

Batta András

A zenei humor barátainak öröme

■ Meglehetősen ritka, hogy egy klasszikus – tehát nem úgynevezett szórakoztató vagy könnyű – zene elhangzása alatt a hangversenyterem közönsége a könnyeit törölgeti a nevetéstől... Legfeljebb egy mosoly az értők részéről, a beavatottak összekacsintása: „mi értjük, a poént”. A többség azonban nem érti, s gyanútlanul siklik át a szellemes megoldás felett, elmerülve a zene kellemes hullámaiban. Ezzel máris benne vagyunk a téma sűrűjében. Humor a zenében? Ki érti azt meg? És ha meg is értjük, a zenei humor annyira finom, áttételes, hogy magyarázat, használati utasítás nélkül szinte nem is élvezhető. Ebből következik, hogy a zene – általában véve – nem tartozik a humor leghatásosabb közvetítői közé, és csak az érti meg, akinek előbb megtanítják, hogy min kell nevetnie. Mert a beavatatlank számára a zenei humor befogadása hasonló ahhoz, mintha valakinek egy olyan idegen nyelven mesélnének el egy viccet, amelyen nem beszél.

Tehát a zenei humor erősen nyelvhez kötött: zenei nyelvhez. Egy balinéz (= Bali szigetének őslakója) valószínűleg nem nevet egy Haydn-szimfónia szellemes poénján, ugyanakkor mi sem derülünk a Bali-szigetén dívó árny-bábjáték (*vajang kulit*) fordulatain, hacsak nem a karikatúraszerű figurákon – ezek azonban már kilépnek a zene köréből. S vajon ugyanaz a balinéz, aki a Haydn-szimfónia csattanóját elszalasztja, felvidul-e mondjuk Rossini *Sevillai borbélyának* komikus szituációján? Ezen érdemes elgondolkozni, mert a színpad, az más. Egy vígopera élvezetkor nem elsősorban a zenén szórakozunk, hanem a szövegen, még inkább a figurák karakterén, mozdulatain, gesztusain, amelyek a humoros vagy groteszk szituációban nevetésre készítetnek. Mindebből a példának felhozott balinéz számára ez utóbbi réteg lehet a jókedv forrása. Hogy aztán az opera más jellegű részei hogyan éli túl, azzal most nem foglalkozunk.

Kommunikációs akadályok ugyanazon kultúrkörön belül is megfigyelhetők. Sokszor éljük át, hogy jazz muzikusok játék közben mosollyal, akár egy kis nevetéssel

díjazzák partnereik zenei poénjait. Ilyenkor valami érdekes, nem várt, szellemes, a sémától eltérő megoldásnak örülnek. Ki hallja ezt? Ki érti ezt? Néha átjön a poén, de az esetek többségében a pódiumon marad, a nyilvánosság előtt, de mégis rejtve. *Sapienti sat.*

Kemény dió tehát az, amit most fel kell törnünk.

Konkrét példa talán segít a továbballadásban: Dohnányi Ernő, *Változatok egy gyermekdalra*. Ezt a szóló zongorára és zenekarra komponált művet már csak azért is érdemes felidézni, mert alcímében emlegeti a humort: *A humor barátainak öröme, mások bosszantására*. Kik a humor barátai? Például maga a szerző, aki ennek számtalan jelét adta hosszú életén át, hétköznapi megnyilvánulásaiban és műveiben egyaránt. 1914-ben (a művet fél évvel a Mindent Megváltoztató Merénylet előtt mutatták be, Dohnányi voltaképpen 1913-ban komponálta) a humor barátja Dohnányi számára az volt, aki nem vette magát nagyon komolyan. Azaz: nem tűzte ki célként a zene megújításának szándékát, nem kísérletezett a hangok új rendszerével, nem alapított „izmust”, és nem csapódott valamelyik időszerű áramlathoz. A „humor barátja” tudta, hogy mi történt zenében az elmúlt 200 évben, de különösen Mozart óta, és azt hirdette, hogy van még a jó öreg klasszikus-romantikus zenekultúrában annyi erő és szellem, hogy az újdonság varázsával hasson. Csak szokatlan módon, mondhatni: szeszéllyel kell felhordani a vacsora ismert fogásait. Azaz: humorral. A humorban ugyanis – már Kant is leszögezte – nagy szerepe van a váratlan fordulatnak, hiszen éppen azon nevetünk, hogy valami nem úgy következik be, mint ahogyan várjuk.

