

HORVÁTH GÁBOR

BERNSTEIN: MISE

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

BERNSTEIN: MISE
ANALÍZIS, RECEPCIÓ ÉS ELŐADÁSI KÉRDÉSEK

HORVÁTH GÁBOR

TÉMAVEZETŐ: KUSZ VERONIKA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

Bevezetés

Dolgozatom témája Leonard Bernstein *Mise* című kompozíciója, mely 1971-ben íródott. A mű színpadi, nagy előadói apparátust igénylő alkotás, alapvető bázisát a latin nyelvű állandó misetételek alkotják, ezek közé ékelődnek angol nyelven tropusok. Legfőbb jellegzetessége a stiláris sokszínűség, szinte valamennyi stílus képviselteti magát benne.

A *Misével* először a kilencvenes évek elején, középiskolás koromban találkoztam, mikor zeneelmélet tanárom, Kárpáti Tünde kezembe adta a mű hangfelvételét. A Szent István Király zenei műhely előadásában 2008 novemberében megszólalt a Budapesti Művészetek Palotájában a kompozíció, mely produkciónak betanító asszisztens karnagya voltam, tehát ekkor már mint aktív muzsikusz kerültem kapcsolatba a darabbal. A betanítás során tovább mélyült kötődésem a műhöz, míg a doktoriskola tagjaként 2012-ben Dalos Anna tanárnő javaslatára disszertációm tárgyának választottam.

Dolgozatomban a mű rendkívüli összetettsége és komplexitása miatt nem törekedtem általános, mindenre kiterjedő, folyamatos elemzésre. Ugyan értekezésem alapjául saját, szisztematikus és beható zenei analízisem szolgált, igyekeztem a különféle problémákat bizonyos, általam kiválasztott témakörönként vizsgálni. Célom az volt, hogy ily módon rávilágítsak a mű legfontosabb kérdéseire, kulcsmozzanataira. A mű e problémaközpontú tárgyalásának legfőbb mozgatórugója az volt, hogy kiemeljek szempontokat, nevezetesen az előadó és az előadás kérdéseit állítsam a középpontba – felhasználva természetesen saját, előadói tapasztalataimat. A fentiekből következően nagy figyelmet szenteltem a mű recepciójának, foglalkoztam a bemutató fogadtatásával, a műről készült felvételek kritikáival, illetve a magyarországi előadás körülményeivel és recepciójával is. A kompozíció különféle előadásainak elemzéséhez és értékeléséhez – ahol erre a források lehetőséget adtak – saját magam is hozzájárultam, amihez a mű tudományos feldolgozása és személyes előadói tapasztalataim egyaránt segítségemre voltak.

Bernstein életéről és munkásságáról Humphrey Burton *Bernstein* című munkája,¹ Joan Peyser monográfiája,² valamint Juhász Előd *Bernstein Story*,³ illetve *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.*⁴ című könyve állt rendelkezésemre. Elemzésemben több momentumot átvettem David Schiff Leonard Bernsteinről szóló szócikkéből a *Grove*-lexikonból,⁵ valamint számos zenei szaklap idevágó elemzéseit a *Miséről*.⁶ Nagyban támaszkodtam a www.leonardbernstein.com című angol honlapra, ahol eredetiben olvashattam kritikákat.⁷ Az itt megtekintett levelek, feljegyzések is jelentős részét képezik zenei forrásanyagaimnak. Tekintettel dolgozatom sajátos tárgyára, a forrásokhoz hozzátartozik az összes fellelhető hang- és képanyag beszerzése a műről, melyekkel részletesen a 4. fejezetben foglalkozom. Az *oral history* jelentőségének tudatában igyekeztem szóbeli forrásokat is bevonni a vizsgálatba, ezért személyesen interjút készítettem Juhász Előddel, Bernstein magyarországi életrajzírójával és Záborszky Kálmánnal, a hazai premier karmesterével.

Mindezen források felhasználásával, elemzéseim és előadói tapasztalataim birtokában a következő felépítésben tárgyaltam a kompozíciót. Az 1. fejezetben elhelyeztem a művet a szerző pályáján, igyekeztem megvilágítani a kor és a mű politikai hátterét, valamint összegeztem a különféle életrajzokban megjelent keletkezéstörténeteket. Kitértem a szerző és a vallás kapcsolatára, illetve a mű eklekticizmusára is. A 2. fejezetben a *Mise* bemutatójáról és annak fogadtatásáról írtam. Központi helyet foglal el elemzésemben Harold C. Schonberg nagyobb lélegzetű kritikája a műről,⁸ amelynek elemzése mellé igyekeztem számos további kritikát összegyűjteni. Az angol nyelvű kritikákat saját magyar fordításomban teljes terjedelemben, Clytus Gottwald német nyelvű értekezésének⁹ lényeges passzusait Puskás Eszter fordításában közöltem a függelékben. A 3. fejezetben a zenekari

¹ Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994).

² Joan Peyser: *Bernstein. A Biography* (New York: Beech Tree Books, 1987).

³ Juhász Előd: *Bernstein Story* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972).

⁴ Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988).

⁵ David Schiff: „Leonard Bernstein”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. Vol. 3: 444-449.

⁶ Herman Berlinski: „Bernstein's Mass”, *Sacred Music* XCIX/January (1972): 3-8.

Jack Gottlieb: „Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein”. *The Musical Quarterly* 66/2 (April, 1980): 287-295.

⁷ >www.leonardbernstein.com/composer.htm< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

⁸ Harold C. Schonberg: „Bernstein's Mass Reflects His Broadway Background”, *The New York Times* (1971. szeptember 9.).

⁹ Clytus Gottwald: „‘Leonard Bernstein's Messe oder der Konstruktion der Blasphemie’”. *Melos/NZM, II* (1976): 281-284.

közjátékok, a vokális előadói apparátus és a hangszerelés változatosságai szemszögéből vizsgáltam a kompozíciót. Külön alfejezetben foglalkoztam a mű központi jelenetével, az örülési jelenettel. A 4. fejezetben a kereskedelmi forgalomban kapható négy teljes audio felvételt és egy vatikáni DVD-előadást elemeztem a megjelent recenziók és saját gondolatok, kritikák tükrében. A fejezet későbbi szakaszaiban a teljesség igénye nélkül felsorolom a mű legfontosabb előadásait és az utókorra gyakorolt egyéb hatásait. Az 5. fejezetben a magyarországi premierrel és a *Mise* hazai előadásával foglalkoztam.

Dolgozatom írása során végső soron olyan kérdések izgattak, mint például hogy időtálló, „jó” mű-e a *Mise*; milyen okok miatt volt oly vegyes a közönség és a szakma reakciója; milyen még fel nem tárt mélységei és összetett szimbólumrendszere van a kompozíciónak; valamint hogy vajon hol lehet a határ a hatásos, mély mondanivaló és a hatásvadász, érzelmekkel játszó giccs között.

Bevezetésem végén szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik munkám megírásában bármilyen módon segítséget nyújtottak. Köszönöm témavezetőm, Kusz Veronika gondos munkáját, és hálával tartozom Dalos Annának, aki a doktori szeminárium vezetőjeként a téma ötletét adta. Köszönöm Záborszky Kálmánnak nagylelkű segítségét, aki visszaemlékezéseivel segítette munkám és lehetővé tette, hogy hozzájussak a mű partitúrájához. Elévülhetetlen érdeme van Juhász Előd zenetudósnak is, aki Bernstein-monográfiákkal, visszaemlékezéseivel és két kiváló könyvével segített sokat. Nagyon köszönöm Solymosi Tari Emőke segítségét, aki a 2008-as előadásokhoz írt összegzésével gazdagította bibliográfiámat. Hálával tartozom továbbá a Liszt Ferenc Zeneakadémia és az Országos Széchényi Könyvtár dolgozóinak segítségéért, akik a kutatásban, a folyóiratok, a szakirodalom és a zenei kritikák keresésében segítettek sokat.

Végül köszönöm feleségemnek és egész családomnak azt a türelmet, mellyel viseltettek a mű születésének nehéz pillanataiban is.

Tartalomjegyzék

Bevezetés	
1. A <i>Mise</i> Bernstein életében	II – IV.
1.1. A <i>Mise</i> Bernstein pályáján	1 – 7.
1.2. Keletkezési körülmények	8 – 17.
1.3. Bernstein vallása – a <i>Mise</i> vallásossága	18 – 21.
1.4. A mű felépítésének áttekintése	22.
2. Giccs, hatásvadászat és szentségtörés? – A <i>Mise</i> bemutatójának fogadtatása	23 – 36.
3. A <i>Mise</i> zenei elemzése	
3.1. A <i>Mise</i> eklekticizmusa a tropusok tükrében	37 – 51.
3.2. Zenekari közjátékok a <i>Misében</i>	52 – 59.
3.3. A vokális apparátus sajátosságai és előadási kérdései	60 – 76.
3.4. A <i>Mise</i> szingazdagsága a hangszerelés tükrében	77 – 86.
3.5. Az örülési jelenet	87 – 94.
4. Hangfelvételek, kritikák, előadások, a mű utóélete	
4.1. Hangfelvételek, kritikák	
4.1.1. Bernstein felvétele, 1971	95 – 98.
4.1.2. Nagano felvétele, 2004	99 – 102.
4.1.3. Järvi felvétele, 2008	103 – 105.
4.1.4. Alsop felvétele, 2009	106 – 108.
4.2. A mű premiert követő előadásai	109 – 115.
4.3. A mű utóélete	116 – 118.
5. A Bernstein-mise Magyarországon	119 – 128.
Összegzés	129 – 131.
Függelék	132 – 160.
Bibliográfia	161 – 164.

1. A *Mise* Bernstein életében

1.1. A *Mise* Bernstein pályáján

Leonard Bernstein sokirányú tehetségét igen találóan jellemezte Rózsa Miklós, a magyar származású amerikai zeneszerző:

Leonard valóban leonardói reneszánsz jelenség: az általános művész, aki a zeneművészet minden ágát gyakorolja. Szimfonikus és opera dirigens, zongoraművész és jazz muzsikus, remek előadó, tanár és író, szimfonikus zeneszerző és a haladó amerikai musical stílusában Gershwin egyenes utóda. Nincsen olyan ága a zenének, amit ki ne próbált volna, és mindegyikben mester.¹

Rózsa véleménye azért lehet mérvadó, mert tevékenysége hasonló volt amerikai kollégájához: míg Bernstein a Broadway világában aratta első zeneszerzői sikereit, addig ő Hollywoodban írta meg nagysikerű filmzenéit. Ráadásul mindkét művésznél megfigyelhető a klasszikus zenei elkötelezettség és iskolázottság, valamint az alkalmazott zenében – filmzene, kísérőzene, *musical* – való jártasság. A kiváló pályatárs utolsó mondatával arra utalt, hogy Bernstein művei műfaji tekintetben igen változatosak. Műjegyzékében találunk három szimfóniát, melyeket melléknevekkel látott el („Jeremiás”, „Az aggodalom kora” és „Kaddish”), különböző színpadi művekhez írt kísérőzenéket, baletteket, dalokat, kórusműveket, kamarazenei alkotásokat, zongoraműveket és filmzenét egyaránt.

Az alábbi felsorolásban műfajonként tekinthetjük át a zeneszerző alkotásait. A kompozíciók felsorolása részben a Juhász Előd *Bernstein és Budapest* című kötetében közölt lista,² a Grove lexikonban található Bernstein szócikk műjegyzéke,³ valamint a www.leonardbernstein.com című honlap műjegyzékének felhasználásával készült.⁴ Jelen jegyzék nem törekszik teljességre, hiányoznak belőle a különböző átíratok, a verziók pontos felsorolása. Célja mindössze az, hogy bemutassa Bernstein zeneszerzői munkásságának sokszínűségét és képet adjon annak műfaji gazdagságáról.

¹ Juhász Előd: *Bernstein Story* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972): 7.

² Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988): 111–115.

³ Schiff David: „Leonard Bernstein”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition.* 3: 444-449.

⁴ >www.leonardbernstein.com/composer.htm< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

Zenekari kompozíciók:

I. szimfónia (Jeremiah), 1942 (Bem. 1944: Pittsburgh)

Fancy Free (Gondtalanul, szabadon) balett-szvit, 1944 (Bem. 1945: Pittsburgh)

On the Town (A városban) három tánc, 1945 (Bem. 1946: San Francisco)

Facsimile (Hasonmás) Choreographic Essay – balett, 1946 (Bem. 1947: Poughkeepsie, N. Y.)

II. szimfónia (The Age of Anxiety – Az aggodalom kora), 1949 (Bem. 1949: Boston) (Revidiált változat bem.: 1965)

Prelude, Fugue and Riffs (Preludium, fuga és riffek), 1949 (Bem. 1955: ABC-TV Omnibus Show)

Serenade (Szerenád), 1954 (Bem. 1954: Velence)

On the Waterfront (A rakparton) szimfonikus szvit, 1955 (Bem. 1955: Tanglewood)

Candide-nyitány, 1956 (Bem. 1957: New York)

West Side Story, szimfonikus táncok, 1960 (Bem. 1961: New York)

Fanfares (Fanfárok) I., 1961 (Bem. 1961: Washington) II., 1961 (Bem. 1961: New York)

III. szimfónia (Kaddish), 1963 (Bem. 1963: Tel Aviv) (Végső változat bem. 1977: Mainz)

Chichester Psalms (Chichesteri zsoltárok), 1965 (Bem.: 1965: New York)

Two Meditations from Mass (Mise – Két meditáció), 1971 (Bem. 1971: Washington)

Dybbuk, No. 1 és 2. Suite, 1974 (Bem. 1975: New York, illetve 1977: New York)

Three Meditations from Mass (Mise – Három meditáció), 1977 (Bem. 1977: Washington)

Songfest, 1977 (Bem. 1976-77: New York – részletek, illetve Washington)

Slava! (Ouverture for Orchestra) (Zenekari nyitány), 1977 (Bem. 1977: Washington)

CBS Music, 1977 (1978, CBS_TV – részletek)

Divertimento, 1980 (Bem. 1980: Boston)

A Musical Toast, 1980 (Bem. 1980: New York)

Halil – Nocturno, 1981 (Bem. 1981: Jerusalem)

Opening Prayer (Kezdő ima), 1986 (Bem. 1986: New York)

Concerto for Orchestra, 1986-89 (Bem. 1986: New York) (Revidiált változat bem. 1989: Tel Aviv)

Arias and Barcarolles, 1988 (Bem. 1989: New York) (Második változat bem. 1993: London)

Színpadi művek:

The Birds (A madarak) kísérőzene, 1938 (Bem. 1939: Cambridge, Massachusetts)

The Peace (A béke) kísérőzene, 1940 (Bem. 1941: Cambridge, Massachusetts)

On the Town (A városban), 1944 (Bem. 1944: Boston)

Peter Pan – kísérőzene, 1950 (Bem. 1950: New York)

Trouble in Tahiti (Botrány Tahitiban) egyfelvonásos kisopera, 1951 (Bem. 1952: Waltham, Massachusetts)

Wonderful Town (Csodálatos város) Musical Comedy, 1953 (Bem. 1953: New Haven, Connecticut)

The Lark (A pacsirta, kísérőzene), 1955
(Bem. 1955: Boston)

Salomé – kísérőzene, 1955 (Bem. 1955:
ABC-TV Omnibus Show)

Candide, Comic Operetta, 1956 (Bem.
1956: Boston) (Új, operai változat: 1973,
bem. 1973: Brooklyn, New York)

West Side Story, musical, 1957 (Bem.
1957: Washington)

The Firstborn (Az elsőszülött –
kísérőzene), 1958 (Bem. 1958: New York)

***Mass* (Mise), 1971 (Bem. 1971:
Washington)**

Mass (Mise) – kamaraváltozat, 1972
(Bem. 1972: Los Angeles)

By Bernstein, A Revue, 1975 (Bem. 1975:
New York)

1600 Pennsylvania Avenue, musical, 1976
(Bem. 1976: Philadelphia)

A Madwoman of Central Park West, 1979
(Bem. 1979: New York)

A Quiet Place (Egy nyugodt hely), 1983
(Bem. 1983: Houston) (Új verzió: 1984:
Milánó)

Balettek:

Fancy Free (Gondtalanul, szabadon), 1944
(Bem. 1944: New York)

Facsimile (Hasonmás), 1946 (Bem. 1946:
New York)

Prelude, Fugue and Riffs (Preludium, fuga
és riffek), 1949 (Bem. 1969: New York)

The Age of Anxiety (Az aggodalom kora),
1949 (Bem. 1950: New York)

Serenade, 1954 (Bem. 1959: Spoleto)

Dybbuk, 1974 (Bem. 1974: New York)

Filmzene:

On the Waterfront (A rakparton vagy:
Kikötőben), 1954

Dalok:

I Hate Music (Gyűlölöm a zenét), 1943
(Bem. 1943: Lenox, Massachusetts)

Lamentation, 1943: Pittsburgh)

Afterthought (Utógondolat), 1945 (Bem.
1948: New York)

La Bonne Cuisine (A jó konyha), 1947
(Bem. 1948: New York)

Two Love Songs (Két szerelmi dal), 1949)
Bem. 1963: New York)

Silhouette, 1951 (Bem. 1955: Washington)

So Pretty (Oly csinos), 1968 (Bem. 1968:
New York)

An Album of Songs, 1974

Bernstein of Broadway-Favorite Songs,
1978

My New Friends (Új barátaim), 1979

Kórusművek:

Hashkivenu, 1945 (Bem. 1945: New York)

Simchu Na, 1947

Reenah, 1947

Yigdal, 1950

The Lark, 1955 (lásd a színpadi műveknél)

Harvard Choruses (Harvard-kórusok),
1957 (Bem. 1957: New York)

Warm-Up („Bemelegítő”), 1970

A Little Norton Lecture, 1973

Kamarazene:

Pianoforte Trio, 1937 (Bem. 1937: New
York)

Music for Two Pianos, 1937 (Bem. 1938:
Brookline, Massachusetts)

Scenes from the City of Sin

(Jelenetek a bűn városából – nyolc
miniatűr zongorára, négy kézre), 1939

Sonata for Violin and Piano, 1940 (Bem.
1940: Cambridge, Massachusetts)

Four Studies (Négy tanulmány), 1940
(Bem. 1940)
Sonate for Clarinet and Piano, 1941-42
(Bem. 1942: Boston)
Brass Music (Fúvószene), 1948 (Bem.
1959: New York)
Shivaree, 1969
Two Meditations from Mass (Mise – Két
meditáció), 1971 (Bem. 1972: New York)
Dance Suite for Brass Quintet – Táncszvit
fúvósötösre, 1989 (Bem.1990: New York)

Zongoraművek:

Piano Sonata, 1938 (Bem. 1938: Boston)
Seven Anniversaries (Hét évforduló), 1943
(Bem. 1944: Boston)
Four Anniversaries (Négy évforduló),
1948 (Bem. 1949: Cleveland, Ohio)
Five Anniversaries (Öt évforduló), 1954
Touches (Próbakő, Játsszanivaló vagy
Billentések) 1981 (Bem. 1981)

Mint láthatjuk, a felsorolásban kuriózumként hat a *Mise* – s nemcsak azért, mert a komponista zeneszerzői világában meglehetősen szokatlan ez a műfaj, hanem mert ráadásul Bernstein színpadi produkcióként álmodta meg művét. Ahhoz, hogy megértsük és átérezzük a *Mise* jelentőségét, szükségszerű elhelyezni a kompozíciót az életműben.

Leonard Bernstein ukrán bevándorlók gyermekeként 1918. augusztus 15-én született Lawrence-ben, Massachusetts államban.⁵ Számos viszontagság után 1928-tól Helen Coates zongoratanár irányítása mellett tanult zongorát és partitúraolvasást. Nyári táborok során zenei produkciókat szervezett, sőt még egy bostoni újság zenei versenyén is elindult, ahol második helyezést ért el. 1934-ben revelációként hatott rá a Serge Koussevitzky vezényelte Bostoni Szimfonikus Zenekar koncertje, melynek nyomán belevetette magát Prokofjev és Sztravinszkij művészetének tanulmányozásába.

1935-ben felvételt nyert a Harvard Egyetemre, ahol egyaránt folytatott zenei, filozófiai és nyelvi tanulmányokat is. Az itt töltött évek során számos fontos ismeretséget kötött: megismerkedett Marc Blitzstein és Aaron Copland zeneszerzőkkel, valamint Dimitri Mitropoulosszal. A világhírű maestro meghívta a Bostoni Szimfonikus Zenekar próbáira, ahol rengeteg tapasztalatra és egy nagy példaképre tett szert. 1939-ben Arisztophanész *Madarak* című darabjához írt saját kísérőzenéjét előadva vezényelt először nyilvánosan.

⁵ Juhász Előd: *Bernstein Story* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972): 12. A továbbiakban az életrajzi adatokat ebből a forrásból idézem.

Summa cum laude diplomájával New Yorkba indult szerencsét próbálni, ám ott semmilyen álláslehetőséget nem talált. Végso elkeseredésében Mitropouloshoz fordult, aki megszervezte, hogy a philadelphiai Curtis Intézetben ösztöndíjasként folytathassa tanulmányait karmesterként Reiner Frigyes irányítása mellett. 1940 nyarán eljutott a Berkshire Symphonic Festivalra Tanglewoodba, ahol Serge Koussevitzkynél tanulhatott. Az ottani légkör rendkívüli módon inspirálta őt, hiszen állandó konzultációs lehetősége volt tanáraival, a Bostoni Szimfonikusok muzsikusaival, Coplanddel és Paul Hindemith-tel.

A Curtis Intézetbeli 1941-es diplomázást követően két év telt el újabb álláskereséssel, nélkülözéssel, ám ez alatt megszületett az első nagy szimfonikus alkotás, az *I. szimfónia*. A „Jeremiás” melléknevet viselő kompozíció nem nyert díjat a bostoni New England Konzervatórium pályázatán, ám hiányosságai ellenére fontos állomást jelentett a zeneszerző pályáján. Bernstein huszonötödik születésnapján Koussevitzky segítségével megismerkedett Artur Rodzinski karmesterrel, akit akkor neveztek ki a New York-i Filharmonikusok vezetőjévé. Rodzinski látta Bernsteint Tanglewoodban vezényelni – ennek köszönhetően és egy személyes beszélgetés után felajánlotta neki a Filharmonikusok másodkarnagyi állását.

1943. november 14-e sorsfordító nappá vált Bernstein életében. 13-án arra kérték, ugorjon be a váratlanul megbetegedett Bruno Walter helyett a New York-i Filharmonikusok koncertjére, melyet a rádió élőben közvetít. Bernstein egész éjszaka készült, s délelőtt még átvette Bruno Walterrel a darabokat: Schumann *Manfréd*-nyitányát, Rózsa Miklós *Téma, variációk és finálé* című művét, mely akkor ősbemutatóként hangzott fel, Richard Strauss *Don Quixote*-ját, valamint Wagner *A nürnbergi mesterdalnokok* című operájának nyitányát. A koncert frenetikus sikert aratott, a kritikusok Toscaninihez hasonlították a fiatal dirigent, akinek pályája ettől fogva meredeken ívelt felfelé.

A következő évben már 89 koncertet vezényelt. Bemutatkozott továbbá a Metropolitan Operában saját művével, a *Fancy Free*-vel, mely a szerző karmesteri elfoglaltságai miatt nehezen született meg, de aztán a kezdetben tervezett 7 előadást 19-re, majd 161-re módosították. Elkészült a kompozíció *musical*-változata is *On the Town – A városban* címmel, melynek megfilmesítési jogát még a premier előtt megvásárolta az MGM cég. 463 előadás, az 1949-ben bemutatott film Gene Kelly és Frank Sinatra főszereplésével, valamint további felújítások fémjelezték az *On the Town* diadalmenetét.

1945 őszén Bernstein a New York City Symphony zeneigazgatói posztját vette át. Kibővítette a zenekari szezont, megújította a repertoárt, számos ősbemutatót dirigált, ám a zenekar anyagi helyzete miatt három év után kénytelen volt lemondani státuszáról. A következő tíz év folyamatos koncertezéssel telt. Bemutkozott Európában, valamint koncert-turnéra indult a Közel-Keletre – itt alakult ki haláláig tartó csodálatos együttműködése az Izraeli Filharmonikusokkal – akkori nevükön: Palestine Philharmonic. 1948. május 20-án Budapesten is fellépett, műsorán többek között Bartók *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című darabja szerepelt. Ugyanebben az évben készült el *II. szimfóniája* is, melyet Koussevitzkynek ajánlott. 1951-ben Koussevitzky meghalt, ami Bernstein számára hatalmas veszteséget jelentett: atyai pártfogója, mestere távozott életéből. Az elhunyt kívánsága az volt, hogy Bernstein folytassa a Tanglewoodi Fesztivált. Ugyanebben az évben Mexikóban, friss házasként komponálta legújabb darabját, a *Botrány Tahitibant*. Ezt követte 1953-ban a *Wonderful Town*, mely 553 előadást ért meg. 1954-ben elkészült a *Szerenád* a Koussevitzky-alapítvány felkérésére, a szólóhegedűt Isaac Stern játszotta. Ugyanekkor Bernstein kísérőzenét komponált az *On the Waterfront* (Vízparton) című filmhez is.

Az 1956–57-es esztendő nagy változást hoztak Bernstein életében: az ígéretes, kisebb sikereket maga mögött tudó fiatal művészből ekkor vált világhírű zenei személyiség és zeneszerző. Az igazi áttörést és világsikert a *Candide* és a *West Side Story* című *musicalek* hozták meg. Az 1956. december 14-én bemutatott *Candide* 73 előadást ért meg, ami ugyan nem túl sok a Broadway világában, de a későbbi átdolgozás és az európai bemutató sikerre vitte a darabot. A *West Side Story*-t ennél sokkal többször, 734 alkalommal játszották a New York-i bemutatót követően. Ezen óriási sikerek után kevesebb ideje maradt a komponálásra, jelentősebb műként csak az 1963-ban írt *III. „Kaddish” szimfóniát* és az 1965-ben keletkezett *Chichester Psalmot* érdemes megemlíteni. 1971-ben az akkor ötvenhárom éves komponista világhírű muzsikusként, zeneszerzőként és karmesterként egyaránt sok tapasztalattal bírva megírta – ahogy ő fogalmazott – élete fő művét, a *Misé*t.

A *Misé*t követően sok karmesteri elfoglaltsága mellett születtek azért új kompozíciók is.⁶ 1974-ben *Dybbuk* címmel balettet komponált Jerome Robbins koreográfussal közreműködve, melyet aztán szvitté alakított át. 1975-ben

⁶ Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988): 70. A továbbiakban az életrajzi adatokat ebből a forrásból idézem.

sikertelenségre ítéltetett a *By Bernstein musical*. E kompozíció a zeneszerző olyan dalait tartalmazta, melyek korábbi műveiből valamilyen oknál fogva kimaradtak. Szintén pár előadás után lekerült a műsorról az 1976-os *1600 Pennsylvania Avenue* című *musical*je, ebből a darabból Bernstein zenei részeket mentett át később *Slava* című nyitányába, melyet Rosztropovicsnak, a világhírű gordonkaművésznek ajánlott.

A következő évben megírta *Songfest* című dalciklusát, mely amerikai költők verseire, hat énekesre és zenekarra íródott. 1980-ban sokat komponált Fairfieldben, Connecticut államban, itt született meg a Bostoni Szimfonikusok száz éves jubileumára készült *Divertimento*, valamint a Tel Avivban bemutatott *Hail Jean-Pierre Rampal* fuvolaszólójával. A továbbiakban alkalmi megbízásra írt darabokat, így készült el André Kostelanetz halálára a *Musical Toast* és az Izraeli Filharmonikusok ötvenedik születésnapjára íródott *Jubilee Games*. A bemutatók sorát a *Quiet Place* folytatta 1983-ban a Houstoni Operaházban. Ez opera folytatása lett a *Botrány Tahitiban* című korábbi kompozíciójának, ám nem aratott sikert sem a közönség, sem a kritikusok körében.

Bár élete utolsó éveiben rengeteg elismerést kapott a világtól, ilyen volt a párizsi Becsületrend, melyet François Mitterand nyújtott át neki Párizsban, az 1987-ben megkapott német Siemens zenei díj, a Londoni Szimfonikusok és a római Santa Cecilia Szimfonikus Zenekar tiszteletbeli elnöki címe, mégis utolsó kompozíciói közül egy sem bizonyul sikeresnek, időtállóknak. 1988-ban, hetvenedik születésnapjának évében fesztivált rendeztek tiszteletére több városban, bemutatták *Arias and Barcarolles* című kompozícióját, majd a következő évben elkészült a *Concerto for Orchestra*.⁷ Rengeteg terv, ötlet foglalkoztatta még, például egy tervezett, őszinte önéletrajzi írás, ám mindezek nem valósultak már meg.⁸ 1990. október 14-én 18 óra 15 perckor halt meg New York-i otthonában.

Az átláthatóság kedvéért a Függelékben életének főbb eseményeit időrendi táblázatban foglaltam össze (Függelék 1.).

⁷ Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 538.

⁸ Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988): 91.

1.2. Keletkezési körülmények

Mint keletkezési adataiból látható, a *Mise* súlyos történelmi szituációban, a vietnámi háború idején született. Ahhoz, hogy megérthessük a mű összetettségét, szükségszerűen ismerni kell azt a sajátos politikai és kulturális hátteret, mely a kompozíció keletkezése idején Bernstein hazáját jellemezte.

1964 augusztusában az Amerikai Egyesült Államok szándékosan provokálta a Vietnámi Demokratikus Köztársaságot, hogy kirobban hasson a majd tíz évig tartó vietnámi háború.¹ Lynden B. Johnson elnök elrendelte az észak-vietnámi partok bombázását, szabad kezet adva a katonai vezetőknek. A legmodernebb fegyverekkel felszerelt, közel 1 300 000 fős hadsereg a következő négy évben mintegy egymillió tonnányi bombát dobott le Vietnámra, négy és félmillió tonna bombát pedig Indokínára. „Észak-Vietnám sem nem győzhet, sem meg nem alázhatja az Egyesült Államokat. Ezt csak az amerikaiak tehetik.” – nyilatkozta a *The New York Times*-nek Richard Nixon, Johnson későbbi utódja 1964. november 4-én.²

Válaszul a Vietnámi Demokratikus Köztársaság megszervezte léghárítását, és évről-évre – bár óriási veszteségek árán – egyre nagyobb hatásfokkal állt ellen az agresszornak. 1967 tavaszára az USA kénytelen volt elismerni, hogy nagy támadásai sikertelenek. 1968. január végén beindult a Têt-offenzíva, vagyis a felszabadító erők támadása az amerikaiak ellen. Az USA új főparancsnoka, Abrams válaszul fokozta a bombázást és a vegyi fegyverek bevetését. A történetek azonban olyan mértékű presztízsveszteséget jelentettek az amerikaiaknak, hogy március 31-én Johnson elnök tárgyalásokat kezdeményezett, 1968. november 1-jén pedig feltétel nélkül beszüntette Vietnám bombázását.

A háború azonban ezzel még korántsem ért véget. Az 1968. novemberi amerikai elnökválasztáson ugyanis Richard Nixon nyert, kinek hadi politikája cseppet sem különbözött elődjétől. 1969-ben 1 389 000 tonna bombát dobtak le Dél-Vietnámra, s a népiirtás ténye mellé még a biocídiumnak, vagyis az óriási területen minden élőlény kiirtásának borzalmas fogalma is társult. Ráadásul 1969 decemberében látott napvilágot az a hír, hogy amerikai katonák előre megfontolt szándékkal egy kis vietnámi faluban 567 személyt öltek meg 1968. március 16-án

¹ A Vietnámi Háború eseményeinek összefoglalására az alábbi monográfia alapján került sor: Domokos János: *Vietnám egy évszázad háborúban* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975).

² I. m.: 147.

My Laiban. Ennek kapcsán fény derült több, ehhez hasonló vérengzésre és az elkövetés különös kegyetlenségére.

Az 1960-as évek végén az Egyesült Államok tehát meglehetősen kaotikus képet festett politikailag és kulturálisan egyaránt. A majd csak 1973-ban véget érő vietnámi háború mély nyomot hagyott az országon. A Dél-Vietnámban, Kambodzsában és Laoszon tartó elhúzódó háború, a folyamatos emberáldozatok – mely amerikai részről 58.000 fő halálát követelte, vietnámi részről pedig milliók pusztulását³ – háborúellenes mozgalmakhoz és béketüntetésekhez vezetett.

Fontos tudni a tüntetésekkel kapcsolatban, hogy ezek szorosan összefüggtek a polgárjogi mozgalmakkal, főleg a déli feketék kérdésével. Bár a második világháborúban több mint egymillió színesbőrű katona vett részt, mégsem volt szavazati joguk.⁴ A szegregáció, tehát a fehérek és a feketék elkülönítése mindennapos dolog volt a hétköznapi élet különböző színterein: szállodában, villamoson vagy a munkahelyen.

Ezek az intézkedések kiváltották a deszegregációt, a feketék tiltakozását, mely során lépésről lépésre egyre több jogot tudtak kivívni maguknak. Az egyik legfontosabb állomás e harc során az az esemény volt, mikor 1955-ben Rosa Parks fekete varrónő leült egy autóbusz fehéreknek fenntartott részére.⁵ Mikor távozásra szólították föl, nem engedelmeskedett. Letartóztatására a feketék bojkottot szerveztek a busztársaság ellen egy ifjú lelkipásztor, ifjabb Martin Luther King vezetésével. Egy évnek kellett eltelnie, mire a bíróság megszüntette az elkülönítést a közlekedési eszközökön, ezt megelőzően pedig az iskolákban.

Az 1960-as években tovább folytatódtak az erőszakmentes küzdelmek a feketék jogaiért. Az 1963-as „washingtoni menetelés” során kétszázezer ember tüntetett az egyenlőség mellett Martin Luther King vezetésével.⁶ J. F. Kennedy elnök új törvényt terjesztett a kongresszus elé, mely a szegregáció feloldását tűzte ki célul, de nem sikerült elérnie célját,⁷ november 22-én meggyilkolták. 1963 és 1968 között a következő amerikai elnök, Johnson több apró lépésben elérte, hogy egymillió fekete amerikai bekerült a szavazói listára.⁸ De az aktivisták tovább folytatták küzdelmüket

³ Alan Winkler: *Amerika rövid történelme*. Francis Whitney (ed.). (USA Információs Hivatala [évszám nélk.]): 313.

⁴ I. m.: 299.

⁵ I. m.: 301.

⁶ I. m.: 319.

⁷ I. m.: 320.

⁸ I. h.

az egyenlő jogokért. Malcolm X és Stokey Carmichael meghatározó személyei voltak e harcnak.⁹ 1968-ban merénylet áldozata lett Martin Luther King, majd a meggyilkolt Kennedy elnök öccse, Robert Kennedy is.¹⁰ A háború, mely a faji előítéllettel bírók és az egyenlőségben hívők között zajlott, az új elnök, Nixon ideje alatt is folytatódott.

Ezzel egy időben kialakult főleg az ifjúság körében az úgynevezett hippimozgalom. Az életben a drogok, a szabad szerelem és a rockzene jelentette az új utat. 1969 nyarán ezrek gyülekeztek Woodstockban, hogy megünnepeljék az alternatív örömeiket.¹¹

Bernstein életében több olyan esemény volt, melyek révén közvetve vagy közvetlenül kapcsolódott a feketék polgárjogi mozgalmához. 1969 októberében megvádolták, hogy diszkriminatív a New York-i Filharmonikusokhoz jelentkező fekete zenészekkel szemben.¹² A két jelölt muzsikust függöny mögött játszva hallgatták meg, majd utána szemtől szembe is megmérettettek és nem jutottak be. Bernstein kénytelen volt védekezni, noha életének számtalan korábbi eseménye őt igazolta. 1945-ben fekete karmester vezényelte *On the Town* című *musical*jét, 1965-ben James de Preist személyében színesbőrű karmesterasszisztense volt a Filharmonikusoknál, és gyakran alkalmazott szólistákat is ebből a nációból.¹³ Ugyanez év novemberében részt vesz egy felolvasáson a New York-i Riverside Church-ben, ahol a Vietnámban megölt amerikai katonák nevét sorolták föl.¹⁴

Olyannyira elkötelezett volt az elnyomottak irányába, hogy felesége, Felicia Bernstein harcos polgárjogi aktivista volt.¹⁵ A Park Avenue 895-ös szám alatt lévő lakásuk gyakran volt különböző összejövetelek helyszíne. A Black Panthers Party, a Fekete Párduc Párt nevű politikai szervezet tagjai sokszor megfordultak ott, legtöbbször adománygyűjtő partikon vettek részt.¹⁶ 1971. január 14-én is egy ilyen összejövetel volt Bernsteinéknél és tekintettel a sok jelenlétükre – mintegy kilencvenen voltak jelen – a tizenhárom szobás lakás zsúfolásig megtelt.¹⁷ A zeneszerző végig egy karosszékben ült és nem játszott túl aktív szerepet az est

⁹ I. h.

¹⁰ I. m.: 321.

¹¹ >www.bsomusic.org/main.taf?p=6,1,2,1,2< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹² Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 387.

¹³ I. m.: 388.

¹⁴ I. h.

¹⁵ I. m.: 389.

¹⁶ >www.bsomusic.org/main.taf?p=6,1,2,1,2< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹⁷ I. m.: 390.

folyamán – kivéve akkor, mikor a soron következő *Parasztbecsület* előadásának tiszteletdíját felajánlotta a Fekete Párducoknak, mely 2000 amerikai dollár volt.¹⁸ Másnap Tom Wolfe újságíró tollából gúnyolódó cikk jelent meg a *The New York Times*ban és egy kép, mely a Bernstein-házaspárt és Donald Lee Cox fekete aktivistát ábrázolta (Függelék 2.). *Radical chic*-néven új fogalmat alkotott az újságíró, mely összefoglaló neve lett a politikailag azonosan gondolkodóknak.

Bernstein tehát ebben a világban élt és dolgozott. Ő maga egyértelműen háborúellenes nézeteket vallott, például így nyilatkozott John Fitzgerald Kennedy elnök meggyilkolásáról:

[...] november 22-e számomra a gyász napja. Nagyon fekete nap az életemben. Jack miatt [...] vérrel öntözött ország [...] Ez az ország még nem tudta kiheverni azt a csapást, amit John Kennedy megölése okozott.¹⁹

Kennedy elnök 43 évesen került az amerikai elnöki székbe, de – mivel kis fölénnyel győzött – lehetőségei meglehetősen korlátozottak voltak.²⁰ Nagy népszerűségnek örvendett liberális nézetei és megnyerő, rokonszenves személyisége miatt, ám törvényhozási eredményei nem voltak jelentősek.²¹ Elképzelései nagy részét halála után valósították meg.²² Ő volt az első katolikus elnöke az Egyesült Államoknak.²³ Bernstein Harmadik, úgy nevezett *Kaddish-szimfóniáját* a merénylet után az ő emlékének ajánlotta. Igen jó kapcsolatot ápolt a Kennedy családdal, így személyesen ismerte az özvegyet is, Jacqueline Kennedyt. Ez – mint a későbbiekben láthatjuk – fontos szerepet játszott a *Mise* kialakulásában.

Az előzményhez hozzátartozik, hogy 1969. május 18-án Bernstein egyik saját koncertje után New Yorkban meglátogatta a popsztár Jimi Hendrix koncertjét.²⁴ Bernstein az elsők között volt, aki érdeklődött a fiatal gitáros és könyve, a *The Infinite Variety of Music* iránt. Így nyilatkozott, felmagasztalva a rockzenét: „Úgy tűnik, a popzene az egyetlen terület, ahol szégyent nem érző életörömöt, az invenció

¹⁸ I. h.

¹⁹ Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988): 101.

²⁰ Alan Winkler: *Amerika rövid történelme.* Francis Whitney (ed.) (USA Információs Hivatala [évszám nélk.]): 305.

²¹ I. m.: 306.

²² I. h.

²³ Habakuk Traber: „A Controversial Piece of History”. *Harmonia mundi* (2005): 14.

²⁴ Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 385.

boldogságát és a friss levegő érzését lehet találni. Minden más hirtelen divatjamúltnak látszik.”²⁵

Másnap már továbbutazott Bécsbe, ahol Beethoven *Missa Solemnis*-ét dirigálta. Életrajzírója, Humphrey Burton szerint Bernstein nagy zeneszerzői tervei gyakran a hosszú repülőutak alkalmával fogantak meg.²⁶ Feltételezhető tehát – hiszen Burton nagyon jól ismerte a zeneszerzőt, számtalan televíziós műsorának volt rendezője –, hogy ekkor kezdett el gondolkodni a *Misén*.

Június első felét már Olaszországban töltötte Franco Zeffirelivel, aki készült új filmjére, a *Napfivér, Holdnővérre* Bernsteinnel mint zeneszerzővel (Függelék 3.). Bernstein meghívta Paul Simont, az ismert popmuzsikust, hogy dolgozzanak együtt a filmen. Bár a közös munka végül is nem valósult meg, egy évvel később Bernstein telefonon engedélyt kért Paultól, hogy pár verssort felhasználhasson tőle a készülő *Misében*. Ő megadta az engedélyt karácsonyi ajándékként, cserébe két koncertjegyet kért, amit a zeneszerző elfelejtett neki elküldeni.²⁷

Bernstein nem kapott jó kritikát a Zeffirelli által rendezett *Parasztbecsület-Bajazzók* előadásaira, ráadásul maga Zeffirelli is bírálta Bernsteint. Válaszul a szerző visszavonta nevét és munkáját a készülő filmzenéből.²⁸ Még mindig nem látott neki a *Mise* komponálásának, ugyanis 1969 novemberében az izraeli művész Chaim Topol felkérte, hogy írjon *musicalt* Brecht *A kaukázusi krétakőr* című darabjából.²⁹ Bernstein visszaemlékezése szerint rögtön leült a zongorához és elkezdte megzenésíteni az eredeti brechti szöveget. Hat dalt meg is komponált a tervezett harmincből, de kezdeti lelkesedése alábbhagyott. Bár Topol fél évig próbálta rábírnival a szerzőt a közös együttműködésre, Bernstein határozottan a *Mise* megkomponálása mellett döntött.³⁰ Átmentett zenei szakaszokat, részeket a Zeffirelli-filmhez komponáltakból.³¹

Közben természetesen folyamatosan, nagy sűrűséggel koncertezett, járta a világot. 1970 júniusában a Bécsi Fesztiválon Beethoven-szimfóniákat és a *Fideliót* vezényelte. Karl Löbl kritikus összehasonlító kritikát írt róla és a Berlini Filharmonikusok élén a városban koncertező nagy riválisról, Herbert von Karajanról.

²⁵ >www.bsomusic.org/main.taf?p=6,1,2,1,2< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

²⁶ I. m: 386.

²⁷ I. h.

²⁸ Joan Peyser: *Bernstein. A Biography* (New York: Beech Tree Books, 1987): 394.

²⁹ Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 387.

³⁰ I. h.

³¹ Joan Peyser: *Bernstein. A Biography* (New York: Beech Tree Books, 1987): 394.

E bécsi időszak alatt született meg a végső koncepciója a *Misé*nek. Egy riporternek azt nyilatkozta, hogy megtalálta a témát egy új *musicalre*, és már csak időre van szüksége, hogy megírja azt. Ausztriai asszisztense feleségének, Susann Baumgärtelnek köszönetképpen adott egy dallamot, mely a leendő mű zárórészében lett a *Lauda, Lauda, Laudé*. Bernstein a Susanna-nevet rímeltette a Hosanna-szóval.³²

A nyár végén a karmester-zeneszerző Japánba ment turnézni a New York-i Filharmonikusokkal. Innen visszatérve érte a hír, hogy komoly infarktuson esett át Roger Stevens, a Kennedy Center igazgatója. Bernstein kérdésére, miszerint mit tehet érte, Stevens azt üzentte, hogy minél hamarabb fejezze be a *Misé*t. Az ünnepélyes megnyitó időpontját számtalanszor elhalasztották, a legutolsó dátum 1971. szeptember eleje lett.³³

December 6-ra a mű számos része elkészült, ám gond volt a darab társalkotóival. A lehetséges rendező Frank Corsaro lett volna, de visszalépett, Jerome Robbins koreográfus betegsége hivatkozva nemet mondott, így hasonló volt a szituáció, mint annak idején a *Candide*-nál, Bernsteinnek úgy kellett elutaznia Európába 1971 februárjában, hogy nem volt rendezője és koreográfusa darabjának, és csak május 3-án tért vissza Amerikába.³⁴

Visszatérése után a legnagyobb problémát a kompozíció befejezése jelentette. Elhatározta, hogy konzultál Philip Berrigan atyával, a bebörtönzött katolikus pappal, akinek radikális nézetei széles körben ismertek voltak. Bebörtönzése előtt rajta volt az FBI tíz legkeresettebb személyt tartalmazó listáján. Május 12-én Bernstein adománygyűjtő partit rendezett számára és testvére, Daniel Berrigan számára, így fejezte ki nyilvánosan támogatását feléjük.³⁵

Az ügyben megoszlanak a vélemények, hogy melyik Berrigan testvérrel beszélt Bernstein. Humphrey Burton életrajzíró szerint Philippel, bár az idő nagyon kevés volt egy ilyen tanácskozáshoz és a bebörtönzött naplójában nincs említés a bernsteini látogatásról. W. Anthony Sheppard 1996 őszén publikált nagy tanulmányában Danielre utal, ám az ő esetében a találkozó nem lehetett május 25-én, hiszen abban az időben ő egy fekélyből gyógyulva lábadozott egy börtönkórházban.

³² Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 398.

³³ I. m.: 400.

³⁴ I. h.

³⁵ W. Anthony Sheppard: „Bitter Rituals for a Lost Nation: Partch’s Revelation in the Courthouse Park and Bernstein’s Mass”. *The Musical Quarterly* 80/3 (Autumn 1996): 461-499. 482.

Burton szerint tehát május 25-én meglátogatta őt a Danbury Állami Javítóintézetben,³⁶ de a találkozó nem volt gyümölcsöző. Bernstein egy órán keresztül vázolta a papnak a *Mise* cselekményét és mikor következhetett volna az érdemi rész, akkor jött az őr, és lejárt a látogatási idő.³⁷

E látogatást követően az FBI vizsgálatot indított a készülő *Mise* kapcsán, mely odáig fajult, hogy 1971 nyarán J. Edgar Hoover figyelmeztette a Fehér Házban John Mitchell igazságügyminisztert, hogy a *Mise* kódoltan háborúellenes üzenetet tartalmaz és a szövegekönyv kínosan érintheti az USA kormányát. Nyilvánvalóan a miséből mint műfajból indultak ki, így a várt latin nyelvű előadáson az elnök esetleg egy olyan szövegnek tapsolt volna, melynek jelentésével nem lett volna tisztában.³⁸ Jack Anderson újságíró szerint az volt a terv, hogy a premier másnapján az újság leadja a sztorit, hogy az elnök és más, magas rangú kormányzati hivatalnokok kormányellenes daloknak tapsoltak. Nixon elnök tüntetőleg távol maradt a premierről.³⁹

1971 júniusában Shirley Bernstein, a zeneszerző testvére – aki egyébként akkoriban egy szövegírókkal foglalkozó ügynök volt – beajánlotta bátyjának az egyik kliensét, Stephen Schwartz ifjú zeneszerzőt és szövegírot, hogy segítsen neki a munkában. Bernstein eufórikus boldogságba esett: „Ó, Istenem, ez az! Most már be tudom fejezni *Misémet*.”⁴⁰ Együtt nagyon gyorsan tudtak dolgozni, és két hét múlva határidőre el is készültek a mű nagy részével. Már a munka kezdetén megegyeztek abban, hogy nem koncertdarabot írnak, hanem egy dramatizált, látványos színpadi alkotást. Schwartz képes volt átírni a szent szövegeket a kortárs színház számára, ebben segítségére volt saját *Godspell* című musicalje, mely Máté evangéliuma alapján készült és 1971. május 17-én került bemutatásra a Broadwayen.⁴¹

Bernstein hitt abban, hogy Stephen Schwartz és Stephen Sondheim – ő volt a *West Side Story*-ban alkotó társa – megjelenése között sorsszerű összefüggés volt. Mindketten az utolsó pillanatban érkeztek a produkcióba, mindketten pályakezdők voltak, fiatal szövegírók és zeneszerzők, és mindkettőjük monogramja S. S. volt.⁴²

³⁶ I. h.

