

Mészáros Blanka

TÖRÉSVONALAK

RENDSZEREK ZENÉN INNEN ÉS TÚL [INTÉS AZ ŐRZŐKHÖZ]

2019-03-28 | **ESSZÉ, INTÉS AZ ŐRZŐKHÖZ**



A modernség egészét átjáró, meghatározó attitűd, hogy „romboljuk le, felejtjük el, ami korábban volt” minden művészeti ág közül talán leginkább a zenében érhető tetten. Az önmagát folyamatosan felülvizsgáló, megkérdőjelező magatartás hirtelen

és beforraszthatatlan törést eredményezett a zenében, ugyanakkor felmerül a kérdés: el lehet-e teljesen szakadni az alapoktól, el lehet-e felejteni a korábbiakat, és valami újat építeni a semmiből?

A modern zene erre a kérdésre többféle választ is adott. Az egyik az atonális zene. Ez, szemben az addig megszokott tonálissal, olyan hangsorokból áll, amelyek nem egy hangnemben vannak, alaphangjuk nincs; tehát nem skálarendek határozzák meg a hangokat, hanem azok tetszőleges összeállításban használhatók.¹ A hangok viszonya egymáshoz: az atonális zene felrúgja a korábbi szabályokat, de semmiképp nem az egész rendszert. A tonális zenét nem kikerüli, hanem ellentétévé válik: ezáltal nem szakad el tőle teljesen. Mi több, a tonális zene így az atonális szabályrendszerének alapja. Abból nyeri értelmét, jelentését, hogy nem az, ami az őt megelőző volt.

Olyan, máig nyitott kérdések merülnek föl az ilyen zenével kapcsolatban, amik megkérdőjelezik, hogy egyáltalán lehetséges-e atonális zenét csinálni. A tonalitás egyfajta központ, centrum volt a zenében – pótolható-e ez másfajta tonalitással?²

nincs kulcsunk hozzá

Meglepő kérdés, hiszen éppen a tonalitást akarja elkerülni. Mégis, szembesülnie kell azzal, hogy az alaphang létezése nemcsak a formáját képi, hanem értelmét is adja a darabnak. Ezt pedig

feltétlenül pótolni kell, hiszen így az atonális zenét nem értjük, nincs kulcsunk hozzá, olyan, mint az anyanyelvünktől eltérő, idegen nyelv.

Képzeljünk el egy embert, aki soha életében semmiféle zenét nem hallott. Aztán, életében először, találkozik zenei hangokkal: meghall egy művet. Ez a mű történetesen atonális darab – vajon nem ez válna az „anyanyelvévé”, nem ezt tartaná alapnak?

Ilyen értelemben mondhatnánk, hogy az atonális zene megjelenésével létrejött valami teljesen új. De az atonális zene jelentésrétegei csak a tonálishoz képest, ahhoz viszonyítva jöhetnek létre.

Az elképzelt ember, aki atonális zenét hall először, talán ezt tartaná normálisnak, de egészen megváltozna az értelmezése, ha később tonális zenét is hallana. Rá kellene döbennie, hogy az atonális zene nem tud a tonális zenétől függetlenül létezni.

Úgy tűnik, kevés volt egy évszázad megszokni, megtanulni, megérteni az atonális zenét. Egy atonális mű még mindig váratlan, formabontó, polgárpukkasztó, még mindig tolmácsra van hozzá szükség. Lehetséges, hogy zsigerileg idegenkedünk az atonális zenétől, s ezen nem változtat az idő?



Brian Siewiorek, flickr.com

A tonalitásra az előző évszázad kezdetéig természeti törvényként tekintettek. Az atonalitás megjelenésével felmerült a kérdés, hogy ez valóban így van-e, vagy mesterséges rendszer. A problémára keres választ az úgynevezett „mégis-kérdés”: nincs-e ebben az újfajta zenében *mégis* valamiféle alaphang?

