A jelenlét zenéje

„Rendez-vous" a Szkénében

„Ma elég egy köhintés a nézőtéren, hogy a színpad megsemmisüljön. Egy köhintés ezerszeresen érvényesebb, mint a legtalálóbb mondatok és gesztusok a rivaldafényben."

Pilinszky János

Mikor a műalkotás jelenlétéről beszélünk, a mottóban idézett „érvényesség" megvalósulására gondolunk. Arra a hatásra, mely megszünteti a befogadói pozíciók esetlegességét és semlegességét, mely megszólalásával értelmezi elhangzásának egész terét és idejét; formája pedig a közönség ottlétének is alapjává válik. Rivalda helyett az ilyen mű szentélyt alkot: vonzáskörében a *mű*forma *lét*forma is. Kultikus varázsa a mindenkori jelen időt és annak megélését hatja át és határozza meg.

Emez „érvényességre" törekedett persze a művészettörténet minden jelentős alkotása. A jelentéktelenség épp azzal árulja el magát, hogy magára hagyja a közönséget – a zenében például egyedüli mozgástere a „rivalda"; erejéből nem telik arra, hogy környezetét saját története *egyedi helyszínévé* tegye. S ez mindig „jelenlét-vesztést" eredményez: a készen kapott előadási forma mechanikus átvétele a műforma devalválódásával jár. Vagyis a hagyományos koncertformára-képzelés, ha adott sémaként alkalmazzák, már eleve behatolhat magának a műalkotásnak formáló elvei közé, s ledorongolhat minden önállóságra törő, sablonokból menekülni igyekvő, eredeti légkörre vágyó gesztust. Napjaink „rivaldában" megrekedő zenéje erőlködve küszködik a rászabott helyzet fájdalmas banalitásai ellen. A koncertforma mint a zenei gyakorlat élettelenségének veszélye egyébként nemcsak kompozíciós problémákra nézve jár következménnyel, hanem a hagyomány, a „klasszikus" művek *előadásmódjára* nézve is. Külön kérdés, hogy mennyiben befolyásolja mindez az interpretátori művészet jellegét, útkereséseit.

Annyi bizonyos tehát, hogy immár mindent a műnek kell újrateremtenie, azt is, ami korábban természetesen nőtt-fejlődött egy szélesebb közeg talajából. Az alkotás formájából kell következnie, érzékelhetővé válnia az elhangzás feltételeinek is. Reá hárul a helyszín szellemi fölszentelése, saját „aurájának" megteremtése. Ezáltal ad érvényt és tartalmat mind a maga, mind a befogadók ottlétének. A világnak az az eseménye, mely egy zenemű elhangzásakor végbemegy, ilyenkor nem hull szét a világ „eseteivé", átélés nélküli történésekké. Ellenkezőleg: mindent összefogó *egyetlen esetté* szerveződik, ahol a mű az előadás-befogadás egyszeriségében talál teljes otthonra. Az improvizációból, aleatorikusságból eredő ismételhetetlenség, nyitottság például *lineáris folyamatok* helyett azért épít az időben múlás *folytonosságára*, hogy az idő értelmezésének műben megvalósult formája ismét teljes súllyal nehezedjék arra a sajátosan bemutatott időpontra, ahol a zenemű éppen tart. E zenei szituációk léte azonnal megszűnik, mihelyt a darab véget ér. De nem is alakulna ki, ha jelenbeli, múltjukat őrző pillanatait valamely jövőbeli eseményért *áldozná fel*. Hiszen nincs hova „beérkeznie": minden addig él, ameddig most-időként érzékelhető. A *hagyományosan* célelvű zenei szerkezetek többsége saját vége felé tartó várakoztatássá deformálódik, s ennek eredménye a hallgatónál az a részvétlen állapot, mely mondjuk egy váróteremben tör rá, ahol minden másodlagos, lényegtelen, elvetendő ahhoz az okhoz képest, amiért ő ott van. Vagyis lelkileg túllépett azon a helyzeten, amelyben pillanatnyilag található. A jelen abszolutizálása, melynek konkrétumairól még lesz szó, tehát *valamiképp*, stílusoktól függetlenül, minden új zene értékképző feladatának mutatkozik. Ez ad új jelentőséget magának a hangnak is, s teszi lehetővé, hogy a hang ismét valamilyen produktív zenei gyakorlat része lehessen.

Főként ezek alapján tartjuk helytelennek, félrevezetőnek a legújabb zenével (és egyáltalán a „modern" művészettel) kapcsolatban a „kísérleti" jelzőt. Túl a próbálgatás, befejezetlenség, kiérleletlenség alaptalanul leminősítő mellékzöngéjén, hamis szemszögből láttatja a hagyományszerű és az új viszonyát. Azt sugallván, hogy vannak művek, melyek *lé-*

nyege pusztán az, hogy valamilyen módon, de radikálisan különböznek a „megszokott" korábbiaktól, szemben másokkal, melyek kevésbé különböznek. Így aztán egyfelől elsikkad a különbözés igazi tartalma, másfelől pedig téves beállításba kerülnek a hagyománykövetés igazi lehetőségei. Hiszen bármely értékes folytatás újítás is egyben és viszont, bármilyen „stílust" kövessen is. S ha a mai avantgarde-ot, melynek java holnap már klasszikussá lesz, „kísérletinek" kiáltjuk ki, akkor a zenetörténet egésze is kísérletek sorozatának tekinthető, Palestrinától Cage-ig. Mondhatjuk más szinten, hogy az *alkotás maga* kísérlet, de azt nem, hogy némelyek „kísérleteznek", míg mások a kitaposott utakat járják. Kitaposott utak nincsenek, csak a másolás zsákutcái vannak. S az avantgarde jelentős művei olykor sokkal mélyebben érzékelik és teremtik újjá a múlt számukra fontos örökségét, a zenei szemlélet valamely dimenzióját, mint a „hagyománykövető" darabok nagy része.

