

*Pavlovits Dávid*

## A megértés problémája a (modern) zenében

### ZENE ÉS INTELLEKTUS

A művészetekkel, s különösen a zenével kapcsolatban a „megértés” nem az első dolog, amelyre hétköznapi helyzetben asszociálhatunk, sokkal gyakrabban a *kifejezőerő*, a *stílus*, a *fantázia*- vagy *ötletgazdagság*, esetleg *eredetiség* problémája az, amely figyelmünket leköti. Pedig nemcsak zenészek beszélnek egymás között *közérthető* vagy *érthetetlen* darabról, egy mű *értelmes* vagy *értelmetlen* előadásáról. A modern koncertéletben gyakran magunk is szembesülhetünk ezzel a problémával: kitűnő zenészek egy elsőrangú zeneszerző új művét mutatják be, művészileg és technikailag is a legmagasabb fokon, a koncertteremből kilépve az első reakciónk mégis az, igen, nagyszerű előadás volt, ám egy szót (hangot) sem értettünk belőle (ha ezt egyáltalán képesek vagyunk bevallani).

A megértés általában véve az intellektus működésével hozható összefüggésbe, megérthetünk egy üzenetet, ha jelentését racionálisan képesek vagyunk felfogni. Kérdés, hogy milyen fontosságot tulajdonítsunk az intellektusnak a zene esetében.

A zene, saját őállapotában – ahogyan azt a természeti népeknél is megfigyelhetjük – elválaszthatatlan a mozgástól, a táncból és a különböző rítusoktól. Ezek – gondoljunk például az afrikai dob-zenékre – olyan mélyen ösztönös, öntudatlan, utánnézéssel elsajátított tevékenységi formák, melyeknél a „megértés” kérdése nem visz közelebb a lényeghez, sokkal inkább a „részvétel”, az „önkifejezés” vagy az „eksztázis” kulcsszavakkal ragadhatjuk meg jellemzőit. Mondhatjuk ugyan, hogy a törzs egyik tagja „érti” azt a dallamot és táncot, hiszen abba a törzsi kultúrába született, tehát gyermekkorától kezdve azt a zenei nyelvet „beszéli”, mint ahogy „nem értené” egy másik kontinensről felbukkanó törzs alapvetően más dallamait és táncait. De a megértés, pontosabban *meg nem értés* ilyen formájának vajmi kevés köze van az intellektushoz, valójában a szokatlannal, ismeretlennel való szembesülésről van szó. Vagyis: ha soha nem hallottam még kubai zenét, bizonyára nem fogok tudni rá táncolni. Viszont ha egészen kis koromtól kezdve azt hallgatom, sőt látom a szüleimet, hogy gyakran mambót táncolnak, akkor előbb-utóbb valószínűleg én is utánozni fogom őket. Sőt, ha a tánciskolában elmagarázzák nekem és begyakoroltatják velem a lépéseket, akkor már „érteni” is fogom, hogy mikor hova kell raknom a lábamat. Csak itt a bökkenő: lehet, hogy a szüleim nem is „tudják” a lépéseket, mégis jól csinálják, sőt, tegyük fel, jobban „érik”, mint én. Akkor tehát ki „érti” most jobban ezt a zenét?

## AZ „ÉRTELMESES JÁTÉK”

A zeneiskolai tanulmányok alapvető gerincét képezi a kottaolvasásnak, a hangszeres játék technikai alapjainak, valamint a zenélés „alapvető szabályainak” elsajátítása (micsoda szerencse, hogy ezt nem ilyen cifrán tálalják a kezdő gyerekeknek, feltehetően azonnal abba is hagynák!). A zenélés „alapvető szabályai” az úgynevezett értelmes játékra épülnek, vagyis a pontosságra, a dinamikai kontrasztokra, a megfelelő hangsúlyozásra, az ún. frazeálásra (vagyis világos mondatokra, „frázisokra” tagolásra, éppúgy, mint az írott szövegben), és az artikulációra, mely a zene esetében a hangok egymástól való elválasztásának vagy összekötésének a függvénye, és éppúgy a játékmód érthetőségét szolgálja, mint az artikulált beszéd.

Ennek megfelelően beszélhetünk *értelmes* és *értelmetlen* zenei előadásról. Egyes előadóknál például nem lehet érteni, melyik hang hová megy, ha a tempó állandóan és kiszámíthatatlanul ingadozik, ha nincsenek világosan tagolt frázisok és gesztusok, a tájékozódást segítő alapvető hangsúlyok. Vagy ha a játéka artikulálatlan, akkor lehet bármilyen virtuóz, játszhat bármilyen átéléssel, aligha érhet el nagy hatást. Ilyenkor a játékból legjobb esetben is csak egy elképesztő mennyiségű „ömlesztett hangorkán” hagyja el a színpadot, amit leginkább azzal az esettel modellezhetnénk, amikor tíz mutatós nő tíz különböző, szebbnél szebb verset szaval kitűnő dikcióval, de teljesen egyszerűen.

