

Döbbenetes mottó szerepel könyved legelején Samuel Petri 1767-ben megjelent zeneelméleti munkájából: „Célom az volt, hogy a zene eredetét valószínűleg mutassam be, és hogy valamivel hozzájáruljak történetéhez nagy katasztrófájának korábbi bezárólag, amely az 1740. évben kezdődött, és még tart.” Miféle katasztrófát emleget Petri? Hogyan értelmezzük ezt a drámai kijelentést? Még az évet is konkrétan megnevezi.

AZ IDŐ 13

AZ IDŐTLENBEN VAN

Szegedi-Szabó Béla

beszélgetése Dolinszky

Miklóssal új könyve

kapcsán¹

Azért mellbevágó ez a kijelentés, mert a modern oktatás hozzászoktatott minket ahhoz, hogy a z-

enetörténetre mint stíluskorszakok mechanikus egymásutánjára gondoljunk, és hogy a változások valódi mozgatóival ne törődjünk. Pedig a zenetörténetben nemcsak a válaszok változnak, hanem a kérdések is. Az idő nem homogén, csak a fejlődéshívő modernista elképzelés számára.

Petri egyébként pontos megjelölést használt. A katasztrófa eredetileg a görög tragédia cselekvényének végső fordulatát jelentette, ahonnan a végkimenetel már visszafordíthatatlan, és a 18. század közepe táján sok muzsikus érezhette úgy, hogy az európai zene is egy, hasonlóan végzetes fordulathoz érkezett. A muzsikusok új generációja számára a zenében már csak az maradt fontos, ami hallható. Ezzel a mai nyugati ember számára nagyon ismerős kiürülési folyamat kezdődött, s ennek során kiszabadult a palackból a zene öncélú érzékisége, ez a baljós dzsinn, amelyetől a filozófusok Platón óta az egész középkoron át olyannyira óvtak, és amelyet még a barokk korszakban is sikerült féken tartani. Voltaképp ez volt a középkorban gyökerező világkép összeomlásának végső mozzanata, mely a zenét többé már nem a szám kozmikus fogalmán nyugvó szimbolikus művészetnek, hanem közvetlen kifejezésnek tekintette. Végzetes léket kap ekkor a zenei *ars* hajója, hiszen a zenét többé már nem tekintik mesterségnek. Ha pedig többé nem mesterség, akkor többé nem modell alapú, hiszen a mesterség gyakorlása éppen egy változatlan modellnek a megismételhetetlen körülmények kimeríthetetlen változatosságára való alkalmazásából áll. Ha pedig nem modell alapú, akkor a komponista már nem Istent dicsőíti és nem az isteni teremtést ismétli, hanem maga lép elő teremtővé. Ez a második teremtő testesült meg a 18. század zsenifogalmában.

Petri határozottsága az évszám kérdésében tényleg meglepő. Ez a dátum ugyanakkor több ténnyel is igazolható (a könyvemben is akad

belőlük), de most elég, ha Bachra gondolunk. Azoknak a kései műveknek sora, mellyel Bach egyértelműen letette a garast a régi paradigma mellett, ugyanebben az időszakban veszi kezdetét: 1740 körül fog hozzá a *Die Kunst der Fuge* előkészületeihez, hogy két évvel később eljusson a mű első 14 változatához. 1741-ben jelentek meg a *Goldberg-variációk*; 1747-ben követte a *Musikalisches Opfer* és a *Vom Himmel hoch*-orgonavariációk, majd a *h-moll mise* teljes alakja. Ezekben a különös, idegenszerű művekben közös a modellszerűség, vagyis a szándék, hogy meghaladhatatlan kompozitorikus mintát mutassanak föl a régi művészetből a kortársak és az utókor számára. A *Die Kunst der Fuge* és a *Musikalisches Opfer* nyilvánvalóan nem egyhuzamban való megszólaltatásra készült, hanem a 16-17. század számos hangszeres gyűjteményéhez hasonlóan csupán publikációs, de nem hangzó formák. Ráadásul Bach tüntetően olyan megjelöléseket használ, mint a *contrapunctus* vagy a *ricercar*, amelyek a polifon múltat idézik, az orgonavariációk pedig a kánont, vagyis a szabályt, a rendet hangsúlyozzák („*Canonische Veränderungen*”). Mármint Bach aligha érezte volna szükségét, hogy zenei hagyatékának megfogalmazásakor ennyire nyíltan elhatárolódjon saját korától, ha a „katasztrófa” nem kényszerítette volna ki belőle ezt a félreérthetetlen művészi credót.

Könyved bevezetőjében azt írod: az improvizáció birodalmának értelmezése olyan zavaros és képlékeny a zenetörténetben, és olyannyira nem mutat semmiféle folytonosságot, hogy nagyon nehéz a rend ígéretével hozzányúlni. Miért gondoltad, hogy mégis megpróbálkozol vele?

Abban az értelemben nem próbálkoztam meg vele, hogy a szó jelentését kicsit bővítsem vagy kicsit szűkítsem, mert a cégér újrafestése sosem hoz új szempontokat, inkább csak a status quót erősíti. Márpedig a status quo szerint az improvizáció kötetlen és íratlan, az írott zene viszont kötött és érintetetlen. A modernitásban tehát az improvizáció egy ellentétpár egyik tagjává lett. Pedig sem az nem igaz, hogy amit a régi zenében improvizációnak szokás nevezni, az ab ovo kötetlen, sem pedig az, hogy az improvizáció kizárja az írást (a legtöbb esetben föltételezi). Attól, hogy valami nincs leírva, még követhet szigorú szabályokat, és attól, hogy írásban rögzítették, még nélkülözheti az írott művek rendjét, belső arányait, átgondoltságát – önmagában a médiumból nem következik semmi lényeges.

