

25. Brian Vickers: „Figures of rhetoric/Figures of music?”. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 2 (1984)/1, 19.
26. Burmeister, *Musica poetica*, 73.
27. Johann Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg: Christian Herold, 1737, 143.
28. Lábjegyzet jelzi, hogy erre a *Der vollkommene Capellmeister*ben kerül majd sor; lásd: Mattheson, *Kern*, 33.
29. Ezek a *Von der Kunst eine gute Melodie zu machen* című rész alfejezeteinek címei: leicht, lieblich, deutlich, fliegend. *Kern*, 29–37.
30. Az antik szónoklattanokban az *invetio* kategóriája alá tartozó *loci topici*, vagyis a beszéd alap-elemeiként felhasználható közhelyek zenei megfelelőit tárgyalja a *Der vollkommene Capellmeister* a „Von der melodischen Erfindung” című fejezetében (a fejezet nem szerepel a *Kern*ben), 121–123.
31. Mattheson, *Kern*, 127.
32. Uo., 127–128.
33. Uo., 129.
34. Uo.
35. Uo., 130.
36. Uo.
37. Uo.
38. Kennedy, *Classical rhetoric*, 106.
39. Mattheson, *Kern*, 131–134.
40. Idézi: : „Mutato semper habitu’: Heinrich Schütz and the Culture of Rhetoric”. *Music and Letters* 90 (2009)/2, 223.
41. Uo.
42. Mattheson, *Kern*, 128.
43. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 235.
44. Lorenz Mizler: „Matthesons Kern melodischer Wissenschaft”. *Neu-eröffnete Musikalische Bibliothek*. I. 6. (1738), 31.
45. Uo., 38–39.
46. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 25.
47. Uo., 26.
48. Lorenz Mizler: „Zweyte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister”. *Neu-eröffnete Musikalische Bibliothek*, II. 3. (1742), 104–105.

WILHEIM ANDRÁS

Egy új historizmus kezdetén

Néhány évtizeddel ezelőtt a zenei előadóművészetben új divatirányzat vette kezdetét: az úgynevezett „korhű” előadás divatja. Már akkor is nehéz volt definiálni – ma meg jószérivel lehetetlen –, hogy mit is jelenthet ez valójában. Tudományos meghatározásra nem törekedve, ezúttal megelégedhetünk annyival, hogy egy közelebbről szintén nem definiált „romantikus” (vagy „mainstream”) ideállal szemben hívek maroknyi lelkes csapata elkezdte elolvasni vagy újraolvasni korábbi korok (akkor még főleg a „barokk” korszak) elméletíróit, friss szemmel, elfogulatlanul; majd megpróbálták ennek alapján értelmezni a különféle korszakok (és szerzők) kottairásának mára elfeledett vagy a napi gyakorlatban más jelentéssel felruházott szabályrendszerét; megpróbálták megépíteni (restaurálni vagy rekonstruálni) a különféle korokban használatos, mára elfeledett vagy módosult formában továbbélő

hangszereket – s mindezek alapján kialakítani egy, az „eredetihez” hívebb hangzásideált, játékstílust, előadói filozófiát. Mindez rendben is lett volna – hasonló törekvések voltak már korábban is, csak éppen másféle megoldásokra jutottak –, most azonban döntő különbséget jelentett, hogy az izmosodó média azonnal lecsapott erre az irányzatra, felkarolta, reklámot csinált neki: jó szimattal árut látott benne s piacot remélt számára. Amit azután hihetetlenül hatékony marketinggel sikerült is megteremtenie – talán nem is remélt eredménnyel. Ám olyan törést sikerült létrehozni ezáltal a zenei előadóművészetben, amely az éberebbek számára már előre sejtette a mai, tragikusan visszafordíthatatlan állapotokat, s ez, sajnos, korántsem bizonyult apokaliptikus víziónak: a múlt század utolsó két évtizedében ott voltak már a klasszikus zenei műveltség elbukásának virulens csírái. A média-kampánnyal meg támogatott régizeneszkek „einstandoltak” zenei korszakokat, gyarmatosító indulataik egyre nagyobb területeket gyűrték igájuk alá, kizárólagosságra törekedtek (amit a kritika, bizonyos zenetudományi hullámlövasság, meg a hanglemezipar, s az egyre inkább elpiacosodó hangversenyrendezés is gerjesztett és támogatott), s végre sikerült elérni, hogy neveltség és megvetés tárgya lett mindenki, aki nem régi hangszereken, esetleg nem az éppen felszínen lévő divatos „autenticizmus” többségi álláspontján állva kísérte meg régebbi korok zenéjét megszólaltatni.

