

Mottó:

*Miért ne  
visítanék, mint a disznó,  
ha köröskörül így rőfögnek?*

(Rimma Dalos: A boldogult R. V. Truszova üzenetei)

*Éljen át, aki él, szólnak az égiek,  
mindent, s érte erőt nyerve, tanulja meg  
a hálát, s oda merjen  
menni, merre kívánczik.*

(Hölderlin: Lebenslauf)

## Korunk zenéje, vagy korunk lidérce?\*

A „kor lidérce” kifejezést – mint a korszellem álarcát viselő jelenséget – Jókai Anna egy rádiójegyzetében hallottam említeni. Nagyon megtetszett ez a szókapcsolat, mert – úgy érzem – találóan fejezi ki azt a keresést, sokszor tévelygést, nem egyszer bálványimádást, mely a 20. század szellemi életét végigkísérte.

Mielőtt a címben feltett kérdésre megkísérelnék választ találni, előljáróban szeretném tisztázni: „itt és most” miért van szükség ilyen kérdések felvetésére és megválaszolására. Azért, mert tapasztalataim szerint a magyar szellemi életen – s ez nemcsak a zeneszerzésre és annak fogadtatására jellemző – súlyos, múlni nem akaró betegség tünetek látszanak immár fél évszázada. (Annak ellenére, hogy nemzetközi viszonylatban is kiemelkedő értékek születtek ebben az időszakban.) Ezek a betegség tünetek nem szűntek meg a politikai rendszerváltás után sem. Különböző székértáborokba verődött, egymással farkasszemet néző csoportok tartják fenn ezt a beteges állapotot. Képtelenek áttörni gondolkodásmódjuk határait és – Jung szavaival élve – visszavonni a kölcsönös projekciókat (indulataik kivetítését a másik csoportra).

Közismert tény, hogy a kelet-európai országok szovjet megszállásának következtében 1949-től az ún. Zsdanov-határozat nyomta rá bélyegét ezen országok szellemi életére. „Íratlan törvénnyé emelkedett, hogy a haladás a zenében a dúr hangnemmel, a klasszikus szonáta, rondó, vagy dalformával, a Kodály-művekből desztillált akkordfűzések patronjaival azonos. (...) az elzártság, a nemzetközi zenei áramlatoktól való tudatos elszigetelődés (...) most beteges

egyoldalúsághoz, harsány konzervativizmushoz vezetett, olyasfajta beszűküléshez, amelyben minden eredeti, egyéni javaslat gyanúsnak tűnt.” (Kroó György: A magyar zeneszerzés 25 éve, Zeneműkiadó, 1971) A 60-as években aztán – bár a zsdanovista elvek enyhébb formában ugyan, de lényegében mindvégig jelen voltak a kommunista párt kultúrpolitikai határozataiban – utat törtek Magyarországon is az addig tiltott nyugati szellemi áramlatok. Zenében ez főleg a második bécsi iskola (Schönberg, Berg, Alban Berg) műveit jelentette, s ezzel az irányzattal együtt a stílus apológétájának, Theodor W. Adornónak szellemi hatását is.

Némiképp leegyszerűsítve a helyzetet: a zsdanovista esztétikai felfogással szemben – mely az egyszerűséget, közérthetőséget, a tiszta, világos formákat, a népi kultúrából vett művészi megoldásokat tartotta követendő példának – az adornói esztétika az egyértelmű szellemi hanyatlás formátlan, sikoly vagy hallucinációszerű bemutatását jelölte ki a művészet egyetlen lehetséges feladatául. Ez utóbbi felfogás kezdetben üldözendőnek, később „megtűrtnek” minősült. Felnőtt egy generáció, amelyik – szemben a zsdanovizmus szimplifikáló művészetfelfogásával – az egyetlen lehetséges utat az adornói esztétikában vélte megtalálni. A 70-es, 80-as évekre – amikor a diktatúra vaskeze lényegében már elengedte a kortárs komolyzenét – ez a kritikus és esztéta generáció már szinte számon kérte az ifjabb zeneszerző nemzedéktől az újdonságot. (Azaz a nyugati avantgarde irányzatok valamelyikének szolgai, vagy kevésbé szolgai utánzását. Mert minden ellenkező híreszteléssel szemben Magyarországon semmiféle új irányzat sem született.) S aki éppen a legújabb divatok valamelyikéhez csatlakozva alkotott, az automatikusan értékes, követendő példaként állított a renegát, „konzervatív” nevezett ifjú zeneszerzők elé. Akarva-akaratlanul, szemben a hivatalos kultúrpolitikával, kialakult egy „partizán diktatúra”, melynek vallási dogmájává emelkedett: „Egy az Isten: Schönberg és Adorno az ő prófétája.”

