealed themselves earlier, when the new fervour for "gallant" style reached the Dresden court (Hasse was hired in 1731). Since then, Zelenka had lost his "dry" Czech-German restrictions and similarly to Bach, he fermented and matured an important facet of "*stylus mixtus*" ("*stile misto*"), according to his Fux's instructions. However, the result was not late baroque as in the hands of Fux, Caldara and Bach but "gallant".

To achieve this new style, he forsook the, to date, indispensable brass instruments (he used them in "*Missa Purificationis*" in 1733, last of previous eras. He preferred the sharp and bizarre modulations (in which regard brasses are unsuitable), more inherent

and important features of "gallant" style, than colourful instrumentation. At the same time, he applied for the position of general director of music submitting his 8 Italian airs to the sovereigns, but to no avail. His style since 1733 had rapidly changed and from 1736, his works are coherent, uniformly moulded, isolated masterpieces.

To my mind, Zelenka's late baroque output, which was highly admired (as a mediator of Fux's respected oeuvre), could have exerted a direct influence on Johann Sebastian Bach himself when Bach tried his hand on catholic liturgical music. Firstly, Bach used Zelenka's work as liturgical material. Several manuscripts by Zelenka survive as copies made by Bach. Bach also utilized them as resources for teaching, since Zelenka's works were copied by Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel Bach. Bach mentioned Zelenka among those composers whom he appreciated most, according to CPE Bach: "*JS Bach esteemed highly Fux, Caldara, Handel, Kayser (Keiser), Hasse, both Grauns, Telemann, Zelenka, Benda, and in general everything that was worthy of esteem in Berlin and Dresden. Except for Fux, Caldara, Handel and Kayser, he knew the rest personally.*" Secondly, the Bach family frequently attended the musical spectacles of Dresden such as the first performance of Hasse's Cleofide. Thirdly, partly based upon his earlier Lutheran Masses (composed in the twenties and thirties), which might be influenced by Zelenka (who caused a great fervour for "*stile misto*" after his returning to Dresden from Italy and Vienna in 1719) Bach composed the Mass in *b*-minor. Bach submitted the final version in 1749 after Zelenka had died in 1745, creating a vacuum in liturgical music in the region. The piece was compiled and dedicated to the Saxon king; from 1736 both composers held the position of "*Compositeur of the Royal Court Capelle*", which clearly shows the appreciation they enjoyed in Dresden.

Therefore, I believe Zelenka played an important role in the development of classical "*stile misto*". He accomplished what Hasse should have, but did not. Zelenka's "*Missa Sanctissimae Trinitatis*", ZWV 17 from 1736 is the first member of the five late masses (ZWV 17-21). The mass, therefore, shows some conservative and transitional features and the characteristic late components are slightly underdeveloped. The previous versions from 1994 (Musica Florea, Marek Stryncl, Supraphon) and from 1995 (Marburger Bachchor, Barockensemble Marburg, Wolfram Wehnert, Thorofon) tried to revive the piece without paying homage to its historical and artistic position. Pleasant, yet restrained, and slightly disappointing performances, which served only to obscure the pioneering features of the mass. Fortunately, the new issue (2012, Prague Baroque Soloists, Ensemble Inegal, Adam Viktora, Nibiru) reflects the experience of the ensemble, and Viktora's large-scale artistic concept. He endeavours like Bernius to treat the late masses as a whole. Viktora's design clearly reflects that the ZWV 17 is the first member of the cycle, which cannot be removed from their solid unity. Therefore, he downplays the transitional components, and the mature characteristic features bloom in splendid colours. The bonus piece ZWV 168, "*Gaude laetare*", (circa from 1731) reveals that even learned Zelenka devotees can expect beautiful works to be revived from the less known earlier part of his oeuvre.