Mit tesz Dohnányi? Terjedelmes, sőt monumentális bevezetővel indítja a művet: hatalmas zenekar harsog, súlyos akkordok jelennek meg, mint a tengerből kiemelkedő hegycsúcsok az ősrobbanás után. Wagner isteneinek hona rémlik fel, a szólamok bonyolult szövevénye képzeletbeli Laokoón-csoportot alkot. A vonósok nagy lendülettel húzzák és vonják, a fúvósok vörösödő

fejfel fújják... A zongorista szerényen és hallgatagon ül a hangszere mellett. Egyelőre nem játszik semmit. Tán azon gondolkozik, hogy miként válhat eme kakofóniának méltó partnerévé? Egyszerre csak egy pörölycsapás szerű hangzattal hirtelen pont kerül a bevezető végére. Halljuk a szólót! És ekkor, a zongorista két ujjal elpötyögi a variációs mű témáját: „Hull a pelyhes fehér hó...”

Igaz, Dohnányi idejében talán nem volt még annyira népszerű ez a gyerekdal, mint a Második Háború utáni „télapós” évtizedekben (amikor viszont a szerző iránt táplált politikai gyanakvás miatt nemigen játszották a művet...), mégis, azt mindenki tudta, hogy ez egy egyszerű dallam. Ha máshonnan nem, hát a francia eredetiből („Ah, vous dirai-je maman...”), amire Mozart komponált bájos variációkat. Dohnányinak nyilván innen jött az ötlet és nem a Télapó hozta a puttonyában. Volt abban

apadhatatlan leleménnyel, szellemességgel. A *Változatok egy gyerekdalra* felveti a humor egyik fontos területének, a paródiának a kérdését. A bevezető és az egyes variációk konkrét zeneszerzőket, zenei stílusokat, karaktereket parodizálnak. Az egyetlen, ami nem paródia, az éppen a téma – az viszont idegen dallam idézete.

Egy kis kitérő következik a zenei paródia világába. Sokféle magyarázat született már erre a jelenségre, és paródián a zenetörténetben nem is mindig ugyanazt értjük, mint mondjuk Karinthy *Így írtok ti* enciklopédikus gyűjteményének esetében. A reneszánsz egyházi zenéjének idején a paródia általában nem tartalmazott humoros elemeket. Paródiának nevezték például, ha egy zeneszerző egy eredetileg világi mű zenéje alapján komponált – mondjuk – egy misét. Ez azonban nem jelentette azt, hogy mise közben a híveknek vissza kellett volna tartaniuk a nevetést, mert az esetek többségében fel sem ismerték az eredetit – ami egyébként szintén elég komoly volt, legalábbis mai füllel hallgatva. Feltűnik azonban, a barokk zenei korszakától kezdve a zenei utánzás vágya, és az ebből kinövő stílusparódia. Johann Sebastian Bach – akinek művei elsöprő többségéről igazán nem mondhatjuk, hogy humorisztikus szándékkal keletkezett – komponált egy kantátát, amelyben mind az olasz, mind a német kantáta stílusát parodizálja, még hozzá elementáris erővel: ez a nevezetes *Kávé-kantáta*, melynek magasztos témája a kávé élvezete. Mái nem vesztett aktualitásából – legfeljebb azt nem értjük (mi, magyarok, legalábbis), hogy mit lehetett a német kávé élvezni? Vagy tán Bach idejében még jobban emlékeztetett az „igazi” kávéra...?

Mozart is parodizált. A dilettánsokat állította komikus megvilágításba zenei tréfa (*Ein musikalischer Spass*, KV 522) keretében (*Falusi muzsikások* címmel vonult be a köztudatba ez a szellemes kamaramű). Mozart beleírja a műbe mindazokat a zenei képzetlenségből eredő faragatlanságokat, amelyek a falusi muzsikások játékát jellemezték. Ez a zenei zsáner-„festészet” egyébként divat volt Mozart korában. Hasonlót figyelhetünk meg Haydnnál is, például *A szórakozott (Il Distretto)* alcímet viselő szimfóniájában, amiről később még lesz szó. A parodizálás útján önálló színpadi műfaj is keletkezett, az operett, amely nem jött volna létre, ha nincs mellette kigúnyolható komoly testvére, az opera. Offenbach görög tárgyú nagy operettjei, az *Orfeusz az alvilágban*, a *Szép Heléna* operaparódiák. A nagy zenei humorista a Második Köztársaság és a Második Császárság romlott francia társadalmát annak reprezentatív gyakorlóterén, az operában támadja meg, maga is élvezve a romlás megannyi örömét.