Mint ez várható volt, ezzel az újabb számon kérő, diktatórikus felfogással szemben kialakult egy másik „ellenállási mozgalom”. A magyar zeneszerzők egy része ugyanis soha nem érezte magáénak a második bécsi iskola kompozícióinak hangzásvilágát. (Egy zenetörténész így fogalmazott: „a 60-as években a magyar

zeneszerzők művein a kishő és nagyszéptim ugrások úgy álltak, mint tehéneken a gatyán.)

A szellemi ellenállás már korábban megkezdődött ugyan, de igazi „zászlóbontásának” – nézetem szerint Balassa Sándornak a *Hitel* 1989/24. számában megjelent cikke, a *Gondolatok a nemzeti zenéről*, tekinthető. Ez a cikk a magyar zeneszerzők túlnyomó többségének heves elutasítására talált. A *Kortárs* 1995/4. számában *Nemzeti zene vagy Weltmusik* című írásomban megkíséreltem az okok feltárását, így most erre nem térek ki. Azok a zeneszerzők, akik a Balassa-cikk szellemében alkotnak (vagy alkottak már korábban is), kivívták a magyar zenei-szellemi élet szinte egyöntetű elutasítását, haragját. Beszéltem olyan laikus zenehallgatóval, aki – bár nem szereti az avantgarde zenét sem, mégis – elutasítja az új-harmonikus, új-tonális, durvábban fogalmazva, neo-normális irányzatot.

A fenti gondolatmenetből azt hiszem, világosan kiderült, hogy ötven év is kevés volt ahhoz a felismeréshez, miszerint egy irányzathoz, esztétikai felfogáshoz való csatlakozás nem jelent semmiféle garanciát a művek értékére, vagy értéktelenségére.

Politikai példával: a negyvenes években az „igaz magyar hazafi” kritériumai közé tartozott – egyebek között – a vallásosság (kezdetben enyhe, később egyre erőteljesebb antiszemitizmussal „fűszerezve”), a Nagy Német Birodalomhoz és annak „lánglelkű” vezéréhez való feltétlen hűség, valamint a harcos antibolsevizmus. Az ötvenes években nem lehetett „igaz magyar hazafi” aki nem szerette Sztálin elvtársat és a Szovjetuniót, nem hitt a fényes kommunista jövőben és nem volt harcos antiklerikális, ateista. A politikai rendszerváltás óta szerencsére már van (?) választékunk: az egyik politikai csoport szerint teljesen mindegy, hogy Arany Jánost olvasol, Kodály Zoltánt hallgatsz, vagy amerikai képregényeken, filmekben, ill. rock-zenén nöss fel, magyar ifjúság. Azt teszel, amit akarsz, „szabad” vagy... A másik oldalon ismét felbukkantak – ezúttal nem direkt fogalmazásban – az „igaz magyar hazafiság” kritériumai: antikommunizmus, antikapitalizmus, antiszemitizmus (ez utóbbit szalonképtelensége miatt rögtön tagadni is kell: „én nem vagyok antiszemita, de azért ezek a zsidók...”). Ez a gondolkodásmód nem akar közös Európát. Legszívesebben lezárná (ismét) a – Trianon előtti – magyar határokat, hogy aztán a szórvány magyarsággal egyesülve létrehozson egy

olyan – engem leginkább Kim Ir Szen Koreájára emlékeztető – önfertőző országot, melyben minden „idegen”, „kozopolita” hatástól mentes, „tisza magyar” kultúra létezne csak. Aki tehát nem így gondolkodik, az nem „igaz magyar hazafi, sőt: ellenség!

Mondanom sem kell, hogy a fenti – egymásnak többszörösen ellentmondó aktuálpolitikai – kritériumoknak az égvilágon semmi köze sincs a hazafisághoz. Ugyanígy a műalkotások esztétikai értékének sincs semmi köze az újításhoz vagy hagyományörzéshez. A művészi gondolat igazsága a döntő, valamint a megvalósítás magas szakmai színvonala. Minden egyéb másodlagos jelentőségű. S bár lehetne vita tárgya (végül is bármi lehet vitatéma), döntő szerepe sosem lesz egy műalkotás sorsában annak: mennyire számított újnak vagy réginek megszületése pillanatában. Aki viszont erőszakos úton szeretne elsőbbséget kicsikarni az általa támogatott értéknek, az ideig-óráig megteheti ugyan, de szándéka hosszú távon semmiképpen nem vezet eredményre.

Szeretnék rámutatni a látszatok mögött a mélyben meghúzódó valóságra. Mindeddig ugyanis – a látszattal ellentétben – nem zenéről és nem politikáról volt szó. Egy embertípus bemutatása volt a célom. Az olyan fanatikus emberé, akinek – Mérei Ferenc gondolatát idézve – szinte mindegy, hogy milyen „üdvönt” választ voluntarista magatartásának ideológiai hátteréről. A lényeg, hogy ő szabja meg a többi embernek, mi a helyes és mi a helytelen, célravezető és mi a zsákutca, ahová csak a „tévelygők” tartanak. Ha e „tévelygés” politikai természetű és a helyzet lehetővé teszi, akkor az „eretnek” büntetése börtön, vagy akasztófa. Békésebb időkben és esztétikai természetű nézetkülönbségek esetén a „rossz úton” járó alkotó kritikai pocskondiázásában, esetleg becsületébe gázoló sértegetésekben, lejáratásban részesül. (A közelmúltban egy neves hazai zeneszerző – új kompozíciója helyett – politikai nézetei váltak bírálat tárgyává.)