Ebből következően téves a modern művészet „főáramra" és avantgarde-ra való kettéválasztása is, ahol az utóbbiról csak az előbbi árnyékában vesznek tudomást. A fontos és a marginális közötti *ilyen* megosztás azért gyökeresen művészetellenes, mert értékellenes. A jelenkor művészi állapotát nem alkotások és értékek, hanem sablonosan kategorizált irányzatok alapján minősíti. A kategorizálás azért sablonos, mert az újból csak azt látja, ami a *régebbihez képest* eltérő, s nem azt, ami önmagáért lényeges. Ezért értetlenül megy el az egyes mű valódi jelensége mellett.

A legújabb, ha úgy tetszik, neoavantgarde zene kultúrateremtő erejéről győzhette meg a közönséget a Műegyetem Szkéné Színházának 1982 márciusában és áprilisában lezajlott hangversenysorozata is. A program keretében szerepeltek a kortárs zenét játszó magyarországi együttesek: az Új Zenei Stúdió, a Miskolci Új Zenei Műhely, a 180-as csoport és a Fiatal Zeneszerzők Csoportjának akkor alakult hangszeres együttese. Fellépett továbbá önálló esten a jazz-zongorista Szabados György, s Cage-művekből összeállított koncerttel Kocsis Zoltán. A sokféle stílust tükröző művek kiválasztása nyilván az előadó együttesek profiljából, repertoárjából következett. Most csak ama darabokról szólunk részletesebben, melyek leginkább meghatározták az *egész* hangversenysorozat jellegét, a fentebb említett zenei „jelenlét" *bizonyos* új formáit mutatva. Így ezúttal nem beszélünk például az olyan – immár klasszikusnak mondható – kompozíciókról, mint Kurtág vagy Ligeti fúvósötöse.

A művek egymásutánjában – sikerült produkciók esetén – a helyszín fantasztikus színeváltozásának tanúi lehettünk; e darabok mindegyike igyekezett a maga sajátos módján értelmezendő külön-világot: külön-időt, külön-teret kialakítani. A térhatás, akusztika, sőt olykor a látvány is elősegíthette mindezt. Így találkozhattunk az elhangzás körülményeinek többféle megtervezésével is. Tihanyi László *Bicorne*-ja például egyes zenészek helycseréjével a két tétel eltérő helyszíni hangtér-élményét alakítja ki. Az első rész olykor groteszk, különösen az ütőknél gépies-monoton íveit a másodikban – szinte reflexióként – személyes-elégikus modor váltja fel. Márton Jenő félhomályban előadott, érdekes elgondolású *Himnusza* az énekesek két csoportját állítja egymással szembe, egy különleges, ravatalra emlékeztető „kottatartó" két oldalán. Vajda János *Satiemánia* című darabjában pedig a valóban Satie-ra emlékeztető „egyszerű" zongoraszólamhoz három táncosnő mozdulatai járulnak. Igazán fontossá, koherens formaalkotó erejűvé akkor válnak ezek az eljárások, ha szétválaszthatatlanul kapaszkodnak össze a mű időbeli koncepciójával, s az elhangzás egyedül lehetséges térbeli megvalósulásának mutatkoznak. Serei Zsolt *A nagy T* című kompozíciójában a hangzó anyag alig egyperces lefutása akkor érkezik önmagához, saját lezárásához, szándéka felfedéséhez, mikor a zenészek elhelyezkedésének, ottlétének jellege kiderül a közönség számára. Az előadók ugyanis T alakban foglalnak helyet a színen, minimális, olykor csak egyhangnyi megszólalás erejéig szerepelnek. A „pódium" birtokbavételének módja tehát befolyásolja a hangzások, zenei akciók funkcióját, s magát a helyszínt is a forma részeként, stiláris tényezőként határozza meg. Hallás és látvány szembesítése egy szemvillanás alatt transzcendálja az elmúlt néhány pillanat eseményét, s e felismerés fényében avatódik eredeti megnyilatkozássá, ami történt. S ugyancsak eredeti jelenségként talál utat a közönséghez – a hangzási formációk e közeg prizmáján válnak hozzáférhetővé, ezáltal törik meg a hangkapcsolatok elvontsága, hogy

konkrét közelségben, tapasztalati érzékelhetőségben szülessen újjá. Serei másik játszott művének, az *Ágak* címűnek két jól elkülöníthető, hatásában mégis egymásra építő részét egy körszeletet alkotó kamaraegyüttes adta elő. (A Fiatal Zeneszerzők Csoportja hangszeres együttesének bemutatkozó estjén.) Az első részben azonos időtartamú, különböző felrakású hangszín-akkordok váltakoznak ugyanolyan terjedelmű szünetek közbeiktatásával. Minimális ritmikus tagolás és maximális, minden megszólaláskor új és új hangszínváltoztatás figyelhető meg; ezáltal a kiszámítható (pontosan várható) ritmikus azonosság és a kiszámíthatatlan színvariáció ellentétező együttesét érzékelhetjük. Maradandóság és tünékenység így összekapcsolódó élménye a barokk ornamentikára emlékeztető módon mutatja a lélek természetes kiáradását a tőle-különbözőbe, a külső életbe, hogy ott újra saját magát pillantsa meg – a mindent átfogó ősazonosság részeként. De mindez barokkos pátosz nélkül történik – a „földi" esetlegességek és az „égi" öröklét találkozása, mely a barokk üdvösség forrása és végpontja egyben, hullámhegyek és -völgyek nélküli úttá változik, végtelenbe vetett tekintetté. A második rész – melyhez a középen elhelyezett, bizonyos irányító szereppel felruházott, dinamikailag differenciált hangzású gong is csatlakozik – ugyanezt a szándékot a már adott zenei anyag másféle mozdulataival fogalmazza meg. Az addigi együttes megszólalást egyes belépések váltják fel, s az indítás – az előírt hanganyag lejátszásának kezdete – tetszőleges. Ekképp az egyöntetűen szabályozott ritmus helyére véletlenszerű egymásra következések kerülnek, melyek együvé tartozása, „képletszerűsége" fölolvad a folyamat egészében. Az egyes instrumentumok egyhangnyi megszólalásai közötti idő így tendenciaszerűen növekszik. A mind nagyobb szünetek fokozatosan az elhallgatás felé haladnak, csak a gong szerepe marad állandó. A mű két része tehát az együtt és a külön, az egyenletes és aleatorikus ritmus, állandóság és ritkulás, hangszínkombináció és szólóhangzás ellentétes lehetőségeiből építkezik, de mindkét esetben mindezeket a különbözőképp megvalósuló szünetekkel, a csenddel összefonva.