A fejlődésről szőtt modernista illúzió foglyaként a zenetörténeteszek sokáig nem tulajdonítottak jelentőséget annak a ténynek, hogy a nyugati premodern zene kulturális környezete szóbeli volt. Pedig ami 1740 előtt Európában volt, az egy másik kultúra és másik zenekultúra. Az én megközelítem szerint az, amit a régi zenében kötött improvizációnak szokás nevezni, valójában a

zene memoriális életmódjának nyoma, a szóbeli hagyományozás mechanizmusa. Ennek a felismerésnek jegyében van jelentősége, hogy a modernitás korában a kotta leolvasásra, a premodernitásban viszont megváltoztatásra kínálta magát.

15

Az improvizációt összekötöd olyan, főként nyugati társadalmi jelenségekkel, folyamatokkal, változásokkal, mint a *mindenki által érzékelhető kiszámíthatatlanság világállapotának* megjelenése. „A civilizáció olyan helyzetbe hozta magát, amelyben az előreláthatatlan (improvizatorikus) események egyre nehezebben kezelhetőek. A kiszámíthatatlantól való szorongás nem más, mint következménye a modernitás ama elképzelésének, amely szerint az ember a saját sorsának egyedüli ura. Az önelégült társadalom elzárkózik minden kockázati tényezőtől. A modern tudomány – szemben a középkori Nyugat észjárásával – nem hagy helyet az ismeretlennek. A civilizáció azzal, hogy rendkívüli technikai fejlettségét saját komfortzónájának megerősítésére használja, végletesen törekennyé teszi magát.” Miféle párhuzam, kapcsolat mutatható ki az említett társadalmi jelenség, világállapot és az improvizáció fogalma között?

A kockázat hiánya és ebből fakadó fölértékelődése. A 18. században azért értékelődött föl a szabad improvizáció, mert az iparosodással kezdett eltűnni az élet kockázata, és a polgári életvitel túlságosan kényelmessé vált ahhoz, hogy teljes életet lehessen élni benne. A kockázattal helye a művészetre helyeződött át. A szabad improvizáció számított a zseni közvetlen megnyilatkozásának, egyfajta természeti jelenségnek – egy írottá váló kultúra modernista termékének jellegzetesen nosztalgikus módján.

Számomra az improvizáció problematikája messze túlmutat a zenei területen. Az improvizáció különböző értelmezéseiben végső soron a szabadság tradicionális és modern értelmezése ütközik egymással. A modern liberalizmus korlátlan-ság-tézise szerint a dolgokat nem a múltból, organikusan kell az előzményekre építeni, hanem mindig újra kell kezdeni. (Ennek a tézisnek köszönhető egyebek között a bolygónk kizsákmányolása is.) A premodern zene persze szintén egyszer használatos darabokból állt, csakhogy ott volt mögötte a romolhatatlan modell.

Emil Cioran, a mindig rosszkedvű filozófus senkinek meg nem bocsát a Földön azért, amiért a világ, a Teremtés elfajzott. Véleménye szerint két kivétel akad csupán azok közül, akik valaha itt jártak a Földön: Bach és Mozart. Cioran pengeéles retorikájával igyekszik kimozdítani a nyugati

világot álságos nyugalmból. Könyvedre vonatkoztatva: egyik központi dilemmád az, hogy az önelégült zenei gyakorlatot miképpen lehetne kiüldözni a saját maga által létrehozott múzeumából, hermetizmusából, és visszaadni a pillanatnak, a cselekvő életnek.

16

A zenemúzeumnak kétszáz éve megvolt a maga létjogosultsága: azzal, hogy a múlt felé fordulva kialakított egy kánont, egy klasszikus repertoárt, bevonta a zenét a műveltség körébe. Igaz, ez már nem kultúra, inkább kultusz. De ma? A koncertterem, amely eredetileg egy valláspótlék kultuszhelyének készült, a mai populáris kultúrában funkciótlanná válik. Én, ha csak tehetem, már vagy húsz éve elkerülöm a koncerteket, annyira kínosan érint azok kiüresedett rituáléja. De a koncertintézmény mégsem marad érintetlen a környező populáris kultúrától, és úgy látom, hogy ez a változás a klasszikus hagyományt egy előadói kultúra medrébe tereli, amely a játékos és a közönség közötti kommunikáción alapul. Ebben a folyamatban döntő szerepe van azoknak a jazzmuzsikusoknak, akik klasszikus zenére improvizálnak. Hogy ebben a folyamatban milyen távlatok vannak, azt még nem látom tisztán; annyi bizonyosnak tűnik, hogy a hangverseny uniformizált viselkedéskódexét a színpadon és a nézőtérén szerencsére színesebb és lazább kódexek váltják föl. A mai zenei előadóművész, akár Pygmalion szobra, életre kel és beszélni kezd a színpadon, és a klasszikus paradigma megközelíthetetlen előadójának néma rituáléi rohamléptekkel mennek ki a divatból.

A világ nem bízik magában, ezért mániákusan mindent dokumentálni igyekszik mondja egy helyütt a zeneszerző Dukay Barnabás. A költő Orbán Ottó egy versében, az *Oklahoma aranyában* saját fingját műszerekkel vegyelemző tudósoknak látja, láttatja az értelmiségit. Szerinted is meg kéne szabadulni a dokumentációs örület kultuszától? Vissza kell találni a létezés „egyszerűségéhez”, a szabad improvizációhoz?