## MÚÉRTŐ KÖZÖNSÉG

Az európai klasszikus zene történetében művész és közönség kapcsolatában volt egy kivételesen virágzó korszak, nevezetesen a bécsi klasszicizmus időszaka, amely Haydn, Mozart és Beethoven nevéhez és működésének idejéhez fűződik (az ún. első bécsi iskola). Ebben az időben virágkorát érte a házimuzsika, a polgári családok ebéd után összeültek egy kicsit „kvartettezni”, s – hogy csak egy példát említsünk – Beethoven egyik legelső patrónusa, Waldstein gróf nemcsak zongoravirtuóz volt, de remekül rögtönzött szabad *fantáziákat* hangszerén. S ha megnézzük a Beethoven Op. 1-es zongoratrióira felvett előjegyzések névsorát, akkor a több mint száz különböző arisztokrata közül alig találunk egynéhányat, aki nem zenélt aktívan legalább egy hangszeren. Nem csoda tehát, hogy egy ilyen, minden tekintetben *múértő* közönség mindenkinél jobban tudta értékelni, amit egy művész szinte közöttük alkotott, hiszen ők maguk is *értették*, sőt „beszélték” azt a zenei nyelvet, amelyen az akkori kortárs művek megszólaltak.

Ha ez az ideális, magas fokon képzett muzsikusközönség nem is létezett sokáig ebben a formájában, mindezek nyomán kialakult egy zeneszerető, hangverseny- és operalátogató nagyközönség, amely egészen a XX. század első feléig töretlen lelkesedéssel várta az újabbnál újabb, nagyrészt romantikus, illetve későromantikus stílusban írt művek bemutatóját.

Az ilyen zenehallgatók egy idő után jól ismeri a leggyakrabban játszott művek központi témáit, dallamait, már előre várja, hogy a már esetleg szitává lőtt hőstenor, vagy a szíven döfött Gilda, még mielőtt szíveskedne meghalni, elénekelje a kedvenc áriáját. Azt is mondhatjuk, a nagyérdemű *érti* a zenét, mert ismeri a dallamot vagy az egész művet, s ha a darab új is, beilleszkedik egy számára jól ismert dallamvilágba, stílus-

ba vagy hangrendszerbe. Nikolaus Harnoncourt könyvében arról is ír, hogy ebben az esetben a zeneértés már-már ki is fordul saját magából: a darab meghökkentőnek és váratlannak szánt, megrázó fordulóit, a nagy ún. *álzárlatokat* már előre várja a hallgató, s mikor bekövetkeznek, megdöbbenés helyett már csak annyit tud mondani, aha, ez is megvolt.

## A „SCHÖNBERGI” FORDULAT

Többé vagy kevésbé forradalmi változások számtalan esetben lezajlottak a zenei nyelvben, és nem egyszer előfordult, hogy a közönség a számára túlságosan újszerű művet *értetlenül* vagy érdektelenül fogadta. Ez a remekművek esetében csak annyit jelentett, hogy időnként évtizedeket, máskor évszázadokat kellett várni, mire elfoglalhatták helyüket a repertoárban. Úgy is fogalmazhatunk, a közönségnek időre volt szüksége ahhoz, hogy „feljön” bizonyos darabokhoz, vagyis hogy *megértse*, befogadhassa őket.

A XX. század elején viszont egy olyan drasztikus erejű fordulat következett be, mely az egész század zenéjének alakulására messzemenő hatással volt, és úgy tűnik, ennek az új zenének a legbonyolultabb formáihoz a nagyközönség vagy nem akar, vagy nem tud „felőni”. Ebből a nagy horderejű fordulatból, és a vele szemben tanúsított *nem-akarásból* nőtt ki magát a zenehallgatók fölé árnyként terebélyesedő kísértet, a „nagy mumus”, korunk ún. *kortárs zenéje*.

Ha ma egy barátunkat *kortárs* zenei koncertre invitáljuk, bizonyos felelősséget érzünk iránta, hiszen lehet, hogy számára az egész előadás motozások, neszezések, hörgések és csontzörgések bizonytalan és ijesztő egyvelegének fog tűnni. Mi lehet ennek az oka, miért nem érti a modern zenehallgató sokszor korának zenéjét? Mi a fent említett drasztikus változásnak a lényege?