³⁷ Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 403.

³⁸ I. h.

³⁹ W. Anthony Sheppard: „Bitter Rituals for a Lost Nation: Partch’s Revelation in the Courthouse Park and Bernstein’s Mass”. *The Musical Quarterly* 80/3 (Autumn 1996): 461-499. 482.

⁴⁰ Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 403.

⁴¹ >www.leonardberstein.com/works_mass.htm< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

⁴² Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 403.

Ekkor már pillanatokon belül összeállt az előadói gárda. Gordon Davidson lett a rendező, Alvin Ailey a koreográfus. Ő a Judith Jamison vezette táncsoporttal dolgozott a műben. Oliver Smith volt a díszlettervező, sűrű zeneszerzői feladatai miatt pedig nem Bernstein, hanem Maurice Peress lett a karmester, akit a szerző a nyugati parton látott saját darabját, a *Candide*-ot vezényelni.⁴³

Peress így emlékszik vissza a Bernsteinnel való első találkozásra:

1971 nyarán Németországban, Regensburgban vezényeltem. Lenny a bécsi Sacher Hotel egyik apartmanjában tartózkodott, ugyanabban, ahol Richard Strauss és Mahler annakidején. A zongorán egy „Thank You” című darab volt. Ez volt az első alkalom, hogy valamit is hallottam a *Miséből*. Fogalmam sem volt, hogy a látott dal milyen összefüggésben áll az egész művel. Mi ez? – kérdeztem. Még nem létezik. – válaszolta Lenny. [...] A darab oly csodás volt. És Lenny oly bátortalan. Ez volt a sebezhető oldala.⁴⁴

A Pap szerepében az ifjú baritonista, Alan Titus lépett fel. Nagyon érdekes volt Bernstein eredeti elképzelése a Celebránsról. „Először ártatlan, ő az átlagember. Utána kezd csak pappá válni. Végül szembenéz az emberekkel. Megszaggatja ruháját, krízist él át [...] Azt mondja: Csesszétek meg!”⁴⁵ Azt képzelte el, hogy Nixon és a kongresszus teljesen elképedve fog ott ülni. A darab csúcspontján a Pap hirtelen elhagy majd minket, elhozva nekünk a békét és a világot. Maurice Peress lebeszélte erről, mondván: „Lenny, ezt nem teheted! Ez egy háborúellenes darab. Nixon az elnök a Fehér Házban. Megijeszted az embereket.”⁴⁶

A teljes stáb létszáma kétszáz fő fölött volt. A gyermekkart húsz fiú alkotta a Berkshire Boys Choir-ból, tíz gyermektáncos érkezett Washingtonból, és harminckét muzsikust választottak ki az utcai muzikusok szerepkörére. A több mint hatvan fős amatőr The Norman Scribner Chorus Washington vonzaskörzetéből jött. Gordon Davidson nagyon büszke volt, „ez jóval nagyobb, mint egy Broadway-musical” – állapította meg.⁴⁷

„Újra huszonöt évesnek érzem magam!” – nyilatkozta a zeneszerző készülve a Washingtonban tervezett tizenegy előadásra.⁴⁸ Ezt az eufórikus boldogságot

⁴³ Joan Peyser: *Bernstein. A Biography* (New York: Beech Tree Books, 1987): 420.

⁴⁴ I. m.: 412.

⁴⁵ Az eredeti szövegben a kifejezés: *Fuck you!* – ezt finomítottam egy kicsit.

⁴⁶ I. m.: 414.

⁴⁷ Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 404.

⁴⁸ I. h.

nemcsak a kompozíció sorsában beállt pozitív változás váltotta ki, hanem egy új, elsőpró szerelem. Bernsteinnek – noha házasember volt és két gyermeke született – sokszor voltak homoszexuális kapcsolatai. Ezek egyike sem volt komoly kapcsolat, csak futó testi viszony egészen eddig a pontig.⁴⁹

Hogy az utolsó zenei munkálatokkal is elkészüljön, a zeneszerző Kaliforniába utazott. Itt egy idős barátjánál lakott, míg folytak a Civic Light Opera Company próbái egy *Candide*-produkcióval kapcsolatban. Itt ismerkedett meg Thomas Cothrannal, aki egy helyi rádióállomás zenei rendezője volt és egy partin azonnal egymásba szerettek (Függelék 4.). Bernstein minden este felhívta a feleségét, de az új, elsőpró érzelm a fiatalemberhez vonzotta.⁵⁰ Azonnal magával hozta őt Washingtonba és berakta a *Mise* stábjába. Később ő végezte el a darab zongorakivonatának korrektúráját.⁵¹ Nagyon furcsa szituáció alakult ki a család életében: minden hivatalos eseményen Felicia, a feleség és a két gyermek mellett Tom Cothran is jelen volt, mint a család férfitársa, miközben a premiért követő másnap volt a Bernstein-házaspár huszadik házassági évfordulója.⁵²

Augusztus elején a CBS New York-i stúdiójában elkészítették a *Mise*-ben szereplő hangfelvételeket. Az egész együttes augusztus 24-én Washingtonba utazott.⁵³ Két hét volt hátra az ünnepélyes megnyitóig, de Bernstein még nem készült el az örülési jelenettel és a darab zárószakaszával. Erről a két hétről nincs dokumentáció, de valószínűsíthető, hogy örült tempóban dolgozott a kompozíción. Az egyik próbára ittasan jött le, és az egész társaság előtt leszúrta Peresst, a karmestert. Peress válasza az volt: „Ha akarsz valamit mondani, mondd egyedül nekem, ne az egész társaság előtt! Mindenki tapsolt, később Bernstein lejött a zenekari árokba és átölelt: »Maurice, Maurice...«.”⁵⁴

Az utolsó jelmezes próbán a második zenekari közjátékot ki akarták hagyni a darabból, mivel az egész túl hosszúnak bizonyult. Először Bernstein is egyetértett, ám az utolsó pillanatban ragaszkodott hozzá, hogy maradjon az eredeti, teljes verzió.⁵⁵ A műért a szerző nem kapott tiszteletdíjat, de minden szerzői jogot

⁴⁹ I. m: 405.

⁵⁰ I. m: 404.

⁵¹ I. m: 405.

⁵² I. h.

⁵³ I. h.

⁵⁴ Joan Peyser: *Bernstein. A Biography* (New York: Beech Tree Books, 1987): 420.

⁵⁵ Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 406.

megtartott magának.⁵⁶ Érdekes tény, hogy a Kennedy Center felépítésének összköltsége hetven millió dollárra rúgott, ám ez az összeg egy újságíró szerint egy napi költsége volt a Vietnám elleni fegyverkezésnek.⁵⁷

A *Mise* tervezett bemutatója háttérbe szorított minden más, a felavatásra szánt eseményt. A főváros meg nem erősített források alapján 800.000 dollárt fektetett be a produkcióba, mely anyagi siker lett.⁵⁸

Hogy a *Mise* szerkezetét és mondanivalóját tekintve nem minden előzmény nélküli, erre kiváló példa Anthony Sheppard nagy tanulmánya, melyben Harry Partch *Revelation in the Courthouse Park* című darabját hasonlítja össze Bernstein remekével.⁵⁹ Az 1961. április 11-én bemutatott Partch-kompozíció egy újfajta színházat hozott létre.⁶⁰ Sheppard így írt erről:

A modern kor egyik eredménytelen elkülönödése abból állt, hogy a különböző művészeti ágak könyörtelenül szétválasztódtak. Épp ezért [Partch] előhívta előadásában az éneket, a beszédet, a hangszereken való játékot és a táncot. Az ő eredményessége az volt, hogy összekapcsolta a szemmel és füllel felfogható, valamint verbális dimenzióit a színháznak azért, hogy minden embert elérjen.⁶¹

Az ő színházában facipős táncosok, fúvós zenekar, mazsorettek és zsonglőrök egyaránt helyet kaptak. Úgy nyilatkozott, hogy „minden vokális hanghatás megengedett, legyen az kiáltás, sikoltás, füttyülés vagy nonszensz szövegek csúnya és agresszív kiejtése”.⁶² Talán a totális színház eme jellegzetességei is befolyásolták a tíz évvel későbbi *Mise* szerkezetét, felépítését – sugallta a cikk írója.

⁵⁶ Joan Peyser: *Bernstein. A Biography* (New York: Beech Tree Books, 1987): 411.

⁵⁷ Mervyn Cooke: *Bernstein: Mass*. Chandos, 2008. 14.

⁵⁸ Herman Berlinski: „Bernstein's Mass”. *Sacred Music* XCIX (January 1972): 3–8. 3.

⁵⁹ William Anthony Sheppard: „Bitter Rituals for a Lost Nation: Partch's «Revelation in the Courthouse Park» and Bernstein's «Mass»”. *The Musical Quarterly* 80/3 (Autumn 1996): 461-499.

⁶⁰ I. m: 462.

⁶¹ I. h.

⁶² I. m: 463.

1.3. Bernstein vallása – a *Mise* vallásossága

A következőkben szeretném a *Misét*, annak keletkezését a vallás felől megközelíteni. Ahogy Jack Gottlieb cikkében olvashatjuk az anekdotát, Bruno Waltert egyszer megkérdezték, vajon mit gondol, mi a lényeges különbség Bruckner és Mahler között. Walter válasza ez volt: „Bruckner megtalálta Istenét, Mahler pedig örökké keresi Őt.”¹ Szimfonikus darabjaiban Leonard Bernsteinre ez az örök keresés volt jellemző. Ő műveiben mindig egyfajta teologikus tartalomra törekedett, ámde a ma embere számára.² A szerzőt saját bevallása szerint régóta foglalkoztatta egy, az istenhittel kapcsolatos darab megírása. Így írt erről a *High Fidelity* 1972-es februári számában:

Mindig is akartam valamiféle istentiszteletet komponálni, mely a különböző vallások, szekták ősi vagy a törzsi hitek elemeit foglalja magába; de elképzelésem nem alakult ki teljesen mindaddig, amíg Jacqueline Onassis³ fel nem kért, hogy írjak egy művet néhai férje emlékére [...] Így tehát a John Kennedy iránti szeretetből és rajongásból született ez a teljesen új kompozíció, amely a drámai mű minden tulajdonságával rendelkezik.⁴

Bernstein zsidó szülők gyermekeként született, erős vallásos gyökerekkel főleg apai részről (Függelék 5.). 1983-as budapesti vendégszereplése során Petrányi Judit riporter kérdésére, aki a tanításról kérdezte, így válaszolt:

Imádok tanítani, mindig is imádtam. Többen mondták, milyen jó rabbi lehettem volna. A szívem mélyén rabbi is vagyok. A nagyapám – apám apja – szent ember volt. Egész életében csak tanult és tanított. A szó hétköznapi értelmében semmit sem dolgozott, csak ült, gondolkodott és – tanított. Az apám, aki már mesterséget tanult, örökölte tőle ezt a hajlamot és azt hiszem, én meg tőle kaptam örökül.⁵

A zeneszerző életrajzírója Joan Peyser egyenesen úgy fogalmaz, hogy a New York-i Filharmonikusok elhagyása és főleg apja halála szabadította csak föl őt

¹ Jack Gottlieb: „Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein”. *The Musical Quarterly* 66/2 (April 1980): 287-295. 287.

² I. h.

³ Jacqueline Lee Bouvier feleségül ment John Fitzgerald Kennedyhez, így lett Jacqueline Kennedy, vagy amerikaiasan Jackie Kennedy. Férje halála után 1968-ban feleségül ment egy görög hajómágnáshoz, Aristotle Onassishoz, így Jacqueline Onassis vagyis Jackie Onassis lett.

⁴ Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988): 56.

⁵ I. m: 36.

annyira a zsidó gyökerektől, hogy egy misét komponálhasson. Margaret Carson újságíróhoz fordult kérdéseivel és saját vallásosságában való kételyeivel.⁶ Maurice Peress karmesterrel kezdték önmagukat képezni a témában. Los Angelesben a szerző jezsuitákkal folytatott vallási tanulmányokat. Peress Mozart-miséket dirigált, valamint a darabot tanulmányozva görög és héber hagyományokat fedezett föl. Gordon Davidson rendezővel együtt közösen vizsgálták a misét mint műfajt.⁷

Miért fordult tehát Bernstein ehhez a katolikus műfajhoz? Ehhez a kérdéshez hozzátartozik, hogy habár 1965-ben a Második Vatikáni Zsinat rendelkezett bizonyos teológiai kérdésekben, a liturgikus zenét érintő viták még a következő évtizedben is tartottak.⁸ A pasztorális és a szent zene hívei két pártot alkottak. Míg az első azt vallotta, hogy a liturgikus zene népszerű és egyszerű kell hogy legyen, hogy az egész gyülekezet énekelhesse, addig az utóbbiak csak a latin nyelvű gregoriánt ismerték el, mely jellegéből fakadóan konzervatív és értékmegőrző volt.⁹ Az 1966-os Chicagóban és Milwaukee-ban megtartott Ötödik Nemzetközi Templomi Zene Kongresszus (Fifth International Church Music Congress) csak megerősítette az egyre szélesedő konfliktushelyzetet a két nézetet valló irányzat között.¹⁰ Egyre több lett az úgy nevezett népi mise vagy ifjúsági mise, mely Magyarországra gitáros mise elnevezéssel érkezett a rendszerváltás után. Mint a magyar elnevezésből is látható, a zenei kíséret egyik fő hangszere a gitár volt.

Bernstein műfajválasztásában tehát semelyik párt, irányzat mellé nem tette le kizárólag a voksát. Számára nem a műfaj volt döntő, hanem az a kifejezési forma, melyben leírhatta, zenei és világnézeti szempontból megfogalmazhatta kapcsolatát Istennel, a hittel és a világgal. Clytus Gottwald kritikus szavai pontosan és találóan nyilatkoztak erről.¹¹

Ahogy Bernstein egy rövid szövegben kifejtette, a cél számára az volt, hogy egy olyan vallásos művet írjon, ahol a hit válsága már eleve bele van komponálva a műbe. A hit válságát tartja Bernstein az évszázad nagy válságának. Ezt a válságot örökítette meg a misében, ebben a nagyon is epikus formában, drámai fordulatként.

⁶ Joan Peyser: *Bernstein. A Biography* (New York: Beech Tree Books, 1987): 411.

⁷ I. m: 412.

⁸ William Anthony Sheppard: „Bitter Rituals for a Lost Nation: Partch’s »Revelation in the Courthouse Park« and Bernstein’s »Mass«”. *The Musical Quarterly* 80/3 (Autumn 1996): 461-499. 471.

⁹ I. m: 472.

¹⁰ I. h.

¹¹ Clytus Gottwald: „Leonard Bernstein’s Messe oder der Konstruktion der Blasphemie”. *Melos/NZM, II* (1976): 282.

A latin nyelvű szöveg, mely a katolikus egyház több mint négyszáz éves liturgiáját képviseli,¹² az ő koncepciójában huszadik századi drámai szövegekkel keveredett. Míg a latin szöveg a katolikus nézeteket képviselte, addig az angol versek kérdeztek, kétségbe vontak dolgokat, vitakoztak az előírt szertartással, vagyis a tradicionális zsidó magatartást képviselték Isten és ember között. A végeredmény hűen ábrázolta az 1970-es évek zavarodottságát, a kulturális válságot, azt a zűrzavart, melyből egyetlen kiút csak a békéért való fohász lehetett.

A mű formálódása során keletkezett vázlatok és levelek még jobban rávilágítanak a zeneszerző koncepciójára,¹³ – mindezen részletek megtekinthetők a zeneszerző honlapján.¹⁴ Bernstein egyik rövid feljegyzésből kiderül például, hogy az apostoli leveleknél rejtve megemlékezik nagy példaképeiről és a történelem áldozatairól. A *4 Lullabies for Martyrs* (Négy bölcsődal a mártírokért) felirat alatt monogramok találhatóak, valamint két szám: 6 000 000 és 1 000 000. A rövidítések a következők: JFK, RFK, MLK, MX; jelentésük: John Fitzgerald Kennedy, Robert Fitzgerald Kennedy, Martin Luther King és Malcom X, akinek eredeti neve Malcom Little volt. Az első szám a náci rezsim alatt megölt zsidókra, a második szám a meggyilkolt gyermekekre vonatkozik (Függelék 6.).

Egy másik levélrészletben, melyben Bernstein Daniel Berrigan atyával, a békeharccal konzultál a *Mise* befejezéséről, miszerint hogyan lehetne a béke üzenetét a legjobban átadni a hallgatóságnak, arról olvashatunk, hogy az atya szerint a közönséget harcos kedélyállapotban kell hagyni. „Üvölts velük és kapsold le a fényeket!” – írja szenvedélyesen. Szerencsére a komponista végül nem ezt az erőszakos megoldást választotta. Ugyancsak a vele való levelezésben olvashatjuk Bernstein mondatát: „Azon a napon, mikor befejezik a háborút, lelki közösségekben élhetünk”. Dan Berrigan egy mondattal válaszolt: „Ők nem érdemlik meg a lelki közösséget.”

Találunk a vázlatok között olyan verssorokat is, melyek sorsa végül másként alakult. A *Thank You* című dalba szánta Bernstein a következőt: „What lips my lips have kissed”, mely egy Edna St. Vincent Millay-sonett első sora volt, ám végül az

¹² A tridenti zsinathoz nyúlik vissza az 1962-es Római Misekönyv szerinti liturgia, az úgynevezett „Tridenti mise”. >www.depositum.hu/trad62_2.html< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹³ >www.leonardbernstein.com/mass_notes.htm (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹⁴ I. h.

1976-ban keletkezett *Songfest* című kompozícióban került.¹⁵ A *Simple Song*ban az egyik legfontosabb sor első verziójában így hangzott: „love is the simplest of all”. A végleges verzióban Bernstein kicseréli a *love* (szeretet) szót *for God*-ra, így Istenre utal, ezzel kevésbé lesz általános a mondat, sokkal vallásosabb értelmet nyer: „for God is the simplest of all”.¹⁶

Istennel kapcsolatosan zeneileg is kimutatható Bernstein hitének zsidó alapú erős gyökerei. Jack Gottlieb *A hit szimbólumai Leonard Bernstein zenéjében* című írásában igen érdekes kimutatást végez Isten nevének különböző megzenésítéseit vizsgálva.¹⁷ Sok más megállapítása mellett a *Misére* vonatkozóan a legizgalmasabb a következő: az ereszkedő dó-szó-fá, vagy alterált verzióban dó-szó-fi-fordulat mindig az Urat jelképezi, *Adonai* (Úr), *Adonai Elohim* (Uram Isten), *Adonai Eloheinu*, (Uram Istenem).¹⁸ A *Mise Lauda, Lauda, Laudé*-kezdetű zárószakaszában a motívum megfordítva fedezhető fel – állapítja meg Gottlieb.¹⁹

Bernstein nagyon sok feljegyzést készített a mű komponálása előtt, melyek többsége természetes hitéről és vallásosságáról tanúskodik. Így ír egy helyen, mely szép összefoglalása *ars poeticájának* is:

Némi vallásosság minden ember számára szükséges, hinni valami nagyobban, mint csak egy véletlenszerű, rendszeres biológiai létben. Hinni a békében, az aktivitásban, a társadalmi fejlődésben, saját magunk felfedezésében, a szeretet-függőségben és más meghatározásokban. Az önzetlenség a hit egy fajtája. Most anarchia van. Isten=eszme=életkedv. ELKÖTELEZETTSÉG.

¹⁵ >www.leonardbernstein.com/mass_notes.htm< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹⁶ >www.leonardbernstein.com/mass_scores.htm< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹⁷ Jack Gottlieb: „Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein”. *The Musical Quarterly* 66/2 (April 1980): 287-295.

¹⁸ I. m: 290-291.

¹⁹ I. m: 294.

1. A *Mise* Bernstein életében 1.4. A mű felépítésének áttekintése

1.4. A mű felépítésének áttekintése

Az alábbiakban a könnyebb tájékozódás kedvéért táblázatban összegzem a mű felépítését, annak tételeit, tételcímeit. Az adott részletről pár szóban rövid jellemzést adok, mely utal a szakasz stílusára, az előadói apparátusra és egyéb érdekességekre.

Tételek	Stílus	Jellegzetesség, érdekesség
Kyrie eleison	kakofón	magnófelvétel a terem négy pontjából
„A Simple Song”	dal	egyszerű hangvétel, dallamosság
Alleluia	kánon	magnófelvétel, sok ütőhangszer
Bevezető imádságok	induló	rondó -formájú cirkuszzene
Dominus vobiscum	kánon	kilenc szólam, mikropolifonikus hangzás
In nomine Patris	tánczene	magnófelvételtől archaizáló törzsi tánczene
„Almighty Father”	korál	himnikus hangzás
Epifánia	atonális	szóló oboa kadenciája
Confiteor	eklektikus	nagy kontrasztok, Stravinsky-s ritmusok
„I Don't Know”	blues	off beat-es hangsúlyok, blues-dal
„Easy”	blues és rock	a két stílus váltakozva szól
Meditáció No. 1	eklektikus	zenekari közjáték
Gloria tibi	tánczene	5/8-os könnyed, dallamos muzsika
Gloria in excelsis	Stravinsky	Stravinsky-féle szövegkezelés
„Half of the People”	Broadway	erőteljes musical-zene sok szinkópával
„Thank You”	dal	érezmes, sokszor gyötrődő <i>song</i>
Meditáció No. 2	eklektikus	zenekari közjáték, szabad dodekafónia variációk Beethoven-témáira, aleatória
„The Word of the Lord”	dal	szenvedélyes hangvétel prózai betétekkel
„God Said”	Broadway	ironikus hangvétel, solo-tutti felelgetés
Credo in unum Deum	Stravinsky	magnófelvételtől gépies zene
„Non Credo”	rock	lázadó, követelőző hangvétel
átvezetés:	Stravinsky	magnófelvételtől gépies zene
„Hurry”	dal	sürgető hangvételű, blues-os zene
átvezetés:	Stravinsky	magnófelvételtől gépies zene
„World Without End”	dal	7/8-os impulzív muzsika
átvezetés:	Stravinsky	magnófelvételtől gépies zene
„I Believe in God”	Broadway	rockos hangzásvilág
Meditáció No. 3	eklektikus	modern hangzásvilág sok effekttel
Offertórium	eklektikus	Stravinsky-hangzás, majd a törzsi tánczene visszatér
1. Mi Atyánk...	improvizatív	A Pap szóló éneke hangszerkíséret nélkül
„I Go On”	dal	egyszerű hangvétel, dallamosság
Sanctus	Bernstein	örvendező hangvétel, fiúkórus, majd vegyeskar
Agnus Dei	eklektikus	barbár, követelőző zene
„Things Get Broken”	eklektikus	örülési jel., zenei visszatérések és stílusok egyvelege
átvezetés:	atonális	szóló fuvola kadenciája (lásd. Epifánia)
„Secret Songs”	eklektikus	Lauda-kánon, majd zárókorál

2. Giccs, hatásvadászat és szentségtörés? – A *Mise* bemutatójának fogadtatása

A *Mise* 1971. szeptember 8-án hangzott el először a washingtoni Kennedy Kulturális Központ – John Fitzgerald Kennedy Center for the Performing Arts – megnyitóján. Jacky Kennedy nem volt ott a premieren, ki kellett mentenie magát, ugyanis a testvére férjének temetésén vett részt Lengyelországban. Csak egy év múlva nézte meg a kompozíciót Washingtonban (Függelék 7.), és mivel sem ő, sem Nixon elnök nem volt jelen, társasági szempontból Bernstein személyes jelenléte számított a legfőbb attrakciónak (Függelék 8.).¹

Az alábbiakban saját fordításomban közlöm a premierről megjelent legalaposabb és legterjedelmesebb kritikát, mely Harold C. Schonbergnek, a *The New York Times* vezető kritikusának tollából való. Az elemzés előtt azonban érdemes röviden kitérni Bernstein és Schonberg kapcsolatának előzményeire.

1967-ben a kritikus könyvet jelentetett meg *The Great Conductors* (A nagy karmesterek) címmel, melyben a 31. fejezet Leonard Bernsteinről szólt.² Jellemző, hogy ez után már csak egy fejezet foglalkozik a Bernsteinnél is fiatalabb generációval, ami nemcsak a könyv megírásának és a *Mise* bemutatójának időbeli közelsége miatt alakulhatott így, hanem mert a bernsteini jelenség komplexitását a kritikus egyben egy korszak betetőzésének és lezárásának is vélte. Schonberg pár bekezdésben foglalkozott a Bernstein előtti – ahogy ő fogalmaz – maroknyi amerikai karmesterrel, majd röviden ismertette a Koussevitzky-tanítvány üstökösi pályáját. Elismerően szólt róla, egyedülálló jelenségnek nevezte őt, sokoldalúságát nem vitatta. A *The New York Times* 1960-ban az örök csodagyereknek, a zene Peter Pan-jének nevezte őt.³

Mikor azonban Schonberg Bernstein ismertségéről írt, fordított az addigi szöveg tónusán. „Ez [az ismertség] az ő egyik nagy problémája” – fogalmazta meg a publicista azt az irigységet, ellenségeskedést, mely körülvette a hirtelen felkapott sztárt.⁴ „Túl nagy siker túl korán..., soha nem fog felnőni..., ő egy héber szóval élve *Chutzpah...*” – írták róla nem túl hízelgően.⁵ A továbbiakban nagyon találó

¹ Joan Peyser: *Bernstein. A Biography* (New York: Beech Tree Books, 1987): 420.

² Harold C. Schonberg: *The Great Conductors* (New York: Simon and Schuster, 1967): 351-358.

³ I. m: 353.

⁴ I. h.

⁵ I. m: 354. A *chutzpah* szó jelentése: durva, sértő, ideges. Olyan emberre használják – magyarázta Schonberg egy sarkalatos példával –, aki meggyilkolja szüleit, majd azért esdekel kegyelemért a földön fekvő, mert árva.

jellemzést idézett Schonberg Kolodintól, aki arról írt, hogy Bernstein nem döntötte el egyértelműen, hogy mi is az ő szerepköre. „Ez nem csillapítja, nem érdekli és jutalmazza meg őt eléggé, hogy lemondjon olyan dolgokról, melyekhez kevésbé ért, de azok ellenállhatatlanul csábítják őt. Elkerülhetetlenül eljön majd az unalom ideje, amikor másfajta impulzusok – teatralitás, verbalitás, kreativitás – határozzák meg majd őt.”⁶

Schonberg ennek tulajdonította, hogy Bernstein a komponálásra hivatkozva otthagyta a New York-i Filharmonikusokat 1969-ben. A fejezet további részében életrajzi adatokkal fűszerezve az író a zeneszerzőről mint sikeres üzletemberről is beszélt. Kritikusan szólt továbbá a karmesteri külsőségekről, Bernstein jellegzetességeiről, az összeszorított ökölről, a vezénylés közbeni csípő- és medencemozgásról, a parasztlengőnek nevezett kétkezes manírról; ugyanakkor elismerte, hogy a hangfelvételeken – ahol mindezek nem láthatóak – egy másfajta zeneiség uralkodik, mint az akkori kor túlnyomórészt fantáziátlan karmestereinél.⁷ Erre példát is hozott, melyben Bernstein Mahler 2. *szimfóniája* II. tételének interpretálásáról írt: „A szándék talán helyes lehet, de a hangzás édeskés, túl expresszív, mesterkélt lesz.”⁸

A fejezet lezárásaként Schonberg utalt arra, hogy írása éveiben pozitív változást látott Bernstein pályafutásában. Az 1964–1965-ös év tanulmányév volt a zeneszerző életében, ebből visszatérve „egy újfajta magabiztosság, a közönség ízlésébe vetett nagyobb bizalom és kevesebb rögeszmés exhibicionizmus jellemezte őt”⁹ – írta Schonberg. Az utolsó sorokban Bernsteinnek mint operakarmesternek jóslott nagyobb jövőt, utalva nyilvánvaló dramaturgiai érzékére és a Scala, a MET, valamint a Bécsi Operaházban lévő előadásaira, melyek „felkeltették az [ő] étvágyát”.¹⁰

Harold C. Schonberg érzelmileg tehát meglehetősen ellentmondásosan viszonyult Bernsteinhez. Az előbb említett könyvben írása viszonylag objektív, de a *The New York Times* hasábjain megjelenő kritikáiban sokszor igen bíráló volt a zeneszerzővel szemben. 1969-ben Franco Zeffirelli kérésére Bernstein beugrott és megmentett egy *Parasztbecsület-Bajazzók* előadást. Schonberg az erről szóló

⁶ I. h.

⁷ I. m: 358.

⁸ I. h.

⁹ I. h.

¹⁰ I. h.

kritikában nehezményezte Bernstein lassú tempóit.¹¹ Válaszul a szerző így nyilatkozott: „Sok abszurd dolgot írtak arról, miért nem működik a *Parasztecsület*... a tempók nem voltak lassabbak Mascagni tempóinál, ezt egy régi felvételen leellenőriztem.”¹²

Egy héttel később Bernstein egy koncertszerű *Fidelio*-előadást vezényelt igen különleges körülmények között. Az énekeseket a Juilliard Egyetem új amerikai operatagozatából válogatta ki, melynél a burkolt politikai felhang – miszerint a szabadságról szóló operát a New York-i Filharmonikusokkal egy még tanulói státuszban lévő énekesek adnak elő a vietnámi háború időszakában – egyértelműen érződött. Erről az előadásról is negatív felhangú recenziót írt Schonberg, elítélve és szakszerűtlennek nevezve a karmester döntését, hogy még tapasztalatlan énekeseket alkalmazott a darabban.

Mindez csak néhány kiragadott példa volt, hogy érzékelhessük Bernstein és a sajtó sokszor viharos kapcsolatát. Luciano Berio egyszer megkérdezte őt, hogy mi volt a legfájdalmasabb számára gazdag karrierjében. Bernstein válasza ez volt: „A New York-i kritikusok...”¹³

Visszatérve tehát a premierre, a schonbergi szöveget utólagos kommentárokkal láttam el (ld. az [1], [2] stb. jelöléseket), amelyekben az általa említett kérdések és szempontok mentén más recenzensek véleményét is igyekeztem bemutatni, ezek teljes jegyzéke megtalálható a Függelékben (Függelék 9.).

Bernstein új műve a szerző broadway-i múltját tükrözi¹⁴

Washington, [1971.] szeptember 8. – Már megnyitása előtt heves viták alakultak ki a John F. Kennedy Előadóművészeti Központtól [Center for the Performing Arts]. Ma este a Potomac-parti nagy palotát hivatalosan is felavatták Leonard Bernstein *Miséjének* előadásával az Operaházban. E zene természeténél fogva mindazonáltal most még egy tényező lett vitatható a központtal kapcsolatban. És csakugyan, a viták már múlt vasárnap, az első nyilvános próbán elkezdődtek.

¹¹ Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 389.

¹² I. h.

¹³ Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988): 87.

¹⁴ Harold C. Schonberg, „Bernstein’s Mass Reflects His Broadway Background”. *The New York Times* (1971. szeptember 9.) Az eredeti angol szöveg forrása:
>www.leonardberstein.com/mass_nytimes_orig_review.pdf< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

Voltak, akik azonnal elvetették a Misét, mint vulgáris szemetet, gúnyosan megjegyezve, hogy méltó az épülethez. Voltak, akiket aggasztott a katolikus liturgia kezelése, különösen az a pillanat, mikor az oltáriszentséget összezúzzák. Voltak, akik azt mondták, hogy Bernstein pontosan rátapintott a lényegre, mik is a problémái ma az egyháznak, és hogy az ő Miséje igen helytálló kommentár a vallás problémáihoz.

És voltak azok, különösen a hallgatóság fiatal tagjai között, akik sikoltoztak, tapsoltak, éljeneztek és sírtak azt mondván, hogy ez volt a legszebb dolog, amit valaha hallottak [1].

•

Bernstein Miséjének szövege követi a katolikus liturgiát a Kyrie-től egészen az Agnus Dei-ig, de ez csak egy keret. Bernstein és Stephen Schwartz ugyanis további szövegeket hozzáadott. A mise egy-két hagyományosabb részében Bernstein stilizált, gregoriános jellegű részeket hoz létre, miként azt Stravinsky tette Zsoltárszimfóniájában [2].

Máshol pedig vadul keveredik minden. Hallhatunk rockot, a Broadway hangját, mely a West Side Storyra és a Fancy Free-re emlékeztet, ragát, Beatlest, balladákat, Coplandet, korálokat, evangelizációs összejövetelek zenéit, himnuszokat és indulót játszó fúvószenekarokat [3].

A mű hatalmas apparátust alkalmaz, több mint kétszáz fellépőt, és olvasva a stáblistát – a showbusiness csupa megbecsült személyiségéből áll. Díszlet: Oliver Smith; koreográfus: Alvin Ailey; jelmez: Frank Thompson; világítás: Gilbert Hemsley Jr.; a producer pedig Rodger L. Stevens volt.

A karmester a tehetséges Maurice Peress volt, akit Bernstein tíz évvel ezelőtt választott ki a New York-i Filharmonikusok asszisztens karmesterének. Mr. Peress karmestere még az Austin-i és a Corpus Christi Szimfonikusoknak is, mindkettő Texasból.

Ennek a Misének – melyet szerzője énekesek, táncosok és hangszerekek által előadott színpadi darabként ír le – története és egy sor helyszíne van. A pap-celebráns egy Krisztus-alak, aki az ifjúságból jön és végső soron vissza is tér oda. Ő jelképezi az ortodox vallást, mely nem működik többé [4].

Az ortodox vallás – sugallja Bernstein szövege – ugyanis nem állította meg a vietnámi öldöklést, és nem támogatta a békepárti Berrigan-testvérek törekvéseit. A *Dona nobis pacem*, a *Give Us Peace* a Mise határozott háborúellenes nyilatkozata. Ez az a pont, ahol a Pap elkezd megőrülni. Összetöri az oltáriszentséget, lerombolja az oltárt, megszabadítja magát a miseruhától. (A férfi örülési jelenetek meglehetősen ritkák. Peter Maxwell Davies-nek volt egy korábbi kísérlete pár évvel ezelőttről, az *Eight Songs for a Mad King*.) [5]

Amire a világnak szüksége van, mondja a Mise a százötven évvel korábban élt Beethoven nyomán, az az emberi testvériség. Kiemelt pont a kezek

nagy összefonódása, mikor a fiúkórus lemegy a színpadról a közönség közé megérintve őket, és az énekesek mindenki szemébe nézve súgják: Add tovább! A közönséget előnti a béke és a szeretet [6].

•

Ízlés dolga, ki hogy értékeli Leonard Bernstein *Miséjét*, mely szünet nélkül majdnem két óra hosszúságú. A mű szentimentális válaszokat ad korunk nagy problémáira. Zeneileg az egész egy stilisztikai fantazmagória, mely nagyon divatos technikákat használ, például a hangosítást. Minden ki van hangosítva, mint egy rock-koncerten, az énekesek, a zenekar és még a bőkezűen használt magnófelvételek is. A végeredmény fülrepsztó [7].

Az ilyen típusú partitúrával természetesen lehetetlen volt felmérni az Operaház akusztikáját. Ezzel meg kell várnunk péntek este a Beatrix Centit, Ginastera operájának előadását.

A divatos elemeket magában foglaló hangszerelés Hershy Kay és Jonathan Tunick munkája. A zenei elképzelések mind Bernsteintől származnak, de ahogy az a Broadway-musicalesknél lenni szokott, más kezek segítettek feltupírozni. A *Mise* legjobb részletei vitathatatlanul a Broadway-stílusú számok, a jazzes, igen ritmikus részek. Bernstein legjobb pillanataiban mindig is egy kifinomult, gyakorlott könnyű fajsúlyú zenét író komponista volt, aki lendületes dallamot vagy édesen folyó balladát ír. Ez az, ami az ő Broadway-i munkáiban olyan nagyszerű, és szerencsére a *Mise* kétharmada vidám és könnyűszívű.

De az ő többi, komolyabb zenéiben hajlamos nem eredeti hangot ütni. Mikor Bernstein a végtelennel küzd, általában veszteségen megy keresztül, mint a Jeremiás- és Kaddish-szimfóniáiban. És ez így van a *Misében* is. A komoly zenei tartalom hatásvadász és híg. Ez a felhígult liberalizmus határozza meg a mű üzenetét. És a végén a mű mind zeneileg, mind szövegileg lealacsonyodik egyfajta ügyes álpátoszba [8].

A szeretet és a testvériség ugyanis nem fogja megoldani a problémáinkat. Jobb lakások, munka mindenkinek és a Bill of Rights követése sokkal többet tehet. Akárhogyan is, akik a lehangosabban beszélnek az univerzális szeretetről, azok általában a legnagyobb gyűlölői is. E pillanatban a *Mise* csak kicsit több, mint divatos giccs. Ez valójában egy ál-komoly újragondolása a *misének*, ami véleményem szerint olcsó és közönséges. Ez egy showbusiness-*mise*, egy olyan muzsikusk munkája, aki kétségbeesetten akar valamit [9].

Szóval ez a *Mise* ezzel – ezen a héten. De mi lesz a következő évben?

* * *

[1] Harold C. Schonberg igen objektíven ismerteti olvasóival, hogy Bernstein *Miséje* milyen nagymértékben megosztotta a hallgatóságot. Paul Hume szeptember 20-i

kritikájából – mely a *The Washington Post*-ban jelent meg – még részletesebben értesülhetünk egy botrányos momentumról.

Ahogy a lármás tánc befejeződött a Pap visszatérésekor, egy hang, melynek tulajdonosát „középkorú, brit-akcentusú középkorú hölgy”-ként azonosíthattuk, vehemensen azt kiáltotta: „Pogány! Ez nem keresztény!” A társulat tagjai elmondták, hogy ezután azon kezdtek tanakodni: mit csinál majd a hang tulajdonosa, amikor hallja és látja az Agnus Dei alatt kibontakozó orgiát. Nem kellett csalódnuk benne. Mikor a pap a színpad legmagasabb pontján felkiáltott: „Pacem! Pacem!”, s teljes csönd borult a színpadra és a nézőtérre, még egyszer dühösen megszólalt a jogos megbotrányozás hangja: „Ez szentségtörés!” A közbeszóló tiltakozásokat annyira jól időzítették, hogy a közönségből először sokan azt gondolták, ez is a *Mise*, az előadás része. Nem az volt, ám a mű befejeztével senki nem akadt, aki előre jött volna, hogy mint tiltakozót beazonosítsa magát.¹⁵

Mindebből úgy tűnik, a közönség soraiból sokan nem értették vagy nem akarták érteni, hogy az oltáriszentség összetörése egy szimbólum, nem pedig szentségtörés. Bár Herman Berlinski írása a *Miséről* csak 1972 tavaszán jelent meg a *Sacred Music*-ban, gondolatai kétségkívül idetartoznak.¹⁶ Publikációjában a művet mint utolsó megszenteltelenítő momentumot ábrázolta, mely szándékosan fordult a tradicionális, szent szertartás ellen. A *Misét* áthatja a hedonizmus, a szerző saját rossz lelkiismeretét vallásos kifejezésmóddal elfedve nyugtatja – fogalmazott Berlinski.¹⁷

A nyilvános főpróbán jelen lévő Olga Koussevitzky, Serge Koussevitzky felesége és Leonard Bernstein jóbarátja maga is szentségtörőnek ítélte a darabot.¹⁸ Az oltáriszentség Bernstein művében az addigi világot, gondolkodásmódot képviselte, mely ilyen formában – a komponista szerint – nem létezhet tovább. Egyesek szerint azonban a sok tagadással Bernstein már-már túlzásba esett. Clytus Gottwald így írt a *Melos, Neue Zeitschrift für Musik*-ban:

¹⁵ Paul Hume: „At Mass: This is Sacrilegious!”. *The Washington Post* (1971. szeptember 20.) Az eredeti angol szöveg forrása: >www.bsomusic.org/main.taf?p=6,1,2,1,4< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹⁶ Herman Berlinski: „Bernstein’s Mass”. *Sacred Music* XCIX/January (1972): 3–8.

¹⁷ I. m: 8.

¹⁸ Joan Peyser: *Bernstein. A Biography* (New York: Beech Tree Books, 1987): 415.

A műben kultikus és show-elemek keverednek [...] a népszerű és a szimfonikus részek, a Musica Viva és a rock nem illik össze [...] nincs olyan állítás, tézis, amit Bernstein azonnal ne kérdőjelezne meg, ne fordítana ki.¹⁹

Egy másik helyen Gottwald a bernsteini alapeszméről és a zenei koncepcióról nyilatkozott:

Ami először is feltűnő és zavaró Bernstein zenéjében, az a gondtalan szinkretizmus. Egy kicsit úgy tűnik, hogy ezt erre a jelmondatra lehet visszavezetni: „Engem, mint amerikai, nem érdekelnek a különbségek. Rám mindegyik zene ugyanúgy érvényes.” (...) Egy olyan zenei koncepciónak, mint a bernsteini, megvannak a maga árnyoldalai. Túlságosan is emlékeztet az USA olvasztótégelyének meséjére, ahol minden es mindenki szövetségesevé válik egymásnak Amerika még nagyobb hírnevéért. Az „öleljétek át egymást” túlságosan is könnyen válik elleplező elemmé, amelynek az a feladata, hogy a figyelmet a valóságos hatalomról, ami Amerikát nyilvánvalóan tönkreteszi, elterelje. Bernstein zenéjét épp a pluralizmushoz való ragaszkodása teszi amerikaivá, de egyidejűleg hamis amerikaivá.²⁰

A szerző célja mindenesetre az volt, hogy elgondolkodtassa a hallgatót, s igen szélsőséges és színpadias eszközökkel érte el a megdöbbenés és a katarzis állapotát. Henry A. Kissinger, az elnök nemzetbiztonsági tanácsadója is tetszését fejezte ki Nan Robertsonnak, a *The New York Times* kritikusának, szűkszavú nyilatkozata alapvetően pozitív volt.²¹ Nem meglepő, hogy sokan voltak olyanok is, akik a darab hatása alá kerültek: a híres színész, Gregory Peck például élete legnagyobb színházi élményeként aposztrofálta az előadást;²² Paul Moore, New York püspöke pedig levélben gratulált a zeneszerzőnek, és biztosította arról, milyen mély hatást tett rá a darab.²³ „Szeretném ha tudná, milyen mélyen megindított a darab ötletessége és az a mély éleslátás, melyet a papság és az Oltáriszentség teológiája iránt mutatott... sok tekintetben az én életutam is volt.”²⁴ A katolikus kiadású

¹⁹ Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988): 62.

²⁰ Clytus Gottwald: „Leonard Bernstein’s Messe oder der Konstruktion der Blasphemie”. *Melos/NZM, II* (1976): 281.

²¹ >www.bsomusic.org/main.taf?p=6,1,2,1,4< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

²² I. m: 61.

²³ >www.leonardbernstein.com/mass_letters.htm< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

²⁴ Mervyn Cooke: *Bernstein: Mass.* Chandos, 2008. 15.

Commonweal egyenesen az utolsó népmisének titulálta Bernstein darabját.²⁵ Doráti Antal magyar karmester is elismerően nyilatkozott a műről, amely szerinte mély benyomást kelt az érzelmileg elkötelezett hallgatóságban.²⁶

[2] Schonberg két fontos észrevételt tesz, mely alapjaiban határozza meg a bernsteini kompozíciót. Az egyik állítás az, hogy bár a mű követi a katolikus mise főbb tételeit a hozzáadott huszadik századi szövegekkel együtt, ám mindez csak keretül szolgál a fő mondanivalónak. Találó megállapítása ez Schonbergnek, hiszen a műfaj csak díszletül szolgál az olyan egyetemes emberi gondolatok kifejezésének, mint a megbékélés, a szeretet és az emberek közötti testvériség.

A kritikus másik alapvető megfigyelése, hogy a *Mise* Stravinsky *Zsoltárszimfóniájának* hatását mutatja. Az a kompozíciós technika, melyben egyszerű, lépésekből álló dallamot komponál a szerző, majd ezt nyersanyagul használja egy bonyolult, ismétlődéseken és variációkon alapuló összetett ritmusképlet dallami anyagához, valóban bizonyíthatóan az orosz mestertől származik.

[3] A sajtóreceptió tanúsága szerint az ekleticizmus mint stiláris irányzat a darab achillesi pontjának bizonyul. Bernstein is így nyilatkozik erről:

Néha bizony aggódtam, hogy a darab eklecticismusa ellentmondó. Ténylegesen emlékszem, az egyik nap, amikor átjátszottam az első öt percet, ezt gondoltam: Te jó Isten! Olyannyira sok minden csörgedezik ebben, oly sok irányból; lehet, hogy máris szétromboltam a darabot, alighogy elkezdődött, már az első öt percben? [...] a mű lényege éppen az eklectikusság – ilyennek kell lennie.²⁷

A szerző szándéka tehát félreérthetetlen. A stílusjegyeket, műfajokat tudatosan használja, váltogatja, de ezeken belül soha nem keveri össze őket.

Ezt a tényt Linda Winer, a *Chicago Tribune* tudósítója észlelte leginkább, s a következőképp fogalmazta meg szeptember 9-én megjelenő kritikájában:

²⁵ William Anthony Sheppard: „Bitter Rituals for a Lost Nation: Partch's «Revelation in the Courthouse Park» and Bernstein's «Mass»”. *The Musical Quarterly* 80/3 (Autumn 1996): 461-499. 472.

²⁶ Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988): 6.

²⁷ I. m: 58.

Ő [Bernstein] eklektikusnak nevezi a stílust és az is – népdalokkal, blues-zal, latin letétekkel, rockkal, zsidó zenével, atonalitással és bernsteini megoldásokkal változtatva a darabon belül, jóllehet nem keveri össze őket. A *Mise* egy ünnepi szertartás és ez valóban az is volt.²⁸

[4] A Pap személye valóban rendkívül ellentmondásos. Egyrészt ő az a gitáros fiatalember, aki a darab elején gitárjának egyetlen pendítésével megszünteti a felvételtől lejátszott zenei káoszt, de ő az is, aki az oltáriszentség darabkáin táncol félig örülten, gúnyosan parodizálva önmagát. Egyik interjújában Juhász Előd a Pap figurájáról is megkérdezte a zeneszerzőt. Bernstein válasza igen érdekes volt.