Előbb a barokk hadállásai estek el, majd a korábbi időkéi, s egyre inkább áterjedt a mótely a XIX., sőt a XX. századra: magukra valamit adó hozzáértők már nem is voltak hajlandók meghallgatni előadásokat csupán amiatt, mert az előadó mondjuk modern építésű, s nem korabeli adatok, minták alapján rekonstruált csembalón, illetve fortepianón, kópiahangszereken játszott, nem önkényesen megállapított (mert a hangszerépítő biznisz, meg a kompatibilitást megkövetelő nemzetközi koncertélet által megkívánt) mélyebb (most épp 415 Hz-es) normálhangot választotta, s nem a légbőlkapottan közmegegyezésre jutott játékszabályok szerint próbálta meg a maga gondolkodása és érzéki fantáziája számára feldolgozni mondjuk Johann Sebastian Bach vagy akár Hector Berlioz művészetét. Odáig jutottunk, hogy jelentős előadók a régizeneszkek diktatúrájától felve már nem is mertek például Bach-művet a műsorukra tűzni – persze, ők is megérik a pénzüket, mert többek között ez vezetett aztán a Rachmaninoff-, Prokofjev-, Sosztakovics-műveken alapuló, egyre szűkülő és kommercializálódó álzenekultúra hihetetlen mérvű térnyeréséhez, voltaképp az európai zenekultúrát megtestesítő repertoár elcsökevényesedéséhez, hovatovább pusztulásához... (Ennek kifejtése egy másik dolgozat tárgya lehet.)

A régizenei mozgalom háttérdokumentációjában természetesen joggal méltányolható elvek és szempontok vannak. Óriási jelentősége van annak, hogy teljességgel elfeledett szerzők életműve bukkant fel s vált megismerhetővé egy-egy korábban figyelemre is alig méltatott korszak, föllendülést hozva a filológiában is, hiszen a műveket használható, azaz mindenki által elolvasható kottában kellett újra közreadni. Senki nem vitatja azt sem, hogy valamely hangszer speciális játéktechnikai, előadói követelményei mindig nagy hatással vannak magára a kompozícióra is s ezekkel az adottságokkal a komponista munka közben akaratlanul is számol; a hangszerek hangzásbeli sajátosságai olyan különös akusztikai szituációt teremtenek, amelyet a közvetlenül megismerhető gyakorlat megszűnése után újra

meg kell érteni, alkalmazkodni kell hozzá és bánni kell tudni vele, és így tovább – ha meg más, pl. modern hangszer választok, óhatatlanul adaptálnom kell rá az eredeti instrumentum sajátosságait, keresni az annak megfelelő megoldásokat, mintegy „átíratot” készítve; vannak azután olyan játékszabályok, amelyek mára sajnos elfelejtődtek, pedig a darabok lényegi vonásait is rejtik (például egyes, a ma megszokottal esetleg azonos grafikai képű, ám mást jelentő kottairási szokások, amelyek bizonyos jól megfogalmazható és megtanulható ritmikai-artikulációs jelenségeket rögzítenek); az előadóegyüttes létszáma nagyban meghatározhatja például a tempót, s csak a legfontosabb kritériumokat is sorolni lehetne a végtelenségig.

Két probléma azonban mintha kimaradt volna az érvek és ellenérvek folytonos újrafelmondásából. Az egyik nagyonis gyakorlati, a másik – nevezzük így: – hermeneutikai.

