

## Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

25. komoly kortárs

Ha művészi vonatkozásban és komolyan értelmezzük a *kortárs*, pláne kortárs improvizatív zene meghatározást, megeshet, hogy egy roppant kényes határterületen, ráadásul kakofonikus hangzavarban találjuk magunkat. Az emberek nagy része messze elkerüli ezt a közeget, de ha páran mégis odatévednének, azok többsége is kisvártatva távozik (jó, ha nem menekül). Csupán néhány kíváncsi, vagy bizalommal és empátiával viseltető lélek marad a hangzavaros senkiföldjén, akik tanácstalanul szemlélik, hogy a határ két oldalán lévők – vagy ide-oda téblábolók – már sok évtizede képtelenek megegyezni; jó ideje már egymásnak hátat fordítva, tudomást sem véve a másiktól, néha sértődött magányba süppedve próbálnak kiszólni a hangzavarból. A 20. század végéhez közeledve ráadásul valami furcsa, világvége-hangulat is rányomta bélyegét az aktuális zenére, miáltal még néhány új, markánsan sötét és pesszimista tónus is megjelent korunk zenéjében (például a *dark jazz*, vagy néhány elidegenítő hatású elektronikus zenei stílus).

Pedig a 21. század elejére a sokak számára riasztó „kortárs” megjelölést elkezdték szelídíteni, azaz szó szerint értelmezni, még szakmán belül is. Vagyis kortárs az, aki a jelenben, esetleg egy-két emberöltőnél nem régebben alkotott, s valamiféle művészként került a köztudatba; függetlenül attól, hogy milyen műfajból, akár könnyű-, akár komolyzenészként. Ez a felfogás talán közönségszociológusnak tűnhet, de napjaink zenéjét illetően legtöbbünknek alig van sejtése arról, hogy mire váltunk jegyet: könnyűre vagy komolyra, modernre vagy posztmodernre, improvizatívra vagy megkomponáltra, hagyományos, akusztikus hangszereken vagy elektronikusan gerjesztett hangokon megszólalóra, tonálisra vagy atonálisra, formabontóra vagy csak valami rég bevált, de új kontöbbsébe öltöztetett produkcióra.

Nos, az ominózus határterületen leginkább az imént sorolt dilemmák közt vívódtak a kortársak. Vita már alig van ezekről a kérdésekről – mintha beleuntak volna –, kissé eltúlzott individualizmus, artisztikus elhatárolódás annál inkább.

A könnyű, vagy csak annak bélyegzett műfajok muzsikusi viszonylag egyszerűbb módon találják saját, személyre szabott irányt. Legtöbbjük alkatából adódóan, vagyis természetes késztetéséből választ testhezálló műfajt, irányzatot, stílust (bár az sem szokatlan, amikor a műfaj választja a muzsikust), s vívódás nélkül fogadja el a neki jutó szerepet; tudva és normálisként felfogva a mai zene sokszínűségét, akár műfaji besorolhatatlanságát is. A könnyebbnek számító műfajok világméretű elterjedésén pedig nem érdemes fanyalogni, viszont bármely álláspontból kötelező tudomásul venni, bizonyos feltételekkel tisztelni is – nem megfélemlítve arról a tényről, hogy az idesorolt műfajok alapvetően improvizatív készítésekből erednek.

A zavar a komoly, vagyis a közmegegyezés értelmében magas művészethez sorolt oldalon nagyobb. A legtöbb – képzettségét tekintve is – művész ugyanis, főleg ha nem csupán előadó, hanem alkotó, tehát ambíciói szerint zeneszerző, minden olyan alkotói felfogástól idegenkedik, s mindent könnyűműfajnak minősít, amelyben az esetlegességnek, a bizonytalan kimenetelű véletlennek, azaz a rögtönzésnek is szerepe lehet; egyéb vitatott esztétikai, formai, szerkezeti, módszertani szempontokról nem is beszélve. Zavarukat még inkább fokozza az a – ma már szembetűnő – megosztottság, mely a radikálisan új irányok hívei és a tradíciókövetők (vagy átértelmezők) között alakult ki. A választás kényszere pedig több, mint száz éve(!) – a dodekafónia megjelenése óta – egyre erősebben gyötri a legmagasabb szinten képzett és amúgy tényleg komoly muzikusokat.