Valójában annyira megzavart mindaz, ami megjelent róla, hogy ténylegesen nem is tudom, mi volt az eredeti szándékom... A Pap számomra mindig is az a valaki vagy valami, ami nélkül – vagyis ha nincs meg bennünk – nem tudunk élni, nélküle nem jutunk egyik napról a másikra, nem teszünk egy lépést sem. Az életünk mozgató minőségét képviseli.²⁹

Nagyon fontos eleme a dramaturgiának, hogy a Pap *fiatal*, s erről Schonberg nem tesz említést, talán mert nem értette meg a kompozíció e gondolatát. Az életkor azért fontos, mert értelemszerűen jobban magában hordozza a kételyeket, az újragondolás igényét, a hitet a dolgok megváltoztathatóságában: az ifjú Celebráns maga a megtestesült vívódás. Személye tehát hagyományörző és megújító is egyben. Ha elfogadjuk a krisztusi párhuzamot, akkor az ő szelíd megnyilvánulásai a megbocsájtó, szerető istenséget tárják elénk, az örülési jelenet pedig azt a Jézust, aki kötélből ostort fon, és kiúzi a kufárokat a templomból.

[5] Schonberg e mondata meglehetősen kemény politikai felhanggal bír. Megfogalmazásában érezhetjük, hogy véleménye szerint a bernsteini szöveg burkoltan a katolikus egyházat okolja a vietnámi eseményekért és általában a pacifista nézetek visszaszorulásáért. Kérdéses azonban, hogy a felelősséget egyértelműen át lehetne e hárítani az egyházra. A szövegkönyv szóban forgó szakasza valóban meglehetősen keményen fogalmaz, és követelő hangnemet üt meg.

²⁸ Linda Winer: „Making It Official With Bernstein’s Mass”. *Chicago Tribune* (1971. szeptember 9.) Az eredeti angol szöveg forrása: >www.bsomusic.org/main.taf?p=6,1,2,1,4< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

²⁹ Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988): 58.

Voltak vitáink, kétkedtünk Benned,
Választ adj most, ne zsoldárt és tervet.
Hozzál békét, ezt mi meg nem szegjük,
Adj már valamit, vagy mind elveszük!

Elég volt már a mennyei korszak,
Ha meg nem hallgatsz, jöjjön erőszak,
Ha egy szebb világ el nem jön gyorsan,
Ezt elpusztítjuk tűzzel és vassal.³⁰

E sorokat Schonberg kifejezetten háborúellenes nyilatkozatnak tekinti, de lehetséges, hogy inkább általánosabb érvényűek e gondolatok: a hitében elbizonytalanodott huszadik századi ember rend utáni vágyát fejezik ki. A régi értékek megkérdőjeleződtek, a jövő nem nyújt semmilyen perspektívát, ezt a bizonytalanságot akarják a szereplők megszüntetni – ha kell, erőszakkal. Dürenmatt híres drámájában, a *Fizikusok*ban a főszereplők önként vonulnak ideggyógyintézetbe, mert úgy gondolják, a világ annyira megőrült, hogy a ténylegesen őrül emberek között van inkább a helyük.

Ez az 1961-es alapszemlélet adaptálható tíz évvel későbbre is, mikor is a Pap ráébred: a mostani világot nem lehet ép ésszel kibírni, meg kell semmisíteni, hogy aztán a romokon új dolgok születhessenek. Bernstein így nyilatkozik erről:

[...] a teljes szereplőgárda – szó szerint – mozdulatlaná válik a színpadon. Százhatvan ember ül ott, egyik sem tud lélegezni, mozdulni vagy tovább lépni az életben – a lezajlott törés miatt. Sok minden összetört: az edény, a szereplő pszichéje – és maga a hit. És ekkor: mindenkinek önmagába kell igen-igen mélyen tekinteni, hogy rájöjjön: mi az, amit ő tört szét.³¹

[6] Nem véletlen, hogy a kritikus Beethoven nevét említi – a párhuzamnak több oka is van. Az egyik, hogy a második zenekari közjátékban, mely műfaji meghatározásként a meditáció címet viseli, Bernstein a *9. szimfónia* IV. tételének dallamait idézi. (Erről részletesebben lásd a 3.2. fejezetet.) A másik ok pedig Bernstein hasonló gondolkodásában rejlik: ő is hisz az emberek közötti

³⁰ dr. Mericske Ernő fordítása

³¹ I. m: 59.

testvériségben, a szeretetben és a megbocsájtásban. Ezt – mint a zeneszerző itt következő soraiban olvashatjuk – meglehetősen hatásos módon, romantikus gesztusrendszerrel oldja meg a kompozíció végén.

Színházban még sohasem láttam a szeretet ilyen megnyilvánulásait oly sok együttműködő között... Az egymás iránti és a műhöz kapcsolódó vonzalom, türelem és odaadás nőttön nőtt – a szeretet érzése töltötte be az egész atmoszférát. Birtokolni kezdték a darabot: elvették tőlem – és magukévá tették azt.

Tudom, mindez nagyon szentimentálisan hangzik, és ezt a sajátos „szeretetteli” atmoszférát bemocskolja és megszentelteleníti újra és újra a cinikus sajtó – de nekik fogalmuk sincs, valójában mi is történik. Igen, ez egyfajta szeretet, szerelem, de néhányuknak igen nehéz elhinni, hogy – ez minden.³²

A kritika ezen pontjáig Schonberg tényeket ismertetett, adatokat sorolt föl, objektíven leírta a bemutató legfontosabb ismérveit. A kritika további részében állást foglal, személyes véleményt alkot, képviselve azt a magatartástípust, amit Bernstein fenti interjújában „cinikus sajtó”-ként aposztrofált.

[7] Bár nem tudhatjuk, hogy a bemutatón a hangosítás milyen mértékű volt és a hangerő relatív viszonylatban valóban fülsértő volt-e, a kritikus szavaiból ettől a ponttól fogva egy olyanfajta állásfoglalás érződik ki, mely eleve elítéli az akkori könnyed hangvétellű amerikai zene jellegzetességeit, tehát az elektromos, kierősített hangszerek uralmát. Ugyanakkor nem mindenki osztotta az ő nézetét. Martin Bernheimer a *Los Angeles Times*ban szeptember 10-én megjelent kritikájában így fogalmazott:

Bernstein figyelemreméltó hatást ért el élő és rögzített zenei impulzusok keverésével, rendkívül ügyesen áthidalta a zenei generációs szakadékot... Az előadás lenyűgöző volt. Briliáns a hangos és harsány részletekben, a csendes és áhítatos szakaszokban, és a rockos és szentimentális passzázásokban [egyaránt].³³

³² I. m: 60.

³³ Martin Bernheimer: „Bernstein 'Mass' Opens Kennedy Center”. *Los Angeles Times* (1971. szeptember 10.) Az eredeti angol szöveg forrása: >www.bsomusic.org/main.taf?p=6,1,2,1,4< (Utolsó meglátás: 2013. október 30.)

[8] A kritikus – mint korábban is láttuk – mintha nem vette volna észre, hogy mi miért történik a darabban. A stílusok találó váltakozását, mint szimbólumot nem érzékelte, a komoly részeket egyszerű hatásvadásznak titulálta, a mű üzenetében felhígult liberalizmust és ügyes álpátoszt látott. Egyedül a könnyen befogadható Broadway-stílusú számoknak kegyelmezett, holott azok sokszor csak kontrasztáló anyagként viselkednek a drámai mondanivaló érdekében. Lehetséges, hogy a vitriolos tollú újságíró nem merte elismerni azt a tényt, hogy olyan összetettséggű művel találkozott, melyből első hallgatásra számos elemet nem érthetett meg sem ő, sem más, a darabot befogadó személy, így az egyszerű utat választva pár gúnyos mondattal leírta a kompozíciót.

Paul Hume szeptember 20-i kritikájából idéztünk már, de „Zenei gondolatok bősége Bernstein *Miséjében*” címmel megjelent egy másik írása is október 3-án, melyben Schonbergnél sokkal óvatosabban és pozitívabban nyilatkozott a kompozícióról.

Leonard Bernstein *Miséjének* hatása olyan erős, amikor „totális színház”-i élményként – ahogy azt Bernstein az alcímben mondja – tapasztaljuk meg, hogy könnyű róla hosszasan vitatkozni teológiai, társadalmi és politikai szempontból. És mert a mű oly erősen mozdul el a fent említett területekre, az első bírálatok hajlamosak voltak lebecsülni a *Mise* zenei tartalmát. De a partitúra alapos tanulmányozása megmutatja az aprólékosan átgondolt részletek hosszú vonulata nyomán kibontakozó zenei gondolatok gazdagságát, melyen az egész mű alapszik, és az összefonódó tematikus anyagok apró csodáit, melyek [a mise] megdöbbentően gazdag kidolgozását alkotják.³⁴

[9] Bár a mű alapos ismeretében alapvetően nem tűnik meggyőzőnek a kritikus végkövetkeztetése, egy dologban biztosan igaza van Schonbergnek: Bernstein valóban kétségbeesetten akar valamit. Kétségbeesetten keresi világának megváltozott viszonyát azokhoz az egyetemes értékekhez, melyekhez elkötelezetten ragaszkodik. Nem szabad elfelejteni, hogy mint karmester számos olyan darabot dirigált – gondolhatunk csak Beethoven zenéire, a *Fidelióra* és a *9. szimfóniára* –, melyben az univerzális szeretet, ahogy a kritikus fogalmaz, fontos gondolat volt, és nem

³⁴ Paul Hume: „Wealth of Musical Ideas in Bernstein’s Mass”. *The Washington Post* (1971. október 3.) Az eredeti angol szöveg forrása: >www.bsomusic.org/main.taf?p=6,1,2,1,4< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

kellemetlen, ódivatú és talán megmosolyogtató fantazmagória, hanem egy olyan cél, melyet a különböző korok újra és újra ideálként kitűztek maguk elé.

Szeptember 12-én Richard T. C. Peard tiszteletes szentbeszéde a washingtoni St. Alban's Parish-ban Bernstein *Miséjéről* szólt. Az atya így kommentálta a színházi élményét:

A római katolikus misét egy zsidó szerző igen érzékenyen és napjaink világának szociális helyzetére nagyon fogékonyan tolmácsolta, mélyen átérezve a klérus aggodalmait. Egy mise, mely oly hihetetlenül őszinte, hogy fáj. A *Mise* elkerüli a régi sémákat, új megközelítésben fejezi ki szükségünket Isten, a Megváltó iránt, szükségünket a közösség és egymás iránt abban a világban, ahol oly sok minden elromlott. Olyan mise volt, melynek szavait mindannyian érthettük – szavak, amiket mi nem mondtunk, különösen a szentmisével kapcsolatban, mert istenkáromlásnak gondolnánk. De Bernstein őszinte.³⁵

Az episzkopális egyház papja tehát haladóbb gondolkodásúnak bizonyult, mint a híres kritikus. Rájött arra, hogy a szentmise és közvetve a hit nem egy megkövesedett dogma, mely változatlan és merev évszázadokon át, hanem egy olyan forma, mely rugalmasan alakul a világ változásaival együtt. A *régi sémák* és az *új megközelítés* kifejezések kulcsszavaknak bizonyultak Bernstein *Miséjének* megértésében. Richard T. C. Peard tiszteletes átérezte a darabban szereplő Pap lelki tusáját. Kissé vad képzettársításokkal, csapongó gondolatmenettel – ahogy az egy szentbeszédben nem meglepő – személyes vallomás jelleggel ezt mondta a híveknek:

Természetesen én csak a magam nevében beszélhetek, de fogadnék, hogy ebben a pillanatban a templomban a papság nagy része osztja a Pap aggodását, örületét, és azonosul vele [...] Mostanában azon tűnődöm, mely dolgok fontosak, melyek valódiak – milyen erőt, örömet és szeretetet adhat valaki az embereknek – néha ez zavarba hoz. Mi az, ami csak tradíció és mi az, ami valódi érték? Bernstein újra megmutatja, mily mélyen és őszintén aggódik az emberiség iránt függetlenül attól, hogy a papságról vagy világi személyekről van szó. Az aggodalom nem hagyható figyelmen kívül a *Misében* sem.³⁶

A premieren számos fontos, illusztris vendég vett részt. A korábban már említett két legfontosabb távolmaradón, Nixon elnökön és Jacky Kennedyn kívül ott

³⁵ >www.leonardbernstein.com/mass_publications.htm< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

³⁶ I. m.

volt Mrs. Rose Kennedy, idős édesanyja a Kennedy-fivéreknek, Edward Kennedy szenátor, az életben maradt fiú és felesége, Washington polgármestere és felesége, Henry Kissinger, Aaron Copland és sok republikánus, hogy csak kiragadjunk párat a megjelent 2200 főnyi hallgatóságból.³⁷ A függöny a fél nyolcas tervezett kezdés helyett csak este nyolc órakor gördült fel. Az előadásról készült két kép megtekinthető a Függelékben (Függelék 10.). Mikor az előadók a mű végére értek, Peter Grandenwitz tudósítása szerint három percig mozdulatlanság és tökéletes csönd volt a teremben, azután pedig kitört a fél óráig zúgó ováció.³⁸ Bernstein bársonyszmokingot viselt és az előadás végén sírt. Megcsókolta Joan Kennedyt, Aaron Copland-et és feleségét, Feliciát. Hatalmas ölelést kapott az idős Kennedy-mama és minden előadó, aki csak Bernstein közelébe került.³⁹

Egyet biztosan állíthatunk: a mű a közönségre és a kritikusokra is egyaránt erős hatást gyakorolt. Mondanivalója igen mély, az emberiség sorsával, hitével, világképével foglalkozik és zeneileg igen sokszínű. A komponista a bemutató után éveken keresztül kapta a különböző leveleket, melyek egyfelől olyan lelkes rajongóktól érkeztek, akik a mű által lettek újra hívők, templomba járók, másrészt olyan levelek is érkeztek – főleg rabbiktól –, akik nem értették, mi köze lehet egy zsidó zeneszerzőnek a katolikus miséhez. Vitatták Bernstein koncepcióját, szentségtörésről beszéltek, mások rajongók lettek. Én úgy gondolom: a műfaj csak egy megnyilatkozási lehetőség volt a zeneszerzőnek arról a témáról, ami épp aktuálisan a legjobban foglalkoztatta.

³⁷ Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 406.

³⁸ Habakuk Traber: „A Controversial Piece of History”. *Harmonia mundi* 2005: 15.

³⁹ Humphrey Burton: *Leonard Bernstein* (New York: Doubleday, 1994): 406.

3. A *Mise* zenei elemzése

3.1. A *Mise* eklekticizmusa a tropusok tükrében

Bernstein tárgyalandó művében nagy szerepet játszik a mise különböző tételeinek egymástól eltérő zenei és stíláriis megfogalmazása. A mű az eklekticizmus jegyeit viseli, megtalálható benne a *musical*, a gospel, a spirituálé, a dzsessz, a rock, a blues, sőt még a szeriális zene jellegzetes vonásai is.¹ Miért e sokszínűség? Azért talán, mert a zeneszerző kifejezési szándékai az önmagában vett stílus jellemvonásaira, valamint a különböző zenei szakaszok jellemzőinek egymásra hatására épülnek. Ezek maximálisan és sokszor szélsőségesen hatnak a hallgatóra, mert az egyikből a másikba való váltás szándékosan hirtelen és ezáltal váratlan. Vizsgáljuk meg most sorban e műfajokat, melyik milyen tulajdonságaival járul hozzá a kompozíció színességéhez.

A tropus a liturgikus énekben egy betoldás, mely a görög troposz-fordulat, figura szóból ered.² Bernstein művében számtalan ilyen tropussal, betoldással találkozhatunk, melyek mindig az adott kor emberének véleményét tükrözik talmudikus kommentárokkal.³ Nem ismeretlen ez a megoldás, hiszen Johann Sebastian Bach *Máté passiójában* is több idősíkon zajlanak az események: a passió ideje és Bach kora párhuzamosan van jelen a darabban. A *Misében* általában a latin szöveg után *in medias res* angol nyelven robban be a tropus, stíláriisan kontrasztálva az azt megelőző zenei megfogalmazással. Könnýüzenei értelemben ezek dalok, *songok*, strófikus költemények zenei letétei, melyek mindig egy alaplétktetésben írónak vagy egy műfaj jellemző elemeit használják.

Az első ilyen tropus a bűnbánati részben, a Confiteor után található, címe „I Don't Know” (Nem tudom). A dal ütemmutatója 6/8, melyben gyakran található hangsúly a harmadik és a hatodik kis értéken. Ez nyugtalanná, vibrálóan feszültté teszi a zenét. Ehhez társul a Confiteorból örökölt motívum, mely vezérfonalként szövi át a tárgyalt részt.

¹ >www.mixonline.hu/Cikk.aspx?id=19129< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

² Rajeczky Benjámín: „Tropus”. In: Bartha Dénes (szerk): *Zenei Lexikon. Átdolgozott új kiadás.* 3: 544.

³ Robert Hilferty: Leonard Bernstein. Mass. Naxos: 2009. 4.

Heavy blues
Lo stesso tempo (♩. = 80+)

Traps
 Ride Cym. S.D. *legg.*
 B.D. *f* *p sub.* *f sub.*

ROCK BAND
 Electric Guitar
 1 (distortion on) *f* (distortion off) *f*
 2 (pesante) *f marcato* *p legg.*

Bass Guitar
f marcato *p legg.* *f marc.*

Keyboard I
f *p sub. legg.* *f marc.*

STREET CHORUS (Men) *f*
 84 Con - fi - te - or, con - fi - te - or...

1. kottapélda: „I Don't Know”

A tempójelzés mellé Bernstein odairta műfaji instrukcióként is: *Heavy blues*, mely egyértelműen meghatározza az előadásmódot. Énekesnek egy rock-énekest kér a szerző, kottájában pontosan lejegyezve a stílusra jellemző előkéket, díszítéseket. Miért mindez? Miért kell ennyire megváltozni stílusra e szakasznak? Talán azért, mert az 1970-as években egy amerikai zeneszerző ezzel az eszközzel tudta legjobban kifejezni a kor fiatalságának gondolataiban az értékválságot, a bizonytalanságot, a holnapra való legyintést. A szöveg remekül ábrázolja ezt az életérzést, mely a második versszakban fogalmazódik meg a legkifejezőbben:

What I say I don't feel	Mit mondok, nem érzem,
What I feel I don't show	Mit érzek, nem mutatom,
What I show isn't real	Amit mutatok, az nem igaz,
What is real, Lord – I don't know.	Mi az igaz, Uram? Nem tudom. ⁴

Természetesen a *Rock Band*, a rockegyüttes kíséri az énekest, melynek hangszerösszeállításához – a dobszerelés, az elektromos gitárok, a basszusgitár és a szintetizátor mellé – rézfúvósok társulnak. A lengőchin folyamatosan nyolcadokat játszik, ez adja a rockos atmoszférát, a fent említett *off-beates* hangsúlyok pedig

⁴ dr. Mericske Ernő fordítása

elbizonytalanítják a hallgatót, hol is a fősúly a zenében. A korábbi kottarészlet mindig *forte* dinamikával szólal meg, mely örökösen kiemelkedik a *piano* környezetből. Formailag a trió helyén hirtelen megváltozik a lüktetés, hiszen a versben a remény, a jövőbe vetett pozitív hit fogalmazódik meg. *Urgent* (sürgetve), írja a komponista, ezen felül folyamatosan változik az ütemmutató: 4/4, 9/8 és 5/8 biztosítja a változatosságot.

Mikor újra visszatér az „I Don't Know”-szöveg, akkor egy diszkant szólam is csatlakozik az együtteshez. A zeneszerző választása sok szempontból találó. A *discantus* a latin *discantare* igéből származik, jelentése: valamivel szemben, valamitől elénekelni.⁵ Ez megvalósul, mert az új szólam nem csupán zenei duplázása, hanem érdekes harmóniai kiegészítése az első rock-énekes szólamának. Másik jelentése a szónak: kettős, páros ének, ez is adott.⁶ A harmadik találó ok a diszkant szólam bevonására pedig az, hogy a szerző korában – ha a *musicalek* világát nézzük – nagy divatja volt a nagyon magas tenor szólam alkalmazásának. Elvárás volt, hogy ezek a szólisták nem a *bel canto* technikát alkalmazva kontratenor hangmagasságokat is tudjanak énekelni. Később számos példa bizonyítja e szerepkör népszerűségét, gondoljunk itt Júdás szerepére Andrew Lloyd Webber *Jézus Krisztus Szupersztár* című darabjában, vagy a magyar Szörényi Levente-Bródy János szerzőpáros művére, az *István a királyra*.

„I Don't Know” – éneklő utoljára a rock-tenor és a diszkant szólam, amit a vezérmotívumszerű ritmusképlet követ. Ez egyben átvezetés is a következő dalra, tropusra, mely az „Easy” (Könnyű) címet viseli. Változik a műfaj, blues-énekest kér a szerző, mivel a vers tartalmához ez illik a legjobban. Mit is ért Bernstein azon, hogy „könnyű”? Az első versszak egy kényes kérdést feszeget, miszerint roppant könnyű elmenni egy paphoz, elmondani neki a gyónásban majdnem mindent, bízva a kötelező feloldozásban. A lassú blues-zene tökéletesen laza és profán atmoszférát teremt, melyben érezhető az énekes által megszemélyesített utca emberének emberi gyarlósága, erkölcsi válsága. A zenekar hangszerelése hasonló az előzőhöz, de eltűnnek az elektromos gitárok, viszont a komponista tubát ír sok helyre, mely pikánsná, sokszor csipkelődővé teszi a zenét.

⁵ Rajeczky Benjámin: „Discantus”. In: Bartha Dénes (szerk): *Zenei Lexikon. Átdolgozott új kiadás.* 1:484.

⁶ I. h.

A továbbiakban versszakonként változnak az énekesek és ez által kötelező érvényűen a kíséret műfaja és ritmikája is. Az első blues-énekes után a második rock-énekes következik, a második blues-énekes után a harmadik rock-szólista, hogy a sort a harmadik blues-énekes zárja. Szavaikból különféle sorsokba pillanthatunk bele, az élethez való hozzáállás megannyi stációja tárul szemünk elé. A harmadik rock-énekes versszaka kitűnően példázza a kor emberének problémáit.

What I need I don't have
 What I have I don't own
 What I own I don't want
 What I want, Lord, I don't know.

Mi kell nekem, az nincs,
 Amim van, az nem enyém,
 Ami az enyém, azt nem akarom,
 Mit akarok, Uram? Nem tudom.

211
 Hn. in F
 Tpt. in C
 Traps
 El. Guit.
 Bs. Guit.
 Keybd. I
 2nd Blues S.
 3rd Rock S.
 211 need I don't have, What I have I don't own, What I

2. kottapélda: „Easy”

A blues-zene szvinges alapüktetése és a rock-részek dübörgése – melyet a lengőchin állandó nyolcadmozgása biztosít – folyamatosan váltakozik. Az énekesek úgymond egymás szavába vágnak, a hangszerelés kiegészül ismét harsonákkal és kürtökkel, és mindig visszatér a fenti kottapéldával illusztrált vezérmotívum. A tropust a blues-téma egyre halkuló akkordsora zárja, melyben a három blues- és a

három rock-énekes együtt éneklí a korábbi versszakok zenei idézeteit, széthulló morzsáit, valamint a dal címét: „Easy”. A zene elcsendesedik, és a kórus szinte ott folytatja latin nyelven a bűnbánati imát, ahol percekkel azelőtt elhagyta.

A következő tropussal a Glória után találkozunk, címe „Half of the People” (Az emberek fele). Zenei anyagát tekintve tökéletes azonosságot mutat a korábbi Dicsőséggel, ám míg azt a *Pit Orchestra*, a zenekari árokban helyet foglaló szimfonikus zenekar kísérte, ehhez *Street Instruments*, vagyis utcai hangszerek biztosítják az alapot, nevezetesen rézfúvósok, sok-sok ütőhangszer és egy bendzsó. A hangszerezés ismét önmagáért beszél, a szent szöveg után a nyers valóság trivialitásával szembesülünk.

156 (Lo stesso tempo)

1 Trumpet in C
2
3
4

1 Trombone
2
3

Tuba
3

Banjo (or 12-string acoustic)
E Maj. g min. E g E g E g E g

Traps
H.H. S.D. B.D.

Claves Bottles Tambourine
a3

Steel Drums (3)

S
A
T
B

156 A - men! *Half of the peo-ple are stoned And the oth-er half are wait-ing for the

3. kottapélda: „Half of the People”

A cím furcsának hathat első hallásra, mert nem értjük, milyen csoportosítás szerint beszélünk az emberek feléről, és hogy oszthatjuk őket két részre. Ki tartozik az egyikbe és ki a másikba? – vetődik föl a kérdés, melyre a vers példákkal válaszol. Míg az emberek felét – írja a költemény – már megkövezték, a maradékra ez később vár. Míg az emberek fele megfulladt, a többi rossz irányba úszik. Ezek a képek mind egy pesszimista világnézet lenyomatai, melyben ellentétben áll a templom istenfélő

és valahol magába záruló, zárkózó világa az utcán, a hétköznapokban megélt, keserűbb léttel.

A kíséretben mindig jelen van a szinkópa, ami a nyugtalanságot és a türelmetlenséget jelképezi. A vokális szólamokban ugyanezt bizonyítja az indulás pillanata, amelynél sosem kezdődik a zene az első ütem súlyra, mindig egy negyed vagy egy nyolcad szünet után hallhatjuk a kórust. Az adott rész zenei sokszínűségéhez járul hozzá az is, amikor az utcai kórus egy tartott hangja alatt a fő vegyeskar a latin nyelvű Glóriából recitál egy részletet: „miserere nobis, suscipe deprecationem nostram”. A szakasz végére vadul kántálja mindenki a tropus első sorát, illetve a *Nowhere* (sehol) szót.

193 **Wild**

1 Tpt. in C *ff*

2 *ff*

3 *ff*

4 *ff*

1 Tbn. *(loco) ff*

2 *ff*

3 *ff*

4 *ff*

Tuba *a2*

Banjo *ff* Tuba sua bassa ad lib. E Maj. g min. E *ff* E g E g E g E g

Traps *ff* H.H. S.D. rim shots B.D. *ff*

Claves *ff* *a3*

Bottles *ff*

Tamb. *ff*

Stl. Dms. *ff*

STREET CHORUS *ff* **Wild**

S where, No - where, no - where, no - where, no - where.

A *ff*

T where, Half of the peo-ple are stoned And the oth-er half are wait-ing for the next e - lec - tion...

E *ff*

193

4. kottapélda: „Half of the People”

Ez a tropus tehát az elkeseredett embert mutatja, aki sorsa beteljesedésére vár. A partitúrában megtalálhatjuk Bernstein megjegyzését, miszerint a vers Paul Simon karácsonyi ajándéka számára, melyet stílusosan a latin *Gratias* szóval notál a vezérkönyvben.

A No. 4-gyel jelölt tropus gyökeresen más ember éneke, mint a korábbiaké. A cím rendkívül egyszerű: „Thank You” (Köszönöm). Jellemzően ezt a lírai dalt a komponista nem rock- és nem is blues-énekesre bízta, hanem egy *bel canto* technikával énekelő szoprán szólistára, akit klasszikus szimfonikus hangszerek

kísérnek. Az elbeszélő hálát ad ebben a múltban kapott szép napokért, a hálaadás gyönyörű érzéséért és a szerelméért. Majd elkezd beszélni a jelenről és meglepő módon azt mondja, hogy már nem kell a Glória, nem ad hálát, elmúlt az érzés és ezt is köszöni. A látszólag paradoxont a zene kiegyensúlyozottsága – főleg a korábbi tropusok tükrében – és a két versszak eltérő mondanivalója ellenére meglévő stílusegysége oldja fel. Zenei gyöngyszem a jelenet végén halkán a háttérből felhangzó kórus suttogása: „Az emberek fele megfullad, a másik fele rossz irányba úszik”. Visszatért tehát a pesszimista kép átalakítva utólag is a korábbi gondolatokat, melyek a hallgatóra hatottak. A Pap felszólítása: „Imádkozzunk!” – zárja le ezt az összetett, tablószerű, nagy színházi jelenetet.

259

Fl. 1

Eng. Hn.

Cl. 1 in Bb

Bs. Cl.

Bsn. 1

con sord.

morendo niente

Tbn. 1

2

ppp

con sord.

Tuba

ppp

Rock Bs. Guit.

ppp

Tom-toms Cym.

Traps

B.D.

ppp

Stl. Drms.

ppp

CELEBRANT: (speaking) Let us pray.

SOPRANO, ALTO *ppp* (whispering)

TENOR, BASS *ppp* (whispering)

Half the peo-ple are drowned, and the oth-er half Are swim-ming in the wrong di - rec - tion.

Half the peo-ple are drowned, and the oth-er half Are swim-ming in the wrong di - rec - tion.

259

attacca

5. kottapélda: „Thank You”

Minden szentmisének egyik legfontosabb alappillére a Credo. Mi más lehetne, hisz e gyönyörű szövegben benne foglalják a katolikus egyház minden hittétele, a Teremtéstől egészen Krisztus halálával történő megváltásig és az örök életbe vetett hitig. E komplex egész tartalmilag igen sűrű, szövegileg is a

legterjedelmesebb, így általában ez a leghosszabb tétel a misékben. A zeneszerzőknek ebben a tételben nyílik alkalmuk a legsokszínűbb és legváltozatosabb zenét komponálni mind karakter, mind tempó szempontjából.

Bernstein nem ezt a bevett utat választja. A latin nyelvű Credót vegyeskarra és ütőhangszerekre bízta, de úgy, hogy felvételről játszatja be a zenét. Ez már önmagában egyfajta eltávolítása az anyagnak, ám ez még csak egy eszköz az új mondanivaló megfogalmazásához. A vegyeskar végig *unisono* énekel, az ütemmutató állandóan változik, de folyamatosan csak negyedekben komponál a szerző. A szillabikus szerkesztésnek ez az unalomig ismételt formája gépiessé, megfáradttá teszi a felhangzó részt, megjelenítve a hallgatóknak a huszadik századi ember kiüresedett, monoton fásultságát. Az ütőhangszerek csak közbe-közbe játszanak egy-két hangot, inkább a hely extremitását erősítik, nem mint egyenlő társak vesznek részt itt a darabban. A partitúra lábjegyzetében külön megemlíti a szerző, hogy a kórus tetszés szerint vehet levegőt, de a jellel (↵) megjelölt hangok között tilos. Mivel szinte minden ütemben van pár hang, amit jellel kötött össze a komponista, ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy szünet nélkül énekel a kórus, tehát váltott levegővétellel oldják meg a folyamatos éneklés látszatát.

6. kottapélda: Credo

Mindez azért fontos, mert ezt a magnóról felhangzó zenei anyagot szakítja félbe négy tropus. A lelketlenül darált szent szöveg, mely a hangfalakból árad, éles kontrasztot alkot az utána következő dallal, a „Non Credo”-val. E címet olvasva rögtön eszünkbe jut Giuseppe Verdi *Otello*jának Jago énekelt Non Credo-ja, illetve Anti Credo-ja, ám itt a cím mást takar. A bariton énekes arról énekel, hogy Isten mindig választhatott, de számára, mint ember számára nem adatik választási

lehetőség ebben a világban. Nem hisz, nem hihet, hiszen számára minden bizonytalan. „Give me a choice!” (Adj számomra lehetőséget!) – hangzik fel panaszkiáltásként a fohász, a főhős ember akar lenni egy embertelen világban.

Érdekes, hogy hangzásban óriási ellentét feszül a magnóról elhangzott „Credo” és a közbeékelt „Non Credo” között, ám zeneileg közös alapot képez a basszusban folyamatosan lüktető negyedmozgás. Az énekes az angol szöveget anyagszerűen, a szabadság látszatát keltve kell hogy énekelje, hogy az időnként közbeszúrt gitárakkordok még izgalmasabbá tehesék a dalt. Fundamentumként még egy kétszólamú férfikar is színesíti a részt, ismételve mindig azt a mondattöredéket, ahol az énekes tart:

- „and was made man” (és emberré lett)
- „possibly yes, probably no” (talán igen, valószínűleg nem)

The image shows a musical score for a rock band and a male group. The rock band section includes Traps, El. Guit. (1 and 2), Bs. Guit., and Keybd. I. The male group section includes Bar. Solo and two vocal parts. The lyrics are: "man. You, God, chose to be-come a man. To pay the earth. a small so-cial call I tell you, sir, you nev-er were A man at all. And was made man, man, And was made man. And was made man, man, And was made man." The score is marked with a 6/8 time signature and includes dynamic markings like *pp*.

7. kottapélda: „Non Credo”

Ahogy közbevágott a zenekar a Non Credóval, úgy szakítja félbe a zenei folyamatot a latin nyelvű Credo folytatása. A szerző még arra is figyel, hogy a két anyag kapcsolása olyan legyen, mintha egy szó vagy kifejezés folytatódna egy másik nyelven. Így következett először az „et homo factus est” után az „and was made man” (emberré lett), majd most a visszaváltásnál az énekes nem tudja kimondani: „I want to say credo”. Szeretné mondani, hogy Credo, de csak odáig jut: „I want to say

cr...”, a felvétel pedig folytatja: „Crucifixus etiam pro nobis” (értünk keresztre feszítették).

A tárgyalt szakasz második tropusa a „Hurry” (Sietek) című dal, amely egy másik embertípust mutat be nekünk. Az új személyiség türelmetlen, már úgy érzi, készen áll, siettetni Istent, jöjjön el már végre közénk. Az előző dal kíséretéhez képest – melyet a *Rock Band* látott el – itt a *Blues Band* és három szaxofon játszik. E hangzás sokkal lágyabb és puhább karaktert körvonalaz, az énekes hangfaja is ehhez idomul, mezzo-szopránt ír elő a komponista. Míg az eleje csipkelődő hangvételű, sok rövid hanggal bíró zene, hiszen a türelmetlenségről szól, addig a folytatás sokkal énekszerűbb, *legato*-muzsika. Számtalan szép képben mondja el a vers főhőse, mi mindent tett meg azért, hogy készen álljon az Úr érkezését várva.

16

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Traps

BLUES BAND

Keybd. II

Bs. Guit.

Mezzo Solo

16 Went to church for clear-ance and I'm clean And stea- dy. Hur-ry. While I'm wait-ing I can get my

crusc.

8. kottapélda: „Hurry”

Közbevág a Credo, de csak négy sor erejéig, melynek záró momentuma: „non erit finis” (nem lesz vége). Ezt a latin gondolatot folytatja nem teljesen szó szerint Bernstein: „World Without End” (Vég nélküli világ), de művészileg inkább örök világnak lehetne fordítani e címet. Bár jelen írás nem vállalkozik a magyar fordító, dr. Mericske Ernő munkájának elemzésére, e tropus két versszaka oly megkapó szépségű és művészi értékkel bír, hogy érdemes felidézni.

Whispers of living, echoes of warning	Bajt jósló visszhang, suttogó élet,
Phantoms of laughter on the edges of morning.	Nevetés fantomja bús hajnalra ébred.
World without end spins endlessly on	Az örök világ folyton forog,
Only the men who lived here are gone.	De élő ember nincs többé ott.

Dark are the cities, dead is the ocean	Halott a tenger, sötét a város,
Silent and sickly are the remnants of motion	Csendes és beteg, nincsen mozgás se már most.
World without end turns mindlessly round	Örök a világ, de bénán forog,
Never a sentry, never a sound.	Nincs ott egy hang se, ör sincsen ott.

A *Rock Band* és a *Blues Band* hangzása után új szín a fúvóskar és a hárfa szerepeltetése a zenekari kíséretben. A mezzo-szoprán énekesnő motívumai csapongóak, egy felfelé hajló dallamot mindig egy lefelé forduló ív követ. A zeneszerző utasítása: *restless* (nyugtalanul), mely tökéletesen szimbiózisban van a tartalmi mondanivalóval. Ezt a tényt segíti a 7/8-os ütemmutató aszimmetriája, mindig változóan pulzáló ritmusai.

The musical score is arranged in four systems. The first system is for Horn in F (Hn. in F), with staves 1 and 2. The second system is for Traps, with staves 3 and 4, including markings for S.D., Cym., and B.D. The third system is for Harp, with staves 5 and 6. The fourth system is for Mezzo Solo, with staff 7. The lyrics are: "ech-oes of warn-ing, Phan-toms of laugh-ter on the edg-es of morn-ing. World with-out end spins end-less-ly on,". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "con sord." and "p".

9. kottapélda: „World Without End”

Az egész dal egy nyomasztó látomás a világ végéről, de nem a *dies irae*-i értelemben. Itt nincsenek démoni képek, szélsőséges dinamikával megmutatott drámai fordulatok. Van azonban szorongás, nyugtalanság, olyasfajta félelem, mely nem kap feloldást a jövőben. A dal triós formájú, melynek középhésztésében magasabb

regiszterben énekel az énekes. Felkiáltásai, eszpresszív megnyilvánulásai csak még döböntebbé, még feszültebbé teszik a kezdő motívum visszatértét.

„No one to anything” (Nincs senki semmire) – mondja a szólista, és miközben lemondóan ismételteti e frázist, újra magnófelvétel szakítja meg a tropust. Már a Hiszek a Szentlélekben-szakasznál tart a latin nyelvű Credo, de erre most élőben ráénekelnek a korábbi tropusok szólistái. A „Non Credo”, a „Hurry” és a „World Without End” előadói a saját motívumaikat és daluk legjellegzetesebb szavait énekelve egyfajta zenei kakofóniát hoznak létre a felvétel latin nyelvű anyagával.

Tutta forza

You chose! You rose! _____

Hur - ry! Hur - ry! _____

Lord, don't you care?

re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

sempre ad lib. *poco accel.*

attacca

10. kottapélda: Track 8.

Mikor eljutunk a szent szöveget lezáró *amen*hez, már mindenki együtt harsogja *tutta forza* az úgy legyent. Bernstein itt is figyel a kapcsolásra. Az előző rész záró szava *a*-betűvel kezdődik (*Amen*), kiejtve *á*. Az ötödik tropus címe: „I Believe in God” (Hiszek Istenben), kiejtve szintén *á*-vokálissal indul.

E dal karakterét tekintve ismét rockos hangvételű, a kíséretben igen gyakran vannak hangsúlyok hangsúlytalan, *off beat*-es helyeken. A pimaszság, az Istennel szembeszállás jellemzi a verset. A főszereplő hisz Istenben, de egyetlen vágya, hogy

Isten is higgyen őbenne.⁷ Azt mondja: „Egy Istenben hiszek, és hiszek három Istenben. Hinni fogok húszban is, ha hisznek énbennem.”⁸

Nagyon érdekes dolog történik a költemény harmadik versszakában. Az eddig kísérő *Rock Band* mellé társul a *Blues Band* és három szaxofon is. Megváltozik a zene lüktetése, hét negyed alkot egy egységet 4+3 felosztásban. A szövegben csupa kérdéssel találkozunk, melyek arra vonatkoznak, hogy ki teremtette az embert, ki vállalja érte a felelősséget, van-e isten és hogy hallja-e az embert.

A szöveg hátralévő versszakaiban egy zenei kép bontakozik ki előttünk.

I believe each note I sing	Minden hangban hiszek én,
But is it getting through?	Ha hozzád elvezet.
I believe in F sharp.	Elhiszem az F-et,
I believe in G.	És elhiszem a G-t,
But does in mean a thing to you	De neked jelent ez valamit,
Or should I change my key?	Vagy váltsam hangnemét?
How do you like A-flat?	Tetszik-e az a-moll?
Do you believe in C?	Tetszik-e a magas C?

Bernstein szekvenciálisan modulál egyre magasabb irányba, ezzel is – egyfajta madrigalizmussal – megjelenítve a szöveget. Egyre több hangszer csatlakozik a zenekar játékához, a korábban említettek után belép a teljes fafúvós kar kürtökkel, majd később bekapcsolódnak a trombiták, a harsonák és a tuba is. A fordító sajnos két helyen vétett, mivel az *A-flat* Asz-dúrt jelent és nem a-mollt, az *F-sharp* pedig *fisz*-t jelöl. A komponista is Asz-dúrban komponált a kérdéses ütemben.

A felső *c*-vel elértük a dal csúcspontját, ahol a kórus nagyon találóan a „Crucifixus etiam pro nobis”-szövegrészt énekli.

⁷ E gondolat meglehetősen nagy hasonlóságot mutat Bernstein *III. Kadish szimfóniája* narrátorának örökösen visszatérő felvetésével, mely az Istent szólítja fel, hogy higgyen az emberben.

⁸ dr. Mericske Ernő fordítása

Rock Solo

(♩ sempre) In strict tempo Tutta forza (desperate)

Do you be-lieve in C? Do you be-lieve in an-y-thing That

SOPRANO, ALTO

Cru-ci-fix-us e-ti-am pro-no-bis sub...

TENOR, BASS

Cru-ci-fix-us e-ti-am pro-no-bis sub...

CHORUS

11. kottapélda: „I Believe in God”

A keresztre feszítés tényének van létjogosultsága e helyen, hiszen az énekes végig arról panaszkodik, hogy őbenne senki nem hisz. Bernstein latinul ad választ e felvetésre: Krisztus kereszthalála valamennyiünkért történt. Az Utcai Kórus is elénekli a kezdő versszakot, mintegy lekerekítve e zenei szakaszt és végül a szólista búcsúzik a dal alap gondolatával: „Who’ll believe in me?” (Ki fog bennem hinni?).

A *Mise* későbbi történéseiben az úr imádsága után találkozunk tropussal, mégpedig az „I Go On” (Én folytatom) cíművel. A Mi Atyánk záró ámenének tiszta kvint fellépését – melyet a Pap énekel – a második klarinét intonálja, imitálva őt, és ez adja nyitányát a kompozíció egyik legszemélyesebb *ars poeticájának*: noha a Pap néha gyengének bizonyul és gyarlóságai visszahúzzák őt, ennek ellenére folytatja, véghezviszi küldetését itt a Földön. „Ha a jövőm elveszett és minden, amit kedvelek, nagyon sajnálom minden napomon, mégis folytatom...”.

2. Trope: “I Go On”

Andante moderato (♩ = 60)

1 Clarinet in Bb

2 Clarinet in Bb

Bass Clarinet

Acoustic Guitar 2

Celebrant

When the thun-der rum-bles, Now the Age of Gold is dead

12. kottapélda: „I Go On”

A hangszerelés illeszkedik a dal bensőséges hangulatához. Két klarinét, egy basszusklarinét és egy akusztikus gitár alkot kamarazenei légkört az énekes

szólistával. A két versszakból álló tropus kezdő dallamíve kis ambitusú, szerkezete AAB felépítésű. Az első két ütem melódiája és ritmusképlete úgy van megkomponálva, hogy azt érezzük, létezik egyfajta nekirugaszkodása és elbizonytalanodása a témának. Ezt megismétli a szerző egy kicsi változtatással a motívum végén, amit egy dupla olyan hosszú, négy ütemes egység követ. A *stollen-stollen-abgesang*-szerkesztés a következő periódusra is igaz, de már változtat Bernstein a zenei egység végén, hiszen ez után hallhatjuk a refrént adó *I Go On*-motívumot. Az egy perióduson belüli AAB-szerkezet tehát tetten érhető a dal általános formájában is, ahol B a refrén azzal a kis különbséggel, hogy még egyszer megismétlődik az A és B szakasz. Így tehát a dal teljes formai felépítése: AABAB és coda.

A refrénnek meghatározó motívuma a fellépő kisterc és az azt követő oktávlépés lefelé. Ez gyönyörűen megrajzolja a mondanivalót, nevezetesen a szerény, hite mellett elkötelezett, lehajtott fejű Celebráns zenei portréját.

Tranquillo

16
1 Cl. in Bb
2
Bs. Cl.
A. Guit 2
Celeb.
16 al - tars - And my il - lu - sions fail, I go on right then, I go on a -

13. kottapélda: „I Go On”

A hangszerelésben a komponista melodikus és akkordikus értelemben egyaránt használja mind a három klarinétot, mind a gitárt. Általában a gitár duplázza az énekest és a fúvós hangszerek biztosítják az ellenszólamot, de időnként a klarinétok is melodikus duplumként funkcionálnak. A *coda* a *Lauda*-szót ismételteti, mely zenei visszatérését adja a „Simple Song”-ban megismert dallamnak.

3.2. Zenekari közjátékok a *Misében*

Bernstein *Miséjében* a szertartás tételei közé időnként egy-egy elmélkedő szakasz, meditáció ékelődik. Ezek a zenekari közjátékok mint magányos szigetek állnak a vokális részek között, ám mindegyiknek pontosan meghatározható funkciója van. Az egyik ilyen szerepkör a szemléltetés, mikor mintegy magyarázó jelleggel bír a zene, korábban megfogalmazott érzelmeket, lelki állapotokat tolmácsol szavak nélkül. A másik funkciója pedig dramaturgiai, hiszen megtöri vagy továbbblendíti a kompozíció belső érzelmi skálájának mozgását.

Az első meditáció a bűnbánati rész, az „Easy” című tropus után, közvetlenül a Glória előtt található, tehát a bűnei bocsánataért esdeklő ember szenvedését is megjeleníti, ugyanakkor kiválóan kontrasztál az utána következő Dicsőséggel. Mint általában a zenekari közjátékokat, ezt is a *Pit Orchestra* tolmácsolja, melyben most a vonóskarnak lesz döntő szerepe, az ütősök és a szintetizátor mint hangszerelési szín járul hozzá a rész gazdagságához.

A meditáció alaptémája egy öt hangból álló motívum, mely ereszkedő jellege fájdalmas színt ad a kezdésnek. A gordonkák intonálják e dallamot, a kíséret meghatározó hangköze a diszsonáns nagy szeptim, ami mixtúraként kapaszkodik három lépcsőben fölfelé. Az első hegedű mindehhez egy *esz*-orgonaponttal járul hozzá, tovább fokozva az adott pillanatokban megszólaló zenei súrlódásokat. Érdekes ritmikai játék, hogy a motívum három vagy öt negyedig tart, viszont az ütemmutatók változó sorrendje sosincs szinkronban ezzel. Az első három ütem belső aszimmetrikus rendjét tehát különböző belső összefüggések határozzák meg. A negyedik ütemben újra mindenki az ütem első értékén kezd, e helyen azonban megfordul a motívum indulása, a felfelé skála tükörfordítása lesz a kezdő három hangnak. Túl a zeneszerzői bravúron, míg az alaptéma egy zenei állítás, és a periódus első felét alkotja, addig a tükörfordítással komponált folytatás zeneileg inkább kérdést illetve kétkedést fogalmaz meg.

V Meditation No. 1

Pit Orchestra

Cue: CELEBRANT: Let us pray.

Lento assai, molto sostenuto (♩ = 63)

High Cymbal
Glockenspiel
Marimba
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

f
mf
ff
pp (non cresc.)
cresc. molto
f
f con intensità
mp
cresc. molto
f
f con intensità
mp
cresc. molto
f
f con intensità
mp
cresc. molto
f
pizz.
f molto vibrato
espr.
cresc. molto

14. kottapéllda: Meditáció No. 1

A félperiódus záróhangja és a periódus utolsó hangjegye is *g* hang, mely az első tizenhat ütemben a *b* gyakori jelenléte miatt mollos színezetet kap, illetve a záróakkordban a *cisz* megjelenésével egy akusztikus skála fundamentumát képezi. A 17. ütemtől ez a *g* hang más megvilágításba kerül. A *b*éből *h* lesz, ezáltal dúros színezetűvé válik a zene, ezt nyomatékosítja a *tranquillo* tempójelzés is. A *con intensità* zenei instrukció *dolcévé* módosul, ám a motívum ereszkedő jellege és ritmusa nem változik meg.