Serei darabjának csúcspontnélkülisége nem a lehatároltság, ellenkezőleg: a határtalanság perspektíváját, a világhoz-fordulás újabb mentalitását tárja elénk. Az új zene, látni fogjuk más műveknél is, az alkotói szándék egyéni irányát nem veti bele egy tőle különböző „magasságokban" rejlő általánosságba, mint ahogy a periodikus formagondolatnál s a különféle hagyományos visszatérő szerkezeteknél történik – ahol az idő szubjektív szervezése a világrend akkor még valóban létező egészére reflektál. Azzal lép magát felemelő kapcsolatba, vagy annak átlelkesítésére törekszik. Az új zene előtt tornyosuló Egész sohasem valami külsőleges ahhoz a szituációhoz képest, melyben a hangok élnek; létrejötte ezért nem is irányul arra, ami e szituáción kívül esik. Ez egyik legfőbb megkülönböztető jegye a századunkban is tovább élő romantikus hagyománnyal és gondolkodásmóddal szemben. Ezért nem „hódítja meg" a *külső* látszategészt, nem emelkedik önmaga fölé: nincs hova emelkednie. Világhoz-kapcsolódása nem más, mint helyszínhez-kapcsolódása. S ezzel nem a „magasabb" szférákról mond le, hiszen azok a régi értelemben nem léteznek. Mindent saját szellemi közegében, jelenlétében teremt immár meg: a maga szféráját teszi abszolúttá.

Ezzel pedig olyan dimenzióba helyezi egész létezési módját, mely az európai kultúratörténet legfőbb huszadik századi dilemmáinak ad új perspektívát. Rendkívül fontos vívmánya például annak a hamis alternatívának a keresztülhúzása, melyet legszélsőségesebben az adornói művészetfilozófia fogalmazott meg. Eszerint a zene vagy „rekonstruálja" a társadalmi állapotot, s ekkor „igaz", vagy pedig „ideologikus", s ekkor annak illúzióját nyújtja. Adornónál a rekonstrukció: a tehetetlenség és kétségbeesés bevallása-hirdetése a „technikai műalkotás" létrehozásával. Az illúziókeltés pedig valamiféle külső-közösségi aspektus naiv kiterjesztése, egyéni és általános konfliktusának leegyszerűsített feloldása. Az a látszat, mely e választás vagy-vagy-át létrehozza, a művészi szellemnek a mindenkori társadalmi állapottól való teljes függésének látszata. Olyan gondolati reflex, mely az alkotást csak a külső adottságokhoz való viszonyban tudja elképzelni. Az új zene a saját-szféra említett abszolutizálásával minden külsőleges szempontot elhárít, minden rajta kívülit semmisnek tekint; nem önmagán túlra, hanem saját jelenléte elmélyítésére törekszik. Ezáltal valóban létező konkrét közeget használ fel, és ebből valóban létező konkrét „aurát" teremt, ahol alkotó szándéka és ezek lehetséges, „igaz" tartalmai otthonra találhat-

nak; s így kialakuló *függetlensége* áll szemben a „totális" élettel. Nem a lélek adottságokba való teljes elhelyezésére vagy a jövő célirányos magába foglalására irányul, hanem a jelent transzcendálja; önálló létet teremt az adottságok háttere előtt. Ahogy Dukay Barnabás egy korábbi írásunkban már méltatott *Rondinó*jának („amely a szívhez szól") is zenei inspirálója emez érzelmi kiemelés igénye, a külsőségeken átnyúló közvetlenség gesztusa. Hasonlóan egyszerű és eredeti formát teremt ifj. Kurtág György *Ne haragudj rám* címet viselő, harsonára írt kompozíciója. Egy folyvást hangsúlyosként visszatérő *d* hang körülírása a darab befejezése előtt széles ívű melodikus vonallá nyílik; a személyesség olyan megnyilatkozásaként, melyet szinte kihívó bensőségessége mellett éppen előzménye tesz hitelessé.

A kialakított szituáció abszolutizálása Vidovszky László *Autokoncert* című művében egy önálló világegyetem szuggesztiójának mutatkozik – a mindenséghez tartozás élménye mellett a mindenség ekvivalenciájának élményét kelti. A művet nem ismerők számára annyit el kell mondani a darabról, hogy minden akciója előadó nélkül zajlik, külső irányítással. A színen zsinóron kifeszítve, spárgán lógva különböző zajkeltő eszközök láthatók. Ahogy elsötétedik a nézőtér, a közönség figyelme még fokozottabban irányul az egyelőre még néma látványra – eme várakozás a darab „kezdete"; ekkor csúszik át a helyszín jellegtelensége abba az állapotba, melyet a sajátos beállítású instrumentum-együttes határoz meg. Majd az állványokról váltakozó időközönként esnek le vagy verődnek egymáshoz a különféle ütőhangszerek, zúgva kinyílik egy harmonika, végül felcsendül egy zenélődoboz dallama is. A várakozás érzése egyébként mindvégig megmarad, noha az első történések után az akciók egymásutánjának *jellege* ismert, de a konkrét események kiszámíthatatlanok. Csak maga a lezajló folyamat egésze tetszik biztosnak és feltartóztathatatlannak. A mű ily módon a „csönd felé gravitál"; ama csönd felé, mely az utolsó történés és a felcsattanó taps között van. Vagyis akkor „fejeződik be", amikor a közönség véget vet neki, felismervén, hogy „nincs tovább", megérezve, hogy visszazökkent a helyszíni vegetáció idejébe. Megszűnik az idő akciókhoz-tartozásának érzete, függése a kompozíciótól. Az akciók sorozata az *Autokoncert*ben tehát olyan történésvonalat képez, melynek eseményei már puszta előfordulásukkal saját elmúlásukra utalnak. Az elhallgatás végső mozzanata, melyet így minden korábbi történés előlegez, ama kifejezhetőségen túli misztikum csöndjét létesíti a teremben, mely a hozzá vezető út nyomán „mutatkozik meg". A mű, mint mondtuk, egy lehetséges világ képe, wittgensteini értelmű világparadigma; ezáltal a lét egy lehetséges formájaként utal bármiféle létezés „kimondhatatlan" törvényére.

