

Peskó Zoltán

GIACINTO SCELISI – LEDIKTÁLTA ÉS TÁVOZOTT

Az 1988-ban elhunyt olasz zeneszerző életművének hevesen vitatott keletkezési körülményeiről

Nádori Lília fordítása

Ledikáltta és távozott – Heinz-Klaus Metzger, a nemzetközi avantgárd egyik legélesebb szemű megfigyelője ezzel a lakonikus mondattal foglalta össze azt a vitát, amely az 1988. augusztus 9-én, közel nyolcvannégy éves korában Rómában elhunyt, az olasz nemesi almanachban az apuliai hercegnő fiaként, Conte Giacinto Maria Scelsi d’Ayala Valvaként ismert komponista zenéjének eredetisége körül robbant ki. Közel nyolc évtizednyi ismeretlenség után jutott viszonylagos elismertség a grófnak, igazi közönségsiker pedig csak élete utolsó négy évében – természetesen hazáján kívül. Elszört avantgárd előadások a hatvanas években, tiszteletteljes kritikák a hetvenes években – míg végül az AION című zenekari darab ősbemutatója 1985. október 12-én a kölni rádióban óriási sikert aratott, egy valóságos Scelsi-hullám első jeleként. A számos bemutatót 1986-ban, a Stájer Ősz rendezvénysorozat keretében monografikus hangversenysorozat koronázta meg.

Néhány nem olasz zenetudós Giacinto Scelsi zeneszerzői gondolkodását a zenetörténet legnagyobb fordulatának tartja Debussy óta, őt magát pedig a század egyik legjelentősebb zeneszerzőjének. Nem így hazájában, ahol egyáltalán nem játsszák a darabjait, és legkevésbé Rómában, abban a városban, amelyet utolsó évtizedeiben alig hagyott el, ahol azonban egész életében csaló hírében állt, aki a világhírt fizetett komponisták – a művészvilág zsargonjában „négerek” – segítségének köszönheti.

Noha Scelsi életművét – amelyet főleg (és mind ez idáig csak részben) New Yorkban és Párizsban, élete utolsó éveiben publikáltak – alig ismerik Olaszországban, annál közismertebbek viszont az életművet övező történetek. A szóbeszédből akkor lett kivégzés, amikor egy zenei folyóirat 1989 februárjában beszélgetést közölt, amely a nem éppen visszafogott SCELISI C’EST MOI címet viselte, és amelyben közhírré tétetett, hogy több művének igazi szerzője Vieri Tosatti, egy szintén Rómában élő zeneszerző.

Az 1920-as születésű Tosatti úgy nyilatkozott, hogy tulajdonképpen egy szava sem lehet Scelsire, rendszeren meg is fizette, csupán kései világhírét és az azzal összefüggő misztifikációt tartja abszurdnak. Képtelenségnek tekinti továbbá, hogy egy ilyen értékelen zenét, amelyet Scelsinek írt, el lehet adni mint magas művészetet; ez egyébként – így Tosatti – a kortárs zene nagy részére igaz. 1947 és 1966 között, mint állítja, rendszeresen, később elszörtan dolgozott neki. Alkalmanként más „négerek” is beugrottak. Vieri Tosatti másokról is tudni vélte, hogy őelőtte és utána dolgoztak Scelsinek (csakugyan követte őt egy-két jóval tehetségesebb komponista), és Tosatti nyilatkozata után meg is nevezték néhányukat. Scelsi tisztelői és tanítványai (a legtöbben külföldiek, Olaszországban kimondottan kevesen) lekicsinylően nyilatkoztak ezekről a „négerekről”, Olaszországot nagy általánosságban művészeti provinciának titulálták, a

Scelsiről tudomást venni nem akaró zenei világot pedig maffiának, amely hecckampánnyal üldözte, és most, halála után meg akarja gyalázni az emlékét.

Első pillantásra minden gyakorló zenész úgy gondolja, tudja a választ, nevezetesen: teljesen mindegy, hogy valamely zenedarabnak ki a szerzője. Hatását tekintve egyedül a ránk maradt alkotás művészi szubsztanciája bír jelentőséggel. Hogy egy mű egy bizonyos zeneszerző munkája-e, egy másik zeneszerzőé vagy kettejük „négykezese”, hogy mi a neve a szerzőnek vagy a szerzőknek – mindez másodrendű kérdés.

Azonban éppen Scelsi példája mutatja, hogy ez a válasz kiegészítésre, elmélyítésre, sőt módosításra szorul: hogyan képes hatni egy zene például akkor, ha (különösen Olaszországban) be sem mutatják? Másfelől hogyan lehet elvárni, hogy olyan darabokat mutassanak be, amelyekről megállapítják, hogy „szerzőjük” egyszerűen más szerzőktől vásárolta őket, akik a nyilvánosság előtt úgy nyilatkoznak, hogy értéktelen kacatot adtak el neki? Azonkívül ezek a munkatársak különböző szintű tehetséggel és képzettséggel bírtak – ugyan ki ébreszthet bizalmat bárkiben ilyen életmű egyes darabjai iránt? Ha olyasvalaki hallja ezeket a kérdéseket, aki – ellentétben Scelsivel – nem hisz a reinkarnációban, megváltoztatná a véleményét, és azt mondaná: nem, az a titokzatos álarcos tért vissza, aki a szegény Mozarttól oly kísérteties körülmények között megrendelte a REQUIEM-et. Minden egybevág, ott is egy gróf jelent meg, pontosabban Franz von Walsegg gróf küldötte, aki még álarcban sem óhajtott személyesen mutatkozni, mert ismerősei előtt egész életében zeneszerzőnek adta ki magát.

