

KOCSIS ZOLTÁN¹
LAUDÁCIÓ HELYETT²
RICHARD STRAUSS SZÜLETÉSNAJÁRA³



Richard Strauss

(München, 1864. június 11. – **Garmisch-Partenkirchen, 1949. szeptember 8.**)
a 19. századvég és a 20. század első felének német, késő romantikus zeneszerzője, főleg szimfonikus programzenéiről (Don Juan, Halál és megdicsőülés, Till Eulenspiegel vidám csínyjei, Imgyen szóla Zarathustra, Hősi élet, Symphonia Domestica, és az Alpesi szimfónia); operáiról (A rózsalovag, Elektra, Az árnyék nélküli asszony és Salome) és dalairól ismert. Strauss kora jelentős karmesterei közé tartozott, a Bajor Állami Operaház és a Berliini Állami Operaház főzeneigazgatója, a Bécsi Operaház igazgatója volt.

Gyermek- és ifjúkoromban annyi rosszat hallottam róla, hogy istenuccse, ezért kezdett érdekelni. Ez volt az az időszak, amikor Mahlerről, Regerről, Hugo Wolfról, Rahmanyinóvról, Szkrjabinról, Dvořákról s egyáltalán arról, amit ma „későromantikus” stílusnak nevezünk, nemigen lehetett „jobb” társaságokban elismerőleg szólni, mert könnyen előfordulhatott, hogy egyedül marad a véleményével, aki azt ki meri nyilvánítani. Engem persze ez a legkevésbé sem érdekelt, az említett urak munkássága annál inkább. Kis pénzemből egymás után vásároltam az érdekesnél érdekesebb partitúrákat. Már, ami egyáltalán kapható volt akkoriban, amikor a vasfüggöny még a klasszikus zenei kínálatnak is gátat szabott. Szerencsére a Peters Kiadó Lipcsében rekedt részlege meglehetősen nagy gondot fordított a jogtulajdonukat képező művek kispartitúra-formában történő megjelentetésére és terítésére, így Richard Strauss korai szimfonikus

¹ Kocsis Zoltán (1952–2016) halálának 8. évfordulójára emlékezve.

² Muzsika 2014/6.

³ Az újbóli közreadást R. Strauss halálának 75. évfordulóján.

költeményei mindenki számára elérhetőek lévén nem ütközött különösebb nehézségbe a tanulmányozásuk. Sokkal nehezebb volt elcsípni azoknak a daraboknak előadását, amelyek kívül estek az úgynevezett törzsrepertoáron. Persze mit tudhatott egy középiskolás diák akkoriban irányított zenepolitikáról, központilag, kézi vezérléssel szabályozott kulturális értékrendről, formalizmusról, zsdanovi határozatról és más effélékről?

Tény, hogy egyes fontos műveket partitúrából, a belső hallásom révén ismertem meg (Itáliából, Macbeth), ahelyett, hogy azok rögtöni és felejthetetlen auditív élménnyel vésődtek volna be az akkor tizenéves gyerekeMBER zenei tudatába. Hallatlanul izgalmas felfedezéseket jelentett elmélyedni olyan művekben, mint a Don Juan, a Halál és megdicsőülés, a Till Eulenspiegel vidám csínyjei, az Imigyen szála Zarathustra, a Don Quijote, a Hősi élet, a Sinfonia domestica, az Alpesi szimfónia – és még lehetne folytatni a sort. Minél tovább tanulmányoztam ezeket, annál nevetségesebbé váltak, s annál gyorsabban omlottak sorra össze azok a vádpontok, amelyek közhelyeken, sztereotípiákon kívül mást nem tartalmaztak. Igaz, ilyen s ehhez hasonló előítéletek a későromantikus kortársakkal kapcsolatban is felmerültek, csak más-más előjellel. III. Richárdmentora, Hans von Bülow jelentette ki nem egyszer, hogy I. Richárd természetesen Wagner, II. Richárd pedig nincs) esetében talán az anakronizmus és az önisméltés jelenléte az, amibe többé-kevésbé belekapaszzkod(hat)nak konzervatívak és haladó szelleműek, az életművet jól, illetve csupán szórványosan ismerők, a tartalmat a formával, illetve a formát a tartalommal szemben előnyben részesítő muzikusok és zenehallgatók.