Az univerzumnak és az előadás néhány négyzetméternyi terének, a „végtelen űrnek" és a legprivátabb helyszíneknek találkozása, az egy és a minden újfajta kapcsolatának kifejezése és az ebből fakadó létállapotok alkotásbeli megfogalmazása John Cage művészetének is egyik fő inspirálója. Cage elsőként fordult századunkban az egyén és a természeti egyetemesség ma elképzelhető összhangjának elhanyagolt kérdéséhez, az érzékekből kihullott univerzális fogékonyság élményeihez. Erről tanúskodott Kocsis Zoltán kamaraestje is, melyen a tavaly hetvenéves zeneszerző néhány zongoradarabja *(Prelude for Meditation; For M. C. and D. T.; Music for Amplified Toy Pianos; Root of an Unfocus; Waiting)*, valamint *Radio Music, Music Walk* és *Speech* című szerzeménye került műsorra. A zongoradarabok egészen különböző stiláris elemekből építkeznek, s legegyszerűbb gesztusaik is a művek teljesen eredeti vonzáskörében bontakoznak ki. Az teszi őket élővé, hogy olyan nyitott pillanatokat hoznak létre, melyekből a folytatás meglepetésszerűen és mégis szervesen következik: az improvizáció bizonytalansága és a művet átható szervező elv érzete egyszerre érvényesül a hallgatóban. Valami hasonló volt megfigyelhető, természetesen egész más dimenzióban, Szabados György jazzhangversenyén. Szabados improvizációja úgy tör a véletlenszerűség és szabályozás kettőssége felé, hogy nem valamely képlet „fölött" rögtönöz, hanem a „képletet" magát sem „hagyja nyugton"; szinte nincs is „alaphelyzet", az irányváltozás az első pillanattól kezdve permanens. Ritmikában ütemezés és hangsúlyok különösen bravúros improvizatív kontrasztjait, melodikában teljesen heterogén reminiszcenciák csapongását: hol „barokkos", hol „romantikus", hol „barbaro" stb. hangvételeket tapasztalhattunk. Persze, jazzről lévén szó, mindez sokkal szélesebben, epikusabban bontakozott, mint a Cage-féle folyamatok esetében. Szabados ala-

posan kijátszotta a felvillantott lehetőségeket, nem riadt vissza az ismétlésektől egy-egy újabb „poén" érdekében. Cage említett zongoraművei viszont, nyitott szerkezetük mellett, nagyon is ökonomikus fejleményeket, olykor szinte emblémaszerű megoldásokat tartalmaznak. E zongoradarabok is mutatják az elfordulást mindama törekvéstől, mely a klasszikus ihletésű belső feszültségek létrehozását próbálta, s melynek jegyében még századunk legelterjedtebb zenei gondolkodásmódjai is születtek. Ezek a feszültségek annál végletesebbek, minél szubsztanciálisabbak maguk a műalkotások, azaz minél inkább kiszorulnak társadalmi-közösségi létmódjuk egykor széles szférájából. Webern zenéje felülmúlhatatlan megfogalmazása a létezése széléhez érkezett, ezért maximálisan tömörített, már jelekben, félbehagyott mozdulatokban, de még hatalmas erejű kohézióval összefogott, feszültségteremtő formaegészben gondolkodó alkotói pozíciónak. Cage-nek egész más a szándéka – azaz magáról a régi értelmű szándékról mondott le; arról az elhatározásról, hogy hallgatóit az általa teremtett „autonóm" kompozíciós feszültségek erővonalaiba terelje. Ezzel a Mű hagyományos, Webernnél a legmagasabb szinten utoljára fenntartott szubsztanciája helyett nála a zene Művelésének kultikus attitűdje lép ismét előtérbe, ahol a forma „erővonalai" nem a kompozíció zárt belső feszültségéből, hanem jelenlétének kiterjedéséből származnak. A mű szimbolikus-szubsztanciális szerkezete elsorvad, hogy helyet adjon az alkotás, előadás, befogadás helyszínen élő szellemi egységének. Ezért is áll elő az a helyzet, hogy a létrejött produkció nem „magyarázható" a szerzői utasítások puszta tényéből, az előírt program bizonyos fajta zenélés felé orientál, melynek végeredménye, konkrét megvalósulása vetíti ki a formát. A nyitottság e típusa is jelzi, hogy a mű itt nem saját egyedüliségében ér véget, hogy aztán magára hagyatkozva, önerőből merített hatással átlelkesítse a világot, hanem minden mozzanata túlmutat önmagán, aktuális helyszíni érvényesülése felé. S ez a túlmutatás a modernül újjáalakított élethez-kapcsolódás vízjelére utal Cage szerzeményeiben: az eldologiasodás olyan keresztülhúzásaként, mely a *műformát a létformák felől nyeri vissza*. S amely ebben az értelemben visszanyúlás is a művészetek ősállapotához. Ez volt a Cage által véghezvitt fordulat legáltalánosabb tanulsága, ez adott indíttatást még az övétől teljesen eltérő irányzatok kultikusságának is. A *Music Walk* szintén konkrét életközegként szemlélteti a „rivaldát"; az előadók magatartásukkal is kerülik a „fellépés" színpadi külsőségeit. Így nemcsak megjelenési módjuk valamely fajtája, hanem tevékenységük egésze kap nyomatékot (séta közben a legkülönbözőbb zajkeltő eszközökkel és hangszerekkel manipulálnak), s e közös produkció véletlenszerű lefolyása „szociológiai" aktusként konvergál magának az emberi együttlétnek indetermináns vonásaival – azokkal az esetlegességekkel, melyekben az egyén csak pillanatnyi, azonnal múló megnyilatkozásokkal tud részt venni. Mégis, ezek a megnyilatkozások az öncél rangjára emelkednek, s magukat minden további indok nélkülinek képesek bemutatni. E zenei viselkedésformában tehát a művészi formáció belső, absztrakt viszonyai helyett magukat a viszonyokat létrehozó akaratok lépnek fel, s szentesítik saját kifejezéseiket: a belőlük származó hangokat. Ekképp a kompozíció közlésjellege is – a jelelmélet híveinek bánatára – kiküszöbölődik, s a mű „csupán" mint külső igazolásra nem szoruló cselekvésegyüttes egzisztál.