A tét nem jelentéktelen: hogyan folytatódjon a zene? Mi lesz a három-négyszáz év alatt törvénytényre keményedett rendszerrel, a 19. század legvégéig kikezdehetetlen, a 20. század közepéig pedig megszokott békével és renddel? És lehet-e egyáltalán továbbra is időtálló műalkotásokban, monumentális és „örökérvényű”, rögzített zenei gondolatokban, szépséget és igazságot magába foglaló kompozíciókban hinni? Vagy az ilyen törekvések

végleg a múltban ragadtak, s a legmagasabb szintű, hivatalos zenetudomány és oktatás szerepe ma már csupán interpretáló-muzeológusok, „restaurátorok”, történészek és elméleti szakemberek képzésére korlátozódik? A legszorgalmasabb, bizonyos aspektusból legtehetségesebb, s nem csekély hányadukat tekintve legdecensebb zenészekről, ezzel együtt mégiscsak meghatározó alkotókról, vagyis a ZENE jövőjéről van szó.

A komolyzenei berkekre, illetve az innen származó zeneművekre bő száz éve – és ma is – jellemző tétova megosztottság (talán már megtörtség is) egyik lehetséges magyarázata a legfelsőbb szintű képzésben keresendő. A legkézenfekvőbbnek tűnő gyanúnk, hogy kényszeres maximalizmus, és időközben lényegtévesztővé vált, beszűkült vagy mereven konzervatív mentalitás jellemzi ezt a fontos területet.

Természetesen a komoly hangszerelemek és alkotóknak is van eredendő alkata, személyisége, akár karakteres egyénisége is, melyek érinthetik művészi irányultságukat és értékrendjüket. A gonosz feltételes módot az indokolja, hogy a felkészülés éveiben a fiatal művészelőlt sokszorosan van kitéve a veleszületett alkati irányultság és eredendő érzékenység ellen ható erőknek. Az elsajátítandó, óriási mennyiségű tudásanyag mellett ugyanis a megtanulhatatlant, azaz a született készséget is olyan szigorral kéri számon tőlük, mintha az evidencia lenne. Ráadásul a készség miatt elvárt technikai tudás mértékét valahol a „minden idők legtekélyesebbje” szintjén szokás megjelölni, elképesztő mennyiségű időt felemészítő – gyakran a lélektelenségbe átszápó – manuális gyakorlásba hajszolva a fiatal muzsikust, bőven a saját felfedezései (vonzalmainak és ellenérzéseinek kiismerése) előtt. Ha a növendék a zeneakadémiai képzés, majd az egyre ambicionáltabb doktori iskola éveiben is a kívánalmaknak megfelelően teljesít, féltő, hogy addigra végérvényesen háttérbe szorul minden eredendő, természetes késztetése. Sok, jó családból való, tehetséges fiatalnak kell megfizetnie az efféle, saját személyiségét megbéklyózását jelentő árat azért, hogy jobb esetben pódiumművész, perfekt előadó, esetleg csak szimfonikus zenekari tag, vagy tanár lehessen (amúgy szokás szerint pedagógiai felkészültség nélkül is).

Am a művészi zeneoktatás fellegváraiban nemcsak az interpretáló művész-aspiránsok vannak kitéve az imént vázolt veszélyes tortúrának, hanem az alkotóművészi, ad absurdum zeneszerzői karriert dédelgető fiatalok is. Tőlük talán még inkább elvárják a négy- vagy több száz év alatt felgyűlt szerkezet-, forma- és összhangzattan, valamint egyéb elméleti és gyakorlati tudás perfekt elsajátítását. Csakhogy mire egy ilyen átfogó, minden részletre kiterjedő felkészültség és begyakorlottság teljesül, féltő, hogy az eredendő motiváltság kreatív erői jócskán elapadnak a művészlélektelen – bár kétségtelen, hogy egy ifjú, tiszteletudó zenetudós kiképzése sem teljesen haszontalan.