Magyarországon soha nem volt nyugati értelemben vett polgári demokrácia. Levert forradalmak után többé-kevésbé népnyzó diktatúrák váltogatták egymást, a legkülönbözőbb politikai államalakulatok neve alá bújva. Ugyan mitől alakulhatott volna ki egy nyitott, elfogadó gondolkodásmód az itt élő emberekben? (Bár érzésem szerint az egyszerű emberekre jellemzőbb a nyitottság, mint sok értelmiségire.)

„Társaim a bűnben, társaim a bajban”\*: itt vannak a gondok gyökerei! Amíg ezt nem látjuk be, addig ne reméljük, hogy elindulhatunk megkeresni: vajon korunk zenéje-e az, amit hallunk (bizonyára az *is*), vagy pedig a különböző „korlidérc”, nem is arany, hanem gipszborjúk előtti hajbókolás akusztikus következményeivel szembesülünk a kortárs zenei fesztiválokon.

A 20. század egyik „korlidércének” bölcsője Olaszországban ringott. A „gyermek”szülőapja Filippo Tomaso Marinetti, a futurista mozgalom elindítója volt. Bár a „hagyomány és újítás” problémája már a korábbi évszázadokban is fel-felmerült, a nagy vízválasztó – úgy érzem – a futurizmus lett. Ekkortájt alakult ki az a merev, dogmatikus nézőpont, amely kétfelé osztja – azóta is – az alkotókat, esztétákat, közönséget egyaránt: a jövő igazában hívő, kérlelhetetlen újdonságkeresőkre (futuristákra) és a múlt „posványába” ragadó konzervatív, dohos, poros, naftalinszagú „passzatisztákra”, vagyis – magyarítással – „múlthívőkre”.

A pszichológia „hasításnak” nevezi azt a fajta leegyszerűsítő gondolkodásmódot, amelyik csak jót és rosszat, feketét és fehéret, nappalt és éjszakát, kövéret és soványat, kommunisztát és fasisztát stb. ismer. Ez a szemlélet azért vonzó sokak számára, mert rendkívül egyszerű, kényelmes, meg lehet vele spórolni a gondolkodást, ugyanakkor megkönnyíti az értékelést. Mindössze két skatulya van, ahová – az árnyalatok feltérképezése, átgondolása nélkül – be lehet rakni a kiszemelt „áldozatokat”. Ezek a kategóriák aztán teljességgel átjárhatatlanná válnak, arról végképp szó sem lehet, hogy valami vagy valaki ebben a tekintetben pl. jó, de a másokban rossz. Legyen szó művészetről, politikáról, erkölcsről, vallásról, bármiről.

Elkerülendő a történelmietlen gondolkodást, nem szabad elfelejtenünk (szolgáljon ez mentségére a század eleji „izmusoknak”), hogy vannak pillanatok a történelemben – így a művészetben is -, amikor alapvető kérdések igen élesen vetődnek fel. A rájuk adandó válasz pedig „eldönti”, ki hová tartozik. Különösen a szélsőséges mozgalmak nem tűrik a sokféle válasz lehetőségét (s nem csak a művészet területén). Nyugat-Európában az „izmusok” kasztrendszerén kívül szóhoz jutottak másfajta elképzelések is. Nem volt kötelező feltétlenül egyik vagy másik irányzathoz tartozni. Jóllehet, ha egy alkotó művészetében fel

lehetett fedezni bizonyos stílusjegyeket, melynek alapján az illető beskatulyázhatóvá lett valamelyik „izmusba”, ez nagymértékben megkönnyítette a kritikusok, esztéták dolgát. Így lett – tévesen – Chagallból „szürrealista” festő, Varéseből „futurista” zeneszerző stb.

