

Szemelvények a magyar kamarazenekari kultúra történetéből

In: Szilágyi György – Tóth Zsuzsanna (szerk.). *Aranyhíd. A veszprémi országos kamarazenekari fesztiválok történetéről*. Budapest: Magyar Művelődési Intézet, 16–35. (2003)

A következő néhány oldalon olyan kísérletnek lehetnek tanúi, melyben a szerző megpróbálja egy szervezetileg soha nem létezett, mégis mindig, mindenhol jelenlévő zenei formáció működését időbeli folyamatként bemutatni.

A kamarazenekarok, s még inkább az ilyen jellegű magyar (vagy lengyel vagy portugál) együttesek, ugyanis épp átmeneti jellegüknél fogva nem nagyon szerveződtek mondjuk a vonósnégyesekhez, énekkarokhoz hasonló tudatos, generációkon átívelő egységbe; hagyományt, kultuszt nem teremtettek sem kortársaik, sem követőik számára – eképp kamarazenekar-tudat, -viselkedésmód, netán testvériség-érzet sem alakulhatott ki tagjaikban. Hiszen minden szakmabeli ismeri a fúvós, ütős, sőt szimfonikus „megnyilvánulások” anekdotákban is archivált, szinte mitologikus történeteit, nem beszélve a szóló-, illetve kórusénekesekkel kapcsolatos legendákról – de ki hallott már kamarazenekari vicceket? Mi lenne a „kedves dalostársam” megszólítás alteregója a tárgyalt műfajban?

(Megfigyeléseim alapján az ilyen együttesek tagjai, akik sokszor csak laza, alkalmi kapcsolatban állnak a csoporttal, esetleg kiegészítőként szállnak alá, a fent említett szociológiai problémát más zenei kultúrkörökből merített sztorizással oldják meg.)

Már maga a fogalom (a kamarazenekar, mint elvont, esztétikai-filozófiai egység) is eléggé homályos, többféleképpen értelmezhető és mindenekelőtt rendkívül nehezen behatárolható. Ha reménykedve belelapozunk a Magyarországon fellelhető zenei lexikonokba, hogy majd ott, sok más gondunkhoz hasonlóan, erre a kérdésre is választ találunk, nemsokára csalódott arccal kezdetünk egyéb források után kutatni. Ezt az élményt Marc Pincherle, a témában tudomásom szerint egyetlenként önálló, átfogó tanulmányt publikáló zenetörténész is átélte: 1948-ban megjelent, stílszerűen *A Kamarazenekar* címet viselő könyvének¹ első fejezete rögtön ilyen irányú panasszal kezdődik.

(„*Sem Michel Brenet (1926), sem Grove (1927) nem tesz említést róla.* [Utóbbi új kiadásában már szentel néhány sort az ügynek, igaz, elsősorban a terminológia bizonytalanságát és újkeletűségét helyezi előtérbe – B. G.] *Riemann beéri annak rövid megemlézésével, hogy »a kamarazenekar, vagy kis zenekar ... az öt vonós hangszeren kívül két fuvalából, két oboából, két klarinéból ... két fagottból és két üstdobból állhat...«* A Harvard Dictionary of Music *mindössze annyit mond róla, hogy »körülbelül huszonöt zenészből álló kis zenekar«.* *Tudomásunk szerint Louis Fleury az egyetlen, aki W. Cobbet [sic!] Enciklopédiájában² olvasható cikkében bővebben foglalkozik a kérdéssel, bár teljesen tisztázni nem sikerül.*”)

Majd szóba kerül H. Herpf, aki őszintén bevallja, mennyire nehéz a műfaj elhatárolása a különféle kamaraegyüttesektől.

Valóban, mi sem tudhatjuk, hol húzzuk meg a kamarazenekari birodalom határait. Valamivel szerencsésebben oldották meg a dolgot a zeneszerzők, akik, mindenféle tipológiai jellegű kétkedést félretéve, egyszerűen csak megírták azokat a műveket, amelyek előadása ilyen jellegű együtteseket kíván. Tették ezt akár a XVII-XVIII. században, a megszokottnál kisebb apparátusban gondolkozva, akár pedig a nemrég letűnt XX. kezdetén, valamilyen speciális hangszercsoportot elképzelve, különféle új hangzások megvalósítása végett.

Szintúgy a tudatosság (mármint nem az ön-, hanem a csoporttudat) hiánya jellemzi a szép számmal létező kamarazenekarok működését. Maga a formáció tudniillik kifejezett sikertörténetnek mondható: ha például bármely internetes keresőn bejelöljük a „kamarazenekar” szót, illetőleg ennek angol, német, francia stb. megfelelőjét, találatok tízezrei árasztják el képernyőnket; s a megvizsgált webhelyek legtöbbször a különféle együttesek koncertjeit, sikereit sorolják és méltatják.

Persze nem készült még vizsgálat arról, hogy ezek a társaságok művészi megfontolásból, vagy anyagi okokból választották a zenélés e kategóriáját, más szóval: a kibővített kamarahangzás volt művészi ideáljuk, avagy az aktuális önkormányzati vezetők finanszírozási kedve csappant meg...

