

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

26. kortárs renitens

A szó eredeti értelmében vett klasszikus zene után kezdődő korszak, vagyis nagyjából a 20. század közepe óta tartó, és szellemi értelemben alig változó jelen már csak radikálisan új kifejezési módszerekkel közelítheti az igazságot. A mélyreható változás, noha törvényszerűnek mutatkozik, a veszteség – a nagy, Komoly Zeneművek múlt időbe kerülése okán mégis sokaknak fájó. Nemcsak azért, mert így a klasszikus zenébe ágyazódott eszmények, és az azokat belengő időtlen szépség lassan csupán muzeális értéknek tekinthető, hanem azért is, mert a maradandó alkotás igénye veszhet el a muzikusokat motiváló késztetések közül. Nem fogadhatunk biztosra, hogy az iménti állapot végérvényes, de már sok évtizede minden jel erre mutat.

Az állapot, illetve az idevezető folyamat nem a művészek szeszélye, hanem a művészet spirituális hátterének konszenzusos válasza a világban végbemenő változásokra. Vagyis, sokkal kevésbé állíthat a zene valami biztosat, pláne végérvényeset – amiben a régi nagymesterek, egy jóval átláthatóbb, egyszerűbb világrend közepette még joggal hihettek.

A jelen azonban átláthatatlan. Illetve látszólag bárki által tudható-követhető, ám a változás legfőbb motiváló tényezői, fontosabb erővonalai vagy egylényegű iránya rég elhomályosodott a részgazságok, részérdekek, részlekedések, rész-hitek, indulatok, érzéketlenségek, közönyök között. A paradoxonok is bővelkedő kortárs művészet ma már nemcsak szűk értelemben, önmagát megkülönböztető címkék mentén osztható fel, hanem nagy, átfogó ideológiai kategóriák szerint is, például: a vak hit és a materiális világszemlélet, a haszonelvűség és az egyre megfoghatatlanabb értékelvűség, a tradíciók statikusan konzervatív értelmezése és az egyéni, illetve a – művészet hagyományos alapértékének is tekinthető – szabadságeszmény hívei között. A tétovázó tanácsstalanság vagy a különböző irányokba mozduló szándék több, könnyebb-nehezebb zenei műfajban is érzékletesen megnyilvánul.

A komoly, pontosabban: művészi megközelítés változatos módozatai nem apadtak el egykönnyen. A korai expresszionisták és dodekafóniában kiteljesedők, valamint a velük párhuzamosan alkotó folkloristák és neoklasszicisták által megnyitott 20. század még a korszak közepe táján is képes volt a világállapotot tükrözni, azaz zeneművek által komoly, egzisztenciális-lélektani-filozófiai válaszokat sugallni a rezignációra hajlamos művészlekedeknek.

A példák azonban nem bizonyultak elég ragadósoknak. Főleg azért, mert a két fő irány képviselői, a radikálisabb Schönberg, Alban Berg vagy Webern, illetve a tradicionálisabb Debussy, Bartók vagy Sztravinszkij zenéiben egyaránt rendkívül karakteres vonások által van jelen a szerzői, pontosabban gényuszi „névjegy”, másrészt egyik kora 20. századi jelentős zenei vonulat sem szakadt el végleg a klasszikus hagyományoktól. (Például a dodekafónia úttörő alkotóit, „II. bécsi iskolának” is szokás címkézni.) Ami viszont a lényeg az említett profétikus alkotók művészi hagyatékát illetően, hogy műveik jelentősebb része nemcsak szenvedélyesen érzékletes, mélyreható erő, hanem egyetemes igényű szellemi motiváltságot is hangsúlyoz. Ezeknek a zenének az alapvetéseit nem lehetett „csak úgy” folytatni, legfeljebb a szerkezeti-formai módszereit újraalkalmazni.

Míg a barokk és a német klasszikus, vagy a romantika és az impresszionizmus közötti váltás szinte észrevétlen áttűnésként hat, addig a klasszikus zene expresszionistává válása több mint reveláció volt. S ugyanez érvényes a – már nem föltétlenül német vagy osztrák előzményekből származó – neoklasszicista irányzat, vagy az őserő ritmusait, sőt, pentatóniát idéző (mégis, a maga korában extravagánsnak minősülő) folklorizmus berobbanására is.