Manapság a dokumentálás szinte megelőzi azt, amit dokumentálnak. A gyerek éppen csak megszületett, már felcédulázzák, beírják a nevét mindenféle könyvbe, és leplombálják a fülét. Nincs voltaképpen élete a műnek, nincs „társadalmi vita” róla, nem dobálják meg a művészt rothadt paradicsommal. Az élmény belül még meg sem született, máris lefényképezik, kipreparálják, elraktározzák, digitalizálják, legfőképpen pedig beárazzák. Nem az marad meg, ami a használat során leszűrődve végül megőrzésre érdemesnek bizonyul, vagy amit az emlékezet élményeink tömegéből kiszűr, hanem minden (vagyis semmi). Sok esetben már maga az alkotás sem egyéb, mint önmaga dokumentálása. A dokumentálás létpótló szerepe azonban a dokumentálás médiumait, elsősorban a digitális technikát rendkívül sérülékennyé teszi:

minél nagyobb a kockázattól való félelem, annál nagyobb lesz maga a kockázat. A digitális technika tulajdonképpen a kockázat-, vagyis értékmentes megőrzés médiuma. Úgy látszik, nem tanulunk abból a közkeletű tapasztalattól, hogy éppen amit a legjobban féltünk, azt veszítjük el legelőször. Semmihez nem kéne ragaszkodni sem egyénileg, sem kollektíven, mert el 17 fogjuk veszíteni mindazt, amihez ragaszkodunk.

A dokumentálás az élmény elhárításának, a bontakozó találkozás abortálásának módszere is. Élménypótló filozófiák toladó és öntömjenző egoizmusa – kevés bizarrabb olvasmány van manapság a koncertekhez vagy kiállításokhoz mellékelt apologetikus szerzői önelemzéseknél. Ne tégy semmit, a művész majd megmondja neked, mit kell látnod, mit kell hallanod, mit kell gondolnod! Egyáltalán, szükség van még itt a műre? A mű kommentárrá zsugorodik a burjánzó, gátlástalan szerzői filozófiák árnyékában. A mű már képtelen helytállni önmagáért, így a művész teremtés helyett interpretál, egyszer használatos filozófiák szószával locsolja le művét, amelyet valójában el sem készített.

Az esztéta írók, a professzor költők, a menedzser művészek kiszikkadt korát éljük. Amikor egy művész ekképp elébe megy a befogadóban bontakozó élménynek, akkor nem hagy helyet és időt arra, hogy a megváltoztató tapasztalat katarzisa megszülessen. De hát ki akar itt megváltozni? Mindenki azonosulni akar valamivel, mindenki valamelyik csordához akar tartozni, hogy ugyanaz maradhasson.

És mert semmi sem tűnik el, semminek sincs igazi léte. A mai nyugati ember azért nem képes önmagára ébresztő élményekhez jutni, mert maga már nem részese a saját életének. Fél is az ilyen élményektől, mert nem óhajt kockázatot. Élményeit intellektuálisan fogadja be, ezért nem képes saját világot építeni. Konrad Lorenznek igaza volt, amikor a modern nyugati ember „érzelmi fagyhaláláról” beszélt. Maga az empátia is üzlet lesz. Az élmény, az empátia a reklámokba költözött: ebből tudjuk, hogy a valóságban nincsenek többé.

Hogy „visszatalálhatunk-e” a szabad improvizációhoz? Nos, nincs hová visszatalálni, mert a klasszikus zenében a szabad improvizáció nem korábbi, hanem későbbi a kötött improvizációnál. Igazi modern tünet, és semmivel sem természetesebb, mint kötött változata. A szabad improvizációt éppen a modernista ideológia ruházta föl a természetesség, az őseredetiség epitetonjával. A könyvemben példákkal igazolom, hogy a szabad improvizáció éppen akkor értékelődik föl, amikor – a kockázattól való félelem jegyében – kezd körvonalazódni az egyetlenegyszer elhangzó szabad improvizáció rögzítésének igénye. Pontosan a hangzó zene megismételhetetlenségének tudatosulása váltotta ki tehát a megismételhetősége iránti vágyat. A megismételhetetlenség tudatosulásához pedig a modell alapú komponálás meggyöngyülésére volt

szükség, hiszen mindaddig, amíg a zene egy modellt realizál, addig részesül az időtlenből. Részese a modellnek, ezért nem kell félnie attól, hogy elillan. Könyvem ennél fogva nem a szabad improvizációra buzdít. Ellenkezőleg: a kötött improvizáció pedagógiai használatának előnyeire igyekszem rámutatni. Szeretném meggyőzni olvasóimat arról, hogy a kötöttségek nem korlátozzák lehetőségeinket. A modellek kimeríthetetlenek; 1740 táján nem maguk a modellek merültek ki, hanem a radikálisan megváltozott szellemi környezetük iktatta ki azokat. A szabadságot éppen a szabályok teremtik, és a korlátlan szabadság valójában káosz.

Kodály, Orff, Jaques-Dalcroze által megjelentek olyan reformpedagógiai nézetek, amelyek megoldást kerestek a zeneoktatás elidegenedési folyamataira. Megpróbálták spirituális energiával „feltölteni” a tetszhalott, kockázatmentes oktatást. Milyen törekvések voltak ezek, és mennyire bizonyultak sikeresnek?