valami kihívó merészség, hogy valaki 1913/14-ben egy ilyen dallamot tegyen több mint húszperces, nagy föl-készültséget igénylő művének alaptémájául. Különösen a gigantikus bevezető után. A dolgot kétféle nevetés is kísérhette: egy lokális, a pillanat komikumában, és egy – mondjuk így – történelmi-esztétikai: na, ezt nektek modernisták! Nyilván őket és a közepes tehetségű filisztereket, esztétizáló modern kritikuskokat értette Dohnányi „másokon”, akiket bosszanthatott a mű elfogulatlansága és szemtelen virtuozitása. Mindenesetre ritkán ragadható meg ennyire széles körben is átélhető módon az, amit zenei humornak nevezhetünk. Egyébként az egész mű humoros, elsősorban a téma alakváltásai révén: valcerek, zenélő órát parodizáló részletek, komolykodó fúga – ki-

Az anarchista (vagy szelídebben: nietzschei) társadalomkritika, sőt olykor a paródia határozza meg Richard Strauss egyik briliáns szimfonikus művének karakterét, amely bemutatója idején, 1895-ben már a címe révén is fejtörést okozott: *Till Eulenspiegel vidám csínyjei, régi kópé modor szerint, rondó formában*. Régi kópé modor? Ebben a műben nincs semmi régi, legfeljebb a történet, egy sokszor átfogalmazott középkori legenda, amit a belga Charles de Coster mentett át Richard Strauss korába, 1868-ban. Till Eulenspiegel egy udvari bolond, udvar nélkül, aki a legkülönfélébb csínytevésekkel keseríti meg a nyárspolgárok életét. Straussnak kapóra jött, mert ő az 1880-as, 1890-es években éppen ilyen deviáns hősokeket keresett – Nietzsche jegyében. A zseniális mű tele van poénokkal, álöltözetekkel, maszkokkal – Till kellékeivel, amelyeket a zene érzékletesen jelenít meg. Sok mindent elmond, de nem mindent. Strauss sem tette ezt. „Lehetetlen elemezni. Minden viccet a hangokban kell keresni” – írta a bemutató karmesterének. Ám ha megnézzük a karmester Richard Strauss egyetlen ránk maradt filmfelvételét a *Till Eulenspiegel* próbájáról, látva a mester rezzenéstelen arcát és apró mozdulatait, ahogyan szinte gépiesen üti pálcájával a metrumot, még inkább elbizonytalanodunk. Hol és miért kell itt nevetni? „Egy óra új zene a bolondok között” – írta a darabról Debussy. Vagy: a humor barátai között? Ebben hasonlítana Strauss Dohnányira (vagy fordítva: Dohnányi 13 évvel fiatalabb volt)? Mindkettőben van valami múzsai könnyedség, ahogyan elsajátítják és anyanyelvükké teszik a klasszikus-romantikus elődök zenéjét. Mindent tudnak, elképesztően tehetségesek, könnyedén alkotnak, és zenéjük tele van múltbéli emlékekkel. Strauss messzebbre merészkedik, bizonyos történelmi pillanatban avantgárdnak, sőt 1909-ben, az *Elektra* idején egyenesen a legmodernebb európai zeneszerzők egyikének számít. De – Dohnányihoz hasonlóan – ő se akart élre állni, iskolát teremteni, szónokolni, világot megváltani, szentélyt építeni, zarándokhelyet menedzselni – Wagner után ez nem is lett volna könnyű. Ő is a „humor”barátaihoz” fordult. A *Till Eulenspiegel*ben a romantikus zene komolyságát fordítja ki, sőt: parodizálja. Közben a zenészei cirkuszi mutatványokat mutatnak be: zsonglőrök, légtornászok és persze bohócok is egyszerűen. A „rég kópé modor” – becsapás. Richard Strauss vidám csínyje.