A század cirka kétharmadának elteltével a két fő irány közül az utóbbi, vagyis a hagyománytisztelő gyakorlatilag lezártnak tekinthető (folytatásával, vagyis a klasszikus vagy népzenei tradíciók újraértelmezésével

más műfajokon belül még próbálkoznak). Néhány, a szellemi körhöz tartozó mester még egy-egy jelentős életművel hozzá tudott járulni a neoklasszicizmus létjogosultságához, mint például Hindemith, valamelyest Honegger, Britten, Prokofjev és bizonyos fokig Sosztakovics is. A folklorista vonal követői azonban kevésbé voltak képesek a Bartók által megkezdett, egyetemes szellemiséget hirdető korszakváltó hangütés folytatására. Például De Falla, Janáček, Kodály, Hacsaturján népzenei utalásai, idézetei vagy feldolgozásai inkább a nemzeti karakter esztétikai egységét ábrázolták. Jobbára honfitárs-követőik nagyobb része pedig legfeljebb a népies műzene felejthető kategóriájáig jutott.

Annál népesebb követőket és szerzteágazóbb megközelítéseket eredményezett a máig „közönségriasztóként” is emlegetett, dodekafóniából kibontakozó atonális zene.

Muszáj egy rövid kitérőt tennünk, mielőtt abba a hibába esnénk, mint a beszűkült zenészek (vagy rajongók), akik büszkék arra, hogy a valóság számukra csupán személyes igényeikre vonatkozó, egzisztenciális kérdés, amúgy minden mástól elkülönülve léteznek, szinte csak a zenéért, eszméktől, ideológiáktól, politikai befolyásoktól mentesen.

Nem lényegtelen kérdés, hogy a 20. század derekán, világmetretű emberiség ellenes büntettek eleven emlékével, érdekszférák és eszmei táborok újrendezése közepette, ideológiai nyomás kényszere alatt hogyan, és mit mond a művész. A létezés, szellemi és egzisztenciális értelemben, tömeges és egyéni szinten is mélyen érintő, önző és manipulatív hatalmi erőkről van szó, olyanokról, akiknek legfeljebb addig számít a művészet, amíg saját érdekeik (propaganda) eszközeként kihasználhatják. A muzikusoknak látszólag könnyebb, hiszen absztrakt alkotásaikat bárhol magyarázhatják, értelmezhetik – főleg ha meglegednek az értelmetlen szórakoztatással. Akik pedig nem, vagyis igazi művészek voltak, azok közül sokaknak menekülniük kellett – mert élethetlenné vált számukra a közeg, ahová születtek. Úgy tűnik, a hatalomnak esetenként van sejtése arról, hogy a zene szólhat is valamiről?

Tehát a zenében van, kell, hogy legyen valami, ami állásfoglalást, értékrendet tükröz, szellemi tartalmat közvetít. Schönberg, Bartók, Sztravinszkij műveit hallgatva ez nem is kérdés. Akik viszont utánuk jöttek, művészi elhivatottsággal, dilemmák sorával találhatták szembe magukat. Halhatatlanná vált elődeiknél sokkal konkrétabb értékrend megfogalmazására kényszerültek, személyes és művészi értelemben egyaránt. Muzikusokról lévén szó, továbbra is alapkérdés maradt a tradíció vagy modernitás közötti választás, de már az sem tűnt annyira egyszerűnek, mint a század legelején. Ugyanis időközben hódítani kezdett az üzleti alapon gerjesztett könnyűzene; melyet bizonyos nézőpontból modernnek is vélhettek volna, más, érzékenyebb nézőpontból azonban nyilvánvaló volt a visszalépés. Vagyis első körben az elhivatott zeneművészek élesen elhatárolódtak az új tömegkultúrától – függetlenül attól, hogy a hagyományok folytatóiként vagy új utakon képelték el jövőjüket.

A világot uraló hatalmi (erőpolitikai, gazdasági) struktúrák átláthatatlan szövevénye, kétes egzisztenciák előtérbe (pozícióba) kerülése, feszültségterhes ideológiai és értékrendbeli viszonyok közepette kellett hangot, kifejezőmódot találni a művészetnek, hogy eredeti, igazságérvényesítő jelentősége tovább élhessen. Ekkorra a képzőművészet, a film, de főleg az irodalom némiképp előnyben volt a szórakoztatás irányába sodródó zenéhez képest – a bátrabb kezdeményezés és a szuggesztívebb hatás tekintetében. Előbb említett művészeti ágak már a 20. század első éveiben olyan radikális megfogalmazásokra találtak, mint például az avantgárd különböző irányzatai vagy a szubjektív egzisztencializmus. A művészi zene, illetve annak médiumként funkcionáló alkotói individualista, apolitikus szemléletként kezdtek egyre inkább elszigetelődni a valóságtól. A hatvanas évekhez közeledve azonban valami titokzatos erő előidézte a döntéskényszert; s nemcsak belterjes szakmai kérdésekben, hanem mentalitásbeli, eszmei vonatkozásban is.