Az aggodalmat főleg az okozza, hogy a legtöbb felsőszintű képzés során, a rendkívül érzékeny, összetett, és rejtett tartalmakat magába foglaló zeneművészet – ha úgy tetszik: költészet –, tisztán esztétikai és spirituális összetevői, azaz belső lényege nagy mennyiségű száraz, szakmai kérdéssé, hovatovább: adattá szűrül. És akkor még arról a csöppet sem lényegtelen tényezőről nem is beszélünk, hogy mindeközben a fiatal művész hogyan, mikor és hol találhat rá arra a megtermékenyítő hatásra, mely a jelenre, a világra, az élet dolgaira reflektáló zene megtalálására, megkomponálására vagy médiumszerű átadására készíthetné.

A zene elsősorban emberek által válik megismerés tárgyává – ma is. Vagyis az emberi tényező nem hagyható figyelmen kívül, ha a jelen vagy a jövő zenéjének anomáliáit, illetve azok hátterét próbáljuk megérteni. Nemcsak a megfoghatatlan korszellemnek, hanem az egyes lelkek alkotta faktorcsoportok közötti állandó változásnak, a jelenkori újrendeződésnek is kulcsszerepe van abban, hogy mit mutat a művészet, miről szól a zene. A „hivatalos zene” pedig feltehetően még mindig kicsit nagyobb arányban részesíti előnyben a konzervatív beállítottságú és szorgalmasabb talentumokat. Ők viszont, vagy inkább az olykor közjük keveredő, szabadabb felfogású társaik már nem képesek feltétel nélkül minden hangot szabályosan képezni – s nemcsak ifonti lázadásból. Szellemi erők már az iskolákon kívül is létezhetnek, és ezek hatása, befolyása egyre kontrollálhatatlanabb lesz. Az igazi művészelőlt pedig az eleven és teljes létezését akarják megragadni, feldolgozni, megmutatni – a maguk módján. A kreatív erők pedig már jó ideje feszegetik a zárt szentélyek kapuit, belülről és kívülről egyaránt. Az improvizatív, azaz felszabadultabb műfajokat (és muzikusokat) – még ha könnyűnek találhatnák is – már nem lehet simán komolytalannak és feledésre ítéltetett divatnak minősíteni; főleg, hogy a 20. század közepétől új, meggyőző és hiteles alkotói módszerek létjogosultságát és azok művészi erejét is bizonyítják.

A 21. század első évtizedeiben azt a szomorú tényt vagyunk kénytelenek rögzíteni, hogy a komoly, művészi zene születése, megjelenése, valaha még izgalommal várt, ünnepi jelentőségűnek számító bemutatása ma már nem esemény, és – már nemcsak emiatt – nem is kulturális tényező. Az új zenéről szinte nem is tudunk, alig hallható, de ennek már sokféle köztudott, a szakmán kívüli oka is van. Az előzmények, azaz a múlt század fontosabb szellemi-művészeti összefüggéseinek feltárása, töréspontjainak ismerete nélkül ez aligha lenne világos. Zenetörténeti szempontból sokféle stílusirányzat módszeres számbavétele következhetne most, az impresszionistáktól a neoklasszicistákig, vagy a későbbi aleatoriától a repetitív vagy minimál zenéig, de a lényeg talán egyszerűbb módszerrel is feltárható. Ma már, bizonyos távolságból szemlélve a szóban forgó száz évet, a művészi zenét csupán két markánsabb vonulatra is redukálhatjuk.