From the several important Zelenka issues released in 2012, I have so far bought the Czech album by Supraphon. It contains pieces performed by Musica Florea and Marek Stryncl. The longest one is the ZWV 8 "*Missa Nativitatis Domini*", a typical, brilliant high-late baroque piece, with the most rich and elaborate instrumentation Zelenka ever used. It agreeably complements the series of already published "mid-term" masses, such as ZWV 11, "*Missa Circumcisionis*", ZWV 14, "*Missa Sancti Josephi*" and ZWV 16, "*Missa Purificationis*". Some additional works also appear on the CD (ZWV 107, Magnificat; ZWV 171, motet: "*O magnum mysterium*"; ZWV 165, motet: "*Chvalte Boha silného*"). These bonus pieces are almost as important as those released on a Nibiru CD from the very end of 2011. Together with the new performance of ZWV 21, "*Missa Omnium Sanctorum*" (which did not have a fighting chance to surpass the legendary release by Frieder Bernius from 1998), Ensemble Inégal and Adam Viktora brought out the late style "*Christe eleison*" (ZWV 29) and "*Barbara dira effera*" (ZWV 164). ZWV 29 is an alternate movement for other masses, while the heavily criticized ZWV 164, from 1733, is the first piece, in which Zelenka's peculiar and bewildering late style reaches its full potential. Music theoreticians like Talbot and Stockigt were not daring enough to understand and appreciate it, but I believe, since it represents a decisive deviation in the Czech master's oeuvre, a re-examination is justified, perhaps even demanded. The motet ZWV 165, "*Chvalte Boha silného*" is very similar in style but the most important feature of it, that it is the only piece written to Czech text by Zelenka.

Zelenka's praise

"You, most highly praised, perfect Virtuoso
Your fame - all of your own making - is world-renowned and great;
To the glory of God and in order to delight the soul
You compose church music
Which is so touching that the rapt breast
Has a foretaste of the heavenly pleasures;
So your own praise will forever keep your name green,
Both here on Earth and on the stage of the stars."

Johann Gottlob Kittel (1740)

Iratkozzon fel hírlevelünkre, és postázzuk önnek a kultúrát!

Az ön e-mail címe

PLUSZ

Cleofide: Jean-Baptiste Lully életműve és jelenlegi reprezentációja

CLEOFIDE

2011.06.07. 06:03



Ahhoz, hogy helyesen lássuk, kontextusba kell helyoznunk. Kétségtelenül Lully a zenetörténet legnagyobb befolyással bíró személyisége. Hatása páratlan és művészi párhuzama is alig van. Egyetlen hasonló jelenség az arisztotelészi "hármasság". Talán nem véletlen, hogy utóbbi lemerevedése is Lully munkálkodása idején (Boileau, 1674) történt.

Lully hatása különösen elképesztő a következő faktorok és jelenségek miatt:

1. Egy novícius, ha Lully, majd egy száz év múlva alkotó mester (Mondonville, F. Rebel, Francoeur, Leclair, Boismortier, Dauvergne) művét meghallgatja, semmi különbséget, fejlődést nem hall.
2. Egész Európában hasonló tendencia figyelhető meg. Bárhol az ouverture egy laikus számára ugyanaz az ouverture.

3. Lully művei több mint száz évig maradtak repertoáron. Amikor az ódivatú Rameau-t kritizáló Rousseau műveit mint ósdit kifütyülték, és parókat dobtak a "Le devin du village" előadásán a színpadra, Lully művei még javában műsoron voltak.

3. Lully, mint kukta, majd táncos hiányos alapokkal bírt, és a komplex zenei megoldásokat ráadásul szándékosan tovább egyszerűsítette. Azonban mindenki tudta, hogy ezt zseniálisan tette. A művészi kifejezés hatásossága nem komplexitás kérdése. Ezzel Gluck számára biztosított kiindulópontot. Nem véletlen, hogy Gluck Lully végső mesterművét, az Armide-ot próbálta meghaladni mint végső kihívást.

4. Lully keveset törődött a "zenei szép"-pel. Ez annyiban érdekes, hogy a burgundi zene, mint a reneszánsz első kontinentális megnyilvánulása pont erről lett híres, és a Lully előtti vérbő francia chanson irodalom pezsgő életörömöt áraszt. Lully szárazzá, az olaszok számára érthetlenné tette a francia zenét; mindezt olaszként. Sőt a franciákat is süketté az olasz zenére! Ezt jól mutatja, hogy francia zenében szocializált elmék képtelenek voltak az olasz módi imitálására.

