



A zenehallgatás lépcsőin

ücsörögve „Beethoven 250” – az emlékév apropóján

Amivel babrálok: Beethoven *C-dúr, Waldstein-szonata, Op. 53.* (Daniel Barenboim-mal); a *G-dúr zongoraverseny, Nr. 4. Op. 58.* – (Hélène Grimauddal; és ugyancsak vele a *D-moll, az ún. Tempest-szonata, Op. 31/2.*

Az élmény

Vannak olyan *habitüék*, akik kottával az ölükben figyelik azt, ami a pódiumon történik: koncertélvezet intenzívben. Nem biztos, hogy intenzívebb, ha kottából követem azt, amit hallok. Inkább Pernye András idézném, aki szerint a koncertélmény vizuális és audio egyszerre, látni kell, ahogy a zene születik a hangszerekből, meg az előadó erőfeszítéséből, örömeiből, vagy éppenséggel unalmából. Ezen kívül a mellettem ülők reakciója is belejátszik az élményben, ha együtt örülünk, az emeli a zenében való részvétel intenzitását. Ha viszont unatkozik (pl. nézegeti okostelefonját), az lehangol, elvesz kedvemből. Pedig csak mellettem fészkelődik... Mégis. A zenehallgatás csúcsa kollektív élmény.

Akárhogy is, egy térben lenni a zenecsinálókkal emeli az átélést, mert a szemem láttára születik az, amit hallok. Vagyis: segíti az értést, tudattalan reakciók megmozdulását. A lemezfelvétel alkalmával korigálják a hibákat: egy korábbi játék-elemet illesztnek az épp nem sikerült mozzanat helyére, vagy ismét lejátszatják a darab elrontott részét. Az élő koncerten a hiba is része az előadás egységének, sőt sikerének. Ha „ül” az egész, akkor a melléütés, vagy egyéb hiba improvizációnak tűnik, legalábbis az elvarázsolt publikum számára. Anno Fischer Annie híres volt (tán pesti pletykák révén eltúlzott módon) félreütéseiről, ám a közönség ezért is rajongott játékáért – a hiba beépült az előadás felfogásába.

Igen, Beethoven 250 apropóján a zenehallgatás fenomenológiáját próbálom megközeleltíteni: mi történik velem, mikor benne élek egy-egy darabban.

Tanulom

A „belépő” az élvezetbe – ismerkedés a darabbal. Ismeretlenül idegen, így vagy úgy tetszik, de nem okoz élvezetet. Többszöri meghallgatás után – lemezről vagy egyéb küttyüről – szabályosan meg kell tanulni. Eközben lassan feltűnik a téma vagy motívum, ami mintha ismerős lenne, aztán rögvest el is bújik. Ez az első lépés a zenében való részvétel-

be: beléptél és a már ismerős motívumdarabhoz csatlakoznak más elemek, és fokozatosan ismerős lesz a tétel. (Aztán a második tételnél minden kezdődik előlről: ismerkedés, familiarizálódás stb.) Tanulási folyamat: később megszólal benned is, amit a koncerten hallottál, előbb csak töredékeiben, majd némi ismétlés után dúdolod: tudod. Ez a tudás persze nem a zenei totalitás tudása, csak a familiarizálódás állomása. E fokozatokon végig járva egyre több tárul fel a zenedarabból, belülről érzed-látod azt, amit hallasz. Interiorizálódik a külső hangbirodalom, belülről mozgat. Persze nem tudod, miért és hogyan, de innen kezdve egyre több mini-részlet csillogása tűnik fel. Végállomás, mikor elkoportatják a tételt, bevásárló központok háttérzenéjévé alacsonyítják, vagy kapucsengő zörejt csinálnak belőle: itt már unod, befogod a füled. Már nem „tudod”, hanem utálod.