A „titokzatos erő” váratlan irányból mutatkozott meg: vélhetően a jazz volt az a hatás, mely egy alapvetően új művészi megközelítés alternatíváját kezdte eleinte közvetve éreztetni, majd fokról fokra meggyőzőbben bizonygatni. A szakmai mércével is egyre komolyabb erőt képviselő „könnyű műfaj” némi zavart is okozhatott, főleg decensebb zeneművész-berkekben, de a fontos – szabadszelleme – alkotók, mint Bartók, Sztravinszkij, Sosztakovics, Gershwin, később Penderecki szinte azonnal rezonáltak a mélységet sejtető improvizatív hangokra.

Tehát a század felétől a muzikusok kisebb részének már nem csupán a művészi függetlenség volt alapigényük, de lassan egy fontos eszmei érték is újra a zenei tartalom előtérbe került: a szabadság – megjegyzem, az irodalom talán sohasem engedte el ennek hangsúlyozását. A szabadság eszméjének újralfedezése, zenei megfogalmazásának fontossága valószínűleg a jazz által vált evidenciává.

Feltehetően ez utóbbi kulturális jelenség hatására is lassú folyamat vette kezdetét, melynek ma is érzékelhető kifejelete a konzervatív és szabadelvű művészi késztetések csendes szembenállása. Ahogy a társadalomban, politikában, úgy a művészetekben is markáns különbség mutatkozhat a konzervatív és liberális mentalitás vagy hozzáállás között. Bármelyik szemléletet nézzük külön-külön, vég nélkül sorolhatnánk az érveket egyik védelmében, a másikat elmarasztalva, és fordítva. De amíg a közéletben az ilyen alapon folytatott – gyakran agresszivitásba is torkolló – viták rendszeres fellángolása megszokott, addig zenésberkekben az ilyesmi egyáltalán nem jellemző. Ott majdnem mindent szakmai (esetenként esztétikai) érvekkel védenek vagy támadnak, hacsak nem adódik olyan helyzet, amikor az egyik zenész, hatalmi pozícióba kerülve, értékrend vagy mentalitásbeli alapon lehetetleníti el a másikat. A nagyközönség pedig jobb híján az ízlése szerint orientálódik, hacsak nem fejlett önismerettel rendelkező, szellemiekre is fogékony, felnőtt művészettisztelőről van szó, aki pontosan tisztában van azzal a ténnyel, hogy ebben a kérdésben a vonzást és taszítást sokszor veleszületett mentalitása dönti el (esetleg némi tolerancia és empátia).

Egyébként a szabadságeszmény – főleg egyénre vonatkoztatott – zenei foglalat magától értetődő, természetes dolog volt mindig; akár egy

katonaindulót tekintve is. E tartalom korszakokként változóan volt rejtőzködőbb, szemérmesebb, egyszerűbb vagy naivabb, erőteljesebb vagy harsányabb – attól függően, mikor mekkora volt az elnyomás, az emberi méltóságot sértő hatalmi gyakorlat.

A hatvanas évek elejétől színre lépő, és főleg az atonális zene irányába orientálódó ifjú titánokat eleinte inkább a formai újítások, az eredeti kifejezőmódok felfedezése izgatta. Az izgalom valamelyest átterjedt az akkor még létező – bár egyre fogyó –, modern kortárszene iránt érdeklődő közönségre is, némileg bátorítva a fiatal művészeket. Ezzel párhuzamosan a zene szellemi látéletként funkcionáló jellege háttérbe szorult, de nem tűnt el teljesen.

A szabadság fogalmának zenei megragadása egyelőre az egyéni-alkotói szabadság kiélését jelentette. Ám az új kifejezési módszerek gyors szaporodásával hamarosan tartalma, olykor komoly közlendője is lett az újonnan születő „komolyzenének”. Ez azonban csak akkor érvényesülhetett, ha a hagyományos zenei kereteket jócskán kitágított hangzó közegben nagyon direkt utalások is helyet kaptak; mint például a lengyel Penderecki *Hirosima áldozatainak* című művében, a légvédelmi szirénát idéző (vonósok által megszólaló) hanghatásban. Ekkor még a szélesebb értelemben vett komolyzene-kedvelő közönség is úgy vélte, hogy páratlanul élénk zenei élet van kibontakozóban szerte a világon. Jól érzékelteti a fokozott érdeklődést, hogy némely híresebb kortárs szerző művének bemutatója minden túlzás nélkül világraszóló eseménynek számított, és a világ legjelentősebb rádióállomásai egyszerre, élő adásban közvetítettek egy-egy premiert.