Néhány dolgot kétségkívül soha nem fogunk megérteni ezzel a titokzatos élettel és művészbiográfiával kapcsolatban, hisz nemcsak ez a kicsi, szeretetre méltó öregúr tűnt el azzal a néha annyira különös, átható pillantással. Hanem magával vitt utolsó hosszú útjára olyan titkokat is, amelyek nélkül nem lehetséges a megértés.

I

Amikor személyesen megismertem Giacinto Scelsit, már keveset utazott, és ezek az utazások sem voltak hosszúak. Alig hagyta már el Rómát, amolyan előkelő helybeliként élt, aki alkalomadtán tisztelőit vagy műveinek előadóit fogadta. Magam is kompozícióinak előadójaként kerestem fel őt, aki addig – az AION ősbemutatójáig – ismeretlen volt számomra.

Amikor kinyitotta az ajtót, hirtelen eszembe jutott, hogy diákkoromban Rómában 1964 és 1966 között ott láttam ezt a furcsa keleti fejfedőt viselő alakot szinte minden avantgárd koncerten: a RAI-ban, az egyetemen, az Accademia Filarmonica Romanán vagy a Franco Evangelisti által szervezett Nuova Consonanzán. Az első sorban ült akkor is, amikor a Living Theatre első ízben érkezett Rómába – valamennyi avantgárd művészeti ág aktuális helyzete és legújabb eredményei érdekelték. Nemcsak a zenei avantgárdot ismerte, hanem a kortárs irodalmat és képzőművészetet is – és úgy, mint rajta kívül kevesen. Több művészi kezdeményezést mecénásként is támogatót mint gazdag rajongó. Az is eszembe jutott, hogy a tragikusan korán elhunyt Cornelius Cardew, aki diáktársam volt a római Accademia di Santa Cecilia-n, Goffredo Petrassi zeneszerzőkurzusán, az egyik koncerten felhívta a figyelmemet a furcsa fejfedős úrra. Nagyra értékelte őt, és az egyik órán keményen nekiment Petrassinak – már amennyire ez az angyali lélek képes volt ilyesmire –, mert véleménye szerint a római zeneszerző-társadalom (amelynek Petrassi a doyenje volt) nem támogatta eléggé, sőt feltehe-

tőleg szabotálta ezt a nagy embert és műveinek előadását. Petrassi kitérő választ adott: jelenleg nem visel olyan funkciót, hogy dönthetne ilyesmiről – lényegében hallgatott, és akkori hallgatásáért minden tiszteletem az övé. Semmi kompromittálót nem akart Scelsiről mondani. Ugyanis ő tudott messze a legtöbbit a munkatársak létezéséről. Több mint hatvan évvel ezelőtt ismerte meg Scelsit (az ő zeneszerzéstanáránál, Giacinto Sallustiónál vett magánórákat az ifjú gróf), és életre szóló barátság fűzte össze őket.

Az AION-ra vonatkozó kérdéseim megválaszolását Scelsi azzal kezdte, hogy leforgatott egy régi magnószalagot, amelyen ő maga játszott két „ondiolin”-on. Ez a ma már muzeális értékű, az „Ondes Martenot”-ból kifejlesztett elektronikus hangszer Scelsi utolsó alkotói periódusának legfontosabb munkaeszkövévé vált. Régi magnókon játszott le nekem ezeknek a nem mindig kifogástalan „vázlatoknak” egyikét, amely valóban tartalmazta az AION felépítését és legfontosabb elemeit. Mégis csodálkoztam, miért tartja ilyen fontosnak, hogy meghallgassuk a szalagot: nálam volt a partitúra, amelynek segítségével könnyen tisztázhattuk volna a kérdéseket. Ma úgy tűnik számomra, hogy nem a partitúra, hanem ez a hangzó vázlat volt a Scelsi teremtő harcából világra jött művészi gyermek, meghallgatásában emocionálisan vett részt, újra átélte saját zenéjét.

A címhez fűződő asszociációiról faggattam, hiszen a görög „aion” szó nemcsak korszakot, hanem világtörténelmi, kozmikus korszakot jelent, illetve később a halak jegyében álló kereszténység korszakát. Úgy véltem, összefügg Jung híres könyvével, de nem, Scelsi azt mondta, hogy Brahma egy napjának négy epizódja inspirálta, és Brahma egy napja egy korszak az emberiség életében.

