

Zene-kép

Christian Wolff-fal Nikolaus Gerszewski beszélget

Christian Wolff (sz. 1934-ben) amerikai kísérleti zeneszerző. Tizenhat évesen együtt tanult John Cage-dzsel, és Morton Feldman és Earle Brown mellett hamarosan közeli munkatársa lett. Később Frederic Rzewskivel és Cornelius Cardew-val ápolta kapcsolatát. A hatvanas évek eleje óta indeterminációs kompozíciós technikákkal és alternatív lejegyzési formákkal kísérletezik. Zeneszerzői programja alapvetően folyamat-orientált; a zenealkotást kollektív transzformációs folyamatként értelmezi, amely a komponálást, előadást és hallgatást egyaránt magában foglalja.

Nikolaus Gerszewski (sz. 1964-ben) európai kísérleti zeneszerző. Eredetileg képzőművésznek tanult, negyvenévesen azonban felhagyott a festéssel, hogy fő figyelmét a zenének szentelje. Munkáiban képzőművészeti (absztrakt geometrikus, informel, konceptuális stb.) kontextusból indul ki, ezt ülteti át a hang médiumába. 2007-ben bevezette az *Ordinary Music* kifejezést, olyan zenét értve rajta, amely a legalapvetőbb technikákból építkezik és szinte bárki által előadható. 2014 óta experimentális hangprodukción tanít a Magyar Képzőművészeti Egyetemen.



NG: Kedves Christian! Ez egy képzőművészeti magazin, ezért egy olyan kérdéssel kezdeném a beszélgetésünket, amely a zene és képzőművészet közötti kapcsolatot firtatja. Az ön zeneszerző kollégái, John Cage, Morton Feldman és Earle Brown is szoros kapcsolatban álltak koruk képzőművészetével (Cage Duchamp-mal és Rauschenberggel, Feldman Gustonnal és Rothkóval, Brown Calderrel), sőt képzőművészeti jelenségekből (all-over kompozíció, mobil forma, az anyag közvetlensége stb.) vezették le zeneszerzési alapelveiket. Ön hogy van ezzel: az ön zenéje kapcsolódik-e bármilyen képzőművészeti jelenséghez, és fűzi-e (vagy fűzte-e) személyes kapcsolat képzőművészekhez vagy vannak-e képzőművészek, akiket különösen kedvel?

CW: Még New York-i diák (és tinédzser) voltam, mikor már rendszeresen eljártam a Museum of Modern Art-ba, ahol különösen Klee-t és Giacomettit kedveltem. Rövid ideig magam is próbálkoztam a festéssel (vagy tíz éve vissza is tértem hozzá alkalomszerűen). Minden érdekelt, ami új, modern és kísérleti volt, legyen az irodalom, színház vagy képzőművészet, később pedig (jóval azután, hogy csak „klasszikus” zenével foglalkoztam) jött a zene. Rövid ideig, 1950 körül több absztrakt expresszionistával is kapcsolatba kerültem; Cage délutánonként elvitt magával a Cedar bárba. Név szerint Kline-ra, talán Gustonra emlékszem – a felesége egy koncert után odajött hozzám, és közölte, hogy szereti a zenémet; a többiek csak homályosan rémlenek; túl fiatal voltam (16 éves), és túl szégyellős ahhoz, hogy szóba elegyedjek a művészekkel vagy hogy ők bármi figyelmet szenteljenek nekem. A szüleimet barátság fűzte Noguchihoz, így tőle láttam ezt-azt, és egyszer ő is azt mondta nekem, hogy szereti egy darabomat (a *Trio I*-et). Mindannyian (Cage, Feldman, Brown és én is) úgy éreztük, hogy a képzőművészek jelentik egyetlen érdeklődő és támogató hallgatóságunkat.

Azok a művészek, akikkel gyakrabban találkoztam, kicsit később léptek színre: Jasper Johns és Robert Rauschenberg. Cage az ötvenes évek közepén többször elvitt a műtermükbe, ahol láttam Johns céltábláit és Rauschenberg Ágyát. Attól fogva folyamatosan követtem munkásságukat, és társasági eseményeken egy brancsban voltam velük, Cage-dzsel és másokkal, de művészetről nem sokat beszéltünk. Az utóbbi évtizedekben

mindenekelőtt Guston, Twombly, Agnes Martin és Morandi munkásságával töltöttem sok időt.