A zenepedagógiának az elmélet és a gyakorlat közötti szakadással előálló öncélúsága az első világháború táján kezdte kiváltani az ellenhatást alternatív zenepedagógiák formájában. A könyvbeli listámat kiegészíteném a flamand Edgar Willems nevével, aki Kodálllyal együtt az éneklés és a pentatónia alapjaira építette módszerét. Abban is közösek, hogy bevallottan a passzív zenehallgatót akarták „fölpéptíteni”. Dalcroze és Orff módszerének középpontjában viszont a zene csinálása, a részvétel, az aktivitás áll. Dalcroze módszere az euritmia, a zenével való együttmozgás, amelynek a hangszertanulást meg kell előznie; Orffnál is fontos a népzene, valamint a „testhangszerek”. Orff pedagógiája a dalok ritmushangszerekkel való improvizatív kíséretén alapul. Kodály egyébként teljesen más kategória: neki valójában nem módszere van, hanem komplex világnézete – de ebbe most nem megyek bele, túl messzire vinne.

Ezek a módszerek csakis egy olyan civilizációban jöhettek létre, melyben a zenélés már nem értetődik magától, és amely egyoldalúan racionális. Ez ebben az összefüggésben annyit jelent, hogy a két agyi félteke együttműködésének egyensúlya fölbomlott. Ez az egyensúly sosem volt természetes, sosem volt magától adott, és fönntartása eredetileg a vallások lényeges feladata volt (ezt jelképezi a buddhista és a keresztény imában a két, összeillesztett tenyér, az iszlámban pedig a két, egymásra helyezett alkar). A maguk különböző módján mindegyik módszer a testi és a lelki ember harmóniájának helyreállítására törekszik, de a legtudatosabban Kodály hangsúlyozta a zenének ezt a mediális szerepét a különböző tudásanyagok között. Hogy ez mennyire sikerült? A fölsoroltak közül egyedül Kodályé, valamint részben Orffé vált az állami oktatás részévé. De nem szeretném túlhangsúlyozni egyetlen módszer szerepét sem. Hiába is várnánk megváltást önmagában egyetlen

módszertől is. Ameddig nincs egyéni gyakorlás, belátás és törekvés önmagunk folyamatos meghaladására, addig egyetlen módszer sem hoz eredményt.

Az indiai klasszikus zene fantasztikus gazdagsága megőrizte ősi sajátosságát, a kötöttségek és az improvizáció helyes arányait, meghagyva a zenének és a zenésznek a pillanatra való reflektálását, ellentétben az európai klasszikus zene szigorú notáció-központúságával. Csodálatos, katartikus élmény hallgatni ezt a zenét, európai füllel szokatlan, de egyben lenyűgöző is ennek többrétegűsége, összetettsége. Egyszerre rendelkezik kötöttségekkel és improvizációs tartalmakkal, vagyis ez utóbbi révén leképezi az embernek a jelenhez való viszonyát is, hiszen az életben is bizonyos értelemben improvizálásra vagyunk kényszerítve. Hordozza a régit, az állandó elemet, de az újdonság erejét és az egyszerűséget is. Nem ebbe az irányba kellett volna fejlődnie az európai klasszikus zenének is?

A nyugati zene is nagyon sokáig tényleg ebbe az irányba haladt. A humanizmus korszakában aztán fordult a kocka, és felbukkant egy olyan jelenség a zenében, amelyre nincs példa más civilizációk zenéjében. Nyugati változatában a zenei opusz azért idegen a tradicionális kultúráktól, mert megszakítja a hagyomány folytonosságát, és – a modern tapasztalat jegyében – újból és újból „előlről” építi fel a zenei jelenséget. Előre imaginál egy feszített felületet, és annak saját törvényei szerint rendez el a zenei elemeket. Keretet ad a zenei gyakorlatnak, s ezzel leválasztja azt az életről, és autonóm idővel ruházza föl. Az opusz tudatosodása azonban hosszas folyamat volt: erősen kétséges, hogy például Machaut, Dufay, Ockeghem vagy akár Palestrina már olyan értelemben tekintette volna alkotásait műnek, mint ahogyan egy festmény vagy szobor kézzelfogható, élesen elkülönülő műtárgy. Ez valószínűleg még a 17. századra is áll, amikor már szórványosan elkezdtek opusz-számozást használni. Aminek mentén a zenéket egészen a 19. századig azonosították: a műfaj. Amit mi a romantikus esztétika jegyében egyedi individuális műalkotásként kezelünk, az csupán műfajának egyik megvalósítása.

Liszt gyakran improvizált, Bartók se mindig ugyanúgy játszotta a már leköltözött művet. Nem kellett volna meghagyni egy erre vonatkozó szabadságot az előadóművésznek? Akadtak efféle törekvések a kortárs zenében, de inkább a jazz, azon belül is a free jazz haladt ebbe az irányba és őrzi azóta is ebbéli függetlenségét és szabadságát. Mégis egyre inkább kezd kegyvesztetté válni.

Az utolsó szöveget a második világháború ütötte be a folyamatos tradíció korporsójába. Ha egymás mellett meghallgatunk egy 1910-es és egy 1980-as hangfelvételt, többnyire éles különbség tapasztalható hangszerteknikai sterilitásuk és művészi autenticitásuk között: a korábbi felvétel hangszerteknikailag nem mindig steril, művészileg viszont utánozhatatlan hitelességet sugároz, valamint, ami megtanulhatatlan, és ami éppoly valósan érzékelhető, mint amennyire nehéz körvonalazni, pontosan miben is áll ez a hitelesség. A későbbi felvételek technikai sterilitása annak jele, hogy a zene körül elfogyott a kultúra, melyből táplálkozhatna. Ami megmaradt: a kotta. Egy német zeneműkiadó, Georg Henle már néhány évvel a világháború után elkezdte kiadványaiban minőségi védjegyként alkalmazni az Urtext (összöveg) megjelölést. Ezzel olyan kiadásokat jelölt, amelyek lehántják a kottaszövegről a ráakódott későbbi rétegeket, és helyreállítják annak eredeti, szerzői alakját. Csakhogy eredeti alak szinte sosem, már a szerzői kotta is interpretáció, és már a szerző is interpretátor. Elterjedt egy steril kottakép, egy tudományos preparátum, amely a hitelesség jegyében éppen a zene nyelvként való kezeléséről beszél le a játékost, az egyetlenről, amitől a játék valóban hiteles lehetne.