Ezúttal azonban konkrétabb, a munkám számára hasznos és szükséges információkra volt szükségem, és további technikai magyarázatokra kértem a tempó, a speciális hangszerek és hasonlók tekintetében. Kérdéseimre többnyire pontos válaszokat adott – bár egyik válasza, amelyik az angolkürt partitúrabeli transzpozíciójára vonatkozott, kifejezetten félrevezető volt. Későbbi két találkozásunk alkalmával (Rómában, illetve a kölni koncert után) a hinduizmusról, a Zenről és általában a keleti gondolkodásról beszélgettünk. Világképét csakúgy, mint alkotótevékenységének utolsó szakaszát mélyen áthatották ezek a nézetek. Bölcs szerénység és a metafizikai értelemben vett végző bölcsességet kutató kíváncsiság sajátos elegyével, kissé gyerekesnek ható büszkeséggel (arra volt büszke, hogy akárcsak a királynőnél, a legnagyobb guruknál is járt már) hosszú indiai utazásai alatt szerzett élményeiről mesélt. Ekkor megértettem az egyik okát annak az óriási hatásnak, amelyet a Rómában élő vagy oda utazó, a hatvanas évek generációjához tartozó nonkonformista zeneszerzőkre (Cornelius Cardew-ra, Morton Feldmanra, Frederik Rzewskire és másokra) gyakorolt. Rájöttem, hogy ezek a többnyire angolszász, illetve fiatal német és francia muzikusok, akik a Villa Mediciből és a Villa Massimóból elzarándokoltak hozzá, Scelsiben annak a művésznek a megtestesülését látták, aki képes meghaladni a nyugati civilizáció technokratizmusát, aki mint istenáldotta látnok a túlvilágra szegezi tekintetét, és akinek meditatív művészete nemcsak példaképpé, hanem már-már egyfajta lelkigyakorlattá vált.

Amikor végül a feleségemmel együtt látogattam meg, már a legnagyobb rokonszenvennel viseltettünk egymás iránt. Alkalmunk nyílt megismerkedni női tisztelőivel, körülbelül tíz fiatal táncosnővel, akik egy rendkívül határozott hölgy vezetésével valahol Róma közelében kommunát alapítottak, hogy Giacinto Scelsi ötletei alapján ritmizált mozdulatokkal gazdagítsák zenéjét és gondolatait. A bájos csoportot egyszerűen mint háremét mutatta be a mester. Amikor a lányok elmentek, egy szigorú házve-

zetőnő még szigorúbb vegetáriánus vacsorát tálalt fel, és késő éjszakáig folyt a beszélgetés. Időközben tudomást szerzett arról, hogy Magyarországon születtem, és kifejezte afölötti örömét, hogy Ligeti György egyszer elismerően nyilatkozott a munkájával kapcsolatban. Scelsi kiválóan ismerte Ligeti munkásságát.

Kölnbe maga Giacinto Scelsi is elutazott, és az AION 1985. október 12-i ősbemutatója valóban nagy siker volt. Avantgárd előadások és elméleti tanulmányok is előkészítették ezt a sikert, ám ezekről akkoriban mit sem tudtam, és kellemesen meglepődtem. Bár délutánonként fáradt volt és nem hagyta el a szállodát, a koncertre eljött, és a közönség úgy ünnepelte, ahogy azt fiatalkoromban az öreg Strawinsky utolsó budapesti fellépésén láttam.

További két személyes római találkozásunkon kívül a kölni napok után körülbelül hússzor beszéltem Scelsivel telefonon. Legtöbbször ő hívott: további terveiről beszélt, amelyeket sajnos nem lehetett megvalósítani, noha minden egyes alkalommal biztosítottam róla, hogy a rendelkezésére állok. 1988 márciusában megszűntek a telefonhívások. Hónapokkal később, amikor újra Olaszországban voltam, megtudtam, hogy Giacinto Scelsi 1988. augusztus 9-én meghalt.

Személyes tapasztalataim alapján más zeneszerzők együttműködését sem kétségbe vonni, sem megerősíteni nem tudom. Annak alapján azonban, amit ma tudunk róla, kétségbevonhatatlan tény, hogy Giacinto Scelsi (valószínűleg egész életében) nem egyedül írta a műveit, hanem munkatársakat foglalkoztatott. Amit ehhez én magam hozzá tudok tenni: Scelsi zeneileg képzett nővére (aki 104 éves korában halt meg) Pálermóban röviddel halála előtt megerősítette, hogy már a tanulóévek alatt, Rómában neki jutott a feladat, hogy zongorázó fivére mellett ülve felírja annak zenei ötleteit. Noha tudott kottát írni, mondta, az arisztokrata műveltséghez tartozó számos egyéb feladat (vívás, lovaglás, nyelvtanulás stb.), amelyek a család férfi tagjaira nézve kötelezők voltak, illetve az időrabló írással szembeni lenézése volt az oka, hogy igénybe vette ezt a segítséget. Annak megállapítása, hogy a külső segítség a későbbiekben meddig ment, a zenetudomány számára lenne fontos – és ma már lehetséges is, filológiai adatok és bizonyítékok, például vázlatok, másolatok és feljegyzések segítségével. Mert a vita lényege az, hogy valójában ki koncipiálta ezeket a műveket. A szálak hol kuszák, hol világosak, a precíz tudományos vizsgálat mindenképpen szükséges. Az általam idáig átnézett nyomtatott kottákban Scelsi egyedül a Franco Evangelisti emlékére írt *IN NOMINE LUCIS*-ban említi valaki más közreműködését („*Adaptation pour orgue: Siegfried Natumann, registration: Erik Lundquist*”). A publikálatlan és ezért általam nem látott *TO THE MASTER*-ről, az 1974-ben csellóra és zongorára írt két improvizációról a műjegyzékben ott szerepel a megjegyzés, hogy a darab Victoria Parr közreműködésével jött létre.