Az atonális zene atyja, Arnold Schönberg válasza, hogy az alaphang az atonális zenében valószínűleg létezik, függetlenül attól, hogy nem érezni, mivel minden hang természetéből adódóan kiindulópontja egy felhangsornak. A különbség tonális és atonális zene között csupán annyi, hogy a hangoknak ezt a természetes adottságát utóbbi egyszerűen nem engedi érvényesülni.³ A hangok így pusztá hangfokokká, hangpontokká válnak, kiszabadulva természetes környezetükből, felhangok nélkül.⁴ Az idegenkedés ettől az új zenétől tehát természetszerű, zsigeri. Abból fakad, hogy nem szakad el az elődeitől, mi több, éppen azáltal létezik, hogy valamit nem csinál, amit korábban csináltak. Kizárólag abban a struktúrában van értelme, amiben a tonális zene ellentéte tud lenni. Mélyebb értelmét, jelentésrétegeit kutatva láthatjuk: azzal, hogy a zenei hangokat pusztá pontokká, természetes közegükből és viszonyaikból kiszakított fokokká teszi, a korábbi, tonális zene egyik adottságát használja fel: mégpedig azt, hogy ezt egyáltalán meg lehet csinálni.

Az atonális zene kétségkívül tartalmaz teljesen újszerű, eddig ismeretlen elemeket, de mindent összevetve is legfeljebb új látásmód, irányzat. Ha azonban el akarunk szakadni az alapoktól, egészen másfelé kell indulni. Nem csupán a hangok viszonyait kell megváltoztatni, hanem magukat a hangokat.

csend-darab

1952-ben John Cage amerikai zeneszerző megkomponálta *4'33"* című, háromtétéles, bármilyen hangszeren előadható darabját. A mű beceneve „csend-darab”, tartalma négy perc és harminchárom másodperc teljes csend, de legalábbis a zenei hangok hiánya. Az előadó nem szólaltatja meg a hangszerét.

A darab érthetően igencsak különböző reakciókat váltott ki a közönségből: radikálisan szembement minden korábbi elképzeléssel a zenéről. A műről. Arról, hogy az alkotó, a befogadó, az előadó létezhet-e abban a formában, amiben addig létezett.

Ez a fajta zene nem szemben áll, nem lázad, nem a korábban létezőre épít. Hanem valami teljesen újat ajánl: nem csupán új látásmódok, irányzatok alakulnak ki – a zene *mást is bevon*. Az addig értelemszerűen használt zenei hangokat felváltják a zajok, zörejek. Olyan ez, mintha a költészet hirtelen nem szavakból állna. De amíg a

költészet soha nem lesz képes elszakadni a nyelvtől, a zene meg tudta tenni, hogy elszakadjon az önmaga által generált zenei hangoktól, és visszatérjen mindahhoz, ami fizikailag hallható, de esztétikailag saját rendszerében nem értelmezhető. Elkezd magára figyelni. Arra, amit eddig megtagadott. Újraértelmezi magát.



Szymon Buhajczuk, flickr.com

Ez az újraértelmezés az experimentális zene megjelenése.

Visszatérve előző példámhoz: gondoljunk megint az emberre, aki még soha, semmiféle zenét nem hallott. Ha megmutatnánk neki egy zenei hangokból álló darabot, majd egy zajokból, zörejekből állót, nagy valószínűséggel különbséget tudna tenni a kettő között. Érzékelné, hogy a két darab jellegét tekintve más, nem úgy, mint

az ember anyanyelve és egy idegen nyelv, vagy mint a tonális és atonális zene. Érzékelni tudná, hogy a két mű másból dolgozik, nem illeszthetők ugyanabba a rendszerbe. Észlelné a zenei hang és zaj között feszülő határt.