Van-e mindennek bármi köze is a zenéhez? Nos, azt hiszem, nem is kevés, de áttételesen és közvetetten. Megragadott egy-egy kompozíció, elmentem Johns kiállításaira, és hazaérve tudtam, hogyan folytassam az éppen készülő darabot. De nem tudnám pontosan megmondani, hogy miért. Egy vizuális mű csodálattal tölt el, és valamiféle energiát és bátorítást ad. Nem „fordítható le” zenére, de a zenének is lehetnek ilyen kvalitásai – a kapcsolatok más létező és korábbi zenékhez, formai jellemzők, diszkontinuitás, meglepetés, esztétikai kockázatok és kalandok: mindez hatással lehet arra, amit csinálók. Hasonló a viszonyom Merce Cunningham táncművészetéhez és koreográfiáihoz. Úgy érzem, egy tágabb világ vagy család része vagyok, ami bizonyos (és váltakozó) képzőművészeti munkákból és a táncból (no jó, egyedül Cunningham táncművészetéből) áll össze.

NG: Saját munkásságát mennyire tekinti konceptuálisnak? Itt első sorban a „Prose Collection”-re gondolok. Amennyiben a konceptuális művészet Henry Flynt szavaival olyan művészet, amelynek anyaga a nyelv, a „Prose Collection”-nek mi az anyaga, a nyelv vagy a hang?

CW: Nem gondolom, hogy munkásságom konceptuális volna, de egyes kompozíciós és lejegyzési módszerek, amelyekkel foglalkoztam, elemezhetőek konceptuálisan, például az a mód, ahogy a „nullát” használom az időtartam jelzésére; vagy hogy nálam több kulcs is használható a hangjegyek olvasásához egy (standard) kottavonalon; vagy hogy a hangok időtartama nálam attól függ, hogy más zenészek mit hallanak; vagy hogy nem határozom meg a hangszerelést (sem a hangszerek fajtáját, sem a számukat) egyébként konvencionálisan lejegyzett zeneművek esetében. A *Prose Collection* a konceptualitás minden szándéka nélkül készült. „Anyaga” csak abban az értelemben a nyelv, hogy a nyelv veszi át a (hagyományos), vizuális jelekkel való szimbolikus lejegyzés helyét. Eltolja a figyelem súlypontjait, a „jåtssz öt hangot” például egy másik verziója annak, hogy egy kottavonalon öt negyedhang követi egymást, de valószínű, hogy más, többé-kevésbé megjósolható irányokba tereli az előadót. Valami le van jegyezve, de egyáltalán nem az, amit a hagyományos kottairás jelöl (vagy jelölhetne).

NG: Hogyan jutott arra az ötletre, hogy időtartam-jelölőként használja a nullát?

CW: Egy konkrét (gyakorlati) helyzetből támadt az ötlet: az egyik zongoradarabomban (azt hiszem, a *For piano with preparations* volt az) az



írásához használt rendszer zongorával „lejátszhatatlan” eredményt produkált. Amikor azzal az alternatívával szembesültem, hogy vagy kitrükközöm a rendszert vagy valami mást találok ki helyette, például addig lassítom a tempót, amíg a zene éppen hogy lejátszhatóvá válik, úgy döntöttem, hogy inkább teljesen kiiktatom a tempójelölést, így lett a tempó=nulla. Nemrég hívták fel rá a figyelmemet, hogy későbbi darabjaiban, ahol a kotta időket is megad (másodpercekben, számmal), egy kétőspont után, a jelölt idő alatt lejátszandó hangok számának helyén (pl. 5: 2, azaz 2 hang öt másodperc alatt) szintén megtalálható a nulla ilyen használata, pl. 6: 0, ami hat másodpercnyi csendet jelent, és előfordul ennek az ellenkezője is, azaz pl. 0: 7 (7 hang zéró idő alatt). Így tehát valóban van egyféle megfelelés a „csend” (a – szándékos – hang hiánya) és a „nulla idő” vagy nem-idő között.

⊕ **NG:** Az indetermináció követi-e bármi módon az anyag kibontakozásának logikáját, vagy inkább esztétikán kívüli koncepció, azaz a hangzó eredmény közömbös (mindaddig, amíg az utasításokat hűen végrehajítják)?

⊗ **CW:** A hangzó eredmény (hang és csend) a legfontosabb dolog, akkor is, ha az utasítások/partitúra nélkül, amit a lehető legpontosabban kell követni, semmi nem történik.

⊕ **NG:** Elvárja-e az előadótól, hogy saját elképzeléseit is hozzáadja a darabhoz; más szóval, be akarja-e vonni a komponálási folyamatba, ahogy például Cardew tette?

⊗ **CW:** Az előadó természetesen mindig hozzáteszi saját „elképzeléseit” az előadáshoz; nem is tehet másként. Bele van vonva a „komponálási folyamatba”, mihelyt felkészül egy előadásra és megvalósítja azt. Nem hiszem, hogy a komponálási folyamat elválasztható az előadástól. Cage, bár nem így tűnik, maga is valami hasonlót mond, mikor azt kérdezi: „Komponálás, előadás, hallgatás – ugyan mi közük lehet egymáshoz?”