Tranquillo

17

Timp.

Large Organ

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc. (div.)

Cb.

17

25. kottapélda: Meditáció No. 1

Ez a békés zene, mely megnyugvást ad a meditáló számára a kezdő hangok karakteréhez képest, felerősödik a 23-24. ütemben, egy *g*-hez képesti hatodik fokú álzárattal *fortissimo* megszakad, teret adva a nagybőgők által megszólaltatott témának. E téma előre intonálja a hallgatónak a későbbi *De profundis*-motívumot, mely a No. 3 Meditáció alaptémájául szolgál.

Cb.

23

arco

ppp

molto

fff ruvido

sempre molto marcato

f

(change bows ad lib.)

36. kottapélda: Meditáció No. 1

Bár pontos ritmussal ellátott szólamszólóról van szó, a nagybőgők játéka mégis felidézi Beethoven 9. *szimfóniájának* negyedik tételbeli recitativóját. Mivel a következő meditáció Beethoven-témákra épül, talán nem légből kapott ez állítás. Zeneszerzői mesterfogás, hogy a korábbi kezdőtéma itt ellenpontjául szolgál a nagybőgő témájának. Az *esz* és a *g* központi hangokká válnak, a ritmusképletek

komplementer módon egymásnak feszülnek, hogy aztán a 35. ütemben zenei csúcspontként kiteljesedjenek egy *esz-gesz-bé-d* szeptimakkordban.

Ez után újra visszatér a *g*-tonalitású csendes zene. *Peacefully* (békésen), írja Bernstein, melyet a puha vonószekari hangzás és a *g*-orgonapont tesz lággyá. A 46. ütemben a zeneszerző a *compassione* szót írja a partitúra sorai fölé. E szó jelentései tökéletesen fedik az itt megkomponált zenét, mely egyik pillanatban *fortissimo* mutatja a kezdő motívumot, hogy utána *piano* halljuk a téma folytatását. Mind a hangszerelés, mind a tonalitásként érzett alaphang megváltozik, kifejezve az olasz szó jelentéseit: könnyörület, sajnálat, szánakozás, részvét, együttérzés.

A záró ütemekben visszatér még egyszer nagybölgőkön a *De profundis*-téma, elemeire esik szét a kezdőmotívum, és a tétel kicsengése ugyanaz az akusztikus színezetű *g-cisz-d* akkord, mely a 16. ütemben az első szakaszt is zárta.

A következő zenekari közjáték a „Thank you” című tropus után található. A tétel érdekessége, hogy az alcímében Bernstein jelzi, miszerint variációsorozatot hallunk majd Beethoven témáira. Ebben az intermezzóban a komponista sokkal merészebb és modernebb zenei nyelvet használ, mint az elsőben. Kompozíciós technika szempontjából a téma, melyet a mélyvonósok és az ütősök előadásában hallhatunk egy szólamban, majdnem egy *Reihét* ad ki. Nem tökéletesen tizenkétfokú a szerkesztés, mert a *h* hang kimarad a készletből.

Szinte hihetetlen, de ez a majdnem tökéletesen dodekafón téma Beethoven 9. *szimfóniájából* való. A negyedik tétel 730-as ütemétől a 745-ig tart a zenei idézet, melynél az eredeti darabban is *unisono* szólaltatja meg a kórus és a zenekar a témát.

Ihr stürzt nieder, Millionen?	Milliók, a földre rogytok?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?	Érzitek a Teremtőt?
Such ihn überm Sternenzelt!	Csillagsátor rejti Őt. ¹

Bernstein ütemmutatónak 3/2-et használ, de azon belül a téma hangjait a legváratlanabb helyeken szólaltatja meg. Az első két hang között öt negyednyi szünet van, a második kettő között négy, majd három, ezt követően nyolc; egyszerűen kiszámíthatatlanná és izgalmassá teszi a zenei szövetet. A dinamika is hangonként változik a schönbergi stílusjegyeknek megfelelően.

¹ Jakabffy Imre és Jakabffy Éva műfordítása

VII Meditation No. 2
(on a sequence by Beethoven)

Andante sostenuto (♩=69)

The score shows the following parts and markings:

- Timpani:** *ff*, *mf*, *mp*, *mp*
- Temple Blocks (4):** *p*, *mp*, *mf*
- Violin I:** (no markings)
- Violin II:** (no markings)
- Viola:** *pizz.*, *f vib.*
- Violoncello:** *pizz.*, *ff vibrato*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *mf*, *f*
- Contrabass:** *pizz.*, *ff vibrato*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *f*

47. kottapélda: Meditáció No. 2

Ahogy Beethovennél is, a szekvenciálisan emelkedő dallam végső célja az *a* hang, mely egyben az első variáció kezdete. A téma most már kiegyensúlyozott ritmusképlettel – a hatodik negyeden és az első negyeden, tehát felütés és az ütem első negyedén lévő hang – a nagybögők játékában él tovább. A gordonkák egy új, kromatikus témát mutatnak be, mely három lépcsőfokban szekvenciálisan fölfelé halad. Ehhez társul a hegedűk ellenpontoszó játéka, mely együtt az alaptémát játszó nagybögőkkel és a kromatikus téma első három hangját augmentálva játszó mélyhegedűkkel és gordonkákkal dinamikailag a háromszoros fortéig erősödik.

The musical score for 'Meditáció No. 2' begins at measure 23. It features a 'poco avanti' tempo. The Glsp. part has a trillo and dynamics of *p*, *molto*, and *fff*. The Small Organ part has dynamics of *p* and *molto*. The string parts (Va. I, Va. II, Via., Vc., Cb.) start with *mp* and *mf*, then *f cresc. sempre*, and finally *ff*. The score includes performance instructions like 'sul D', 'sul A', 'sul E', and 'accel.'. The key signature has one sharp (F#).

58. kottapélda: Meditáció No. 2

A csúcspontot az *a* hang elérése jelentené, de nem ez történik, hanem egy *h* hangban kulminál trillázva a hegedűk csoportja, az orgona és a harangjáték, és ez a speciális effekt vezet át minket a mindössze három ütemből álló második variációba. Nem véletlen, hogy a *h* hang jelentette a csúcspontot: éppen az egyetlen hang, ami kimaradt a *Reihéből*. A *h* hangon való trilla a második variáció mindhárom ütemében végig szól, alatta kétségbeesett karaktert jelenít meg a tritónusz- és szeptimsúrlódásokból álló drámai akkordsor.

A harmadik variáció szintén három ütemből áll, a szerző kérése, hogy a zenekar *tutta forza* – teljes erővel játsszon. A vonósok viharos gyorsasággal *unisonó*ban felfelé kapaszkodó triolákat szólaltatnak meg, melyek szerkezete – a kromatika és a szext hangköz – az első variáció gordonka témájának rákfordítására emlékeztet, illetve a *Reihe* diminuált változata. E zenei futam a *h* hang kivételével tartalmazza mind a tizenkét hangot.

69. kottapélda: Meditáció No. 2

Ebben a drámai légkörben hirtelen megszólal az örömóda-dallam első hat hangjegye, de amilyen váratlan volt a megjelenése, olyan hirtelenségű a téma félbeszakadása is.

A hallgatóhoz mindezen elemzésben kimutatott zeneszerzői bravúrok, trükkök nagy része természetesen nem jut el, de mindazonáltal nagyon érzékelhető a beethoveni alapkarakter, a küzdelem, a vívódás és egy elérhetetlen idea felé való vágyakozás. Marin Alsop karmester véleménye szerint az atonalitás a földön lévő globális konfliktust jelképezi.² Az eszköz tehát modern, de a művész végcélja meglehetősen romantikus. A harmadik ütem ereszkedő skálája visszavezet minket a zenekari közjáték kiindulópontjára, a *fisz*-hangra, mely a következő variáció kiindulási pontját adja.

A negyedik variáció pontosan notált zene, ám hatásában teljesen aleatorikus. A zongora kadenciális és meglehetősen improvizatív hangjai, valamint a koronákkal létrejövő zenei megtorpanások meditáló, szemlélődő karaktert adnak a szakasznak.

20. kottapélda: Meditáció No. 2

² David McConnell: „The Troubled Child Finds Acceptance: Two Conductors Discuss Their Recordings of Leonard Bernstein's Mass”. *Choral Journal* (December 2010/51 Issue 5): 69-76. 74.

A most következő kóda zenei elemzéséhez hozzátartozik Beethoven 9. szimfóniája negyedik tétele egyik szakaszának ismerete.³ Szóljon most Bernstein erről a beethoveni szakasról. Az idézet egy 1973-as Harvard Egyetemen tartott előadásából való, melyet a televízió is rögzített.

És mi van Beethoven kilencedik szimfóniájának fináléjával, mely egy váratlan, elragadtatott pillanata az Isteni Jelenlét felismerésének? [...] Beethoven felfüggeszt minden tonális harmóniát, csak a harmóniai következményeket hagyja meg; ez az, amiért ez oly megdöbbentő hirtelenségű, gyökerestől kitépett, földön kívüli – ez az, amikor a földi harmóniak egy valóban fehéren izzó A-dúrban térnek vissza kiáltva „Brüder!” – testvérek a mindenségben, valamennyien jelenjünk meg a nem evilági Istenség előtt.⁴

A kóda zenei összegzése az eddigi történéseknek. Az orgonában diadalmasan megszólal két A-dúr akkord, és hogy ne legyen félreértés, Bernstein beleírja a partitúrába a szöveget: „Brüder!” (Testvér!). Ez tehát a hiányzó befejezése a beethoveni témának és a bernsteini *Reihének*. A nagybőgők továbbra is az alaptémát intonálják, mely fölött újra megszólal az első variáció – ahogy Bernstein jelöli a vezérkönyvben – *innig*, azaz bensőséges, szívből jövő gordonka-melódiaja.

Az *a* hang jelképezi tehát a megnyugvást, illetve a célt a küzdelemben. Ez a hang az alapja a *Brüder*-felkiáltás A-dúrjának, erre épül az első variáció és a kódakromatikus dallama, és ezt a hangot nem érjük el a drámai második variációban. Az utolsó két ütemben visszatér a harmadik variáció lendületes vonós futama, de most egy unisono *a* hang tesz egyértelműen pontot a kóda és a második zenekari közjáték végére. A hangszerelése drámai hatású: az üstdob két instrumentumon is az *a* hangot kell hogy játssza, ehhez társul a kisdob és a nagydob ütése. A nagy orgona legmélyebb regiszterétől is oktávban kéri a komponista a záróhangot, és speciális hatásként a nagybőgők talpas *pizzicatója* járul még hozzá az összhatás puritán jellegéhez.

³ 730-762. ütem

⁴ Robert Hilferly: Leonard Bernstein. Mass. Naxos: 2009. 6.

3.3. A vokális apparátus sajátosságai és előadási kérdései

A mű előadói apparátusát vokális szempontból vizsgálva láthatjuk, hogy igen sokfajta típusú énekesre tart igényt a szerző.

Pap – bariton

Fiú – fiúszoprán

Utcai emberek (ez 45 énekest és táncost jelent), ez magában foglal 20-30 szóló hangot:

Szóló szopránok:

- 2 szóló szoprán (First Introit)
- Szóló („Thank You”)
- 4. hang („The Word of the Lord”)
- 2. vagy 4. szóló („Gospel”)
- Mezzo-szoprán szóló („Hurry”)
- Mezzo-szoprán szóló („World Without End”)
- 3 szóló szoprán („Secret Songs”)

Szóló altok:

- 2. blues énekes („Easy”)
- 2. vagy 4. szóló („Gospel”)

Szóló tenorok:

- 1. rock énekes („I Don't Know”)
- Discantus („I Don't Know”)
- 2. hang („The Word of the Lord”)
- Prédikátor („God Said”)
- szóló rock énekes („I Believe in God”)
- Szóló (Agnus Dei)
- 3 szóló tenor („Secret Songs”)

Szóló baritonok:

- 1. blues énekes („Easy”)
- 2. rock énekes („Easy”)
- 3. rock énekes („Easy”)
- 3. blues énekes („Easy”)
- 1. hang („The Word of the Lord”)

3. hang („The Word of the Lord”)

Szóló („Non Credo”)

Szóló basszus:

Szóló („Secret Songs”)

Vegyeskar, fiúkórus

A gyakorlatban ez persze nem jelent szám szerint ennyi énekest, hiszen egy típusú hang több olyan kis szerepet is meg tud szólaltatni, amely nem egy időben van és az adottságainak megfelel. Ez az előadói gyakorlat nem csak a „spórolást”, azaz nem csak az előadás szervezési részének egyszerűsítését szolgálja, hanem lehetőséget ad az adott előadóművész több szerepben való kibontakozására is.

Természetesen a legnagyobb erőpróba a Pap szerepe, mely mind hangilag, mind terjedelemben és memoriter szempontjából is messze túlmutat a többi énekes iránt támasztott követelményrendszeren: abszolút főszerep. Számos elemző úgy gondolja, hogy a zeneszerző saját hasonmását mintázta meg ebben a szerepben.¹ Nehézsége nem vitás, elég csak a szólam hangterjedelmére gondolni, mely az egyvonalas *a*-tól a nagy *e*-ig terjed. Az énekesnek sok műfajban kell otthonosan mozognia, a hang minősége azonban klasszikusan képzett kell hogy legyen, lehetőleg lírai színezetű. Az első megszólalás jól szemlélteti ezt: „Sing God a Simple Song” (Énekelj az Úrnak egyszerű éneket). Középfekvésben, nyugodtan, egyszerűen és kiegyensúlyozottan énekel a Pap – úgy, ahogy az elvárható Isten szolgájától.

¹ >www.bsomusic.org/main.taf?p=6,1,2,1,2< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

2. Hymn and Psalm: “A Simple Song”

Celebrant

(The Celebrant with Guitar is alone on stage, before the closed curtain.
His Guitar chord wipes out pre-recorded sound, which fades immediately)

Tranquillo (♩ = 48)
Pre-recorded "Antiphon" fades immediately

Pre-recorded sound

CELEBRANT *f*

Sing God a simple song: Lau - da, Lau - de...

Celebrant's Acoustic Guitar

Electric Guitar

* Repeat if acoustically necessary

21. kottapélda: „A Simple Song”

Ugyanez a könnyedség érződik a Gloria indításánál, a hangvétel *leggiero* sőt, Bernstein szándéka szerint a Pap ütőhangszerekkel, bongókkal kíséri énekét. Sokszor szólal meg prózában a szereplő, ezekre a részekre itt nem térek ki, hiszen nem befolyásolja a hangfajt és a hanganyag minőségét, és legtöbbször pár szóra szorítkozik csupán, mint például: „Az Atya, a Fiú és a Szentlélek nevében...”, „Szent vagy, szent vagy...”, Imádkozzunk!”.

A „The Word of the Lord” című tételben, mely strófikus szerkesztésű zene, szinte tenor-típusú a zenei anyag. A zenei egység első felében *parlando* jelleggel kell énekelni, míg a második szakasz *bel canto* típusú zene, egy-egy szép tercrokon fordulattal áradóan hömpölyög a szólam.

A Mi Atyánk című tétel zenei kuriózuma a kompozíciónak. Talán elvárható lenne, hogy a zeneszerző erre a méltán híres szövegre összpontosítsa kifejezési skálája maximumát, jelentős áriaként kezelje, vagy más műfaji megoldással kulcsszerephez juttassa ezt a szakaszt. Bernstein azonban másként gondolkodik, hiszen azt kéri – mindent pontosan notálva a partitúrába –, hogy a Pap lépjen oda egy zongorához, és egy ujjal pötyögve improvizatív jelleggel dúdolgasson egy dallamot. A hangok magasságából és a beírt dinamikából kiindulva – *piano* és magas fekvés – szinte biztosan falzett szólaltatja meg az énekes szólama jelentős részét, ezzel megadva az adott zenei szakasz tűnődő, hezitáló, keresgélő jellegét.

XIII The Lord's Prayer

1. Our Father...

*(The Celebrant, left alone, goes to the piano, picks out a melody with one finger, searching it out, and sings along with it.)***Slowly, reflectively*****p* CELEBRANT (as if improvising)*****p* sempre***(One or two choir-boys enter, watch and listen around the piano...)
(a bit more motion and sonority)**(...then, similarly, 3 clarinetists and a guitarist.)****pp* (slowly again)*****ppp* (leaves piano)**

22. kottapélda: Az Úr imádsága

Ez a tétel tehát gyökeresen más képet mutat a Pap személyéről, mint azt korábban a lírai szakaszok után kialakítottuk magunkban. A zene kijelentő, kinyilatkoztató jellege itt kérdőjellé alakul át. Hangsora lokriszire emlékeztet, mert minden hangnemek közti vándorlás ellenére *c*-tonalitás érzékelhető egy kicsengő, többször ismétlődő *h* záróhanggal. Az *Amen* szóra énekelt átkötött *fisz* hang *attacca* módon átvezet az „I Go On”-tételbe, mely ugyanazt az improvizatív, dalolható és kissé hezitáló oldalát mutatja meg a Pap személyiségének, mint azt a *Mi Atyánkban* is érzékelhettük.

A *Sanctusban* újra örömteli és szárnyaló a szólam, hogy aztán döbbenetes váltást hozzon az *Agnus Dei*. Először csak a prózában kért, közbevetett szavak jelzik a zene gyökeres átalakulását, mely a későbbiekben egyre csak fokozódik, hogy aztán a *pacem* szó felső *a* hangjában csúcsosodjék ki a szerep legdrámaibb pontja. Azt ezt követő monológ a *Mise* legjelentősebb szakasza zenei és vallási szempontból egyaránt, ezt a 3.5. fejezetben tárgyalom külön. A megváltást és a békét hozó záró *Lauda*-kánon után tér csak vissza a Pap személye, hogy újra egyszerűen elénekelje a fiú-szopránnal ezt a szép dallamot, majd a kompozíció végén csak annyit mond prózában: „A szentmise véget ért, menjetek békével!”.

Más szempontból nehéz a fiú-szoprán szólista szerepe. Az énekesnek már csak életkorából fakadóan sem könnyű megszólaltatni az olykor ugyancsak nehezen intonálható részeket. Első megszólalása az első *Introitusban* található, ahol arról énekel, hogy felmegy Isten oltárához, akitől a fiatalságát kapta. E hálaadó fohász

az Úrnak titkos éneket!) – szólal meg a kisfiú intonálva a Pap legelső megszólalását a mű elejéről: „Sing God a Simple Song!” (Énekelj az Úrnak egyszerű éneket!).

The musical score is for a section titled "Secret Songs". It is divided into three tempo sections: **Molto tranquillo** (♩=88), **rall. molto**, and **Andante non troppo mosso** (♩.=50) with a *prec. del rall.* marking. The score includes parts for Flute I (Fl. I), Clarinet in Bb (Cl. I in Bb), Solo Boy Soprano (SOLO BOY SOPRANO), Harp, Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Soprano part has the lyrics: "Sing God a se - cret - song: Lau - da, Lau - de...". The Harp part has a *mf* dynamic. The Cb. part has a *pp* dynamic and a marking "1. solo con sord". The score is numbered 18 at the beginning and end.

24. kottapélda: „Secret Songs”

Az ötlet a zenei visszatérésre és a szövegi hasonlóságra zseniális, hiszen közben megéltük a Pap óriási vívódását, gyötrődését, ennek fényében éterinek, tisztának, talán egy, vagy a lehetséges kiútnak látszik a gyermeki hang ereje, fénye és tisztasága. A gregoriánra emlékeztető melizmatikus gondolkodás és a kromatikusan felfelé kapaszkodás együttesen improvizatívává, önfeledten éneklővé teszi a zenei szakaszt. Szükség esetén kis kottával notálva egy fuvolista is segítheti a fiú-szoprán énekszólamát.

A kezdő „Lauda-Laudate”-szöveget tehát először a kisfiú énekli, később egy basszus szólístával közösen intonálja, a hálaadó kánon-szakasz után pedig a Pappal közösen. A 9/4-es ütemmutató és az azon belüli kvintolák nem könnyítik meg az előadók dolgát. Ezen zenei anyag 7/8-ban tér vissza a Pappal énekelt kánonban, ahol is a fiú-szoprán a kezdeményező szólam, erre felel egy ütemes elcsúszással kánonban a tenor szólam.

Con moto (♩ = 50, ♪ = 75, ♫ = 150)
with grace and tenderness
(Two chains of embraces begin to form, one originating with the Boy, the other with the Man.)

Fl. I
Cl. I in Bb
Sop. Solo
Ten. Solo
Harp
Large Organ
Reeds
pp

Lau-da, Lau-da, Lau-da, Lau-dé. Lau-da, Lau-da, Lau-da-te De-um. Lau-da, Lau-da, Lau-da-te
de. Lau-da, Lau-da, Lau-da, Lau-dé. Lau-da, Lau-da, Lau-da-te De-um.

51
* of the Street Chorus

25. kottapélda: „Secret Songs”

A záró *lauda*-szó után már csak a kórus korálja van hátra, mely visszaidézi a mű elején lévő zenei anyagot, kicsengve egy *d*-tonalításra, melyen *diminuendo al niente* (halkítva a semmibe) zárul a kompozíció.

Vizsgáljuk meg most a kórus szerepét Bernstein *Miséjében*. Az elemzett részletek mindegyike az előadáson éneklő kar, noha az elnevezések meglehetősen változatosak: a vegyeskar hol *Street Chorus*-ként (Utcai Kórus), hol egyszerűen kórusként szerepel, de kétfajta angol szóval jelölve: *Choir* – *Chorus*, valamint beszélnünk kell még a fiúkórusról is.

Az első Introitusban, melynél a mellékcím is mutatja, hogy zeneileg rondó formában íródott, az Utcai Kórus énekel. „Az Utcai Kórus nyíltan bírálja a misét, mint rituális szertartást, megveti a merőben szimbolikus vigaszt nyújtó Papot és az ő egyházát.”² Megszólalásuk meglehetősen harsány, az utca emberének trivialitását, egyszerű gondolkodását ábrázolja. *Allegro gioioso* a tempójelölés, mely mutatja az örvendező, boldog karaktert, de az *alla breve* gondolkodó indulót is. Ritmikailag sok meglepő fordulatot tartalmaz a zene, számos esetben találkozhatunk *off-beat*-es

² William Anthony Sheppard: „Bitter Rituals for a Lost Nation: Partch's «Revelation in the Courthouse Park» and Bernstein's «Mass»” *The Musical Quarterly* 80/3 (Autumn 1996): 461-499. 474.

hangsúlyokkal, valamint adott ritmikai képlet ütemen belüli hangsúlyon illetve hangsúlytalan helyen való indulásával. Stravinskyra emlékeztető komponálási mód ez, mikor egy egyszerű ritmusképletet (ti-ti tá) variál először 2/2-en belül, majd ugyanezt 5/4-ben elcsúsztatva teszi. A zenekar és az énekkar felelgetése önmagában kialakítja az ígért rondóformát, az epizódok viszont mindig új szövegrésszel és megújuló hangszereléssel bírnak.

Ilyen az „Asperges me, Domine” (Hints meg engem, Uram) kezdetű szakasz, melyben az eddigi vegyeskart nőikar váltja fel. Később két női szólistára redukálódik a vokális együttes, melyek zenei anyagára reflektál a tutti. Érdekes megfigyelni, hogy az áttetszően hangszerelt, könnyed, csipkészerű szakasztól a robosztus, harsány, már-már cirkuszi részeken át mindenfajta zene megtalálható e részben. Mivel a zenekar indulót játszik, ezért a komponista nem használ vonóskart, viszont annál több feladatot ad a fúvósoknak és az ütőknek.

Szöveg szempontjából meglehetősen kaotikus a kép. Latin nyelven szólalnak meg a mise különböző szakaszai, de nem sorrendben idéz a szerző. A kezdő Kyrie-Christe szöveg után már a doxológia következik: „Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto”. A női kar által intonált „Asperges me, Domine”-rész a pálos szerzetesek esti imádságából való,³ ezt követően a szerző szemezget az úgy nevezett tridenti mise kezdő szakaszának szövegeiből.⁴

Új szín a már korábban említett és elemzett fiú-szoprán színrelépése, valamint a fiú-kórus megjelenése a Felmegyek Isten oltárához-kezdetű szövegnél. A kánonszerkesztés hatja át ezt a részt ugyanúgy, mint a szakaszt lezáró és egyben a következő részt összekötő „Dominus vobiscum” textust, mely háromszor hármas kánonjával egyfajta zsolozsmázó, zsongó kavalkádot jelenít meg számunkra. A Ligeti György által aposztrofált mikropolifónia is hasonló hatást kelt, mivel egy bizonyos akkordon vagy hangrendszeren belül számos szólam végez apró mozgásokat – kiegészítve egymást.

³ >www.szozat.org/showpage163.htm< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

⁴ >www.depositum.hu/trad62_2.html< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

246

Boys I

1 Do - mi - nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.

2 bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o. Do - mi - nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.

3 spi - ri - tu tu - o. Do - mi - nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o. Do - mi - nus vo -

4 Do - mi - nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o. Do - mi - nus vo - bis - cum. Et cum

5 bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o. Do - mi - nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.

6 spi - ri - tu tu - o. Do - mi - nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o. Do - mi - nus vo -

7 Do - mi - nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o. Do - mi - nus vo - bis - cum. Et cum

8 bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o. Do - mi - nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.

Boys II

9 Boys Choir II *stacc. e legg.*
246 Do - mi - nus vo - bis - cum. Et cum spi - ri - tu tu - o. Do - mi - nus vo -

STREET CHORUS

26. kottapélda: Dominus Vobiscum

A kompozíció egyik legbensőségebb pillanata a Mi Atyánk-kezdető korál, mely azonban nem a jól ismert Úr imádsága latin nyelven, hanem egy hasonló szövegű angol nyelvű fohász. Óriási ellentét feszül a nemrég még cintányértől harsogó utcai induló és a rendkívül személyes, ihletett közös ima között. A zeneileg homofón szerkesztésű korál egyszerű D-dúrból indulva nagy utat tesz meg sok alterált akkorddal fűszerezve, hogy aztán visszatérjen a *d*-tonalitáshoz, mely a darab végén lévő záró ütemekre rímel, zeneileg előrevetítve azt.

14 *dolce*

S And fill with grace All who dwell in this place. A - men. *ppp* (The Celebrant gestures all to sit.)

A *dolce* And fill with grace All who dwell in this place. A - men. *ppp*

T *dolce* And fill with grace All who dwell in this place. A - men. *ppp*

B *div. dolce unis.* And fill with grace All who dwell in this place. A - men. *ppp* *div.*

CHORUS

14 Drums as before *pp* repeat into Oboe solo *attacca*

26. kottapélda: Gyülekezeti ima

Egy felvételtől bejátszott kis közjáték után a Gyónás-szakaszhoz érünk a misében, „Confiteor Deo omnipotenti”. Számos felkiáltás teszi érzelmileg ingadozóvá a zenét, 6/8 és 9/8 váltakozik folyamatosan. Az indulatos, impulzív szakaszok között recitáló, egy alfa akkordon zsolozsmázó részek találhatók, melyek ütembeosztása a változó szótagszámhoz igazodik. Előadói szempontból ez igen problematikus, mert nem csak ütemváltások teszik nehezzé a partitúra ezen részét, hanem hangsúlytalan helyen történő belépések adnak sok feladatot az előadás karmesterének. A sok hektikus váltás megjeleníti a szemlesütés, a bűnbánat, a szégyenkezés emberi érzéseit.

Bernstein a „Mea culpa” (Én vétkem) kezdetű szövegrésznél első olvasatra igen meglepő fordulattal él. Bemutat egy témafejet a basszusgítár, majd ezt halljuk egy, majd két kánonszólam belépésével. Később derül ki, hogy ez csak egy zenei alap a kórus *Mea culpa*-témájához, mely gúnyolódó, csipkelődő, frivol karakterrel bír. Miért e parodisztikus hangvétel? Talán az szolgálhat magyarázatul, hogy a szerző ezzel a stiláris eszközzel akarja érzékeltetni: bár mondjuk a bűnbánat szavait, valójában egy cseppet sem bánjuk tettünket, hiszen legbelül tudjuk, úgymint el fogjuk követni azt még a jövőben. Magyarázat lehet a katolikus vallás gyónás-feloldozás kötelező érvényű szabálya, de lehet, hogy csak egy egyszerű emberi gyengeség találó zenei ábrázolása a „Mea culpa” maró gúnya. Visszatér a zsolozsmázó szakasz heves felkiáltásokkal, hogy lezárás nélkül guruljon tovább a darab a tropusokba. Ezekben nem szerepel a kórus, csak a jelenet végén tér vissza utoljára még egyszer az előbb említett recitáló anyag.

A „Gloria tibi” kezdetű miseszakaszban újra színre lép a fiúkórus. A karakter örvendező, táncos, az ütemmutató 5/8, melyben uralkodó a 3+2-es belső beosztás. Responzoriálisan felelget egymással a Pap és a fiúkórus, majd ebből a zenei anyagból lesz egy kis zenekari közjáték, nyilvánvalóan teret engedve a színpadi cselekvésnek, ami lehet az oltár előkészítése vagy akár tánc is. A felnőtt vegyeskar tolmácsolásában halljuk a Gloria állandó miserészt, melyet ismét egy-egy hangon recitálva adnak elő. Itt nem a szöveg deklamálása lesz a legfontosabb zenei történés, hanem a változó ritmusok és dinamikai megoldások együttesen adnak színes arculatot e szakasznak. Érdekes megoldás, hogy az egész kórus egy zenei periódusát az Utcai Kórus folytatja, de gyökeresen más hangszerelésben, így biztosítva a következő tropusba való gördülékeny átmenetet.

A *Mise* nyolcadik nagy szakaszában, az Epistolában különböző levelekből hallunk felolvasásokat – ezek természetesen Bernstein és Schwartz által megírt szövegek –, melyek záró mondatait a kórus megismétli, nyomatékosítja. Ezek zeneileg nem hoznak újat számunkra, inkább megerősítik a korábban elmondottakat. Rendkívül érdekes azonban a IX. Szentbeszéd című tételben a kórus szerepe, mert egyrészt zenei párbeszédet folytat a Pappal, másrészt viszont tartalmilag, szövegileg továbbviszi a cselekményt.⁵ E dal egy strófikus formában megírt, kedves humorral előadott teremtéstörténet, melyben a refrén mindig az „and it was good” (és ez jó volt) szövegszakasz. Váltakozó ütemmutatójú, de szigorú rendben megírt rész ez, melyben két darab 2/4 után egy 3/8, egy 2/4 és egy újabb 3/8 követi egymást és ez így ismétlődik folyamatosan.

Light and innocent (♩ = 144+)

Celebrant

PREACHER (*pious*) *p*

God said: Let there be light. And there was light.
 God said: Let there be storms. Storms to bring life...

STREET CHORUS *p*

God said: Let there be
 ...life in all of its

27. kottapélda: „God Said”

Mikor a kórus már nem a Pappal, hanem más szólistákkal énekel felelgetve, ott a könnyed, kedves karakter is megváltozik és újra gúnyolódó, parodisztikus lesz. A gúny céltáblája többek között a lopás, a fajok kiirtása, a hit hirdetése, mint missziós tevékenység, a túlnépesedés, valamint a heti egyszer a templomban történő farizeusi, képmutató ájtatoskodás. A tétel zenei anyaga állandóan ismétlődik, de mindig új színben, új szöveggel és másfajta hangszereléssel van ellátva, mely biztosítja a rész *scherzo*-jellegét.

A Credóban ismét átvezető szerepet tölt be a kórus. Van, ahol a férfikar ismétel egy-két szót a szólista után, van, ahol az Utcai Kórus énekel. Mindenképpen új szerepe van azonban a kórusnak a No. 3 Meditációban, mely a „De Profundis” (A mélységből kiáltok hozzád, Uram) szöveget dolgozza fel.

⁵ Janet E. Bedell elemző véleménye szerint a Pap karaktere olyan, mintha fiatalabb bátyja lenne Gershwin tiszteletlen *Sporting Life*-jének.

Largo (♩=80)

CHORUS

TENOR *ff*
ad te Do-mi-

BASS 1 *f ff*
De pro - fun - dis cla - ma - vi, cla - ma vi ad te, Do-mi - ne, ad te Do-mi -

BASS (div.)
BASS 2 *f ff*
De pro - fun - dis cla - ma - vi, cla - ma vi ad te, Do-mi - ne, ad

28. kottapélda: De Profundis

Meditáció és kórus – ez egy új szín az eddigi történésekben, hiszen a közjátékokat korábban a zenekar oldotta meg, most azonban vokális tételt illeszt be a szerző. Ismét óriási a kontraszt az ezt megelőző részhez képest, vad, kemény zenét komponál Bernstein, melyben találhatunk olyan zeneszerzői eszközöket is, mint hogy a kórusnak nem ír le hangjegyet, hanem körül-belüli hangmagasságot ír elő, melyet a kórus *forte* dinamikával szinte kiált.

S-1
Do - - mi - - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - - mi - ne,

S-2
Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

A-1
Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - - ne,

A-2
Do - - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

T-1
Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - - mi - - ne,

T-2
Do - mi - - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - - mi - - ne, Do - - mi - - ne,

B-1
Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - - mi - - ne, Do - - mi - - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

B-2
Do - - mi - - ne, Do - - mi - - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

29. kottapélda: De Profundis

A Felajánlásban, melyet De Profundis, No 2-ként ír a szerző, a fiúkórus és a vegyeskar felelget egymással. A szöveg: „Expectat anima mea Dominum” (Várja az én lelkem az Urat) beletorkollik egy szakrális táncba, melyet már hallhattunk a mise elején felvételtől. E számos visszatérés kiváló lehetőséget ad a hallgatónak, hogy más-más összefüggéseket tárjon föl, hogy eszébe juttasson korábbi zenei és színpadi történeteket, valamint gondolkodásra és továbbgondolásra bírja őket.

A következő megszólalása a vokális együtteseknek a Sanctusban lelhető fel. A fiúkórus kétfelé oszlik, hogy egymással felelgetve szólaltassák meg a „Szent vagy! Szent vagy!” kezdetű szakaszt. A sok tercmenet rendkívül dallamossá, populárisá, az ütemváltakozások pedig izgalmasan lüktetővé teszik ezt a zenei részt. A Pap rövid éneke után a vegyeskar intonálja a Sanctust, de ezúttal egy harmadik nyelven, héberül: „Kadosh, Kadosh, Kadosh Adonai ts’ va-ot”. A latin és a héber szöveg váltakozása önmagában érdekes zeneszerzői ötlet, de a hangszerelés egészen különleges megoldásokat alkalmaz. A kórus énekét folyamatosan bongók játéka színesíti, talán az ősi dobokra, a vallási ceremóniakon használt szent hangszerekre lehet ez utalás, ezzel kontrasztál a fuvola, a piccolo és a hegedűk magasan kanyargó, az égbe jelképesen törő melizmája, és a három-hat kontratenort igénylő ima, mely egyszerű hármashangzatokból álló akkordsor. E három elem különleges keveréke egyedivé és újszerűvé teszi e szakaszt.

A tétel *attacca* torkollik az Agnus Dei tételbe. A megkomponált zene nem a szöveg elsődleges jelentéséből fakadó alázatos hangvétellel bír, hanem a lázadó, követelőző embert állítja elénk. A tenor és a basszus kopulázva tercmenetben énekel egy olyan négy ütemből álló zenei egységet, mely negyed- és nyolcadlüktetést egyenesen tartalmaz. A téma szillabikus kezdését – Ag-nus De-i, mindegyik szótagra egy negyed jut – egy 2+3-as és egy 3+2-es beosztású 5/8-os ütem követi. A logikus folytatás egy újabb 4/4 lenne, mely szimmetrikussá tenné a félperiódust, ám Bernstein 5/4-et ír, melyben az utolsó negyed egy lábdobbantásra használja ki. E különleges hatás is a zenei jelentés kétségbeesését, dacos konokságát húzza alá.

The musical score for 'Agnus Dei' is written for a Blues Band and a Rock Band. The Blues Band consists of Bass Guitar, Electric Guitar, and Bass Guitar. The Rock Band consists of Tenor and Bass. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic structure with various dynamics and articulations. The lyrics are: A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, stamp.

30. kottapélda: Agnus Dei

Ez a rész megismétlődik egy kvinttel följebb, megtartva az előbb leírt ütemek beosztását. A következő periódusban már a nőikar is bekapcsolódik, egyre vadabban követelve: „Miserere nobis” (Könyörögj érettünk), illetve „Dona nobis pacem” (Adj nekünk békét).

Az ezt követő szakaszban, melyben a Pap és a kórus dialógusát hallhatjuk, forgácsá hullik szét a korábbi folyamatos éneklés. A „Dona nobis pacem”-szöveg szavankénti két-két szótagjával, melyek nyolcadpárokból kerülnek megzenésítésre, Bernstein közbeiktat egy-egy nyolcad szünetet, így a 2/4-en belül egy 3/8 alakul ki, és ez összehatásban hektikussá, zaklatottá teszi a részt. Zárásképpen az egész együttes *tutta forza* játssza-énekli a témát.

A Pap közbekiáltására – „Imádkozzunk!” – elhallgat az együttes, majd meglepő fordulattal még egyszer az Agnus Dei-szöveg következik, de gyökeresen máshogyan megzenésítve, mint korábban. Most előtérbe kerül az istenfélő ember, aki remegve esedezik bűnbocsánatért. Az előadói utasítás *timidly* (félénken), a dinamika *pianissimo*. A hat szólamra osztott nőikar egészen furcsa akkordsort intonál, melynek uralkodó hangköze a nagy szeptim és a tritónusz.

The musical score for 'Agnus Dei' is written for a Choir. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic structure with various dynamics and articulations. The lyrics are: A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, stamp.

31. kottapélda: Agnus Dei

A puha ütővel megütött timpani és a gordonkák pizzicatója élesen kontrasztál az elektromos gitárok monoton kisszekund ismételtetésével. A jelenetben ismét a

kórus éneklése és a Pap prózában kiejtett szavai uralkodnak. Ezek egymásra reflektálva egyre fokozzák a zenei kifejezés dinamikai és érzelmi skáláját, mely egy 3/4-ben megalkotott témába torkollik.

A szerző az Agnus Dei lezáró szakaszában két olyan eszközzel él, mely meglehetősen szokatlan az úgy nevezett komoly zenében. Az első megoldás zsenialitása az egyszerűségben rejlik. A téma a következő:

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are: "no - bis, no - bis pa - cem, pa - cem do - na. Do - na no - bis, no - bis pa - cem, pa - cem". The score includes dynamic markings like *f* and *mf*, and various articulation marks such as accents and slurs. The bass line starts at measure 169.

32. kottapélda: Agnus Dei

Láthatjuk, hogy a nyolcadpár mindig a 3/4-es lüktetésen belül felütésként funkcionál, így az egyen lesz zenei súly, a kettőn egy záróhang, a három pedig a következő ütemre vezető felütés helyezkedik el. Talán nem túlzás a későbbi információk tükrében azt állítani, hogy ez a 3/4 tükrözi az isteni hármasságot, az Atya-Fiú-Szentlélek képviselte megbonthatatlan egységet. Tíz ütem után ez megváltozik és ugyanez a ritmusképlet 6/8-ban kerül megzenésítésre. A hatása teljességgel váratlan, hiszen ami eddig az ütem negyedik nyolcadaként hangsúlytalan volt, az most kiemelt szerepet kap. E kettőben való gondolkodás jelképezi az emberi oldalát a témának. Ami isteni volt háromban, az triviális és földi gondolkodású lesz a páros lüktetésben. Egy téma ilyen radikális transzformációja nem ismeretlen zeneszerzői eszköz, gondolhatunk itt Liszt Ferenc híres témáira, ám e hely specifikuma vitathatatlan. A szentből profán lesz, az emelkedettből vulgáris, a

szentségből hétköznapi úgy, hogy a hangok nem változnak, csak a lüktetés és a kíséret ritmikája.

A másik zeneszerzői eszközt az úgynevezett könnyűzene világában találhatjuk meg nagy számban. Egy adott zenei anyagot megkomponál a zeneszerző, mely utána zenei alapként halkabban folyamatosan ismétlődik és erre a szakaszra kerülnek a későbbiekben újabb rétegek úgy, hogy a már elhangzott rész mindig halkabb lesz, de marad, teret engedve a soron következőnek. Így az átalakított, átalakult 6/8-os zene alapként tovább ismétlődik. A későbbiekben először egy tenor szólólista, majd férfi szólólisták, ezt követően újabb szólólisták a fafúvósokkal együtt kezdenek el játszani. Mikor már az Utcai Kórus is belépett az ő témájával, a következő periódusban egy elektromos gitár szabad improvizációját hallhatjuk, amire a blues-szólólisták szabad rögtönzése felel. E rész utolsó tíz ütemében a darab elején felvételtől hallott Kyrie is megszólal – fokozva ezzel ezt a zenei kakofóniát, valamint a szerző vezényelte felvételen az első trombitás szabad improvizációja is hozzájárul a rendkívül bonyolult és gazdag rögtönzés-tömeghez, noha ezt a partitúra nem tartalmazza. Az örjítő hangfüggőnyt, mely már olyan sűrű, hogy az emberi felfogóképesség határát súrolja, a Pap felkiáltása drámai módon megszakítja: „Pacem!” (Békét!) – kiáltja, majd a földre rogy a teljes színpadi együttesel együtt.

Az ezt követő rész a már korábban említett örülési jelenet, mely szakaszt a 3.5. fejezetben fogom elemezni. A kompozíció végén visszatér a fiú-szoprán éneke: „Énekelj az Úrnak titkos éneket”, majd először csak két ember előadásában, később egyre többen csatlakoznak hozzájuk, „Lauda, Laudate Deum”-szöveggel egy kánont hallhatunk. A kánon érdekessége, hogy először 7/8-ban, majd később 5/8-ban hangzik föl nagyon hasonló zenei anyag. A szólamok az ütem végén szinte egymásba kapaszkodnak és komplementer szerkesztésmódjuk egy végtelen, soha véget nem érő örömmé tesz az együttest. Mikor a mindenki által énekelt béke-kánon lecsendesedik, újra meghallgathatjuk a Mi Atyánk-kezdetű korált, mely *d*-hangra való kicsengése adja a mű zárását. Az elhalkuló tonalításban egy hang felvételtől egyszerűen csak annyit mond: „A szentmise véget ért, menjetek békével!”

Voice (pre-recorded):
The Mass is ended;
go in peace.

134 *dolce* *ppp* *pp* *poch.* *p* *dim. al niente*

S
And fill with grace All who dwell in this place. A - men. *dim. al niente*

A
And fill with grace All who dwell in this place. A - men. *dim. al niente*

T
And fill with grace All who dwell in this place. A - men. *dim. al niente*

B
dolce *ppp* *pp* *poch.* *p* *dim. al niente*
div. *dolce* unis.
And fill with grace All who dwell in this place. A - men. *dim. al niente*

Timp. *ppp* *pp* *poch.* *p* *dim. al niente*

Large Organ *ppp* *pp* *poch.* *p* *dim. al niente*

Vn. I *ppp* *pp* *poch.* *p* *dim. al niente*

Vn. II *ppp* *pp* *poch.* *p* *dim. al niente*

Vla. *ppp* *pp* *poch.* *p* *dim. al niente*

Vc. *ppp* *pp* *poch.* *p* *dim. al niente*

Cb. *ppp* *pp* *poch.* *p* *dim. al niente*

134 *ppp* *pp* *poch.* *p* *dim. al niente*
Washington, D.C.
9. IX. 1971

33. kottapéllda: „Secret Songs”

3.4. A *Mise* színgazdagsága a hangszerelés tükrében

A *Mise* előadói apparátusa hallatlanul gazdag és sokrétű. Sajnos a koncertéletben a megvalósítás szempontjából igen sok nehézséget támaszt ez a tény, hiszen nemcsak egy nagyméretű szimfonikus zenekarra van szükség, hanem olyan muzsikusra is, akik a könnyűzenében vannak otthon, jártasak a rock- és a blues világában és még kottát is tudnak olvasni. Az ő szerepük központi jellegű, ám a gyakorlat – meglehetősen, hogy csak az európai – azt mutatja, hogy vagy kiválóan érzik a stílust, de a kottából való muzsikálás nem az erősségük, vagy remek, képzett muzsikusként, csak ezekben a stílusokban kevésbé gyakorlottak. Mindazonáltal ha sikerül a megfelelő zenészeket megnyerni a produkciónak, a különböző kultúrkörből érkező muzsikusként együttjátéka hatványozottan emelheti a megszólaltatás milyenségét.

Bernstein a következő hangszerparkot írta elő művéhez:

Színpadi zenekar (*Stage Orchestra*):

2 fuvola (mindkettő vált piccolóra)

2 oboa (2. vált angolkürtre)

3 B-klarinét (1. vált Esz-klarinétra, 2. vált alt-szaxofonra, 3. vált tenor-szaxofonra és basszusklarinétra)

2 fagott (2. vált kontrafagottra)

4 kürt (F)

4 trombita (B)

3 harsona

tuba

2 ütő játékos (Hangszerek: 2 dobszerelés, bongók, békasor, harangjáték, kézi cintányér, 2 csörgődob); utcai ütőhangszerek, melyeken az utcai kórus tagjai játszanak: tikfák, palackok, rumbatökök, calypso dobok, bádoggannák, csörgődobok

2 elektromos gitár

basszusgitár

Zenekari árokban lévő együttes (*Pit Orchestra*):

timpani

3-4 ütő játékos (hangszerek: celesta, vibrafon, harangjáték, marimba, xilofon, csőharang, pergődob, tenor dob, basszus dob, bongók, 4 hangolt dob, felfüggesztett cintányér, cintányér, triangulum, békaszor, csörgődob, gong, kínai fadob, 2 kolomp)

hárfa

2 orgona (szintetizátor)

vonósok

magnófelvétel

Bár e gazdag felsorolás számtalan lehetőséget ad a komponistának, Bernstein mindig az adott tételt legjobban kifejező hangszerekre komponál, ilyen szempontból a hangszerelés műfajcentrikus.

Hallatlan érdekes a művet indító Kyrie-Christe-szakasz, mely felvételtől hangzik föl. A zeneszerző a négy különböző énekes mellett csak ütőhangszereket alkalmaz. Érdekes párhuzamot von Habakuk Traber a Bernstein által használt négy hangfal és Hector Berlioz *Requiemjében* alkalmazott négy külső együttes között.¹ Az első énekeshez, mely egy koloratúr szoprán, stílusosan harangjáték és xilofon, tehát a magas hangtartományban mozgó instrumentumok, valamint egy kis méretű cintányér társul. Másodikként egy basszistát hallunk, kit üstdobok és egy nagyméretű cintányér kísér.

Harmadikként a jobb hátsó hangfalból egy szoprán és egy alt szólista énekel, kik vibrafonnal, négy *temple block*-kal (magyar nyelven békaszor) és egy triangulummal kamaramuzsikálnak. Legvégül negyedikként megszólal egy tenor és egy bariton énekes, kiket egy marimba és egy fadob kísér. Bernstein tehát hangmagasságnak és karakternek megfelelően választja ki a hangszereket arra is gondosan ügyelve, hogy együtt hallgatva őket a szimfonikus zenekarra emlékeztető komplex hangzásvilággal bírjanak. Kiváló egyensúlyban van a dallamhangszerek és az idiofon hangszerek aránya is. Minden énekesnél megtalálható egy hangmagasságot produkáló ütőhangszer, ez adja a régi értelemben vett obligát

¹ Habakuk Traber: „A Controversial Piece of History” *Harmonia mundi* 2005: 14.

szólamot. Még a basszus szólistánál is teljesül e paraméter, hiszen az öt timpani öt különböző hangra van hangolva.