Az illúzió azonban, mely szerint hatalmas érdeklődés közepette hódíthatnak majd a sorra keletkező vadonatúj remekművek, hamar szertefoszlott. Először persze a média fordított hátat a művész-zenei életnek, majd a közönség egyre nagyobb része is, amikor világossá vált, hogy itt bizony egyre kevésbé számíthatunk a nagy zeneművek révén biztosított kulturált szórakoztatásra. Miután kiderült, hogy a legnevesebb modern-kortárs zeneszerzők zömének egyetlen közös jellemzője a hangnemeken kívülség, amúgy minden más, formai, szerkezeti, kifejezésbeli módszerben külön utakon járnak, egyszerűen „avantgárdnak” minősültek – már azt sem tudni, kik által. Csakhogy az avantgárd mint stílus(?) azon túl, hogy fából vaskarika (a 20. század második felében vagyunk), definiálhatatlan címke a zene vonatkozásában. Kissé erőltetetten legfeljebb annyiban rokonítható a század eleji művészeti gyűjtőfogalommal, hogy a szóban forgó muzikusok is a szokványos alkotói módszerek átlépésével, radikális megújításával operáltak; de mindenféle polgárpukkasztási szándék nélkül.

Közelebbről vizsgálva az új-zenei tendenciákat, természetesen sokkal differenciáltabb a kép, sőt, egy-két karakteresebb irány is felfedezhető köztük – ha nem is túl éles határvonalak mentén.

Vizont nem gondolom szubjektív vélekedésnek a kortárszenében sok szempontból, vagyis többféle irányzatban is felfedezhető és rendszeresen visszaköszönő kettősséget. (Az alkotói attitűd néha ellentétes készítéseit már az előző fejezetben párokba rendeztük.) A korunk muzikusait kísérő dilemmák, sajátoságok őrlődések a múlt század eleje óta makacsul kitartanak. Az évtizedek múlásával olykor kissé el-elmozdult a készítetések valamelyike, de mára szinte megszokottá vált a hezitálás – e furcsa jelenségek mellett továbbra sem mehetünk el szó nélkül.

Rögtön az első új zenei forradalom, vagyis már a dodekafónia egy bizarr paradoxon előképét vetette fel, mely ráadásul sok évtizeden át tartó művészi koncepciót is meghatározott. Schönberg radikális zeneelméletének folytatói, különösen Webern, később Boulez, majd Stockhausen is olyan szintre szigorították a zenét, melyben a hagyományos értelemben vett zenei költőiség – így az élvezhetőség szempontja is – teljesen háttérbe szorult, a rendkívüli következetességgel szerkesztett-szervezett intellektuális kalanddal szemben. Szeriális zeneként jegyzett műveikben számsorok logikáját követő hangok sorozata szólal meg, tehát a „szerzői szabadság” az algoritmus kiválasztását, a hangok számokhoz párosítását jelenti (kissé leegyszerűsítve). A következetes és hűvös zenei metakommunikáció egysíkú jellegét legfeljebb a dinamikát is hasonló szisztémával szabályozó plusz paraméter meghatározása enyhítheti. A zeneszerzői módszer, mely egyszerre tudatos, szigorú (rögzített) szerkesztettség, és nem az eredeti értelemben vett szabad alkotói találékonyság, némiképp ellentmondásos, mert bár kötött a zenei struktúra, mégsem kiszámítható az összhatás. A kettősséget csak fokozza az a tény, hogy például Pierre Boulez, szerzői tevékenységén túl, karmesterként ismertebb, mint – a Webern-életmű mellett – Mahler, Sztravinszkij, Bartók legavatottabb interpretálója. (De a kortársak közül nemcsak nála figyelhettünk meg majdhogynem ellentétes irányú művészi vonzalmakat.)