A korábban részletezett „zenei viszonyok” mellett, a 20. század kultur- és társadalomtörténete, feldolgozhatatlan tragédiái – talán nem is annyira meglepő módon – épp a művészi zenét zilálták össze, vagy viselték meg leginkább; és legalább olyan mértékben, mint az egyes emberi lelkeket. Egyáltalán nem lehet véletlen, hogy a meghatározó erejű bécsi klasszikusok végső kibontakozásának is tekinthető, a hangnemeket elhagyó Schönberg-,

Alban Berg- vagy Webern-zene minden, addig megszokott hangzó békét megbontott. A dodekafónia, majd az elképesztően precíz és átfogó rendszert képező szeriális zene, vagyis a legjelentősebb művészeti metamorfózis pedig a tízes-harmincas évek(!) között bontakozott ki. A hangokká transzponált diagnózis és prognózis nem csupán pontos volt, de ma is átható szellemi alapvetésnek is tekinthető.

Mindegy, hogy a világban végbement változásokat vagy annak hiteles művészi lenyomatát vesszük, igazi művész ezen események után már nem szólalhat meg, nem írhat, nem ábrázolhat úgy, mint annak előtte. . .

A zenei expresszionizmusnak is nevezett schönbergi dodekafónia – szellemi-filozófiai és lélektani szempontjai mellett – legalább három zenei fundamentumot hagyott, melyekre a jövő muzsikusai építhettek.

Elsőként az európai hangrendszeren belüli új lehetőségek megnyitását emelhetjük ki, melyben a kompozíció, a zene rendkívül tudatos, mégis tradíciókban gyökerező megszerkesztettsége a végtelenre, vagyis az univerzumra nyíló perspektívát kapott.

Másodikként a zenei tartalom és gondolatok olyan irányú felszabadítását említhetjük, mely a legszabadabb, és később már improvizatív módszerekkel alkotott zene mélyből fakadó (tudattalanba kényszerített) intuitív erőit mozgósította. Schönberg bizonyára nem is gondolt arra, hogy a hangnemek megmerevedett kereteit átszakítva, a zene elemi energiái szabadulhatnak fel a későbbi free jazz, egyes avantgárd, majd a század utolsó negyedében színre lépő experimentális művészek által. Utóbbiak ugyanis nem azért rögtönöznek atonálisan, mert nem tudnának hangnemek keretein belül (ami egyébként nagyságrendekkel egyszerűbb), hanem azért, mert Schönberg és tanítványai évtizedekkel korábban bebizonyították, hogy tizenkét hang variációs lehetőségei sokkal komolyabb spirituális erőket képesek felszabadítani.

A harmadik kiemelendő fundamentum pedig a zene tartalmi-esztétikai szempontjainak reformja. A 20. század elején, a közelgő gazdasági és társadalmi válságok előszelében egyre kevésbé hatott ösztinén a zene későromantikus, majd szépségével tündöklő impresszionista hangvétele. A világ már nem olyan volt, mint amiről az andalító melódiai és egészhangos harmóniák meséltek. A művészet legfelelősebb és legérzékenyebb képviselői a közelgő tragédiák árnyékában sokkal fontosabb tartalmat próbáltak a gyönyörködtetés helyett megragadni: az igazságot – tūpontos (analizáló és szintetizáló) szerkesztettséggel, érzékletesen, s ha kellett, kíméletlenül, nem titkolva az egyén állapotát fenyegető mélypontot, a depressziót sem.

Az effajta művészi merészség persze a közönségvesztés kockázatával járt, mivel minden korban nyilvánvaló volt az a tény, hogy a többséghez, a tömegekhez tartozás egyszerűbb mentalitásra is kényszerítette az egyént, aki bizonyos dolgokról nem kívánt tudni, közelgő fenyegetettségről pláne nem szívesen gondolkodott, saját, egyéni felelősségének mérlegeléséről nem is beszélve. A közönség-, vagy inkább tömegvesztés pedig törvényszerűen be is következett, azóta is tart, végérvényesen marginális állapotba kényszerítve így az igazi, felelős művészetet – azon belül leginkább a zenét.