A *Till Eulenspiegel* humora ellenére elmondható, hogy a romantikus életszemlélet általában nem kedvezett a humornak. A klasszikus azonban igen. Mintha a XVIII. század embere vidámabb lett volna, mint a XIX. századé. A zeneszerzők egyéniségét és műveit

vizsgálva mindenképpen erre a következtetésre jutunk. Beethoven – aki mindkét század gyermeke volt – minden szempontból kivételt képez, mert ő ritkán mosolyodott el, persze neki nem is volt oka rá, fülbaja és magánya szenvedésre készítette, a szenvedés elhivatottságot generált, és így a humor – érthető módon – háttérbe szorult. A beethoveni scherzók (ha szó szerint vesszük: zenei tréfák) inkább egy titán játszadozására emlékeztetnek, mintsem kedélyesen tréfára. Beethoven humorának megítélésén az sem változtat, hogy a mester – egy szeszélyes ötlettől vezetve – élete utolsó éveiben egy hatalmas variációsorozatot komponált voltaképpen primitív és hibás kis valcerre, amit egy zenei értelemben dilettáns bécsi zenemű-kereskedő, Anton Diabelli írt abból a célból, hogy magát és üzletét népszerűsítse: ötven zeneszerzőnek küldte el a témát, hogy írjanak rá

variációkat. Beethovent megihlette ez a szemtelenség, és egy gigantikus méretű, 33 variációból álló sorozatot komponált a valcerre – a zongorairodalom egyik legnagyobb remekművét (*Diabelli-variációk*, op. 120), tele zenei poénnal és talán humorral is – a maga módján.

Schubert, aki Beethovennel ellentétben társasági ember volt, oly sokat zenélt a halálról, hogy alig maradt ideje a humorral foglalkozni. Hatszáz dala közül elenyésző a vidám karakterűek száma. A nagy hangszeres műveinek még a derűsnek szánt részletei sem felhőtlenek. Mintha Schubert mindig elszorult szívvel komponált volna... Schumann, akiben rejtőzött némi egészséges, diákos humor, általában mégsem annak, hanem egyik irodalmi mintájának E. T. A. Hoffmann kísérteties humorának

engedett, míg Mendelssohn – akinek majdnem minden oka meg lett volna a vidámságra – a zenében kevés tréfát ismert, hacsak éppen nem tündéreket és manókat ábrázolt, ugyanis azon a téren leleményei kifogyhatatlanok. Brahms komoly, sőt komor volt, mint egy sötétbarna bársonylepel, Gustav Mahlernál meg azt érzi az ember, mintha szégyellte volna, hogy olykor az élet napos oldalát is megzenésíti: humorát mindig olyan kontextusba helyezte, amitől az iróniává, legjobb esetben: nosztalgiává keseredett. Anton Brucknerről, aki utolsó szimfóniáját magának a Jóistennek ajánlotta, ebben az összefüggésben nem is beszélünk...

Humortalan romantikus zeneszerzők? Inkább csak óvni akarták a zeneművészet fennkölt, szent pátoszáát. Liszt Ferencnek például remek humorérzéke volt, de nem komponált humoros művet (diabolikus vagy szarkasztikus

karakterút igen). A humort nem tartotta a zenei ábrázolás tárgyához méltónak. Érdekes módon Wagnerhez sokkal közelebb állt a humor ábrázolása, és nemcsak a *Nürnbergi mesterdalmok*ban. Még a világ keletkezéséről és pusztulásáról szóló Niebelung-Tetralógiában is vannak komikus mozzanatok, leginkább a *Rajna kincsében*, a tűz félistene, Loge vitriolos kommentárjain keresztül, és a *Siegfriedben* a törpe-kovács, Mime alakjában. Persze, milyen humor ez? Német. Az ifjú Siegfriedet úgy ismerjük meg, hogy éppen egy hatalmas medvét hajt be nevelőapja, a mindentől rettegő törpe, Mime barlangjába. A pillanat humorosnak szánt, de groteszk. A *Mesterdalmok*ból sem a humor, hanem inkább a derűs bölcsesség árad, míg az egyetlen komikus figura, Beckmesser, a városi írnok Wag-

ner gonosz szarkazmusának áldozata. Benne állt bosszút a mester a bécsi kritikuson, Eduard Hanslickon, amiért oly sok rosszat írt róla.