Lully zenéje szolgálja a drámát, a firenzei minták szerint. Ezért egy járatos, érzékeny hallgató számára sokkal kevesebbet ad zeneileg, mint egy profi, pl. Rameau művészeté. Lullynál még egy tisztességes dallamot is nehéz előásni. Zenéjének lényege a manír, a pompás külsőségek, a felszínesség. Mai előadói - filmes háttérre ("A király táncol") támaszkodva - ráéreztek, hogy ez az affektáló kifejezőmód meglovagolható a Napkirály végletekig dekadens, túlfűtött és ambigusként beállított szexualitású udvara révén. Pedig tudjuk, Lully durva fickó volt. Himlőhelyes, rossz fogakkal, durva beszéddel. Teherbe esett színésznőit elvetélésig rugdalta, és zenészeinek hátán szétverte a hangszerét.

De! Lully tökélyre vitte, és tanítványai (Marais, Colasse, Muffat, Kusser) révén európai rangra emelte az előadói standardot. Nemcsak a zeneszerzők, de a zenészek is zseniális szintet kellett, hogy megüssenek.

És lássuk be, legnagyobb riválisai (Charpentier, Moreau) is ugyanúgy kezdtek komponálni, mint ő.

Azonban Lully életművének elfogadtatásához a rokonszenv és a CD kevés. Lully korból színpadra állításban DVD-n juthat közel a közönséghez eszközkészletének sajátosságai miatt. Ezzel ki lehetne védeni Lully és Rameau igencsak méltánytalan eredménnyel járó összevetését. A legjobb művekből Lully kánon felállítására és a Rousset megmutatta expresszív, sőt túlzó előadásokra van szükség. Mert ezen alapok lerakása után lehet hozzáfogni a Lully és Rameau közötti fél évszázados űr kitöltéséhez.

Lully életművének feltámasztása láthatóan kétélű fegyver. Száraz fanyarsága, monotoníája révén csalódást kelthet, akár el is riaszthat a régizenetől. Teljesen más okból hasonló problémával szembesülünk Telemann estében.

Telemann, noha közel sem akkora hatású szerző, mint Lully, de hála Istennek mára végképp kinőtt a "kismesteri" kategóriából. Telemann népszerűsége a következő okoknak tudható be:

1. Életműve hatalmas, kimeríthetetlen forrás. A "Telemann kánon" kialakítása önként adódó lehetőség.
2. Műveinek színvonala igen egyenletes. Fércművei nincsenek, hangvételük könnyed, a korhoz képest kifejezetten modern. Egész életében képes volt megújulásra és stílusváltásra.
3. Nagy hangsúly fektetett a dallaminvencióra. Az előző generáció legfőbb hibájának azt róttta fel, hogy "*a régi mesterek műveiben a dallamnak szikrája sem található meg*". Ihlet, híján - "*beültem a kocsmába lengyel dudásokat hallgatni*".
4. Ha volt ideje és eltökéltsége remekműveket (Der Tag des Gerichts, Ino, Orpheus, Pimpinone, Schulmeister, stb.) is papírra vetett, melyek, néhol - ha Bach szintjét nem is közelítik meg - Handel níveljét elérhetik (zenekari szvitek, versenyművek), vagy akár fel is múlhatják (lsd. a párhuzamos Brockes passiók).

Telemann esetében a legnagyobb veszélyforrás a kritikátlan és tömeges lemezre vitel, az értő kánon kialakítása előtt, ami felfokozott elvárások esetén többet árthat, mint használ. Telemann, csakúgy, mint Gluck vagy Lully, egyenlőre nem tűri a Handel, Bach, Vivaldi, Rameau, Pergolesi, Mozart, Haydn vagy Beethoven esetében természetes teljes feldolgozást. Kánon kialakítása, a hallgatóság adaptációja után lehetséges a fokozatos bővítés.

2011 © Minden jog fenntartva

PLUSZ

Cleofide: Rameau szépöccse

RÉGIZENE

2013.06.30. 22:52



Az élő előadások ma már nem elsődleges fontosságúak, amikor „korunk hőse” a maga zenei repertoárját kívánja kiépíteni. Számomra a leginkább sarkalló tényezők az újdonság, az eddig ismeretlen változat vagy a sztár szereposztás. Ezért a Vashegyi György fémjelezte tegnapi Hippolyte et Aricie előadás sokkal inkább egy zenetudósi párhuzam szálainak bogozása miatt érdekelt.