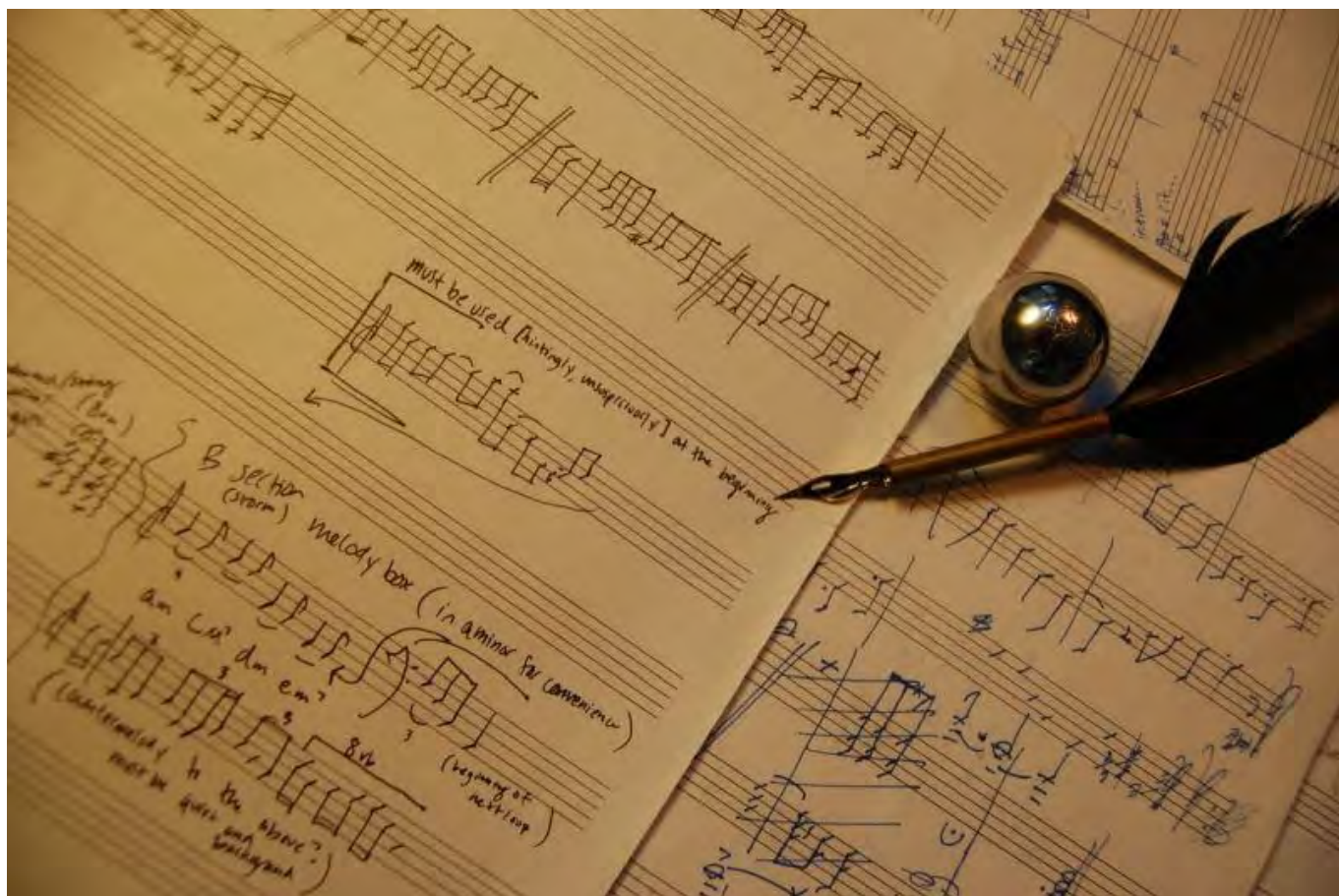
Az experimentális zene ebből az éles törésből nőtte ki magát. Megjelenésével lényegessé, sőt, hangsúlyossá vált minden, ami korábban kívül rekedt a zene határain. John Cage *4'33"* című darabjában a központi szerep nem a csendé, hanem mindené, ami a zenei hangok hiányába belefér. Lélegzés, köhögés, padlórecsegés, kopogás. A kintről beszűrődő zajok. A korábbi zene kizárólag a rendszerrel számol, azon belül újít, változtat – a véletlennel nem. Az experimentális zene a véletlenből indul ki, abból, hogy a zenei folyamatokat véletlenek határozzák meg. Nem a rendszer, még csak nem is az ízlés. Az experimentális zeneszerzőket az érdekli, hogy mi *lehet*.

a puszta mű

Többé nem a kotta, nem az előadó értelmezése, hanem a szituáció a lényeg, amiben a hangok keletkezhetnek, minden más ennek alárendelt. A darab egyedisége nem a különböző előadásokban, hanem az előadások különbözőségében rejlik, vagyis a hangsúly az interpretációról a puszta műre kerül.