Bár általánosítani mindig veszélyes, mégis valóban úgy tűnik, hogy a XVIII. század klasszikusai derűsebben szemlélték a világot. Mozart egy olyan családban nevelkedett, ahol állandó volt a tréfás, sőt sokszor tréfásan trágár hang. Leveleit olvasva egy mai humorista is megirigyelhetné Mozartot, tele nyelvi játékokkal, vicces leírásokkal, sikamlós tréfákkal. Természetét tekintve Mozartnak sokkal több humoros zenét kellett volna írnia, mint amennyit valójában komponált. De – mint a színpad többi nagy mágusa esetében – a mozarti humor mögött is az ember gyengeségének, dőreségének, esendőségének mélyes mély ismerete húzódik, és a humor forrása nem más, mint önnön tökéletlenségünk feletti tehetetlen reakció: minden bolondság, minden csak paprikajancsi-komédia. Mozart – a műfajt tekintve – több vígoperát komponált, mint komolyat, és mégis, egyetlen vígoperája sem igazi vígopera (*opera buffa*), még ha olykor annak nevezte is. A *Szöktetés a szerájból* híres törökje, Ozmin – alakját és szólamát tekintve – komikus figura, de az már nem vicces benne, hogy szívesen látna egyeseket karóba húzva vagy felakasztva a nem-muzulmán világból. S vajon a *Figaro házassága* (helyesen fordítva: *lakodalma*) vígjáték-e? Egy túltengő beképzelt kiskirálylyal, egy szenvedő, megcsalt feleséggel, egy lázongó inassal, egy meg nem értett, művészhajlamokkal megáldott kamasz fiúval, és néhány cinikus alakkal, akit az élet már gyerekkorától rosszindulatra tanított? Don Giovanni kalandjait sem nevezhetjük mókásnak egy gyilkosság árnyékában, amely végighúzódik az egész operán. S a *Così fan tutte*? Az emberi lélek ingatagságának megrázó drámája, a cinizmus diadala vajon nevezhető-e vígjátéknak? Egyedül talán a *Varázsfuvolában* érzünk – de ott is csak Papageno révén – olykor felhőtlen vidámságot: a világ komoly oldalának ellentétjeképpen.

Régi közhely, hogy minden vígopera (vígjáték) valahol tragikus is. Ennek több oka van, amelynek teljes körű elemzésére most nincs mód. Egyet azonban érdemes kiemelni, és ez az öregség kérdése. Érdekes, hogy ez az elmúlás tragikumára emlékeztető motívum szinte valamennyi vígoperában előfordul. Az első *opera buffa* ugyanis – mélyen a *commedia dell'arte*ban gyökerezve – arról szólt, hogy egy öregúr kénytelen feleségül venni a szobalányát, mert az már amúgy is hatalmába kerítette. Giovanni Pergolesi remekét, az *Úrhatnám szolgálot* két évszázad vígoperáinak mintájaként tekinthetjük, még akkor is, ha többnyire nem a korosodó férfiú nyeri el az ifjú lány kezét,

mert egy fiatalabb riválisra akad. Erről szól a XIX. század két leghíresebb, legalább is manapság a legtöbbet játszott vígoperája: Rossini *Sevillai borbély*a és Donizetti *Don Pasqualé*a. Az öreggel mindkét műben kegyetlenül elbának. Olykor azonban a részvét mégis feléjük húzza a közönség szívét. A legnagyobb vígoperai remekművekben ez a csira bomlik ki. Ki ne sajnálná meg az izákos, szélhámos, beképzelt Falstaffot, amikor valamennyi kalandja kudarcba fullad, vízbe dobják és összecsapkodik. És ki ne irigyelné ennek a csodálatos figurának az életerejét, mindent maga alá gyűrő kedélyét, ahogyan mégis győztesen kerül ellenlábasai fölé, és a végén mindenki az ő nótáját fújja: „*Minden bolondság ezen a földön*”. Az öreg Verdi bravúráját az opera buffa terén csak Puccini tudta – részben – megismételni a *Gianni Schicchi*ben, ahol a központi bariton-figura (merthogy ezek a szerepek hagyományosan mélyhangú énekesre íródtak) túljár mindenkinek az eszén. Itt is megtalálható az öreg kontra fiatal generáció motívuma, mint ahogyan a *Falstaff*ban is. Furcsa, de a XVIII. és XIX. század komoly operáiban, ahol gyakori a halál, nem érezzük olyan súllyal a tragikumát az időnek, mint a vígoperákban. Talán nem is létezik vidám zene?