A precíz kimértég dacára az előbb vázolt irányzattal, vagyis a tizenkét hang „liberalizálásával” végleg kiszabadult a zenei szabadság(?) szelleme az ezer éve zárva tartott palackból. Azok a muzikusok, akik úgy döntöttek, hogy csakis ezzel a lehetőséggel élve folytathatják alkotótevékenységüket, egy fontos kérdésben azonban sokáig nem egyeztek: a tudatos zene ellenében lehet-e tere a véletlen játékának (is)?

A kérdés ma sincs lezárva. A tudatos szerkesztettség, a maga kissé merev, írásban egyre bonyolultabban rögzíthető hangjaival, szemben a kiprovokált véletlennel, a kiszámíthatatlanság szeszélyével is, melyhez a szerző csupán a zenei keretet és a technikai feltételeket biztosítja. A végeredmény így magának az szerzőnek is kissé talányos.

A Castiglioni, Lutosławski, a „másik oldalról” átpártoló, illetve gyakran „kalandozó” Stockhausen, majd a még fiatal John Cage nevéhez is köthető irányzatot aleatorikus zeneként jegyezik, mely kétségtelenül a legbátrabb, olykor extrémnek is mondható, valamelyest az előadói rögtönzésnek is

teret hagyó műveket eredményez. Alkotói módszere minden korábinál szabadabb és nyitottabb. A zene hangzását, összhatását illetően – meglepő módon – kevésbé megterhelő a temperált hangzatokon nevelkedett hallgatónak, mint a szeriális zene. Talán a természet kiszámíthatatlan, mégis alázattal fogadott erőire asszociálunk hallatán, esetleg az improvizáció révén átsejtlő emberi esendőségre? Bármelyikről is legyen szó, ez utóbbi zenei megközelítés egy fokkal hívebben tükrözi korunk önámító mentalitását – a kíméletlen önzéstől az önfeláldozásig, az agresszív barbárságtól az egocentrikus kényszerességig, a féktelen pazarlástól a lesajnált mértékletességig, az önpusztítástól a rejtőzködő szépségig.

A két markáns, és a 21. századig ható kortárs zenei vonulat mellett számos próbálkozás volt még, melyek a világállapot torzulásait direkt, vagy közvetve ábrázolták, de olyan is, amelyik inkább reményt akart kelteni. Ezek közül talán három közelítést érdemes kiemelnünk.

Az előbbit, azaz a szembesítési szándékot példázó, rövid ideig folytatott kísérlet volt a zajzene, mely napjaink experimentális, szabadzenei készítéseit között újra éledni látszik. A korai – vagyis a múlt század tízes éveiben, a schönbergi dodekafóniával párhuzamosan keletkező – zenei irány azonban valamiféle naiv, futurista elképzelés kifejeződése volt, mely csupán az iparosodás és az urbanizáció gyorsulását érzékeltette, a hangszerek mellett megszólaltatott egyéb zajkeltő tárgyakkal. Újabbán egész más a zajzene indítéka: leggyakrabban csupán artistikus extravagancia; illetve (sajnos) akkor is annak vélik, ha a becsületes alkotói irányultság eredményeként erős gondolati töltéssel bír.

Szándéka szerint feltehetően a reménykeltő próbálkozások egyike lehetett egy ötvenes évek közepétől datálható, és az elit javára írható kezdeményezés. A nem reménytelenül konzervatív művészek egyik eredendő vonzalma az emberi találékonyság, a technika, akár a gépek iránt is, gyakran került művészi foglalatba. A 20. század közepére „a Gép” mint fogalom, a jövőt, a világmegváltás reményét kelthette, melynek számos művészi feldolgozása született – már a korai avantgárdtól kezdődően napjainkig. A koncepció háttérében az a naiv – bár nem teljesen logikátlan – elképzelés is feltételezhető, mely szerint a gépek által jelentős teher száll le az ember válláról, s a könnyebb, igazságosabb, harmonikusabb élet a valóságban is nagyobb szabadságot eredményez. Azóta nyilvánvalóvá vált, hogy az emberi élet jottányit sem lett a gépek által szabadabb vagy könnyebb – legfeljebb lelketlenebb. A kíméletlen versenykényszer nem hogy enyhült volna, de talán még kegyetlenebbé is vált, továbbá végzetesen szétzilálta a társadalmi szolidaritást.

A zenébe a gép eredetileg nem valamiféle szimbolikus tartalomként vagy banális asszociációt keltő hatásként került, hanem a gép maga lett a zene eszköze. Tehát az elektronikus zene világhódítása nem a könnyűzenéből indult el – ahogy mai, szinte egyeduralkodó jelenléte alapján vélnénk –, hanem nagyon is komoly szándékkal: a szeriális zenéhez logikusan kapcsolódó koncepcióval.