Való igaz, a zene fejlődéstörténetéből Strauss valahogy úgy lépett ki, s úgy bízta annak formálását másokra, mint ahogy egykor az általa imádott görögök vonultak vissza s engedték át a világtörténelem alakítását náluk erősebb népeknek. De miért olyan nagy hiba ez? Ha a termékenység az egyik zeneszerzőnél erény, miért válik zavaró körülménnyé a másiknál? Miért nem jut eszünkbe, hogy felrójuk a barokk, de akár a klasszikus szerzőknek azokat az önisméltéseket, sőt nem egy esetben szerzőijog-tiprásokat, amelyeket oly jól esik kéjesen csámcsogva ismételtetni Strauss-szal kapcsolatban? Bartók Béla részben megfelel ezekre a kérdésekre, amikor Debussy halála alkalmából adott interjújában a „musicien francais”-t nagyságrendileg a Salome szerzője fölé helyezi: „Hiszen az ő zenéje sokkal újabb, mint Straussé, aki tulajdonképpen csak abban az irányban haladt tovább, amelyet Wagner és Liszt kezdtek meg. ...

Debussy muzsikája sohasem sekélyesedik el tisztára banális részletekben,⁴ amelyek Straussnál megszakítják az új és merész gondolatok ív belendülését. S végül Debussy utolsó műveiben is újat tudott hozni, míg Strauss művészete a »Salome« és az »Elektra« után határozottan és erősen hanyatlott."

Így beszél az ezerkilencszáztíz-es évek végén Bartók, akinek a század elején éppen a Strauss zenéjével való találkozás primer élménye adta meg a választ a kezdeti útkeresés kérdéseire. De – legyen szabad megjegyezni – az idő még Bartóknak, a straussi életmű legmértöbb és ugyanakkor legkérlelhetlenebb kritikusának meglátásait is fölülírta: Strauss kultusza ma virágzóbb, mint valaha. Hogy ezt csupán néhány művének köszönheti, jószerivel minden kortársáról elmondható, de súlyos hiba lenne azokat a teljes oeuvre-ből kiszakítva vizsgálni. Nyilvánvaló, hogy a Salome partitúrája nem születhetett volna meg a megelőző két opera komponálása során szerzett tapasztalatok nélkül, de a Guntram és a Tűzinség önmagában is figyelmet érdemel. Sőt Strauss minden zeneszerzői megnyilvánulása, hiszen valamennyi művén érződik a mesteri kéz, a műfajjal tökéletesen adekvát hangvétel, a tévedhetetlen formaérzék, az adott kompozíciótól elválaszthatatlan hangszerelés, amely utóbbi nem egy esetben formaalkotó tényezővé lép elő.

Két világ határán állni tagadhatatlanul izgalmas, de nagy az esély az elmúlt kor rabságában maradni. Sőt, ab ovo nemet mondani minden újra, furcsának, szokatlannak tetszőre, ami sérti a már kikristályosodott esztétikai elvek látszólagos rendjét. Ez a kis írásmű természetesen nem vállalkozhat arra, hogy tételesen, netán analitikus szemszögből sorolja fel azokat a lehetőségeket, amelyekkel Strauss (még) élhetett volna, de nem élt velük; a stíluselemeket, a sablonokat, amelyek megakadályozták olyan típusú megújulásban, ami például a konzervatívnak kikiáltott Brahms életművének minden fontosabb művét hallatlanul izgalmassá teszi egy-egy, azonos műfajban alkotott régebbi darabjához képest, hogy részletekbe menően taglalja a zene jövője iránti felelősség kérdését, ami ebben az esetben azért hihetetlenül ellentmondásos,