Szemben az irodalmi élménnyel, a zenehallgatás „kódolt” üzenet. Az irodalmi szöveg természetesen átalakul az olvasó fejében, képek, belső szövegek születnek, a betűhalmaz akár filmként jelenik meg a képzeletben. A zenei „mondat” nem diktál semmiféle képet, jóllehet a befogadó a saját szakállára gyárt belső filmeket, melyek a látott-hallott muzsikát „értelmezik”, lefordítják. Vagy külső, történelmi események teszik alá az értelmezést. Gondoljunk az *Ötödik szimfónia* indításának négy dobütésére, ami a második világháború alatt a BBC híreinek logójaként az ellenállás és a szabadság ígéretének biztató akkordja lett. Az volt benne, hogy a barna éveknek vége lesz, és az elnyomottak így is hallgatták (ha tudták...)

Az igazi élmény, illetve élvezet később születik: a témát a kidolgozásban találjuk viszont, és először keresgélni kell, hogy mit is hallunk, majd ráismerünk a már belénk táplált motívumra és akkor elkezdődik annak aprólékos „tanulása”. Mikor már minden variációs lehetőséget tudunk-ismerünk, akkor indul be az elmélyedés, ugyanattól az előadótól (zenekartól) hallható mű olyan részletei bukkannak fel figyelmünk terében, melyeket korábban észre se vettünk. Ez a folyamat szinte végtelen. Szerencsére találtam egy Barenboim meseterkurzust, ahol a *Waldstein szonáta* első tételét instruálja tanítványának, Saleem Abboud Ashkarnak (közönség előtt persze). Két zongorás a felállás, a Mester előbb meghallgatja a srác előadásában a tételt, majd elkezdik szétszálazni a darab megszólaltatását. Már az induló taktusoknál megáll, hogyan kell az első – ismétlődő basszus akkordokat – játszani: kétszer-háromszor megy végig a „tanonc”, és Barenboim mutatja neki, hogyan csinálja, s közben olyan mikrorészleteket csillant fel, amiről nem is álmodtam. A tanonc türelmes (boldog), én meg tanultam valamit: imádom a próbafolyamatokat, ha netán (egyre ritkábban) találkozom velük. Abból tanulok a legtöbbet. Persze kínos, (szadista) instruálás ez, mert olykor négy-öt nekifutásra is csóválja a fejét, „nem jó, csináld újra!” – és mutatja, mit –, a srác végül meg tudja csinálni az elvárt futamot.

Az elmélyülés következő fázisa, mikor más előadó, más felfogásban halljuk viszont a darabot. Minden ismerős és mégis minden más. Az összehasonlítás elsősorban nem értékelés – az is természetesen, van olyan előadásmód, amit elvetünk, és van, amit csodálunk. De az összevetés újabb részleteket világít meg a darabból. Mint említettem, ezek az apró titkok szinte végtelen mennyiségben bukkannak elő más művész (zenekar) előadásában. Ettől az első élmény, a darabbal való első találkozás nem lesz kevesebb, csak gazdagodik. Ugyanakkor találkozunk olyan előadásmóddal is, ami azzal lep meg bennünket, hogy olyan, mintha valami más művet hallanánk. (A *Waldstein szonáta* Richter korai játékában és Barenboim mai előadásában szinte két különböző darabnak tűnik. A Beethoven-szonáták kimeríthetetlenek...)

Jelentéskeresés

Amit eddig elmondtam: köztudott, voltaképp közhely. Ám innen már bonyolultabb jelenségek tolnak elő. Ha már teljes mértékben „birtokoljuk” a zenét, akkor bennünk, az érzelmi tudatban beindul a *jelentéskeresés*. A fogalom a jelentésszóródás ellentéte (Dissemináció – Derrida kategóriája) A zenei tétel maga tökéletes disszemináció: a zenedarabnak nem egyetlen vonatkozása van, nem valamit jelent, hanem a jelentések sokasága tolong a hangok összjátékában, a dallamban és annak variációiban. Biztos van egy, a köztudat által el-