Mivel e zenék ütőhangszerekre íródtak, a terem négy pontjából hangzanak föl különböző tempóban és karakterben, ráadásul felvételtől, szükségszerűen adódik a kérdés, miért ilyen a hangszerelés. A válasz a kakofón hangzásvilág funkciójában rejlik, ugyanis így tudja Bernstein elérni azt, hogy monoton, gépies, lélektelen és kaotikus legyen a darabot indító zenei freskó. Az őskáosz megjelenítésénél tehát fontos, hogy olyan hangszerek játszanak, melyeknél nem az érzékeny megszólalás, nem a *vox humaná*hoz közel álló, vibratóban gazdag hang a fontos, hanem a hideg, fémes, pontos és tárgyilagos hangzás.

A hangszerelés színességére egy újabb igen érdekes példa található a második Introitusban, ahol felvételtől hallhatunk egy ősi, primitív törzsi zenére emlékeztető zenei szakaszt. Kis népi együttest ír elő Bernstein, melyben az oboákat pásztorsíp, a hegedűket viola d'amore is helyettesítheti. A több ütőhangszert is foglalkoztató részben megtalálhatjuk a hagyományos hangszerek mellett – triangulum, nagydob, cintányér – a lopótököt is. A hangszerválasztás természetesen nem öncélú, hisz nem *l'art pour l'art* használ a szerző ilyen egzotikumokat, hanem a megfelelő helyen él a huszadik század óriási választékából, és így a hangzásvilág mindig a stiláris sokszínűséget támasztja alá. Ugyanez a zene megtalálható az Offertórium végén, de már nem felvételtől bejátszott formában, hanem nagyzenekari hangszerelésben, melyben – visszagondolva az első megszólalás egyszerű, primitív népi hangzására – csillogóan, tágasan felrakva szól e táncmuzsika.

(The Choir files into the pews and sits.)

BOYS
no-mi-ne Pa-tris, et Fi-li-i.

MEN
no-mi-ne Pa-tris, et Fi-li-i.

PRE-RECORDED

SMALL FOLK BAND

(Solo Vn. or Viola d'amore)

(Ob. or Shawm)

f sub. *marc.*

f sub.

(+ tambourine)

34. kottapélda: II. Introitus

Az egész kompozíció partitúráját elemezve végig érezhető a praktikus komponáló, mindig eljátszható és logikusan hangszerelt zenét író karmester jelenléte. Bernstein több évtizedes karmesteri munkássága minden bejegyzés mögött tetten érhető, kezdve a legapróbb részletekkel is. A mű egyes részeit összekapcsolja a folyamatosan haladó zenei és szövegi történet, ám a szerző több tételnél lehetőséget ad a befejezésre, gondolva arra az eshetőségre, ha egy koncert alkalmával csak az adott zenei részlet, tétel kerül előadásra. Ilyen például a „God Said” című tétel vége – amely egy hozzáadott ütemet tartalmaz, melyet ki kell hagyni a mű folyamatos eljátszása esetén –, és a Sanctus–Agnus Dei tételpár találkozási pontja.

Igen aprólékos komponistára utal az a tény, ahogy a vibrafonjátékos számára pontosan előírja, hol kell bekapcsolni a hangszer motorját, mely a vibrálást adó lapocskákat forgatja a megütendő fémlap alatt.² Elvárható dolog egy karmestertől, hogy értsen a szimfonikus zenekari hangszerekhez, de Bernstein ugyanolyan jártasságot mutat a rock-együttes notációjával kapcsolatban is. Hallgatva a művet az ilyen szakaszoknál sok bevett sémát, kliséét észlel az ember, ám ezeket nem is olyan könnyű leírni, hiszen előadva a könnyed ritmikusság és az *off-beat*-hatás meglepő fordulatai kell hogy domináljanak.

² Responsorium: Alleluia: 27. oldal a partitúrában.

Talán a legjobb példa erre az „I Believe in God” című tétel, ahol a *Rock Band* játékához a 28. ütemben, ahol jelentősen megváltozik a vers mondanivalója, csatlakozik a *Blues Band* is. Látszólag duplázásról van szó, de ha gondosan megfigyeljük a hangszerelést, számos egymást kiegészítő elemre találhatunk. Mindkét együttesben a dobszerelésen játszó muzsikus alapülktetése, tehát a lábdob megegyezik, ám az összes többi szólama egymással komplementer. A basszusgitárok között is oktávkülönbség és ritmikai változatosságok találhatóak. A szintetizátorok közül is az egyik az alapülktetést biztosítja, a másik pedig az énekes szólamát játssza.

26

Sop. Sax

Alto Sax

Ten. Sax

Traps

BLUES BAND

Bs. Guit.

Keybd. II

Traps

ROCK BAND

1

El. Guit.

2

Bs. Guit.

Keybd. I

Rock Solo

back. Who cre-at-ed my life? Made me come to be? ___

35. kottapélda: „I Believe in God”

Összességében tehát a könnyedebb részek is ugyanolyan aprólékos kidolgozottságúak, mint más, úgynevezett komolyzenék.

Gyakorló muzsikusként Bernstein nem feledkezik meg arról sem, hogy ha egy nagyon nehezen intonálható dallamot ad az énekesnek, akkor alternatívaként kis

kottával mellékel egy duplázó zenekari szólamot, mely szükség esetén játszható. Pontosan meghatározottak az orgona játékmódjai, regiszterei is. Mind a kis és mind a nagy orgonánál – Small Organ, Large Organ – dinamikát és előadói jeleket használ a szerző, tehát elektronikus változattal számol. Az első Introitusban kontrafagottot kér Bernstein, ám kis betűvel *ossiat* kínál arra az esetre, ha ez a hangszer nem áll rendelkezésre.

A komponista nemcsak a hangszerek lehetőségeit használja ki gazdagon. A fent említett tételben az utcai kórusnak és a fiúkórusnak a hagyományos éneklés mellett füttyel megszólaltatandó szólamot ír, sőt később speciális hatásként a kórusok a Kazoos nevezetű fűvós hangszeren játszanak egy dallamot. Ezt a jól ismert zizegő effektust egyébként gyakran utánozzák úgy, hogy fésűt és selyempapírt használnak a hanghatáshoz. Bár ezek a megoldások a vokális együttes előadásában szólnak meg, mégis e fejezet tárgyaként szolgálnak, hiszen a zeneszerző hangszerként bánik velük. Az énekes előadók, főleg a Pap, néha prózában beszél, ez gyakran megfigyelhető a tételek összekötésénél. Hasonlóan egyedi megoldás a záró szakaszban a *pax* (béke) szó suttogással történő megszólaltatása.

Akárcsak más szerzőknél, Bernsteinnél is felváltva fordul elő olasz és angol nyelvű zenei utasítás. A klasszikus alaptempókat általában olaszul írja, ilyen például az *Allegro*, az *Andante*, a *Prestissimo*, míg a speciális kérések zöme angolul történik, mint *Fast and primitive* (Gyorsan és primitíven), *lyrical* (líraian), *wild* (erőszakosan). Van vegyes nyelvű utasítás is, ilyen a *Pesante Hold Back* (Súlyosan visszatartva). A darab szerkesztésénél végig figyel a zene kiszolgáló funkciójára a színházi értelemben vett cselekmény érdekében. Ha úgy érzi, bizonyos szituációk különböző kimenetelűek lehetnek, több lehetőséget biztosít a megoldásra a partitúra segítségével. A „Simple Song”-ban megkomponál két ütemet ismétlőjelbe téve, mely alatt kell felgördülnie a függönynek, ám lehetőségként odaírja az ismétlés elhagyását is arra az esetre, ha a színpadi történés hamarabb következne be. A magnóról történő bejátszásoknál mindig úgy komponálja meg a zenei anyagot, hogy legyen pár ütem a kicsengésre, így még véletlenül sem adódik törés a két típusú anyag között. Erre kiváló példa a rezponzóriumban a *Du-bing* kánont bevezető és egyben összekötő fuvolaszólam ereszkedő, búcsúzó dallamíve.

Tovább vizsgálva a hangszerelés ötletességeit láthatjuk, hogy az „Epiphany”-ban felvételtől hallhatunk egy oboa által megszólaltatott nagy kadenciát a japán

sakuhacsi-hangszer stílusában,³ mely a mise végére a „Secret Songs” bevezetőjeként fuvolával szólal meg. Mivel a *Misé*ben kulcsszerepet játszanak a zenei visszatérések, ezért a hangszerelés döntő fontosságúvá válik ilyenkor. A Pap az örülési jelenetben, tehát a „Things Get Broken” című tételben sokszor önmagát parodizálja, ezt a zeneszerző másként hangszerelt zenei idézetekkel ábrázolja.

A hangszerelés mint recitativót kifejező eszköz kerül előtérbe a VIII. tételben, mely az „Epistle” (Olvasmány) címet viseli, alcíme „The Word of the Lord”. Bernstein prózában felolvastat különböző levélrészleteket, melyek alatt egy kis tercet ismételtet a hárfa. Mikor az adott felolvasó a végére ér a szövegnek, akkor adja a karmester a következő ütemet, hogy tovább haladhasson a folyamatos zenei anyag. Ez technikailag azonban nem egyszerű, mert nem mindig az ütem első értékén indul tovább a megírt zenei szöveg, hanem a 9/8-os lüktetés különböző pontjain. Ám ha mindenki jól végzi a dolgát, akkor kialakul a szöveg és az énekkel megszólaltatott rész között egy csodálatos kontinuitás úgy, hogy a hárfa diktálta folyamatos tizenhatod mozgás egy pillanatra sem szakad meg.

Andante con moto (♩. = 72)

ROCK BAND

Bs. Guit. with pick *pp marc.*

Organ *pp*

Keybd. I

Harp *pp legato* *repeat ad lib.*

Celeb. *pp un poco rubato*

Voice II

You can lock up the bold men, Go and

Do not feel badly or worry about me.
Nothing will make me change.
Try to understand: I am now a man.

36. kottapélda: „The Word of the Lord”

Érdeemes megvizsgálni részletesen, hogy Bernstein milyen hangszerösszeállítást ad a *Rock Band*-nek és a *Blues Band*-nek, melyek a *Stage Orchestrán* belül helyezkednek el, vagyis a színpadi zenekarban foglalnak helyet. A *Rock Band* összetétele a következő: két elektromos gitár, egy basszusgitár,

³ >www.bsomusic.org/main.taf?p=6,1,2,1,2< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

szintetizátor és dobszerelés. A *Blues Band* ellenben csak basszusgitárt, szintetizátort és dobszerelést tartalmaz. A szerző mindig meghatározza, milyen hangszínt kér a szintetizátortól, és a fent említett alapösszeállítások mellé gyakran társít más hangszert, hangszercsoportokat, főleg rézfúvósokat. *Rock Band* kíséri az énekeseket a Confiteor „Mea culpa”-részében, az „I Don't Know”, a „God Said”, a „Non Credo” című tételekben. *Blues Band*-et foglalkoztat a szerző a „Hurry” című tropusban. Mindkét együttes játszik az „Easy”, a „The Word of the Lord”, az „I Believe in God” elnevezésű zenei egységekben, valamint a Sanctusban és az Agnus Deiben. Kuriózum a „God Said”-tétel, mivel a *Rock Band* mellett foglalkoztat a szerző egy *Strutting Band* elnevezésű kis létszámú apparátust, mely egy esz-klarinétből, két trombitából, három harsonából, egy bendzsóból – mely helyettesíthető gitárral is – és egy akusztikus gitárból áll. Az együttes nevét nehéz magyarul megadni, talán a „parádézenekar” fordítás a legmegfelelőbb. A „Half of the People” című tételben Bernstein utcai hangszereket – *Street Instruments* – ír elő, mely elnevezés jó pár ütőhangszert takar.

Még egy speciális együttes található az Introitusban, a hangszerelés érdekességeinél már korábban említett kis népi együttes, *Small Folk Band*, mely azonban csak felvételtől hallható. A lejegyzés nagyon érdekes, ugyanis Bernstein őrizi azt a hagyományt, melyre számos példa található a Verdi-operák hátsó színpadi zenéiben, miszerint csak zongorakivonatot ír a zeneszerző – természetesen külön sorokba véve az ütőhangszereket. A hangszerelésre utalásnál több bejegyzést olvashatunk, milyen instrumentumokra képzelet el a komponista a zenét, de konkrét, leírt és kidolgozott orkesztrálás nem található a partitúrában. Ezen bejegyzésekből azért kiderül, hogy Bernstein ütőhangszerekben kézi dobokra, kézi cintányérokra, triangulumra, nagydobra, lopótökre és csörgődobra, dallamhangszerekben pedig hegedűkre vagy viola d'amore-ra, oboákra vagy pásztorsípra, harsonákra, piccolóra és kürtre gondolt.

Az együttesek kiválasztásában már benne rejlik a szöveg ábrázolása vagy az eszmei mondanivaló képi megjelenítése. Az úgynevezett Broadway-hangzás – ahogy azt Harold C. Schonberg, a *The New York Times* kritikusa a *Mise* kapcsán gúnyosan emlegette – mindig akkor jelenik meg e könnyűzenei letét segítségével, mikor a mai kor embere szólal meg. Az angol nyelv, a közérthető, de nem alpári és vulgáris megfogalmazás, valamint a hangzás amerikai jellege együttesen határozzák meg a mű egyik arculatát.

A másik vonal természetesen a hagyományos, a klasszikus értelemben vett szimfonikus zenekari hangzás, mely tisztán nagyon kevés alkalommal szólal meg. Vagy főleg fúvósokra és ütőhangszerekre komponál Bernstein – ezek az induló-jellegű szakaszok, vagy a vonósokat részesíti előnyben, itt legtöbbször a puhább hangzás dominál. A legtöbb dolgot mégis a *Pit Orchestra*, tehát a zenekari árokban helyet foglaló együttes játssza. Összeállításukban a vonósok köré a szerző sok ütőhangszert, hárfát és két orgonát képzelt el.

A függelékben található táblázat pontos képet ad arról, melyik tételben milyen együttesre komponált a zeneszerző (Függelék 11.).

3.5. Az örülési jelenet

A *Mise* legdrámaibb pontja az örülési jelenet, a XVI. Fraction: „Things get Broken” (A dolgok törékenyek), mely az Agnus Dei után következik. Keletkezésére valószínűleg nagyon hatott Britten *Háborús requiemje* és a *Peter Grimes* című opera örülési jelenete, melynek amerikai bemutatóját Bernstein vezényelte 1946-ban Tanglewoodban.¹ A *fraction*-szó kenyérszegést jelent a misében, de megélve az ideáig elvezető utat, nyugodtan gondolhatunk a szó másik jelentésére, a törésre is. A Pap egyfajta lelki törést szenved el, hitbéli válságba kerül, melyből csak a korábbi dolgok elpusztításával léphet tovább. Bernstein szavaival élve: „a Pap felidézi mind kötelességének felszínes, formalista erősödését, mind azt a terhet, melyet visel”.²

A felső *a* hangon *fortissimo* intonált *pacem*-felkiáltás után földre sodorja a szentségeket,³ a teljes gyülekezet a földre rogy vele együtt és némán ott is marad. Egy *general pausa* ütem után a mélyhegedű, a gordonka és az ütősök a már a második zenekari közjátékban megismert beethoveni témát játsszák, mely töredezett jellegével és a drámai szünetek segítségével tökéletesen megjelenítik a katatonikus állapotba került Celebránst, aki szinte hallucinálva szemléli a kifolyt bort.

¹ Mervyn Cooke: Bernstein: Mass. Chandos, 2008. 16.

² William Anthony Sheppard: „Bitter Rituals for a Lost Nation: Partch's «Revelation in the Courthouse Park» and Bernstein's «Mass»” *The Musical Quarterly* 80/3 (Autumn 1996): 461-499. 474.

³ Az oltáriszentség eme meggyalázása Anthony Sheppard szerint utalás a békeaktivisták vandalizmusára, lásd William Anthony Sheppard: „Bitter Rituals for a Lost Nation: Partch's «Revelation in the Courthouse Park» and Bernstein's «Mass»” *The Musical Quarterly* 80/3 (Autumn 1996): 461-499. 484.

Meno mosso (♩=152) (beat in 6, rigidly in tempo)

Finger snap

6 **Vuota** *p* (catatonic) *molto stacc.* *sempre p e molto stacc.*

Cel. Look... Is-n't that.. odd... Red wine... is-n't red at all..

Timp. *p*

Xylo. *pp* dead sound

Marim. *pp* dead sound

Meno mosso (♩=152) (beat in 6, rigidly in tempo)

Vuota

Vn. I

Vn. II *pizz.* *p* *non vibr.* *mf*

Vla. *pizz.* *p* *non vibr.* *mf*

Vc. *p* *non vibr.* *mf*

Cb.

6

37. kottapélda: „Things get Broken”

Az *a* zenei hang itt is – akárcsak a zenekari intermezzóban – központi szerepet játszik. A többször elhangzó mondat: „I never noticed that” (Sohasem láttam ezt) erről a hangról indul el. A töredezett reihe nem csak a Pap viharos lelki állapotát tükrözi híven, hanem képién megjeleníti a cserepeken lépkedő és azokat még jobban összezúzó főszereplőt. „Hát ti mit bámultok? Egy ilyen balesetet nem láttatok még?” – kérdi zavarában a hívektől. A későbbiekben vezérfonalként hangzik el a következő mondat: „A dolgok mily könnyen törnek”. A tényszerű történésre és természetesen szimbolikus értelmezésre egyaránt gondolhatunk. A *broken*-szó nyolcadpárjára egyszerre megszólaló A-dúr és c-moll ultratercronon akkordkapcsolat szófestő jellegű és egyben meg is állítja a beethoveni témát a basszusban. Ez kitartott akkordként megszólal e *Meno mosso* tempójelzésű rész zárásaként az orgona szólamában.

A Pap víziói tovább folytatódnak: rácsodálkozik a törött cserépre, mely fényesebb lett, mikor eltört, valamint a kifolyó borban Krisztus vérét látja. Olyan szimbolikus asszociációk követik egymást, mint a barna óbor, mely sűrű, mint a vér és sűrű, mint a méz. A Megváltó szenvedése éppúgy megjelenhet a Pap gondolataiban, mint az, hogy a keresztre feszítéssel valami jóvátehetetlen dolgot cselekedtek az azt elkövetők éppúgy, mint most ő az oltáriszentség összetörésével.

A 46. ütemtől Bernstein új tempójú zenei részt indít. Abból a lélektani pillanatból kiindulva, hogy minden ember menekül a kínos szituációkból, a Celebráns zavarában újra a gyülekezethez fordul: „Hát ti mit bámultok? Egy ilyen balesetet nem láttatok még?” – kérdi vadul. A tempó gyors, az ütemmutató folyton változik, így meglehetősen hektikus és impulzív szakaszok követik egymást. A Pap először bízik benne, hogy az egész történés csak tréfa volt, jóvátéhető minden, később a pusztításban lát megoldást.

Zeneileg Bernstein több alkalommal idéz a *Mise* korábban elhangzott zenei textusaiból. Így a főszereplő önmagát a „Simple Song”-ból megismert *Lauda, laudéval* parodizálja, majd a törjünk, zúzzunk-felkiáltás a Gloria tibi 5/8-os lüktetésén szólal meg. Megjelenik a Mi Atyánk kezdő dallamsora is, de rögtön belefut a „World Without End” fő témájába. A maradék tíz ütem újra a beethoveni téma foszlányaira épül, sok szünettel, döbrent csendekkel, melyben a Pap – módosítván a korábbi mottót – azt mondja: „Oly könnyen lett minden néma.”

A 120. ütemtől kezdődő *Adagio* egy altatódal, szinte azt mondhatjuk, az emberiség búcsúztatása, annak a világnak a letűnése, mely tele van ellentmondással. A vonósok által kísért *lullaby* e-mollban kezdődő finom, igen visszafogott zene, mely a hárfa belépésével E-dúrrá alakul át. A zene ringató jellegét az ütem második ütésére és a hatodik nyolcadra eső finom hangsúly biztosítja.

Andante (♩ = ♪ prec.=108)

(He cradles the broken Monstrance.)

125 *dim.* *ppp*

Celeb. has grown so small, Al - most... not there at all... Don't you

Timp. *dim.*

Harp *ppp*

Large Organ

Andante (♩ = ♪ prec.=108)

sul tasto

Va. I *dim.* *pp* *ppp senza vibrato*

Va. II *dim.* *pp* *ppp*

Via. *dim.* *pp* *ppp*

Vc. div. *dim.* *pp* *ppp arco*

Cb. *dim.* *pp* *ppp arco*

1. solo pizz.

125 *dim.* *pp*

38. kottapélda: „Things get Broken”

A hangzás nagyon puha és erősen kontrasztáló jellegű az előzményhez és a következő zenei részhez képest. Az e-moll és az E-dúr közötti *minore-maggiore* váltást kétszer is megkomponálja a szerző, de ugyanakkor egy ugrásra is lehetőséget ad, ha ez soknak bizonyulna rendezés szempontjából. „Maradj, Uram!” – könyörög a Pap, a zene lecsendesedik, de az utolsó hangja a szakasznak nem ütésen ér véget, hanem az ütem negyedik nyolcadján, így a komponista olyan hatást ér el, mintha megakadt volna valami.

Ebbe a pillanatnyi csöndbe robban be a következő rész *fff* dinamikával. E gazdagon hangszerelt rész kis interlúdiumként viselkedik a környezetéhez képest. Visszatér egy dallam az előző, 46. ütemben induló részből, a kíséret itt is tele van váratlan súlyokkal, ám folytatásként egy kánont hallhatunk, melyet először az orgona játszik, később pedig egy ütéssel később az egész zenekar imitálja azt. A kánon zsenialitását az adja, hogy a téma alapmotívuma két 2/4-es ütemből és egy 3/8-os ütemből áll, tehát mikor egy negyeddal később belép a kánonszólam, akkor a 3/8

páratlan nyolcadszámánál fogva több zenei súly áthelyeződik a legsúlytalanabb és egyben zeneileg a legérdekesebb helyekre.

A cselekmény szerint itt tovább folytatódik a Celebráns abnormális viselkedése: ráveti magát az oltárra, letépi annak terítőjét, majd később felszökik az oltárra és táncolni kezd rajta (Függelék 12.). Egyoldalú párbeszédet folytat a gyülekezettel, hiszen ők nem válaszolnak a feltett kérdésekre. „Miért vártok még? Folytassátok csak nélkülem!” – próbálja a Pap saját felelősségét elhárítani. Ruháját a nép közé dobja mondván: „Csak én vagyok ez alatt... csak vegyétek ezt gyorsan magatokra, bárki is lehet, mint én!”. Meglehetősen újszerű az a megközelítési mód, hogy a Pap bárki lehet a nép közül, ugyanakkor érthető az „én csak egy vagyok közületek”-gondolat is. Itt szeretném újra felidézni Richard T. C. Peard tiszteletes gondolatait, aki párhuzamot vont a Celebráns aggódó örülete és a hetvenes évek lelki válságait megélő egyházi emberek között.⁴

Az eszelős karakter zeneileg a kánon alaptémájára íródik, az elcsúsztatott szólamot a harangjáték, a kis orgona és a hárfa biztosítja. Az ezt követő perc ismét a felidézett korábbi dallamok új összefüggésbe való helyezéséről szól. Miközben a Pap vádló szavakkal énekel a hívekhez, az Agnus Dei dallamát hallhatjuk. A 236. ütemtől lévő kérdések a „World Without End” tropus végén megismert lefelé ereszkedő skálát idézik fel hangról hangra.

A 243. ütemben egy új formai részt indít a komponista, melyet a *Cadenza*-szóval jelöl a partitúrában. Meglehetősen szokatlan, hogy egy oratorikus műben a főszereplő kíséret nélküli szóló-kadenciát kapjon. Dramaturgiailag inkább monológnak nevezhető a most következő zenei szakasz, melyben a Pap újra katonaiába esik, nem ismer meg senkit, szinte csak önmagának énekel, letérdelve a megszentelt oltárrészben. „God Said” (Az Úr mondta) – e szavakkal Bernstein idézi a korábbi tétel, a Szentbeszéd témáját. Később a „Hurry”-ból és az „Easy” című tropusokból, valamint a No. IX. De profundisból is feltűnnek dallamtöredékek.

A szövegben megjelenő nyelvi kavalkád híven tükrözi a Pap elméjének pillanatnyi zavarát. Hihetetlen asszociációk találhatók itt, mikor egy zárószótagról eszébe jut egy másik imarészlet kezdő sora, ami már lehet, hogy más nyelven szólal meg. Keveredik a latin, az angol és a héber nyelv. Ehhez szolgál segítségül az alább

⁴ lásd Függelék 9.

megtekinthető eredeti szöveg és dr. Mericske Ernő fordítása, hiszen sokszor csak az írásmód különbözteti meg a szavak jelentéstartamát.

Let there be and there was God said:	Legyen - és meglett, az Úr szólt:
Let there Beatam Mariam semper Virginem,	Legyen „Boldogságos Szűz Mária,
Beatam miss the Gloria,	Boldog...” kell a Glória,
I don't sing Gratias agimus tibi	Nem zengem: „Hálát adunk neked
Propter magnam gloriam tu - am - en...	Nagy dicsőségedért.”
Amen. Amen.	Ámen. Ámen.
I'm in a hurry - and come again.	Sietnék már - Te meg gyere újra!
When? You said you'd come...	Mikor? Mondád, eljössz...
Come love, come lust,	Jöjj hát, élvezet,
It's so easy if you just don't care -	De könnyű, ha nem bánod.
Lord, don't you care...	Nagy Úr, ne bánd...
...if it all ends today...	Vége mindennek...
...profundis clamavi, clamavi ad te,	A mélységből kiáltok, kiáltok hozzád,
Domine, ad Dominum,	Uram! Uram!
Ad Dom...	Hozzád...
...A-donai - don't know -	Uram - nem tudom -
I don't no-bis...	Én nem...
Miserere nobis...	Irgalmazz nekünk...
Mi-se...mi...	Ir-gal-mazz...
Mi alone is only me...	Mi az csak egymaga Mi,
But mi with so...	De Mi és Szó...
Me with s...mi...	Mi és sz...Mi...

Az ötödik sorban a *Propter magnam gloriam tuam* zárószótaga, az *am* már az *amen* kezdő nyelvi formulájává válik. Az *amen* nagyon hasonlít az azt követő *I am* mondatkezdésre. A tizenkettedik sor végén lévő *today*-szó záró szótaga kiejtve *déj*, ami a *De profundis* kezdését adja. Az *ad Dominum* a héber *Adonaira* képzettársít, továbbvezetve a láncot az *Adonai* utolsó két betűje az angol ének, az *I*-nak felel meg. A *know* angol igét a szerző *nobis*-ként gondolja tovább. A továbbiakban még a *mi-me* és a *so-soul* azonos kiejtésű szavakkal dolgozik Bernstein. Bár az itteni szövegkönyvben nem írja ki a komponista, de a korábbi idézett helyből, a Sanctusból tudhatjuk, hogy a *soul*-szót takarja a *so*-töredék.

Celeb. *p* (weak again) *molto* *f* (in torment) *ff* *dim.* *mf* *più dim.* *p*
 271 ad Dom... A - do - nai don't know, I don't no - bis... Mi-se-re-re no-bis...
 (back to his catatonic trance. He seems to be seeking his guitar.)

Celeb. *pp* *sempre dim.* *ppp* *rall.* (He cannot say it.)
 275 Mi - se... mi... Mi a - lone is on - ly me... But mi... with so...

39. kottapélda: „Things get Broken”

A végére a Pap teljesen kimerülten leroskad a földre – írja a partitúra. Egy új rész kezdődik, melynek zenei anyaga az első zenekari közjátékkal mutat rokonságot. A szöveg teljesen megváltozik, az őrült képzettársítások helyét átveszi valami nagy-nagy szomorúság, egyfajta halálos fáradtság, mely erőt vesz a Papon.

Oh, I suddenly feel every step I've ever taken,	Minden lépésem érzem, amelyet egykor tettem,
And my legs are lead	S lábam ólom lett.
And I suddenly see every hand I've ever shaken,	Minden hű kezét látok én, mellyel lekezeltem,
And my arms are dead	S kezem béna lett.
I feel every psalm that I've ever sung	Úgy érzem, hogy minden énekelt zsoltár
Turn to wormwood on my tongue.	A nyelvemen keserű üröm lett.
And I wonder, oh, I wonder,	Bárcsak tudnám, ifjú koromban
Was I ever really young?	Éltem-e ifjú életet?

A zenei anyag szinte ugyanaz, mint a korábban említett zenekari meditációé, ám a hangszerelés megváltozik. A korábban is meglévő ütősök és vonóskar mellé társul a hárfa és egy-egy ütem erejéig összekötő szerepkörben két fuvola. Mikor a *Più lento* tempójelzésnél a Celebráns teste remegéséről beszél, a szerző ezt szövegfestő módon a vonások pianissimo, puha tremolójával és a lengő chin játékaival jeleníti meg. Az éneklésmód ugyanolyan intimitást és gyöngédséget követel az énekestől, mint amit az „I Go On” tropusban kért Bernstein.

Pár ütem erejéig még visszatér a beethoveni témára emlékeztető, egyre inkább széteső motívum, mely kromatikusan kapaszkodik fölfelé ismét ahhoz a zenei *a* hanghoz, mely oly sokszor bizonyult megérkezési pontnak a *Misé*ben. A felső *a*-ról operai manírként kiírt portatóval csúszik le az énekes, hogy a jelenet zárszavaként még egyszer kimondja a többször visszatérő gondolatot: „A dolgok oly könnyen törnek”. A *broken* szóra ismét megszólal együtt egy c-moll és egy A-dúr akkord, mely az utolsó két ütemben a lehető legmélyebb felrakásban koronás hangzatként

jelentkezik. A szerző kérése, hogy a *fermata* olyan hosszan tartson, ahogy az csak lehetséges, egészen halkítva a semmibe. Mindeközben a Pap lassan elindul a zenekari árokba vezető lépcsőkön, az aljához érve megáll, és aztán eltűnik a zenekari árokban.

Csak nagyon hosszú szünet után hangzik föl a fuvolaszó, az Epifánium (Megtstesülés) kezdő hangszer. Erről a részről a 2., a *Mise* bemutatójának fogadtatásáról szóló fejezetben írtam, amikor Bernstein visszaemlékezett a premier eme részénél átélt pillanatra.

E hosszú monológ embert próbáló feladat elé állítja a Papot megszemélyesítő művészt. Nehézségben egy mércével mérhető Giuseppe Verdi *Otello*-jának tenor főszerepével, ahol a harmadik felvonásbeli nagyária befejező *oh gioia*-kiáltása zárja le az énekelnivaló legkritikusabb részét, vagy Siegfried szerepével Richard Wagner *Siegfried* című zenedrámájában, melyhez tökéletes erőnlét, technika és zenei-fizikai állóképesség szükséges. Túl ezeken a tényeken, az örülési jelenet színészileg is kimagasló teljesítményt követel, mert az énekelnivaló és a hozzá tartozó mozgás, mimika és gesztusrendszer ebben a darabban elválaszthatatlan és megbonthatatlan egységet alkot.

4. Hangfelvételek, kritikák, előadások, a mű utóélete

4.1. Hangfelvételek, kritikák

Leonard Bernstein *Miséjéből* négy hanglemezfelvétel készült eddig. Az alábbi táblázatban megtalálhatóak ezek legfőbb adatai.

<i>Évszám</i>	<i>Kiadó</i>	<i>Karmester</i>	<i>Zenekar</i>	<i>Kórusok</i>	<i>Pap</i>
1971	Sony Classical	Leonard Bernstein	Studio Orchestra	Norman Scribner Choir Berkshire Boy Choir	Alan Titus
2004	Harmonia Mundi	Kent Nagano	Deutsches Symphonie-Orchester, Berlin	Rundfunkchor Berlin Berlin Cathedral Chorus	Jerry Hadley
2008	Chandos	Kristjan Järvi	Tonkünstler-Orchester	Chorus Sine Nomine Tölzer Knabenchor	Randall Scarlata
2009	Naxos	Marin Alsop	Baltimore Symphony Orchestra Morgan State University Marching Band	Morgan State University Choir Peabody Children's Chorus	Jubilant Sykes

4.1.1. Bernstein felvétele, 1971

Még a premier évében, 1971-ben Bernstein elkészítette a mű lemezfelvételét a premier előadói apparátusával. Peter G. Davis egy szokatlanul részletes kritikát írt eme Columbia-produkcióról, mely a *High Fidelity* magazin 1972-es februári számában jelent meg „A vallásos zeneszerző” címmel.¹ A recenzió szerzője már az írás elején leszögezte, hogy a mű bírálata során nehéz volt egy szempontot találni a sok lehetséges közül és arra koncentrálni.

Egyfelől a *Mise* a színházi szórakoztatás briliáns darabja, az eredeti drámai elgondolás, az elképesztő zenei sokszínűség és mindezen dolgok hamisítatlanul kreatív gazdagsága [...] de ez a nagy mű működőképesebb itt, mint egy kitűnő, csillogó showbiznisz, és eltekintve a darab spirituális hangja által előidézett

¹ >www.leonardbernstein.com/mass_publications.htm< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

mélyebb emocionális válaszoktól, a *Mise* rendeltetésében hihetetlenül bonyolult, gondosan kimunkált zenei önállóság [...]²

Davis folyamatában ismertette a kompozíciót, rövid, egy-két mondatos kommentárokkal fűszerezve azt. Dicsérte azt a természetességet, ahogy Bernstein közbeékelte a könnyed hangvételő, ritmikus zenéket a komolyabb hangvételő szakaszok közé. Gyülekeznek a felhők – írta a „Confession”-tételről, a második zenekari meditációról mint elmélyülő depresszióról nyilatkozott. A *Mise* örülési jelenetét taglalva Peter G. Davis rövid, ám nagyon lényegre törő összefoglalását adta a jelenetnek.

A Pap a tobzódó kakofónia csúcspontján bekattan (sic). Összetöri a szentségeket, ledobja ruháját és üresen fecseg. Minden összetört: a lélek, a *Mise*, mint fizikai szimbólum önmaga, a szöveg, a zene. E töredékek összegzése talán a legkülönlegesebb mozzanata a *Misének*. Megfogalmazza a korábban megszólaló összes fontos zenei témát, mígnem a Pap leszűri kétségbeesését és egy gyászénekebe kezd, amely zeneileg az első meditáció megindító átalakítása.³

A kritika folytatásában a publicista Bernsteinről általánosságban mint zeneszerzőről emlékezett meg.

Mint zeneszerző, Bernstein sok stílusban komponált és ezek közül jó párat bele kellett hogy illesszen a *Misébe*. Ő a nehéz utat választotta, mindent összegyűjtött és a kaotikus sokféleségből hajlékony egységet kovácsolhatott [...] Bernstein érzelmileg is – nem hazudtolva meg önmagát – mélyen megnyílik. A *Mise* nagyon őszinte, különösen sebezhető és könnyű célpontja a cinikusoknak.⁴

Zárásképpen arról szólt, hogy a lemezfelvétel hűséges másolata a washingtoni előadásnak, de a vizuális elemek hiányában valami szükségszerűen elveszett. Igen elismerően írt az Alan Titus megformálta Celebránsról, hangjáról, annak „kesergően panaszos, édes magas baritonjáról”. Mint hangfelvételtől csalódást keltően nyilatkozott. A Columbia pusztán hat napot adott a mű rögzítésére két városban, Washingtonban és New Yorkban, és ez szinte lehetetlen – írta a cikk végén. „Simán elégséges munka, mely fantáziátlanul tekint a színpadi cselekmény lehetőségeire és

² I. h.

³ I. h.

⁴ I. h.

annak akusztikai sokszínűségére. A magnóról bejátszott szakaszok – melyek egyértelműen fűszerezik a hangfelvételt – hajlamosak a hangzást repedt hangú semmiséggé tenni.”⁵

Hugo Cole a *Tempo* hasábjain jelentetett meg kritikát a Bernstein vezényelte hanglemezfelvételeiről.⁶ Írását a következő mondattal indítja:

Személytelen, nem nagy zene, nincsenek fugátók, nem emlékeztet a *Gerontius*ra vagy a *Háborús Requiemre* – de egy, a hallgatóságnak tervezett felvillanyozó előadás, melynek zenéje teljesen rokon a könnyű Broadway-stílussal.⁷

A későbbiekben a zenei tartalmat két szempont alapján vizsgálta: az elevenség, a vitalitás és a gazdaságosság, a takarékoság irányából közelítve.

A mű elevensége elsősorban a ritmikus részekben fejeződik ki, a váltakozó, szabálytalan ritmusok használatában, melyek nem zúzzák szét a zenét, nem teremtenek abnormális helyzeteket, ám a normál zenei előadást könnyeddé teszik. A „gazdaságosság” gyakran a zenei gondolatok takarékosága inkább, mint az erőforrásoké: a hangok pontosan és tervszerűen használtak – sehol sincs kettő, ahol egy is elég, sehol sincsenek fűszerezett harmóniak a modernkedés miatt, sehol egy elhelyezett effekt, hogy hatást gyakoroljon a partitúrát olvasóra.⁸

Cole szerint azok voltak a legjobban sikerült részei a kompozíciónak, amelyekben Bernstein új utakat keresve nagyon egyszerű elemeket vegyített. Brittenre emlékeztető áthallást fedezett fel egy helyen, melyben a *The Salley Gardens* feldolgozását ismerte fel.⁹ De a show-zene stílusából meríteni, mint azt Bernstein gyakran teszi, jóval merészebb vállalkozás, mint népdalokat hangszerelni – fogalmazta meg később.¹⁰

Az örülési jelenetet úgy értékelte, hogy „alighanem a színpadi történés izgalmassága elégséges, hogy fenntartsa a hallgatóság figyelmét”. Szerinte a komolyzenei hallgatók számára az előadás botrányköve nem is a Bernstein által használt vagy tévesen használt népszerű stílusok voltak, hanem azok mindennaposága. A Credo indítását vad *Le Nocés*-zenének titulálta, az első zenekari

⁵ I. h.

⁶ Hugo Cole: Bernstein: „Mass, a Theatre Piece for Singers, Players and Dancers by Alan Titus; Norman Scribner Choir; Berkshire Boy Choir, Orchestra; Leonard Bernstein”. *Tempo, New Series*, 103 (1972): 57-58.

⁷ I. m: 57.

⁸ I. m: 58.

⁹ I. h.

¹⁰ I. h.

közjáték mahleri jellegéről tett megállapítást. Számára a záró kórus-szakasz „egyfajta üresség, úgy érzem, ő [Bernstein] nem tudta érzékeltetni a megértésen túl a létezés misztériumát”.¹¹

A záró hasámban Cole a mű ízlésességéről szólt. Mint megfogalmazta, egy fantáziadúsan rossz ízlésű darabról van szó, amelyben Bernstein a tőle telhető legjobb szándékkal bánt a vallásos témával. A jó-rossz ízlés kérdése az idő múlásával vitathatatlanul egyre kevésbé lesz fontos – jósolta, „marad a kompozíció és a zenei invenció minősége”.¹²

Arnold Whittall 1974 júliusában publikált rövid kritikájában a zongorakivonatról írt más szerzők, Samuel Barber, Anton Heiller és Láng István megjelenő munkáival együtt.¹³ Az általános jellemzőkön túl a publicista azt tárgyalta: talán már elég idő eltelt ahhoz, hogy előkerüljenek az alkalmi, ritkán játszott darabok, beleértve a nagy terjedelmű, messzelátó stilisztikai megállapításokat is.¹⁴ Leírta a legfontosabb műfajokat a darabon belül és rövid ismertetőjét azzal a megállapítással zárta, hogy „gyakran néhány nagyon bonyolult dolgot meg kell tenni annak érdekében, hogy elérjük a szükséges egyszerűséget”.¹⁵

Az eddig megemlített három kritika, mely két esetben a lemezfelvételtől, egy esetben pedig a zongorakivonatról szólt, mindvégig a művel és az azzal kapcsolatos problémákkal foglalkozott, és csak nagyon kevés esetben nevezett meg konkrétan előadói teljesítményt. Kivételt képez Peter G. Davis írása, melyben pozitívan nyilatkozott Alan Titusról. Ez nyilvánvalóan a kompozíció összetettsége, ellentmondásos és gyakran nyíltan lázadó jellege miatt alakulhatott így.

¹¹ I. h.

¹² I. h.

¹³ Arnold Whittall: „Mass for Singers, Players and Dancers by Leonard Bernstein”. *Music & Letters*, 55/3 (July 1974): 364-365.

¹⁴ I. m: 364.

¹⁵ I. h.

4.1.2. Nagano felvétele, 2004

Egészen 2004-ig nem készült új felvétel Leonard Bernstein *Miséjéből*. E dátum, halálának tizenötödik évfordulója alkalmat adott sok muzsikuskak, hogy számos új felvétellel gazdagítsa a bernsteini életmű örökségét. Kent Nagano japán származású amerikai karmester a Harmonia Mundi kiadóval karöltve elkészítette a felvételt, mely azonban langyos fogadtatásban részesült.¹⁶ „Úgy tűnik, hiányzik a vezetés és a drámai erő, mely oly nyilvánvaló volt az 1971-es Bernstein-albumon” – írták.¹⁷

Szomorú, de igaz, hogy a legtöbb nagy zeneszerző igazán dicsőséges napjai még nem jönnek el, mikor távozik közülünk – hátrahagyva végső örökségét a bizonytalan kezű utókorra.

E szavakkal kezdi lemezkritikáját Lindsay Koob az *American Record Guide* hasábjain.¹⁸ Szerencsésnek nevezi Bernsteint, hiszen meghatározott számban megörökíthette darabjait az utókornak. Cikke elején köszönetét fejezi ki az európai lemezkiadóknak, akik rendszeresen rögzítik amerikai zeneszerzők darabjait: „Szégyenletes, hogy a mi legkiválóbb művészeinknek igénybe kell venni az európai zenekarokat és lemezkiadókat, hogy felvegyék zenei örökségünk.”¹⁹

A további bekezdésekben szó esik a művet fogadó döbönt csöndről, a harminc perces ovációról, a kritikusok többségének fanyalgásáról, a mű szentségtörő értelmezési lehetőségéről és az akkori, máig tartó életérzésről. Koob úgy fogalmaz:

Hajszoljuk kicsinyes és nagyratörő életünket elutasítva, hogy szükségünk van egymásra [...] de Bernstein ezt pimaszul az arcunkba vágja! Annyiban különbözhet Bernstein hitbéli krízise a mienktől?²⁰

A híres „kehelytörő” jelenettől vezetve az egyik író fekete misének nevezte a kompozíciót.²¹ A felvételhez kiadott ismertető füzetből kiderül, hogy Clytus

¹⁶ David McConnell: „The Troubled Child Finds Acceptance: Two Conductors Discuss Their Recordings of Leonard Bernstein’s Mass”. *Choral Journal* (December 2010/51, Issue 5): 69-76. 69.

¹⁷ I. h.

¹⁸ Lindsay Koob: Bernstein: „Mass”. *American Record Guide* (January/February 2005/68, Issue 1): 82-84. 82.

¹⁹ I. m: 83.

²⁰ I. h.

²¹ I. h.

Gottwaldról van szó.²² Felsorolván az összes stiláris jellegzetességet, melyben a műfajok részletes felsorolása szerepelt azzal a megállapítással, hogy mindez „mániás depressziós zenei keverék”, Lindsay Koob megállapította, hogy a műben mindez mégis működött.

Később egy személyes élményét is megosztotta az olvasóval a cikk írója.

Mikor említettem az én nagyrabecsült karvezetőnek, egy erősen keresztény értékekkel bíró férfinak, hogy a *Mise* új felvételéről írok kritikát, rögtön kezembe adta a teljes műből a saját példányát. Ő látta a darabból a színpadi produkciót és kívánom, hogy hallhasd az ő elragadtatott beszámolóját az élményről.²³

Részletesen leírta a mű érzelmi hullámzását, „sikoltó diszsonancia váltakozik egyszerű nyugalommal és fájó szépséggel” – írta egy helyen.²⁴ Ökumenikus műnek titulálta az alkotást, mely „rezonálni szándékozik a hit emberének lelkében”.²⁵ Rátérve az előadók méltatására, Koob a következőképpen fogalmaz:

A Nagano-vezette előadás igazán lenyűgöző hatású. Zenekar, kórusok, utcai együttes, orgonista, extra ütősök és az énekes szólisták valamennyien teljes lélekkel csinálták a darabot...A mű köznyelvi légköre igazán csengett, köszönet érte az összes amerikai popénekesnek és prózai szereplőnek. A fennmaradó német énekesek szembetűnően jól edzettek voltak a köznyelvi amerikai angolban, inkább hangzottak New York-inak, mint berlininek. Jerry Hadley perzselő és kifejező Pap, és – számos más kiváló énekes közt, akik túl sokan vannak ahhoz, hogy megemlítsük őket – Julian Frischling édesen ártatlan fiúszopránja emelkedik ki.²⁶

Az utolsó előtti bekezdés tárgya a schwartzi szöveg változásai voltak. A cikk írója megállapította, amit e sorok írója is átélt a felvétel hallgatása közben, hogy a partitúrát követve vannak finomodások, kisebb-nagyobb módosítások a textúrában. Koob szerint ez határozottan tökéletesítette, finomította a kompozíciót.

A kritika zárása egészen érdekes és stilárisan meglepő fordulatot mutatott. A sok szakszerű, elemző bekezdés után a befejezés hétköznapi, baráti hangvételt ütött

²² Habakuk Traber: „A Controversial Piece of History”. *Harmonia mundi* (2005): 18.

²³ Lindsay Koob: Bernstein: „Mass”. *American Record Guide* (January/February 2005/68, Issue 1): 83.

²⁴ I. m: 84.

²⁵ I. h.

²⁶ I. h.

meg. Koob, visszautalva az írás első felében leírt véleményére, e sorokkal zárja cikkét:

Ha soha nem látták vagy hallották ezt a darabot, akkor muszáj megismerniük – hacsak egyszerűen nem bírják Bernstein rikító és neurotikus stílusát [...] Ha én meg tudtam változtatni a véleményemet ezzel kapcsolatban, talán önöknek is sikerülni fog.²⁷

A kritikai írások után szeretném megfogalmazni azokat a gondolatokat, melyek saját kritikai észrevételeimet tartalmazzák. Mivel a szerző vezényelte felvétel segítségével ismerkedtem meg a kompozícióval, és ezt nagyon sokszor meghallgattam, a szívemhez nőtt, így véleményem már nem lehet tökéletesen objektív. Az alábbiakban a szerzői felvétel és a Nagano-lemez közti különbségek alapján igyekszem elemezni az interpretációkat – elsősorban az újabb felvétel előadási problémára koncentrálva.

Az első különbség már a kezdő, felvételtől bejátszott zenében megfigyelhető volt. A darab kezdésétől számítva a bernsteini felvételen 1 perc 56 másodpercig tart a bevezető kakofón muzsika, míg a Nagano-félén a pontos időtartam 2 perc 28 másodperc. A különbség oka nem az eltérő alaptempóban keresendő, hanem abban, hogy miután már belépett mind a négy szólista, mintegy fél perccel hamarabb szüntette meg a zenei összevisszaságot Bernstein a felcsendülő, zenét megszakító gitárakkorddal és a Pap első megszólalásával.