II

Azok az érvek, amelyek több középkori és reneszánsz festő közös munkájára vagy munkatársakat foglalkoztató nagy zeneszerzőkre hivatkoznak (például Domenico Scarlatti, aki a szonátáit, Mozartra, aki a *TITUS* recitativóit, Wagnerre, aki a partitúráit jegyeztette le mással, vagy Prokofjevre, aki a hangszerelést bízta segéderőre), Scelsi védelmében nem meggyőzők. Az ő esete nem hasonlítható össze ezekkel, mert a fenti alkotók mindannyian képesek voltak arra, hogy a publikálás minden részletét nemcsak ellenőrizzék, de ők maguk végre is hajtsák. Például teljességgel elképzelhetetlen,

hogy Richard Wagner rábízta volna Hans Richterre a partitúra kiírását, ha nem tudta volna, hogy Richter száz százalékig azt írta, amit a zeneszerző maga is írt volna. Ezzel szemben azok szerint, akik megvetik Scelsit, éppen az a kérdés, egyáltalán milyen mértékben komponált ő maga. Az a tézis is kevésbé meggyőző, hogy az autenticitás körüli vita azért lenne elhibázott, mert Scelsi nem volt a hagyományos értelemben vett zeneszerző, hanem sokkal inkább a concept art zenei képviselője. Emiatt, szól az érvelés, abszolút lényegtelen, ki hajtotta végre az utasításait és ki valósította meg az ötleteit, mint ahogy Christo esetében is lényegtelen, ki csomagolt. Legnagyobb sajnálatomra ezt a gondolatmenetet nem tudom követni: ebben a zenében semmi, de semmi nem emlékeztet a concept art-ra. Természetesen értem, hogy ezzel Scelsi gondolkodásának, „konceptiójának” fontosságát emelik ki. Ő maga azonban zárt műveket kívánt alkotni, ezért a darabok az ő szignójával jelentek meg, ugyanúgy, ahogy az elmúlt évszázadok nyugati zenéje a kottanyomtatás feltalálása óta.

Scelsit nem érdekelte sem a mesterségtől független koncepció, sem az előadásban szándékosan alkalmazott véletlen. Annál nagyobb súlyt fektetett a kizárólagos szerzősége a legapróbb részletekig. Állítólag – védői szerint – egész életében korrigálta műveinek lejegyzését. Több védője úgy véli, hogy a Scelsi által felvett magnószalagok közül sok minden realizálható lett mára a számítógép segítségével.

Lehetséges, hogy Giacinto Scelsi notációs problémái már csak a számítógépes kottairás jövőbeli fejlődése miatt is lényegtelennek és vitára alkalmatlannak bizonyulnak. Ma vitán felül áll, hogy az európai kottairás, a régi németalföldi mesterektől Pierre Boulezig a legapróbb zeneszerzői részletet is befolyásolta, és hogy a lejegyzést zenei kultúránk valamennyi kompozíciója folyamatosan fejlesztette. Azonban legkésőbb azóta, hogy Karkoschka lejegyezte Ligeti ARTIKULATIONEN-jét, világos, hogy az új zene keletkezésekor a zeneszerzői gondolkodásban megváltozott a hagyományos kottairás szerepe, és más technikákkal is helyettesíthető.

Scelsi zenei kultúrája azonban, kései műveiben is, nyilvánvalóan a klasszikus elektronikus zenét és a mai számítógépes zenét megelőző hagyományhoz kötődik, noha az ő darabjai később keletkeztek. A lejegyzés ugyanolyan fontos volt neki, ez jelentette számára a zeneművet (még akkor is, ha valamennyi előadójának előjátszotta az általa készített magnószalagokat), és valóságidegen beállítottsága ellenére részt vállalt kottáinak kinyomtatása és terjesztése ügyében. Nem úgy dolgozott tehát, mint egy programozó zeneszerző, hanem mint egy húszas években tanulmányait végzett muzsik, aki még az igazán új, kései zenéjét is hagyományos hangforrásokra, hagyományos lejegyzéssel akarta létrehozni.

Arról, hogy a legújabb időkig a zeneszerzői tevékenység lényegéhez tartozó kottairásra Scelsi mennyire volt alkalmatlan vagy mennyire idegenkedett tőle, csak nővére nyilatkozata alapján van tudomásom. Scelsi hívei ezenkívül egy rendkívül súlyos, hosszasan tartó lelki betegségről és annak következményeiről beszélnek – ám egyiküknek sincs birtokában pontos klinikai leírás erről a betegségről. Mások szembetegséget említenek. A szkeptikusok hiányos zenei műveltségre és a zeneszerzői fegyelem dilettáns, arisztokratikus elutasítására hivatkoznak.

Tosatti úgy nyilatkozott, hogy részvétele a zeneszerzés folyamatában kimondottan önálló volt (több más „néger” is hasonló nyilatkozatot tett – legalábbis ami az 1955 előtti kompozíciókat illeti). Ezzel szemben Aldo Brizzi szerint, aki az utolsó években Scelsi műveinek előadását vezette, léteznek olyan kottavázlatok és zenekari műrészletek, amelyek a hangszerelésre vonatkozó utasításokat tartalmazzák, és amelyek ma Isa-

bella Scelsi, a zeneszerző általános örököse alapítványának tulajdonát képezik. Yvar Mikashoff, aki több zongoraművét mutatta be, szintén rendelkezik néhány eredeti kéziratral. Ebben a helyzetben alapos forráskutatás nélkül mind a vádak, mind pedig ezeknek felháborodott visszautasítása értelmetlennek tűnnek.