A zenélés egyedi létben-gyökereztetését szolgálják Cage azon művei is, melyek az emberi környezet különféle „zajkeltő" eszközeinek kombinálásán alapulnak, megváltoztatva a szokványos viszonyulást is eme környezethez. S e változtatás a tulajdonképpeni művészi gesztusa – az a képesség, amely az általa kiemelt-bemutatott hangzó anyagot az ottlét pillanatainak áldozza föl. De mindeme módosítás magát a külső világot, az „ősforrást", a művészi alkotások hagyományos célpontját érintetlenül hagyja, inkább az abból „levezetett" relációkat mutatja be. Nem a külvilágra *irányul* tehát, hanem a mindenségre eszmélésből *következik*. A *Radio Music* esetében például, ahol az akusztika „világméretűsége" a nagyjából közismert hangok (bemondói és egyéb szövegek, szignálok, különböző műfajú zeneművek stb.) konglomerátumában összpontosul. A *Speech* hasonló elvű rádiós „hátteréhez" narráció járul: tetszőleges szövegek tetszőleges terjedelmű felolvasása. Mondani sem kell, hogy a beszéd ilyen környezete mennyire kivetkőztet bármely szöveget eredeti mivoltából, abból az elfogadott nyelvi közlésmódból, amelyen belül érvényesülhet. A szöveg ilyenformán saját talajából kiszakítva, a végtelenbe dobva jelenik meg; nincs semmi-

féle középpont, mely köré kijelentései rendeződhetnének. Ezért vagy semmisnek, vagy elveszett-eltűnő tartalmúnak mutatkoznak. Ez pedig a határtalansággal szembesítve egyfelől e nyelvi kijelentések komikus kicsinyességére utal – a közönség főleg e mozzanatokra volt érzékeny, s meglehetős derültséggel fogadta a művet. Másfelől viszont, az elhangzott szöveg tartalmától függően, a határtalanságba-olvadás néhány pillanata tragikus veszteséget is jelentett. A rádióhangok szuggerálta kozmikus végtelen előtti semmisség érzete a legkülönbözőbb hatásokat képes kiváltani, az aktuálisan humoros szférától kezdve minden alap megrendüléséig. S az ellentéteknek e változékonysága az eltérő minőségek relativizálásával még inkább erősíti a műnek egy komikumon és tragikumon túli világba transzcendáló jellegét, melynek végső állomásai immár meghatározhatatlanok: amivel szembenézünk, az maga a határtalanság. Cage művészete elérkezett az emberi kisvilágok végpontjához, túl is lépett rajtuk, és a végtelen felől tért vissza hozzájuk; elhagyta a jól bevált, hitelesnek tartott elvekkel és vezéreszmékkel körülvett életlátás kereteit, s ezzel azt a védettséget is, melyet szavatoltak. Szellemi útjának egyoldalú vagy részleges felfogása nem róható fel hibájául azoknak, akik ösztönösen is ragaszkodnak látásmódjuk e védettségének fenntartásához.

Cage munkásságán kívül jelentősen hatott nálunk *is* az amerikai zeneszerzők újabb nemzedékének egyik stílusirányzata, a *repetitív „iskola"*. A ciklikus tagolások és minimális változtatások elvére épülő módszer képviselőinek több művét elsősorban a számos kitűnő produkcióval elismerést szerzett, három éve alakult *180-as csoport* jóvoltából ismerheti a közönség. Saját darabjaik is javarészt e stílusban fogannak. Első közelítésre sokaknak talán egyhangúnak, arcnélkülinek, dogmatikusnak tűnhet fel a repetíciós eljárás, de ennek ellenkezőjét bizonyítja az a sokféle, rendkívül eredeti és érdekes megvalósulás, melyet az iskola igazán jelentős művei képviselnek. Ilyen esetben sohasem a „módszerből" következik a koncepció, hanem fordítva. Mint ahogy például a szonátaforma is művészi *végeredmény*, s csak a „szonátakérődzők" kezén sematikus *kiindulása* a formálásnak.