A „Simple Song”-ban a tetszés szerinti megismételt két ütemmel élt Nagano, ellentétben a szerzővel, aki elhagyta ezt. Az egész kompozícióban nagyon igényesen és szép íveket formálva énekelt a kórus, ez különösen igaz az „Almighty Father”-re, melyben Clytus Gottwald Mahler 8. szimfóniájának visszhangját vélte felfedezni.²⁸ A kisfiú szólista először meglehetősen bizonytalanul intonált, ám a mű végén lévő *Lauda, Lauda, Laudé*-ban remekelt.

Az „I Don't Know” című tropusban a partitúrával ellentétben elmaradt a kontratenor szólama. A Gloria tibi meglehetősen gyors a bernsteini felvételhez képest. Kifejezett hiba, hogy a „God Said” végén felhangzott az utolsó ütem, melyhez a szerző odaírta: csak koncertverzió esetén játszandó. Ennek az ütemnek

²⁷ I. h.

²⁸ Habakuk Traber: „A Controversial Piece of History”. *Harmonia mundi* (2005): 18.

csak akkor van létjogosultsága, ha a tétel önállóan kerül előadásra, így zeneileg nem indokolt a lezárás.

A Credo az előadói utasításnak megfelelően igen gépies, ezt remekül tolmácsolta a kórus segítségével Kent Nagano. Sajnos rendkívül fals a „Non Credo”-t éneklő szólista, ez sokat levont a tropus zenei élvezetéből. A Papot megszemélyesítő Jerry Hadley hangfajlilag inkább tenor. Ebből fakadóan gyönyörű lágyssággal, líraisággal tolmácsolta az „Our Father”-t, minden magasabb állás kifejező és puha hangvétellű volt, ám minden mély, baritonális szakasz sajnos erőtlenné bizonyult. Erre a legjobb példa az örülési jelenet középső szakasza, mikor a recitativóban a Celebránsnak egy nagy *e* hangról kell intonálnia a *de profundis*. Hadley kihagyta ezt a hangot, sajnos így értelmetlenné téve a zenei frázist és a szöveg – *to-day, de profundis* találkozásánál lévő összeolvadás – biztosította érthetőséget is. Ezzel ellentétben a szakasz végén hihetetlen drámaisággal, az audio-felvételen is kitapintható színészi vénával, hosszú szüneteket hagyva énekelte a *misererét*.

Az Agnus Dei és a Dona nobis pacem értelmetlenül gyors tempójú. Valószínűleg Kent Nagano ezzel akarta érzékeltetni az emberek sürgető békevágát, ám így testetlenné vált, „felkönnyült” a zenei szövet. Az egész felvétel során a tételek között alig van szünet. Lehetséges, hogy ez a CD-re trackenként felrakott technikának köszönhető, de az is lehet, hogy Nagano koncepciójáról van szó. Mindenesetre ilyen formában az összhatás levegőtlennek bizonyult, az egyik tétel után rögtön következik a másik, nagyobb tagolási pontok tehát nem kitapinthatóak.

Sajnálatos, hogy a nagy fuvola-kadencia előtti, a szerző utasítása szerint lassan elhaló akkord nem valósult meg. A basszus szólista *Laudája* fölött ostinatóként ismétlődő fuvola az ütemváltásnál megakadt ritmikailag, pedig pont az a lüktetésváltás teszi érdekessé az ismétlődő hangot. A kompozíció végén a bernsteini felvételnél a záró *d* hang alatt hangzott el az elbocsájtó áldás, „A szentmise véget ért, menjetek békével!”, míg Naganónál ez teljesen elszigetelten, a múltól elkülönítetten szólalt meg.

4.1.3. Järvi felvétele, 2008

Négy évvel később, 2008-ban Kristjan Järvi észt származású amerikai karmester is rögzítette a művet a Chandos kiadónál. Az *American Record Guide* publicistája, Philip Greenfield kritikájában elismerően nyilatkozott a dirigens teljesítményéről: „Az eredmény egy elegáns, imádságosabb megközelítés, mint azt szoktuk hallani.”²⁹ Soraiból kiolvasható, hogy nem érzi a felvételen azt az öserőt, amit Bernsteinnél, de ugyanakkor igen tetszetősek a hallottak. „Järvi túl boldog ahhoz, hogy a *dona nobis pacem* tetőpontján robbanjon” – fogalmazott írásában Greenfield.³⁰

Egy teljes hasábot szentelt az első Pap, Alan Titus és a jelen szereposztás szólistája, Randall Scarlata összehasonlításának. Mindkettő teljesítményét elismerte és rávilágított szerepformálásuk megközelítésének különbözőségeire. A többi szólistáról is pozitív volt az összkép, külön kiemelte Ruth Kraus szoprán énekesnő „tisztá, nem teátrális” éneklését a „Thank You” című számban. „Järvi nemzetközi szereposztása talán pár hallgató véleményét megváltoztatja, akik megszokták, hogy az amerikai énekesek legjavával a bernsteini pálca tanítsa meg a darabokat, de én azt hiszem, egy kis multinacionalizmus csak hozzáad az élményhez.”³¹

A cikkíró a kritika végén szellemesen búcsúzott olvasóitól. „Pár nappal eme mindkét csodálatos felvétel meghallgatása után szerencsésen összegezhetem, hogy a szentmise *nem* ért véget. Menjetek békével!”

„Egy élő előadáson vagy egy jól sikerült előadás videófelvételén kívül nem tudok jobb utat elképzelni a *Mise* élményéhez, mint ez a CD”³² – így nyilatkozott Roger Miller a Järvi-felvételről a *Choral Journal*ban megjelent recenziójában. Bevezetőjében a *Mise* kapcsán az újra megerősített hitről beszélt, melyet a hidegháború közepén mindenki érzett a premier után.³³ 2008 végén visszatért a *Mise* a Kennedy Center falai közé, melyen a kritikus is ott volt.³⁴ Az előadás élményére valószínűleg élénken emlékezve írta az alábbi sorokat a most tárgyalt felvételtől:

²⁹ Philip Greenfield: „Mass”. *American Record Guide* (July/August 2009/72, Issue 4): 62-63. 63.

³⁰ I. h.

³¹ I. h.

³² Roger Miller: „Mass: A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers”. *Choral Journal* (February 2010/50 Issue 7): 80-81. 81.

³³ I. m: 80.

³⁴ I. h.

Mikor először meghallgattam a felvételt a kritika írásához, azt vártam, hogy a „csak audio”-élmény csalódást kelt majd, és biztosan hiányolni fogom a mű vizuális aspektusait, de meglepődtem, milyen erős előadás kerekedett belőle.³⁵

Az örülési jelenetet találó hasonlaltal élve zenei és érzelmi *tour de force*-nak nevezte, „amely leírás néhány lelkész szerint esetenként közel van a valósághoz”.³⁶ A különböző stílusok tolmácsolását igen meggyőzőnek tartotta Miller. Kiváló volt a dikció és az értelmezés a szólisták és a kórusok esetében, nem hallott német akcentust az angol szövegben, mindössze csak egy rosszul ejtett szót fedezett fel a felvételt hallgatva a kritikus.

A kritikusok véleménye után hadd következzenek egy-két személyes megjegyzés. Randall Scarlata valóban nagyszerűen tolmácsolta az ifjú Celebránst, ez különösen igaz a lírai hangvételű „Simple Song” megformálására. A „Du-bing”-kánonban viszont – nyilván a karmester akaratát követve – dinamikáját tekintve túl hangos volt a dobszerelés, túlzásba ment a seprűs kisdob *swinges* lüktetésű alapritmusa. Georg Drexel fiúszopránja csodálatosan képzett, fölényesen birtokolta mind előadásmód szempontjából, mind technikailag e nem könnyű szólamot.

Minden kórus számára kihívás az „Almighty Father” csendes, áhítatos éneklése. A Chorus sine nomine gyönyörű *pianissimói*, a szoprán leheletfinom felső *a* hangja az utolsó periódusban méltóvá tette őket a feladatra. A Street Chorust éneklő Company of Music formációját tekintve kamarakórus. Előadásukban minden lágy és könnyed rész kiváló volt, hajlékony, ez talán a kórus létszámából is fakadt – öt szoprán, öt alt, hat tenor, öt basszus –, ám a súlyosabb részeknél kitöltésben, intenzitásban hiányérzetünk támadt. A produkció során minden latin szöveget olasz kiejtéssel énekeltek.

A sok remek epizód szereplő mellett számomra kiemelkedő volt az „I Don't Know” című dalt éneklő rockszólista, Reinwald Kranner. A dal végén éneklésének kétségbeesett könyörgése mögött komoly színészi teljesítmény húzódott. Általában véve Järvi formálására az összefogás, a gördülékeny tempók voltak jellemzőek, ez hallható az első zenekari meditációban is. A ritmikus részek autentikusnak bizonyultak a maguk műfajában, egyes esetekben viszont túl gyors volt az alaptempó, mint például a Confiteorban. A „God Said” humoros válaszolgtásai már-

³⁵ I. m: 81.

³⁶ I. h.

már szatirikusak voltak, a Pap énekének visszatérése előtt, a zenekari közjáték után pedig egy meglepő cezurát tapasztalhattunk.

André Bauer hangja lázadó, pozitív értelemben vett ellenszenves hangja nagyszerűen illett a „Non Credo” hangvételéhez, nemkülönben Dave Moskin „I Believe in God”-megformálása. A De profundis második felében soha nem hallott ruganyossággal szólt az egyre gyorsuló szakrális tánczene, ennek tolmácsolása túltett valamennyi felvétel ide vonatkozó szakaszán.

A „Simple Song” mellett az „I Go On” és az örülési jelenet a Pap szerepét éneklő énekes nagy megmutakozási lehetősége. Scarlata sokszor kissé visszafogottan énekelt, ám ezen szakaszok után mindig egy nagyon kinyíló, kitárulkozó rész következett – megmagyarázva a korábbi szakasz finomságát. Ez különösen tetten érhető volt az örülési jelenet altatódalában, ahol karmester és szólista csodálatos szimbiózisban alkotott.

Voltak természetesen olyan megoldások is, melyek nem követték hűen a partitúra utasításait, így érthetetlenek bizonyultak. A „dona nobis pacem” szövegnél, melynél döntő fontosságú lett volna a zene 3/4-es lökületének 6/8-sá alakulása, teljesen kimaradt e döntő momentum. Az altatódal utáni heves zenében induló kánon-szakasz hirtelen gyorsabb lett, bár a vezérkönyvben nincs erre utasítás. A szoprán és tenor szólista által indított *Lauda*-kánon szép *legató*val indult, ám a hangerő növekedésével erőteljes *marcato* karaktert öltött, mely nem illett a zenei szövehez.

Ezen példák mellett ugyanakkor zömében olyan formálásokat, zenei megoldásokat hallhattunk, melyek Järvi felvételének értékét növelték. A mű záró szakaszának imádságos, áhítattal teli légköre még így színpadi cselekmény nélkül is katartikus élményt adott.

4.1.4. Alsop felvétele, 2009

A következő és jelen korig utolsó felvétele a *Misének* oly közel készült a Järvi-dirigálta verzióhoz, hogy Roger Miller kritikus cikke végén meg is említi azt. Marin Alsop női karmester egy színesbőrű baritonistával, Jubilant Sykes-szel a Pap szerepében rögzítette a kompozíciót 2009-ben a Naxos kiadónál. Igen értékes felvétel, nem lehet egyetlen gyenge láncszemét sem megemlíteni. A „Simple Song”-ot nagyon eredeti módon közelítette meg a Celebránst megformáló Sykes, különösen az ismétlődő *laudák* különböző hangvétele bizonyult egyéninek. A dal bensőséges megközelítését hallhattuk az „Úr imájá”-ban, kihagyva a zongorán való kíséretet, ahol a szólista mikrofonnal való játéka már nem a klasszikus *bel canto* éneklés szabályai szerint, hanem a *musical*-éneklés stiláris követelményeink megfelelően alakult. A fiúszoprán Asher Edward Wulfram kiválóan, hajlékonyan énekelt és ugyanez mondható el a kórusról is, akiknél különösen kiemelésre méltónak bizonyult az „Almighty Father” csöndes, finom megformálása.

Lars Helgert zenekritikus jelen volt azokon az előadásokon, melyek az Alsop készítette hanglemezfelvétel koncertváltozatai voltak. Kritikájában összehasonlította egymással az október 16-18-án a Meyerhoff Symphony Hallban Baltimore-ban, az október 24-én a Carnegie Hallban New Yorkban, október 25-én a United Palace Theater-ben szintén New Yorkban³⁷ és az október 26-án a Kennedy Centerben Washingtonban előadott produkciókat.³⁸ Úgy találta, hogy az együttesek legyőzték a kompozíció nyújtotta kihívásokat. Logisztikai ügyetlenségnek nevezte, hogy Baltimore-ban a *Marching Band* a nézőtérén, a padsorok között helyezkedett el. Sajnos így ő sem láthatta rendesen a színpadot, ráadásul egy-egy hangos hangszer még zavart is néhány nézőt. A Carnegie Hallban az említett együttes nem a széksorok között volt, talán ez is hozzájárult Helgert megállapításához, miszerint ez az akusztika illet legjobban a darabhoz.³⁹

Ismertetőjéből kiderült, hogy a Papot éneklő Sykes-nak széles repertoárismerete volt a rock és a jazz területén, így kiváló választásnak titulálta őt e szerepre. „A [*Mise*] előadásainak legnagyobb problémája a sok különböző típusú

³⁷ >www.carnegiehall.org/bernstein/mass/index.aspx< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

³⁸ Lars Helgert: Mass: „A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers by Leonard Bernstein, Eric Conway, Doreen Falby, Dianne Berkun, Melvin Miles”. *American Music* 27/4 (Winter 2009): 525-528. 525.

³⁹ I. m: 525-526.

zene játékanak esztétikai kihívásában fekszik.⁴⁰ A logisztikai kihívások azt diktálják, hogy a *Mise* sosem lesz Bernstein legtöbbször előadott műve, de művészi érdemei valószínűleg megtartják a közönség tudatában” – fogalmazott cikkében.⁴¹

2010 elején David McConnell érdekes riportot készített és közölt a *Choral Journal* hasábjain.⁴² Mivel szinte egy éven belül készült el két Bernstein *Mise* felvétele is, ezért McConnell elhatározta, hogy mindkét karmesternek ugyanazokat a kérdéseket fogja feltenni a kompozíció kapcsán. Kristjan Järvi e-mailben válaszolt a felvetésekre, Marin Alsop pedig személyesen adott interjút Baltimore-ban.⁴³

Az elkészült felvételeket meghallgatva a kritikus úgy fogalmazott:

Järvi nagyon emlékeztetett engem a hatvanas évekbeli Bernstein vezette New York-i Filharmonikusokra; metsző ritmusok és frissítő tempók azzal a megközelítéssel, mely a hallgatót odahelyezi a színpadra. Marin Alsop a Baltimore-i Szimfonikusokkal elgondolkodtatónan bemutatta [a darabot], és megvolt az a képessége, hogy megörökítsen minden érzelmi apróságot a nagy ív vagy a zene szerkezeti egységének feláldozása nélkül.⁴⁴

McConnell olyan kérdéseket tett föl, mint például hogy mikor találkoztak először a darabbal, tudtak-e valamit a történeti, illetve történelmi háttéréről, hányszor vezényelték a darabot, mit gondolnak a vallási oldaláról, miért készítettek belőle felvételt. Järvi igen fontos gondolatokat közölt a mű és a közönség kapcsolatát illetően.

Sose éreztem, hogy az emberek úgy közelítenének a Bernstein-mű felé, mintha másodlagos alkotás lenne. Mély tisztelet és vágy volt bennük, hogy megragadják az idő lelkét. A *Mise* lenyűgöző, mert van egy zsidó-amerikai zeneszerző, aki latin nyelvű misét ír. A mű üzenete politikailag és emberileg egyfajta sajnálat a társadalmi gyanakvásaink miatt, és burkoltan egy erős vágyat közvetít a kibékülésre. Jelen időnkben ezek egyetemes témák és újra arra kényszerítenek minket, hogy nevezzük meg gyarlóságainkat mind egyénekenként, mind egy nagyobb közösség tagjaként.⁴⁵

⁴⁰ I. m: 526.

⁴¹ I. m: 528.

⁴² David McConnell: „The Troubled Child Finds Acceptance: Two Conductors Discuss Their Recordings of Leonard Bernstein's Mass”. *Choral Journal* (December 2010/51, Issue 5): 69-76.

⁴³ I. m: 69.

⁴⁴ I. h.

⁴⁵ I. m: 71.

McConnell rákérdezett Bernsteinnek a kritikusokkal való kapcsolatára is. Itt elsősorban Harold C. Schonbergre utalt, vajon kíméletlen kritikája személyes ellenszenvből fakadt-e vagy konkrétan a darab váltotta ki belőle a leírtakat. Marin Alsop válaszában így fogalmazott:

Ő [Schonberg] volt az egyik, aki azt mondta, hogy a nők nem tudnak vezényelni. Ez az, amiről beszélek – lehattél Bernstein-rajongó vagy Bernstein-ellenes, azt hiszem a kritikusok nem tudták objektíven hallgatni az ő zenéjét vagy előadásait. És ez nehéz volt, mert vagy szívből fakadóan elhitted, hogy ő autentikus és őszinte volt, vagy azt gondoltad, ő egy manipulátor. Ismerve őt kétségkívül autentikus volt és őszinte. A kritikusoknak ez a fajtája nagyon keményen és nagyon mélyen tudott ütni. Ő valószínűleg nagyon sértve érezte magát. A *Mise* pedig az ő nagyhatású darabja [...] Bernstein azt mondta, hogy minden zeneszerző azzal tölti az életét, hogy ugyanazt a darabot írja és úgy gondolom, ez minden bizonnyal igaz. Ez egy tökéletes alkotás, mert együtt hordoz minden szót. Bernstein megérintett minden szót, azt akarta, hogy az emberek együtt és egységbe jöjjenek, és higgyenek egy magasabb vízióban, mely önzetlen, önelemző és önvizsgáló – ez az, amiről összességében szól a darab.⁴⁶

Mindkét karmester elismerően nyilatkozott a kompozíció értékességéről. Järvi kiemelte a ritmikus részek gazdagságát, Alsop pedig a mű szerkezeti ötletességét és lendületét.⁴⁷ Nyelvészeti ötletessége is vitán felül állt, Alsop saját felvételén Stephen Schwartz 1981-ben átdolgozott verzióját vette alapul, amit „Lenny jóváhagyott”.⁴⁸ A cikk utolsó hasábjai arról szóltak, hogy a két karmester milyen jótanácsokkal látta el a művet később vezénylőket, illetve mit mond a mű jelen korunk hallgatójának.

⁴⁶ I. m: 73.

⁴⁷ I. m: 75.

⁴⁸ I. h. Számos helyen történt apróbb változás a szövegben, de a legszembetűnőbb az örülési jelenet altatódalában fedezhető fel.

4.2. A mű premiért követő előadásai

Sajnos nem áll rendelkezésünkre pontos kimutatás arról, hogy a premiért követően hol és mikor voltak további előadásai a *Misének*. A washingtoni bemutató és az azt követő előadások után 1972-ben a New York-i Metropolitanben¹ és az év májusában biztosan játszották a *Misé*t a Cincinnati Fesztiválon.² A város püspöke, Paul F. Leibold meglehetősen elítélően nyilatkozott.

A legfontosabb dolog az, hogy ez a produkció egy égbekiáltó istenkáromlás minden ellen, ami nekünk szent. Joga van-e a művésznek használni istenimádásunk központi cselekedetének elemeit, mint a jelen felé közvetítő közeget e tárgyban? Mi tényleg hevesen ellenezzük, ahogy nyers módon használja [Bernstein] szent hangszereinket, imáinkat és szertartásainkat céljaihoz. Úgy tűnik nekem, hogy ez a valós helyzet. Hiszem, hogy ebből a szögből nézve a produkció megbotránkoztatja katolikus érzéseinket és hitünket.³

1972-ban a Yale Symphony⁴ közreműködésével, mely egyetemi hallgatókból állt, John Mauceri karmester irányításával megszólalt a kompozíció Yale-ben, majd 1973-ban turnéra ment a *Mise*-produkció Bécsbe. Marin Alsop akkor ott tanult, és tanúsította, hogy „nagy nyüzsgés volt a darab körül, a Yale Symphony sok tanulója arról beszélt, hogy milyen nagyszerű a darab”.⁵ Ez az együttes biztosan előadta a darabot a bécsi Konzerthausban, ezt tekinthetjük a mű európai bemutatójának. A produkciót a BBC és a Deutsche Grammophon rögzítette.⁶

Az ősbemutatót követő óriási viták megosztották az embereket, így valószínűsíthetően a negatív felhangok miatt a Bécsi Állami Operaház levette műsortervéről a bemutatni készülő darabot. Ám sokan kiálltak Leonard Bernstein mellett, többek között Rose F. Kennedy és Marcel Prawy, akik támogatásukról biztosították a komponistát. Maga VI. Pál pápa is jelentős gesztust tett, mikor megválasztásának tizedik évfordulójára szervezett ünnepségre meghívta vezényelni

¹ Joan Peyser: *Bernstein. A Biography* (New York: Beech Tree Books, 1987): 421.

² I. h.

³ I. h.

⁴ A zenekar New Haven városában, Connecticut államban, az Amerikai Egyesült Államokban működik.

⁵ David McConnell: „The Troubled Child Finds Acceptance: Two Conductors Discuss Their Recordings of Leonard Bernstein's Mass”. *Choral Journal* (December 2010/51, Issue 5): 69-76. 69.

⁶ Joan Peyser: *Bernstein. A Biography* (New York: Beech Tree Books, 1987): 439.

Bernsteint a Vatikánba.⁷ Végül mindezek hatására nyolc évvel később megvalósulhatott a *Mise* előadása a Bécsi Állami Operaházban is. Berlinben 1982-ben mutatkozott be a darab a Deutschlandhalle-ban David Charles Abell vezényletével, a rendező Wolfgang Weber volt.⁸

A darab újrafelfedezéséhez a későbbiekben mindig más és más ok vezetett. Az 1988-as magyarországi premierrel a következő fejezetben foglalkozom részletesen. 2000. június 20-án a Vatikánban szólalt meg a kompozíció az Emigránsok Világnapján, a katolikus egyház fennállásának kétezredik évfordulójára rendezett ünnepségsorozat részeként. Ez az esemény döntő fontosságú volt, hiszen a pápai beleegyezés végre megszüntette a mű körül állandóan keringő blaszfémia vádját.⁹

A Kultur kiadó jóvoltából e vatikáni előadás megjelent DVD-n is, ez tehát az egyetlen hivatalosan kiadott képi anyag a műről. A Pap szerepét Douglas Webster alakította, a Szent Cecília Zenei Konzervatórium Ének- és Zenekara, a Coro di Voci Bianche „La Corolla-Piccole Voci” gyermekkar működött közre, az előadást Boris Brott karmester vezényelte, Enrico Castiglione rendezte, a televíziós felvétel vezetője pedig Carlo di Palma volt. Az Utcai Kórust az a kis létszámú, szólistákból álló gárda alkotta, akik az angol nyelvű dalokat is énekelték. Gyönyörű szimbólum volt, hogy köztük minden náció képviseltette magát.

A színpadkép önmagában véve is nagyon beszédesnek bizonyult. A háttérben egy nagy ágas-bogas fára emlékeztető konstrukció helyezkedett el, középen egy kitért karú Krisztus-alak állt. Ha közeli képet mutatott a kamera, kiderült, hogy az ágak valójában csontok, gerincoszlopok, illetve stilizált emberi alakok, melyek mind a középen elhelyezkedő Fiúistenből nőttek ki. Ez előtt középen volt egy dobogórendszer, mely az oltárt szimbolizálta, jobb és bal oldalt pedig a kórusok számára helyezkedett el egy-egy emelvény.

A rendezés igen pontosan követte a bernsteini előírásokat, ugyanakkor nem volt fantáziátlan és unalmas, megannyi apró gesztus, színészi megoldás tette érdekessé az előadást. A koncertet elindító magnófelvétel alatt bejöttek a ministránsnak öltözött gyermekek, később megérkezett gitárral a Celebráns. A „Simple Song” után a „Du bing”-kánon alatt felöltöztették papi ornátusba a

⁷ I. m: 421.

⁸ >http://en.wikipedia.org/wiki/Mass_%28Bernstein%29#Recordings< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

⁹ Mervyn Cooke: Bernstein: Mass. Chandos: 2008. 15.

főszereplőt, aki lelkesen üdvözölte az érkező Utcai Kórus csapatát. Ők utcai ruhában voltak, ki-ki a maga habitusának, társadalmi rangjának megfelelően. Szellemes rendezői megoldások tették izgalmassá az előadást, mint például az Alleluia 1/4-es ütemeire az egész társulat humoros felugrása, dobantása, vagy a zenekari átvezetés alatt a Pappal való közös fotózkodás. Még a gyermekkar nem tiszta intonációja, a zenekarban lévő trombitaszóló gikszere és apróbb együttjátékbeli pontatlanságok sem vettek el semmit a mű élvezetéből.

Az *In nomine Patris* című szakasznál vonult be a nagy kórus földig érő piros ruhában, gyertyával a kézben. Ők az előadás során helyükről felállva, majd helyet foglalva énekeltek, míg az Utcai Énekesek az előttük elhelyezkedő szabad területen játszottak. A bűnbánati részt bevezető oboa kadencia alatt a Pap megáldotta a *Street Chorus* tagjait, majd következtek a tropusok. Kiváló hangok és karakterszínészek alakították az „I Don't Know” és az „Easy” című dalokat. Ezen részletek alatt a Pap végig háttal állt az énekeseknek és a nézőtérnek, szimbolizálva elhatárolódását a lázadó karakterektől.

A zenekari meditációk természetesen az azt előadó zenekarra irányították a figyelmet. A No. 1 után lelkesen kiabálva berohanó gyermekkar, kik a Gloria tibat kezdtek el énekelni, éles ellentétet alkotott az azt megelőző csendes elmélkedő zenével. A No. 2 meditáció Beethovent feldolgozó drámaiságát Douglas Webster fantasztikus színészi játéka tette még élményszerűbbé. A „Thank you”-t énekelő szoprán szólista a dal második felében kendővel fődte be fejét, mely a zsidó asszonyok szokásait szimbolizálta. A „God Said” alatt az énekesek egymást hergelték, a hangvétel egyre lázadóbb, pimaszabb lett. Nagyon eredeti rendezői ötletnek bizonyult, hogy a dalt záró zenei szakasz azért lett egyre halkabb, mert visszatért közéjük a Celebráns, ők pedig ennek hatására elszégyelték magukat viselkedésük miatt.

Ugyanilyen jelentéstöbbletet vitt a produkcióba, hogy a „Non Credo”-t egy öltönyös üzletembernek öltözött szólista adta elő, utalva ezzel a mai kor vezető embertípusára és annak értékrendjére. A Credo utáni daloknál, nevezetesen a „Non Credo”, a „Hurry”, a „World Without End” és az „I Believe in God” tropusoknál már nem állt háttal az énekeseknek és a közönségnek a Pap. Arcáról egyre inkább leolvasható volt a döbbenet a dalokban megfogalmazott gondolatok miatt. „Imádkozzunk!” – felkiáltására elfordultak tőle a szólisták.

A „De Profundis” alatt és a „Mi Atyánkot” énekelve a Pap egyre kétségbeesettebb volt. Elgyötört arccal, keresgélve a szavakat, mindenkitől elhagyatottan fogalmazta meg gondolatait hitének maradékából élve az „I Go On”-ban. A Sanctusban a gyermekek megjelenésével e törékeny lelki egyensúly kicsit helyreállt, ám az Agnus Dei könyörgésében és egyre hevesebb békekövetelésében a Pap összeroppanni látszott.

A *Dona nobis pacem* alatt az Utcai Énekesek robotszerű mozgásokat, rángatózásokat végeztek, mely a teljes kétségbeesésnek, a minden mindegy-életérzésnek drámai képi kivetülését adta. A Celebráns kínja legfőképp saját tehetetlenségében rejlett, nem tudott meghatározó lenni a kialakult szituációban, kicsúszott kezei közül az irányítás. A *Pacem*-felkiáltásnál e rendezésben nem tört össze semmi, ám a bernsteini előírásoknak megfelelően az egész gyülekezet a földre rogyott és mozdulatlanul ott is maradt. Olyan hatásosnak bizonyult az előadás eme pillanata, hogy az egész közönség tapssal jutalmazta azt.

Az örülési jelenet hatását, Webster remek hangi és színészi képességeit lenyűgöző mivoltuk miatt nehéz szavakban visszaadni, most csak két rendezői ötlet szeretnék kiemelni. Az altatódalban a Pap guggoló helyzetben úgy fogta össze ruháját és stóláját, hogy abból pólyát formált és a továbbiakban hozzá, mint a gyermek Jézushoz énekelt. Később egy zenekari átvezető részben minden földön fekvő, mozdulatlan szólistát megérintett, ám azok nem mozdultak – jelképezve ezzel a főszereplő magára maradottságát. Utolsó mondatánál, „A dolgok mily könnyen törnek”, levette stóláját és kiment a színpadról. A közönség itt is tapssal jutalmazta a nem mindennapi alakítást.

A fuvola kadencia alatt besétált a ministránsruhában lévő fiú szoprán, megérintett és gyengéden fölébresztett minden földön fekvőt, majd felvette az ott hagyott papi stólát. A *Lauda, Lauda, Laudé*-dallam egyre növekedő és gazdagodó dallamára minden földről felkelő szólista átalakult, az eddig agresszív, dühös emberek megbékéltek. A már hétköznapi ruhában visszatérő Pap rácsodálkozott a változásra és elfogadta a kisfiú felé nyújtott stóláját. A zárókórus és az elbocsájtó szavak után a kisfiú és a Celebráns kéz a kézben lassan a Krisztus-alakhoz mint oltárhoz sétált, és méltóságteljesen térdet hajtott annak. E gesztus nem csak a szentmise végén megszokott rituálét tükrözte, hanem a megbékélt és megerősödött közös hitnek is szép szimbólumát adta.

A koncertfelvétel utolsó perceiben a rendező a lelkes közönséget és az előadás résztvevőit mutatta. Az első sorban ülő bíborosok, püspökök és más egyházi személyek felállva tapsoltak a produkciónak, több előadó sírt a színpadon a meghatódottságtól.

Harminc évvel a premiert követően 2001. március 10-én a *Mise* megszólalt Adelaide-ban az 52. Intervarsity Choral Festival keretein belül Timothy Sexton vezényletével, a Pap szerepét Andrew Brunsdon alakította.¹⁰ 2002. november 19-én újra New Yorkban adta elő a darabot a Collegiate Chorale és az Orchestra of St. Luke's az idős karmester, Robert Bass vezényletével. A Celebránst Douglas Webster szólaltatta meg.¹¹

2008 októberében a korábban már a Lars Helgert-kritikában említett előadások zajlottak Baltimore-ban, New Yorkban és Washingtonban Marin Alsop karmester irányítása alatt. Az október 25-i előadás külön érdekessége volt, hogy négyszáz New York-i középiskolás részvételével szólaltatták meg a kompozíciót a United Palace Theaterben, illetve részleteket ezt megelőzően október 19-én a Zankel Hallban is.¹² Az előadások célja az volt, hogy a *Mise* segítségével olyan emberi értékek erősödjenek meg az ifjúságban, mint a tolerancia, a faji egyenlőség és egymás elfogadása.

Szeptember 24-től december 13-ig Bernstein: „The Best of All Possible Worlds” címmel több hónapos fesztivált tartottak Bernsteinre emlékezve,¹³ melyhez a 251 embert mozgósító előadássorozat is csatlakozott.¹⁴ Több társprogram is kapcsolódott az ünnepi hónapokhoz. Towson városában, Maryland államban az Institute for Christian and Jewish Studies, röviden az ICJS szervezésében előadássorozat indult, melyen a darab zenei és teológiai vonatkozásai kerültek előtérbe.¹⁵ Marin Alsop előadása nyitotta meg az első estét, aki a darab háttéréről, annak zenéjéről beszélt, és személyes, Bernsteinről szóló anekdotákkal fűszerezte

¹⁰ >www.aicsa.org.au/aicsapedia/AIV2001< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹¹ >http://en.wikipedia.org/wiki/Mass_%28Bernstein%29#Recordings< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹² >www.carnegiehall.org/bernstein/mass/index.aspx< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹³ >www.carnegiehall.org/bernstein/< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹⁴ >www.bsomusic.org/main.taf?p=6,1,2,1,2< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹⁵ Lars Helgert: Mass: „A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers by Leonard Bernstein, Eric Conway, Doreen Falby, Dianne Berkun, Melvin Miles”. *American Music* 27/4 (Winter 2009): 525-528. 526.

kommentárjait.¹⁶ A rendezvény honlapjára még egy kis audio-kalauzt is készített, melyben kiragadott zenei részletek, példák segítették a darab jobb megértését.¹⁷

Pár hónappal ezen események után az egész *Mise*, vagy annak részei megszólaltak a Symphony of Aachen, a Lithuanian Symphony, a Lunenberg Germany's St. Johannis-Kantorei, a Kantorei der Christuskirche és az Utah Symphony együttesek előadásában.¹⁸

A *Mise* premierjét követő negyvenedik év újabb alkalom volt a felújításra. 2011. március 18-án és 20-án Alaszkában, április 26-án Denverben, május 13-án és 14-én Daytonban, Ohio államban hangzott el a darab. 2012. március 9-én és 10-én újra előadták a művet az Adelaide Fesztiválon, melyet Kristjan Järvi karmester és a Pap szerepében Jubilant Sykes neve fémjelzett.¹⁹

A hivatalos források után meg kell említeni, hogy az interneten a www.youtube.com weboldalon, melyre széles körben töltenek fel az emberek videórészleteket, számos más előadásra szóló ajánlót, illetve előadások részleteit lehet találni. A *Bernstein Mass*-keresőszavakat begépelve huszonnyolc egybefűzött felvételre bukkanhatunk, de ezen kívül is számtalan felvétel bizonyítja a mű utóéletét. Ezek közül csak a legjelentősebbeket említem meg.

2007. augusztus 25-én és 26-án Riga városában lett kórus és zenekar előadásában színpadi produkcióként szólalt meg a darab Douglas Webster főszereplésével. A 2008 októberében megvalósult előadássorozatról, melynek Marin Alsop volt a karmestere, számos részlet tanúskodik, megmutatva azt a négyszáz New York-i diákot, akik közreműködtek a produkcióban.²⁰ 2009. március 21-én Nizzában mutatták be a kompozíciót, melynek érdekessége az volt, hogy a nagy fuvolaszólóra, illetve az örülési jelenet zenekari átvezetésére balett-koreográfia született.

2009-ben Németországban is megszólalt a mű John Cashmore főszereplésével. Erről az előadásról több részlet is megtalálható az interneten, melyek azt tanúsítják, hogy Cashmore hangai adottságai nem tökéletesek erre a nehéz szerepre. Magasságai nem biztosak, színészi megoldásai amatőr jellegűek, ám pozitív tulajdonságként mindenképpen meg kell említeni fölényes anyagtudását.

¹⁶ I. h.

¹⁷ >www.carnegiehall.org/bernstein/mass/mass_listening_tour.html< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹⁸ Philip Greenfield: *Mass. American Record Guide* (July/August 2009/72, Issue 4): 62-63. 63.

¹⁹ >www.adelaidefestival.com.au/2012/music/mass< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

²⁰ Wadleigh Secondary School for the Performing and Visual Arts, Frank Sinatra School of the Arts Concert Choir, The Brooklyn Youth Chorus

Ez év áprilisában 21-26-ig Doverben, november 12-15-ig pedig a Northwestern University előadásában Evenstonban, Illinois államban szólalt meg a *Mise*. A 2010-es év további állomása München, ahol a helyszín a Szent Márkus Templom volt. Júniusban a londoni Royal Festival Hall adott otthont a produkciónak. 2011 áprilisában a bécsi Semperdepot, május 13-án és 14-én Dayton a helyszín. Az Ohio állambeli városban a Wright State 115és a Dayton Philharmonic Orchestra előadásában szólalt meg a darab.

2012. február 26-án a Central Michigan University, március 25-én pedig a michigani Midland Center for the Arts adta elő a kompozíciót. A BBC-koncertek keretében megvalósult Kristjan Järvi-féle felvétel koncertváltozatáról a londoni Royal Albert Hallban korábban már tettem említést.²¹ 2013. április 13-án Oklahoma adott otthont a *Misének*, a Canterbury Choral Society, az Oklahoma City University és a Wanda L. Bass School of Music népes előadói gárdáját felsorakoztatva.

²¹ >www.bbc.co.uk/proms< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

4.3. A mű utóélete

A *Mise* eddigi elemzéseéhez az eredeti, nagy apparátust igénylő verzió szolgált alapul, meg kell említeni azonban, hogy a bemutatót követő évben megszületett a kompozíció kamaraváltozata is, melynek bemutatója Los Angelesben volt.¹ Az énekesi gárda természetesen nélkülözhetetlen volt, ám a zenekar létszáma jelentősen redukált, így annak gerincét a zongoraszólam és az ütősök tették ki. Nyilvánvalóan színesebb az első változat, de logisztikai, finansziális szempontból fontos a második verzió léte.

Még a bemutató évében megszületik a *Two Meditations from Mass*, majd 1972-ben a *Meditation No. 3*.² Mindhárom meditációt egyesítette a *Három meditáció a Mise nyomán* című 1977-es Wasingtonban bemutatott darab, mely gordonkára és zenekarra íródott. Az ősbemutatón Msztyiszlav Rosztropovics játszott és a szerző vezényelt.³ Mint az sok más kompozíció esetében is megfigyelhető főleg Amerikában, a *Mise*ből is sok átirat, szvit készült a későbbiekben. A *Suite from Mass* fúvószenekarra készült válogatás nagyon divatos az adott zenekaroknál, ezt számos elérhető koncertfelvétel bizonyítja az interneten, elég csak a The Arkeny Marching Hawks 2011-es előadására utalni, ahol a művet egy futballpályán szólaltatták meg úgy, hogy közben különböző, zenére megkomponált formációkat adtak elő a táncosok.⁴

A műből egy-egy kiragadott tétel önálló életre kelt a későbbiekben. A „God Said” című tropus ütőzenekari átirata kiváló ízlésről tett tanúbizonyságot,⁵ nemkülönben Robert Longfield „Simple Song”-hangszerelése ifjúsági vonószzenekarra.⁶ A „Simple Song” bizonyult a leginkább időtállóknak, olyan nagy énekesek szólaltatták meg a dalt, mint például Renée Fleming.⁷ Általában véve is inspirálóan hatott az utókorra a mű. A Novoszibirszk-i Opera – és Balettszínház 2013-as produkciójában, melyet Ainars Rubikis vezényelt, koreográfia készült a

¹ Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988): 112.

² I. m: 62-63.

³ I. m: 63. A *Meditation No. 3* Kristjan Järvi vezényletével, Gautier Capuçon szólójával megtalálható az interneten: >www.youtube.com/watch?v=2Qn3WAP8Gz8< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

⁴ >www.youtube.com/watch?v=GvWxUUxPiCw< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

⁵ >www.youtube.com/watch?v=te-jPbTgAXo< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

⁶ >www.youtube.com/watch?v=ZXy5NFQ8cck< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

⁷ >www.youtube.com/watch?v=foTuixJuNb0< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

Mise első meditációjára.⁸ A „The Word of the Lord” részre fantáziadús képmontázs készült, mely a bernsteini felvételt vette alapul és merész asszociációkkal gondolkodtatja el az azt megtekintőket. Miközben hallgatjuk a levélrészleteket és a Pap énekét, a képek között vallási jelképek, csontsovány emberek tűnnek fel, Nelson Mandela, háború, éhezés és a börtön képei váltogatják egymást.⁹ Ugyanilyen összeállítás keletkezett a „God Said” tételre is, melynek cinizmusa jól kiemeli a teremtéstörténet szarkasztikus ábrázolását.¹⁰

Ám a mű utóélete nemcsak megvalósult koncerteken, hangfelvételeken, elkészült videómontázsokban követhető nyomon, hanem a pedagógiában is. Alan Pearlmutter Bernstein *Mise*jéről szóló írásának azt az alcímet adta: „Útmutató a kortárs zene használatához, a zenei koncepció tanításához”.¹¹ Értekezésében a pedagógus, hiszen a szerzőről szóló rövid tájékoztatóból kiderült, hogy énektanárról és a Flushing Chamber Ensemble karnagyáról van szó,¹² a kompozícióról mint tandarabról szólt. Táblázatba foglalta a különböző zenei műfajokat és mindegyikre megnevezett egy konkrét példát a *Mise* tételei közül. Kiemelte, hogy a bernsteini kompozíciós alaptermészetek kiváló példák a gyermekek számára arra nézve, hogy minél jobban megértsék e zenei formákat, jelenségeket, mint például a kánon, a szinkópa, a variáció, a váltakozó lüktetés és a hemiola.

Mindezekre számtalan példát hozott írásában Alan Pearlmutter. A zene alapjelenségei megvilágításán túl olyan nagyszerű megfigyeléseket tett és tanított már 1974-ben, mint az „Almighty Father” és az In nomine Patris-kezdetű rész liszti téma metamorfózisa.¹³

⁸ >www.youtube.com/watch?v=_Q_4Uj4YjKc< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

⁹ >www.youtube.com/watch?v=XgxFOKmsImY< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹⁰ >www.youtube.com/watch?v=uzGAC0YRK6I< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹¹ Alan Pearlmutter: „Bernstein’s Mass Revisited: a Guide to Using a Contemporary Work to Teach Music Concepts”. *Music Educators Journal* 61/1 (September 1974): 34–39.

¹² I. m: 35.

¹³ I. m: 37.

Figure 10

Adagio

Al - might-y Fa - ther in - cline Thine ear.

Fast and Primitive

(In) no-mi-ne Pa - tris et fi - li - i.

40. kottapélda: A két téma rokonsága

Írását a mű tanításáról e gondolatokkal összegezte:

A *Misét* egységnek tekintve, annak tanítása után megkért az egyik tanítványom, hogy indokoljam meg szóban, hogy ez [a *Mise*] aktuális. Úgy tűnt, azt érzi, hogy a *Mise* üzenete nem fontos az ő életében. Kérdésére Paul Simon szövegét használva adtam választ [...] Később megkértem őt, tanulja meg ezt a szöveget és tűnődjön el kérdése kapcsán a droggal, a különböző problémákkal, a rasszista diszkriminációval és az iskolából való kimaradással való összefüggésről. Ez jó kiindulási pontja lett egy osztályon belüli vitának a fiatalság problémáiról, és hogy mi módon beszél ezekről a *Mise*.¹⁴

¹⁴ I. m: 39.

5. A Bernstein-mise Magyarországon: az előadások tanulságai és recepciója

1987 karácsonyának másnapján találkozott egymással Koltay Gábor, a Margitszigeti Szabadtéri Színpad igazgatója és Juhász Előd, Bernstein magyarországi életrajzírója egy kis baráti beszélgetésre.¹ A beszélgetés Juhász Előd személyes élményeire is támaszkodott, hiszen 1973-ban ott volt a *Mise* európai, bécsi premierjén.² Így emlékszik vissza az előadásra:

A bécsi koncert emlékezetem szerint remek, félig szcenírozott előadása volt a darabnak a Konzerthausban. Bernstein személyesen is jelen volt, fehér szmokingot viselt, hiszen ő mindenütt szeretett „megjelenni”, bevonulni, ő volt a celeb, a sztár. Két páhollyal ült előrébb, mint én és szemmel láthatólag élvezte az előadást, majdnem hogy vezényelte, különösen a Broadway-tónusú részeket.³

Ehhez az élményhez köthető az ötlet, hogy Magyarországon megszólalhasson Bernstein *Miséje*.

1988 januárjában Koltay Gábor megkereste Záborszky Kálmánt, az akkori nevén I. István Gimnázium Szimfonikus Zenekarának és Énekkarának vezető karmesterét, hogy hallgassa meg a szóban forgó mű hangfelvételét, két bakelitlemezt, vajon elő tudnák-e adni az együttese júliusban a Margitszigeten. A koncert apropója három évforduló volt: a Kennedy-merénylet 25., a Szabadtéri Színpad fennállásának 50. évfordulója és Leonard Bernstein 70. születésnapja.

Záborszky Kálmán így emlékszik vissza a darabbal való első ismerkedésre:

[...] a kotta, az rettenetes volt. Az összes lap le volt kenve egy lila színű, a másolás elleni védelem miatt alkalmazott anyaggal. A zenekari anyag nagyon csúnya volt, a partitúra olvashatatlan, sokat javígtattam – gondolkodva, vajon milyen hang lehet ott. Volt egy növendékem, aki segített a munkában. A zongorakivonat viszont nagyon jó volt.

A szereposztásban a zenekar és a kórus adott volt, a gyermekkart a Rádda Barner utcai Zenei Általános Iskola Fiúkórusa képviselte Cseszka Edit vezetésével,

¹ Juhász Előd: *A Miséről*. Műsorfüzet a magyarországi premierhez. (Budapest: Margitszigeti Szabadtéri Színpad, 1988): 1.

² Az európai bemutató 1973. június 25-én volt Bécsben a Wiener Konzerthausban, a Yale Symphony Orchestrát John Mauceri dirigálta, a Pap szerepét Michael Hume énekelte.

³ A fejezetben olvasható interjúrészletek Juhász Előddel és Záborszky Kálmánnal egy-egy személyes beszélgetés keretében történtek, melyben kérdéseimre válaszoltak Bernstein és a *Mise* kapcsán. Az interjúk teljes szövege a függelékben található (Függelék 13-14.).

az énekeseket a Szabadtéri Színpad ajánlotta. A Pap szerepét Vikidál Gyula tolmácsolta, akit az egész ország megismert már 1983-ban Szörényi Levente és Bródy János örökbecsű rockoperájában, az *István a király*ban Koppány szerepében. A további énekszólamokat Cynthia Ambrozy, Bontovics Kati, Kishonti Ildikó, Csurja Tamás, Rozsos István, Margit József és Deák Bill Gyula látták el (Függelék 15.). Ahogy a mű stílárisan meglehetősen eklektikus, úgy az énekesek képzettsége és zenei múltja is sokszínűnek bizonyult; a Kormorán együttesből érkező Margit József vagy a Hobo Blues Band régi énekes, Deák Bill Gyula mellett ott láthattuk a Magyar Állami Operaház énekeseit, Csurja Tamást és Rozsos Istvánt is (Függelék 16.).

Záborszky Kálmán véleménye is ezt a heterogenitást tükrözi:

[...] az akkori Magyarországon úgy nevezett musical-énekesek nem voltak. Magyar rock sztárok voltak, akik között én nem voltam elég járatos. A legnagyobb problémát az jelentette, hogy az énekesek zeneileg nagyon különböző szinten voltak. A Bernstein *Mise* előadásánál az egyik legfontosabb szempont, hogy a főbb szerepekben nagyon jó musical énekesek legyenek, de ez nem elég, professzionális szinten kell tudniuk a klasszikus zenét is. Nem lehet akármilyen tudással ezt elénekelni, képzettnek kell lenni, kiváló kottaolvasási képességgel kell rendelkezni. Ahol ez hiányzott, ott mindig nagy baj volt. Tízszeres munka volt betanítani valakit, ha hiányoztak ezek az alapok. Sose felejttem el: hetekig tanítottuk a címszereplőt, Vikidál Gyulát a Pap szerepére. Egész jól megtanulta, majd utána eltűnt egy hónapra turnézni. Mire visszajött, mindent elfelejtett, kezdhettük előlről az egészet. Majdnem mindenkivel így volt. Volt, aki egész lazán vette a dolgot, úgy érezte, mindent tud, de aztán mikor jött az első zenekari próba, összecuklott, mert kiderült, hogy nem tudott semmit még kottából sem.