Ezt cáfolja meg az európai zenetörténet kétségtelenül leghumorosabb zeneszerzője Joseph Haydn. Nála ugyanis a humor életelem, számtalanszor kerül előtérbe, a legszellemesebb poénok formájában. Haydn valószínűleg maga is derűs ember lehetett, és már fiatalon erős érzéket mutatott komikus szituációkhoz. Ezt a képességet elsőnek egy bécsi színész fedezte fel benne. Az egyik jelenetben a színész úgy tett, mint aki úszik. Groteszki mozdulatait Haydn annyira kifejező zenével ábrázolta, hogy a közönség dőlt a nevetéstől. Később Haydn egy olyan társadalmi közegbe került – az Esterházy-család szolgálatába – ahol az udvar népe nemcsak zenekedvelő volt, de többen, élükön Pompakedvelő Miklós herceggel, maguk is zenéltek. Így tehát kifinomult antennákkal rendelkeztek a váratlan zenei megoldások iránt, azaz: értették a tréfát. Haydn valósággal lubickolt ebben a páratlan kulturális közegben. Jó néhány műve őrzi ezt a szellemet. Például az egyik vonósnégyes a sok közül (Op. 33, Eszdúr), amelynek egyszerű témája a zárótételben többször megismétlődik, utoljára a mű végén. Itt azonban Haydn szétszedi a témát zenei sorokra, amelyek közé hosszú szüneteket iktat be. Ezáltal a hallgató elveszti zenei tájékozódási érzékét, és nem tudja, tapsolhat-e már, avagy sem. És amikor már tényleg azt hisszük, hogy pont került a történet végére, ismét megszólal a nyitó sor. Olyan ez, mintha egy költő a verse kezdetén feltett kérdéssel hagy-ná nyitva a költeményét. Ezt a trükköt persze csak egy

kifinomult közönség előtt lehetett elsütni, ahol tudták, hogy milyen konvencióktól tér el a zeneszerző.

Még évtizedekkel később is emlegették annak a színdarabnak a kísérőzenéjét, amely egy szórakozott figuráról szól, aki annyira feledékeny, hogy a saját esküvőjéről is megfeledkezik. Haydn a kísérőzene legjobb részletei alapján komponált egy szimfóniát (*Il Distretto*, A szórakozott), amely hemzseg a koncentráció „hibáitól”, tehát a szórakozottságnak bravúros zenei ábrázolása. A leghatásosabb poén az, amikor a zenekar vonásai „elfelejtik” rendesen behangolni hangszereiket, és játék közben „veszik észre” ezt a malört. Leáll a zene és a zenekar hangolni kezd. Ez azonban benne van a partitúrában, mert Haydn a hangolást belekomponálta a szimfónia zárótételébe.

Részben humorérzékének köszönhetően Haydn, hogy csaknem hatvanévesen – ami a XVIII. században már matuzsálemi kornak számított – meghódította az akkori Európa legnagyobb városának, Londonnak a közönségét. „*Az én nyelvemet az egész világ érti*” – mondta állítólag, amikor Mozart óva intette a hosszú utazástól, és a nyelvileg is idegen környezettől. De Haydnnak lett igaza: a londoni szimfóniák zenei nyelvvel széles közönséget szólított meg, a királyi családtól egészen az egyszerű pol-

gárokig. Mivel tudta, hogy ez a közönség általában nem olyan képzett zenei értelemben, mint annak idején Eszterházán, ezért olyan effektusokkal és poénokkal fűszerezte a tizenkét londoni szimfóniát, amelyek azokra is hatottak, akik egyáltalán nem tanultak zenét. Vegyük például a híres „Üstdob”-szimfóniát, amit az angolok „Surprise”-nak (meglepetés) neveztek el. A lassú tétel egyszerű és halk dallamának folyamán egyszerre csak egy hatalmas üstdobütésre kapja fel a fejét az, akit esetleg a tétel elejének ártatlan közhelye gyanútlanná tett. Hasonló effektus ját

a másodkapitány hagyja el utolsónak a süllyedő hajót... Nem csoda, hogy Miklós herceg ezek után azonnal kiadta a muzikusoknak a megérdemelt szabadságot. Persze manapság már ezt sem viccként hallgatja a közönség. A szakszervezetek korában ez a történet már elképzelhetetlen...