Ez a close reading a második világháborút követő korszak pánikszzerű menekülését jelképezi mindentől, ami az ideológia gyanúját ébresztheti. Ennek a kommunista és a náci téboly felől nézve egyébként érthető aggodalomnak egyik vadhajtása volt az ideológia és a tradíció, valamint az ideológia és a világnézet fogalmainak összemosása. Azt hitték, ha kilúgozzák életünk-ből a tradíciót és a világnézetet, akkor minden a rendes kerékvágásba kerül. Azt hitték, újrakezdhető a történelem; azt hitték, hogy a jó nem egyéb, mint a rossz hiánya, és hogy lehetséges élni tradíció és világnézet nélkül. Sokan ma is ezt hiszik. Az eredmény jól látható a Nyugat mai állapotán.

A jazz területén, már amennyi meg tudom ítélni, 1945 után a legdöntőbb változás a radikális szerepváltás volt. A kortárs jazz elszakadt eredeti szórakoztató funkciójától, és a kortárs klasszikus zene avantgárdizmusaihoz közeledett: felszabadult a modellek alól (free jazz), és atonálissá lett. Egy másik szálon pedig Bach-feldolgozások révén közeledett a klasszikus repertoárhoz. A jazz világa készen áll arra, hogy a klasszikus hagyománnyal való kapcsolatai az oktatásban intézményes formákat vegyenek föl. A jazz egyrészt a *szját* hagyományával szembeni nyitottsága révén mások felé is könnyen nyit; másrészt fölmérte, hogy neki is szüksége van a klasszikus képzésben megszerezhető tudásra. Ellenállás inkább a klasszikus zene oldalán van. A kultúrpolitikának ötlete sincs arra, hogy a mai populáris kultúra környezetében mit lehetne kezdeni a mára minden ízében elavult, jó kétszáz-kétszázötven évvel korábbi viszonyok közepette létrejött klasszikus paradigmával; de a helyzet az, hogy egy ilyen összeépülést nem is lehetne

pusztán adminisztratív úton elrendelni. Ehelyett a már meglévő spontán folyamatokat kellene tudatosítani, támogatni és fölerősíteni. Pillanatnyilag a helyzet úgy áll, hogy a klasszikus képzettségű zenész nem tud improvizálni, és zenei neveltetése a kulturális magasabb rendűségeen nyugszik, ahonnan nézve az improvizáció megvetendőnek, alacsonyrendűnek 21 tűnik. A klasszikus paradigma ára tehát egyfajta kulturális rasszizmus. A klasszikus képzettségű muzsikust a zenének nem létrehozására, hanem interpretálására készítik föl. Egyfelől nem modelleket és mintákat, hanem készterméket tanul, másfelől a késztermékre nem mint modellre, hanem mint érinthetetlen kinyilatkoztatásra tekint. (A 19. század végén a megadott témára való fúgarögtönzés még a budapesti Zeneakadémia zongorista hallgatóinak felvételi követelményei közé tartozott!)

Említetted Ernst Ferand nevét, az osztrák zenepedagógusét, aki a *Die Improvisation in der Musik* című, 1938-ban megjelent művében rávilágít az improvizáció és a reformpedagógiák szelleme közötti hasonlóságra. Bátor kezdeményezésnek számított ez a '30-as években? Ferand ráirányította a figyelmet egy olyan zenei eljárásra, mint a *contrapunto alla mente*. Mi értünk e fogalom alatt, és miért bír ez nagy jelentőséggel?

Ferand elsősorban a forráskutatás terén végzett úttörő munkát. Könyvét ahhoz a vonulathoz sorolom, amelybe Huizinga ugyanezen évben megjelent híres tanulmányát, a *Homo ludens*-t is – nem véletlen, hogy Ferand hivatkozik is a játék fogalmára, sőt magára Huizingára is. Ferand üzenete, hogy az improvizáció a zenetörténetnek nem ad libitum járuléka, hanem hajtóereje. A könyvét elborító ideológiai katyvasz miatt ma mégsem illik hivatkozni rá. Én magam is inkább pofozógépnek használtam szegény Ferandot, bár bevallom, hogy sok forrásról épp az ő könyvből szereztem tudomást. Ő volt a kályha, ahonnan elindultam.

Ferand hosszú ideig Dalcroze intézetében oktatott; ezért, hogy Ferand a zenepedagógia felől intézte kérdéseit az improvizációhoz. Ernst Haeckel a két világháború között rendkívül divatos, 19. századi „biogenetikus törvényét” követve úgy vélte, hogy a zenét tanuló gyermek egyéni fejlődésének kicsiben meg kell ismételnie a zenetörténeti fejlődés stációit, vagyis ontogenezise során keresztül kell mennie a filogenezisen. Ez már magában rejti a föltételezést, hogy a zenetörténet a képlékenyebb, szabadabb formák felől halad a szilárdabbak, kötöttebbek felé, ami Ferand súlyos tévedése volt.