S ha belegondolunk, talán valahol itt kellene a műfaji meghatározás kulcsát keresnünk. Az emberi természet ugyanis kulturális területen sem szereti az üres területeket, fehér foltokat. Így, amikor a hangszerek több évszázados fejlesztési programja elérte célját, vagyis a romantikus zenekar mérhetetlen befogadó-kényszerének az összes vonós, fúvós, ütős és egyéb instrumentum kellő felkészültséggel tudott megfelelni, egyszer csak megszületett a vágy a négy és százhusz közötti létszám „mondhatatlan űrjének”³ betöltésére.

A mannheimi típusú klasszikus zenekar által elkezdett folyamatot⁴ tehát visszafelé kellett fordítani. A XX. század egyrészt meghozta egyrészt a különböző transzkripciók, csökkentett apparátusú előadások gyakorlatát, másrészt viszont kikristályosította az önmagáért élő kamaraegyüttes és kamarazenekar fogalmát. (Megint hogy tegyünk különbséget a kettő között?) Schönbergtől Messiaenig (és tovább) olyan művészek készítettek átíratokat és alkottak vállaltan kamarazenekari kompozíciókat, akik tevékenységükkel örökre meghatározták az új műfajok sorsát.

A világ nagy és kis zenekaraiban nap, mint nap önálló útra tért kamaracsoportok alakulnak, a hagyományos, „miniatűr-szimfonikusoktól” kezdve egészen a legőrültebb összeállítású együttesekig; melyek azonban rögvest polgárjogot nyernek, amint a világ nagy és kis zeneszerzői, felkérésre, darabokat írnak számukra. Ezzel párhuzamosan ad hoc jellegű kamarazenei társulások jönnek létre, méghozzá a legkülönbözőbb zenei műfajokban – s ezek néha, akár átmeneti jelleggel, kamarazenekar-szerűséggé bővülnek.

Ezért hát az elemzők és történészek számára sem marad más választás, mint figyelni az említett folyamatokat és észrevenni bennük a fent leírt hangzásvilág-ideálok változásait. A „bővített kvartett, vagy szűkített filharmonikus?” kérdés így talán pusztán műfaj-, illetve együttes-történeti kérdéssé válik, előtérbe léphetnek viszont olyan szempontok, mint a bevezető elején említett kamaraegyüttes és kamarazenekari azonosság-érzet keresése. Ezen keresztül pedig új (a remélhetőleg hosszú időre feltámadó veszprémi találkozó mintájára létrejövő) kísérleti műhelyek szervezése: kutatva a néhány hangszert igénybe vevő hangzásvilág időnkénti belterjessége és a felduzzasztott létszámot igénylő, monumentalitásával és katarzis-mániájával sokszor elidegenítő műfajok közötti békés átmenetek lehetőségeit.

Mindezt szem előtt tartva térhetünk rá a magyarországi „kamarazenekarok” történetére.

*

S mivel kezdetben minden zenekar – legalábbis a mai értelmezés szerint – kamarazenekar volt (hasonlóan ahhoz, ahogy minden akkori város ma kistelepülésnek és mindegyik hajdani háború napjainkban csetepaténak számítana),⁵ a kronologikus visszatekintés útja jó ideig együtt fut szinte az összes honi hangszeres együttes bemutatásával. (E dolgozat, terjedelmi okok miatt, persze csak a címben is említett szemelvényekre kíván szorítkozni.) Ám ki tudhatja pontosan, hol volt a bensőséges (tehát „kamara-”) és a „politikus” (vagyis a nagy nyilvánosságnak szánt) hangzásigényt elválasztó küszöb, mondjuk 1000-1500 évvel ezelőtt?

Helytörténeti elődeink,

legalábbis a magát szervezett egységként „menedzselő” római birodalom néhány hangszerábrázolás és egy csontból készült furulya mellett mindössze az aquincumi víziorgonát, valamint – az óbudai zeneiskola névadójaként hallhatatlanná vált – Aelia Sabina ének- és orgonaművésznő sírversét hagyta ránk; az anyaország hangszeres kultúráját ismerve azonban valamiféle vokális-instrumentális élet mindenképpen létezett a provinciában, s ez talán megfelelhetett az akkori, ha nem is kamarazenei, de kamaraegyüttesi elvárásoknak. Az avar és szkíta korból megmaradt fúvóshangszer- és harang-leletek alapján ugyancsak feltételezhetünk némi kamarazenélési hajlamot.