⊕ **NG:** Megmagyarázná kicsit bővebben zeneszerző, előadó és hallgató kapcsolatát-viszonyát? Nekem úgy tetszik, hogy Cage pontosan az ellenkezőjét állítja az idézett megjegyzésben.

⊗ **CW:** Cage szerintem arra gondolt, hogy a komponálás, előadás és zenehallgatás önmagukban véve jól elkülönülő tevékenységek. Emiatt ez a paradox/provokatív megjegyzés.

Természetesen ő is tudja, hogy a) a zeneszerzés azért történik, hogy legyen előadás (és ragaszkodott ahhoz, hogy egy kompozíció csak akkor van befejezve, amikor előadják), és b) kompozíció nélkül nincs előadás (a rögtön-

zést kivéve), valamint hogy c) előadás és zenehallgatás óhatatlanul elkülönülnek egymástól. Mindannyian egyénileg, többé-kevésbé eltérő módon hallunk, és egy előadásnak nem az a funkciója, hogy alkalmazkodjon ahhoz, amit elképzelése szerint a hallgatók hallani akarnak. Ezzel mind egyetértek.

⊕ **NG:** Az ön indeterminációról alkotott koncepciója hogyan viszonyul Cage szándéknélküliség-koncepciójához?

⊗ **CW:** Cage, ha jól értem, az intenciótlanságot vagy az intenció hiányát elsősorban saját magára, a komponálási folyamatra alkalmazza, amely egyes darabjaiban (a *Music of Changes*-ben például nem) különböző mértékig, de áthárul az előadókra; így Cage sokszor azt kéri az előadóktól, hogy egymástól függetlenül játsszanak, tekintet nélkül arra, hogy a többiek mit csinálnak, vagy amikor megengedi, hogy két különböző darabot játsszanak egyszerre. Az én indetermináció-fogalmam az előadás folyamatára alkalmazható. Én nem (vagy szinte soha nem) használok véletlenszerű eljárásokat komponálás közben. Előadói helyzeteket rögzítek, amelyek eredménye jelentős mértékig megjósolható.

⊕ **NG:** Némelyik darabja, például az Edges erősen ambivalens lejegyzéseket is tartalmaz. Van arról elképzelése, hogy hogyan kellene hangoznia a zenének, vagy inkább ihletforrást kíván adni az előadóknak ahhoz, hogy megalkossák a saját zenéjüket?

⊗ **CW:** Az Edges valóban különbözik minden mástól, amit csináltam. Föltételezi, hogy annak, aki eljátssza, van valamennyi rögtönzési tapasztalata vagy legalábbis ilyenén vágya. Így tehát igaz, hogy „ihletforrást” kínál – de én inkább úgy mondanám: útmutatásokat ahhoz, hogy mire fókuszáljunk szabad zenélés közben.

⊕ **NG:** Ezekkel az ambivalens partitúrákkal nekem az a gondom, hogy az előadó rendszerint otthonos a zeneszerző munkásságában, és automatikusan valami hasonlót produkál, ahelyett hogy élne a lehetőséggel, és valami teljesen újat hozna létre. Önnek probléma-e ez egyáltalán, vagy ezek a darabok szándékosan az ön egész munkásságának háttérére támaszkodva működnek – vagyis amatőr zenészeknek kívánnak lehetőséget adni arra, hogy a gyakorlatban, legalábbis valamilyen alapformában kísérletezzenek az ön zenéjével?

⊗ **CW:** A partitúra megszólaltatásának módjai természetesen elvihatnak egyfajta „hagyományig”. Megfigyeltem, hogy ha egy együttesel játszom, a jelenlétem kihat a többiek előadásmódjára, különösen azokéra, akik nem szoktak hozzá a nyitott partitúrákkal való munkához. A lényeg, hogy soha



CHRISTIAN WOLFF
Hands & Others


HANDS & OTHERS

for 3 and any number more players

Material for the music is in four parts, A, B, C, D, focusing respectively On rhythm (time), pitch, dynamics and color (timbre). Players might also consider their locations in the performing space.

A = a pause or space of widely variable duration.

Angled lines between notes () = play directly one after the other (as in hocketing).
Horizontal lines between notes () = connect notes (legato)

Vertical lines between notes () = play simultaneously, attack and release.

At A 3. - 5.: (x) = optionally free number of repetitions.

At B 8.: a player decides on three pitches, "1" lower, "3" higher than "2". Slur over numbers = legato.

At B 17. And 18. And at C 2. The numbered items - 1), 2), 3), etc. - are To be played by each player independently in any sequence.