A repetitív gondolkodás megszületésének mélyén az a történeti felismerés rejlik, mely immár a „hagyományos" művekben is megfigyelhető, csak ott következménye más irányú. Az újkori zene folyamatalkotó észjárásának arról a tulajdonságáról van szó, mely a maga fejlesztési logikájával a megőrzés-változtatás kettősségén alapult. Ezáltal minden későbbi mozzanat magába foglalta előzményének valamely sajátosságát – ekként kapcsolódott hozzá. Aki valamennyit is foglalkozott formatannal, mindezt nagyon jól tudja. Schoenberg a motívumot például így jellemezte: „A motívum használata variálást kíván. A variálás lényege a változtatás. De ha minden elemet megváltoztatunk, a motívum sajátos formáját romboljuk szét, idegen, összefüggéstelen, logikailag indokolatlan származékot kapunk. Következésképp a helyes variálás egyes kevésbé fontos elemeket változtat meg, de megőriz más fontosabbakat." Igen, minden zenei folyamat, a szó általános értelmében egyben variálás is volt, de ma már egyre nehezebben érhető el, hogy a változtatás eredeti, egyedi lényegű, „érvényes" legyen. Mai darabok tömegénél szinte kézzelfogható a banalitástól való félelem – mintha fő céljuk lenne a közhelyek elkerülése. A variabilitás náluk inkább arra irányul, hogy a kiválasztott utakat csak fölvillantsa, hogy aztán céljait azonnal visszavonja, másokkal helyettesítse, a lehetőségeket körbejárja. Legszembetűnőbb, hogy motivikus „beérkezések" helyett állandó újrakezdésekre törekszik. Szinte szégyelli levonni saját észjárása konklúzióit, s pánikszerűen változtatja az irányokat. Többek között ezzel is magyarázható az ütőhangszerek szerepének általános megnövekedése a „hagyományosabb" zenei stílusokon belül is. Hiszen az ütők alkalmazása a melodika kiiktatásával vagy legalábbis redukciójával, a hangszín és a ritmus gyújtópontba állításával máris csökkentheti a variabilitás szokványosságának veszélyeit, megkönnyíti a fejlesztés közhelykerülő gondjait. *Részben* ez is motiváló ereje lehetett azoknak a Szkénében hallott daraboknak, melyekben kiemelkedő vagy éppen kizárólagos szerepet játszottak az ütőhangszerek. Az olyan kompozícióknak például, mint Oláh Tibor *Napfordulója*, Sugár Miklós *Percornussionja* vagy Kósa Gábor *Híd* című szerzeménye.

A tradicionálisan variáló fejlesztés történeti dilemmáit a repetitív kompozíció viszont nem a célelvűség érdekében történő változtatások *révén*, hanem *magának a variabilitásnak radikális középpontba állításával* oldja meg. Méghozzá úgy, hogy a variabilitást mentesíti

motivikus kötelezettségeitől – éppen az ismétlődés programjai által. Fontos, hogy az ismétlődő képlet önállósága is relatív. Gyakran az egyes ciklusokon belül sincs egészen pontos ismétlődés; a különféle minimális „csúsztatások" pedig egymás függvényévé teszik az alakzatokat. Az újabb formáció továbbra is az előzőhöz viszonyítandó, ahhoz képest jelent valamit – a mű tehát itt is a variáló fantázia eredménye, noha annak említett új dimenzióját alkalmazza. Az ismétlődések egyes fázisai az időmúlás éppen megvalósuló formáját ismertetik el a hallgatóval, egyszerre keltve az állandóság és változékonyság érzetét. A folyamatos „beállások" és elmozdulások kettőssége, véglegesség és mindig-újrakezdés együttes hatása így válik emez újfajta variabilitás művészi alapjává.

Az iskola „nagyjai" közül Steve Reichtől két művet hallhattunk: a *Zene fadarabokra* ritmikus fejleményeit az öttagú előadó együttes tagjainak fokozatos, egymás utáni belépései alkotják. A változatok tehát a játékosok anyagának az előző képlethez való hozzájárulásával bontakoznak ki. E szinekdochészerkezet a minimálzene egyik leggyakoribb megnyilvánulási módja. A híres *It's Gonna Rain* pedig e mondat elektronikus eszközökkel megvalósított sztereo ismétlésén alapul, miközben a különböző hangsúlyok, fáziseltolódások és rájátszások sokféle poliritmikus variánst eredményeznek. Frederic Rzewski *Panurge juhai* című kompozíciója egy unisonóban játszandó dallam egyre bővülő, majd szűkülő repetíciója – vagyis az adott hanganyagból először minden egyes újrakezdés alkalmával eggyel több játszandó. Majd a teljes dallam elérése után a hangok immár elölről hagyandók el. Az előadásban természetesen, véletlenül adódó tévesztések révén az unisono szükségképp felbomlik, s ezután már mindegyik játékos külön úton halad. Szabadon értelmezett kánon, s a hangsúlyeltolódások által poliritmia alakul ki, miközben a tempó duplájára gyorsul. Hogy a közönség mit kezdhet ezzel a ritmusban-melodikában szerteomló zenével, arra egy szerzői utasítás világít rá. A hallgatók tetszőleges eszközökkel hozzájárulhatnak kedvük és ritmikus fantáziájuk szerint a mű összhangzásához, többé vagy kevésbé követve a megadott, egyenletesen gyorsuló tempót. S ennek nem az a gyakran elkoptatott fogás a jelentősége, hogy a befogadók „alkotótársak" legyenek (noha valóban, bármely ritmikus „belejátszás" a műhöz tartozik), hanem hogy fölerősítse a befogadói reakciót a lefolyó ritmikus sokféleségre. Ugyanis – a dolog természetéből következően – a hallgató figyelme nem képes az egész kavalkádot egyszerre, teljes együttmozgásában felfogni, ezért mindig *választ* egy bizonyos relációt az észlelt összefüggésekből. Figyelme ugrálhat az egyik véletlenszerű bonyodalomról a másikra, s emez általa kiemelt kapcsolatokhoz csatlakozik, azokat emeli ki játékával. Saját viszonyulását realizálja, éli ki ezzel. A 180-as csoport egy korábbi előadásán meg is kísérelték a közönség bevonását. Addig még nagyjából ment a dolog, amíg unisonóban játszott az együttes, de amikor létrejöttek a különböző egymásba folyó poliritmikus alakzatok, szinte mindenki tanácstalanul abbahagyta az ütögetést. Ez utal arra, hogy az új zene befogadása éppúgy szellemi erőkifejtést vár el hallgatójától, mint bármelyik hagyományos stílus jelentős műve.