Az experimentális zenében az előadást folyamatnak tekintik, amit az anyag ural. ⁵ Valójában elfogadja és felhasználja, hogy egyetlen előadóművészet sem tudja kirekeszteni a véletlent. Bármilyen leírt, lekottázott darab különböző interpretációkban és szituációkban kerül előadásra, de önmagában, kottaként semmi: olyan, mint egy jelentésétől megfosztott nyelv, amiben a hangsorok mögött nem rejtőzik értelem. A darab minden megvalósulása különböző jelentésrétegeket nyit meg, a leírt kotta élővé, értelmessé válik a megvalósulás során. De ezek a jelentésrétegek soha nem lehetnek pontosan ugyanazok – ez az experimentális zene kiindulópontja. Az experimentális zene számol a kiszámíthatatlannal, pontosabban, nem számol semmivel; semmi sincs előre meghatározva, elrendezve.

Michael Nyman *Experimentális zene* című kötetében ennél tovább is megy: azt állítja, hogy az experimentális zeneszerzőt nem az előadás unikalitása, hanem a pillanat egyedisége érdekli. ⁶ Maga a mű, a darab tehát másodlagossá válik a pillanattal, a szituációval szemben, amiben megvalósul. Felvetődik ugyanakkor a kérdés, hogy vajon a pillanat egyedisége mennyire fakad az előadás unikalitásából.



Delwin Steven Campbell, flickr.com

Az experimentális zene háttérbe szorítja az előadót azzal, hogy a közönséghez hasonlóan őt is elsősorban a darab befogadjává, tapasztalójává teszi. A kiszámíthatatlanság így nem csak az előadó értelmezéséből ered. Cage „csend-darabja” ennek radikális változata, ahol az előadó sem zenei hangot, sem zajt nem szólaltat meg, feladata gyakorlatilag ennyi: *nem zenélni*, de jelenlétével keretet adni a darabnak, *megvalósítani* azt. Az experimentális zene így képes zenei hang nélküli darabokat alkotni, de előadó nélküli darabot nem tud.

A törés, ami a modern zenében bekövetkezett, itt érthető leginkább. Hogy lesz a darabot megvalósító művész előadóból befogadóvá? A zajok megjelenése, a zene újraértelmezése mind annak a következménye, hogy az előadó elveszti eredeti szerepköreit, elveszti a kontrollt a hangok felett, elveszti a jogot, hogy a leírt kottát ő ruházza fel jelentéssel. Előadóból elsődleges megfigyelővé lesz, aki hagyja, hogy a darab gyakorlatilag átfolyjon rajta, és ezáltal váljon darabbá.

értelmezetlen

Így persze a befogadói nehézségek is erősödnek. A közönség semmiféle „támaszt”, kiindulópontot nem kap az értelmezéshez, befogadhatóság tekintetében a szakadék experimentális és nem experimentális zene között nagyon mély, és mélysége éppen az előadóban gyökeredzik, aki nem ad segítséget többé, nem adja alapul saját értelmezését, mert feladata, hogy a puszta darabot mutassa, annak tiszta, *értelmezetlen* mivoltában.