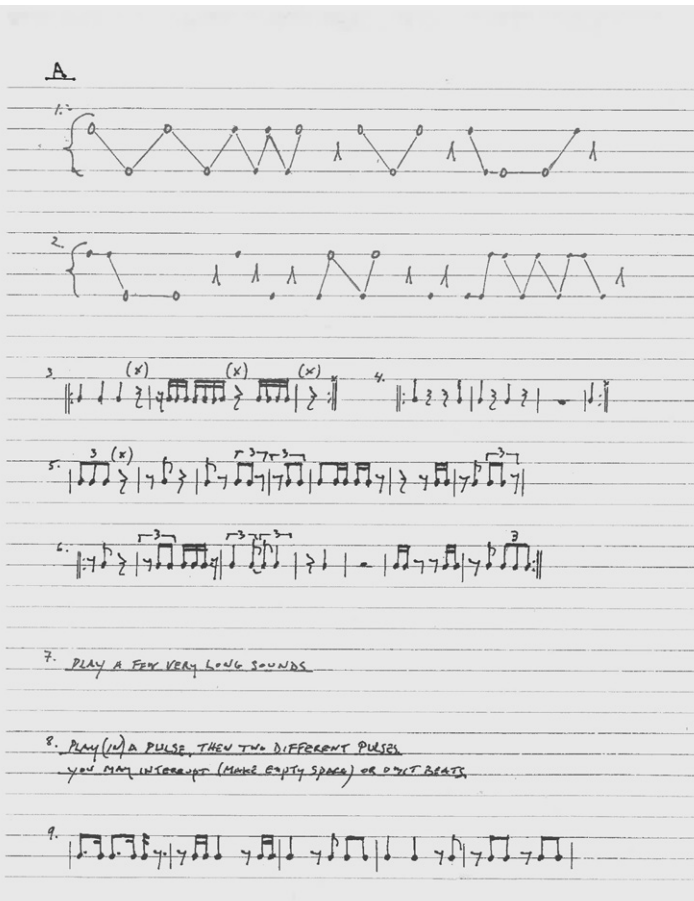
On each page the numbered sections (1., 2., 3., etc.) are independent, can stand by themselves, can be repeated any number of times, can be combined freely, can be played by one or more players. Duos are indicated by two lines preceded by a bracket.

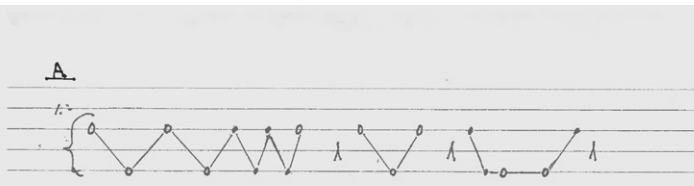
Pages and notations may be freely combined, overlapped, run simultaneously.

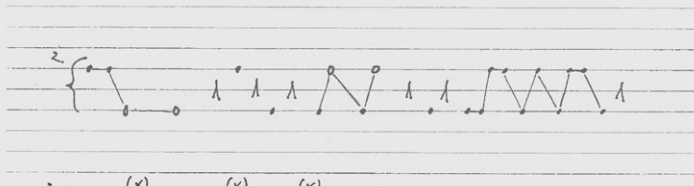
For a given performance make choices and arrangements of the material. Not all or even most of it needs to be used in any given performance. Generally, in a performance move towards greater complexity.

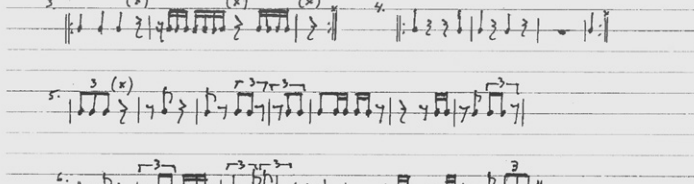
Christian Wolff

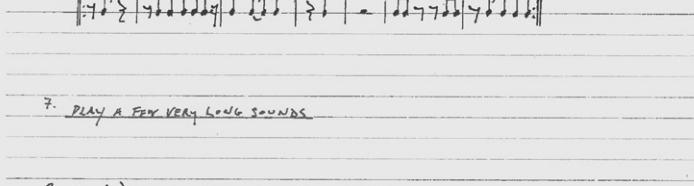
A

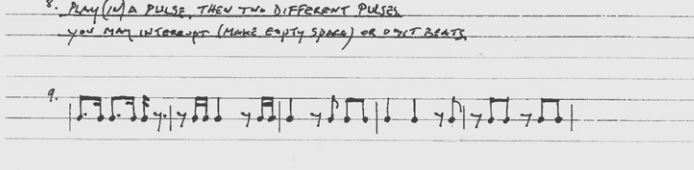


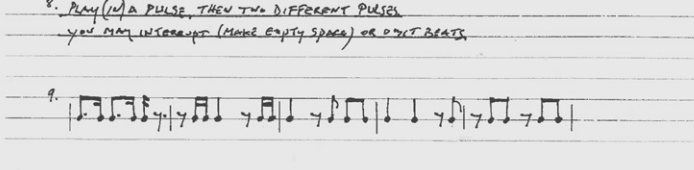
1. 