A gyakorlati kérdés, persze, sokszor felvetődött már, de inkább vagdalkozva és artikulálatlanul. Elég nyilvánvaló volt, hogy a régizenei mozgalom első időszakára – néhány valóban lelkes és jószándékú művész munkássága kivételével – inkább az ordas dilettantizmus előretörése volt a jellemző: a professzionális hangversenyélet peremére sodródott béna hangszeresek és félművelt elmék próbálták megteremteni az új „stílus” követelményrendszerét. Az előadók meg sem közelítették hangszeres tudásukat, akik esetleg évtizedeket töltöttek el egy hangszer tisztességes megtanulásával, a lelkes zenebarát (a szó klasszikus értelmében vett *amatőr*) színvonalán furulyáztak, hegedülgettek, énekelgettek – a technikai megoldatlanságok zömét a hangszerre hátrítván, megpróbálták erényt kovácsolni az akusztikai inzultusokból. Sokáig föl sem vetődött, hogy a régi hangszeresek is ugyanazzal a technikai igénnyel kell játszani, mint mai változataikon: semmi nem ment fel a hangképzés minőségének elhanyagolása, a nemes értelemben vett virtuozításra való törekvés hiánya alól. Hihetetlen, hogy olyan zongoristák, akik életükben nem voltak képesek egy igényesebb figurációt vagy futamot hanghíba és egyenlenség nélkül megszólaltatni, máig a pályán lehetnek, sőt iránytmutató tekintélynek számíthatnak, mert esetlen botladozásuk véleményformáló kritikuskok ítéletében artikulációs sokszínűséggé nemesedik. Kétségbeejtő, hogy a rossz karmesterek tevékenysége, meg a korabeli gyakorlatra hivatkozva a karmesternélküliség fantomja amúgy érzékeny fülű emberek számára is elfogadhatóvá teszi az együttjáratot bizonyos szempontból megkönnyítő „súlykolást” (súlyosként értelmezett ütemhelyek hangerővel nyomatékosított kiemelését). A hangképzés igénytelenségéből stílust teremtettek: a vibrató szerintük romantikus túlkapás, a hangképzés állhatatossága helyett kultivált „hasas” hangokra ideológiát találtak a *missa di voce* jócskán félreértett elvében – s megint folytatni lehetne a végtelenségig. A produkciókat jegyző muzsikusok (álljanak akár a karmesteri dobogón, vagy üljenek valamely hangszer mellett, többnyire a continuo szólamában) elhessegették maguktól a művek művészi megformálásáért való felelősséget; mintha a remekművek is csupán az ideológiai alapvetés illusztrációi, nem pedig az egyetemes kultúra legragyogóbb alkotásai volnának.

Mindez azonban szinte mellékes a hermeneutikai probléma mellett – a hatalmas kérdéskört itt természetesen csak elnagyoltan, szinte kizárólag a hivatkozás

szintjén jellemezhetjük. A filozófiai-esztétikai gondolkodás mára eljutott addig az álláspontig, hogy nincs steril műalak, csupán különböző, ám egyaránt érvényes olvasatok, értelmezések vannak. Nincs kitüntetetten helyes, egyedül érvényes interpretáció, hanem a rendelkezésre álló vagy megszerezhető információk birtokában különböző, ám hierarchikusan nem rendezhető – jóllehet egymással akár ellentétes értelmű – magyarázatok, átélések is lehetségesek. Minden a műről kialakítható nézet csak a szemlélő saját korából érthető, mert a kérdésselvetések *nem* a műalkotás, hanem a kérdező korának kérdései. Természetesen a válaszok sem a mű alkotójának korában egyáltalán fölvethető kérdésekre adják meg a választ, hiszen e kérdések maguk sem voltak érvényesek akkoriban. Másra használták a művet, a műalkotás mibenlétének kérdése is másként vetődött fel. Ez nem jelenti azt természetesen, hogy egy-egy korszak ne érezné vagy érezhetné inkább a sajátjának valamelyik választ – ám ez már korántsem a mű értelmezéséhez, hanem értelmezéstörténetéhez tartozik. Ami természetesen nem ment föl az alól, hogy ne kellene törekedni a mű eredeti történelmi helyzetének megértésére, hogy a lehetőségekig elmenve tisztázzuk, miként tekintettek rá megszületése korában. De tudnunk kell, hogy ismereteink mindig töredékesek maradnak – mert csak mai tudásunk fényében, ma esetlegesen hozzáférhető adatok birtokában tehetünk kísérletet arra, hogy valamelyest megértsük a századokkal korábbi szituációt. Ám ugyanezért az autentikus mozgalomnak sincs eleve szabadjegye, különösen nem „királyi útja” a műalkotások értéséhez és magyarázatához – ő is csak egyike a lehetséges véleményeknek, bármennyire ágál is a kizárólagosság jogáért.

Már a XVII. század első felének zenéjéről sincsenek igazolható tapasztalataink, a XVI. századi zene előadásáról, hangzásáról alkotott valamennyi elképzelésünk pusztán fikció. Vannak természetesen korabeli feljegyzések, amelyeket megpróbálhatunk értelmezni, de vajmi kevés sikerrel, hiszen azt sem tudjuk meghatározni, hogy voltaképp mire vonatkoznak. A kottalejegyzések hiányosak – és nincs rá semmi esélyünk, hogy a lejegyzésre talán magától értődő volta miatt nem érdemelt részleteknek valaha is nyomára jussunk. A praxis megközelíthetetlen.