Vieri Tosatti (akit személyesen megismertem) egyébként jól képzett zenész volt, még ha csak a hagyományos zene területén is. Ha semmi mást nem teszünk, mint szidjuk őt, és ezzel ignoráljuk a nyilatkozatát, semmiképpen sem kerülünk közelebb az igazsághoz. Egyvalami viszont meglehetősen biztosnak látszik: vallomásának bombasztikus címe ellenére sem lehetett Vieri Tosatti a rendkívül érdekes késői művek egyedüli alkotója. Ezt az is alátámasztja, amit ő maga mondott: hogy számára ez a zene teljesen értéktelen, csupán egy életen át tartó gyerekes játszadozás lenyomata. Számára ez a zene nem éri el a műalkotás szintjét, magától soha nem írt volna ilyesmit. Mindez azt bizonyítja, hogy az a zenei gondolkodás, amely ebben a zenében valójában jelen van, nem az ő szellemi terméke. Ezeket az utolsó műveket nem Tosatti koncipálta, nem is ő álmodta meg, ez a zene az ő számára idegen és érthetetlen.

III

Radu Stan, a párizsi Salabert kiadó munkatársa segítőkészségének köszönhetően idáig Scelsi műveinek hozzávetőleg egyharmadát olvashattam (sok minden még mindig nem jelent meg), köztük néhány korai kompozíciót is, amelyeket később érvényteleníteni akart. Ez nem jogosít fel arra, hogy összefoglaló jellegű zenetudományi ítéletet mondjak ki egy szerzői életmű fölött. Statisztikailag mégis megengedhető egy – ahogy választáskor mondják – első nem hivatalos becslés. Eszerint megállapítható, hogy az idők folyamán, különböző, egymást átfedő hatások után 1958-ban kikristályosodó váltás következett be, amikor Scelsi már ötvenhárom éves volt. Tehát egy hosszú korai szakasról és egy jóval rövidebb kései korszakról beszélhetünk, mely korszakok minősége és fontossága erősen eltér egymástól.

A különböző hatások alatt írt első darabok zenei minősége először ingadozó, olykor egy művön belül is: az eltérések függetlenek az éppen befolyással bíró stílustól és a keletkezés idejétől is. Néhány korai darab szigorúbban van komponálva, például a zongorára írt *POEMI* (1934), amelynek négy része négy stílusirányzatot idéz, a legutolsó, Alban Bergnek ajánlott tétel pedig a dodekafóniát. Ezután ismét inkább improvizatív, olykor mintha kezdőre valló darabok, illetve darabrészletek következének, egyenes vonalú fejlődésről aligha beszélhetünk.

Az írásmód kezdetben késő romantikus, azután Szkrjabin hatása alatt vagy egyfajta leegyszerűsített schönbergi tizenkétfokúság jegyében áll. A tonalitás érzetéről körülbelül 1952-ig nemigen tudott lemondani; ez az egyik ok, amiért legjobb akarattal is nehezemre esik Scelsi bécsi tanulmányait alaposnak nevezni.

Zenéje csak az ötvenes években fejlődött és gazdagodott lényegesen. Ebben az időben szabadult meg a tonalitás otthonos érzésétől. A Nr. 8-as, a Nr. 9-es és a Nr. 10-es zongoradarabokban például (1952, 1953 és 1954) jóval szubsztanciálisabb zenei nyelvet találunk (egyébként a Nr. 9-ről meghallgathattam egy magnófelvételt is, amelyen Scelsi játszik, és amely bizonyítja, hogy képzett zongorista volt, nemcsak „*rugdosta a zongorát*”, ahogy Vieri Tosatti fogalmazott). Autentikus és egyéni stílussal azonban csak 1958 körül találkozunk, Scelsi élete második harmadának vége felé.

Az adekvát zenei anyaggal való kései találkozásról egészen biztos adataink vannak. Két tapasztalatról van szó, amelyek új zenei gondolkodáshoz vezettek. Az első a Rómában élő énekesnővel, Michiko Hiroyamával folytatott közös munka volt, aki által megismerte a régi japán és a kortárs európai énektechnikákat. Nemcsak szóló énekhangra alkalmazta a tapasztaltakat, kórusműveket is írt. Azoknak a konkrét motivikus befolyásoknak, amelyek a keleti zenéből származtak (a japánon kívül a kopt, indiai és tibeti zenére is gondolok, amelyekkel kimutathatóan foglalkozott), az általam áttanulmányozott kései művekben a nyomát sem találtam. Az énektechnikán kívül olykor az ütőhangszerek kezelése és még inkább az időbeosztás utal távolról ilyen hatásokra. Ezek azonban csak utalások, Scelsiben nem hagyott olyan mély nyomot az Európán kívüli zene, mint például a kelet-európai népzene Strawinskyban vagy Bartókban.