A 20. század elejének forradalmi változásai szükségszerűen jöttek létre. A 19. század végén az akadémikus tájkép és portréfestészet, a zenében a fáradt, kiürült harmóniai és dallamfordulatok, a költészet egyre erőtlenebb képei, fülledt hangulatai alkalmatlanokká váltak az új század életérzésének kifejezésére. Az elszakadás csak radikális lehetett. A legszélsőségebb izmusok azonban oly mértékben lőttek túl a célon, hogy magát a művészetet is fel kívánták számolni. A Tristan Tzara szellemi védnöksége alatt létrejött dada-mozgalom ezt nyíltan hirdette! Az „izmusok” által felszabadított alkotó energiák persze pozitív eredményekre is vezettek. Például Kurt Schwitters *Összonátája* (*Ursonate* 1920-32) – melynek jelentőségét lelkes mai előadója, a német Eberhard Blum egyenesen Schönberg *Pierrot lunairjéhez* és Sztravinszkij *Tavaszi áldozatához* hasonlítja – számos olyan eszközt „dobott fel”, amelyek napjainkig érezhetően beépültek a század legjelentősebb zeneszerzőinek alkotásaiba. Az értelmetlen hangzókból álló szövegkompozíciónak sajátos nyelve van, mely a variációk, kombinációk, visszatérések által zenei forma érzetét kelti a hallgatóban. Ligeti Györgynek a 60-as években írt kompozícióiba (*Aventures – Kalandok*) rendkívül muzikálisan, szellemesen épülnek be ezek a hangzó nyelvi eszközök. Akárcsak *Clocks and clouds* (Órák és felhők) című, női karra és zenekarra írt 1973-as művébe. Az úgynevezett „minimal-repetitív” iskola ritmikus struktúrái csírájukban ugyancsak megtalálhatók Schwitters *Összonátájában*. A példákat sorolhatnám (Raoul Hausman *Lautgedichtjeinek* hatását a 20. századi költészetre, Kurt Schwitters *Merz-kollázsainak*, Moholy-Nagy fényképeinek, filmjeinek szerepét századunk vizuális művészetének alakulásában). De álljon itt most csak a fenti példa annak bizonyítására, hogy a radikális „izmusok” – bár kevés maradandó értékű műalkotást hagytak maguk után és a század közepe táján meg is szűntek – hatásukban mindenképpen jelen vannak századunk első felének művészetében.

A második világháború után azonban az ún. neo-avantgarde folytatta a század első felében megkezdett radikális mozgalmakat. A

földig rombolt Európában „tisza alapokról” indulva ismét radikálisan új művészetet kívántak létrehozni. Ma már világos, hogy az elektronikus, illetve konkrét zene Luigi Russolo és társainak futurista zajkísérleteire vezethető vissza. A hangszeres, illetve vokális zene pedig a második bécsi iskola szerzőinek munkásságára építkezett.

Eközben Kelet-Európa vasfüggönnyel elzárva a nagyvilágtól – provinciális, maradi, poros művészetet kezdett művelni – szovjet nyomásra -, melyet szocialista realizmusnak neveztek el. Mai szemmel nézve tehát két különböző „korlidércnek” áldozott a művészet Keleten és Nyugaton egyaránt.

Ez persze nem lehetett akadálya annak, hogy itt is, ott is létre ne jöjjenek értékes műalkotások, mivel tehetséges emberek mindig, mindenütt születnek, s őket nem tudja igazából sohasem befolyásolni semmiféle „korlidérc”.

Fentebb utaltam rá, hogy Kelet-Európába már a 60-as években átszivárogtak a nyugati avantgarde eredményei. Aki tehát korszerű és európai akart lenni, annak mindenképpen valamelyik új irányzathoz kellett csatlakoznia, különben hamarosan kiérdemelte a provinciális, konzervatív jelzőt. (Természetesen nem a hivatalos kultúrpolitika részéről, hiszen ne feledjük: élt még ekkor Szabó Ferenc, a szovjet szocreál magyarországi helytartója és Tardos Béla, a *Szódd a selymet, elvtárs* szerzője, aki 10 évvel korábban még így fedtte meg egyik kollégája népdalfeldolgozását: „Kodály ezt nem így csinálta volna meg.”)

A 70-es évek magyarországi „partizán mozgalmainak” egyik legjelentősebbje volt az Új Zenei Stúdió nevű – ma is létező – kortárs zenei formáció. E zeneszerzőkből és előadókból álló lelkes csapat „pápajaként” az amerikai John Cage szerepelt, mint eszmei példakép. Cage a maga szakmai dilettantizmusával, ugyanakkor színes, játékos, szinte mindent megkérdőjelező, kreatív „feltalálói” gondolkodásmódjával kétségtelenül erjesztő hatással volt az újabb kori zenére. De munkásságának általam ismert része önmagában – néhány kivételtől eltekintve – nem tűnik értékesnek, maradandónak. (Az is igaz viszont, hogy nélküle nem tudom elképzelni az utóbbi 60 év zenéjét.) Ám nem szabad elfelejteni, hogy az Egyesült Államok, mint a világ egyik legnagyobb gazdasági és politikai hatalma, rá tudja erőltetni az ő alkotóinak fontosságát a Föld más országaira is. Ugyanez érvényes Németországra,

amely Stockhausenból csinált világnagyságot és Franciaországra, ahonnan a görög Xenakis vált világhírűvé. De mindenekelőtt Boulez, aki a francia kormány teljes körű támogatásával valósítja meg a legmerészebb álmait.