Illetve: nagyon is megközelíthető lenne akkor, ha a régizenei mozgalom tudomást vett volna arról, hogy az elfeledett tudás valóban jószándékú újra fölidézése mellett mennyi minden veszett el ezáltal a napi gyakorlatban jól megfigyelhető, nyomaiban talán még máig létező hagyományból. Majdhogynem ideológiai alapon történt ez a *tudatos* felejtés. A mindennapi zenei gyakorlat jónéhány alapvonása, a jó zenélés számos alapvető követelménye lett fölládozva a régi teoretikai irodalom néhány, bizonyos kevéssé megértett kijelentése miatt. Valóban, szó szerint véve olykor félrevezető lehet pl. XVIII. századi hangszeres iskolák jónéhány utasítása, tanácsa – ha megfeledekzünk arról, hogy ezek megfogalmazása nem örökérvényű, kőbevésett igazságnak volt szánva, hanem egy összefüggésekben gazdag rendszer részét képezte, nem is egyszer pedig ama korszak rossz gyakorlatának ellenében akart valamit – talán túlzásokat is vállalva – definiálni. Ezek megértésére törekedve a régizenei mozgalom első évtizedeiben sokan hajlamosak voltak olyan megoldásokat választani, amelyek az alapfokú zeneoktatás szintjén is vállalhatatlanok.

Kétségtelen, hogy nem kis vonzereje volt a felfedezéseknek. Mindenek előtt a hangzásról vallott elképzelés változott meg a régi zenéről. Ha a XX. század elején

természetesnek számított az akkori ízlésnek megfelelő hatalmas együttesekkel megszólaltatni Bach oratorikus műveit, Strauss műveire emlékeztető apparátusra meghangszerezni Perotinus-kompozíciót, a hetvenes-nyolcvanas évekre valóban kialakult egy (a mai tudásunk számára) elfogadhatóbb, a korabelihez talán közelebb álló hangzásokép, nem utolsó sorban az újra megismert régi hangszerek használata vagy egy újra kimunkált énektechnika révén. Ennek az átalakulásnak jótékony hatása érezhető azután például a tempóválasztáson, igen sokban az artikuláción, a pontosabb kottaolvasaton. A régizenei repertoár hihetetlen kibővülése is haszonnal járt, mindaddig, míg el nem öntötte a piacot az ismert, majd az ismeretlen szerzők hangzó összkiadásának divatja. Ma jószerivel mindenről lehet felvétel találni – ám éppen ez a hatalmas áradat sodorta magával a kimunkálatlan, megemésztetlen produkciók tömegét: minden fölkelhet, de javarészt meghallgathatatlan.

Az utóbbi néhány évben azonban mintha változóban volna a helyzet. Érdekes, hogy most az „autentikusok” helyeznék már inkább lábhoz kissé csapzott fegyvereket – ők kezdik el mondogatni, hogy közelednek egymáshoz a nézőpontok; már senki nem ragaszkodik az egyedüli üdvözítő mégoly vonzó szerepköréhez. Stratégia és taktika kérdései ezek – hogy egy rég sutba vágott „filozófiai” kategóriát idézzünk fel. Mintha lassan kiderülne, hogy nem csak egyetlen igazság van, ám épp azok kínálják fel csalfán a megbékélés olajágát, akik korábban szinte inkvizítori hevülettel próbálták megsemmisíteni – tulajdonképpen fizikailag is, mert egzisztenciálisan és morálisan is lehetetlenné téve – az ellentábort. Persze azért mit se adjunk fel a *non audietur* pozíciójából – mert rendes ember ma sem hallgat régi zenét új hangszereken –, de akinek *az* tetszik, csökkentéssel hallgassa azt, szegény.