A honfoglaló és kalandozó magyarok legfőbb emléke, a híres-hírhedt „Lehel kürtje” viszont inkább jellegzetesen szolisztikus használata révén írta be magát a történelembe – bár Anonymus *Gesta Ungarorum*-jában már a kobzok és sípok regösénekekkel való szép összezengéséről beszél (a szépség, mint esztétikai kategória, mint tudjuk, nemcsak koronként változik, hanem társadalmi csoportok, sőt egyének ízlésétől is függ...).⁶

Az Árpád-házi zeneoktatás

viszont dicséretes módon igényes és fejlett, mint ezt a korabeli, már a XII. századtól fennmaradt oklevelek adatai is jelzik – természetesen közvetve, személy- és helynevek (Kürtös, Igric stb.) révén. A nyugatról érkezett tanítók behozták az európai zenéhez tartozó, kezdetben esetleg „idegenszívűnek” érzett hegedűt, lantot, s ezek hamarosan elvegyültek a népi hangszerek forgatagában. Talán ez a furcsa hangzásvilág lehetett alapja a Gellért püspökhöz fűződő legendának, melyben az utazó oly érdeklődve hallgatja a „magyarok szimfóniáját”. (Bár a kutatások többféleképpen értelmezik a valószínűleg kitalált történetet: van, aki a szimfónia szót egyszerűen a tekerőlanttal azonosítja, mások szerint a „Symphonia Hungarorum” nem más, mint a malom és a gabonát őrlő asszony furcsa duettje. Lényeg a szimbólum...)

A magyar középkor kamara-érzetét elsősorban a szintén messze földről jött, éneküket főként húros hangszerekkel kísérő trubadúrok biztosították, valamint a királyi és nemesi udvarok zenészei, kik közül némelyeket „fizetett együttívő” néven is találtak említeni. Ez idő tájt persze nem különülhetett még el egymástól a vokális és hangszeres kultúra, mint ahogy azt sem tudhatjuk, létezett-e egyáltalán valamiféle igény nagyobb együttesek felállítására, meghatározva ezzel az intímabb és ünnepélyesebb pillanatok muzsikáját. Valószínű, hogy előbbi, úgymond „fakultatív” jelleget öltött, utóbbit pedig az egyházi zene volt hivatva betölteni – mindenkor az adott személyi és anyagi lehetőségek függvényében. E kettő között alkotott átmenetet az erősen „őrző-védő” beállítottságú, rézfúvós torony- és katonazene.

Mátyás dicső hódítási,⁷

valamint reneszánsz-ívű, messzire tekintő gondolkodásmódja azonban udvara zenei életét is felpezsdítették – sajnos ugyanolyan rövid ideig, mint magát az egész országot.

Beatrix királyné, akit nem más, mint Johannes Tinctoris oktatott zenére, saját, 13 állandó tagot számláló énekkarral rendelkezett, mely állítólag a szintén Tinctoris-tanítvány Johannes Stockheim Liège-i zeneszerző-karmester által vezetése alatt állt. (Ez a létszám akkoriban a kibővített Nemzeti Énekkar szerepét jelentette, lévén, hogy magát a sixtusi kórust is csak 24 fő alkotta.) Ám számunkra még fontosabb az énekkarral együttműködő udvari zenekar, melyet Olaszországból importált viola-, gitár- és lantművészek fémjeleztek. (A húros hangszerek mellett a király esküvőjén trombiták és tárogatók is szóltak.)

A zenészek kiemelt anyagi és erkölcsi megbecsülése a legjobbak közé sorolható itáliai iskolák neveltjeit hozta Magyarországra. Hasonló, ugrásszerű fejlődést eredményezett az orgonajáték-kultúra terén a kiváló építők és orgonisták megszerzése.

Ennek alapján biztosra vehetjük, hogy a XV. században, sőt tulajdonképpen az 1526 utáni évekig bezárólag a magyar uralkodók székhelyén nemzetközi méreteket tekintve is komoly kamarazenekari élet folyt. Tanúbizonyosság erre, hogy még a mohácsi csatavesztő II. Lajos is, igaz, szintén felesége révén, nem kisebb egyéniséget hívott udvarába, mint Thomas Stolzert, korának egyik legjelentősebb muzsikust (az uralkodók nőrokonaival való jó kapcsolat azóta is a zenekarok és karmesterek egyik legfőbb megélhetési taktikájának bizonyul...).

A királyok példáját néhány főúr is követendőnek találta, így az egyébként a vokális zene fejlődésétől még elmaradó hangszeres muzsika bizonyos szempontból mégis virágkorát élhette Magyarországon – hogy aztán hosszú ideig, magához az országhoz hasonlóan, szétszórtságra, esetlegességre legyen kárhozthatva.

Mindemellett ne feledjük, hogy a művészek, s közöttük még inkább a hangszeres előadók, a különféle, addig nem tapasztalt kegyekben való részesülés ellenére csak mint udvari szolgálók, vagyis cselédekkel, béresekkkel egy szinten lévő alkalmazottak élhették életüket, s mindez kihatással volt a zenekari játék művelésére; vagyis önmagukért létező, művészi koncepciók által alakított zenei életről akkoriban még senki nem álmodhatott.

Jól érzékelteti ezt Galeotto Marzio egy leírása, mely az év elején esedékes kegyúri ajándékért való folyamodásról szól.

„Januárius elsején, Krisztus körülmetélése napján, szokás a magyaroknál strená-t, az az ajándékot adni a beállott év jó kívánásáért. A királytól úgy kéri ezt, hogy ki-ki mestersege szerszámait nyújtja elé: a síposok sípot, a trombitások trombitát, a hegedősök hegedőt, a szakácsok fazék- és abárló villákat s mások egyéb, mestersegökhöz tartozó műszereket hoznak. ...akkor tünteti ki leginkább bölcsességét Mátyás király, kimutatván ... hogy a szakácsok-, lovászok- s efféle embereket ... hazai szokásból ajándékozá meg, de a tudós férfiakat nem a szokás ösztönéből, hanem belső meggyőződésből tiszteli.”⁸

A zenészek tehát úgy vélik, tudósokkal, s nem iparosokkal kellene egy szinten lenniük. Kérdés, mit szólnak ehhez a szakácsok, lovászok s efféle emberek?