Eleinte az egyszerű, mágneses hangrögzítés elvén működő technikát vették kölcsön kreatív munkára, vagyis magnószalagokra előre rögzített hangokat is belekomponáltak az új művekbe, később pedig az elektronikusan gerjesztett – addig soha nem hallott – (elektroakusztikus) hangokkal operáltak. A különböző sinushullám-generátorok, oszcilloszkópok, melotronok és szintetizátorok megjelenése, majd a számítástechnika, azaz a digitális hang végtelen távlatokat ígért az új zenének. Ám kisvártatva, egy konzervatív oldalról hangoztatott probléma lassan lehűtötte a kezdeti lelkesedést: a teljes egészében gépszerű instrumentum hangjának hidegsége, mondhatni lelketlensége, a hagyományos akusztikus hangszerek ellenében.

A hangszeren játszó ember pontosan tisztában van azzal, hogy például a fúvós, ütős, vonós játék finom dinamikájának nagyon fontos része a játékos testtartása, mozdulata, merevsége vagy ellazultsága, rekeszizom-működése, levegővétele, melyek kivétel nélkül hallhatóak, vagyis a zene ezek által töltődik fel étellel; azaz vérrel és lélekkel. Az ember és az instrumentum fizikai szimbiózisa a minőségi hangszeres interpretáció egyik legfontosabb feltétele, a hangszertechnikai tudás magasiskolája. A szintetikus hangban ezek az összetevők nem érvényesíthetőek természetes, az élő előadási gyakorlatnak megfelelő módon.

A billentyűs hangszereket nem véletlenül hagytam ki a fenti felsorolásból. Ugyanis bizonyos szempontból, vagy a felsoroltakhoz képest mechanikus gépeknek is tekinthetjük a nem dinamikus billentésű csembalót, spinétet, kontrapianót, nagy, templomi orgonát, de legkevésbé a billentés-érzékeny, pedálokkal is dinamizálható akusztikus zongorát. A ma ismert elektronikus hangszerek, azaz keyboard-ok ez utóbbi, szinte nagyzenekari hangzásra is képes, vagyis univerzálisnak is tekinthető instrumentum mintájára kapták a hangok skáláját érzékletesen prezentáló, jól ismert klaviatúrát.

S bár a fentebb jelzett „probléma” miatt az elektroakusztikus zene nem tudott a komolyzene jelentős tényezőjévé válni, annál inkább uralkodóvá vált a könnyebb irányzatokban. A szintetikus hang a zene számtalan (háttér) alkalmazása mellett gyakorlatilag minden, kicsit is újabbnak számító műfaj részévé vált. De amíg a jazz vagy rock-zene billentyűs sztárjai eredetileg zongoristák, akik egy-egy project vagy váltóhangszeres színesítés kedvéért élnek a bármilyen hangon megszólaltatható keyboard lehetőségeivel is, addig, a pop, illetve elektronikus (techno) party-műfajok kreatóri már csupán gépiesen monoton alapokra illesztett elektronikus, vagy egyéb közezből vett hangminták kombinálásával próbálják a fiatalság végtelenségét sulykoló, kábulatot is árasztó illúziót folyamatosan fenntartani.

A harmadikként kiemelt kortárs zenei hullám szintén a végtelenre, illetve az apróbb elmozdulások optimista, reménykeltő hatású folyamatára játszott, bár ez a törekvés az előbbi, fiatalos delíriummal ellentétben a század végére kifáradt. Ahogy az eddig szóba hozott új zenei irányok, úgy a minimál, vagy repetitív zene egy-két évtizednyi szárnyalása is logikus folyamat eredményének tűnik. Az érzelemmenteséget, de ritkábban valamiféle

játékosságot is példázó zenei koncepció is előremutató világgépet festett, de már nem az artisztikus elhatárolódás közönségriasztó pózából, és még az agresszív hajlamok (popzenés) provokálásától mentesen. Vagyis az emberi közöny, az érzéketlenség irányába mutató tendencia itt csupán az „ártatlan” szemlélődő tárgyilagos nézőpontjára utal, aki miért ne bízhatna a pozitív végkifejletben.