⁴ Ezt sokan szemére vetik Straussnak, még a legközelebbi munkatársai is. Fritz Busch például a következőképpen ír erről: „Az érzelem igazi melegségének hiányát, amely a straussi zenében gyakran fellelhető, maga a zeneszerző is tudta; pontosan ismerte azokat a helyeket, ahol az érzélgősségbe és a giccsbe siklott félre. Mi sem volt ellenszenvesebb neki, mint amikor karmesterek, még igen híresek is, kéjesen »fürödtek« lírai ömlengéseiben, s ezzel kínosan felfedték vétkeiket. Ő maga, mennél öregebb lett, annál közömbösebben és észrevétlenebből siklott át a vezénylesnél ezeken a részekén, mintha szégyellené, hogy komponálta őket. De kettőssége abban is nyilvánult, hogy mégis tovább írta az ilyesmit." (Fritz Busch: Egy muzsikusi élete. Ford.: Gábor György, Gondolat, 1963)

mert Strauss – szimbolikusnak is tekinthető – zenei végrendeletét a tőle ismert alapossággal és aprólékossággal fogalmazza meg élete vége felé.

A vádak megmaradnak. No de mennyiben állják meg a helyüket? Nézzük az évszámokat: Strauss Liszt halálának évében, 1886-ban komponálja az Itáliából című – szvitnek álcázott – szimfóniáját. Felületes meghallgatásra a brahmsi minta, alaposabb tanulmányozás után a Liszt-Wagner-kontinuitás tökéletes ismerete és az említett szerzők jellegzetes stíluselemeinek meghökkentően egyéni használata tűnik fel – egyelőre szigorúan klasszikus formában. A legfontosabb ismérv, az azonnal identifikálható stílus – természetesen a szubsztancia minden szegmensének összetevőivel – olyan erővel van már jelen, hogy ettől kezdve csak az a kérdés, hogy az ilyen tehetségű zeneszerző milyen mértékben ismeri fel és teljesíti a képességei révén rá háruló, zenetörténeti jelentőségű kötelezettségeket. Tagadhatatlan, hogy a Macbethvisszalépés az Itáliából-hoz képest. Mintha beigazolódni látszana Brahms megjegyzése, mely szerint Strauss témái rövidek, a kontabilitás nem az erősségük, a szerző dallamkitaláló képessége korántsem rendkívüli. De már a következő években kibomló Tondichtung-sorozat rácáfol ezekre a feltételezésekre – bár a legfőbb értékük nem a bennük exponált melódiákban rejlik. A könnyen s gyorsan komponáló Strauss méltán híres és játszott zeneszerző már, mikor Mahler még csak az 1. szimfónia komponálásával küszködik, az alkotóként később élő Debussy pedig alig van túl első szárnypróbálgatásain. Eltelik tíz év, fordul a század, és még mindig Strauss zenéje vezet, Debussy Pelléas-a nehezen talál utat a közönséghez, Bartók ígéretes kezdő, figyelemreméltó, ám igazi népszerűséget soha ki nem vívó zsenékkkel, Stravinsky még sehol. Az akkori közízlést tekintve bombaként robban a Salome, amelynek bemutatója idején Schönberg még tonálisan komponál. Számon lehet-e kérni a világsikert elkönnyvelő Strausstól ezek után, hogy ötvenes évei felé közelítve saját jószántából torpan meg egy olyan úton, amelyen hirtelen egyre többen kezdik megelőzni?

És mégis tovább halad, ha nem is úgy és olyan ütemben, mint ahogy azt korábbi stílusfejlődése alapján elvárnák tőle. Hogy verbálisán és zenéjében is elkötelezetten konzervatívnak érezzük, az nem jelenti azt, hogy nem venné tudomásul a körülötte zajló történéseket. A schönbergi vívmányokkal szembeni averziójának csipkelődő megjegyzésekbe csomagolt megnyilvánulásait ugyan szülhette gunyoros rosszindulat, ám azokat a részleteket semmiképpen sem, amelyekben műveibe ágyazva is kifejezésre juttatja: az atonalitás, illetve a tizenkétfokúság szerinte tévút, semmiképpen sem szolgálhatja a zene