Az újabb paradigmaváltás okai egyelőre csak részlegesen követhetők. Minden bizonnyal ott van közöttük részben a győztes pozíciójából fakadó kegyosztó gesztus: mi is megkaptuk a magunk szeletét a tortából (Harnoncourt és Gardiner ma a legjobban fizetett karmesterek közé tartoznak – bár kirándulásaik a hozzánk közelebb eső korok zenéjének megszólaltatására többnyire kétségbe ejtő eredményre vezettek), s mivel ugyanabban a bizniszben utazunk, miért bántsuk hát egyazon kalmárszellemnek a másik oldalon tevékenykedő reprezentánsait? Ám ugyanígy szerepet játszik a repertoár végessége: az egykor kimeríthetetlennek hitt „olajtartalék”: a kismesterek kedves, ám jelentéktelen életművének felfedezése lassan elfogyóban; aligha lehet több összkiadás szériát is eladni sosem hallott nevű szerzők összkiadásainak talán egyre autentikusabb változataiból. Talán némi fáradás is érződik mára: végtére is nem lehet mindig a múltban élni, a zenetörténet nem zárult le a XVIII században; a mai kor kihívásaira nem lehet csak a régi kor árnya felé visszamerengve keresni választ, hiszen mit ér az? Az élet azóta is ment – ha elébb nem is, tovább bizonyosan. Ezzel együtt egy technikai természetű felismerés is járt: mind nagyobb az igény a korrekt hangszeres megvalósításra, ezért már nem lehet gyarló művészi színvonalon produkciókat létrehozni. Ám csak nagyon kevesen vannak, akik mondjuk csak „barokk hegedűt” tanulnak olyan intenzitással, mint „hegedűt” – hiszen az azóta létrejött értékes literatúra is valamennyiünk közkinccse, s egyetlen komoly hangszerjátékos sem kíván lemondani arról, hogy Mozart, Beethoven, Grieg vagy Bartók, sőt akár Cage vagy Stockhausen műveit játssza (szándék-

kal csak jó két évtizedes példákat idézek) – mármint, ha megvan hozzá a technikai eszköztára. A tapasztalat azt mutatja, hogy a hangszerek történelmi formái közötti váltás aligha lehetséges – teljes embert kíván mindegyik. Mintha a specializálódás itt valóban feloldhatatlan nehézségekre vezetne.

Új korszak kezdődik, minden bizonnyal. Megint nem előzmények nélkül, természetesen.

A hirtelen váltásokban, törésekben gondolkodó szemléletet fölváltja ugyanis egy olyanfajta ízléstörténet, amely lassú változásokat, átmeneteket, rejtett összefüggéseket lát. Egy olyan elgondolás, amely ismét elfogadja a tradíció működését, s amely észreveszi a folytonosságot, a látványos váltások mögött igenis meghúzódó következetes egymásra épülést. Elfogadja, hogy van olyan tudás, amely öröklődik nemzedékről nemzedékre, szinte céhes hagyományozódás révén – legföljebb egy következő generáció nem ismeri fel létét, ezért megpróbálja a maga újonnan kreált terminusaival leírni, ám ez csak gyarlón sikerül, s ezért is tűnik úgy, mintha nagyon másról beszélne, holott ugyanazt mondja. (Kedves példám erre a hangképzésről szóló tanok alakulása, mondjuk a XVIII. században, amelyek a maguk szempontjából persze a legnagyobb precizításra törekedve mégis évszázadokra megmételtyezték az arról való gondolkodást.)

Ha valaki ma figyelmesen hallgatja a hangrögzítés százhusz esztendejének gazdag dokumentumait, meglepődéssel tapasztalhatja, hogy bizonyos alapelvek soha nem kérdőjeleződtek meg – csupán akkor, amikor a régizene mozgalom próbált meg *tabula rasá*t csinálni. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a művekről való gondolkodás sokat változott az évszázadok során (hiszen már maga a mű-fogalom sem létezett a ma elgondolható formákban), ám valamennyi interpretáció a műről valott ismereteinket gazdagította s így nem lehet őket kiiktatni a hagyományozódás és műértés történetéből. A tudás nem jelentheti ugyanis tudás egy részéről való lemondást – a kasztráció lehet bár kívánatos valamely furcsa meggondolásból, mind fizikai, mind szellemi értelemben, ám vonzó eljárássá aligha tehető mindenki számára.