Louis Andriessen *Hoketus*ának előadása telitalálat volt a 180-as csoport részéről: a mű rendkívüli leleménnyel társítja a repetíciót és a térhatást. Két azonos felállású együttes a pódium két oldalán foglal helyet, s rövid, szaggatott artikulációkkal váltogatják egymást a hoquetus-technika bravúros újragondolásaként. E váltogatások igen sokoldalú, ötletes kihasználása nyomán a repetitív fejlemények kapcsolata, önreflexiója tovább mélyül. Azonos instrumentumok kétfelől érkező megszólalásai az ismétlődő képletekkel többféleképp kombinálódnak, s ez a variábilis gazdagság új szféráit nyitja meg.

Hogy a minimálzene mennyire eredeti újrafogalmazásban, mennyire a saját alkotói nyelv részévé váltan jelenik meg nálunk, azt többek között Mártha István két, repetitív formációkat is tartalmazó műve példázta. A *Karácsony napja – 24. lecke* című, a 180-as csoport által méltán sikerre vitt kompozíció négy különböző szerkezetű és karakterű tételéhez mint primer zenei anyaghoz további helyszíni akciók járulnak. Így a narráció, mely Beckett *A játszma vége* című drámájából vett részleteknek és egy angol nyelvlecke szövegének váltogatásából áll; továbbá a darab végén is beiktatott telefonhívás, miután hangszórón hallhatjuk a múló másodpercek bemondását. A Beckett-szöveg természetes megformálásának dermesztő *életnélkülisége* és az angol nyelvlecke sztereotip „karácsonyi" hangulatának mechanikus *nyelvnélkülisége* a megszólaló zenei anyag „hátterében" találkozik.

Azaz mindkettő, sajátos ellentétükkel, a velük együtt hangzó szólamra utal, szinte afelé közelít – nem a zene „kíséri" a szöveget, inkább a szöveg fordul a zenéhez. Melynek első hangjai zongorán csendülnek fel, egy melodikában pentaton ihletésű, dinamikában erősödő, harmóniában fokozatosan kibontakozó dallam formájában. Mindez a valahonnan érkezés, a még távolban levés szuggesztióját kelti, mintha elérhetetlen messzeségben lenne Beckett és a nyelvlecke szövegétől, mintha azok transzcendenciája lenne. Vagyis azt „képviselné", ami a nyelvlecke mechanizmusából kihullt, s ami a dráma fájdalmas hiányát jelenti. A második tételtől hirtelen egész más világba érkezünk – az ezután következő részek a repetíciós elv széles körű felhasználásán alapulnak, csupán a dinamika állandó (f sempre). Először egy hangsor különböző kivágatú, ritmikus kontrasztokra kiélezett feldolgozását halljuk unisonóban; egyes szakaszokat elektronikus visszacsatolások „visszhangosítanak", kitartott kvintek intonálása közben. E markáns „lezárások" és az energikus újrakezdések szembesítései is jelentős dramaturgiai hatással ruházzák fel a repetitív formát. Az improvizációs lehetőségek itt már teljesen „közelre hozzák" az effektusokat; feszültségük magával ragadóan lendületes, változékonyságuk nem süllyed alacsony várhatósági szintre. Mindez érvényes a továbbiakra is. A harmadik részben ének és instrumentum együttese lép fel, és módosítja a hangszínbeli felrakást, újabb repetitív anyagot hozva, mely ezúttal kánonszerűen vonul végig a tételen. Majd szaxofonok, harsona és basszusgitár közreműködésével jazzes ritmusokból alakul az utolsó rész, melynek végén felcsendül a kezdet magányos zongorahangja. A pontos idő közvetítése pedig a másodpercek mulandóságára transzponálja e visszatérést; a zenei idő karaktere ezzel ájul a semleges és külsőleges időfolyamatba, melynek betörése éppen hangsúlyozásával hatásos. A mindennapiság legegyszerűbb és legmechanikusabb jelensége válik a megszokottan hozzánk-tartozóból fantasztikussá azáltal, hogy látszatszerű tartozékjellegét éppúgy átérezzük, mint jelentéktelenségének hatalmát. Ilyen hatást általában csak az abszurd színpad sugároz.

Mártha István tehát a repetitív improvizáció és kötöttség kettősségét még külön, egyes műveiben is váltakozó eljárásokkal társítja, melyek dramaturgiai energiájukkal fokozzák zenéjének jelenbe vágó érvényét. *Részlet* címmel elhangzott műve már az egyes repetitív fázisokban is szokatlanul nagymérvű „eltéréseket" mutat: a gyorsan pergő változatok hangszerelésben is, dinamikában is módosulnak. És itt sem állnak egyedül: egy népzenei kicsengésű trió zárta a művet – a különböző anyagok szembesítésén alapuló hatáskeltés tehát ezúttal sem maradt el.

Sáry László gyakran játszott *Ötfokú gyakorlat*ában találkozunk azzal az esettel, hogy az egyes ismétlődő szakaszok önmagukhoz képest is variálódnak, ugyanis a két hangszer közül az egyik a szakaszok teljes anyagát játssza, míg a másik ennek állandóan változó kivágatát – természetesen egymással szinkronban. Az ismétlődések mellett az egyes, különböző ciklusok összetartozása is jól érzékelhető. A folytonos átalakulások tapasztalása ilyenformán szinte „vertikálisan" keresztezi a darab „horizontálisan" bontakozó repetitív fejleményeit; s e két haladvány találkozásából fakad a mű által sugárzott időélmény. Sáry másik előadott műve, a *Variációk tizennégy hang fölött* egészen másfajta leleménnyel teremti újjá a változat-elvet. Ugyanazt a hangkészletet először énekszólam, majd zongora, végül az ének és a zongora együttes bemutatásában halljuk, de az egyes részeken belül is variatív összefüggések érvényesülnek. Ezek tagolása viszont nem élesen elhatárolt, tehát nem a mássá fejlődés, a megkülönböztetés élesebb kontúrjai dominálnak, sokkal inkább a finom áttűnéseké. A három nagyobb rész persze sokkal határozottabban válik el egymástól, de a hangok vagy akkordok módot adnak a visszaemlékezésre, mely megszólalásaikat a múlt felől is karakterizálja.