A másik fontos kérdés az volt, hogy kik szólaltassák meg a nem szimfonikus zenekari hangszereket, nevezetesen a két gitárt, a basszgitárt, a két szintetizátor és az dobszerelés szólamát. A karnagy úr visszaemlékezéseiből kiderül, hogy itt is a stílárisan járatos, rutinos, de kottán nem vagy alig olvasó művészek különbözősége okozta a nehézségeket. A műsorfüzetben az ifjabb Herrer Pál vezette Hungarian Rock Band neve szerepelt. Ez gyakorlatilag egy aktuális elnevezése volt az erre az alkalomra összeszervezett muzsikuskárdának. Oláh Ali billentyűs személye messze meghatározónak bizonyult, ő volt az összes külsős, nem komolyzenei képzettségű zenész közül a legstabilabb.

Az előadás koncertszerű volt, pénzhiány miatt nem sikerült szcenírozottan megvalósítani a darabot, ám jelzés értékű kellékek azért megjelentek a színpadon. Középen helyezkedett el a *Pit Orchestra*, a játszótér bal oldalán volt a *Stage Orchestra*, nevezetesen a rock-szekció ütősökkel és a két orgonával. A zenekar mögött foglalt helyet a vegyeskar, itt nem különültek el az utcai énekesek, jobb oldalon pedig a gyermekkar volt. A szólisták egy sorban foglaltak helyet a zenekar előtt, a karmester jobb oldalán a Pappal, aki egy stilizált szószék mögül énekelt. Az előadók és a közönség között a földre szúrva sok gyertya és kereszt volt, jobb oldalon pedig ezekkel körülvett, kifeszített amerikai zászló foglalt helyet – utalva a Kennedy-szára (Függelék 17.).

A szcenírozottság hiányával kapcsolatban így nyilatkozott az előadás karmestere, Záborszky Kálmán:

Sajnos ez kimaradt. Valójában – visszagondolva az előadásra – így ez egy félmegoldásnak bizonyult, noha a zene fenntartotta a figyelmet. A darab ennél sokkal többet adhatott volna.

Mindezen információk egy amatőr videófelvétel alapján íródtak, ugyanis a zenekar egyik tagjának ismerőse rögzítette a *Mise* koncertszerű főpróbáját. Ezt megtekintve és alapul véve szeretném jellemezni a magyar előadást.

Záborszky Kálmán visszaemlékező szavai tökéletesen fedték a valóságot. A zenekar és a kórusok kiemelkedő teljesítményt nyújtottak, játékuakat magabiztosság és szakmai felkészültség jellemezte. Ezt sajnos nem minden énekes szólistával kapcsolatban tudom megfogalmazni. Vikidál Gyula hangai adottságait messze meghaladta a Pap szerepének követelményrendszere. Ismerve Koppány megformálását a Szörényi-Bródy szerzőpáros *István a király* című rockoperájából, az erőteljes, *forte* részeknél nem volt probléma, ám az összes *piano* területnél, melyet halkán, érzékenyen, *falsetto*-technikával kellett volna megszólaltatni, éneklése kudarcba fulladt.

A többi szólista teljesítménye és hangai adottságai is heterogenitást mutattak. Margit József könnyed tenorja tisztesen helyt állt az „I Don't Know”-ban és az „I Believe in God”-ban, Deák Bill Gyula füstös hangja is illett a stiláris környezetbe. Kishonti Ildikó a „Hurry” című dalt énekelte, Bontovics Kati pedig a „World Without End” tropus előadója volt. Mindketten sajnos igen falsul énekeltek, így

előadásuk nem volt élvezhető. Messze kiugró értéket képviselt Cynthia Ambrozy, aki gyönyörű énekhangjával szívszorítóan tolmácsolta a „Thank you”-t, valamint a fiúszopránt éneklő kisfiú, aki a fiúkórusban helyezkedett el és nevét méltatlanul nem közölte a műsorfüzet.

Csurja Tamás és Rozsos István – mindketten a Magyar Állami Operaház magánénekesei – nem tagadták meg alma materük hírét. Rozsos a „God Said” tolmácsolásával, Csurja pedig az „Easy”-epizódszerepével hívta fel magára a figyelmet.

Az előadás során kiváló volt a fénytechnika, mindig azt világították meg, legyen az az egyik szólista, vagy a fiúszoprán, aki éppen énekelt – ily módon irányították a hallgatóság figyelmét. Mivel szabadtéri előadás volt, sajnos nagyon zavarónak bizonyult a mű kétharmada alatt hallatszó folyamatos kutyaugatás. A „The Word of the Lord” című dalban a levélrészleteket a kórus egyes tagjai olvasták föl.

A koncert csúcspontja az örülési jelenet lett volna. Záborszky Kálmán mindent megtett, hogy a színpadi cselekvés hiányát zenei folyamatossággal pótolja, ám tevékenysége arra kárhoztatott, hogy a többször szólamában eltévedő Vikidál Gyulát segítse. A záró *Lauda, Lauda, Laudé* ünnepélyessége azért megtette hatását, a produkció végén a záró *d*-hang elhalkulásával lassan sötétségbe borult a színpad is.

A *Mise* előadása nyelvi szempontból a következőképpen alakult: a latin részek megmaradtak eredeti formájukban, az angol nyelvű tropusokat, betétdalokat pedig dr. Mericske Ernő fordításában hallhatta a korabeli közönség. Ez egyébként Bernstein tetszésével is találkozott – a Juhász Elóddal folytatott római interjúban szóba került a magyarországi premier.⁴ A fordítás természetesen nem ment zökkenőmentesen. A karmester így emlékezett vissza:

Rengeteg apró prozódiai változtatás volt, hiszen a fordítást össze kellett hangolni az énekszólammal. A magyar szótagszám és az angol szótagszám, az értelmezés nem mindig stimmel. Ez egy folyamat volt a próbákon, ám mindig vigyáztam rá, hogy a zenei szövet ne, vagy minél kevesebbet sérüljön. Az énekszólam ritmikája nagyon fontos volt, figyeltem rá, hogy szorosan közelítsen az eredetihez.

A premier 1988. július 1-jén volt, majd ezt követte még két előadás július 2-án és 3-án. Egészen a bemutató előtti napokig úgy volt, hogy maga a zeneszerző is

⁴ Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988): 93.

jelen lesz az előadáson, aki éppen Münchenben készített lemezfelvételt, ám az ottani munkálatok egy nappal elhúzódtak, így meghiúsult e zenetörténeti pillanatnak ígérkező momentum. Bernstein nagyon sajnálta az esetet és üdvözlétét, jókívánságait küldte, tolmácsolta az előadók felé.

A fogadtatás alapvetően pozitív volt a szakma és a közönség részéről. Juhász Előd, aki jelen volt a premieren, így emlékezett vissza az előadásra:

Igen, ott voltam a koncerten. Azt el kell mondani, hogy a *Mise* azért nem a West Side Story. Talán nem vagyok tiszteletlen, ha elmondom, hogy véleményem szerint egyetlen mű. Vannak nagyon jó, izgalmas részei, és vannak laposabb szakaszai. A közönség pozitívan fogadta a művet, de nem volt kirobbanó siker.

Budai Katalin két cikket is közölt a *Mise* bemutatójával kapcsolatban. A *Film Színház Muzsikában* 1988. július 2-án megjelenő írásban az előadók felsorolásával és Záborszky Kálmán karmesterrel készített interjújával csinált kedvet az előadáshoz. „Ez a generáció már egy zaklatottabb, rockkal átszínezett hangzás – és ritmusvilágban növekedett fel, ráadásul rendkívül fogékony arra az eszmeiségre, melyet e mű hordoz. Kétkedő faggatózás, döbbenet és riadalom, kétség és reménység ezredvégi vívódását formálta zenébe... Leonard Bernstein.”⁵ – fogalmazott a dirigens.

Mint a *Vasárnapi Hírek* újságírója lelkesen nyilatkozott július 3-án megjelent kritikájában (Függelék 18.).

Lenyűgöző mű, nemhiába a most hetvenéves mester szívéhez a legközelebb álló..., rendkívüli zenei-művészi teljesítményt igényel... Öröm, hogy ezt az invenciózus muzsikát volt kire bízni. Vannak olyan fiatal muzsikusaink, akik értik-érik ezt a jazzes, rockos, a jellemzés kedvéért eklektikusra kevert, ám klasszikus igényességű stílust. Vikidál Gyula és Deák Bill Gyula karizmatikus egyéniségei a rockműfajnak... A forró hangulatú és drámai csúcspontokban bővelkedő *Mise* (amelynek zenei szövetébe belesimul a taps, a csettintés, a fésűn zenélés is!) abszolút főhőse mégis az I. István Gimnázium Szimfonikus Zenekara és Énekkara, e javarészt fiatal, lelkes muzsikusok, s az e karnagy, aki ezt a hatalmas apparátust hihetetlenül precízen, mégis az érzelmek születésének spontaneitását, a stílus színességét megőrizve összetartja: Záborszky Kálmán.⁶

⁵ Budai Katalin: „Bernstein-bemutató a Margitszigeten”. *Film Színház Muzsika* (1988. július 2.): 23.

⁶ Budai Katalin: „A megingott hit”. *Vasárnapi Hírek* (1988. július 3.): 7.

Czigány Ildikó a *Taps* című orgánumban írt koncertkritikát az előadásokról.⁷ Miután felvázolta a mű keletkezésének történetét és a magyarországi előadások hármás jubileumát, pár szóban értékelt a kompozíciót és annak előadását (Függelék 19.).

A *Mise*, amely csak tételei címén az, az értelmetlen gyilkolás, a háború ellenszava. Szívhez szólóan, fegyelmet parancsolva állít saját ügye, azaz a béke, az emberiség nyugalma mellé. [...] A mű lényegében a misén részt vevő emberek viselkedését tükrözi: egyesülésüket és konfliktusukat a pappal. [...] Ilyen eszmei háttér és érzelmi töltés mellett szinte megfedkezünk a zenéről, ha nem lenne ellenállhatatlanul vonzó; hol különleges, hol felrázó, hol szívhezszóló. [...] Az „Agnus Dei” szavai Sztravinszkij Zsoltár szimfóniájára emlékeztető áhítattal csengenek ki. Lassan, egyre csendesebben lépegetve. Végül csak a gyertyák fénye lobog a színpad előterében. Tapsolni is nehezen kezd a közönség, hiszen ők is a drámai szertartás részesei voltak.

Átlapozva a *Magyar Nemzet*, a *Népszava*, a *Népszabadság*, a *Magyar Hírlap*, az *Élet és Irodalom*, a *Muzsika* és az *Új Ember* számait, az előadást követő heteket figyelve azt tapasztaltam, hogy szinte semmilyen kritika nem jelent meg a magyarországi premierről. Véleményem szerint ennek nem érdektelenség vagy esetleg politikai tényező volt az oka, hanem az, hogy éppen ezekben a napokban hozták haza Amerikából Bartók Béla hamvait, így az összes nagy újság kulturális rovata ezzel foglalkozott.

Húsz évvel később, a zeneszerző születésének kilencvenedik évfordulójára emlékezve az akkor már Zuglói Szent István Király Szimfonikus Zenekar és Oratóriumkórus nevet viselő zenei műhely és a budapesti Művészetek Palotája produkciójában ismét megszólalhatott Bernstein nagyszabású alkotása. Ez esetben az énekesek zömét a Budapesti Operettszínház énekes színészei jelentették, név szerint Homonnay Zsolt, Kerényi Miklós Máté, Kökény Pál, Mikecz Kornél, Ozsgyáni Mihály, Schwimmer János, Serbán Attila, Szabó Dávid, Szemenyei János, Bódi Barbara, Lukács Anita, Peller Anna és Sas Éva. A gyermekkart a Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola növendékei alkották Tóth Márton karigazgató irányítása alatt. A Pap szerepében Egyházi Gézát hallhatta a közönség a Művészetek Palotájában megrendezett előadáson 2008. november 8-án és 11-én.

⁷ Czigány Ildikó: „A *Mise*”. *Taps* (1988. szeptember): 34.

A legfontosabb különbség az volt, hogy e koncerten szcenírozottan szólalt meg a *Mise*, a díszlettervező Turi Erzsébet volt. Nehéz elfogulatlanul szólni az előadásról, hiszen én magam betanító karmesterként a próbafolyamat több fázisában részt vettem, próbáltam a zenekarral és az énekesekkel is külön. A mű támasztotta hangi és zenei követelményeknek – akárcsak az 1988-as előadásokon – itt sem tudott mindenki megfelelni. „Bár másodszorra nagyon igyekeztünk a szólisták kiválogatásánál, de ez sem sikerült maradéktalanul. Magyarország sajnos nem áll úgy *musical*-színészekkel, hogy ezt a darabot kifogástalanul kiállítsa” – nyilatkozta Záborszky Kálmán.

Az előadás rendezője Böhm György volt, aki a bernsteini előírásoktól eltérően egy futurista falanszterbe helyezte a kompozíció cselekményét. Az énekesek áttetsző esőkabátban, egyenletesen fehérre maszkírozva járkáltak a színpadon bőröndökkel a kezükben, ezzel megjelenítve a folyton úton lévő ember szimbólumát. Sajnos e koncepció csak a bemutató előtt nem sokkal vált nyilvánvalóvá és ez meglehetősen váratlan fordulat volt mindenki, de különösen a karmester számára.

Kétszer csinálhattam a darabot, mindkétszer nagyon szerettem, de valójában mindkétszer csalódás maradt bennem. A második előadásnál a rendezésben nekem teljesen más volt az elképzelésem. Szerettem volna a Bernstein féle előírásoknál maradni, ahhoz ragaszkodni, de nem én rendeztem a darabot. A mai világban a rendezőknek ilyen szempontból szabad kezük van és mire kialakult, hogy mi is a rendezői koncepció, akkor már késő volt, nem lehetett mit csinálni. Szerencsére háttal álltam a színpadnak. Azóta kaptam egy dvd-t, de még nem szántam rá magam, hogy megnézzem. Nem érdekel, mert tudom, hogy nem arról szólt, amiről kellett volna, akkor most miért bosszantsam magam.

A műsorfüzetben megjelenő gondos elemző zenei ismertető Solymosi Tari Emőke zenetörténész munkáját dicséri. „Mélyen megrendítő kompozíció Bernstein *Miséje*, de csak annak, aki egy nagy muzsikus mindenekelőtt *emberi* megnyilatkozásaként hallgatja; annak, aki az őszinte kitarulkozást látja benne, annak, aki hajlandó arra, hogy aktív és érzékeny útitárs legyen ebben a lélekjárásban” – írja egy helyen.⁸

⁸ Solymosi Tari Emőke: „Leonard Bernstein. Mise” (2008. november 8-i és 11-i koncert műsorfüzete) Művészetek Palotája: 16.

A darab reklámozása és a kritikai visszhang ez előadásoknál sem volt jelentős. 2008. november 11-én kedden, a második koncert napján pár soros ajánlás jelent meg a *Népszavában*. November 13-án a *Magyar Nemzet* hasábjain Kiss Eszter Veronika már az előadásra reagálva fogalmazta meg cikkét „Celofánba burkolt titokbőröndök” címmel. A zszurnaliszta először a mű ismeretlenségéről szólt, noha tudta és megemlítette az 1988-as előadásokat, majd a *Mise* kettős nyelvi megoldásairól, stiláris sokszínűségéről írt.

Az előadókról így nyilatkozott a kritikus:

Éppen a sokrétűsége és monumentális mérete miatt olyan nehéz jól előadni a művet, és bár összességében jól vette a lapot a Szent István Király Szimfonikus Zenekar és Oratóriumkórus és a Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola Gyermekkara, a részletekben akadt néhány elnagyolt megoldás, szétcsúszott kórusbelépés. Az utca emberét megjelenítő tizenhárom, többnyire a musical világából érkező szólista számtalan megszólalása közül egyik jobban, másik kevésbé sikerült átütőnek, a fiú szerepében hallható Sapszon Gergely korát meghazudtoló hangképzésbeli tudásról adott számot, a Vámpírok báljával befutó Egyházi Géza (pap) pedig stílusbeli gyors alkalmazkodásaival elvitte a vállán a szólószámokat. A legnehezebb szakasz éppen az utolsó előtti tétel, a Kenyértörés, amelynek komoly kihívást jelentő énekszólamát Egyházi bravúrosan adta elő. Záborszky Kálmán, az előadás karmestere rendkívüli érzékenységgel emelte ki a textúrában megbújó apró részleteket, és a hosszúsága ellenére is egybefogta a művet.

A zene is provokatív, de a legnagyobb meghökkenést mégis Böhm György rendezése és Túri Erzsébet díszletei, jelmezei jelentették: fehérenműben, átlátszó nejlonborítással láthattuk az „utca emberét”, önmagunkat, akik Isten előtt pőrén állnak, s titkaikat sem rejthetik el celofánba csomagolt bőröndjeikbe.⁹

A mű közönségre gyakorolt hatása itt is meglehetősen vegyesnek bizonyult. A zene.hu internetes oldalon Balázs András 2008. november 21-én kelt kritikája nem szakmai jellegű, inkább blog-stílusban, köznap nyelven megfogalmazott írás, melyben több személyes vélemény mellett számos általános érvényű megállapítás is helyet kapott.¹⁰

Bizony voltak olyan részek, amelyek néhol a hirtelen váltásoknak, másszor a már-már provokatív nyíltságuknak köszönhetően meglehetősen zavarba ejtőek voltak. De

⁹ Kiss Eszter Veronika: „Celofánba burkolt titokbőröndök”. *Magyar Nemzet* (2008. november 13.): 15.

¹⁰ ><http://zene.hu/cikkek/cikk.php?id=15604>< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

talán éppen ezek által éreztem igazán közel magamhoz azt a bizonytalanságot, belső harcot, olykor kétségbeesésbe torkolló reménykedést, amely korunk emberének az Istenhez való viszonyát az én olvasatomban is jellemzi és amelyet kihallottam a darabból. Ennél sokkal többet nem azért nem tudok elmondani az élményről, mintha az felszínes lett volna. Ellenkezőleg. A hatás sokkal inkább volt katartikus, de az érzelmek széles amplitúdóval történő hullámozása – különösen így a mű első hallására – nem engedi, hogy kiforrott és átfogó véleményt alkossak. Csak azt tudom, hogy mélyen megérintett és meglehetősen sok gondolatot indított meg bennem, amelyek messze túlmutatnak ezen a rendkívüli estén. És a legtöbbet az árulta el számomra a mű létjogosultságáról, hogy amidőn szünni nem akaró vastaps közepette körülnéztem, korra, nemre és vallási hovatartozásra való tekintet nélkül szinte mindenkinek a szeme hasonló érzésekről árulkodott.

Ugyanez a kritikus a fidelio.hu számára írt egy részletesebb kritikát november 12-én „Apostoli idők” címmel, melyben elemezte a Böhm György-féle koncepciót.¹¹ Összességében Záborszky Kálmánnal ellentétben a mű mondanivalóját segítő jelképrendszernek írta le Böhm világát. A színpad (Függelék 20.) szélére helyezett kövekben a vég, a pusztulás szimbólumát látta, ám ezekről később kiderült, hogy beton zsazsazóelemek. Ezekből talán egy új világ épülhet? – vélekedett a publicista. A színpad fölött egy dróthálós világítóablak helyezkedett el, rajta egy kereszttel. Balázs szerint ez az ősegyház pincelétére utalt.

Az énekesek szerepeltetéséről a következőt gondolta a kritikus:

A táncos-énekes szólisták műanyagba (nylonba?) csomagolva, egyfelé maszkolt ábrázattal, néha görcsös mozdulatokba kényszerülve játsszák szerepüket. Dalolva, de nem önként kerültek ebbe az élethelyzetbe. Kezükben bőrönd, mindegyikben egy kicsi sorsdarabka. Ismerős, apokaliptikus kép. Holokauszt. Ám ez az arcnélküliekből álló tömeg mégiscsak egyéniségekből áll, a bőröndök nem rejtene két egyforma sorsot...¹²

A Papot alakító Egyházi Gézáról nem túl hízelgően azt írta, hogy „csak a tisztas helytállásban reménykedhetett” (Függelék 22.). Az örülési jelenetben a magyar és az angol szavak keveredését Becketthez hasonlította. A karmester, a zenekar, az énekesek szólisták és a kórus munkájáról elismerően nyilatkozott.

¹¹ >http://fidelio.hu/klasszikus/kritika/apostoli_idok< (Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

¹² Lásd Függelék 21.

Jómagam is természetesen ott ültem a közönség soraiban. Noha nem tudtam önfeledten elengedni magam és felhőtlenül élvezni az előadást, hiszen pontosan tudtam az énekesek várható összes ritmushibáját, azért az világosan érződött számomra a közönség reakcióiból és az utána való visszajelzésekből, hogy a mű sokakat mélyen megérintett még akkor is, ha számos helyen nem tudtak mit kezdeni az első befogadás alkalmával. A rendezés – bár utólag elemezve annak jelképrendszerét több helyen érthető többletjelentést vitt a kompozícióba – nem aratott közönségsikert sem az előadók, sem a közönség sorai közt. Talán a mai kor nem bízik eléggé abban, hogy bizonyos mesterművek hordoznak magukban annyi mondanivalót, számos rétegük van annyira összetett, hogy szükségtelen azokat egy másik jelképrendszerrel értelmezni, magyarázgatni.

A mű előadása prognosztizálhatóan rendkívül ritkán történhet meg, hiszen óriási apparátust mozgósít, különleges nehézséggel bír, egymástól eltérő stílusú, de komoly szakmai felkészültséggel bíró művészek tudják csak előadni és mindezekből következően nagyon költséges lehet a produkció. Záborszky Kálmán véleménye nem változott a két előadás között eltelt húsz év során, a mű értékeiről így nyilatkozott:

Ma is úgy látom, hogy ez a huszadik század egyik legnagyobb remekműve. Ezzel ellentétben a világ valamiért nem eléggé ismeri ezt a darabot. Ez sokkal többet mond és ad még a mai ember számára is, mint amennyire él, illetve nem él a kompozíció a köztudatban.

Összegzés

Leonard Bernstein *Miséje* egy olyan műalkotás, mely az élet alapvető kérdéseivel foglalkozik – mint a hit, a létezés és az individum. A zeneszerző műveltségéből és alkatából fakadóan polihisztor volt. Nemcsak sok mindenhez értett, hanem akart is érteni. Művészi *ars poeticája* megfogalmazásában mindig a teljességre törekedett. A zene minden ága érdekelte, így nem akart az egyik kedvéért lemondani a másikról.

Nem akarom életem hátralévő részét úgy eltölteni, mint Toscanini, ötven zenedarabot tanulni és újratanulni. Ez halálra untat engem. Én vezényelni szeretnék, zongorázni szeretnék, zenét írni a Broadway és Hollywood számára. Szeretnék szimfonikus zenét írni és szeretnék folyamatosan kipróbálni dolgokat, e csodálatos világot teljesen megtapasztalni, mint muzsikus. És tanítani is szeretnék. Könyveket akarok írni és verseket. Úgy gondolom, képes vagyok ezekre, és még igazságot tudok tenni köztük.¹

A *Misében* ezek mellett megmutatkoztak a kor aktuális hatásai, problémái, úgy mind a szabadságmozgalmak, a béke utáni vágy, illetve a különböző vallások jellegzetességei, a keresztény és a zsidó hit alapkérdései, ellentmondásai. A mű egyfajta összegzés, gazdag mondanivalója már-már túlcsordul egy produkció keretein, kifejezésvilága az eklekticizmus jegyeit viseli magán. Az eklektikus jelző vezérmotívumként vonul végig a teljes darabon, és ezt a tényt szinte az összes recenzió megemlítette akár csupán tényként leszögezve, akár erősen kritikus élel kiemelve. Bernstein saját kompozíciós módszeréről, a tonális és atonális zene örök huszadik századi kérdéséről őszintén beszélt egy interjújában.

A tonális és nem-tonális zene közti úgy nevezett konfliktus egyáltalán nem konfliktus, valójában a zenei elemek összeházasítása. Mégcsak nem is a stílusoké, hiszen a stílus valami olyasmi, amit nem lehet kigondolni, előkészíteni – hacsak valaki nem gyöngé komponista. Ezt úgy értem, hogy a rossz zeneszerző leül és tudatosan elhatározza, hogy egy bizonyos stílusban ír – és bizony, ezt teszik a gyengék. De ha valóban azt írjuk, ami bennünk van, az igen gyakran eklektikussághoz vezet. Nos, ezt a szót többnyire pejoratív értelemben használják, sőt degradáló felhanggal – ám erre a meghatározásra én mégis büszke vagyok,

¹ Harold C. Schonberg: *The Great Conductors* (New York: Simon and Schuster, 1967): 354.

hiszen úgy találok, a zenetörténetben minden valamirevaló alkotó eklektikus – ilyen vagy olyan értelemben.²

A zeneszerző gazdag stílári ismereteit elsősorban a világra való nyitottságából, másodsorban aktív karmesteri és zeneszerzői tapasztalataiból merítette. Sose bizonyult prűdnek, a popzene éppúgy érdekelte, mint a régebbi korok klasszikus értékei. A *Mise* épp ezek miatt osztotta meg annyira a közönséget és a kritikusokat, hiszen e kérdésben mindig szélsőséges volt az emberek véleménye. A kompozíció szimbólumrendszerét sokan nem tudták elvontan értelmezni, így lett az oltáriszentséget összetörő Pap szentségtörő, istenkáromló személy, nem pedig saját kora világát elutasító, kérdéseket feltevő, kétkedő ember.

Nyilvánvalóan volt Bernstein magatartásában egy lázadó vonás, ám ez inkább a Nixon-vezette politikai rendszernek szólt és nem érintette a hit igazi, bensőséges lényegét, az istenfélelmet és a tiszta életbe vetett illuzórikus hitet.

A kompozíció időtállóságát, mely kérdésként felmerült dolgozatom elején, két szempont alapján lehet vizsgálni. Ha a művet az ízlésvilág felől közelítem meg, szinte biztosan mondható, hogy nem általános érvényű alkotásról beszélünk. Az a stíluskavalkád és nyers őszinteség, mely tömény eszenciája a *Misének*, semmiképp sem találkozhat globális és mindenki számára elfogadható szimpátiával. Ez minden kor társadalmát meg fogja osztani, hiszen a giccs és a mély mondanivaló határa keskeny mezsgye, függ a befogadó nemzetiségétől, neveltetésétől, kultúrájától és asszociációs rugalmasságától.

A másik szempont a gondolkör, mely azonban minden kor emberéhez aktuálisan szól, hiszen a már korábban említett hit-létezés-individuum hármasságát foglalja magában. E szempont alapján viszont időtálló a mű, e témák mindig megmozgatják az azzal foglalkozót.

A mű összetettségének egyik fontos tényezője a zenei témák átalakítása és különböző környezetbe való helyezése. Amikor Bernstein a mű számos pontján idéz saját zenei anyagából, egy igen bonyolult tematikus hálót teremt, mely pusztán létével, megjelenésével el- és továbbgondolkodtatja a hallgatóságot és többletjelentést visz minden egyes gondolatba. Talán ebben fogalmazható meg Bernstein *Miséjének* legnagyobb erénye, miszerint nem képes tárgyilagos maradni a befogadó és

² Juhász Előd: *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II.* (Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988): 85.

akármelyik táborhoz is csatlakozik, a gondolkodás-gondolkodtatás kulcsfontosságú momentuma kitoröhlhetetlenül célba ér.

A problémák ma sem megoldottak és a legkevésbé sem lehet csupán egyes zeneművektől várni a megoldást. Például nézzük a *Misémet*, ezt a táncjelenetekkel tarkított színházi darabot. Több kritikus azt rötta fel hiányként, hogy befejezése nem oldja meg az emberek problémáit. Nem is arra hivatott, ez lehetetlen. Egy biztos: legújabb művemtől sem lehet csodákat várni. De azt igen, hogy – legalábbis az eddigi előadásokon azt tapasztaltam – a hallgatóság valamiképpen átalakulva, megváltozva hagyja el a nézőteret. Úgy is mondhatnám: megújult belső energiákkal.³

Dolgozatomban elhelyeztem a művet a szerző pályáján és saját korában, vizsgáltam keletkezési körülményeit, vallási és politikai háttérét, zenei eszköztárát, műfaji gazdagságát, összegeztem a hazai és külföldi előadások tapasztalatait és kritikáit, és mindezek alapján határozottan úgy ítélem, hogy a *Mise* megismerésre és továbbgondolásra érdemes mű: egy rendkívüli zenei és lelki utazás a főszereplővel, a Pappal, aki egyben a zeneszerző alteregója, sőt talán magáé a hallgatóé is. Együtt éljük meg kínjait, gyötrődéseit, megbotránkozunk hibáin, tévedésein, ám ezek saját rossz döntéseinkre is rávilágítanak. A konklúzió meglehet naiv és futurisztikus, hiszen mikor lehet a világon általános kiengesztelődés, béke és bűnbocsánat, ám a kompozíciót végigkövetve megnyugtatólag és megbékítőleg hat az áldás: „A szentmise véget ért, menjetek békével!”

³ I. m: 13.

Bibliográfia

- Berlinski, Herman: „Bernstein’s Mass”. *Sacred Music* XCIX (January 1972): 3–8.
- Bernheimer, Martin: „Bernstein ’Mass’ Opens Kennedy Center”. *Los Angeles Times* (1971. szeptember 10.).
- Budai Katalin: „Bernstein-bemutató a Margitszigeten”. *Film Színház Muzsika* (1988. július 2.): 23.
- : „A megingott hit”. *Vasárnapi Hírek* (1988. július 3.): 7.
- Burton, Humphrey: *Leonard Bernstein*. New York: Doubleday, 1994.
- Cole, Hugo: „Bernstein: Mass, a Theatre Piece for Singers, Players and Dancers by Alan Titus; Norman Scribner Choir; Berkshire Boy Choir, Orchestra; Leonard Bernstein”. *Tempo, New Series* 103 (1972): 57-58.
- Cooke, Mervyn: *Bernstein: Mass*. Chandos, 2008.
- Czigány Ildikó: „A Mise”. *Taps* (1988. szeptember): 34.
- Domokos János: *Vietnám egy évszázad háborúban*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975.
- Gottlieb, Jack: „Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein”. *The Musical Quarterly* 66/ 2 (April, 1980): 287-295.
- Gottwald, Clytus: „‘Leonard Bernstein’s Messe oder der Konstruktion der Blasphemie’”. *Melos/NZM, II* (1976): 281-284.
- Greenfield, Philip: „Mass”. *American Record Guide* (July/August 2009/72 Issue 4): 62-63.
- Helgert, Lars: *Mass: „A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers by Leonard Bernstein, Eric Conway, Doreen Falby, Dianne Berkun, Melvin Miles”*. *American Music* 27/4 (Winter 2009): 525-528.
- Hilferty, Robert: *Leonard Bernstein. Mass*. Naxos: 2009.
- Hume, Paul: „At Mass: This is Sacrilegious!”. *The Washington Post* (1971. szeptember 20.).
- : „Wealth of Musical Ideas in Bernstein’s Mass”. *The Washington Post* (1971. október 3.).
- Juhász Előd: *Bernstein Story*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.
- : *Bernstein és Budapest. Bernstein Story II*. Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1988.

- : A Miséről. Műsorfüzet a magyarországi premierhez. (Budapest: Margitszigeti Szabadtéri Színpad, 1988).
- Kiss Eszter Veronika: „Celofánba burkolt titokbőröndök”. *Magyar Nemzet* (2008. november 13.): 15.
- Koob, Lindsay: „Bernstein: Mass”. *American Record Guide* (January/February 2005/68 Issue 1): 82-84.
- McConnell, David: „The Troubled Child Finds Acceptance: Two Conductors Discuss Their Recordings of Leonard Bernstein's Mass”. *Choral Journal* (December 2010/51 Issue 5): 69-76.
- Miller, Roger: „Mass: A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers”. *Choral Journal* (February 2010/50 Issue 7): 80-81.
- Pearlmutter, Alan: „‘Bernstein’s Mass Revisited: a Guide to Using a Contemporary Work to Teach Music Concepts’”. *Music Educators Journal* 61/1 (September 1974): 34–39.
- Peyser, Joan: *Bernstein. A Biography*. New York: Beech Tree Books, 1987.
- Rajeczky Benjámín: „Discantus”. In: Bartha Dénes (szerk): *Zenei Lexikon. Átdolgozott új kiadás*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965. 1: 484.
- : „Tropus”. In: Bartha Dénes (szerk): *Zenei Lexikon. Átdolgozott új kiadás*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965. 3: 544.
- Schiff, David: „Leonard Bernstein”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*. 3: 444-449.
- Schoenberg, Harold C.: *The Great Conductors*. New York: Simon and Schuster, 1967: 351-358.
- : „Bernstein’s Mass Reflects His Broadway Background”. *The New York Times* (1971. szeptember 9.).
- Sheppard, William Anthony: „Bitter Rituals for a Lost Nation: Partch's «Revelation in the Courthouse Park» and Bernstein's «Mass»”. *The Musical Quarterly* 80/3 (Autumn 1996): 461-499.
- Solymosi Tari Emőke: Leonard Bernstein. Mise (2008. november 8-i és 11-i koncert műsorfüzete) Művészetek Palotája: 16.
- Traber, Habakuk: „A Controversial Piece of History”. *Harmonia mundi* (2005).
- Whittall, Arnold: „Mass for Singers, Players and Dancers by Leonard Bernstein”. *Music & Letters* 55/3 (1974 July): 364-365.

Winer, Linda: „Making It Official With Bernstein’s Mass”. *Chicago Tribune* (1971. szeptember 9.)

Winkler, Alan: *Amerika rövid történelme*. Francis Whitney (ed.) USA Információs Hivatala [évszám nélk.].

Internetes források

www.aicsa.org.au/aicsapedia/AIV2001

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.bbc.co.uk/proms

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.bsomusic.org/main.taf?p=6,1,2,1,2

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.carnegiehall.org/bernstein/mass/index.aspx

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.depositum.hu/trad62_2.html

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

http://fidelio.hu/klasszikus/kritika/apostoli_idok

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.leonardbernstein.com

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.mixonline.hu/Cikk.aspx?id=19129

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.szozat.org/showpage163.htm

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

http://en.wikipedia.org/wiki/Mass_%28Bernstein%29#Recordings

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.youtube.com/watch?v=GvWxUUxPiCw

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.youtube.com/watch?v=te-jPbTgAXo

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.youtube.com/watch?v=ZXy5NFQ8cck

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.youtube.com/watch?v=foTuixJuNb0

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.youtube.com/watch?v=_Q_4Uj4YjKc

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.youtube.com/watch?v=XgxF0KmsImY

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

www.youtube.com/watch?v=uzGAC0YRK6I

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

<http://zene.hu/cikkek/cikk.php?id=15604>

(Utolsó megtekintés: 2013. október 30.)

Függelék

Függelék 1. Bernstein életének főbb eseményei táblázatban

<i>ÉVSZÁM</i>	<i>ESEMÉNY</i>
1918. aug. 25.	Születésének dátuma, Lawrence, Massachusetts
1928-34	Ifjúkori évek - zongoratanulás, zenei produkciók
1935-39	Harvard Egyetem
1939	Első nyilvános vezénylés
1939-41	Curtis Intézet - Serge Koussevitzky
1941-43	Álláskeresés
1943. aug. 25.	New York-i Filharmonikusok másod karmestere
1943. nov. 14.	Sorsdöntő beugrás Bruno Walter helyett
1944. jan. 28.	I. "Jeremiás" szimfónia
1944. ápr. 18.	Fancy Free
1944. dec. 28.	On the Town
1945-48	New York City Symphony vezetője
1946. okt. 24.	Facsimile
1948. máj. 20.	Budapesti fellépés
1949. ápr. 8.	II. "Az aggodalom kora" szimfónia
1951. szept. 9.	Házassága Felicia Montealegre Cohnnal
1952. jún. 12.	Trouble in Tahiti-premier
1953. febr. 25.	Wonderful Town
1954. szept. 12.	Szerenád
1954. nov. 14.	Első televíziós szereplés
1956. dec. 14.	Candide
1957. szept. 26.	West Side Story
1958-69	New York-i Filharmonikusok vezető karmestere
1963. dec. 10.	III. "Kaddish" szimfónia
1965. júl. 14.	Chichester Psalms
1971. szept. 8.	Mise - Kennedy Center felavatása
1980. szept. 15.	Divertimento
1983. jún. 18.	Quiet Place
1983. november	Budapesti koncertek
1988. júl. 1.	A Mise magyarországi ősbemutatója
1990. okt. 14.	Elhunyt New Yorkban

Függelék 2. A *The New York Times*-ban megjelent fénykép



Függelék 3. Bernstein és Zeffirelli



Bernstein with Franco Zeffirelli, the stage and film director, 1981.

COURTESY OF THE ESTATE OF LEONARD BERNSTEIN

Függelék 4. Bernstein és Thomas Cothran



With Tom Cothran at a party in Frankfurt during the New York Philharmonic's bicentennial tour of Europe in June 1976. Bernstein left his wife for Cothran a month later.

CBS/SONY MUSIC GERMANY, COURTESY OF THE ESTATE OF LEONARD BERNSTEIN

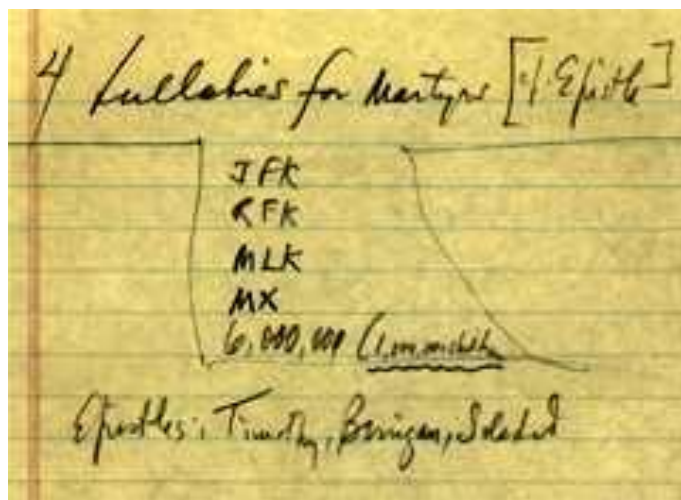
Függelék 5. Bernstein egy kelet-berlini zsinagóga romjainál

Lighting the menorah in front of a ruined synagogue in East Berlin between performances of Beethoven's renamed Ode to Freedom.

PHOTO SAMUEL J. PAUL



Függelék 6. 4 Lullabies for Martyrs - kézirat



Függelék 7. Jackie Kennedy gratulál Bernsteinnek a *Mise* előadása után

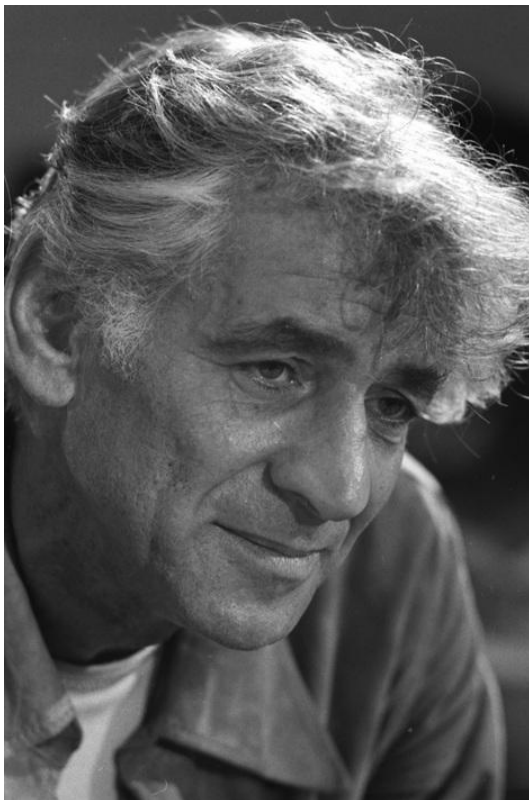


Lenny - "I loved it, yes, I did"
and I love you too —
Thank you for making Mass so beautiful. Jackie

*After attending Bernstein's Mass, Mrs. Jacqueline Onassis signed a commemorative photograph.
Looking on is Roger Stevens, chairman of the Kennedy Center and supporter of Bernstein since 1950.*

COURTESY OF THE ESTATE OF LEONARD BERNSTEIN

Függelék 8. Leonard Bernstein 1971-ben



Függelék 9. Az elemzett kritikák, szövegrészek teljes magyar fordítása

Kiváló közönség jelenlétében nyílt meg a Kennedy Center Nan Robertson kritikája a The New York Times-ban (szeptember 8.)

Ma este nemzetünk fővárosa végre nagyot lépett előre a kultúra terén a hetvenmillió dollárból megépített John F. Kennedy Center of Performing Arts látványos megnyitójával. Gazdag, ismert és befolyásos személyiségek sereglettek a zene, a tánc és a dráma Potomac-parti gigantikus márvány templomába, Leonard Bernstein *Miséjének* világpremierjére... Megkérdeztük Mr. Bernsteint, mit érez, miután végigülte a *Mise* két előadását és a két ovációt, s azt válaszolta: „bódultan”... Henry A. Kissinger, az elnök nemzetbiztonsági tanácsadója mondta: „Gondolkodnom kell rajta egy kicsit.” Pár másodperccel később megjegyezte: „Átgondoltam. Tetszett. Többet gondolkodtam rajta, mint általában.”

Hitelesen csinálva – Bernstein Miséje
Linda Winer kritikája a Chicago Tribune-ben (szeptember 9.)

A százhusz perces *Mise*, mely Bernstein első jelentős zeneszerzői teljesítménye, mióta elhagyta a New York-i Flharmonikusokat, a katolikus egyház különös istenfélésével, az utca emberének elidegenítettségével és a hit összes különböző árnyalatával foglalkozik. Ő eklektikusnak nevezi a stílust és az is – népdalokkal, blues-zal, latin letétekkel, rockkal, zsidó zenével, atonalitással és bernsteini megoldásokkal váltogatva a darabon belül, jóllehet nem keveri össze őket. Egy-két igazán kiemelkedő pillanattal szolgált nekem a mű... A *Mise* ... egy ünnepi szertartás, és [ez] valóban az is volt. Az emberek még javában tapsoltak, mikor én távoztam.

Bernstein Miséje nyitja a Kennedy Centert
Martin Bernheimer kritikája a Los Angeles Times-ban (szeptember 10.)

Bernstein néhány csodálatosan kifejező momentummal rukkolt elő – pár igazán kedves dallammal, néhány meglepően hatásos kontraszttal és szembeállítással, ragyogó hangszereléssel. Figyelemreméltó hatást ért el élő és rögzített zenei impulzusok keverésével, rendkívül ügyesen áthidalta a zenei generációs szakadékot... Az előadás lenyűgöző volt. Briliáns a hangos és harsány részletekben, a csendes és áhítatos szakaszokban, és a rockos és szentimentális passzázsokban [egyaránt].

Zenei gondolatok bősége Bernstein Miséjében
Paul Hume kritikája a The Washington Post-ban (október 3.)

Leonard Bernstein *Miséjének* hatása olyan erős, amikor „totális színház”-i élményként – ahogy azt Bernstein az alcímben mondja – tapasztaljuk meg, hogy könnyű róla hosszasan vitatkozni teológiai, társadalmi és politikai szempontból. És mert a mű oly erősen mozdul el a fent említett területekre, az első bírálatok hajlamosak voltak lebecsülni a *Mise* zenei tartalmát. De a partitúra alapos tanulmányozása megmutatja az aprólékosan átgondolt részletek hosszú vonulata nyomán kibontakozó zenei gondolatok gazdagságát, melyen az egész mű alapszik, és az összefonódó tematikus anyagok apró csodáit, melyek [a *Mise*] megdöbbentően gazdag kidolgozását alkotják.

A Miséről: Ez szentségtörés!
Paul Hume kritikája a The Washington Post-ból (szeptember 20.)

Szombat este 10 óra 40 perckor Leonard Bernstein *Miséjének* előadásán a résztvevő gyülekezet előre nem látható módon kétszer közbeszólt... Ahogy a lármás tánc befejeződött a Pap visszatérésekor, egy hang, melynek tulajdonosát „középkorú, brit-akcentusú középkorú hölgy”-ként azonosíthattuk, vehemensen azt kiáltotta: „Pogány! Ez nem keresztény!” A társulat tagjai elmondták, hogy ezután azon kezdtek tanakodni: mit csinál majd a hang tulajdonosa, amikor hallja és látja az Agnus Dei alatt kibontakozó orgiát. Nem kellett csalódniuk benne. Mikor a pap a színpad legmagasabb pontján felkiáltott: „Pacem! Pacem!”, és teljes csönd borult a színpadra és a nézőtérre, még egyszer megszólalt a jogos megbotránkozás hangja dühösen: „Ez szentségtörés!” A közbeszóló tiltakozásokat annyira jól időzítették, hogy a közönségből először sokan azt gondolták, ez is a *Mise*, az előadás része. Nem az volt, ám a mű befejeztével senki nem akadt, aki előre jött volna, hogy mint tiltakozót beazonosítsa magát. És a közönség lelkesedése Bernsteinért és a társulatért a legzajosabb és a leghosszabb volt az addig lejárlott tíz előadás közül.

Richard T. C. Peard tiszteletes szentbeszéde (szeptember 12.)
15. vasárnap Pünkösöd után, St. Alban's Parish, Mount St. Alban, Washington
D. C.

A fények kialudtak, a feszültség nőtt – és először halkán, később erősödő hangerővel megjelentek a szóló hangok négy különböző hangszóróból – „Kyrie eleison, Kyrie eleison, Christe eleison, Christe eleison” – mind egyszer énekelve – majd a hangok zűrzavara a tetőfokára hágott, és aztán hirtelen a teljesség gazdag, egyszerű hangja szól nem felvételtől, hanem élőben, mindössze egy gitárral.

„Énekelj az Úrnak éneket
 Lauda, laude
 Amerre utad elvezet
 Lauda, laude
 Szép dallam, egyszerű,
 Istennek nagyszerű
 Mert a szeretet végtelenül egyszerű.”