Diderot céltáblájának antitéziseként, Vashegyi, mint szerzőnk szellemi „szépöccse”, hasonló vehemenciával veti bele a *tragédie lyrique* problémáinak boncolgatásába. Nyilván nem várhat arra, hogy maga és együttese tökéletesre csiszolódjék. Erre források, személyi okok miatt bizonyára nem is lesz lehetősége. Éretlen produkciókkal kell hasonló szélmalomharcokat megvívnia, mint szikár, Don Quijote-ra hajazó elődjének. Persze ezek a szellemi csatározások előrevivőek, mert a feszítő rosszindulat erejének engedve mindenképp felfeslenek a képmutatás kutyafuttában odavetett öltéssorai is.

Minden aggályom ellenére a szombati előadás életem egyik legjelentősebb zenei élménye volt. Elsősorban, mert Vashegyi bámulatos dramaturgiai érzéssel hozta létre a mű optimális verzióját. Ez egyrészt felkészültségének, tehetségének, empátiájának köszönhető, másrészt annak, hogy zenei szempontból más típusú küzdelmeket kellett megvívnia. De legalábbis nem kellett

kerülgetnie sem a *lullist*, sem a *buffonist* aknamezőket. Így Rameau zenéjének csodája az elmélet és gyakorlat páratlan szintézise a legjobb változatban kelt életre. A harmóniak mint a szöveghű zenei kifejezés elemi részecskéi, egyenként detektálhatók lettek. A szöveg kivetítése ebben még nekem is sokat nyújtott. Épp erről fecserészttem a szünetben a nejemnek, vörösbegynek és lorienéknek, hogy milyen magasztos pillanata is a *Párkák triója* a zenetörténetnek. Közhely, hogy a tonalitás élmény teljes elvesztését eredményező, a poklot festő, enharmonikus modulációk sora a korban botrányt keltett. De hogy a negatív érzelmek disszonáns zenei megragadásának miért pont ezen eszközhöz fordult Rameau az számomra is tegnap derült ki. A szöveg szerint ugyanis Theseus, noha szabadul a *pokolból*, de hazatérve földi *poklot* talál. Rameau a baljós dallam tucatnyi hangjával, enharmonikus modulációkkal (a végpontok g-moll - d-moll - g-moll) barangol a kvintkörön, majd azt *be is zárja*. Persze van naivabb barokkos szófestésre is elég példa, elég csak a két főhős záró „csalogány” duettjére utalni. Mindenesetre Plútó és Tisiphone áriája, a fantasztikus felépítésű, pompás kórusok, a gazdag *ritournelle*-ekkel egybeszótt *aire*-ek és *ariette*-ek, a duettek mind okkal mondatták Camprával, hogy a műben 10 operányi zene van. És akkor a *divertissement*-ek gerincét adó táncokról nem is beszéltünk. Phaedra és Aricie tradicionális helyzetű, felvonáskezdő *aire*-jeihez hasonló igényű számokat pedig korábban csak Charpentier ír.

Ennyit a műről felvezetésképp, s talán kezdjük a nehezével. A MÁO és az előadás jelenlegi akusztikai potenciálja egymással inkompatibilis. Felfoghatatlan számomra, hogy Rameau elméleti munkásságának, a harmóniai progresszió elméletének, a polifón-homofón határmezsgyének figyelembe vételével hogy jöhet létre olyan helyzet, hogy a darab harmadában nem lehet hallani a szólamok felét. Ennek oka lehet a helyszín, az előadó, a zenei rendező, a dirigens, illetve ezen tényezők baljós konstellációja. Természetesen, ahol a szólamok egyfajta konzonancia mentén görögnek, még tolerálja ezt az ember, de amikor a hajtóerő a megokolt disszonancia és a váratlan fordulatok sora, akkor ezeket a váratlan átcsapásokat nem lehet rutinból kiegészíteni. Rameau zenéje ugyanis nem a megjósolható, kiszámítható sablon.