2. 

3. 

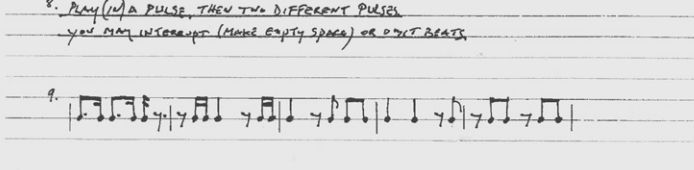
4. 

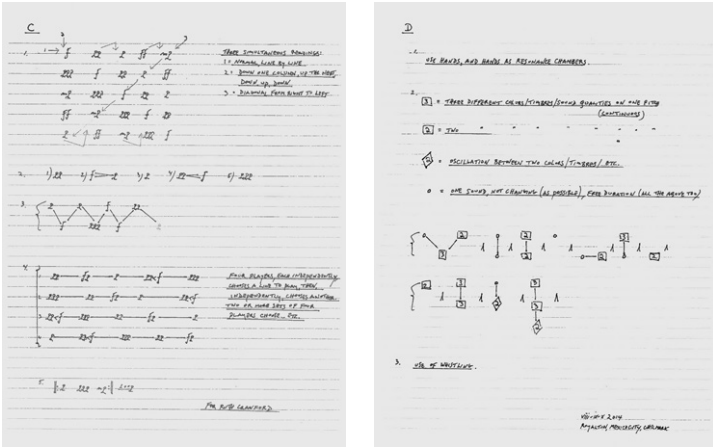
5. 

6. 

7. PLAY A FEW VERY LONG SOUNDS

8. PLAY (IN) A PULSE, THEN TWO DIFFERENT PULSES
you may interrupt (make empty space) or omit beats.

9. 



ne legyünk „gépiesek”. A nyitott partitúrák megszólaltatásában szerzett tapasztalat segít a zenésznek a tájékozódásban, de nem szabad szigorúan követendő mintává válnia. De azt gondolom, ez mindenfajta zene előadásával így van.

NG: Georg Baselitz, a festő egy interjúban nemrég úgy nyilatkozott: kései munkái (különösen a „remix”-sorozata) ráébresztették arra, hogy már semerre sem fejlődik tovább, inkább a saját gyökereihez tér vissza. Ön hogy van ezzel: továbbra is előre halad?

CW: Ezt az „előre- vagy hátramenni” metaforát én nem tartom túl hasznosnak. A dolgok az idővel mindig változnak, talán maguk a művek is, de a történelmi helyzet (mind a személyes, mind a társadalmi/politikai) állandóan változik. Az egyik gond, ami a saját munkásságunk esetében fölmerülhet, az ismétlés: akarunk-e tudatosan változtatni azon, amit csinálunk vagy sem? Nem tartom jó ötletnek szándékosan elhatározni, hogy mindenáron valami újat vagy mást csináljunk. Akkor kell változtatni, ha ennek szükségét érezzük. Én mindig reménykedem abban, hogy lesznek új ötleteim. Ettől marad friss és érdekes, amit csinálok (számomra legalábbis). De nem foglalkoztat túl sokat a kérdés.

NG: A kései darabjai determináltabbak, mint a koraiak, erősebben építenek a hagyományos kottairásra. Miért érezte szükségesnek, hogy ebben az irányban lépjen tovább?

CW: A hagyományos kottairás gyakoribb használata nem feltétlenül jelent kevesebb indeterminációt. A hagyományos kotta is tele van indeterminációval. Mit jelent pontosan a „pp” vagy az „allegro”? Csak nemrég fedeztem fel, hogy François Couperin kamarazenéje nem határozza meg a hangszerelést. Bach szinte soha nem ad meg tempót vagy dinamikát, orgonaműveiből pedig minden regisztrálási instrukció hiányzik. Ha mostanában többet használok a hagyományos kottát, ez egyszerűen csak egy további hanglejegyzési eszközt vagy módot ad a kezembe. „Kísérleti” kottáim (amelyeket továbbra is használok a hagyományosak mellett) szintén behatároltak.

NG: Bach darabjait mindenki felismeri, aki ismeri őket, függetlenül attól, hogy milyen hangszeren játsszák. Hogyan látja, igaz-e ez az ön olyan darabjaira is, mint a *for 1, 2, or 3 people* – hogy tehát aki ismeri, fel fogja ismerni, tekintet nélkül arra, hogy ki adja elő?

