

délyes klasszicista skatulyában. Mára dugig telt ez a skatulya, nem könnyű eligazodni benne. A régiek által támasztott egyetlen követelmény, amely a klasszikus zene valamennyi fajtájára, legyen az régi, új, pop, rock, hosszú vagy rövid, egyformán érvényes: függetlenség a múltó divattól. Ami klasszikus, az öröklétre pályázik. Ezért aztán „*senkitől nem lehet elvárni, hogy a régiekről eldöntse: klasszikusak-e vagy csak régiek*” – mondta Friedrich Schlegel, a nagy romantikus. „*Ez mindig a maximáktól függ.*”

Az bizonyos, hogy a zenetudósok derekasan megküzdöttek azokért a maximákért, amelyek viszonylag átlátható területté rendezték a klasszikus fogalmi labirintust. Carl Dahlhaus például különbséget tett „*korszakfogalom*” és „*normatív értékfogalom*” között, és mivel a klasszikus hármasság ideája egy harmadik, magasabb érvelési szintet is szükségessé tett, bevezette a klasszika „*stílusfogalmát*”. Ennek köszönhetően könnyedén alárendelhetővé vált a pre- és a késő klasszikus kor a bécsi klasszikusoknak (Haydn, Mozart, Beethoven), és tisztán el lehetett különíteni a kora klasszikus Haydnt az érett klasszikus Haydntól, valamint a klasszikus Beethovent a romantikus Beethoventól. Az persze elgondolkodtató, hogy a franciák Beethovent úgy, ahogy van, romantikusnak tartották, egyszerűen azért, mert Franciaországban nem a tizennyolcadik, hanem a tizenhetedik századot tekintik a klasszika évszázadának. Így aztán szükségessé vált, hogy a korszak-, a stílus- és az értékfogalmat a nemzeti kérdés alá rendeljék. Mindez azonban nem sokat használt. Ugyanis a zeneértő, amint elhagyja az iskolapadot, és a piszkos anyagiak miatt a zeneipar alsóbb régióiba, a rádiókhoz vagy a szerkesztőségekbe ereszkedik alá, elfelejtheti a stílust, a korszakot és az értéket. Megtanulja az egyetlen maximát: klasszikus az, ami kerek és egészséges. Klasszikus az, ami virágzik, de gyümölcsöt nem terem; ami következmények nélkül jár, megszokott és eladható; no és lehetőleg ne tartson tovább három percnél.

„*Világosság, mérték, logika*” – így határozta meg antik mintára a francia költő, Nicolas Boileau-Despreaux a klasszika paramétereit. Ha minden a kívánságoknak és a maximáknak megfelelően alakult volna, akkor a reneszánsztól, tehát körülbelül Monteverdi ORFÉO-jától kezdve zavartalanul uralkodhatna a klasszika mint normatív korszak- és stílusfogalom. Sajnos azonban nem egészen így alakult. Talán túl későn jutott eszünkbe, hogy a latin *classicus* melléknév, amelyen az egész hatalmas, szerteágazó nyugati fogalmi építmény nyugszik, eredetileg semmi más nem volt, mint a legfelső adó kategóriába sorolt római polgárok megjelölése. A pénz a norma és a forma: klasszikus felismerés, mindenképpen egybevág a pénz közismerten élénkítő hatásával. Mi van még hátra? Természetesen az idevágó klasszikus idézet. Íme. Brecht: „*Klasszikusaink a legsötétebb, legvéresebb korokban éltek. És ők voltak a legdurvább, a legoptimistább emberek.*”

Mauricio Kagel

A FRAKK

Az egyenruha képes a leghatásosabban imitálni az egységességet. A szemlélő az egyenruha segítségével könnyen átláthatja, hogy viselője éppen a nyilvánosság előtt tevékenykedik, más szóval szolgálatban van. (És a katonai szervezetekhez hasonlóan a zenészek is a „szolgálat” kifejezést alkalmazzák meghatározott időben végzett foglalatosságukra.) Tehát nem holmi tetszőleges ruhadarabról beszélünk, hanem világosan megfogalmazott funkcióval bíró kellékről. A frakk-kényszer alapelve egyszerű. Vala-

mennyi előadó egységes ruházata azt szolgálja, hogy az egyén phüszisze háttérbe szoruljon, és ezzel egyidejűleg az együttes zenei teljesítménye kerüljön előtérbe. A vélt anonimitástól a hallgatóságra gyakorolt hatás erősödését várjuk. A sokféleség kárhözatos, mert eltereli a figyelmet a zenéről.