*

A (még mindig kamarazenekar méretű) zenekarok életét a XVI. század közepétől kezdve különféle helyi és nagyhatalmi, hitbéli, valamint társadalmi érdekek alakítják.

Az első meghatározás természetesen a három részre szakadt országra vonatkozik: a töröktől függő területeken a templomok helyén mecsetek épültek, s az iszlám udvari kultúra sem kedvezett kifejezetten az európai reneszánsz, majd barokk irányvonalnak. A Habsburg uralom alatt lévő városokban és Erdélyben viszont egyes városok számára lehetőség nyílt, hogy, ha nem is a fejlődés korábbi ütemében, de alakíthassák, művelhessék zenei életüket. A katolikus és protestáns egyházak zenéjének sem tett ugyan jót az örökös politikai és vallási vetélkedés, ám mindkét gyülekezet vezetőinek érdekében állt az oktatás (ezen belül a zeneoktatás) és a műveltség fejlesztése – ha másért nem, saját tanaik terjedése érdekében.

Szerencsésnek mondható továbbá, hogy szerte Európában a művészetek részben a fokozatosan erőre kapó városi polgárság hatáskörébe kerültek, így az úgynevezett „szabad királyi” és mezővárosok is önállóan kezdhették alakítani saját zenei életüket.

A városi hangszeresekből így (mai elnevezéssel) afféle

„önkormányzati zenekarok”

jöttek létre, melyek tagjai, beleértve a templomi szolgálatra rendelt muzsikusokat is (a két funkció amúgy is gyakran egybemosódott), helyi hatáskörbe tartoztak.

Célszerű tehát a XVI-tól a XVIII. századig terjedő érárt némileg település-centrikusan vizsgálni (előrebocsátva, hogy a fenti kronológiai felosztás nyilvánvalóan nem takarhatja sem a történelmi, sem az egyes zenetörténeti korszakokat, csupán a terminusok egyszerűsítését szolgálja).

Mindehhez pótolhatatlan segítséget nyújtanak Bárdos Kornél könyvei, melyek számos magyar város zenéjének történetét tárják fel, csodálatra méltó részletességgel és elmélyültséggel. Az alábbiakban tehát legfőképp az ő műveire, valamint néhány egyéb munkára alapozva kíséreljük meg röviden bemutatni az említett korszak zenekarainak helyzetét.⁹

A lábjegyzetben jelölt könyvek közül szemmel láthatóan Sopron az egyetlen, ahol az 1500-as években is említésre méltó szervezett zenei tevékenység folyik, ekkortájt ez a város a környék kulturális központja. Mentésülvén a török megszállás alól, a zenei élet (a körülményekhez képest) szabadon és zökkenőmentesen alakul. Az egyházi, ezen belül kezdetben hangsúlyozottan katolikus, később „megbékélő” jellegű zenei adminisztráció a kórusra és az iskolára helyezi a hangsúlyt, kifejezetten hangszeres, zenekari zenészek egyes alkalmakkor, például az úrnapi körmenetek idején nyerne említést. Ugyanők valószínűleg az ünnepi színjátékon is közreműködnek.

A helyzet az évszázad második felében sem változik: toronyzenészek, illetve az ünnepek „világi-ízű” megnyilvánulásait biztosító egyéb instrumentumok játékosai kerülnek csak néha szóba; bármilyen fokú szervezettségre, rendszeres „koncertezésre” való utalás nélkül. Ahogy az adott fejezet címe is találóan jelzi: a „középkor öröksége” dominál.

Mindez hellyel-közzel érvényes az ország egészének zenei életére is. A XVI. század elsősorban az énekesek kísérőjének szerepét osztotta a hangszeresekre, ilyen tárgyú önálló irodalomra utaló emlékek ezért nem is maradtak fenn.

Igazából a XVII. század az, ahol az instrumentális zene méltó helyére kerül. A magyar zenekari kultúra – melyből a kor kutatóinak véleménye szerint viszont lényegesen kevesebb dokumentum maradt ránk, mint ezt jelentősége és elterjedtsége indokolná – kilép addigi elszigeteltségéből, megalapozván egy tulajdonképpen azóta is tartó, minden gazdasági és politikai akadály ellenére fennálló fejlődési folyamatot. Az eleinte csak énekelt dallamok hangszeres lejegyzésre kerülnek, a zeneművek stílusa pedig a társasági élet kívánalmaihoz kezd alkalmazkodni: kedvelté válnak a líraibb, ezáltal világibb jellegű, valamint a tánczenei ihletésű melódiák; pozitív fordulatot hozva a hangszeres előadóművészek életébe.