fogadott főbb jelentése (pl. Mozart *A dúr zongoraversenyének* II. tétele – a közvélekedésben a szerelmi vallomások csúcsa...) De egy normál koncerten, vagy a Youtube előtt ülve gondolat- és érzelemvihar keletkezik bennünk, hogy amit hallunk, mondatokba rendezve, mire vonatkozhat. Azt tudjuk, hogy a darab nem a való világ valaminő leképezése, de rá való vonatkozása megmarad, s ennek akarunk – önkénytelenül – nyomába eredni. Csak az a bökkenő, hogy sokféle vonatkozás kavargat lelkünkben, a zene nem kognitív tudatunkra, hanem érzelmi-összlelki háztartásunkba lép be és ott kavargat, megfajthatatlanul. Valamelyik értelmezési képzetnél lehorgonyozunk, és ettől kezdve csodálkozunk. Aztán egy újabb futam vagy netán tétel kizökkent ebből a kvázi-bizonyosságból és újabb érzelmi-tudatvihar keletkezik: de ez a műélvezet. Mert nincs – nem létezik – egyetlen jelentés, értelmezési tartomány. A zene sajátja hogy rád borítja a jelentések tömegét, mindegyikből van valami, de egyik sem az „igazi”, mert igazi nincs.

Igazi nincs. Pedig van. Ez a zene legmélyebb titka. Desifrizni csak megközelítően lehet – zenei közírók, kézikönyvek (pl. a hangversenykalauzok) kísérleteznek ezzel. Az ilyen nem engedi, hogy a hangok világa mögé tekints. Ez a világ (kanti kifejezéssel szólva) „magáért való”. Az, ami megráz, amitől könnyes leszel – vagy épp elfog valami földöntúli boldogság –, azt a hangok világa teszi veled, de nem engedi néven nevezni magát. Ugyanakkor állandóan arra sarkall, hogy fejtsd meg, mitől kell könnyezned egy Bach kórusrészleten, miközben a szövegből (ami latin vagy német) keveset értesz, s ha mindent, az sem segít sokat.

Az ismert darabrészletben mindig előre tájékozódasz, tudod – kb. –, hogy mi következik, miközben e „mozgás” a műben a már hallottak élményére támaszkodik, onnan várod a következő fordulatot. A várakozás mozgása a zenei hallás élvezet nagy része. Ugyanakkor tudjuk, hogy a művek többnyire „becsapnak”, Beethoven e becsapós játék nagymestere: nem az, illetve nem úgy következik, mint amit vártál, akkor sem, ha már ismerted a darabot. A *Waldstein szonáta* első tételében legalább kétszer érzem úgy, hogy a vége felé rohan a tempó, közben csak egy új passzázs nyílik. Aztán a tétel vége hirtelen pár akkord múltán váratlanul ér. Az ígéret és csalódás játéka, vagyis az „előretudás”, és erre a csalódás – ez a zene öröme, mert újat hoz, újat mutat, olyasmit, amire nem számítottál. (Szemben a populáris muzsikával, ahol az jön be, amire készülsz...)

Aztán itt vannak a kivárások: várod a hangsor folytatását, és az esedékes leütést (zongoránál), de ez is, vagy a zenekari „válasz” később érkezik várakozásodhoz képest. A várakozás (amit az előadó hív elő belőled) kapcsolja be érzelmi fantáziád, mondhatnám a kavargó lélekvihart. Mert a „kivárás” ideje alatt úgy érzed – tudatlanul –, hogy valami más van, baj, vagy váltás, szeretnél továbblépni, de nem te vagy lépéseid ura. Felkapod a fejed: „mi van?”, vagyis újra bekapcsol a zenei áramkör csak magasabb feszültséggel. A *Waldstein szonáta*ban bombaként hat, hogy a második (lassú) tétel végét várod, de ez egy kéttétes mű, és a lassú bevezetés után viharos módon robban be a folytatás: kellemes csalódás. Amire a zongorista rá is játszik: hirtelen váltás áll a várakozás ellenében.

Beethoven kedvenc játéka a „felelgetős” – versenyműveknél a szólóhangszer és zenekar „vitája”. Legismertebb darabja a *G-dúr zongoraverseny* II. tétele (ami ráadásul e-mollban íródott.) A vad zenekari indítás után fojtott, szomorú zongora intonáció felel, majd rövid átmenet után ismét kemény zenekari „válasz” érkezik és ez így megy a tétel végéig. Azzal a különbséggel, hogy az orkesztrális vadság és zongora szelídségének vitája összeér, fokozatosan csendesedik „gorombasága”, sőt a zenekari hangzás beleolvad a zongora dallamba (vagy fordítva) és a tétel közös megegyezéssel zárul: kibékül a „két tábor”.