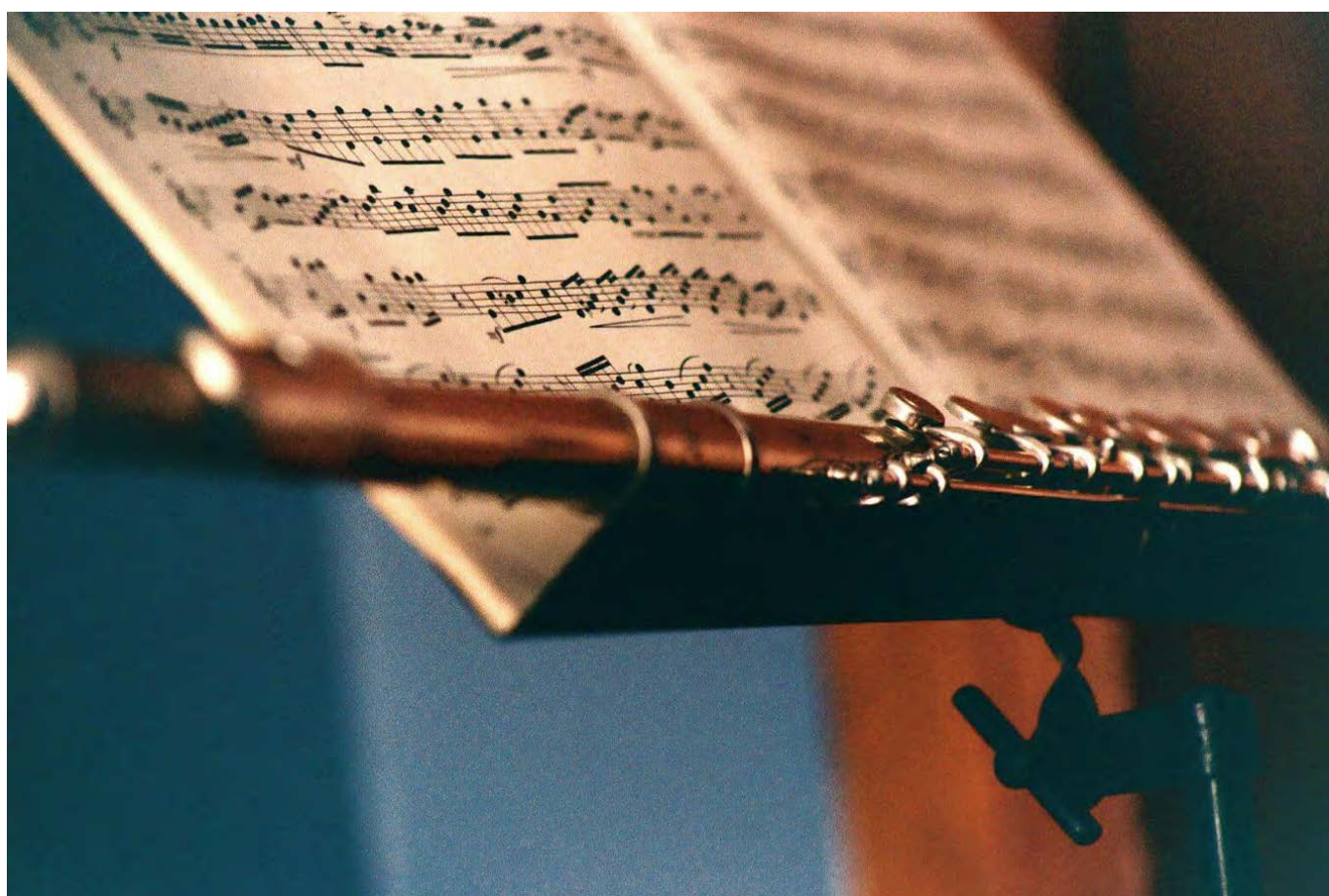
Nyman erre Christian Wolff egyik koncertjét hozza példának, ahol kintről egy hajókürt hangja annyira behallatszott a koncertterembe, hogy hangosabb volt, mint a zene. A közönség arra kérte Wolffot, játssza el újra a darabot, de ő azt válaszolta: „Igazán semmi szükség rá, mert a környezet hangjai egyáltalán nem szakítják meg a zenét.”⁷

A szituáció tehát előbbre való, mint maga a lekottázott darab. Az experimentális zene képes önmagaként nézni egy művet, képes számolni a véletlennel. A darab végtelen számú lehetséges megvalósulásából mindegyikre felkészült, mert mindent a mű részének tart, ami az előadása közben történik.