A főúri birtokok (melyek egyben városi porták is lehetnek), üdvös szokásként házi zenekarokat kezdenek alkalmazni. Ezek az együttesek elszigeteltek ugyan – tehát „országos lefedettségű kamarazenekari kisugárzásról” semmiképpen sem beszélhetünk – de mindenképpen a regionális zenei élet központját jelentik.

Ugyanakkor a XVII. században jelenik meg először az a fajta „magyar zenei öntudat” (vagyis zenészeinkre való honfiúi büszkeség, sajtáságos módon épp a törökök és németek előtt...), ami attól fogva folyamatosan jellemzővé válik – ám még nem elég erősen ahhoz, hogy a tradíciókon alapuló zene szerte a világban egyfajta „árúvédjegy” lehessen.

A magyar barokk, melynek legnevesebb alkotói és alkotásai külföldön is ismertek, s a napjainkban reneszánszát élő régizenei mozgalom révén szerencsére egyre inkább azzá válnak, így a hagyományos és a nyugati, elsősorban az oratórikus kompozíciók és hangszeres szvittek hatását tükröző, egyedi jelenséggé lett; nem kis szerepet szánva a nemesi udvaroknál szolgáló (még mindig alárendeltként kezelt) hangszeres zenészeknek.

Fentiek ismeretében természetesnek tűnik, hogy idővel valamiféle zenekari rendnek is ki kellett alakulnia; s ebben szintén a hazai hagyomány, valamint a nyugat-európai példa játszott vezető szerepet. A kétféle hatás néha külön-külön, időnként pedig együttesen is jelentkezhetett: más-más hangszer-összeállítás szükségeltetett egy végvári kapitány esküvőjéhez, vagy temetéséhez (s még e kategóriákon belül is sok múlhatott az illető családjának ízlésén, vagy egyszerűen a környékbeli zenészek számán és lehetőségein), illetve a háborús övezettől távol lévő, jómódú és művelt főúr házi hangversenyein.

Szabolcsi, mikor említett könyvében¹⁰ felvázolja a XVII. század magyar zenekarának típusát, ezért maga is kísérletről beszél. Egységesítési terve azonban még így is két jellegzetes, elkülöníthető csoportra bomlik: a vonós-dominanciájú „hegedű-duda” és a túlnyomórészt fúvósokat felvonultató „tábori” együttesre; melyek egyben a vonós- és fúvószenekar előképének is tekinthetők. Mindkét típus több alcsoportra bontható, így egyaránt előfordul „egyszerű”, vagy „akkordhangszerrel kombinált egyszerű” változat (hegedű, duda + cimbalom [virginál]; illetőleg [török] síp, trombita, dob + regál) – de megjelenik a bővített-kombinált zenekar is (például hegedű, trombita, virginál [koboz, lant], duda, dob). Ezekhez az együttesekhez nem ritkán olyan hangszerek is csatlakozhattak, melyeket akkoriban már inkább a népzenehez használtak (furulya, citera), vagy épp ellenkezőleg, még a műzenében is alig voltak ismertek (görbekürt, puzón).

S bár ezek a zenekarok – hasonlóan a XVII. század zenéjéhez – némiképp méltatlanul merültek majd két-háromszáz évnyi feledésbe, átadván helyüket a nyugati hangszer-összeállítású együtteseknek, nélkülük mégsem jöhetett volna létre mindaz, ami (a következő évtizedek munkája által) a romantika zenekultúrájának kibontakozásához vezetett.

„Magyar s Erdélyi hangmívészek”

hosszú sorát teremt ez a hagyomány, már a XVIII. században is.

Mátray Gábor, az első magyar zenetudósok egyike (akitől a fenti megjelölést is kölcsönöztük), e századot, főként annak második felét – természetesen saját, induló századával együtt – úgy jellemezte, mint a megvalósuló lehetőségek idejét, mely oly sok „...részént külföldről hozzánk szakadott, részént hazai születésű hangmívésszel díszlik, hogy azoknak csak nevezetesebbjeit is sok volna előhozni”. Más kérdés hogy e zeneszerzők (merthogy mívésznek akkor is csak őket tartották, bár őket már legalább kezdték értékelni...), vagy annyira sokan lehettek, vagy olyan változó minőségben alkothattak, hogy a szerző – általános papír-, illetve tisztelethiány okán – így folytatja róluk szőtt gondolatsorát: „Sokat közülök, kik valóban nagy Muzsikusok, tartván a megsértéstől, megnevezni nem is bátorkodnám.”¹¹ (Lehet, hogy követendő példát nyújtott a mindenkori közelmúlt és jelen hangmívészeinek s compositióinak megítélésére?)

Ezek a szerzők mindenesetre bő választékot nyújtottak a legkülönbözőbb összetételű hangszeres és egyéb művek terén. Egyet közülük, Joseph Haydnt persze muszáj megemlíteni; ám a „külföldről szakadott” mester gazdája, az „Eszterházi vigasságok”¹² urai valóban olyan együttest tudtak rendelkezésre bocsátani, mely az adott időben a legjobbak közé tartozott – még ha természetesen rengeteg problémát is okozott karmesterének (elég csak a Búcsúszimfónia híres „sztorijára” gondolni, de a témával bármelyik Haydn-életrajz nagy terjedelemben foglalkozik).