Bár nem ő a *contrapunto alla mente* újrafölfedezője, annak forrásait kétségkívül ő tárta föl módszeresen. Ez a megjelölés foglalja össze az egyházi csoportos vokális improvizáció típusait. Amikor reneszánsz kori festményeken

néhány szerzetest látunk egy állványon fekvő kódex előtt, akkor a kép nagy eséllyel contrapunto alla mente éneklést ábrázol: minden énekes az írásban rögzített cantus firmust fixírozza, de csak egyikük vagy néhányuk az, aki énekl is azt. A többiek íratlan szólamot illesztenek hozzá. Hogy mi

22 ennek a jelentősége? Az, hogy Nyugat-Európa hétköznapi liturgikus eseményein évszázadokon át többnyire nem írott zene, hanem csoportos vokális rögtönzés, legegyszerűbb és leggyakoribb formájában kétszólamú, ún. diszkanténeklés szólt. Ezt oktatták Nyugat-Európa scholáiban már nyolc éves kortól kezdve. Mai antológiák, tankönyvek hallgatnak erről az évszázadokon át megkerülhetetlen zenélési formáról csak azért, mert az nem csatornázható be az autonóm műalkotás romantikus-modern esztétikájába.

Miért halt el a polifon énekes rögtönzés? Miért nem folytatódott ez a rákövetkező korokban, hiszen leegyszerűsítve, csupán egy technikáról beszélünk.

Éppen azért, mert technika, és nem a technika végeredménye! Kényelmesebb készterméket fogyasztani, mint a terméket nekünk magunknak állítani elő; kényelmesebb egyszerűen leénekelni, amit valaki előzőleg végig gondolt és előírt számunkra, mint nekünk magunknak találni ki az énekelni valót. A polifon rögtönzést a kockázatási hajlandóság csökkenése kezdte ki. Több szólamban rögtönözni magas kockázatú tevékenység, és ha nem komoly szakmai fölkészültséggel művelik, akkor csúfosan végződhet – számos szöveg tudósít arról, hogy sokszor tényleg csúfosan végződött. Az ilyen források jótékonyan megóvnak bennünket attól, hogy idealizáljuk a korábbi évszázadok zenei gyakorlatát, a rögtönzést valamiféle velünk született, ösztönös jelenségnek véelve... Ezeket az eljárásokat régen is ugyanúgy meg kellett tanulni, mint bármi mást; hogy ez akkor könnyebb volt, annak oka, hogy a zenét egy alapvetően memoriális társadalom vette körül. Az íratlan zenélési eljárások el-sajátítása ráadásul sokkal több időt vett igénybe, mint a modern korban egy írott zenemű memorizálása. Másrészt a humanizmus szelleme életre kelti a nyugati zene klasszicizálódási folyamatát, amelynek egyik legfőbb megtestesülése a zenei opusz. Ez elkerülhetetlenül az opuszban megtestesülő egyéni alakítás fölértékelődéséhez és a váratlan hibákkal, disszonanciákkal fenyegető csoportos énekes rögtönzés leértékelődéséhez vezetett – már csak az felelt meg, ami ellenőrizhető volt.

Bármilyen furcsán is hangzik, írod, írásban komponált zene a 16. századig bezárólag nem norma volt, hanem inkább kivétel. Ez azt bizonyítja, hogy a régen közismert zenék ismeretlenek maradtak mára, főként a tudomány számára. Ez a hiátus hogyan tölthető be, miként orvosolható utólag? Egyáltalán, miféle zenetörténet lenne korrekt, elfogadható?

Valóban: azokat az írott zenéket, amelyeket mi magától értetődően azonosítunk a reneszánsz korszakkal, a 14–16. századi népesség túlnyomó része sosem hallotta. Egyfelől a ma számon tartott, írott zenék nagy részéhez csak az az elenyésző kisebbség fért hozzá, aki bejáratos volt az uralkodói udvarokba, főúri kastélyokba, érseki palotákba. Másfelől az uzuális zene jelentős része íratlan maradt. Mindig az uralkodó rétegek javai, épületei, kultúrája marad fenn leginkább. Ez azonban nem valamiféle hiányosság, hanem éppen annak jele, hogy az alsóbb néprétegeknek még megvolt a maguk kultúrája és abból fakadó önazonossága.

Hogy hogyan pótolhatjuk az íratlan zenék helyén tátongó űrt? Csakis egyféleképp: ha a klasszikus hagyományt nem bámuljuk, hanem használjuk. Ahogyan a *Nagyság* című versében Weöres Sándor írta: „Munkámat használni lehessen, ne szajtátva csodálni.” Mi viszont a klasszikus zeneműveket szajtátva csodáljuk, mert írott, definitív alakjuk felől, nem pedig alapanyaguk, a nyelv felől közelítjük meg azokat. Végző soron a zene mindig íratlan; sosem szakad el maradéktalanul memoriális eredetétől. A komponálás jelentős része is a memóriában zajlik; a lejegyzés, amelyet a köztudat könnyedén azonosít magával az alkotás művelésével, valójában utólagos folyamat, egyfajta pecsét. A lejegyzés változtathat valamit a végző alakon, de csak ha ott van alatta a struktúra vasszerkezete. Memoriális struktúrák nélkül, a semmiből nem lehetne semmit lejegyezni. A zenemű papírra kerül, de nem papíron születik.

Ha utolsó mondatoddal arra kérdeztél rá, hogy – az eddig mondottak nyomán – milyen alapelvek alapján írnám újra a zenetörténetet, akkor három ilyen elvet tudok említeni. Az első: fölszabadulás az újdonság, vele a fejlődés, a történelem, a lineáris időuralma alól. Ne tegyünk erkölcsileg magasabb polcra valamit egyedül azért, mert a technikája új! A másik: búcsú az opuszközpontú megközelítésektől. Amit ma zenetörténetnek neveznek, az alapjában véve még mindig a művek története, vagyis torzít. A harmadik: a gyorsan változó stílusok helyett a hosszú távú jelenségeket állítani a történet középpontjába, mint amilyen például az el-lenpont, amely, szemben a művekkel, a folyamatosságot képviseli, és minden korstílusba be tud épülni. De ilyen, hosszú távú folyamatnak tekintem a tradicionalitás és a modernitás harcát is, amely annak a gyors stilisztikai változásokra épülő folyamatnak mélyén húzódik, amelyet gyanútlanul zenetörténet címen szoktak tanítani nekünk.