Ha a klasszikus korok zenéjét egy repülőúttal próbáljuk meg modellezni, akkor a következőket figyelhetjük meg: a gép a földről indul (vagyis az alaphangneméből, mondjuk B-dúrból), s az út végén a földre is tér vissza (tehát végül ugyanott, B-dúrban zárja a darabot). Az út során bármilyen messze is kalandozik a gép, a gravitációnak köszönhetően végig érzik az utasok, merre van a lefelé, vagyis merre van a Föld középpontja, ez egy állandó egyensúlyt és orientációs pontot ad az utazásnak, csakúgy, mint a B hang a darabnak. Teljes, végső megnyugvást csak akkor érzékelünk, amikor a darab visszatér B nyugvópontjába, tehát leszállt a gép, és még a bőröndünket is visszakaptuk. Az egész útnak külön izgalmat ad, ha időnként a repülőgép kanyarodás közben merészen bedől (vagyis a zenemű más hangnembe modulál), ilyenkor az eredeti, gerincünkkel párhuzamos (amennyiben jól be vagyunk kötve) fent-lent irány-orientációt elveszítjük, de ha ez az állapot hosszan eltart, hozzá is szokhatunk (a darab egy más hangnembeli zárathoz közeledik). A merészek még egy pohár narancslevet is megihatnak, ha a poharat megfelelő dőlésszögben tartják. Szélsőséges helyzetben a repülőgép fejtetőre áll, vagy elkezd tengelye körül pörögni (például Wagner *Parsifalja* közepén a zene olyan sűrű, már-már követhetetlen modulációkba kezd), hogy vér tolu a fejünkbe, és minden összezavarodik, mintha nem is lenne többé fent és lent (vagyis nem érezzük már a darab hangnemét, orientációs pontját). De végül minden zavar elcsendesedik (a zenében pedig *feloldódik*), ha leszállás után szilárd földet érzünk a lábunk alatt (tehát mégiscsak létezik a műben egy központi, szilárd B hang és egy B-dúr akkord, ami végül megnyugtatja a felborzolt kedélyeket).

A hasonlatot folytatva, Arnold Schönberg bécsi zeneszerző, az ún. újbécsi vagy második bécsi iskola megteremtője (akiről talán sokan nem tudják, hogy egy, a Nógrád megyei Szécsényben felnőtt magyar cipész-mester fia) döntő lépésre szánta el magát. Meggyőződése szerint a hagyományos, kalandosabb vagy akrobatikusabb repülőutakkal modellezhető klasszikus, ún. *tonális* (vagyis hangnemmel rendelkező) zene ideje lejárt, mert eszközeivel képtelen kifejezni a modern ember gondolatait és életérzését. Ezért mintegy évtizednyi „szabad” (vagyis kötetlen) *atonális* (hangnemnélküli) zenével való kísérletezés után felállított egy rendszert, amely *dodekafónia* vagy *tizenkétfokúság* (*Zwölftontechnik*) néven vált ismertté. Ennek lényege, hogy szigorú következetességgel felállított, mesterséges rendet teremt a hangok között, amely garantálja, hogy egyik hang se fordulhasson gyakrabban elő, mint a többi. Tehát nincs többé központi hang vagy hangnem, nincs orientációs pont, hierarchia és vonzások, a zenemű egy űrutazáshoz hasonlít, amely valahol az űrben kezdődik és ott is ér véget (nem tudni hol), ahol jobbra és balra, fent és lent, vagy esetleg hátrafelé – mind egyre megy.

Ezzel magyarázhatjuk a közönség értetlenségét a dodekafóniával, s később az ebből kinőtt szeriális zenével szemben: az európai klasszikusokon nevelkedett fül, amely mintegy ezer éve hangnemekhez, központi hanghoz, konzonanciákhoz és hierarchiához szokott, Schönberg mérnöki pontossággal szerkesztett rendjét „megerőltető űrutazásnak”, űrbeli káosznak, teljes zűrzavarnak hallja, vagyis *nem érti*. Ezért például Németországban, ahol ennek a zenének a mai napig nagy kultusza él, ha bemutatnak egy Schönberg-operát, akkor azt végig népszerűsítő, magyarázó előadások, beszélgetések kísérik. Ezek hatékonyságát bizonyítja, hogy a *Mózes és Áron* című operát 1998-ban nyolcszor játszotta telt házzal és nagy sikerrel a Darmstadti Operaház. Az egyik előadáson volt szerencsém jelen lenni, és megdöbbenne tapasztaltam, hogy a közönség több mint a fele abból az 50-60 feletti korosztályból került ki, akiket többnyire az olasz operák és osztrák–magyar operettek parfümös páholyában képzeltem volna.

Az űrutazás, bármilyen költséges is, bizonyára óriási kaland, ennek ellenére úgy látszik, hogy a zenehallgató közönség hosszú távon mégiscsak erősen kötődik a Földhöz, a hierarchikus rendhez és a hangnemi középpont nyújtotta megnyugváshoz. Talán ezért is hallunk egyre gyakrabban a mai, XXI. századi zenében tonális tendenciákat. Hogy ez a *(köz)érthetőség* iránti igényből, vagy a zenehallgató és zenesz tudat alatti, ősi, ösztönös lényéből fakad-e inkább, már egy újabb vita tárgyát képezi.