A 20. század első harmadában születő komolyzenének azonban volt egy másik, szintén máig ható, az előbbivel egyenrangú alternatívája, pontosabban: többféle megközelítési elvet, módszert magába foglaló, alapjában véve azonos mentalitású törekvése is. Ez a vonulat nem akart művészeti forradalmat véghezvinni: visszatekintő vagy hagyományfolytató irányja miatt konzervatívnak is vélhetnénk – különösen a radikális dodekafóniához viszonyítva. Ám még ez esetben sem beszélhetünk konzervatív irányultságról.

A lényegyet érzékletesebben közelíthetjük meg, ha továbbra sem bibelődünk a zenetörténet által számon tartott különböző analóg, átfedésben létező vagy egymást követő stílusirányzatok leltározásával. A nagyjából azonos komolysággal, elhivatottsággal, és főként a hasonló „zenei evolúcióra” hagyatkozó alkotók is sorra megkapták a maguk címkéit, ami természetesen önmagában semmiféle minőséget nem jelent. Precízen összeállított kérdéseket tartalmazó felmérések nélkül is lehet már annyi tapasztalatunk, vagy csak nyitott füllel is következtethetünk arra, hogy fontos muzsikuskok, érzékeny zenehallgatók – vagyis kortársaink –, mely 20. századi zene hatását neveznék meg, mint valóban meghatározó jelentőségűt. Ilyenkor nyilván nem stílusokon vagy művészeti korszakokon gondolkodunk, ahogy a jó tanuló diákok, hanem lételemünké vált, konkrét zeneművek és alkotóik neve villan a tudatunkba azonnal. S mivel a tehetséges muzsikuskok többsége is esendő (másokhoz viszonyítva nem kisebb arányban önző, hedonista, szórakozni-gyönyörködni vágyó) lélek, sokkal kevesebben mondanák Schönberg és tanítványai nevét, mint az jelentőségüknél fogva logikus lenne. A többség viszont annál lelkesebben említené például Puccini, Ravel, Gershwin, Orff egy-egy művét, illetve az előbbiekkal azonos súllyal jazz- és rock-zenészeket, filmzeneszerzőket, és más örökzöldek komponistáit, vagy inkább előadóit.

A 20. század visszatekintő-hagyományfolytató művészei közé sorolhatók azonban azok a gényusok is, akik – még ha nem is teljesen érintetlenek a schönbergi revelációtól – egészen más (impresszionista, folklorista, neoklasszikus) művészi megközelítéssel is meghatározó irányt szabtak az új zenének. Elsősorban Debussy, Bartók és Sztravinszkij azok a szerzők, akik tradicionális értékekre alapozva voltak képesek megkerülhetetlen hatást gyakorolni az utánuk következő művészgenerációk egész sorára – akár más műfajokat is megtermékenyítve.

Az említett szerzők a régi formákat (programzenék, színpadi művek, koncertók stb.) legalább keretszerűen megtartva, és a hangrendszer radikális megreformálása nélkül is új, karakteresen egyéni és szuggesztív zenei irányt nyitottak – külön-külön, a maguk érzékenysége, értékrendje szerint. Debussy által az összhangzat, a zenei atmoszféra gazdagodott jelentősen, Bartók a tiszta népzenei ihletettség, a klasszikus zenében addig soha nem hallott ritmuskezelés és harmonizálás miatt vált meghatározó alkotóvá, Sztravinszkij pedig a nagyon invenciózus dallamfűzés és karakteres, drámai hangvétele által került a 20. század legnagyobb hatású szerzőinek sorába. A kezdeti idegenkedés viszonylag hamar – még életükben – mélységes

tiszteletre és mestereknek kijáró elköteleződésre váltott (persze csak szűkebb művészkörökben), mely manapság is egyértelműen tart.