A fent említett szerzők képességeit nem kétségbe vonva, de meg kell kérdenem: valóban ők írják korunk zenéjét? Biztos, hogy a második bécsi iskolát ilyen módon folytatva, hosszú távon maradandó értékű zenét lehet létrehozni? S ezt az utat következetesen végigjárva, hová jut vajon korunk zenéje?

A választ bizonyára az utókor fogja majd megadni. Egyszerűen úgy, hogy ha ezt a zenét fogják 150-200 év múlva is hallgatni, akkor ez lesz valóban korunk (a 20. század második felének) hű zenei tükörképe. Ezt a mi nemzedékünk már nem tudhatja meg, de mindenesetre figyelemre méltó az a nem kis energia, amivel a fent említett szerzők értékének abszolutizálására töreksenek egyesek. (Valaki így fogalmazott a magyarországi helyzetről: „Leszedtük a Sztálin képeket, s most helyére John Cage került.” Az illető egyébként külföldön is jól ismert, lelkes, tehetséges előadója a kortárs zenének.)

Már a franciaországi zenei sajtóban is felbukkant a vélemény, miszerint a „boulezizmus” egyfajta esztétikai-zenei „sztálinizmus”. Boulez századunk egyik legjelentősebb muzsikusként egyénisége, aki felmérhetetlen szolgálatokat tesz a klasszikus és kortárs zenének egyaránt. Hozzám – különösen az utóbbi 10-15 évben írt – művei igen közel állnak. Ezzel együtt tapasztaltam, hogy Franciaországban szinte csak az válhat ismert, játszott szerzővé, aki valamilyen módon Boulez és az IRCAM (a Pompidou Központ zenei részlege) vonzáskörébe kerül. Addig nincs baj, amíg a finn Kaija Saariaho nagyságrendű tehetségek „futnak be”. Ez a zenepolitika akkor válik kérdésessé, amikor huszadrangú tehetséggel (vagy akár tehetségtelenül) is nagyhírű, játszott, gazdag szerzővé lehet válni ezen az úton.

Abban sem vagyok biztos, hogy Németországban nincs más jelentős zeneszerző, mint Karlheinz Stockhausen. (Például Wilhelm Killmayer munkásságát, illetve egyes műveit legalább annyira, sőt többre is értékelem, mint bizonyos Stockhausen-műveket.)

A téma tulajdonképpen kimeríthetetlen. Nem tudjuk, a „korlidércnek” áldozunk-e, vagy valóban korunk zenéjét hallgatjuk.

Két példa a közelmúltból: egy világhírű

zeneszerző kézzongorás versenyművének próbájára az egyik – kevésbé ismert – zongorista alaposan felkészülve érkezett. A másik – az illető országban sztárként ünnevelt – pianista azonban ott látta először a mű kottáját. A meglehetősen zsúfolt partitúrát finoman szólva, kissé „al fresco” játszotta el, ami magyarul annyit tesz, hogy csépelte a zongorát, ahol érte. (Zárójelben jegyzem meg, hogy a grafomán szerző oly mértékben zsúfolta tele hangokkal a kottát, hogy azt pontosan lejátszani nem lehetett, de nem is volt érdemes.) A próba után a zeneszerző sokáig szorongatta a világsztár zongorista kezét, s nem győzött hálálkodni, amiért az ilyen „mélyen” megértette a mű szellemét, s hogy milyen hűen tolmácsolta azt. A másik zongoristának – aki pedig igyekezett a legtöbbet megvalósítani a lejátszhatatlan partitúrából – odavetette félvállról: ön is jó volt...

A másik eset talán még elszomorítóbb. Zeneszerző versenyt hirdetett meg, melynek zsűrije természetesen az illető ország kortárs zenei bennfenteseiből állt, élén a darmstadti fesztiválok híressé vált zeneszerzővel. A versenyszámokat élő előadásban hallgatta meg a bíráló bizottság. A győztes kompozíció egy vonósnegyes lett. Ám amikor az ünnepélyes díjkiosztásra került sor, kiderült, hogy a műnek nincs kottája, sőt szerzője sem. A vonósnegyes tagjai egymástól függetlenül azt játszották, ami éppen eszükbe jutott... (Az eset kísértetiesen emlékeztet a David Bedford, angol zeneszerzővel történt sztorira, amely még kínosabban végződött, mivel a vonósnegyes összevissza játékát a kritika az egéig magasztalta.)

Az ilyen történeteket hallva – tartozzanak bár a legendák világába – kötelességünk feltenni a kérdést: nincs itt valami szörnyű nagy baj? Ha már szakemberek is értéknek minősítik a káoszt, mit tegyen a gyanútlan, igazi élményre vágyó kortárs zenehallgató? Megoldásnak az kínálkozik, hogy ha előítéletektől mentesen, nyitott füllel, nyitott szívvel, érzékenyen közeledünk az új művekhez. Csak így lehet esélyünk arra, hogy megértsük korunk művészetét, és rátaláljunk azokra az értékekre, melyek mély tartalmakat hordoznak, s melyek valóban korunkról szólnak hozzánk.