CW: Valóban, egy Bach-orgonamű esetében még a regisztrálás szélsőséges különbségei sem tudják kétségbe tenni, hogy melyik darabról van szó. Egyszer meghallgattam a *Passacaglia* öt vagy hat felvételét, és azt találtam, hogy rendkívül különböző a hangzásuk. De a darab ezzel együtt felismerhető volt a maga jellegzetes harmóniáival. Mégis azt mondanám, hogy a hangzásbeli különbség az oka, ha egy darabot valami teljesen másnak hallunk. Voltak például a *For 1, 2 or 3 people* című darabnak olyan megszólaltatásai, ahol nemigen ismertem fel, hogy erről van szó, és ez még inkább így volt az *Edges* esetében. Ennek az az oka, hogy a zenében hagyományosan nagyra tartják a hangmagasságot. Mihelyt föl ismerem, hogy az előadók a *For 1, 2 or 3 people* megszólaltatása közben hangszín-módosításokkal élnek, tudom, hogy erről a darabról van szó. Nálam vannak olyan részek, ahol csak a dinamikát jegyzem le, a hangmagasságokat szabadon hagyom. Ezt is világosan hallom. A *Stones* esetében például mindegy, hogyan csinálják, könnyű azonosítanom, mert csak kövekkel produkált hangok vannak benne.

NG: A Wandelweiser csoportról egyszer úgy nyilatkozott, hogy az egy *second-hand* avantgárd, amely az előző nemzedék elképzeléseiből táplálkozik (szándéknélküliség, csend, aleatorikus ellenpont stb.). Mit gondol: lehetséges ma még feltétel nélküli avantgárd, és van ilyen a kortárs zenében?

CW: Nem emlékszem, hogy a Wandelweiser csoportról ilyen mondtam volna, hogy „second hand avantgárd”. Annyit mondtam, hogy számomra egyfajta „poszt LaMonte Young”-ként hatnak. Tisztelem őket (és jelentős különbségek vannak közöttük). Nem tudom pontosan, milyen is lehet egy „feltétel nélküli avantgárd”. A fontos, azt hiszem, hogy legyen olyan zenei tevékenység (zeneszerzés, előadás, szervezés), amely alternatívát kínál a szokványos és hitem szerint nagyrészt devalválódott zenei élethez: a nagy zenekarokhoz, a popszcéához, a zene egyetemes tölteléként való használatához, a manipulatív zajokhoz; egy olyan zenéhez, amelyet kompromittált a pénz (a késői kapitalizmus) iránti bizalom és a neki nyújtott támogatás.

NG: „Feltétel nélküli avantgárdon” azt értem, ha valaki nem az előző nemzedék munkáját folytatja, hanem a zene (a művészet) teljesen új távlatával áll elő. Gondolja, hogy ez ma még lehetséges és lát-e ilyet valahol? Egyáltalán: kit ajánlana a kortárs zeneszerzők közül?

CW: Miért ne volna? Kik vagyunk mi, hogy kizárjuk valami újnak a megjelenését? Másfelől, pillanatnyilag nemigen tudok ilyen konkrét új távlatot elképzelni, eltekintve egy olyan zene társadalmi perspektívájától, amely szabad mindattól, amit az imént devalválódott zenei életként jellemeztem. Mindabból, amit mostanában hallottam, CASSANDRA MILLER és CONAL RYAN zenéje tetszett. És van persze rengeteg zene, amit nem ismerek.

NG: A korai darabjaiból nemrég többet is felvett a *Sonic Youth* nevű posztpunk együttes, s a felvételben ön is részt vett. Hogy írná le az élményt, amit az együttessel való zenélés jelentett önnek?

CW: Élvezet volt velük játszani, és minden simán ment. Játsoztunk, felvettük és kész. Az *Edges*-t könnyű volt elmagyarázni, hiszen lényegében improvizáció; a *Burdocks* egy oldalán van egy dallam, amit a zenekar néhány tagjának hallás után kellett megtanulnia (nem olvasnak hagyományos kottát, vagy legalábbis nem szoktak).

NG: A klasszikus vagy az új zenével ellentétben a popzene inkább az előadás attitűdjéről szól, mint magáról a komponálásról. Ebből kiindulva Cage, Cardew, az ön és mások indeterminatív darabjai lehetőséget kínálnak a műfajok közötti határ meghaladására, hiszen ezek is elvből nyitottak bármilyen előadói attitűd felé. Én úgy látom, hogy a *Sonic Youth* értelmezésével ezek a darabok új kontextusba kerültek, és tulajdonképpen (kísérleti) popzenévé váltak, amennyiben az előadás előbbre való a kompozíciónál. Általában is azt szereti, ha az előadók úgymond bekebelezik a zenéjét, vagy inkább annak örül, ha alárendelik magukat a kompozíciónak?