Az előző évszázadokban meghatározó, főleg német-osztrák zeneszerzők közül egyedül talán a kivételes Gustav Mahler említhetjük, aki közös, szellemi kapcsolódási pontot jelenthet a múlt és a 20. század legfontosabb szerzői között – ideértve a Schönberg köré szerveződő irányt is. Viszont az utóbb említett három gényusztól származó szellemi örökség olyan új, szokatlan elemeket, tartalmakat is hozzá tudott tenni a zenéhez, mint az ösztönösség, az akár barbárságig is terjedő (primitív) őserő, a tradicionális népi kultúrák (naiv) tisztasága vagy a természeti energiák erejének-szépségének érzékeltetése. Összességében az eleven létezés kivételessége és megismételhetetlensége, az élet és halál természeti törvényszerűségének tisztelete, az alázatot is magába foglaló vitalitás fontossága kapott általuk nagyszerű, örökérvényű zenei megfogalmazást – némiképp szemben a depressziót érzékeltető (valamelyest az irodalmi egzisztencializmussal is analóg) dodekafon zenével.

A zenében, pláne az azt minősítő értékítéletekben nincsenek etalonok, abszolút mércék (azok legfeljebb egyes zenepedagógiai felfogásban létezhetnek). Az általam szubjektíven kiemelt három-három alkotó nevével fémjelzett két, 20. századi fő zenei irány felosztása sem tekinthető faktumnak. Bár mindkét oldalhoz logikusnak tűnő érvek mentén sorolhatnánk még számos, jobbnál jobb szerzőt; a nevezettek tanítványait, követőit, vagy csak velük szellemi közösséget vallókat, a szubjektív szempontokat nehéz lenne cáfolni. Jelen esetben: a tágabb – vagy köznapi – értelemben vett esztétikai és spirituális közelítést. Lehet, hogy mások egyéb, például zeneelméleti, tartalmi, filozófiai szempontok szerint más felosztásban, más alkotók kiemelésével határoznák meg a 20. század első felének máig ható zenei erővonalait. Ezzel eddig nem is lenne különösebb gond.

A baj ott kezdődik, amikor ez a szubjektív, és természeténél fogva szabad művészeti ág egyszer csak „hivatalosan” klasszikusnak minősítettik. Amikor egy életmű tematikus feldolgozása a kreativitást kezdi beszűkíteni, figyelmen kívül hagyva azt a tényt, hogy a klasszikussá avanszált alkotó valaha magányos úttörő volt, kortársai által különcnek minősítve, gyakran a teljes értetlenség közepette. A „klasszikus” minősítést eleve átjárja valamiféle mereven értelmezett konzervativizmus, mely szerint a zene elsősorban szaktudás kérdése lenne, s melyet leginkább egyféleképpen lehet jól művelni.

A 20. század igazán jelentős zeneművészeit ez utóbbi felfogás elutasítása fogja össze. A két fő irányt meghatározó három-három gényusz példája is – egyebek között – ezt a mentalitást, vagyis a szellemi függetlenség és alkotói szabadság fontosságát igazolja. Tisztelőinek, követőinek többsége pedig hamar belátta, hogy nem a „szakirány”, hanem a szellemi irány itt a lényeg. Emiatt is tapasztalhattuk azt, hogy például Webern vagy Bartók nem csupán komoly szerzőket vont a bűvkörébe, hanem egyéb műfajok – ugyancsak komoly – muzsikusait is; főleg az improvizatív zene területén.

Az improvizatív zenével szembeni, konzervatív felfogásból származó averziót egy elterjedt tévhit is táplálja, mely szerint: az efféle zene nem maradandó, s mint olyan, esélytelen arra, hogy örökérvényűvé váljon – ahogy azt régi korok mesterműveitől megszoktuk. De mint azt már tisztáztuk, az improvizatív zene nem egyenlő a kizárólag rögtönözve megszólaltatott művészi szeszélyllyel. Vagyis az improvizatív módszerrel alkotott, akár rögtönzés által is kompozícióba rendeződő zenét – az adekvát szerkezetet és formát állandóan közelítő természeténél fogva – nem törvényszerűen fenyegeti a feledés, az enyészet veszélye. Bár az is tény, hogy így – bizonyos szempont szerint: elaprózódva –, a mértékadó klasszikuskok (vak) tiszteletében ragadva, ma és a jövőben egyre kockázatosabb lesz „klasszikussá” avatni bárkit is.