A „korlidérc” többnyire ködben, homályban, sötétben jelenik meg. Zűrzavaros századunk kiváló környezetet e „kísértetnek”, mely nemcsak Európát, de az egész világot bejárta.

Az izmusoknak a század első felében megvolt a maguk történelmi szerepe. Ezt bagatellizálni, kézlegyintéssel elintézni nem lehet: ezen irányzatok ismerete – nézetem szerint – hozzá tartozik az európai ember műveltségéhez.

Másrészt az izmusok gondolkodásmódjának abszolutizálása nem más, mint „lidérc-képzés”.

1995 tavaszán Brüsszelben interjút készítettem Leonardo Clerici olasz filozófussal, Marinetti unokájával. Clerici órákon át azt bizonygatta, hogy a futurizmust félreértették, félremagyarázták. Nagypja iránti elfogultságában az a tény sem zavarja, hogy a futurizmus Marinetti halálával (1944) végleg kimúlt.

Atöbbi haldokló „korlidérc” megmentésére egyébként szintén komoly akciók indultak. A 80-as években megerősödött új-egyszerű, új-tonális, új-romantikus irányzatokkal szemben a második világháború után kialakult neo-avantgarde veszni érzi pozícióit. Tény, hogy Stockhausen, Boulez, Nono, Cage műveivel szemben sokkal nagyobb érdeklődés mutatkozik a neo-tonális irányzatok: Górecki, Arvo Pärt, Kancseli, John Adams és mások munkássága iránt. Mivel a „népet nem lehet leváltani”, így a kortárs zene közönségét sem. Az adornoista lobby a kortárs zene új irányzatainak terjesztésére jól bevált nemzetközi fesztiválokat használja propaganda eszközként arra, hogy Darmstadt szellemiségét konzerválja. A közelítő századvég slusszpánikjában például a brüsszeli Ars Musica elnevezésű kortárs zenei fesztivál – társintézményeihez hasonlóan – retrospektív koncerteket is rendez. A II. világháború utáni, sokak szerint „legjelentősebb” műveket tűzik műsorra ismét. Ezek a művek szinte kizárólag az új bécsi iskola esztétikáján alapuló poszt-szeriális darabok: Jean Barraqué, Henry Pousseur, Sylvano Bussotti, Boulez, Nono ötvenes években írt kompozíciói. Bevallom, ezek a zenék számomra már nem hallgathatók, semmiféle esztétikai élvezetet sem kínálnak. Vannak persze kivételek, mint Boulez kantátája, *A gazdátlan kalapács*, vagy Stockhausen nagyszabású zenekari műve, a *Gruppen* és még sorolhatnék példákat. De maga az egész kor, az 1945-60 közötti időszak darmstadti szellemiségű zenéje számomra ma már poros és elavult. \*\*\* Akárcsak az ún. „New York-i iskola” ez idő tájt keletkezett darabjainak többsége. (Cage, Feldman, Earl Brown, stb.) S hogy miért? A második bécsi iskola zeneszerzői nem győzték hangsúlyozni, hogy a dodekafon

komponálási módszer szerves folytatása a zenetörténet korábbi korszakaiban alkalmazott zeneszerzés technikáinak. Anton Webern előadásainak olvasása közben valóban elhiszük, hogy az osztrák-német klasszikus-romantikus zene szövéműdjé, a hármás-négyeshangzat világ, a modulációk stb. elkoptak, elhasználódtak. Webern bebizonyítja, hogy a tonalitás halála után más módszer nincs, amely pótolni tudná a funkciós rendszert, mint a tizenkétfokúság. Nos, kétségtelen, hogy ez a lehetőség is, utcanyelven szólva „benne van a pakliban”. Kérdés viszont, hogy a hangzó végeredmény igazolja-e ezt a módszert? Évtizedekkel a bécsi mesterek halála után vajon él-e még ez a zene, tud-e hatást gyakorolni a hallgatóra? Szeretik-e az emberek úgy, mint Bartókot, Sztravinszkijt, Honeggert? A válasz az avantgardisták részéről erre természetesen az, hogy nem értékmérő, hányan hallgatnak vagy képesek befogadni egy adott zenét. Ebben van igazság, csak hogy a zenetörténet mégiscsak a hosszú távon befogadott művekből áll. Nekem pillanatnyilag úgy tűnik, hogy néhány lelkes próféta munkája révén hangzik csak fel Nyugaton egy-egy dodekafonista kompozíció. Brüsszelben 1995 őszén Pierre Boulez vezényletével hallottam Schönberg *Von heute auf morgen (Máról holnapra)* című vígoperáját. Ekkor éltem át először hangversenyteremben klausztrófiámat. A művet soha többé nem kívánom hallani és meg vagyok győződve róla, hogy ha Boulez nem venné elő és nem dirigálná koncerteken, valamint hanglemezre, senkinek eszébe sem jutna, hogy a darabbal foglalkozzon.