Azt hiszem, eljött az ideje egy új művészi törekvés alapjainak lerakásához. Mondjuk így: eljött a *reconquista* ideje. Mivel a régizene mozgalom tombolása is már jó három évtizednyi múltra tekinthet vissza, a vele csak kevéssé azonosuló zenészség számára új lehetőségek nyílnak. Igenis kell Monteverdit, Vivaldit, Bachot s a többieket modern hangszereken játszani – s leszokni végre arról, hogy ezeket az előadásokat lenézés, vagy az átiratoknak kijáró elnéző lesajnálás kísérje. A korhű hangszereken való megszólaltatás ugyanis semmivel sem autentikusabb, mint a mai hangszerek alkalmazása: rekonstrukció, interpretáció, megközelítési kísérlet mindegyik. Ám ezzel korántsem azt szeretném mondani, hogy nem kell hasznosítani mindazokat a tapasztalatokat, amelyeket éppen a régizenei mozgalom tárt fel: vannak olyan információk, amelyeket mindenkinek el kell sajátítania. Ugyanúgy, ahogy a régizenélés fölkejtjei sem feledkezhetnek el a napok azóta fölhalmozott hordalékairól. Nem az agyatlan termelés térnyerését szeretném, vagy valamiféle menlevelet adni ezáltal a réműletes komolyzenei kommersznek. Tudomásul kell vennie mindenkinek, hogy az elmúlt harminc esztendő sem lehet kiiktatni a zenélés történetéből (ahogy a régizeneszerek szerettek volna eltekinteni az őket meg-

előző nyolc évtizedtől), hanem építkezni kell vele, betakarítani terméséből az érdemeset, kicsépelni belőle mindazt, ami hasznosítható, de kidobni minden értéktelent (vagy félretenni mindazt, ami a mai gondolkodás számára értéktelennek látszik). Bármilyen furcsán hangozzék is, nem szabad elfeledkezni arról, hogy a régizenei mozgalom éppúgy felmutatja az avantgarde ismérveit, mint korunk alkotóművészete – vagy éppen radikálisan új ideálokat valló előadóművészete.

A kettősség és az antagonizmus ugyanis csupán látszólagos. Nem választási helyzetben vagyunk, maga a dilemma nem létezik ugyanis. Lehetnek persze személyes döntések – de ezek érvényessége mindig csak az adott produkcióra terjed ki. S nem is szól másról, mint az egyéni ízlésről. Én mindig utáltam Harnoncourt tevékenységét – ma is így vagyok vele. S szerettem Lipatti, Gould, Mengelberg, Enescu, Cortot vagy Nina Samaroff Bach-interpretációit, vagy a másik oldalról véve példát: mindig meggondolkoztattott, olykor lelkesített, Rifkin, McCreesh, Suzuki vagy a Dunedin Consort s John Butt. Itt nem dönthet semmilyen célfutó.

Úgy érzem azonban, hogy újra itt az ideje a zeneirodalom nagy műveinek modern hangszereken való megszólaltatásának. Miért is fosztanánk meg nagyszerű előadókat attól a lehetőségtől, hogy megvetés nélkül játszassák el újra mondjuk a *Máté-passiót*, a *Vesprőt*, Cavalierit, Mozartot, Schubertot, zongoristák a Bach-partitúrákat s -szviteket, kvartettek modern hangszereken a zeneirodalom klasszikus remekműveit? S persze ettől még nyíretyűzhetik kedvére bárki, s találja is meg hallgatóságát – de ne akarjon megfegyelmelni s kioktatni. Ám aki modern hangszereken szólaltat meg régi zenét, annak éppannyira kell törekednie a stílári biztonságára, a kottaolvasás tényeinek figyelembevételére, mint az autentikusoknak is a jó értelemben vett virtuozitásra. Az új hangszerek is rengeteg problémát vetnek föl természetesen. Mivel nem ilyen hangszerekre készültek a művek, főleg nem a különbözőképpen továbbalakult hangszerek között ma mutatkozó hangzásaránybeli különbségek figyelembevételével, a klasszikus művek mai előadói gyakorlatát újra ki kell találni. Sem a régi, sem a mai instrumentumok nem kínálnak készen kapható megoldásokat – nem túlzás azt mondani, hogy minden remekművel minden újabb találkozás kalandokkal teli fölfedező expedíció.

Gyönyörű esély adódik egy rejtező tradíció továbbvitelére, gazdagodva az autentikus mozgalom tapasztalataival is. Visszanyerné becsületét sok lenézett géniusz az előadóművészet közelmúltjából, kihullana ugyanakkor innét s onnét sok talmi kacat – ha az európai zenekultúra elmulasztja a most kínálkozó lehetőséget, alighanem saját sorsát pecsételi meg. Nemigen van újabb, kikövetkeztethető elméleti lehetőség: filológiai tudás, metodikai tapasztalat, a nyomaiban még élő tradíció újbóli összekapcsolása – persze nem a napi pozíciók kihasználása, hanem a megkérdőjelezhetetlen remekművek érdekében.