Ugyanakkor a közönség is ünnepélyesen öltözött alakokat akar látni a pódiumon és a zenekari árokban, mert tisztában van vele, hogy a partitúrák élő hangzatokká varázslása hagyományosan drága és munkaigényes folyamat, a belépti díjak pedig ennek megfelelően magasak. A közönség látni akarja, hogy az ünnepi ruházat, melyet ő ilyen alkalmakkor magára kényszerít, a zenekarban is megtalálja megfelelőjét. Nem véletlen, hogy bizonyos társadalmi körökben olyannyira népszerű az operabál mint a szezon fénypontja. Itt végre semmi különbség nincs a szolgálatban lévők és a vendégek között (a zenészek szemében a táncparketten forgoló pingvinek válnak előadókká). Ha a zenei világ egyhangúlag úgy határozná, hogy megérett az idő valamilyen új ünneplő ruhára, bizonyára nélkülözhetővé válna a frakk. Ám felmerülne a kérdés: milyen mintához igazodjon az új modell? Némely kísérletek már csúfosan megbuktak, mint például a hetvenes évek fehér garbója. A hangsúlyozottan hanyag elegancia penetráns hiúságot árasztott magából – a frakk, mivel megszoktuk, nem kelt ilyen hatást. Hatvannyolc után, hogy demokratikussá tegyék az előadói gyakorlatot és az új művek bemutatását, többek között azt is eltűrték, hogy a kórustagok különböző színű civil ruhákban jelenjenek meg a színpadon a szigorú, már-már „protestáns” fekete helyett. A látvány legtöbbször nem volt szép, inkább derűtlenséget okozott, és a testi helyett a szellemi jelenvalóság után kiáltott, hiszen egyedül ez legitimálja a zene mint tisztán akusztikus művészet létezését. Azt sem hallgathatjuk el, hogy a hosszú fekete ruhás nők sokkal kellemesebb látványt nyújtanak, mint a frakkos férfiak. Tény, hogy a zenészek a frakkot éppolyan tehernek, mint amilyen hasznosnak tartják, egyszerre érzik szükség-szerűnek és fölöslegesnek. A karmesterek öröme azonban felhőtlen, mert a keményített ing, az ingmell, a keskeny derék és a hát hamis deltája stilizálja az alakot.

Az egyetlen említésre méltó kivétel a komolyzene világában: a kortárs zenei együttesek. Valószínűleg a kisszámú (ám annál lelkesebb) közönség ízlését célzó zeneesztétika logikus következménye, hogy olyan, örvendetesen hanyag öltözködési kultúra nyert teret a kortárs zene színpadán, amely bár egységes, mégis elsősorban az előadó testi jóérzését veszi figyelembe. Egyszerűség, semmi hazug elegancia, decens sokféleség és a merev előírások hiánya – hogy csak néhány premisszát említsünk.

Mindennek ellenére 1962-es *SUR SCÈNE* és 1965-ös *MATCH* című darabjaimban előírásként szerepel a frakk mint az egyetlen autentikus öltözék. Ezáltal dialektikus feszültség jött létre a darab és a hagyományos előadói gyakorlat között, hiszen a frakk viselőinek amúgy súlyos komolyságát megkérdőjelezték a szokatlan akciók. És fordítva: utcai ruhában, „alulöltözötten” előadva, a darabok veszítettek volna komolyságukból.

Ám a kultúra és az öntörvényű folklór mítoszokból és ellentmondásokból is táplálkozik. Éppen a frakk jó példa erre a maga derűs szimbolikájával: a szárnyas kabát nem varázsköppönyeg, amelybe bújva néhány percre képessé válunk bármilyen előadói teljesítményre. Gyakorolni is kell. Ruha teszi az embert – ám a frakk nem csinál zenészt.

A „frakk” szó egyetlen zenei lexikonban sem található. Etimológiája, mint az idegen szavak esetében oly gyakran, jelentésváltozások hosszú története. Az angol *frock* szóból származik, eredetileg a szerzetesek hosszú csuháját jelentette. Beaumarchais 1767-ben sűrűn emlegeti, ami, ha a *FIGARO HÁZASSÁGÁ*-ra gondolunk, érthető is. Ám angol nyelvterületen már egyáltalán nem használják. Helyét a *tails* vette át, ami a frakk esszenciája: a szárnya.