megújulását. Mindezt természetesen atonális zenei nyelven teszi, mint az Alpesi szimfónia Különös, de eltévedési jelenetében.⁵ Innen kezdve – kisebb-nagyobb időközönként – találhatunk a dúr-moll rendszertől elrugaszkodó, dodekafóniára utaló ütemeket, sőt formarészeket is az életműben. Strauss a maga módján bebizonyítja, hogy tudna ő – s most itt gyakorlatilag mindegy, milyen eszközök révén – atonálisan is komponálni, csak éppen nem akar. Nincs tehát arról szó, hogy a zeneszerző bármilyen módon is megkerülné a kérdést: nem, ő egyenesen kinyilvánítja határozott – és teljes mértékben elutasító – véleményét a „modernista” irányzatokról. Ezzel nincs egyedül, más és más okból, de megteszik ezt Straussnál fiatalabb komponisták is. Sosztakovics ilyen értelmű kijelentéseire úgyszólván senki sem gondol negatív előjellel, zenéje már a két háború közt általánosan elfogadott, és nem csupán a nyíltan „közönségbarát” esztétika térhódítása miatt. Stravinszky meghökkentően látványos pálfordulásai, a zenei stílusok közötti virtuóz szlalomozása erősen megosztja a zenei világot, az utolsó éveiben „megszelídült” Bartókra pedig némi sajnálkozással tekintenek a mindenkori avantgárd apostolai. Mindeközben Strauss halad a maga útján. Nem kevésszer éri az elerőtlenedés nevetséges vádja – mint minden komponistát, aki nem tart lépést kora haladó irányzataival, nem úszik együtt a zenei divathullámokkal.⁶

Különös, de egyáltalán nem meglepő, ha egy zeneszerző egyik pillanatról a másikra válik haladóból konzervatívvá, noha stílusa csak a körülötte zajló történésekkel egyenes arányban változik. Paradoxon, hogy ráadásul mindez A rózsalovagfrenetikus sikerei idején történik. Ez azonban a legkevésbé Strausst minősíti. Sokkal inkább a világot, amelynek megújulásában ő már nem vehet részt. A tudatosan vállalt maradisággal együtt Strauss ugyanakkor messzebbre néz. Pontosan tudja és érzi, hogy a modernség felett igen, az abszolút érték felett nem jár el az idő. Csakis ez adhat neki alkotóerőt és főként hitet ahhoz, hogy élete végéig megőrizze művészi integritását, ami – úgy tűnik – egy idő után már mindennél fontosabb volt számára. Nem úgy, mint a politikához, az éppen aktuális politikai irányvonalakhoz köthető tevékenysége, amely nem egyéb, mint saját elhatározásból vállalt - igaz, rövid életű – kényszerpálya. Strauss szerepe a

⁵ Az Imigyen szóla Zarathustra 6. fejezetében (Von der Wissenschaft – A tudományról) felbukkanó fűgató téma semmiképpen sem tekinthető előzménynek. Strauss itt pusztán illusztrációként, szigorúan tonálisan kezeli a tizenkét hangot.

⁶ Félő, hogy ha tovább él, Debussyt sem kímélték volna az őt és az általa képviselt esztétikai elveket elsöpörni próbálkozók, akik főként Stravinskynak a neoklasszicizmus irányába tett lépéseitől kaptak új lendületet. Más kérdés, hogy Schönberg és köre mélyen elítélte ezt az irányzatot.