A főleg Steve Reich, Philip Glass és Michael Nyman révén ismert irányzat leginkább azzal okozott meglepetést, hogy a komolyzenében – évtizedek elteltével – újra megjelent a ritmus, méghozzá tonális hangrendszerbe foglalva, ráadásul hagyományos, akusztikus hangszereken. E jellemzői miatt akár a konzervatívizmus, vagy naiv művészet (talán hatásvadászat) vádja is érhetné a zenei koncepciót, ha figyelmesen hallgatva nem fedeznénk fel benne egy sajátos – addig csak ritkán alkalmazott – ám hatékony lélektani beavatkozást eredményező technikát. A csupán rövid motívumokra épülő, azt szinte változatlan tempóban, egymás után sokszor ismétlő, majd apró változtatásokkal felívelő hanghatás az apátiára hajlamos kortárs zenehallgató egyfajta „meggyőzésére” játszik – még ha kissé erőszakosan teszi is. Ám kétségtelen, hogy ezzel az alkotói módszerrel akár tömegek tudatállapota is kimozdítható a várakozó-szemlélődő passzivitásból – ahogy ezt a jóval korábban keletkezett, töretlenül népszerű Ravel-mű, a *Boleró* is meggyőzően demonstrálja.

Visszatekintve a zene elmúlt bő száz évére, az a balsejtelmű benyomásunk lehet, hogy már minden megtörtént a zeneművészetben; nemcsak a nagy, végső formai, elméleti és szellemi forradalmakon vagyunk túl, de már az évtizedekkel ezelőtt fodrozódó kisebb hullámokat sincs értelme újra felkorbácsolni. A százéves kortárszene – mint fogalom – nem csupán élemedett kora miatt kelt kissé szkizoid hatást – hisz ma sem születik annak bármelyikétől is modernebb zene –, hanem esztétikai paradoxonjai, vissza-visszatérő, önmagával is ellenkező vadhajtsái miatt is. Az ellentmondásos világról még ellentmondásosabb művek születtek, ami – innen nézve, összességében – mégsem tekinthető elhibázottnak. Az alkotók szünni nem akaró dilemmáit bár sok titokzatos erő ingerelte, a személyes motiváltság kettőssége sem teljesen logikátlan; egyrészt az új művészeti felismerések, egyben lehetőségek szükségszerű elfogadása, másrészt a született vonzalom együttes hatása a legvalószínűbb magyarázat.

Voltak persze alkotók, akik kívül maradtak mindenféle innovatív kezdeményezésen. Vagy azért, mert merev konzervatívizmusuk nem engedte, hogy az „igazolt” klasszikusok ellen lázadjanak, vagy azért, mert szabad léleként egyszerűen így döntöttek; talán sejtve a törvényszerűséget, mely szerint egyszer majdnem minden újszerű mozgalmából „iskola” lesz. A szabad kívül maradók, illetve azok az alkotók, akik – megelégedve az őrlődést – idejekorán felhagytak a domináns úttörők követésével, a tapasztalatokat, tanulságokat felhasználva is jelentős, független művészek tudtak maradni. Általuk komoly esélye is lehet annak, hogy a művészi zenében újra szabadon éljenek az esendőség, a szertelenség, a játék, de akár az egyénieskedő szeszély eszközeivel is. Ezek a szerzők, mint például Lutosławski, Penderecki, Boulez, Ligeti, Cage, Kurtág ma már pontosan tudják (tudták), hogy az új és igazságkereső zene nem egy mozgalom, viszont bármi lehet, ami nemcsak látszólag létező, véletlen (improvizatív), elementáris, őszinte és egyetemes.

A 20. században felgyűlt tapasztalat annak dacára sem csekély, hogy az évezredfordulóra szinte minden fontosabb művészeti irányt, nagy összefüggések felismerését elősegítő szellemi vonulatot elvesztettünk, vagy oly mértékben elapróztunk, hogy már az erodált kincsek közt alig vesszük észre a mára is érvényes alapértéket. Új klasszikusok, mai, valóban kortárs géniusok, megkérdőjelezhetetlen fundamentumok helyett rövidlejárátú projektek, irányelvek, trendek, és mindezek jól promotált „művészeti vezetői” vannak legfeljebb – gondolnánk, a viszonylagos valóság keretei között. Pedig arra is gondolhatnánk, hogy természeti törvényszerűség és matematikai valószínűség alapján is igazolható lehetne, hogy napjainkban is születnek, léteznek Vivaldi-, Beethoven-, Sztarvinszkij, Schönberg-formátumú géniusok, ahogy minden biztonnal velünk él Duke Ellington, John Coltrane vagy Miles Davis jelenkori szellemi örököse is, de amíg ma nincs rájuk szükségünk, észrevétlenek maradnak.

