

sebbé válik. Ugyanakkor ennek ellentéte is bekövetkezik: minél sietősebb a riff, annál többször ismétlődik. A mozgás két-három-négy ütem után megfordul, és kezdődik előlről az egész. A riff a lehető legtöbb mozgás a lehető legrövidebb időn belül. Ezáltal a ráismerés olyan intenzív erejű, hogy a riffhez fűződő kapcsolat már-már intim-mé válik. A reklámban a márka éri el ezt a hatást. Egy jó rifftől nem lehet megszabadulni. Az igazán jól sikerült riff nem is fülbemászó: szinte belevájja magát a fülünkbe.

A rockzene korai évei jelentették a riff aranykorát. Ennek külső oka a rádiók slágerműsorainak sikerében rejlik. Amióta ilyen műsorok léteznek, a populáris zene abban különbözik az összes többi műfajtól, hogy a közönség újra és újra hallja ezeket a dalokat, és akármilyen gyakran játsszák neki, soha nem unja el. A riff az ismétlés által ráadásul rövidíti az időtartamot. Van azonban egy belső, zenei alapja is a formulákban való játék népszerűségének: erényt csinál a technikai fogyatékoságokból. Riffet például úgy a legkönnyebb előállítani, hogy barréfogással fel-alá csúszkál a kéz a gitár nyakán anélkül, hogy az ujjak elhelyezkedésén változtatni kelljen. A SATISFACTION (Stones), a WILD THING (Troggs) vagy a SMOKE ON THE WATER (Deep Purple) ilyen darabok.

A jó riff betonszilárdságú alap. A hatvanas évek végén, a popzene professzionalizálódása idején a riffalapra gitárszólót játszottak, hasonlóan a XVIII. század áriáihoz, amelyek egyszerű dalformát igényeltek, hogy a tenor virtuozitása annál jobban csilloghasson. De az igazán jó riff elviseli azt a gitárost is, aki az ötödik és a hetedik bund között nyenyerezik. A példák közismertek. A riff a popzene samanisztikus jellegének szükséges velejárója. Aki nem tud énekelni, de karizmatikus akar lenni, semmire sem jut a riff nélkül. Mint Lou Reed.

A riff a rockzenéből indult, de végigvonult az összes művészetben. Gondoljunk Andy Warhol sorozatképeire. Másutt rövid történetek, miniatűr cselekménysorok tetszés szerinti variánsai. A figyelmünkre látszólag értelmetlen személy létezése az ismétlés által magasabb értelmet nyer. A riff régen bevonult az irodalomba. Raymond Carver *SHORT CUT*-jai például a dinamika és az ismétlés szoros összefüggésén alapulnak. És amikor néhány évvel ezelőtt Ingo Schulze a *LINDENSTRASSE* című tévésorozattal hasonlította össze *SIMPLE STORIES* című könyvét, valami hasonlóra gondolt: Minden új, és semmi sem az, minden előresiet, és minden visszatér; és mindez a legszűkebb térben történik.

Dieter Schnebel

A SIKOLY

Az első, ami az eszünkbe jut, Munch híres képe: tátott száj, rémülten tágra nyílt szem, az arc egészének üreges halálfejyszerűsége: a halálos félelem pillanatfelvétele, maga a kétségbeesés – a sikoly kvintesszenciája.

Sikoltásokkal van teli minden zenedarab, talán nem is egyéb, mint egyetlen differenciált (megkomponált) sikoly. Olykor kétségbeesett, hangos, extrém, legtöbbször azonban énekhanggá lágyított, részletgazdag, kifejező. Ahogyan sikoly is többféle van: okozhatja félelem éppúgy, mint öröm, ijedtség vagy csodálkozás, gyűlölet vagy szerelem. És még mi minden a szélsőségek között! A verista operákban valódi sikolyokat hallhatunk. Korábban stilizált, átesztétizált formában hangzottak fel, a legkülönbözőbb színekben. Klütaimnésztra halálsikolya a színpalak mögött Strauss *ÉLEKTRÁ*-jában – éppen, mert pusztán a hanghatásra szorítkozik – különösen hátborzongató, csakúgy,

mint a megkínzott Cavaradossi hangja, amely áthallatszik a szomszédos helyiségből, kétségbe ejtve Toscát. Egészen más hatást keltenek Trisztán és Izolda eksztatikus sikolyai a második felvonás szerelmi duettjének első tetőpontján, vagy a ritmikus, már-már dzsesszes ringatózás Amelia és Riccardo kettősében, Verdi *ÁLARCOSBÁL*-jában. Megint csak más Otello egyszerre őrjöngő és bénult dühe, amikor azt kiáltja: „Sangue”, vagy Ortrud bosszúéneke a *LOHENGRIN* második felvonásában.