S míg az Esterházyak mindenkori zenekara megfelelt a korszak szakmai és anyagi igényeinek, máshol ez korántsem volt így: szinte minden város zenészei különböző, zenekari működésen kívül eső szolgálattal tartoztak előjáróiknak. Noha ezek a feladatok (többek közt a tűz- és vízveszélyre vigyázás, egész órák trombitaszóval jelzése, ingyenes kíséret a templomok és iskolák együtteseiben stb.) a század folyamán fokozatosan kisebbedtek, az egreciroztatásból azért maradt még épp elég. Mai nyelven szólva: „a munkaköri leírás sok, az általános minőségbiztosítási irányelvekkel ellenkező feladatot tartalmazott”.

Az idő előrehaladtával és a színházi színház meghonosodásának arányában viszont egyre több „színházi hakni” gazdagította a muzsikásokat – ha valóban gazdagította, vagyis a társulat fizetett, illetve a város nem ingyen várta el a közreműködést. Napirendre került a városi alkalmazottak és az úgynevezett magánzenészek közti konfliktus; utóbbiak, vagyis a „szabadúszók” (ellentétben a mostani magánénekesként nevezettekkel), jó vállalkozóként vagy aláígérték a szórakoztató zenét megrendelőnél, vagy bármilyen más módon (akár a reptéri „hiénákra” emlékeztetően) „cívódásba keveredtek” kollégáikkal. Mindez kihatott a zenélés minőségére, a zenekar állapotára és hangulatára is.

Maga a hangszeres együttes ekkortájt igen változó összetételben, meglehetősen sokféle rendezvényen szerepelt. Más összeállítás kellett az istentiszteleteken és a városi ünnepeken felhangzó művekhez, megint más a színházi, béli, esetenként katonai jellegű rendezvények kiszolgálására. Ez utóbbit persze legtöbbször a városokban „ideiglenesen állomásozó” ezred zenekara szolgáltatta, ám gyakran együttműködve a „fegyveres polgárság alakulataival” – s ez a kapcsolat a helyi zenei életet is fellendítette.

Mindebből következőleg a kamarazenei, sőt a kamarazenekari hangzás körvonalai is ebben a században kezdhettek kibontakozni Magyarországon. Az igazi áttörést azonban a XIX. század történelmi és művészi forradalma hozta meg e tekintetben is.

Romantika és Monarchia

A két század fordulópontján, amikor a „fejlett nyugat” épp a szimfonikus nagyzenekar megalkotásán fáradozott, vagyis rövid időre búcsút intett a (relatív értelemben vett) kamarazenekari hangzásnak, nálunk – igaz, még nem a „tudatos” formában, vagyis a formációra és hangzásideálra nyíltan törekedve – tulajdonképpen állandósult a kamarazenekar méretű együttes. A szokásos néhány évtizednyi késéssel aztán természetesen mi is rátértünk a wagneri és mahleri apparátushoz vezető útra, ám a verbunkos irányultságú, elő-reformkori „magyar orfeuszok”,¹³ akik nem az emberiséget akarták minden jelentősebb opusban megváltani (megelégedtek a hazával), még a mai értelemben vett kisérekekre dolgoztak.

Amíg tehát Európa boldogabbik részén a 20-25, maximum 29-30 fős apparátus (a XVIII. században ez volt a „nagyzenekari” méret, csak egyes megalomániás operatársulatok alkalmaztak 50-55 zenészt) megállíthatatlan burjánzásnak indult, Magyarországon, úgy Pest-Budán, mint Kolozsvárt, e folyamat csak kezdeti szakaszában tartott.

De amint minden valódi felismeréshez az észlelet ellenkezőjét is meg kell pillantani és bármely jelenség, vagy fogalom behatárolásához annak ellentettjét is megtapasztalni, illetve megalkotni kell (legalábbis a nagyok így mondják), ez a hirtelen támadt zenekar-duzzasztási vágy vezetett az igazi, már önmagukat kamarazenekarként meghatározó együttesek megszületéséhez. Néhány évtized múltán létrejöttek a kisebb, kamara jellegű (például fúvós-) együttesek 8-12 fővel, később, új hangzásideált keresve a legkülönbélebb zenei csoportok alakultak – merthogy az emberek bensőséges, katarzis-mentes időtöltésre vágytak. (Többek közt ezért játszottak már a barokk operák szünetében is vidám, kevés szereplős jeleneteket.)

A több központú, a korábbi érához képest sokféle irányultságú társadalmi élet szintén kedvezett a kamara-hangzásnak. Mert az Opera és Nemzeti Színház felépítése és működtetése hatalmas, erőt próbáló vállalkozás, ám mondjuk a Rosner Kávéház férfizenekara rendkívül kis anyagi ráfordítással, szűkös helyen és nyereségesen működik¹⁴ (nem beszélve más kávéházak női zenekarairól).

A nagy visszhangot kiváltó színházi előadások és a világjáró virtuózok telt ház előtt zajló hangversenyeinek árnyékában szépen, nyugodtan alakulgattak a különféle dalegyletek, hangász egyesületek, íródtak különféle népies és szalonzenék, ábrándok és csárdások. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a kamarazene akkoriban kizárólag a könnyű műfaj és az olcsó szórakozás terepén mozgott, de a nagy eszmékért lelkesedő kor csak a maga léptékével bíró zeneműveket honorálta.