A test rezonál

Említettem az érzelmek viharát, azt, amit a zenei jelen okoz fejből-lélekből. A test reakciója a jelenléttel kezdődik: ott ülsz a koncertteremben a zenészekkel szemben, jelenléted az ő jelenlétük, illetve jelenbeliségük. Mert nemcsak a lélek, meg a szellem reagál, valójában az egész test vesz részt ebben a viharban: a könnyezés a test reakciója, zsi-

ri fájdalom, bénultság vagy repeső testi öröm fogja el az embert, mert nemcsak lelkevel-szemével hallja-élvezi a darabot. A *test rezonanciája* igazabb, mint amit fejben ki tudok találni a „miről szól, amit hallok?” kérdésre: a test a maga kvázi-primitív módján a zene transzcendens valóságát reagálja le, azt, aminek nincs neve, csak átfut rajtam, és olyasmivel ajándékoz meg, amiről fogalmam sem volt a zene megszólalása előtt. Igaz viszont, hogy ez a test-rezonancia, mint a darab összhatása is csak rövid ideig tart, nincs olyan tartós hatása – netán életformáló befolyása rám –, mint egy-egy nagy regénynek. Mert a zene abszolút időbeli, maga a megfogható-megfoghatatlan idő. Lecsengése után még meggy benned a dallam ilyen-olyan töredéke, de az idővel való ilyen szoros együtt-lét, összefonódás – elmúlik.

Egyébként a testen átfutó, megrázó, átmosó stb. zsigeri hatás rejtély: egyetlen más művészet sem képes erre a testi rezonanciára. Ráadásul milyen intenzitású rezonanciára? A nagy zene az Én egészét képes megragadni, mert az Én is maga az időbeliség, a két idő találkaja-ütközése abban a zenei élményben: önmagaddal a zenében, mint időtükörben találkozol. És ez a tükör minden ismétlésnél más képet tart eléd, ill. mást látsz magadból miközben a dallamra, összhangzatra figyelsz: más vagy minden ismétlésnél.

De ezen túl, vagy innen a zene hangzása – a tuttik, az üstdobok, a vonósok légysága, a kórus, kürtök – is a testre hatnak, ezt már a görög színház is tudta, a hang elementáris testet erő hatás. Erre lehet építeni, mint ahogy ennek megvonására is, ld. pl. a második tételek csendjeit.

A zenei idő

Mikor elkezdődik egy koncert, teszem azt Beethoven *G-dúr zongoraversenye*, fokozatosan kilépünk a valós időből (igaz, megvárjuk a késve érkezőket), aztán a zene által kínált időrendbe találjuk magunkat: ami más időmérték, mint hogy nyolc óra tíz percet mutat a karórám. A valóság idő formájában távolodik tőlem. Aki közben nézi az óráját, az unatkozik, mert vagy nem ismeri a darabot, nem érzi-érzi, vagy nem tetszik neki az előadás. Aki viszont benne van, annak számára nem azt jelenti az idő, mint a kinti világban. Mikor lezárul egy tétel, sajnáljuk, hogy vége van, még jó lett volna benne időzni. Apropos időzés. Hegel szerint a festmények élvezetéhez a kép előtt időzni kell, hagyni kell, hogy a mű hason ránk, ne akarjuk megfejtetni, belemagyarázni, a mű meg fog szólalni, ha időt hagyunk neki. A zenében nincs ilyen lehetőségünk, itt nem lehet „elidőzni”, a zenei idő magával ragad, visz egy másik idődimenzióba, ahol nem lehet megállni. (Legfeljebb ha lemezzről, vagy a Youtube-ról hallgatjuk a művet és itt vagy ott leállítjuk a lejátszást...)