A második adat a már említett új elektronikus hangszerekre vonatkozik, amelyeket ő hozott létre, valamint arra, hogyan dolgozott hónapokig – a keleti meditatív vallási gyakorlathoz hasonlóan – hosszan kitartott hangokkal az „ondiolin”-okon (amelyek egyébként csupán munkaeszközök voltak; valódi elektronikus zenét soha nem írt). Itt – szemben egy Scelsiről írt dolgozat állításával – a hangsúly nem az egyetlen, hosszan kitartott hangon volt, amellyel a kései korszak hangszeres és zenekari műveiben találkozhatunk, és amely a WOZZECK óta a kortárs zene szótárának része. A lényeg az a mód, ahogyan Scelsi feldarabolt vagy más hangokkal szintetizált, a magasság, dinamika és szín különböző változataival dolgozott föl egyetlen hangot. Ezért a gyakori összehasonlítás Ligeti CSELLÓKONCERT-jének első tételével végső soron mégsem megvilágító erejű. Ott az egyetlen hosszú hang alkalmazása, a lehetséges analógiák ellenére, egészen más mentalitáson alapszik. A kései korszak zenei gondolkodása tehát valójában olyan információkra épül, melyek az ötvenes évekig csak érintőlegesen voltak ismertek (és az egyetlen hosszú hang használata a WOZZECK utáni negyven évben sem számított gyakorinak).

Scelsi az elsők között ismerte fel, milyen következményekkel jár az elektronikus hangszerekből nyert zenei anyag alkalmazása a hangszeres és zenekari komponálásban. Az emberi hang kezelése terén folytatott kutatásai is úttörőek. Kísérletei során az idegen zenei kultúrák talaján tenyésző gondolatiságról szerzett több évtizedes személyes tapasztalatai vezették, ugyanakkor ezeket sohasem használta zeneszerzői anyagként.

Hasonló tapasztalatok és megfontolások mentén változott a maga módján mégiscsak a Schönberg-iskolához tartozó John Cage gondolkodásmódja, még ha egészen más eredményekre jutott is. Joggal tekinthető Scelsi és Cage úgy, mint két emblematis zeneszerző, akik véget vetettek a totális szerializmusnak. Ebben az összefüggésben mindazonáltal meg kell állapítanunk, hogy az ötvenes évek vége felé több okból is megérett az idő erre a lépésre, és korábról is vannak példák (hogy csak egy művet említsünk: Iannis Xenakis METASTASI-ja 1953–1954 között, tehát Scelsi „fordulata” előtt keletkezett), sok más zeneszerző egymástól függetlenül és egymással szinte egy időben vagy röviddel később szereztek a szerializmustól eltávolító tapasztalatokat.

Ha összefüggéseket keresünk Scelsi 1958 előtt és után írt művei között, már 1956-tól kezdve felismerhetünk néhány összekötő vonalat, még ha ezeknek nincs is kényszerítő erejük a késői korszakra nézve. Az említett elektronikus hangszerek megalkotását és az ezzel egyidejű hangzsvizsgálatokat ezért (ha pontosak a műjegyzékben megadott évszámok) 1950 és 1955 közé datálhatjuk. Éppen ebben az időben jelennek

meg először az „ondiolin”-okra jellemző hangmódosulások: negyedhangok, glissandók, túlzott vibratók és az egyetlen hang variálása, ami később válik karakterisztikussá, például a harsonára írt *TRE PEZZI*-ben (1956), a trombitára írt *QUATTRO PEZZI*-ben (1956) és a csellóra komponált *DITHOMÉ*-ban (1957). Utóbbiban már a különböző húrok hangszínének kombinálását is kipróbálja, amint azt már az *ELEGIA*-ban használt új technika előkészítő tanulmányaiban is tette. Ezek az 1958 előtt komponált darabok azonban még tartalmazzák az ötvenes évek első felében írt zene harmonikus és melodikus gondolkodásmódjának alapelemeit, mindazonáltal kevésbé egyértelműen, mint a korábbi darabokban, ahol a figuratív makámtechnika közhelyeivel találkozunk.