Harmadik Birodalom kulturális életében a mai napig kérdéses lévén, okvetlenül beárnyékolja a művészt, a zeneszerzőt, a gondolkodót. A Reichsmusikkammer szervezetében betöltött funkciójának súlyával, annak politikai vetületével nyilván tisztában lévén, talán éppen ezért vált viszonya a hatalom gyakorlóival feszültté, magatartása ambivalenssé. Zenei és nem zenei szakírók kéjesen csámcsognak mindama – többségükben irreleváns – részleteken, amelyekből következtetni lehet a zeneszerzőnek a hatalommal szembeni szervilis magatartására, illetve világnézeti szűklátókörűségére. Rég lerágott csont A hallgató asszonybemutatója körüli hercehurca, a zeneszerző merész – és egyáltalán nem veszélytelen kiállása Stefan Zweig mellett, de még a világtól való elvonulást, a garmisch-partenkircheni magányba való visszahúzódást is időről-időre megpróbálják ilyen vagy olyan, ám mindenképpen politikai jellegű előjellel értelmezni. Ezt a problémakört ma sem lehetséges megkerülnie annak, aki teljes képet akar Straussról – bár e sorok írójának szerény véleménye szerint ideje lenne bizonyos kérdésekre nem az elejtett szavakban, a kétes értékű kommentárokból, hanem magában az életműben keresni a választ. Aki a Metamorfózisok kordjait leírta, nem a náci hatalom bukását, hanem München pusztulását siratja, s bizonyára sokszor végiggondolta, hogy a háborút és a vele járó világégést tulajdonképpen kik is kezdeményezték. Szinte kizárt, hogy a fogadtatásban, amellyel Strauss személyében 1948-ban Nagy-Britanniában nem egy ellenséges állam polgárát, hanem a kor egyik legjelentősebb alkotóját fogadják és ünneplik, akár a legcsekélyebb része is lenne a béke eufóriája nyomán feltámadt nagyvonalú elnézésnek, hiszen a háború borzalmaival soha nem lehet elfelejteni. Az ováció annak a bő hat évtizednek során kifejtett szakadatlan munkának szól, amelynek eredményeképpen Strauss zenéje állandó helyet vívott ki az operaházak repertoárján és a koncertterem programjain, neve fogalommá lett, tevékenységének legkisebb morzsája is európai kultúránk kitörölhetetlen részévé vált. Mi, kései utódok azzal tehetünk a legtöbbet, ha a lehető legnagyobb gonddal ápoljuk a reánk hagyományozott zenei javakat, a zenehallgatók minél szélesebb körében tudatosul, hogy Richard Strauss életműve jóval sokrétűbb és színesebb annál, mint ami a köztudatban él róla. Ennek eléréséhez azonban még igen sok a tennivaló. A tetteknek pedig mesterünk bizonyára jobban örülne, mint holmi semmitmondó laudációnak.

Zamárdi, 2014. május 18-án.

FÜGGELÉK:

R. Strauss A béke napja és Daphne – Kocsis Zoltán (7:39)

A világhírű külföldi és magyar szólistákat, a Nemzeti Filharmonikus Zenekart és a Nemzeti Énekkart Kocsis Zoltán vezényelte.

Richard Strauss – Daphne Zu dir nun, Knade (6:00)

Daphne – Rost Andrea; Apollo – Janez Lotrič; Leukippos – Horváth István
Nemzeti Filharmonikusok, vezényel: Kocsis Zoltán
(Miskolci Operafesztivál és Bartók Rádió 2019)

Kocsis Zoltán és Koltai Tamás a Capriccióról (4:40)

Richard Strauss: Capriccio
Magyarországon először: 2013. március 11. és 14., Művészetek Palotája

Richard Strauss ritkán hallható művei kerülnek színpadra (8:27)

A Start Plusz vendége Kocsis Zoltán, Kossuth- és Liszt Ferenc-díjas karmester.

Richard Strauss: József-legenda (3:41)

Kocsis Zoltán a Nemzeti Filharmonikusok főzeneigazgatója Richard Strauss ritkán előadott balettjéről beszél. A József-legenda a Nemzeti Filharmonikusok és a Művészetek Palotája közös produkciójában Juronic Tamás koreográfiájával, a Szegedi Kortárs Balett közreműködésével volt látható 2014. november 12-én és 13-án a Művészetek Palotájában.
Vezényel: Kocsis Zoltán.

Richard Strauss: Horn Concerto No. 2 (22:03)

Farkas Ferenc (kürt), Solti Kamarazenekar, vezényel: Kocsis Zoltán

Richard Strauss: Metamorphosen (23:55)

Richard Strauss: Metamorfózisok, tanulmány 23 vonóshangszerre, TrV 290.
Kelemen Barnabás, Mikhail Ovrutsky, Kállai, Alina Ibragimova, Lesták Bedő Eszter,
Bangó Ferenc, Simon Ágnes, Miklós Adél, Molnár Noémi, Varga Oszkár, Rómer Ádám, James Boyd,
Kokas Katalin, Fekete Zoltán, Homoki Gábor, Alexander Rudin, Nicolas Altstaedt, Kokas Dóra,
Sovány Rita, Bolyki György, Fejérvári Zsolt, Tabányi Tibor,
Dinah Hew.
Vezényel: Kocsis Zoltán