Így kezdődött Leonard Bernstein *Miséje* múlt hétfő este a Kennedy Center for the Performing Arts-ban. És így kezdődött egy szenzációs és megindító este a bemutató előadáson résztvevőknek. Az izgalmas kezdés után a *Mise* elindult és építkezni

kezdett. A hangzásrendszer, a zenekar, a kórus (oly tökéletesen előkészítve a mi Norman Scribnerünk által), a fiúkórus, a rock együttes, a fúvós zenekar, a fafúvósok, az énekesek, a táncosok és a főszereplő, aki a Papot alakította, magával ragadta, megrengette, ujjongva és dicsőségesen mozgatta a *Mise* cselekményét két bénító órán át. A római katolikus misét egy zsidó szerző igen érzékenyen és napjaink világának szociális helyzetére nagyon fogékonyan tolmácsolta, mélyen átérezve a klérus aggodalmait. Egy mise, mely oly hihetetlenül őszinte, hogy fáj. A *Mise* elkerüli a régi sémákat, új megközelítésben fejezi ki szükségünket Isten, a Megváltó iránt, szükségünket a közösség és egymás iránt abban a világban, ahol oly sok minden elromlott. Olyan mise volt, melynek szavait mindannyian érthettük – szavak, amiket mi nem mondtunk, különösen a szentmisével kapcsolatban, mert istenkáromlásnak gondolnánk. De Bernstein őszinte. Hallgassátok egy részletét a bűnbánatnak:

„Érzésem más, mint a szóm,
Igaz lelkem nem mutatom.
Amit mutatok, nem valóm,
Mi a jó, Uram? Nem tudom.

Jöjj Uram, ha teheted,
Mutasd meg, merre mehetek.
Vezess engem az utadon,
Amíg nem késő, Uram.
Nem tudom.”

Vagy a Hiszekegy egy részlete:

„Ígérted, hogy visszatérsz.
Mikor? Ha újra baj lesz majd.
Ezért kínlódtunk mi sokat,
Eltűrtük a nagy bajokat.
A nagy vész ránk szakadt.
Mondd, mikor jelensz meg a helyszínen?
Kész vagyok, siess!
Egy Istenben hiszek,
És hiszek három Istenben.
Hinni fogok húszban is,
Ha hisznek énbennem.”

- szavak, amiket mi hallhatunk, az élet szavai, a lélek az ő megjelenéseiben különböző, de a lélek maga az élet.

Ez a *Mise* a békéért kiált; „Adj nekünk békét” – ez az ének válik hangosabbá és hangosabbá egészen addig, míg minden szereplő és a kórus szitkozódik és könyörög

a Papnak a hangerő csúcán, barbár zenével: „Dona nobis pacem – Adj nekünk békét!” És a Pap nem tud nekik békét adni, mert ő maga is tele van feszültséggel és kétséggel, és végül a mise nagy csúcspontján egy pusztító érzettől motiválva ledobja a keresztet és a kelyhet, apró darabokra zúzva azokat és egészen megvadul. Őrületében azt énekli: „A dolgok milyen könnyen törnek. Nem furcsa ez, azt gondoltam, a bor vörös volt, ez barna és kék – Nem furcsa? A törött üveg még tisztító.”¹ Természetesen én csak a magam nevében beszélhetek, de fogadnék, hogy ebben a pillanatban a templomban a papság nagy része osztja a Pap aggodását, őrületét, és azonosul vele [...] Mostanában azon tűnődöm, mely dolgok fontosak, melyek valódiak – milyen erőt, örömet és szeretetet adhat valaki az embereknek – néha ez zavarba hoz. Mi az, ami csak tradíció és mi az, ami valódi érték? Bernstein újra megmutatja, mily mélyen és őszintén aggódik az emberiség iránt függetlenül attól, hogy a papságról vagy világi személyekről van szó. Az aggodalom nem hagyható figyelmen kívül a *Misé*ben sem.

És végül – egy hosszú szünet után – hallhatjuk a fuvola hangját, mely a megbékélés végső és megindító zenéjét kezdi. Megbékélés, de szembesülve azzal, hogy a dolgok könnyen törnek és a béke nagyon törékeny. Mindazonáltal megbékélés és remény. Mi atyánk, áldj meg minket és kegyelmezz minékünk. A Pap is jelen van, de utcai ruhában, mint ember, s nem mint pap.

És ahogy a *Mise* véget ért, először elnémult a hallgatóság, sokan könnyeztek – én tudom, hisz én is –, és aztán, mint tudjátok az újságokból, jött egy falrengető húsz perces ováció, melynél állva kiáltották az emberek: „Bravó, bravó!”.

Clytus Gottwald: Leonard Bernstein miséje, avagy az istenkáromlás szerkezete

„... a Musica Vivát és a rockot nem különíti el, sőt sokkal inkább oly módon keveri, ami minden érzékenységet csírájában fojt el és minden tisztasági törvényt is félretol.”

„Ami először is feltűnő és zavaró Bernstein zenéjében, az a gondtalan szinkretizmus. Egy kicsit úgy tűnik, hogy ezt erre a jelmondatra lehet visszavezetni: „Engem, mint amerikai, nem érdekelnek a különbségek. Rám mindegyik zene ugyanúgy érvényes.”

„Egy olyan zenei koncepciónak, mint a bernsteini, megvannak a maga árnyoldalai. Túlságosan is emlékeztet az USA olvasztótégelyének meséjére, ahol minden es mindenki szövetségesévé válik egymásnak Amerika még nagyobb hírnevéért. Az „öleljétek át egymást“ túlságosan is könnyen válik elleplező elemmé, amelynek az a feladata, hogy a figyelmet a valóságos hatalomról, ami Amerikát nyilvánvalóan

¹ Peard tiszteletesnek nem volt meg a *Mise* pontos szövegekönyve, így emlékezetből idézte a Pap szavait. Jelen fordítás tehát az ő szavait idézi, nem az eredeti szöveget.

tönkreteszi, elterelje. Bernstein zenéjét épp a pluralizmusához való ragaszkodása teszi amerikaivá, de egyidejűleg hamis amerikaivá.”

„Bernstein nagyon is kevésbé tartja magát ahhoz, amit a „Motu proprio” 1903-ban az egyházi zene lényegeként definiált, amelyek: szentség, jóság a formai részletekben. Őt sokkal inkább a XXIII. János által fémjelzett római tavasz katolicizmusa nyűgözte le. S bár ez az, ami megkülönbözteti őt a többi kisebb zeneszerzőtől, akik teljesen összezavarodva hagytak fel a komponálással a 2. Vatikáni Zsinat után, [...] egyidejűleg azt is megmutatja, hogy Bernstein az erősebbekkel tart.”

„Bernstein zenéjében alig-alig rezegnek tovább a Kyrie, a gótikus rozetták, vagy a hűvös tömjén hangjai. Bernsteinnel az orgona tekintélyelvű hangzása átadta a helyét az elektromos orgonának, ami a szórakoztatóipar auráját hozta magával [...]”

„Mahler autentikus ötlete abban állt, hogy ötleteinek autentikusságát levetkőztette, s ezáltal már valami ismertként, meghittként jelenítette meg őket, hogy így ébresszen rá a meghittség hiányára. [...] Bernstein követője volt ebben. [...] Ugyanezt az eljárási módot figyelhetjük meg a „Mindenható Atya” korálban. A figyelmes hallgató korál helyett Mahler 8. szimfóniájának zárókórusára asszociálhat. Így nemcsak hogy áthatja egymást a vallásos és a világi, hanem Bernstein kifejezetten azon munkálkodik, hogy feloldja e két szférát egy új, egy szakrális világ javára.”

„Ahogy Bernstein egy rövid szövegben kifejtette, a cél számára az volt, hogy egy olyan vallásos művet írjon, ahol a hit válsága már eleve bele van komponálva a műbe. A hit válságát tartja Bernstein az évszázad nagy válságának. Ezt a válságot örökítette meg a misében, ebben a nagyon is epikus formában, drámai fordulatként. A klasszikus miseszöveget újból és újból kritikus megszakításokkal tarkítja. A kritika ezen formája a darab egész folyamán egészen az istenkáromlásig fokozódik.”

„Bernstein *Miséje*, ez a gigantikus show a tatóngó lyukkal a közepén, amit egykor Canon missae-nak hívtak, s a már rég leköszönt tekintélyek elleni teátrális lázadásával aligha tudja helyreállítani a hitet. De hangosan igazolni tudja, hogy a hitetlenség is biztos lábakon áll. Ezt figyelembe véve Bernsteinnel igaza van, amikor azt állítja, hogy a társadalom válsága egyben a vallás válsága is.”

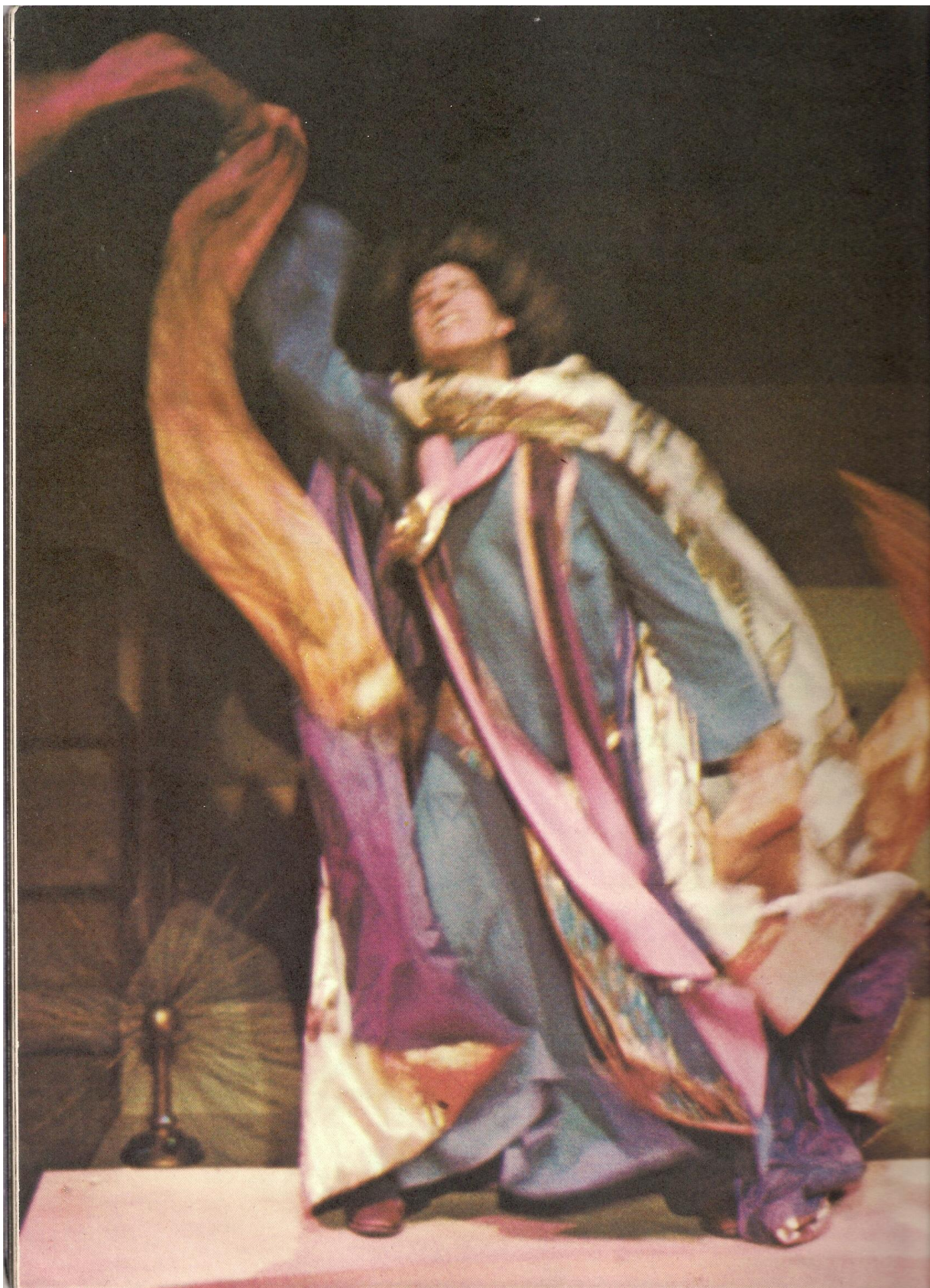
Függelék 10. Jelenet és színpadkép az 1971-es premierről



Függelék 11. A *Mise* hangszereléséről táblázat

Tételek	Hangszerelés
<i>I. Mise előtti áhitat</i>	
1. Antifóna: Kyrie eleison	magnófelvétel (4 énekes+ütők)
2. Himnusz és zsoltár: "A Simple Song"	Pit Orchestra
3. Responzórium: Alleluia	magnófelvétel (szólisták+ütők)
<i>II. Első introitus (Rondó)</i>	
1. Bevezető imádságok	Marching Band
2. Háromszor hármás kánon: Dominus vobiscum	a capella
<i>III. Második introitus</i>	
1. In nomine Patris	magnófelvétel (Small Folk Band)
2. Gyülekezeti ima (Korál: "Almighty Father")	a capella
3. Epifánia	magnófelvétel (oboa)
<i>IV. Bűnbánati rész</i>	
1. Confiteor	Pit Orchestra
2. Tropus: "I Don't Know"	Rock Band
3. Tropus: "Easy"	Blues & Rock Band, Pit Orchestra
V. Meditáció No. 1	Pit Orchestra
<i>VI. Glória</i>	
1. Gloria tibi	Fúvósok, hárfá, ütők
2. Gloria in excelsis	Pit Orchestra
3. Tropus: "Half of the People"	Fúvósok, ütők
4. Tropus: "Thank You"	Fúvósok, ütők, orgona, bőgő
VII. Meditáció No. 2	Pit Orchestra
VIII. Apostoli levél: "The Word of the Lord"	Blues & Rock Band, fúvósok, hárfá
IX. Szentbeszéd: "God Said"	Strutting & Rock Band, fúvósok, hárfá
<i>X. Credo</i>	
1. Credo in unum Deum	magnófelvétel (kórus+ütők)
2. Tropus: "Non Credo"	Rock Band
átvezetés:	magnófelvétel (kórus+ütők)
3. Tropus: "Hurry"	Blues Band, szaxofonok
átvezetés:	magnófelvétel (kórus+ütők)
4. Tropus: "World Without End"	Fúvósok, hárfá, ütők
átvezetés:	magnófelvétel (kórus+ütők)
5. Tropus: "I Believe in God"	Blues & Rock Band, fúvósok, szaxofonok
XI. Meditáció No. 3	Pit Orchestra, fúvósok
XII. Offertórium (De profundis 2. része)	Blues & Rock Band, Pit Orchestra, fúvósok
<i>XIII. Az Úr imádsága</i>	
1. Mi Atyánk...	Pap hangszerek nélkül
2. Tropus: "I Go On"	klarinétok, gitár
XIV. Sanctus	Pit Orchestra, fúvósok
XV. Agnus Dei	Blues & Rock Band, Pit Orch., fúvósok, magnó
XVI. Kenyérszegés: "Things Get Broken"	Pit Orchestra, fuvola
XVII. Béke: Áldozás ("Secret Songs")	Pit Orchestra, fúvósok

Függelék 12. Alan Titus az örülési jelenetben



Függelék 13. Interjú Juhász Előddel, a Bernsteinről szóló első könyvek írójával

Horváth Gábor: Juhász Előd zenetörténésszel beszélgetek, aki Magyarországon először írt könyvet Leonard Bernsteinről, majd később több személyes találkozása volt a Mesterrel, interjúi könyv formában is megjelentek.

Miért döntöttél úgy, hogy könyvet írsz Leonard Bernsteinről? Milyen okok vezettek a megíráshoz?

Juhász Előd: Az előzménye ennek az volt, hogy 1964-ben megjelent egy könyvem Gershwinről. Nekem is az első könyvem volt, Magyarországon is az első volt a szerzőről. Engem már a Zeneakadémia zenetudományi szakán is nagyon érdekelt minden, ami zene, a zenének megannyi területe. Ez volt az az időszak, amikor elkezdődött a jazz beszivárgása Magyarországra, és szépen lassan kezdett polgárjogot nyerni e műfaj. Előtte ez nem volt jellemző, nyugati bűnös, tiltott, dekadens irányzatnak állították be, szerencsére ez már a múlté. Ennek lett tehát az eredménye a Gershwin-könyv, noha a szerző nem kimondottan jazzt írt, de a szimfonikus jazzt is képviselte és sok a kapcsolódási pontja a műfajjal.

A Gershwin-könyvnek köszönhettem azt, hogy 1966-67-ig amerikai Ford-ösztöndíjat kaphattam. Akkor még nem voltam harminc éves, tehát nagyon jó időben jött mindez. Más feladatomban nem is volt, mint az amerikai zene és zenei élet tanulmányozása. Ezt ők is nagyon komolyan vették. Fél évig New Yorkban éltem, minden este koncert, opera, jazz, felszívtam magamba mindent, amit lehetett. A második félév utazással telt el, egyetemről egyetemre jártam, átmentem a nyugati partra és mindez nagyon hasznosnak bizonyult. Erről is jelent meg könyvem *Amerikai variációk* címmel 1968-ban, tehát frissen, még az élmény hatása alatt írtam.

Ebben az időben Bernstein pályafutása csúcsán volt Amerikában, ő volt a zenei nagyhatalom, mindenki szerette, tisztelte, de megközelíthetetlen volt. Még az engem ösztöndíjasként segítő cég, az Institute of International Education (IIE) sem tudta elintézni, hogy Bernstein fogadjon, de nagyon sok koncertjére eljutottam a Lincoln Center Philharmonic Hall-jába, ahol koncertezett, mint a New Yorki Filharmonikusok vezető karnagya. Ami a mi szempontunkból érdekes lehet, Bernstein ekkor javában készítette a zenei ismeretterjesztő sorozatait *Omnibus*, majd *Young People's Concerts*, *The Joy of Music* címmel, ezekből később könyvek is

készültek a Hangversenyek fiataloknak, A muzsika öröme és A megválaszolatlan kérdés címmel. Tehát részt vettem egy ilyen program televíziós felvételén, ami azért volt számomra egészen fantasztikus élmény, mert ő akkor a zenei modulusokról tartott előadást, egy eléggé kacifántos témáról. Kétszer vették föl a programot, főpróba és aztán az előadás, nem volt előtte semmilyen papír vagy jegyzet és szóról szóra ugyanazt mondta mindkét alkalommal. Később, mikor beszélgettem vele, elmondta, hogy igen, ezeket a szövegeket ő írta, de ugyanúgy meg is kellett tanulnia, mint minden mást szinte szóról szóra a televízió miatt.

H. G.: Én is láttam egy-két adást ezekből, de teljesen improvizatívnak tűnt Bernstein minden alkalommal.

J. E.: Igen, ő mindig ilyen laza volt mindenben. Ennél az előadásnál azt mondta a közönségnek, hogy színes nyakkendőt vett föl, mert most ez a divat. Divat, modermódus, és így kötötte össze a bevezetést a témával. A mixolidnál például egy Kings számot zongorázott, és énekelt, folyamatosan sziporkázott mindig mindenben.

Hazajöttem tehát, megszületett az Amerikai variációk, és én akkor már javában dolgoztam a Magyar Rádióban. Folyamatosan próbáltam őt „elkapni”, ez először Bécsben sikerült. Én akkor már hivatkozhattam arra, hogy 1972-ben megszületett a Bernstein story című könyvem, ami Magyarországon – és később kiderült, Kelet-Európában is – az első könyv volt róla. Ez a tény, hogy könyv született róla, már értelemszerűen érdekelte Bernsteint, így aztán Bécsben a Hotel Sacherben létrejött a találkozásunk. Ő akkor 55 éves volt és nem vetette meg az italt. Volt a szállodai szobában egy bárszekrény, és én végig azon drukoltam, nehogy megkínáljon, mert autóval jöttem, de szerencsére erre nem került sor.

A beszélgetés megtalálható az első könyvben. Akkor az volt az érzésem, ami azóta sem változott, hogy vannak emberek, akikhez nagyon rövid idő alatt is igen közel tudsz kerülni, mintha már nagyon régóta ismernétek egymást. Ilyen volt Bernstein is. Mindig szeretett játszani, előadni, állandóan ezer fokon égett. Emlékszem Budapesten búcsúzáskor a Hilton szállodában kérésemre Liszt-stílusban improvizált a zongorán először andalgóan, majd gyors és könnyed hangvételre váltott.

Összességében tehát Bernsteinnel először mint karmesterrel, később mint pedagógussal, előadóval és aztán mint riportalannal, a nehezen megközelíthető sztárral találkoztam, ezen előzmények és indítékok miatt írtam róla könyvet. A

könyv írása alatt pedig már, megismerve műveit, természetesen, mint zeneszerzővel is foglalkoztam.

H. G.: Rátérve beszélgetésünk tárgyára, a *Misére*, mesélj kérlek a bécsi premierről, ahol személyesen ott voltál!

J. E.: A bécsi koncert emlékezetem szerint remek, félig szcenírozott előadása volt a darabnak a Konzerthausban. Bernstein személyesen is jelen volt, fehér szmokingot viselt, hiszen ő mindenütt szeretett „megjelenni”, bevonulni, ő volt a celeb, a sztár. Két páhollyal ült előrébb, mint én és szemmel láthatólag élvezte az előadást, majdnem hogy vezényelte, különösen a Broadway-tónusú részeket. Ő egyébként szándékosan írt ilyen Superstar-os részeket, meg akarta írni a saját Superstar-verzióját. Különösen tetten érhető ez az Anticredoban, ami a Jézus Krisztus Szupersztár Júdás-figurájára rímel. Mindkettő gúnyos, cinikus hangvételi.

H. G.: Tudsz-e arról valamit, hogy Bernstein hogy viszonyult a valláshoz?

J. E.: Mindkét oldalról zsidó származású szülők gyermekeként nőtt fel. Amikor itt volt Budapesten, a Dohány utcai zsinagógának adományozott nagyon komoly összeget, ilyen szempontból támogatta tehát a zsidóságot és az intézményeket. Arról nem tudok, hogy rendszeresen járt volna zsinagógába. Viszont fontos volt neki a család, a római 1988-as interjúból beszélt arról, milyen fontos lesz neki, mikor négy generációjuk és a rabbi találkozik majd Bostonban a családi születésnapon.

H. G.: A *Misé*-nél a szövegírásban Stephen Schwartz segített Bernsteinnek. Csak a szövegben vagy a zenei anyagban is?

J. E.: Nem, az ő segítségével tudtommal csak a szövegre korlátozódott.

H. G.: Milyen volt Bernstein viszonya a kritikusokkal?

J. E.: Volt egyszer Bécsben egy sajtótájékoztató, ami Bernsteinnek mint előadóművésznek a produkciójához fűződött, a Stadthalle-ban játszotta Gershwin Rapsody in Blue-ját nagyszerűen, de egyébként sok melléüetéssel. Azon a sajtótájékoztatón az egyik riporter valami olyan evidens dolgot kérdezett, ami köztudott volt vele kapcsolatban és akkor keményen, megszegyenítő módon kiosztotta az illetőt.

H. G.: Több magyar is szerepet játszott Bernstein életében. Mesélnél erről?

J. E.: Igen, a környezetében voltak magyarok, itt elsősorban Szirmai Albertre gondolok, aki Gershwinnek és Bernsteinnek is az egyik támogatója volt. Ő akkor a Chappel cég egyik vezetője volt, és ez egy nagyon komoly zenei kiadó volt. Amikor

bevezetett a dolgozószobájába, akkor mutatta, hogy melyik volt az a zongora, ahol „Lenny” sokat játszott neki.

A Bernstein story című könyvemhez három művésztől kértem ajánlást Bernsteinről, ebből kettő magyar volt: Ormándy Jenő és Rózsa Miklós, a harmadik a neves amerikai zeneszerző, Aaron Copland. Ormándyval még a Ford-ösztöndíjas út során találkoztam, Rózsa Miklóssal is hasonlóképpen, vele sokáig levelezőviszonyban is voltam. Az elkészült könyvet kiküldtem Helen Coates-nek, Bernstein titkárnőjének, és Harry Kraut menedzsernek. Helen Coates visszaírta, hogy a Mesternek több magyar barátja is van, akik elolvasták a könyvet és nagyon tetszett nekik. Ennek azért örültem, mert evvel megnyílt a vele való találkozás lehetősége.

H. G.: Bernstein mennyire követte művei, kompozíciói utóéletét?

J. E.: Semennyire. Előre nézett, írta a következőt. Sőt, nem is igazán jól értékelt sok mindent, például legjobb művének nem a West Side Storyt tartotta, hanem azt hiszem, a Szerenádöt és a Chichesteri zsoltárokat.

H. G.: Milyen fogadtatása volt az 1988-as margitszigeti premiernek? Mesélj erről kérlek, hiszen ott voltál az előadáson!

J. E.: Igen, ott voltam a koncerten. Azt el kell mondani, hogy a *Mise* azért nem a West Side Story. Talán nem vagyok tiszteletlen, ha elmondom, hogy véleményem szerint egyenetlen mű. Vannak nagyon jó, izgalmas részei, és vannak laposabb szakaszai. A közönség pozitívan fogadta a művet, de nem volt kirobbanó siker.

H. G.: Nagyon szépen köszönöm a beszélgetést.

Függelék 14. Interjú Záborszky Kálmánnal, a Bernstein *Mise* magyarországi ősbemutatójának karmesterével

Horváth Gábor: Záborszky Kálmánnal beszélgetek, aki a Zuglói Alapfokú Művészetoktatási Intézmény és Zenei Szakközépiskola igazgatója, valamint a Zuglói Filharmónia Szent István Király Szimfonikus Zenekar és Oratóriumkórus vezető karmestere. Kedves Tanár Úr, honnan jött annak idején az ötlet, hogy 1988 nyarán a Margitszigeten bemutassák Bernstein *Miséjét*? Ki ajánlotta?

Záborszky Kálmán: Koltay Gábor ajánlotta a darabot, aki a Margitszigeti Szabadtéri Színpad akkori igazgatója volt. A koncert apropóját a Kennedy-merénylet huszonötödik évfordulója, a Szabadtéri Színpad fennállásának ötvenedik évfordulója

és Leonard Bernstein hetvenedik születésnapja adta. A felkérés elég váratlanul jött – emlékszem, januárban felhívott Koltay Gábor, adott egy bakelitlemezt, hogy hallgassam meg és kérdezte, hogy meg tudjuk e csinálni a darabot.²

H. G.: Ezek szerint a személyes kapcsolat miatt jött a felkérés?

Z. K.: Igen, mivel Koltay Gábor is „istvános” volt. A zenekar egyébként korábban már többször működött közre a Margitszigeti Szabadtéri Színpad különböző rendezvényein. Az itt kialakult bizalom volt az alapja a felkérésnek.

H. G.: Mint említette, hangfelvétel rendelkezésre állt a darabról.

Z. K.: Igen, de a kotta az rettenetes volt. Az összes lap le volt kenve egy lila színű, a másolás elleni védelem miatt alkalmazott anyaggal. A zenekari anyag nagyon csúnya volt, partitúra olvashatatlan, sokat javítottam – gondolkodva, vajon milyen hang lehet ott. Volt egy növendékem, aki segített a munkában. A zongorakivonat viszont nagyon jó volt.

H. G.: Ebből arra következtetek, hogy a partitúra ma ismert változatát később adhatták ki, hiszen én magam is a 2008-as MÜPA-ban megismételt előadásra már gyönyörű nyomtatott anyagból tudtam dolgozni mint betanító karmester. Ezek szerint ez akkor még nem állt rendelkezésre?

Z. K.: Sajnos nem.

H. G.: Milyen nehézségekkel találkozott a darab tanulása és betanítása során, hiszen nem hagyományos oratorikus darabról volt szó?

Z. K.: A problémát az jelentette, hogy az akkori Magyarországon úgy nevezett musical-énekesek nem voltak. Magyar rock sztárok voltak, akik között én nem voltam elég járatos, így nagy részüket a Szabadtéri Színház ajánlotta. A főbb szerepekben Vikidál Gyula, Kishonti Ildikó, Deák Bill Gyula, Bontovics Kati volt látható. A legnagyobb problémát az jelentette, hogy az énekesek zeneileg nagyon különböző szinten voltak.

H. G.: Azt hiszem, hogy ez az előadás egyik legnagyobb problémája, ugyanez volt a helyzet a 2008-as produkciónál is.

Z. K.: Így van. A Bernstein *Mise* előadásánál az egyik legfontosabb szempont, hogy a főbb szerepekben nagyon jó musical énekesek legyenek, de ez nem elég, professzionális szinten kell tudniuk a klasszikus zenét is. Nem lehet akármilyen

² A többes szám itt az akkori I. István Gimnázium Énekkarára és Szimfonikus Zenekarára vonatkozik.

tudással ezt elénekelni, képzettnek kell lenni, kiváló kottaolvasási képességgel kell rendelkezni. Ahol ez hiányzott, ott mindig nagy baj volt. Tízszeres munka volt betanítani valakit, ha hiányoztak ezek az alapok. Sose felejttem el: hetekig tanítottuk a címszereplőt, Vikidál Gyulát a Pap szerepére. Egész jól megtanulta, majd utána eltűnt egy hónapra turnézni. Mire visszajött, mindent elfelejtett, kezdhettük előlről az egészet. Majdnem mindenkivel így volt. Volt, aki egész lazán vette a dolgot, úgy érezte, mindent tud, de aztán mikor jött az első zenekari próba, összecuklott, mert kiderült, hogy nem tudott semmit még kottából sem.

Rengeteg ilyen dologgal kellett megküzdenem. Ott volt például a Rock és Blues Zenekar kérdése. Bár nem voltak kottaolvasók, jó zenészek voltak. Kiemelkedett közülük Oláh Ali, aki nagyszerű billentyűs volt. Nem tudom, milyen együttesben játszott,³ de ő volt az egyetlen olyan külsős zenész, aki egyenrangú partner volt bármilyen klasszikusan képzett muzsikussal. A többiekkel sok baj volt. Ám mivel már nyakig benne voltunk az egész felkérésben, nem az volt a megoldás, hogy lemondjuk a koncertet, hanem megpróbáltuk a maximumot kihozni az egészből. Azért örömmel jelzem, hogy a végeredmény végül is jó volt, dacára a sok nehézségnek.

H. G.: Voltak-e az 1988-as előadáson scenikai elemek, hiszen a partitúrában konkrét utalásokat olvashatunk, mikor minek kell történni vagy teljesen oratorikus módon zajlott az előadás?

Z. K.: Sajnos a scenírozás pénzhiány miatt nem tudott megvalósulni. Jelzés értékű megoldások voltak: sok gyertya, volt egy szószék... Valójában kottából énekelt mindenki.

H. G.: Én most elsősorban a Pap szerepére, különösen az Agnus Dei utáni örülési jelenetre gondolok, ez szinte kívánja a színpadot.

Z. K.: Igen, sajnos ez kimaradt. Valójában – visszagondolva az előadásra – így ez egy félmegoldásnak bizonyult, noha a zene fenntartotta a figyelmet. A darab ennél sokkal többet adhatott volna.

H. G.: Abban a szerencsében volt részem, hogy megkaptam annak idején – mikor gimnáziumban énektanár voltam⁴ – Mericske Zoltántól édesapja, dr. Mericske Ernő kéziratát a *Mise* magyar fordításával kapcsolatban. Akkor, még csak a tanítás miatt,

³ Számos együttesben fellépett Oláh Ali abban az időben: East, R-Go, Kormorán, stb.

⁴ 1998-2002 Bárdos Lajos Általános Iskola és Gimnázium.

önszorgalomból begépeltem az eredeti angol szöveget és a magyar fordítást. Még nem tudtam, hogy ez később majd ilyen hasznosnak bizonyul számomra, csak a tanításhoz akartam használni. Kellett-e dr. Mericske Ernőnek alakítani a szöveget a próbák során?

Z. K.: Kellett. Rengeteg apró prozódiai változtatás volt, hiszen a fordítást össze kellett hangolni az énekszólammal. A magyar szótagszám és az angol szótagszám, az értelmezés nem mindig stimmel. Ez egy folyamat volt a próbákon, ám mindig vigyáztam rá, hogy a zenei szövet ne, vagy minél kevesebbet sérüljön. Az énekszólam ritmikája nagyon fontos volt, figyeltem rá, hogy szorosan közelítsen az eredetihez.

H. G.: Tanár Úr személy szerint miben látja a darab értékét?

Z. K.: Ma is úgy látom, hogy ez a XX. század egyik legnagyobb remekműve. Ezzel ellentétben a világ valamiért nem eléggé ismeri ezt a darabot. Ez sokkal többet mond és ad még a mai ember számára is, mint amennyire él, illetve nem él a kompozíció a köztudatban.

H. G.: Zeneileg vagy teológiailag?

Z. K.: Én azt hiszem, ez egy politika. Bátran ki lehet mondani, Bernstein zsidó ember volt és egy keresztény misét írt. Az egy köztudott dolog volt, hogy mikor megírta a *Misét*, utána három évig nem léphetett Izrael területére. Nagyon komoly konfliktusba került a zsidókkal, ugyanis a zsidó állam nem ismerte el, hogy egy zsidó ember keresztény misét írhatott. Vissza lehet menni egészen a Jézus-probléma alapvető kérdéséig. Véleményem szerint Bernsteinnek ebből nagyon sok kellemetlensége származott. A *Mise* végig egy őszinte vallomás. Őt rettentően érdekelte az egész folyamat dramaturgiája, főleg az ebből készült szövegkönyv, ami szerintem példátlan.

H. G.: A 2008-as MÜPA-előadás miben volt más? Mint előadó karmester szeretett volna valami mást csinálni?

Z. K.: Kétszer csinálhattam a darabot, mindkétszer nagyon szerettem, de valójában mindkétszer csalódás maradt bennem. A második előadásnál a rendezésben nekem teljesen más volt az elképzelésem. Szerettem volna a Bernstein féle előírásoknál maradni, ahhoz ragaszkodni, de nem én rendeztem a darabot.⁵ A mai világban a

⁵ Rendező: Böhm György.

rendezőknél ilyen szempontból szabad kezük van és mire kialakult, hogy mi is a rendezői koncepció, akkor már késő volt, nem lehetett mit csinálni. Szerencsére háttal álltam a színpadnak. Azóta kaptam egy dvd-t, de még nem szántam rá magam, hogy megnézzem. Nem érdekel, mert tudom, hogy nem arról szólt, amiről kellett volna, akkor most miért bosszantsam magam.

H. G.: Van-e olyan momentum, amit szívesen megosztana akár az 1988-as, akár a 2008-as előadásokkal kapcsolatban?

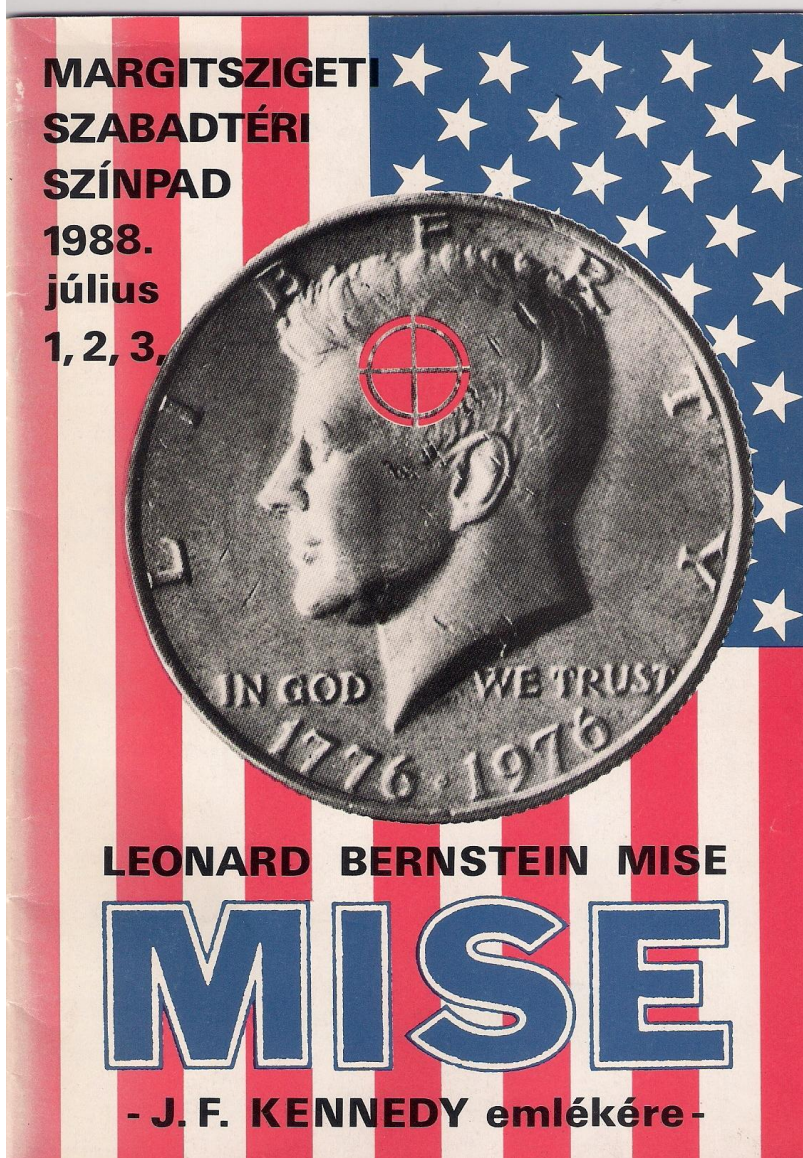
Z. K.: Az 1988-as előadásnál arról volt szó, hogy Bernstein ott lesz az előadáson, és ez az utolsó pillanatig így is volt, de mivel a zeneszerzőnek aláírt, szerződéses lemezfelvétele volt Münchenben és az eltolódott egy nappal, így meghiúsult a budapesti látogatás. Nem tudom, mit szólt volna hozzá, de szerintem jó előadás volt mind a három. Egyébként üdvözlétét küldte a zenészeknek – ez egy örömteli dolog volt. A 2008-as előadásnál egy-két nagy pillanatra emlékszem vissza szívesen, ami feledhetetlen volt: itt a zenekar, a kórus és egy-egy szólista teljesítményére gondolok. Bár másodsorra nagyon igyekeztünk a szólisták kiválogatásánál, de ez sem sikerült maradéktalanul. Magyarország sajnos nem áll úgy musical színészekkel, hogy ezt a darabot kifogástalanul kiállítsa.

H. G.: Változott-e Önben húsz év alatt a mű interpretálása?

Z. K.: Hát ez nagyon nehéz kérdés, nem is tudom. Azt észrevettem a második fölkelés során, hogy egy-két nagy zenei ellentét találkozási pontját talán most jobban ki tudtam emelni. Vagy sokkal többet foglalkoztam a zenekari közjátékok előkészítő drámaiságával. Ilyen szempontból biztos, hogy van különbség.

H. G.: Nagyon szépen köszönöm a beszélgetést.

Függelék 15. Az 1988-as magyarországi premier plakátja



Függelék 16. Az 1988-as magyarországi premier tapsrendje



Függelék 17. Az 1988-as magyarországi premier színpadképe



A megingott bit



(MTI – Földi felv.)

Bernstein Miséje a Margitszigeten: Deák Bill Gyula és Bontovics Kati

Ünnepélyes, szép pillanatok színtere volt a hét végén a felhők fenyegette Margitszigeti Szabadtéri Színpad. Különlegesen nagyszabású mű magyarországi bemutatójára gyülekezett a meglepő összetételű közönség: rockrajongó diákgyerekektől, kifinomult ízlésű koncertlátogatókig több százan vonultak a sziget sétaútjain meghallgatni *Leonard Bernstein* J. F. Kennedy emlékének szentelt, 1971-ben írott *Miséjét*. Lenyűgöző mű, nemhiába a most hetvenéves mester szívéhez a legközelállóbb. Hogy ritkán tűzik másorra

(Európában Budapestet csak Bécs előzte meg), annak az az oka, hogy rendkívüli zeneiművészeti teljesítményt igényel. Nagyzenekar, nagykórus, fiúkórus, rockegyüttes, opera- és soulzenében is jártas szólisták szólaltatják meg a mise liturgiájának rendjét követő művet: csak éppen megkérdőjelezve annak értelmét, fellázadva mára érvénytelennek hitt tételei ellen, majd ismét visszahajolva a pótolhatatlan hithez. Öröm, hogy ezt az invenciózus muzsikát — a szigeti szezon méltó nyitányaként — volt kire bízni. Vannak

olyan fiatal muzsikusaink, akik értik-érik ezt a dzseszes, rockos, a jellemzés kedvéért eklektikusra kevert, ám klasszikus igényességű stílust. *Vikidál Gyula* és *Deák Bill Gyula* karizmatikus egyéniségei a rockműfajnak. Ha a főszerepet, a meghasonlott papot alakító Vikidált kiemeljük, inkább fegyelméért, emberi hitelességéért tesszük: ez a rendkívül nehéz szólám meghaladja énekesi technikáját. *Deák Bill*, *Kishonti Ildikó*, *Bontovics Kati* könnyebben tudják szólamaikat megszokott stílusuk felé hajlítani. Kiváló hangai adottságaival felfedezésszámba megy az amerikai-magyar *Cynthia Amb-rózy* és *Csurja Tamás* színészileg is pontosan kimunkált figurája. Haloványabb kissé a rockágon *Margit József*, az operai „profi” csapatban *Rozsos István*, s olykor a gyerekkar hangja is „beragad”. (Ám még két előadás hátra van!) A forró hangulatú, drámai csúcokban bővelkedő *Mise* (melynek zenei szövetébe belesimul a taps, a csettintés, a fésűn zenélés is!) abszolút főhőse mégis az I. István Gimnázium szimfonikus zene- és énekkara, e javarészt fiatal, lelkes muzsikusok, s az a karnagy, aki ezt a hatalmas apparátust hihetetlenül precízen, mégis az érzelmek születésének spontanitását, a stílus színességét megőrizve, összetartja: *Záborszky Kálmán*.

Budai Katalin

Függelék 19. Taps – kritika

A MISE

Margitsziget, 1988. július 1. Alkonyodik a szabadtéri színpad környéki mezőkön, a délutáni kutyasétáltatók és napozó turisták utolsó csoportjai vonulnak hazafelé. A színházban viszont telt ház van, a lehető legszínesebb közönség gyűlt össze erre az első, pénteki estére, a bemutatóra. Fiatalok, poprajongók, régi koncertlátogatók, érdeklődő külföldiek és nyilván a népes előadógárda ismerősei, hozzátartozói. A színpadon kétszázhatvanan állnak, zenekar, kórus, rockegyüttes, szólisták, a karmesteri pulpituson pedig Záborszky Kálmán, aki Bernstein Miséjének magyarországi bemutatóját vezényli.

Hogyan kezdődött? Kiknek köszönhető, hogy Bécs után, Európában másodikként, Budapesten is megszólal a West Side Story és sok más népszerű zene szerzőjének egyik legfontosabb műve, a Mise? Záborszky Kálmán hosszas és kimerítő próbák után nyugalmat sugározva áll a színpadon, saját együttese, az I. István Gimnázium zenekara és énekkara előtt, akikhez a Redda Barnen Zenei Általános Iskola fiúkórusa (Cseszka Edit vezetésével) és a Hungaria Rock Band (ifj. Herrer Pál vezetésével) is csatlakozott. Az énekes szólisták között a legnépszerűbb popsztárokat és néhány kiváló operaénekesünket üdvözölhetjük: Vikidál Gyulát, Deák Bill Gyulát, Bon-tovics Katit, Kishonti Ildikót, Margit Józsefet, Cynthia Ambrozyt, Csurja Tamást és Rozsos Istvánt.

Az alkalom háromszorosán ünnepi: jó egy hónap múlva tölti be a komponista hetvenedik évét, a Margitszigeti Szabadtéri Színpad ötvenéves, és végül huszonöt éve történt az a megrázó gyilkosság, melynek áldozata az amerikai elnök, J. F. Kennedy volt. Az ő emlékére, özvegyének

felkérésére született Bernstein Miséje 1971-ben. Az ősbemutató Washingtonban, a Kennedy Kulturális Központ megnyitőünnepén volt, Bernstein elképzeléseit követve, látványos színpadi szertartásként. Hiszen a Mise drámai jelenetei színpadra születtek, s a zene is színes díszletekhez, jelmezekhez, drámai cselekményhez való. A Margitszigeten természetes, hogy koncertszerű előadást hallottunk, hiszen a felkészülés, a szervezés így is hónapokat vett igénybe, a színpadi megvalósításhoz pedig – Záborszky Kálmán szerint – igazából egy évre lett volna szükség.

De mi is történt 1963. november 22-én a Texas állambeli Dallasban? Kennedy elnök, az amerikai négerek részleges egyenjogúsításáért folytatott küzdelem programjában beszédet mondott volna a városban. A repülőtérről a belváros felé haladó gépkocsijára egy közeli ház ablakából ismeretlen merénylő tüzet nyitott. Kennedyt és a texasi kormányzót három lövés érte. Hiábavaló volt minden orvosi beavatkozás, J. F. Kennedy húsz perc múlva életét veszítette a dallasi kórházban. És a gyilkosságok folytatódtak: Martin Luther King, majd Robert Kennedy volt a következő áldozat az amerikai történelem fekete tablóján.

A Mise, amely csak tételei címén az, az értelmetlen gyilkolás, a háború ellenszava. Szívhez szólóan, figyelmet parancsolva állít saját ügye, azaz a béke, az emberiség nyugalma mellé. A főszereplő természetesen a pap, illetve a gyülekezet (vagyis a kórus). Latin és angol nyelven – pontosabban Mericske Ernő fordításában magyarul – szólnak egymáshoz és hozzánk a szereplők. A mű lényegében a misén részt vevő emberek viselkedését tükrözi: egyesülésüket és konfliktusukat a pappal. A kezdeti „bábéli zűrzavarban” a pap egyszerű szava teremt rendet. A jazz, rock, blues és klasszikus zene határait összemossa, közvetlenségre törekedve komponálta Bernstein – saját bevallása szerint – egyik legjobb művét. Az énekes szólisták a lelkiismeret szavát szólaltatják meg, örök vitában állva önmagukkal és a külvilággal. Maga a pap (az előadásban Vikidál Gyula) is konfliktusba kerül a hitet, a gondolkodást és a magatartást mérlegelve.

Ilyen eszmei háttér és érzelmi töltés mellett szinte megfedkezni a zenéről, ha nem lenne ellenállhatatlanul vonzó; hol különleges, hol felrázó, hol szívhezszóló. Ráadásul komoly tudást igényel az előadók részéről. Nem könnyű izlésesen összeegyeztetni a más-más műfajokat idéző pillanatokat, és nem könnyű koordinálni a színpadon mozgó, különböző karakterű énekeseket, előadókat. Jobban nem is sikerülhetett volna mindez, mint aminek tanúi lehetünk három egymást követő estén. Záborszky Kálmán türelemmel, biztonsággal fogta össze a produkciót, a félig (vagy egészen) amatőr szereplők odaadó munka eredményeként szólaltatták meg ezt a hatalmas kompozíciót ilyen kiválóan. Kár, hogy a szerző mindezt nem hallhatta, zsúfolt nyári programjába ugyanis már nem fért bele a budapesti látogatás. Ami késik, nem múlik: Bernstein, aki nem egyszer járt már Budapesten, ősszel szeretné meghallgatni a Misét a budapesti Kongresszusi Központban.

Az „Agnus dei” szavai Sztravinszkij Zsoltár szimfóniájára emlékeztető áhítattal csengenek ki. Lassan, egyre csendesebben lépegetve. Végül csak a gyertyák fénye lobog a színpad előterében. Tapsolni is nehezen kezd a közönség, hiszen ők is drámai szertartás részesei voltak.

Czigány Ildikó

Függelék 20. Színpadkép a 2008-as MŰPA-előadásokról



Függelék 21. Jelenetek a 2008-as MŰPA-előadásokról



Függelék 22. Egyházi Géza a Pap szerepében