A repetíció hangzás-szünet viszonyának a mind teltebb és összetettebb hangzás irányába való egyenletes bővítését ötvözi elektronikus sztereo-akusztikával Szemző Tibor kitűnően sikerült *Vízi-csoda* című műve. A darab nyolcadokra osztott ismétlődő „modelljei" fokozatosan telítődnek az egyetlen kezdőhang-repetíciótól minden nyolcad többszörös „lefoglalásáig", vagyis teljes melodikus-akkordikus kitöltéséig, ahol a többféle agogika révén a ritmikus ötletek sem hiányoznak. Hangszínek is szerephez jutnak: az altfuvola-, fuvola- és piccolo-felrakás fokozatos egymásra épülése talán szóban említve is jelez valamit a kompozíció akusztikai elképzeléséből. Mindhárom instrumentumot egyetlen előadó

– a szerző – szólaltatta meg, s a bonyolódó együttes hangzások elektronikus visszacsatolások által válhattak valóra. A darabot egy ritmikus csúsztatással létrehozott visszhangosítás zárja, a teljes zengésében kibontakozott repetitív modell részeként. Hatásában igen fölfokozott, de logikus befejezés is ez, hiszen a mű egésze a zenei paraméterek szakaszos belépését-gazdagodását mutatja. A *Vízi-csoda* tehát a minimálzene legtöbb alkotásával szemben a maga sajátos eszközeivel megteremti a fejlesztés ívét – ami újfent hozzájárul Szemző darabjának értékes különlegességéhez.

Amit a zenei jelenlétről mint a művészi produkció helyszínre-humanizált világáról, a pillanatokhoz maradéktalanul kötődni tudó odafordulásról, a most-idő látszat és kényszer nélküli teljességéről mondtunk, az rendkívüli jelentőséggel nyilatkozik meg Vidovszky László *Schroeder halála* című szerzeményében. A mű előadója dinamikában és ritmikában egyenletes skálákat, futamokat játszik zongorán, míg társai megadott rend szerint fokozatosan preparálják a hangszert. Előbb a hangszínt változtatják meg, később a kalapácsok kopogása hallatszik, majd lassan elnémul minden, s a zongorista hangtalan skálázása zárja a darabot. A preparáció úgy alakul, hogy az első „tiszta" skálák után egyes húrok még eredeti mivoltukban szólalnak meg, míg mások már változtatott színnel, s megint mások már nem adnak hangot. A kezdeti ritmikus egyenletesség ezzel – a hallhatóság szintjén – fölbomlik, s egyre bővülő „kihagyások" keletkeznek, egyre nagyobb űrbe helyezve a még különféleképp szóló hangokat. A látvány ritmusa – az előadó játéka – viszont változatlan marad. S ez a kompozíció hatásának egyik forrása: gesztus és hangzás kettőssége és egyre növekvő függetlenedése. E mű is az elhallgatás felé tart, mint az *Autokoncert*, csakhogy itt egy nagyon is körülhatárolt, kezdettől megmutatkozó szféra elhallgatásáról van szó – a zongora anyagának teljessége az, amely a csend teljessége felé halad. A hangzás tehát saját végleteit járja be, míg az előadás gesztusa állandó. S ez az állandóság, mely a teljes hangzás múltját is folyvást idézi, a fokozatosan fogyó hangoknak nyújt keretet: minden megszólalás a jelzett egészen belül jut szóhoz, s e némuló egészhez fordul. Ezért saját súlya is egyre növekszik; minél ritkább, annál koncentráltabban hordozza múltjának terhét, és annál megrendítőbben utal jövőjének irányára, az elhallgatásra.

A *Schroeder haláláról* szólva szinte kényszerítően kell visszatérnünk a (neo)avantgarde megítélésének korábban felvetett problémájához. A támadások és félreértések közé tartozik ugyanis az a vélekedés is, miszerint e legújabb törekvések fő és általános célja a merő tiltakozás és tagadás deklarálása, a művészet lerombolása, a totális elidegenedés miatti „nem lehetséges" elvének hirdetése, a destrukció és értékpusztítás, melynek formai következménye az amorf, spontánul és véletlenszerűen értelmetlen stb. képződmények létrehozása. De mi van akkor, ha egy kétségkívül „avantgarde" kompozíció remekművé sikeredik? Remekmű ugyebár nem lehet sem „destruktív", sem „romboló". Ha tehát az előbbi megközelítés helyes lenne, akkor az avantgarde ab ovo nem produkálhatna művészi értékeket, s ez nem is állana szándékában. Márpedig a gyakorlat, a jelentős alkotások sorozata mást tanúsít. A *Schroeder halála* például – ahogy azt röviden bizonyítani igyekeztünk – a modern zene egyik kiemelkedő remekműve. Ki merne itt a nevetségesség veszélye nélkül „antiművészetről", „öncélú lázadásról" és az előbbiek alapján minősített „mellékáramlatról" beszélni? Csak az az egyébként tiszteletre méltó, klasszikusokra bérletet vásárló, ám nyilván többségében konzervatív ízlésű közönség érezhetett valami ilyesmit, amely egy zeneakadémiai *nagytermi* előadáson heves tiltakozással fogadta a kompozíciót. Eszerint ők fognák fel helyesen az avantgarde törekvéseit? Ők értették jól a művet? A sematikus elméletekből ez következik. Látható, mennyire fonákjukra fordulnak a dolgok, ha a teória uralkodni akar a művészeten.

Az új zene sem „válságtermék" tehát – éppen hogy az értékteremtés igénye vezérli, tudomásul véve annak létfeltételeit, a belőlük eredő érzelmi állapotokat és művészi lehetőségeket. Annyira erős ez a vágya, hogy olykor tudatosan és nyíltan utópikussá lesz. Ami „kívül" lehetetlen, ahhoz „belül" mégis ragaszkodik: transzcendálja jelenlétét. A „dologiast" elutasító szellemi függetlenségének, csakis értékekhez kötődő önállóságának ebből az erejéből fakad újra kivívott „érvényessége".

Eisemann György