Vizin Viktória tökéletesen alakítást nyújtott ennek ellenére. Áténekelte minden pozícióból az orkesztrális hangfüggönyön, hangja reverberált is, minden régiót kitöltött. Szinte tökéletes, kortalan és nem stílus rögéhez kötött Phaedra volt. Kovács István, Szutrély Katalin Schöck Atala és Nagy Bernadett is teljesen meggyőző alakítást nyújtott. Jeffrey Thompson az immár szokásos bakikkal, de manírt módon, korhű gesztikulációval igenis emelte az előadás fényét. Az *ariette*-eket éneklő Ballabás Alíz hangszíne kissé nyers, felrostozódik. A valódi problémát természetesen Plútó, Tisiphone és párkák szerepe jelenti. Egyrészt ezeknek a szerepeknek a nehézségét mutatja, hogy a korabeli előadók fellázdak, és nem voltak hajlandók elénekelni. Másrészt ezen disszonáns, zenekarilag nem támogatott szereplőket sikerült a színpad akusztikai félárnyékába eldugni. Tisiphone szólamát és a párkákat még az általam ismert számtalan felvétel révén valahogy ki tudtam egészíteni. Azonban Plutónál csődöt mondtam. Hogy őszinte legyek, amikor Till Fechner természetes farkát bevonszolta, szent meggyőződésem volt, hogy komoly orgánus rejtőzik a maskara alatt. Bizonyára nem az ő komfortos magassága a szólam, mert az alsó regiszterekben „unplugged” lett, így megjelenése ugyan csigázta a vágyat, de betölteni nem tudta.

Mind a zenekar, mind a kórus jó teljesítménnyel rukkolt elő, talán az oboásoknál emlékszem néhány gikszerre. A kórus férfi része nekem túlságosan rusztikus akcentusú. Nagyon nyílt és egysíkú hanglejtésű. A rendezés díszlet és a vetített háttér rendkívül jó, a jelmezek, gesztusok és a koreográfia is ötletes volt. Nagyon tetszett, hogy a stáb nem akarta aktualizálni a művet felesleges disszonanciákat keltve. Ezért olyan képi világ jött létre, mint amikor gyermekként olvastam Trencsényi-Waldapfel Mitológia című művét. Néhány lehetőség kimaradt főként koreográfiai szempontból. A táncok lehetnek volna funkcionálisabbak, ahol pedig programzene szólt bátran lehetett volna ókori, konkrétabb párhuzamokat alkalmazni.

PLUSZ

Cleofide: Vivaldiról

CLEOFIDE

2011.06.13. 13:27

Egy adósságomat szeretném törleszteni. Kampányoltam már kedvenc szerzőimért, helyükre tettem néhány negált komponistát is legutóbb, Vivaldi különös életműve azonban még nem volt fókuszpontban.

Vivaldi megítélése rendkívül nehéz és akár pro, akár kontra teszünk kijelentést, szükségképpen fals lesz az állítás, és valaki mindenképpen megütközik rajta. Tíz évnyi intellektuális együttélés minimum szükséges a maga hullámvölgyeivel, "se vele, se nélküle" hangulatával, hogy első bátortalan konklúzióinkra juthassunk.

És itt nem Telemann-féle ambivalenciáról van szó, nem a meglepően ügyes és a rutin párhuzamáról. Nem, nem ilyen könnyű esetről. Vivaldi ugyanis gyakran a zsigerileg tökéletes, a zenei szép lényegét adó és a bosszantóan közönséges határán egyensúlyoz. A helyzetet komplikálja, hogy képes ezt a két egymás mellett élő stílusban (pl. késő barokk vagy galantéria), de más anyagát és a sajátját reciklálva is megtenni.

A non plus ultra persze az, hogy ha az idő és a pénzhiány nem szorítja, akkor utolsó hangjegyig tökéletes letisztult mesterműveket is papírra vet, játszi könnyedséggel (Juditha triumphans, Op 3., Op 8.). Bach tulajdonképpen a higgadt és következetes Vivaldi.

A zeneértő mai reflexe Vivaldi népszerűségének és a művek fent említett sajátosságainak következtében csak egy lehet: A távolságtartó fanyalgás.

Ez természetesen képmutatás az Op3, Op8, Op10, a mandolinversenyek, számos egyházi mestermű, a Juditha, a L'Olimpiade, a Griselda, az Orlando furioso, a Catone, a Farnace, a Dorilla, a Bajazet stb. figyelembe vételével. Ezek a művek, nekem is és bárkinek - bevallja vagy nem - kultúrsokkot jelentettek, amikor a Hungaroton és az Eterna előrukkolt velük. Egyrészt, mint a késő barokk és a galantéria első vonalba tartozó reprezentánsai, másrészt pedig felfedve Vivaldi oeuvre-jének igazi természetét. Az operára rendkívül nagy hangsúlyt fektető, de univerzális művészt.