Matisz László KÖLCSÖNHATÁSOK ÁLTALI EGYEDI HANGVÉTEL beszélgetés GYÉMÁNT BALINTTAL

A hazai improvizatív zene, esetleg jazz követői közül talán nem tűnt fel mindenkinek, hogy a kiváló zongoristák mellett van itt még egy hangszer, melynek nemcsak nagy hagyománya van mifelénk, hanem világviszonylatban is kiemelkedő kultúrája. Már jóval több, mint félévszázada születnek ebben az országban olyan gitárosok – közülük nem egy világhírű –, akik a jelek szerint töretlenül a legmagasabb szinten tartják ezt a hangszeres kultúrát. Hosszú névsor állhatna itt. A fiatalabb generációk által pedig csak tovább „fokozódik a helyzet”. Közülük az egyik leginnovatívabb, és nem trendkövető, de trendformáló művészegyéniséggel beszélgettünk.

Sokféle zenét hallunk tőled, ráadásul úgy tűnik, mindegyikben otthon vagy. Hogy lehet ez? Egyrészt nyitott vagyok, keresem a lehetőségeket, másrészt sok különböző, és számomra nagyon fontos formációban van alkalmam színpadra állni.

A legizgalmasabb kérdés számomra, hogy hogyan sikerül beilleszkedni egy új – addig akár ismeretlen – zenei szituációba. Kérdés továbbá, hogy mennyire tudom a saját energiáimat kiengedni, arra is ügyelve, hogy ne akadályozzam a produkció eredeti irányát, vagyis az alkotói koncepciót. Például Harcsa Veronikával dolgozom egy akusztikus duó-formációban, melyben minden zenei összetevőt, funkciót így kell megoldanunk. Ahhoz, hogy ne legyen senkinek hiányérzete a zenével kapcsolatban, sokféle előadói vagy technikai eszközt is használunk; ilyenek részemről az úgynevezett looperek, melyek az előre felvett gitározással lehetővé teszik, hogy kicsit többen legyünk, tehát a kiegészítő vagy kísérő zenei elemek is megszólaljanak. Ettől lesz gazdagabb, színesebb a hangzás.

Egy másik formációban, a Bin-Jip nevűben pedig kifejezetten elektronikus zenei koncepcióval kísérletezünk, minél eredetibb megoldásokat keresve. Abban a zenekarban a sokféle effekt-pedálnak szánok fontos szerepet.

Gondoltok valamilyen behatárolható közönségrétegre is, vagy bíztok magatokban? Vagyis abban, hogy ami számotokra izgalmas, azt a közönség is annak fogja tartani. Nincs ilyen motivációnk, azaz tudatos terv, vagy becélt közönségtípus sem. Lehet, hogy egy zenésznek óriási luxus, ha azt csinálja, amihez a legnagyobb kedve van, de nekem eddig nem kellett olyan zenét játszanom, amit ne imádtam volna, és olyan formáció tagja sem voltam még, melyben ne szerettem és tiszteltem volna a kollégáimat; szakmailag, emberileg egyaránt. Ennyire szerencsés vagyok, és amiatt is, hogy van érdeklődő közönségünk. Tehát nincs olyan szempontunk, hogy ez vajon kinek fog tetszeni. Reméljük, nem is lesz, hisz a CD-inket is sokan megveszik.

Nem melleleg, összeállt az új trióm is, Fonay Tibor basszusgitáros-bőgőssel és Csizi László dobossal.

Ha kicsit rosszmájúan feszegetném még az előbbi kérdéseket, azzal érvelhetnék, hogy egy profi mindent tud, vagyis azt játszik, amit akar, vagy, ami éppen „menő” – mivel szakmailag felkészült. Tehát sikeresen háttérben tartod a rosszértelemben vett profizmust?

Így is mondhatjuk, de pontosabb, ha azt mondom: nagyon nyitottnak érzem magam. Amúgy a Bartók-konzervatórium gitáránára vagyok Juhász Gábor mellett, ahol főtárgyat és zenekari gyakorlatokat tartok, és imádom együtt dolgozni fiatal, a pályakezdés küszöbén álló művészekkel. A bluestől kezdve, a klasszikus jazzen keresztül, a legmodernebb zenéig mindent szívesen játszom velük, ahogy a kollégáimmal is. Minden, amivel foglalkozom, erős kölcsönhatásban áll egymással.