CW: Végeredményben minden zene az előadásról szól (a hangfelvételektől eltekintve). Ezért írok. A partitúrákból annyit láthatunk, hogy az előadás miként öltötte azt a formát, amit öltött; technikai információ.

NG: Arra gondoltam, hogy a popzene megjelenésével az előadás elsődlegesen már nem a zenéről, hanem egy életstílus-fogalom (mint pl. „kúlság”, más-ság stb.) bevezetéséről szól. A *Sonic Youth* bizonyos pop-kulturális értékeket képvisel, és ha avantgárd zenét adnak elő, akkor ez a zene is az adott értékek egyfajta katalizátorává válik. Én úgy értettem, hogy ez volt a *Goodbye 20th century* koncepciója.

CW: Igen, persze, a popzenében az előadó számít, és ha van zeneszerző, az rendszerint csak másodikként jelenik meg a sorban. Más műfajokban, így a „kísérleti” zenében rendszerint fordítva van a dolog. Én annak örülök, ha az előadók kreatívak, vagyis az adott zenei partitúrából kiindulva csinálnak valamit, ami az övék is. A popzenészeknek is szükségük van valakire (esetleg akár saját magukra), aki „megkomponál” valamit, egy dallamot, a szöveget... Ami „egy életstílus-fogalom kifejezését” illeti, ez engem nem érdekel. Amit egy előadás ki tud fejezni, az a zeneiség, és ha tetszik, a „lélek”, az előadó vagy előadóké, amit viszont nagyjából lehetetlen szavakkal kifejezni (ezért van nekünk a zene).

NG: A zeneszerző Brian Ferneyhough nemrég azzal dicsekedett egy interjúban, hogy soha életében nem hallgatott popzenét. Ön hogy áll ezzel: a művészet (vagy a zene) hiteles formájának tekinti a popzenét? Kiket kedvel a popzenészek közül?

CW: Igyekszem mindenféle zenét hallgatni, hogy legyen arról elképzelésem, mi minden létezik, függetlenül attól, hogy szeretem-e vagy sem. Tanulhatok valamit, egyebek közt az is, hogy mi az, amit meghallgatva őket én inkább nem tennék. Ami a popzenét illeti, serdülésem idején, a negyvenes évek végén unalmasnak és csöpögősen érzégsőnek találtam, kivéve a *dixieland*-et, amit New Yorkban hallhattam és nagyszerűnek találtam a (klasszikus zenéjétől erősen eltérő) hangszeres virtuozitása, az energiája és az improvizált heterofóniája miatt. „A művészet hiteles formája” olyan kifejezés, amely potenciálisan bármilyen zenére alkalmazható (Ferneyhough reménytelen elitista). Noha mindenestül a nyugati klasszikus zenével nőtem fel és máig ezt hallgatom a legtöbbet, találkoztam más zenével is, ami ugyanolyan jó, expresszív, megindító, vidám, technikailag találékony és így

tovább. Az utóbbi évtizedek popzenéjével nem sikerült megbarátkoznom, de ami előtte van, a teljes skála a korai rock 'n rolltól (többé vagy kevésbé) egészen Bruce Springsteen vagy a Talking Heads zenéjéig... csodások vannak közöttük. Nagyjából a diszkókorszak idején kikapcsoltam.

✚ **NG:** *Cage-dzsel ellentétben ön erősen politizálódott a hatvanas években (s ez olyan címekben csapódott le, mint „változtassuk meg a rendszert” stb.). Ma is politikai zeneszerzőnek tartja magát? Milyen módon viszonyulhat egy zeneszerző korunk politikai problémáihoz?*

✚ **CW:** Valójában Cage volt közülünk az első, akit érdekelni kezdett a politika, és a hetvenes évek elején különösen Mao és a kínai kulturális forradalom érdekelte. De kitarított amellett, hogy a zenének nem szabad „szolgálnia” a politikát, azaz nem szabad propagandává válnia. Én úgy láttam, hogy ebben nem volt igazán következetes. Az ő politizálásának több köze volt az anarchizmushoz, amit világosan illusztrált a zenéje, különösen és kimondottan a *Song Books*-ban meg azokban a nyilatkozataiban, amiket a karmester nélküli zenekari darabokhoz fűzött előszó gyanánt. Ellenezte, hogy egy zenei stíluson bármilyen politikai program függvényében változtassunk (amint Cardew és én tettem). Én azt gondolom, hogy mindennek, amit csinálunk, vannak politikai implikációi, úgyhogy igen: politikai zeneszerzőnek tartom magamat. Lehet-e a zeneszerzőnek sajátos viszonya „korunk problémáihoz”: direkt módon, azt hiszem, nem. A legjobb, ha közvetlenül magukkal a problémákkal foglalkozunk – legyenek azok bármilyen természetűek –, már ha úgy látjuk, hogy a zenétől eltekintve is tudunk tenni valamit. Ha van rá mód, hogy ezt vagy azt a problémát beépítsük a zenénkbe, próbáljuk meg, de ne erőltessük; fennáll a veszély, hogy érdektelen vagy rossz zenét fogunk csinálni, amely valójában ellene hat a politikai ügynek, amin segíteni próbálunk.