S ráadásnak ott volt még a társadalmi osztályok egymástól gyökeresen eltérő zenei ízlése; egyáltalában a zenéről, mint művészi értékről alkotott teljességgel különböző véleménye: a „műértő” felső tízezer, a „cigányzenés” középosztály és a „kitaszított” falusi nép alkotta zenei kasztrendszer. (Nincs-e ez most is hasonlóan, mindössze néhány szó behelyettesítésével?) Ezekből az osztályokból tehát csak egy bizonyos réteg hallgatta a „magyar kamarazenekarok” produkcióit.

Ebben az ellentmondásos helyzetben léptünk be a XX. századba, vagyis az igazi kamarazenekarok születésének korába. (Miközben azért ne feledjük azokat a zenekarainkat, melyek a XIX. század második felében alakultak, számos leendő kamaraegyüttes és –zenekar későbbi gondozójává válva.)

Kamarazenekari élet az „átkosban”

A címbe foglalt nevet többen, több szempontból is alkalmazták a múlt századra (nekünk például két ilyen elnevezésű korszak is jutott). Zenei és egyéb művészeti téren az elnevezés érdekes módon nem a letűnt rezsimek által beszennyezett időszak, hanem épp ellenkezőleg, a mindenkori „modernek” számára volt lefoglalva – akik viszont jelentős mértékben hozzájárultak úgy a kamarazenekari műfaj megszületéséhez, mint a repertoár bővítéséhez.

Jelenlegi kamarazenekaraink ugyanis – ha nem kizárólag a XVI-XVIII. században, nem minden esetben kamarazenei célzattal keletkezett műveket óhajtanak előadni (vagy tudományos alapon újjáformálni) – kénytelenek száz éve élt, ne adj Isten mai modernek alkotásait műsorra tűzni; mely darabok viszont eleve az ő apparátusukra íródtak.

A műfajt tudniillik – ne szépítsük – igazából a XX. század teremtette meg. Ha Pincherle említett könyvének¹⁵ „Repertórium” részét áttanulmányozzuk benne kizárólag 19-cel kezdődő évszámot találunk (noha maga Pincherle 1880 körülre teszi a tényleges kamarazenekar születését). A felsorolás egyébként igényes és alapos, bátran ajánlható a együttesek művészeti vezetőinek.

Ami a magyar vonatkozást illeti, ugyanebben a könyvben találhatunk a legutóbbi átkos egy részéről (tehát a második világháború és a tanulmány 1963-as megjelenése közötti időszakról) történő összefoglalást.¹⁶ Itt a szerző említést tesz a század első felében kialakult helyzetről is „*A felszabadulás előtt Magyarországon nem volt állandó jellegű kamarazenekar. Egyre másra alakultak meg ugyan a működésre vágyó karmesterek és muzsikusok akaratából a különböző együttesek, ezek azonban nem voltak életképesek. Részint a mindennapi élet kenyérkereseti gondjai, részint a közönség érdektelensége következtében alighogy megalakultak, hamarosan fel is oszlottak.*”

A magyarországi kamarazenekarok valóban nagyrészt az 50-es, 60-as években alakultak meg (érdektelenség akkor is volt, de a kenyérkereseti gondokkal nem törődtek). Számos kompozíció is született ekkor kifejezetten kamarazenekarra, mintegy véglegesítve a műfaj helyét a zenei életben. Az együttesek hagyományosnak mondható, de némiképp „extrém” összeállításban is pódiumra léphettek; kamarazenekarok tekintetében ugyanis mind a konzervatív, mind az újjító jellegű formáció elfogadott a közönség részéről – alátámasztván a műfaj „avantgarde”, XX. századi jellegét.

(E dolgozatnak nem tárgya sem egyes zeneszerzők és műveik, sem pedig kamarazenekarok, és -együttesek felsorolása – ám a tanulmány írója mindezek megismerését igen fontosnak tartja.)¹⁷

Ezek a művek szólalhattak meg a Veszprémben rendszeresen megrendezett Kamarazenekari Fesztiválon, s reméljük a találkozó újraeledése további „rég és új stílusú” kamarazenekari darab bemutatását, illetve ösbemutatóját eredményezi majd.

*

A felhasznált irodalom jegyzéke:

(A témából adódóan e viszonylag rövid írás anyaga is jelentős bibliográfiát kívánt. Az alábbiakban ennek „közhasznú”, tehát az érdeklődők számára feltétlenül tanulmányozandó részét adom közre.)

Aubert, Louis és Landowski, Marcel: *A zenekar története*. Gondolat, Budapest 1962.

„Az Osztrák-Magyar Monarchia” (5. kötet) in *Magyar Kódex – Magyarország művelődéstörténete* (szerk. Szentpéteri József és Hargitai György). Kossuth Könyvkiadó, Budapest 2001.

Bárdos Kornél: *Eger zenéje, 1687–1887*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987.

Bárdos Kornél: *Győr zenéje a 16–18. században*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980.