A hangszerhasználat sokfélesége jellemzi ezt az immár önálló, 1958 utáni alkotói világot. A fordulat a brácsára és csellóra írt *ELEGIA PER TY* (1958) körül található, amelyben már egyéni stílus és különböző játéktechnikák figyelhetők meg (például időnként elhangolt húrok). Ezek a vonások a későbbi vonósnégyesekben érvényesülnek igazán: az 1944-ből származó Nr. 1-et messze felülmúló Nr. 2-ben (1962), a Nr. 3-ban (1963) és a Nr. 4-ben (1964). (Állítólag létezik egy idáig még nem publikált Nr. 5 is...) Ezek közül a kimondottan kevés hangból komponált Nr. 2 „szólamok belső ritmizálását” már viszonylag gazdagon, átgondoltan viszi végig, amire még visszatérek, és ami a késői művek egyik fontos jellemzője. A Nr. 3 a maga hallatlanul finom átmeneteivel az új stílus költői változata, a Nr. 4 rendkívül szuggesztív mű, és más fontos kompozíciók, mint a kamarazenekarra írt *QUATTRO PEZZI SU UNA NOTA SOLA* (1959), a zenekari *AION* (1961), a *HEGEDŰ-CELLÓSZONÁTA* (1965) vagy a kilenc hangszeres szólistára írt *PRANAM II* (1973) mellett hasonlóan központi jelentőségű, mint a *HARMADIK VONÓSNÉGYES* Bartók életművében. Melodikus munka a kései művekben csak a vokális darabokban fordul elő, ott is elhangolásokkal, negyedhangokkal vagy glissandókkal elidegenítve, mint például a négy szólamú vegyeskarra komponált *TRE CANTI POPOLARI*-ban (1958) vagy a nyolc szólamú vegyeskarra írt *TRE CANTI SACRI*-ban (1958). (Kivételt képeznek a Jézus nevére írt *ANTIFONA férfikarra* [1970] és a három latin ima: *AVE MARIA*, *PATER NOSTER* és *ALLELUIA* szólóhangra vagy vegyeskarra [1970] – ezek hangsúlyozottan egyszerű gregorián idézetek, és tulajdonképpen nem is önálló műalkotások.) Az is említést érdemel, hogy a késői vokális technika párhuzamokat mutat az 1958 előtt komponált fűvös hangszerekre írt darabokkal és azzal, ahogy Scelsi ezeknek a hangszereknek az artikulációs lehetőségeit olykor a konkrét idézetekig menően vitte át az emberi hangra. (Vö. Hans Rudolf Zeller: *DAS ENSEMBLE DER SOLI*. In: *Musik-Konzepte Nr. 31*. 61–63. o.)

A melódia hiánya mellett a késői instrumentális művekben feltűnő a harmonikus gondolkodás szinte teljes hiánya: harmonikus képződmények igen ritkán, mintegy mellékesen jönnek csak létre, mint magányos hangok találkozása, nem pedig mint feszültség és oldás hordozói. Scelsi polifóniája sem megalkotott kontrapunktikus zeneszerzés: hol heterofóniaként, hol hangok egyszerű vagy igen komplikált egymásmellettségeként jelenik meg, gyakran ugyanabban a hangmagasságban vagy oktávtérrel (elhangolással kombinálva), egyetlen komplex hangzás elemeiként. A metrikusan elrendezett ritmikai világ helyett a hangok mesterséges, kitágított, olykor másodpercek töredékére szűkített „belső ritmizálását” dolgozta ki – ismét ugyanazon a hangmagasságon, gyakran elhangolva –, ami aztán hálózatszerű összefüggéseket képez a különböző szólamok között. Ezeknek a ritmikai „szűk keresztmetszeteknek” végtelenül sok variációjuk van a dinamikai változtatások kombinálásában is – hirtelen, eruptív jelenségek váltakoznak fel- és leépített alakzatokkal, és rendkívül intenzív drámaiságot hoznak létre a szó formai értelmében is.

IV

Hogy mennyire törékeny minden hasonlat és analógia, ha az időben túl kevésé távolodtunk el még a tárgytól, semmint hogy végleges ítéletet alkothassunk – ezt az a nézet is bizonyítja, miszerint Scelsi újításai ebben a században csak Debussyéihez foghatóak. Ha a korai műveket vizsgáljuk, evidens, hogy a dicsőítés kérdéses, az idő előtti kanonizáció pedig ingatag: a teljes életműre vonatkozó elsietett általánosítások csak eltakarják előlünk azt a valójában egyértelmű tény, hogy legutolsó évtizedeinek darabjai szerzőjüket zenetörténeti rangra emelik. És anélkül, hogy lebecsülnénk a Scelsi kései gondolkodásmódja által bevezetett zenei látásmód jelentőségét, el kell mondanunk: Debussy után már voltak zeneszerzők, akik alapvetően újat tudtak mondani. Okosabb tehát, ha az idő által meghozott ítéletet nyugodtan és abban a meggyőződésben várjuk ki, hogy Scelsi hátrahagyott (vagy ha akarjuk: Scelsi és társai hátrahagytak) olyan műveket, melyek jelentősek, és azok is maradnak.

A végére két nehéz kérdésem marad – ezek alkalmasint megválaszolhatatlanok, feltehetően a jövőbeni kutatásoktól függetlenül is. És ez az oka annak, miért fog megmaradni a rossz közérzet mind a fenti vitával, mind Scelsi zeneszerzői módszereivel kapcsolatban.

Az első kérdés a munkatársak, a „négerek” fitymáló megjegyzéseire vonatkozik – és idetartozik Goffredo Petrassi vagy Roman Vlad hallgatása is, akik az ötvenes évekig a legtöbbet tudták Scelsi munkamódszeréről: miért hallgatták el polemikus álláspontjukat Giacinto Scelsi életében, aki így nem válaszolhatott, nem járulhatott hozzá a tisztázáshoz? Igaz ugyan, hogy valódi világhír csak utolsó éveiben övezte, de művei autenticitásának problémája – amely a halála után merült fel – egyáltalán nem volt előzmény nélküli: 1950-ben a *NASCITA DEL VERBO*-t hevesen vitatott körülmények között mutatta be Roger Desormière a párizsi IGMN- napokon, a polémia tehát már akkor zajlott.