Haydnhoz hasonló humor szokatlan a zenetörténetben, és különösen ritka az, hogy a zeneszerző személyisége és műveinek derűje szoros harmóniában áll. A nagy nevetetők ugyanis sok esetben melankolikus alkotók voltak. Johann Straussról például, aki annyi vidám, humoros polkát komponált, az hírlett, hogy kifejezetten melankóliára, sőt depresszióra hajló ember, számos főbiával terhelve. Például nem bírta a vonat „robogását”, és mindig lefüggönyözött ablakú fülkében utazott. És ha jobban belemélyedünk minden idők egyik legszórakoztatóbb zenés színpadi remekének, a *Denevér*nek az üzenetébe, kiderül, hogy a komikus cselekmény és szituáció ellenére ez a mű mégiscsak arról szól, hogy senki se boldog, mindenki más akar lenni, mint ami megadatott neki, kivéve a börtönört, aki jól érzi magát, de csak azért, mert mindig részeg. Johann Strauss legviccesebb darabja egyébként a *Perpetuum mobile*, ez a végtelenbe kígyózó, de mindössze háromperces zenei szerkezet, amely valóban az örök mozgás érzetét adja. Nincs is vége, csak elhalkul. Az öröklétre meg a karmester utal, aki – megszakítva a zenét – leteszi a pálcáját, és kiszól a közönség felé: „satöbbi”...

És a XX. század magyar zeneszerzői? Dohnányiról már szóltunk. Bartók nem volt a humor embere, noha műveiben többször feltűnik egyfajta groteszk karakter, amit leginkább a *Fából faragott királyfi* Fabábjával lehet azonosítani. Ez azonban nem vicces, hanem inkább torz, olykor visszaszító, olykor félelmetes. Az életben Bartóknak – leveleiből következtetve – volt egyfajta választékos, visszafogott humora, mégis, ha valakiről el lehet mondani, hogy komoly ember, akkor az elsők között Bartók jut eszünkbe. Kodály egészen más karakterű ember volt. Őt fejlett humorérzékkel áldotta meg a sors, csak aztán olyan nagysággá vált, hogy a külvilág és az utókor szégyellte volna a magyar zene eme óriásának szobrát hétköznapi, humoros történetekkel kikezdeni. Kodály műveiben is fellelhető a humor, elsősorban a népzeneből ellesett humor, például a *Háry János*ban. A francia király vagy Marci, a császári kocsis ennek bizonyossága, és azok a népdalok is, amelyeket Kodály ezekhez a figurákhoz választott („*Ó, te vén sülülülü!*”, „*Ó, mely sok hal terem az nagy Balatonban!*”). Kodály briliáns humora néhány gyermekkorában is érződik (*Túrót eszik a cigány, Gergelyjárás*). Nem lehet általánosítani, de mégis furcsa, hogy a magyar zenében több a komoly, tragikus tartalmú alkotás,

szódik le az ún. „*Katona*”-szimfóniában is, szintén a lassú tételben, amikor is minden átmenet nélkül egy egész katonazenekar lép be elefántként a rokokó porcelánboltba: nagydob, üstdob, triangulum, rézfúvók zökkentik ki a hallgatót, tréfásan emlékeztetve, hogy a boldog békeidők kora lejárt: a jelen Napóleoné és Nelson admirálisé.

Kevésbé vicces, de nem kevésbé hatásos egy másik szimfónia kezdete, amely halk üstdobmorajlással indul. Ez a szimfónia az „Üstdobpergés” ragadványnevet kapta. Vannak olyan Haydn-művek is, amelyek némely részlete a korabeli hallgatót állatfigurákra és állathangokra emlékeztette. Így született néhány szimfónia és vonósnégyes ragadványneve: Medve, Tyúk, Pacsirta, Béka...