Az experimentális zenéből hiányoznia kell minden tudatosságnak, ami korábban a zenét zenévé tette. A puszta kotta és a mű között álló közvetítő tudatossága többé nem a kottára, hanem a megvalósult műre irányul, így válik egy külső szemlélőhöz hasonló befogadóvá. A probléma, amit az experimentális zene felismert és amire választ adott, hogy míg egy szöveg olvasásakor a befogadó magára utalt, addig egy darab meghallgatásakor az előadóra, az ő értelmezésére szorul. Ezt a mű és befogadó között álló értelmezést hagyta el.

Cage már említett darabjában gyakorlatilag lehetetlen mindenfajta tudatosság, a darab lényege éppen az, hogy minden rendszert, minden megkomponált zenei hangot száműzzenek.

A kérdés csupán, hogy bár az experimentális zenében látszólag megvalósul a függetlenedés, minden korábbi elfelejtése, az elszakadás minden régitől, nem *túl erős*-e ez a szakadás. Azaz beleeshet-e egyáltalán a *zene* kategóriába, ami semmiben sem hasonlít ahhoz, amit korábban zenének neveztünk? És beleeshet-e az *előadó* kategóriába az ember, aki már nem előadója a darabnak, hanem tapasztalója, megfigyelője?



Dave Kellam, flickr.com

A 4'33"-ban bárki lehetne előadó, a legprofibb zenésztől a zeneileg teljesen képzetlen emberig. Így a zene maga válik lényeggé, az, amelyben – mint Nyman kifejti – a zenei hangoknak nincs többé prioritásuk a nem intencionális hangokkal szemben. ⁸ Eddig

az előadó kísérletezett a darabon, ez az experimentális zenében megfordul, és a darab kísérletezik az előadón.

az ideális interpretáció

Az experimentális zenében, és csak ott. Nem beszélhetünk teljes paradigmaváltásról. Az experimentális zene valóban valami teljesen új rendszert – vagy éppen „antirendszert” – hoz

létre, ez azonban nem vonatkoztatható a korábbi darabokra, másfajta zenét nem lehet így előadni. Ennek megjelenése éles törést okoz, mint láthatjuk, elsősorban nem is a zenei és nem zenei hangok közti különbségek, hanem az előadói szerepek radikális megváltozása miatt. Mert míg egyik esetben az előadó nyitott lehet, sőt, nyitottnak kell lennie a véletlenekre, mert ez teszi őt előadóvá, a másik esetben a véletleneket ki kell zárni, mert az előadott darabnak pontosan annak kell lennie, *ami a kottában le van írva*. Azaz feltételez egy ideális darabot, és a különböző értelmezések, előadások csupán ennek árnyékában létezhetnek, arra törekedve, hogy minél hasonlatosabbak legyenek az ideális interpretációhoz. Ezzel szemben az experimentális zene éppen a sokféleségre épít, nincs semmiféle „ideális darab.” Ilyen értelemben a klasszikus előadóművészet nem tud mit kezdeni az interpretáció sokféleségével.

Az experimentális zenében az előadó a módszertől szabadul meg, attól, ami a zenét eddig zenévé tette. Az a fontos, hogy ne lehessen tudni, hogyan jön létre egy-egy darab, hogy rejtély legyen az alkotó, a befogadó és az előadó számára is.

Ebben a rejtélyben nincs szükség többé zenei hangokra. Kizárólag a műre van szükség. Az experimentális zene nem is a korábbi zenétől, hanem a formától függetlenedett, széttörte azt, megtette, amit egyetlen más művészeti ágnak sem sikerült: képes volt túllépni elsődleges eszközén, a zenei hangokon – képes volt túllépni önmagán.

¹ Eggebrecht, Hans Heinrich: *A Nyugat zenéje*, Typotex Kiadó, 2009, Budapest, 721–730.

² Eggebrecht, i. m., 721–724.

³ Eggebrecht, i. m., 724–725.

⁴ Eggebrecht, i. m., 730.

5 Nyman, Michael: *Experimentális zene*, Libri, 2005, Budapest, 23-70.

6 Nyman, i. m., 23-70.

7 Nyman, i. m., 114.

8 Nyman, i. m., 23-70.

felső kép | [roaming-the-planet, flickr.com](https://www.flickr.com/photos/roaming-the-planet/)