Az olasz zsűri akkoriban nem volt hajlandó a benyújtott kompozíciót bemutatásra javasolni a nemzetközi szervezőbizottságnak. Noha a segéderők közreműködéséről a tanúk nyilatkozatai szerint több zsűritag is tudott, kizártnak tartom, hogy az olasz szekció elutasítása csak e pletykák következménye lett volna. Hiszen – jöllehet a partitúra kidolgozása professzionális – maga a darab több szempontból is gyenge. Azt ugyan nem tudom, mely darabokat választottak ki bemutatásra, az viszont világos, hogy a *NASCITA DEL VERBO* művészi színvonala meg sem közelíti az akkori olasz csúcskomponisták, egy Luigi Dallapiccola vagy egy Goffredo Petrassi zenéjét. A művet mégis bemutatták, mert a nemzetközi szervezőbizottságnak joga volt felülvizsgálni a nemzeti zsűri javaslatait. A grémium egyes tagjai, köztük a nagy befolyással bíró Heinrich Strobel, a szakmai köröket akkoriban uraló nézet hatása alatt álltak, miszerint Schönberg, Berg és Webern tizenkétfokúságának van a legnagyobb jelentősége a háború utáni időszak kortárs zeneszerzésének fejlődésére, és Giacinto Scelsi művében felfedezték ennek (valójában igencsak soványka) jeleit, míg a legtöbb olasz zeneszerzőnek ehhez az irányzathoz igen kevés affinitása volt. Scelsit mindenesetre ismerték a hazájában, a *POEMI*-t – a sorozat egyik darabját Alban Bergnek ajánlotta – Nikita Magaloff játszotta Rómában 1935-ben, ugyanott vezényelte Carlo Maria Giulini 1938-ban az akkor harminchárom éves zeneszerző *PRELUDIO, ARIOSO E FUGA* című zenekari darabját. És már e két bemutató kapcsán is titkos munkatársakról beszéltek.

Második kérdésem így hangzik: ha igaz is, hogy Scelsi a barátai körében nem titkolta el mások közreműködését, ez a naivitásától, valóságidegen beállítottságától és re-

akcióitól eltekintve rendkívül jól képzett és intelligens ember miért nem nyilatkozott soha nyilvánosan – sem általában, sem egyes esetekben – a munkamódszeréről? Miért tette gyanússá magát hallgatással és a copyright hangsúlyos megjelölésével? Miért jelentetett meg mindent saját kezű munkaként (két darab kivételével, ahol a hangszereket tüntette fel), ellátva aláírásával és a Zen-buddhizmusból vett „áruvédjeggyel”, ha egyszer hitvallása szerint – és ezen a ponton ráadásul annyira következetes volt, hogy fényképeztetni sem hagyta magát – csak az üzenet a fontos, nem pedig annak közvetítője?

A Scelsi útjának megértésére tett kísérlet során fokozatosan bontakozik ki előttem a szomorú gondolat, milyen érthetetlen és talán örökre tisztázhatatlan módon tud megghasadni valakiben a lélek és az öntudat.

Heller Ágnes

KORSZERŰ OPERARENDEZÉS MINT ÖSSZMŰVÉSZET ÉS HERMENEUTIKA¹

Ma már közhelyszámba megy, hogy a modern-posztmodern zenés színház (Musiktheater) a szó tág értelmében ösztümvészetté (Gesamtkunst) vált. Egy mai zenés színmű a zene, szöveg, játék, fényhatás, mozgás – elsősorban pantomim-térrendezés, festészet, építészet, videoművészet összhatásában fejez ki filozófiai gondolatot vagy elképzelést, s gyakran különböző művészek közös alkotómunkájának terméke. Talán kevésbé magától értetődő, hogy az opera műfajának a 60-as években kibontakozó újjászületése rövid tetszhalálából az ösztümvészet felé történő radikális fordulatnak köszönhető. Nagypáink operája, mely gyerekkoromban még az én operám is volt, ahol az énekesek mereven álltak a színpadon, egymással nem kommunikáltak, nagyáriák éneklése közben a közönség felé fordultak, s ha utána a taps elég hosszú ideig tartott, a számot megismételték, már rég a múlté. Előbb kezdték az operaszerepeket színházi szerepeként eljátszani, helyreállították a dráma jogait, az áriákat nem ismételték meg, mivel az áriák maguk megszűntek öncélúak lenni. Ezután következett a rendezés időszaka. Már nem egyszerűen arról volt szó, hogy az operát drámaként adják elő, hanem egy bizonyos rendezői perspektíva szempontjából kellett őket előadni. Az interpretációs perspektíva egyre fontosabbá s ugyanakkor egyre idioszinkretikusabbá vált. Ekkorra már a képzőművészet is beavatkozott. Megjelentek a modern festők a modern színpadon, és a régi, félig meseszerű, félig naturalisztikus színpadképet felváltotta az absztrakt térformálás, az expresszionizmus, továbbá a szimbolikus, allegorikus, metaforikus jelek alkalmazása, s a naturalisztikus ábrázolás mind ironikusabbá és stilizáltabbá változott.

¹ Előadás a grazi Universität für Musik und darstellende Kunst DIE MUSIK ALS MEDIUM VON BEZIEHUNGSBEFINDLICHKEITEN, MOZARTS UND WAGNERS MUSIKTHEATER IM AKTUELLEN DEUTUNGSGESCHEHEN című konferenciáján. Minden hivatkozás a lábjegyzetekben a konferencián elhangzott előadásokra való utólagos reakció.