Tény, hogy a fortissimo gyakran a sikolyhoz áll a legközelebb: nemcsak az operában, hanem a nagyzenekari művekben is, Beethoentől Mahleren át a huszadik század zenéjéig. Az igazán szélsőséges sikolyok azonban némák. Marie, amikor Wozzeck leszúrja, velőtrázó segélykiáltást és halálsikolyt hallat, ám Wozzeck fulladása pianissimo, csak a fafúvósok iszonytató „kuruttyolása” kíséri. Jochanaan meggyilkolása odalent a tömlöcben (*SALOME*, utolsó előtti jelenet) szinte hangtalanul zajlik: statikus, tompa dübörgés (a nagydob és a bőgők pianissimo tremolója egy mély hangon), fölötte ismétlődő rövid, éles, fojtott magas hangok a nagybőgőszólóban. (*„Ezt a hangot ne fogjuk le, hanem a húrt a hüvelyk- és mutatóujj közé fogva röviden és erőteljesen húzzuk meg a vonót.”*)

Ezek a zenei megoldások Munch *SIKOLY*-ára emlékeztetnek. Azokban a darabjaimban, amelyek színházszerűen jelenítik meg az artikulációt – a *MAULWERKEN* összefoglaló címet adtam nekik –, van egy hely, ahol az előadó hirtelen kitér a száját, és mint egy lassított felvételen milliméterről milliméterre szűkíti az ajkak közti rést (majd’ két percen keresztül), végül egy hirtelen mozdulattal összecsukja. Ezt a néma akciót a lélegzetvétel elmaradása teszi a sikolyhoz hasonlóvá. A zenében a szünetnek van hasonló lélegzészünetjellege. Gondoljunk csak a többé-kevésbé váratlan szünetekre, fermatákra vagy üres ütemekre Schubert utolsó zongoraszonátájában (B-dúr, D 960): a lélegzet visszatartásának sokkoló pillanatai. És így tovább Webernig, Cage-ig. Ezek a csendes sikolyok, amikor a lélegzet nem kifelé áramlik, hanem bennszakad, szinte elnyelődik, akár a fulladásra vagy a mérges gáz belélegzésére is emlékeztethetnek. Éppen abban rejlik a zene felszabadító, megváltó ereje, hogy ilyen, bizonyos értelemben halálos pillanatok után is folytatódik – sőt olykor boldog véget ér.

Ludwig Finscher

OPUS 1

A zeneszerző bemutatkozása a nyilvánosság előtt alig belátható következményekkel jár pályafutására nézve. Amikor még volt zenei nyilvánosság (ma már alig van, mert a zenei élet „műfajokra”, azaz átjárhatatlan szekértáborokra bomlott), és amikor a szerzők még számolták műveiket (kihalófélben lévő szokás, mert a mű fogalma tűnik el), az „opus 1” olyan volt, mint egy felkiáltójel: most jövök én, és ez az a mű, amit méltónak tartok arra, hogy az egyes sorszámmal lássam el. Az ebben rejlő rizikót némely komponista csak későn ismerte föl (uramisten, és én ezt publikáltam, még hozzá opus 1-ként!). Mindenesetre amióta létezik opusszám, tehát a XVII. század óta, mindig akadt zeneszerző, aki különös gondot fordított az opus 1-ére, csak azért, mert az volt az opus 1. De nem mindegyik. Volt olyan is, aki egyszerűen csak elkezdte, és nem is a legrosszabbak: az *ABEGG-VARIÁCIÓK* ugyan szép darabja Schumann-nak, de kevésbé jelentős, mint a nem sokkal utána komponált zongoraművek. Reger és Pfitzner, kerül-