A leghíresebb megnyilvánulása a haydni humornak a *Búcsú-szimfónia*. A zárótételben azt meséli el Haydn, hogy a zenészei az eszterházai nyári rezidenciáról szeretnének már hazamenni a családjukhoz Kismartonba. A zene közben egymás után fejezik be a játékot, fújják el gyertyájukat, és mennek ki a teremből, míg a végén csak két hegedűs marad: a koncertmester és a pulttársa. A kapitány és

mint a vidám. De Ligeti Györgynek például elementáris humora volt, és ez zenéjén is átjött (*Grand Macabre*, *Síppal dobbal*), Petrovics Emil is írt egy remek vígoperát (*Lysistrate*). Kortársuknak, Ránki Györgynek viszont csak a humoros művei váltak népszerűvé, elsősorban a *Pomádé király új ruhája* című vígopera, amely elejétől végig komikus jeleneteket, parodisztikus zeneszámokat vonultat fel. Ráadásul még a Rákosi-korszak ironikus görbe tükrének is felfogható, az 1953-ban bemutatott darab („a császár meztelen”). Sajátos és hatásos a zenei humorérzéke Dubrovay Lászlónak, aki – remek hangszerismerete révén – a humoros hangzások egyik mesterének tekinthető. Virtuózan komponál fúvószenekarokra és szóló fúvósokra egyaránt, ezen a téren emblematis a *Buzzing (Zümmögő)-polka*, amely végig nevetésre ingerlő hanghatásokat vonultat fel, újfajta játékmóddal.

A hangszerekben és a megszólaltatásuk módjában sok a humoros elem, még akkor is, ha a zene nem vidám. Vices a brácsa, ez a nagytestű hegedű-testvér, amit alig tud tartani az álla alatt a játékos. Komikus a fagott, a hosszú hajlított cső, ráadásul mély, nazális hangja miatt olyan, mint egy jovialis öregúr, aki anekdotákat mesél. Mosolyra fakaszt a tuba mögött szinte eltűnő játékos, aki azokat a szörnyű mély hangokat szinte szerelmes gyöngédséggel leheli bele a hangszerébe. Karikatúraszerűek a magas székeken ülő nagybögősök, akik sebesen szánkáztatják bal kezüket a húrokon, mert a bögön egyik hangtól a másikig hosszú távolságot kell áthidalni. Kifejezetten mókások azok a cselekvések, amelyek a hangszerek gondozásához tartoznak: a kürtös, amint kirázza a nyálat a hangszerekből, az oboista és a klarinétos, amint egy madzagra kötött ronggyal ugyanebből a célból belülről törölgeti a hangszerét, az üstdobos, aki minduntalan ráfektetni a fülét a kifeszített bőrre, hogy meghallgassa, nem eresztett-e meg, mert az a hangmagasságot is befolyásolja, a vonóját gyanitázó, vagy éppen a szakadt szőrt tépdéső vonós, és még lehetne hosszan sorolni. A hangszerekhez embertípusok társulnak, markáns karakterek, mind a testalkatot mind az egyéniséget tekintve.

Feledhetetlenül érzett rá erre a karikatúra iránt fogékony Federico Fellini a *Zenekari próba* című filmjében. Ez is a zenei humor témakörébe tartozik. De egyben ki is lépünk a zene köréből – hiszen Fellini a társadalom sűrítőményét fedezte fel a zenekar nevű alakulatban, amelynek tagjai egymással és egymás ellen, békében és háborúban, jóban és rosszban, diktatúrában, demokráciában és anarchiában egyaránt húzzák, fújják, pengetik, ütik szólamikat, hibásan vagy hibátlanul, nemtörődöm rutinnal vagy – az emelkedett pillanatokban – meghatottan, himnikus

pátosszal. Megvillan egy másik film híres részlete is: a szórakoztató, szalonzenészek fejezik be a legelegánsabban az életüket a Titanic elsüllyedésének pillanataiban: közös muzsikálással. A zene – végül is – olyan, mint az élet: magába rejt mindent, a tragikumot és a komikumot egyaránt. És ahogyan az élet sem külön vödörből önti ránk a nevetés és a sírás ingerét – már Karinthy megírta, hogy a kétféle reakció fizikális megjelenése meglepően hasonlít egymásra –, úgy a zene, mint valamennyi magas művészet – sem engedi magát megbontani: az apollói és a dionüszoszi egymásra vonatkoztatva nyeri el értelmét.