Mary Carruthers *Book of memory* című könyvét is említed, mely azt a tényállást közli, hogy a memorizálás a középkorban oktatott eljárásai között fontos szerepet kapott a megtanulandó szöveg fizikai elhelyezkedésének

vizualizációja. Mit jelentett énekelni és zenélni a középkor emberének, miért és miben álltak közelebb az archaikus kultúrához, mintsem a modernhez?

24 A középkor embere számára az éneklés egyet jelentett a fejből énekléssel. Amikor a zenei írás megjelent, a memorizálást szolgálta, nem pedig a megszólaltatást. Ez még az ún. Notre-Dame iskola idejére is áll, amikor már léteztek három- és négyszólamú zenék. A 12–13. századi *Magnus liber organi*, a korai többszólamúság egyik átfogó gyűjteménye például tenyérnyi példányokban maradt fenn. Egy ilyen apró kódex alkalmatlan arra, hogy homályos templomi térben olvassák. Arra alkalmas, hogy fejből megtanulják, ami benne van, és a liturgiában kotta nélkül énekeljék.

Ameddig az első neumák a 9. század táján meg nem jelentek a szövegsorok fölé beszusakolt apró jelek formájában, addig az európai zenének nem volt írott képmása. De a neumák csakis arra voltak alkalmasak, hogy a már ismert dallamot földézzék. (Különös, hogy az első írott zenei jelrendszerből a hangsúlyok és az előadási árnyalatok sok esetben pontosabban visszakereshetők, mint a konkrét hangmagasságok.) A nyugati zenetörténet legnagyobb zsenijeinek egyike: Arezzói Guido kellett ahhoz, hogy a neumákat az első ezredforduló táján egy vonalrendszerre helyezték, melyben a vonalak egymástól terctávolságra vannak, a vonalrendszert pedig különböző kulcsokkal lássák el, hogy ezáltal egyetlen jel több hangmagasságot is jelölhessen. A neumák ezzel hirtelenalkalmassá váltak konkrét hangmagasság rögzítésére, így nemcsak régi dallamok váltak földézhetővé, hanem újak is kitalálhatókká és rögzíthetőkké. Nem csodálkozom azon, hogy Guidót elüldözték Pomposából: a dallamok tanulási ideje olyan radikálisan lecsökkent, hogy a klérus megrémült, és e nyereségben az ördög művét látta. Guido rendjénél, a bencéseknél egy átlagos szerzetes naponta öt-hat órát töltött a dallamok memorizálásával; így is többnyire hosszú évekbe telt, amíg végére jutott. Nem sok olyan figura nyüzsög a történelemben, akiknek találmányai – idetartozik a szolmizálás is, Guido harmadik zseniális leleménye – ezer év múltán is használatban vannak.

Mikortól használják az európai zenében az improvizáció fogalmát, mikor és hol bukkan föl először?

Főnévi alakjában nagyon későn, a 19. században. Valójában az itáliai improvizatorék, a rögtönző költők megnevezése származott át a zenére. Csakhogy nettó félreértés volt az improvizatorékban azt a semmiből teremtő őserőt látni, amellyel a romantika felruházta őket. Valójában ők is memoriális modellek, formulák és idézetek gazdag repertoárját használták – a gyorsírással lejegyzett improvizaták tanúsága szerint bámulatos leleményel.

Ex improviso vagy ex improvisus alakban viszont a szó már a 13. század zeneelméleti forrásaiban előfordul, és magától értetődik, hogy ilyenkor mindig cantus firmus alapú, kötött rögtönzésre vonatkozik. A szabad improvizáció kései tünet, a 16. századnál korábban nem mutatható ki (legfőljebb a billentyűs zene területén). Ezeket az eseteket azonban nem szabad modern kori free improvisationként elképzelni: a premodernitásban a zenei tér s vele az egész kultúra monolit volt, így a rögtönzéskor főleg használt nyelvi készlet szükségképp megegyezett az írott művek nyelvi készletével. Egy monolit kultúrában minden közel esik egymáshoz, minden hasonlít egymásra, és másodlagos kérdés, vajon történik-e írásos rögzítés vagy sem, vagy hogy ki a szerző.

A 19. század előtt „improvizáció” helyett a zenészek szótárában az adott eljárás neve volt forgalomban: contrapuntizzare, diminuire, preludare, cantare sull’organo, accompagnare stb. Ezek a megjelölések mind cselekvést jelölnek, vagyis arra utalnak, hogy a zenei folyamat közvetlen aktivitás révén áll elő. A modernitás előtt nem úgy gondoltak a zenészre, mint aki reprodukál vagy interpretál egy már előzőleg készen álló valamit, hanem mint aki cselekszik, történetesen hangokon keresztül. Nem úgy, mint aki szemben áll azzal, amit értelmez, hanem mint aki maga is részese annak, amit csinál. Ezek a zenei cselekvések tették ki magát a zenei gyakorlatot; a premodernitásban nem lehetett „általában” zenélni; nem volt semmiféle norma, amihez képest ezek az eljárások kivételnek számítottak volna.