Bárdos Kornél: *Pécs zenéje a 18. században*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976.

Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984.

Bárdos Kornél: *Székesfehérvár zenéje, 1688–1892*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1993.

Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Zeneműkiadó, Budapest 1985.

„Chamber Music – Chamber Orchestra” in *Cobbet’s Cyclopedic Survey of Chamber Music*. Oxford University Press, London 1963

„Chamber Music – Chamber Orchestra” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. by Stanley Sadie). The Macmillan Press Limited, London 2001.

Falvy Zoltán: *A magyar zene története*. Tankönyvkiadó, Budapest 1987.

Galván Károly: „József nádor zenekara” in *Zenetudományi dolgozatok 1997-1998* (szerk. Gupcsó Ágnes). MTA Zenetudományi Intézete, Budapest 1998.

- Horányi Mátyás: *Eszterházi vigasságok*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1959.
- Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Zeneműkiadó, Budapest 1975.
- Lakatos István: „A Kolozsvári Zenetársaság (1887-1918)” in *Zenetudományi írások* (szerk. Benkő András). Kriterion Könyvkiadó, Bukarest 1980.
- Legány Dezső: *A magyar zene krónikája*. Zeneműkiadó, Budapest 1962.
- Magyarország zenetörténete I–II.* (szerk. Rajeczky Benjamin és Bárdos Kornél). Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988 és 1990.
- Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*. Magvető, Budapest 1984.
- „Orchester” in Blume, Friedrich: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Herausgeben von Ludwig Finscher, Kassel 1998.
- Pincherle, Marc: *A kamarazenekar*. Zeneműkiadó, Budapest 1963.
- Rennerné Várhidi Klára: „Adatok Kolozsvár zenetörténetéhez a 18. század első feléből, két kollégiumi napló alapján” in *Zenetudományi dolgozatok 1986* (szerk. Berlász Melinda). MTA Zenetudományi Intézete, Budapest 1986.
- Sas Ágnes: „A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei a 18. században” in *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998* (szerk. Gupcsó Ágnes). MTA Zenetudományi Intézete, Budapest 1998.
- Szabolcsi Bence: *A XVII. század magyar főúri zenéje*. Különnyomat a Budapesti Szemle 1928. évi 602., 603. és 604. számából. Franklin Társulat, Budapest 1928.
- Szabolcsi Bence: *A XIX. század magyar romantikus zenéje*. Zeneműkiadó, Budapest 1951.
- Székely Júlia: *A magyar Orfeusz*. Zeneműkiadó, Budapest 1973.
- Symphonia Hungarorum*” – *Magyarország zenekultúrájának ezer éve*. Budapesti Történeti Múzeum, Országos Széchényi Könyvtár, Magyar Nemzeti Múzeum, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, Budapest 2001.
- The Classical Era – From the 1740s to the end of the 18th century*. The Macmillan Press Limited, London 1989.

Jegyzetek

- ¹ Marc Pincherle: *A kamarazenekar (L'orchestre de chambre, ford. Justus Pál)*. Az idézett művek részletes adatait lásd a dolgozat végén lévő irodalomjegyzékben.
- ² *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music, Volume I.*
- ³ Madách: *Az ember tragédiája*, negyedik szín.
- ⁴ Erről legrészletesebben a Macmillan által kiadott *The Classical Era* c. válogatásban olvashatunk.
- ⁵ Bővebben lásd Louis Aubert és Marcel Landowski *A zenekar története* c. művét.
- ⁶ Forrás: Legány Dezső: *A magyar zene krónikája*.
- ⁷ Utalás Kölcsey Ferenc *Vanitatum vanitas* c. versére.
- ⁸ In: *Magyarország zenetörténete I.* (szerk. Rajeczky Benjamin).
- ⁹ Az adatgyűjtéshez felhasznált főbb művek (a teljes listát lásd az irodalomjegyzékben):
Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16-18. században; Győr zenéje a 17-18. században; Pécs zenéje a 18. században; Eger zenéje, 1687-1887; Székesfehérvár zenéje, 1688-1892;*
Szabolcsi Bence: *A XVII. század magyar főúri zenéje;*
Rennerné Várhidi Klára: *Adatok Kolozsvár zenetörténetéhez a 18. század első feléből, két kollégiumi napló alapján;*
Sas Ágnes: *A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei a 18. században.*
- ¹⁰ *A XVII. század magyar főúri zenéje* (lásd az előző jegyzetet).
- ¹¹ Mátray Gábor *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*
- ¹² Utalás Bessenyei György költeményére, illetve a hasonló című könyvre, Horányi Mátyás tollából.
- ¹³ Utalás Székely Júlia könyvére (*A magyar Orfeusz*)
- ¹⁴ Az együttesről az Osztrák-Magyar Monarchiáról szóló könyvben (*Magyar Kódex – Magyarország művelődéstörténete*, 5. kötet) található kép
- ¹⁵ *A kamarazenekar* (lásd az 1. sz. jegyzetet).
- ¹⁶ Barna István: „A kamarazenekar a II. világháború után és Magyarországon”.
- ¹⁷ A zeneszerzőkről és műveikről többek közt Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*, illetve Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve* c. könyvében olvashatunk részletesebben.