✚ **NG:** *Hisz-e abban, hogy egy művészeti fogalom (például az indeterminációé) képes társadalmi modellként működni? Cornelius Cardew a hetvenes években azért fordított hátat az avantgárd zenének, mert úgy gondolta, hogy az imperializmust szolgálja – mit válaszolna neki?*

✚ **CW:** Egy olyan zene, amely tökéletesen egyenrangú együttműködést követel meg az előadótól, képes volna a demokratikus cselekvés modelljeként működni, az előadók számára pedig egyfajta demokratikus folyamat-gyakorlat lehetne. Cardew reakciója, azt hiszem, főleg a sokat szereplő és szakmailag sikeres Cage-nek és Stockhausennak szólt. Azt kifogásolta, hogy nem kötelezik el magukat elég egyértelműen a baloldali politika iránt (ami Stockhausenról aligha mondható el); abból indult ki, hogy ha nem vagyunk valamiért (a baloldalért), akkor a hallgatásunkkal ellene hatunk. Ráadásul azt gondolta, hogy az avantgárd zene csak egy szűk, politikailag közömbös elitnek szól. Egészében nézve egyetérték, de azt gondolom, hogy minden zenének, ami nem pop, olyan csekély a társadalmi kisugárzása, hogy a benne rejlő politikumnak nemigen lehet szélesebb hatása. Az ember általában véve azt teszi, amit egyéni tevékenységének és képességeinek keretén belül megtehet (nekem például se jártasságom nincs a popzene-csinálásban, se gyakorlati kapcsolatom nincs vele; Bruce Springsteennek például van, és van is bizonyos erőteljesen populista tartalom a zenéjében, amivel elég sok embert elér).

✚ **NG:** *Hogyan változott a társadalom (különösen az USA-ban), amióta megírta első indeterminatív darabjait? Nőtt-e vagy csökkent a kísérleti zene iránti érdeklődés? Hogy érzi, reagált-e valaha, bármilyen módon is a társadalom az ön zenéjére?*

✚ **CW:** Több mint ötven éve, hogy az első ilyen darabjaimat (a két zongorára szólóakat) megírtam. Persze, sok minden megváltozott. Nekem úgy tűnik, hogy ma nagyobb az érdeklődés a „kísérleti” zene iránt. A kísérleti zene kicsi, de jól körülhatárolt zenei mikrovilág, mint a dzsessz vagy a népzene, nem túl látványos és üzletileg sem sikeres, de határozottan jelen van. Ma sokkal több zenészt ölel fel (ahhoz képest, mikor a hallgatóságunk zömét még képzőművészek adták ki), és örömmel látom, hogy szép számmal vannak közöttük fiatalok is. A dzsesszel is több az átfedési terület (játszottam Steve Lacyvel, nemrég pedig a dobos Joey Baronnel és a nagybőgős Thomas Morgannel, és mind a kettő remekül játssza a zenémet). Az a benyomásom, hogy akik eljönnek ezekre a koncertekre, sokkal inkább tényleg azért jönnek, hogy zenét hallgassanak. Az embereknek ma a zene minden fajtájával sokkal több tapasztalatuk van (miután a zene a technikának köszönhetően sokkal jobban elérhető), így nyitottabbak, jobban tudnak zenét hallgatni. És azután, hogy ennyi éven át kitarítottam, mégiscsak szert tettem némi ismertségre (a Sonic Youth például ennek köszönhetően döntött úgy, hogy az én darabjaimat is beépíti a *Goodbye 20th Century* című albumába, és így tovább).

Az e-mail interjú 2016 júliusában készült.

ADAMIK LAJOS fordítása.

inside express →

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

BARNAFÖLDI ANNA
„Tízezer lelkem van”, 2012
digitális fotó





STÚDIÓ '58-89

A Fialat Képzőművészek Stúdiója retrospektív kiállítása
2016. október 19 – 2017. január 8.

BUDAPEST GALÉRIA

1036 Budapest, Lajos utca 158.

Nyitva hétfő kivételével minden nap 10:00–18:00 óráig.

www.budapestgaleria.hu



budapest galéria
budapest gallery



BUDAPESTI
TÖRTÉNETI
MÚZEUM
BTM



fiatal képzőművészek
stúdiója egyesület
studio.c3.hu



CAFe BUDAPEST
KÖZMŰVÉSZETI FESZTIVÁL



Nemzeti Kulturális Alap