Éppen Boulez volt egyike azon szerzőknek, akik a dodekafónia módszerét továbbfejlesztették. Boulez muzikalitására jellemző, hogy ezzel a spekulatív módszerrel is tudott néhány élő, élményt adó zeneművet alkotni. Ám a tizenkétfokúság bűvöletében alkotó szerzők nagy része hallgathatatlan kompozíciókkal árasztotta el a zenei életet. Boulez így jellemzi a helyzetet: „néhány darmstadti koncert, 1953-53 körül, akadémizmusa és meddősege miatt teljesen értelmetlenné, mindennekfelett teljesen érdektelenné vált. Érezhető volt a különbség a leírtak és a hallottak között: hangzási képzelet seholy, a mű csupán numerikus átírások halmaza, melynek esztétikai szempontból semmi karaktere sincs.” S itt álljunk meg egy pillanatra: „numerikus átírások halmaza” – mondja Boulez. Ma már megállapíthatjuk, hogy a 20. század a

tudomány és a technika százada volt. A művészet bizonyos értelemben háttérbe szorult. Elvesztett pozícióit úgy próbálta visszaszerezni – talán öntudatlanul –, hogy maga mögé tudományos érvrendszert állított, mintegy igazolásként az esetleges esztétikai kifogásokkal szemben. Új műfaj született: a műismertetés. A zeneszerzők sokszor olyan hosszasan és részletesen elemezték alkotásaikat, hogy ez már-már érdekesebbnek bizonyult, mint maga a mű. A tudományos (elsősorban matematikai, de sokszor fizikai, akusztikai) magyarázatok és a maradi ízlés ostromozása együttesen alkotta azt az érvrendszert, amely hivatott volt elfogadtatni az emészthetetlen kompozíciókat. A tudomány védőpajzsa mögé bújó zeneszerzés tehát a kor szellemisége helyett a kor lidércfényét mutatta meg a hallgatóságának. A II. világháború utáni nyugati zeneszerzés tipikus példája ennek a jelenségnek. Például a véletlen bevonása a kompozíciós módszerek közé kétségtelenül gazdagította a zeneszerzés eszköztárát. Azonban – a hangzó végeredményt tekintve – teljesen esetleges művek, melyeknek a hallgatóra gyakorolt érzelmi hatása végső fokon közömbös – nem tudtak integrálódni a hangverseny repertoárba lassan fél évszázada. Az a zeneszerzés, amely minden külső kontrollt elvetve, technikák bűvöletében hoz létre alkotásokat, reménytelenül magára marad: ezek a művek csupán műhelykoncertek, fesztiválok, évfordulós emlékezők, enciklopédikus összkidadások (pl. Morton Feldman összes zongoraművei) repertoárjává lesznek.

A másik ilyen csalfa látomás távoli földrészek felé vezette az alkotókat. Tudjuk, hogy Debussyre igen mélyen hatott a jávai gamelán zene. S mivel Boulez Debussy szellemi örökösének tekinthető, az ő műveinek hatására aztán ez a fajta csengő-bongó hangzásvilág divatjelenséggé sokáig uralta a zeneszerzők fantáziáját (pontosabban fantáziátlanságát) az 1960-80 közötti időszakban.

Kalheinz Stockhausen a 60-as évek közepén Japánban élt, s bejárta a Távol-Keletet, Indiát, Ceylont. Számos kompozícióban dolgozta fel az őt ért hatásokat (Telemusik, Mantra, Inori stb.). E művek példáján (s még korábban Messiaen hatására) divatba jött az „egzotizmus”. Gamelán zenekarokat, japán szertartások hangszeres együtteseit imitáló apparátusokra számos kompozíció született ez idő tájt. Kérdés, hogy euro-amerikai alkotó képes-e teljes mértékben megérteni és felszívni, műveibe integrálni távoli

földrészek muzsikusainak gondolkodásmódját. Ebben a kérdésben Boulezzel értek egyet, aki így nyilatkozott – az általa egyébként nagyra tartott – Messiaen műveiről: „A görög vagy indiai ritmikából kiemelt ritmusképletek használata (...) véleményem szerint problematikus. Civilizációdarabkákat egy műben összeilleszteni nagyon nehéz. (...) saját ritmuskészletünket saját normáink alapján kell kialakítanunk...).”

Miközben az absztrakt zene „korlidérce” jó kövérre hízott az 50-es, 60-as években, mellette felcseperedett egy kistestvérke („akinek” persze hatása összehasonlíthatatlanul nagyobb): a szórakoztató zene „lidérce”, amely „mégiscsak legjobb kísértetként” szinte anyapótlékká vált több nemzedék számára. Ez a lidérc különösen veszélyes a századvég kelet-európai értelmisége számára (amennyiben a könnyűzenét művészetpótléknak kezdi tekinteni), mivel bezártságunk következtében tájékozatlanok maradtunk. A mai magyar 30-60 közötti értelmiségnek idehaza nem volt módja figyelemmel kísérni a zene (és a többi művészet) változásait az utóbbi 50 évben. Így ki sem alakulhatott egy olyan mércéje, amelynek segítségével tájékozódni tudna.