Azt írod, hogy a premodern zenében a két elem, a kitalálás és a visszaadás megkülönböztetése nem létezett, a 19. század előtti zenében ugyanis nincs mit „visszaadni.” Azt próbálsz igazolni, hogy a premodern muzsikussal semmit nem interpretált és nem is reprodukált. Ehelyett jelenlétet hozott létre. Mit értsünk pontosan e jelenlét alatt?

Reprodukcióhoz, interpretációhoz kell mű, amit reprodukálnak vagy interpretálnak. Csakhogy az opusz a 19. század előtt nem olyan módon létezett, mint később. Ahogy már korábban utaltam rá: a komponált zene a 19. század előtt nem létesített „új világot”, mert nem volt rá szüksége: a zene a létező világba volt beágyazva, vagyis részese volt az életnek és alkalmazkodott ahhoz. Akárcsak a jazz, nem volt teljesen zárt és befejezett, és nem volt egyetlen, érinthetetlen alakja, így helyet tudott hagyni a játékos jelenlétteremtése számára.

Jelenléten azt a csalhatatlan tapasztalatot értem, amikor lelepleződik, hogy az idő is az időtlenben van. Akkor vagyok jelen, amikor eltűnik

számomra múlt és jövő, és kiderül, hogy csak az időtlen pillanat a valóságos. A játékos a pillanatba mint a kockázat maximumába helyezkedik, és ekkor valami igaz születik.

26 Eliade az ünnep eredeti, archaikus értelmét úgy nevezte: az idő megújítása. Megújítani az időt annyi, mint felfrissíteni hamar halványuló emlékezetünket az idő pillanat mivoltáról, arról, hogy a lineáris idő: illúzió – csupán forma, melynek segítségével képesek vagyunk meg tapasztalni a lét eredendő szentségét. Eliadét igazolja a magyar nyelv is, amelyben az idő és az üdv etimológiája azonos. A modern tudat számára viszont az idő merőben szekuláris, mérhető folyamat, vagyis egyedül az idő horizontális vonatkozásáról vesz tudomást, a vertikálisról nem.

A jelenlét a zenében, a művészetben megújítja az időt és ezzel visszavezet bennünket önmagunkhoz. Az idő ekkor abban a boldog szégyenben születik újjá bennünk, amelyet átélünk, amiért hagytuk létünk középpontjából lényegtelen történések által újból meg újból elsodorni magunkat.

„Az Európán kívüli (főleg indiai, iráni, japán és különböző afrikai) zene-kultúrát tanulásaival megtermékenyült középkor- és jazzirodalomban fogalmazódhatott meg a megközelítés, mely az improvizáció megjelölésben rejlő 'előreláthatatlanságot' a külvilág változó ingereire adandó válaszként értelmezi. Amit improvizációnak nevezünk, valójában a zene felől adott válasz az idő visszafordíthatatlanságára és a pillanat egyszerűségére.”, írod. Az improvizáció jelenségében azonban egyetemes dologról van szó, mintsem csak zenei fogalomról, áthatja a létezés teljes területét, alapvető helyzetünkre reflektál.

Pontosan. A művészetekben az improvizáció csupán emfatikus megjelenése egy egyetemes jelenségnek. Az improvizáció végső soron a belső szabadság létformája. Még beszélni vagy cselekedni is csak úgy tudunk, ha rábízzuk magunkat egy magasabb erőre, ha megnyílunk előtte és átengedjük magunkat annak. Valójában minden, amikor valami lényegit és emlékezetest élünk át, mindig, amikor igazán élünk, egy egomentes „másállapotban” vagyunk, amelyben halottak leszünk önmagunk számára, ahogy a buddhisták és a keresztény misztika egybehangozóan állítja.

Műved arra az egyetemes problémára keresi a választ, de egyben megoldást is kínál arra, hogyan lehetne megreformálni a zenészképzést, a zenepedagógiát, hogy az kialakíthassa viszonyát az improvizáció lényegét (Szabados György szavaival: „a Teremtő ősi gesztusát”) érintő helyes álláspontját, majd ezt megfelelő módon beépítse az oktatásba. De ehhez a változáshoz egyben a gyökeres világ-, művészet- és valóság szemléleti

váltásra is szükség lenne. Érti-e a mai világ és a zenei társadalom ebben a saját felelőségét? Miért nem észlelni a maga mélységében ennek a problémának a jelentőségét?

Mindent összevetve: nem hiszek abban, hogy léteznének pusztán zenei problémák. A válság egyetemes, sőt a válság: maga a történelem. Amit mi a zenepedagógia válságának érzékelünk, az valójában ugyanaz a válság, amelyet egyébként a gazdaságban, a művészetekben vagy a politikában érzékelünk. Nincsen válság rajtunk kívül. Minden válság visszavezethető az egóra, arra a téveszmére, hogy csak mert külön teste van, az ember önálló, elkülönült lény. A modern ego olyan, mint egy megőrült hullám az óceánban: „Én nem az óceán vagyok! Én intézem a hullámozást!” – hogy a következő pillanatban máris eltűnjön, és másik hullám lépjen a helyébe. Az emberi szintlépéshez egyetlen dolog szükséges: megtapasztalni a tudat egyetemességét. A tudat nem „az én tudatom” – a tudat mindenkiben ugyanaz a tudat, és ez nemcsak az emberre, hanem valamennyi lényre igaz. Ma messze vagyunk attól, hogy ez a tapasztalat közkeletűvé váljon: mindenki kívülről várja a megváltást, mindenki arra vár, hogy majd valaki megmondja a tutit és megmenti őt. Hát nem fogja. Csak az önmagunkon végzett munka segít, mert helyettünk senki nem tud kilépni az egónkból.

¹ *Jelképtől jelig. A kreativitás elvesztése a modern Nyugat zenei gyakorlatában.* Budapest: Typotex, 2019.