A szórakoztató zene befogadása – természetesen – semmiféle erőfeszítést sem kíván, máskülönben nem tudná betölteni szerepét. Azonnal tetszik, hiszen csupa ismert elemből építkezik. Mahler X. szimfóniájának egyetlen fennmaradt tétele, az *Adagio* eljut egy olyan pontra, amikor megszólal egyszerre a kromatikus skála valamennyi hangja. (Fürtakkord, cluster.) Ezen a ponton Mahler visszafordult, a tonalitás „édes Paradicsomát” nem volt képes elhagyni.

Mint láthattuk, a Mahler utáni zeneszerző nemzedékek különböző válaszokat adtak erre a kihívásra. E válaszok egy része „korlidércnek” bizonyult, más részük életképes, nagyhatású művészetté vált. De a 20. század legnagyobb alkotói mind meghaladták a bécsi klasszikus tonális rend által kialakult zenei-esztétikai felfogást. Ez az elszakadás – a Mahler szimfóniában is megtalálható Rubicon átlépése – úgy tűnik, sok mai intelligens ember számára sem egyszerű. Akinek a művészet nem az élet legnagyobb kérdéseinek újrafogalmazását és kimondását jelenti, hanem csupán a befogadó komfortérzetének megerősítését vagy felfokozását szolgáló kábítószer, az nem képes átélni a 20. századi művészet üzenetét sem. Az ő számára nem marad más, mint a múlt században elindult

zenetörténeti folyamat – a komoly- és könnyűzene szétválásának – következményeként kialakult zenei szubkultúra élvezete.

Kétségtelen, hogy az Offenbach, Johann Strauss, Hervé, Sullivan, Planquette és mások nevével fémjelzett „operettesedési” folyamat során a 20. században is létrejött néhány – a zenei anyag nemessége, magasrendűsége okán – értékállóan bizonyult műalkotás, szerzői életmű. Mindenekelőtt Gershwinre gondolok, Bernstein és Loewe musicaljeire, a *West Side Storyra* és a *My Fair Ladyre*, vagy Michel Legrand szívszorító *Cherbourg-i esernyőkjére*. De bizonyos az is, hogy az európai és amerikai zenei-szellemi élet legmagasabbrendű folytatása nem ez a vonulat. Mahler, Debussy, Bartók, Kodály, Sztravinszkij, Honegger, Varése mércéjét Lutoslawski, Boulez, Ligeti, Berio, Górecki, Kurtág György, Balassa Sándor, Szöllősy András, Amerikában Steve Reich és John Adams követi. E szerzők alkotásainak – zenetörténeti mércével mérve is – rendkívül magas színvonala számomra nem kétséges.

A fent említett hallgató, aki igazából nem érti a zenetörténet üzenetét, megelégszik a múlt századi tonális zene sikeres utóvédharcosainak műveivel. Nem látja be, hogy ezek csupán értékes, de önmagukban álló zenetörténeti jelenségek. Belőlük új utak nem nyílnak: e műveket, illetve stílusokat már csak hígítani lehet. (Adrew Lloyd Webber musicaljei.) S ezen az úton el lehet érkezni ahhoz a fajta szórakoztató zenéhez, amely milliókat érezhet ugyan maga mögött, ám e hívó tábor nem tudja, nem is akarja tudni, hogy csak az aranyborjút táncolja körül.

Egy olyan világban persze, ahol az erkölcs fogalmát felváltotta a pénz, s az egy igaz Isten helyét elfoglalta Mammon, talán nem is olyan különös, hogy sokan egészen komolyan elhiszik: Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner, Bartók mai folytatója a Beatles, Beach Boys, Beatrice és az egyéb – beat, rock, punk – együttes. Ez utóbbi „lidércek” veszedelmesebbnek tűnnek, mint a komolyzene „kísértetei”, mivel sokkal több embert érintenek, több lélekre vannak torzító hatással.

A „korlidérc” utáni keresés útjának végére értem. Bizonyára több arca van e rémnek, mint amennyit be tudtam mutatni. Talán e gondolatok elindíthatnak olyan „expedíciókat”, melyekben nálam illetékesebbek vállalkoznak arra, hogy megkíséreljék teljesen feltárni a „korlidérc” kísérteties természetrajzát.

\* E tanulmány megírása után került a kezembe Benoît Duteurte: *Rekvium az avant-gardért* (Editions Robert Laffont S. A. Paris 1995) című könyve, mely hasonló gondolatokat tartalmaz. (K. L.)

\*\* Balassa Sándor: *A harmadik bolygó* című operájának szövegdráma.

\*\*\* Bővebben lásd még Céléstine Deliège: *Beszélgetések Pierre Boulezzel* (Zeneműkiadó, Budapest, 1983)