A zenei időt csak akkor érzékelem, mikor véget ér egy kedvenc előadóm játéka, és kisesek abból a kvázi-varázslatból, ami addig tartott. De azért ennél mégis többet érzékelek: veszem a *Vihar* című Beethoven d-moll szonátájának (Op. 32a.) indítását – és azt érzem, hogy bennem az első leütés után megindul a hangok láncolata, ami – mivel szinte azonnal vált dinamikusabbra – magának teremt időt, illetve idő csak az van, ami hallatszik, ami átjár. Kiemel a valós időből és egy néven nem nevezhető idődimenzióba emel. Amit hallok az nem az időBEN van, hanem az maga az idő. És mivel ez a szonáta igen sokrétegű, a váltások ébresztenek a belső idő egységére, hogy ez a tétel (a legbonyolultabb a három tétel közül) teremti bennem az idő arcait. Talán ez a különbség a valós és a zenei idő között. Bennem van és nem felettem, köröttem múlik. A „bennem” itt azt jelenti – szerintem –, hogy tágul-szűkül, alakul függetlenül az órával mért időtől.

Erre épül az előadó választott tempója, azaz saját ideje: siet, felgyorsítja a tempót, vagy belassul, akár váltogatva, akár maradva a gyorsulásnál. (Persze csak a kottában előírt metronóm szám körül mozogva.) Az időjáték az előadó kezébe került.

Nem igazán tudom megragadni. Mivel a dallam (téma, kidolgozás, ismétlés stb.) halad az időben, ezért az épp hallott zenedarab maga az idő, ezért külön jellegzetességét nem lehet leírni. A zenei idő igazán tán csak egy pillanatban érzékelhető, az ún. *generalpausa* alkalmával: mikor egy nagy felütés után minden hangszer elhallgat, hirtelen csend lesz. Eb-

ben a pillanatban érezzük a zenei és a valós idő közti különbséget. Aztán persze megy tovább a tétel és a zenei időrend is visszaáll.

A legizgalmasabb jelenség, hogy egy jó koncert után még órákig, netán napokig a füledben marad a dallam, egy-egy részlet, nem akar távozni, élvezed (vagy mérgelődsz), hogy fülbemászóként ott egy töredék-tétel. Folytatni nem tudod, belső zeneként él, dúdolni-fütyülni se tudod még, csak belül zubog, szinte hallod. Ez a belső hallás segít a darab felismerésében, a motívum ráismerésében, egyáltalán a zenei memória működésében. Mondhatnám: az ember belül is ki tud lépni a valós időből, mert belül dobog a zenei idő.

A jelenvalóság

A zenei időben nincs „most” illetve „jelen pillanat” – mindig az egész darab van jelen, bár hallani csak az épp adott akkordot hallom, de vele, ill. benne ott rezeg az előzmény és képzetemben az is, ami következhet. (Kivéve a lezárást, vagy a már említett *generálpausát*.) A mű, amíg szól, mindig jelen van, de egyetlen akkordra sem mondhatjuk, hogy „most” (azaz, hogy jelen idejű): minden elem megy valahová. (A csúcspont felé, a tonikához vagy az utolsó akkordhoz.) A zene állandó mozgásban van, amíg szól, nincs leállása, kitekin-tése a valós időre. A más elhangzottak benne vannak az épp hallható felhangjaiban, visszajátszani csak valamilyen eszközön lehet – élünk is vele, de barbár rítus, mert épp az elhangzása, (időbelisége) adja varázsát: nem hozható vissza, vagyis nincs jelen ideje, illetve csak az egésznek van dinamikus, „folyékony” jelene.

Utóélet

Egy darabig, vagy jó sokáig él még bennem, fut a fülemben a dallam (vagy annak ilyen-olyan részlete), nem tudok tőle szabadulni. Emészttem. Aztán vagy előveszem, mert kíváncsi vagyok, hogy más hogyan adja elő, vagy próbálok más zenével „törölni”. (Nem megy...) Ezt csak azért mesélem itt a dolgozat végén, mert már rég azt hittem, hogy túl vagyok Beethovenen, Rachmaninov vagy Bartók, netán Eric Satie és Gershwin kiszorították a kedvencek listájáról. Hát nem. Jóval az évforduló előtt visszakéredzkedett, nem tudom letenni, mert van mit felfedezni benne. Bár voltaképp Mozart imádó vagyok, de ez most nem tartozik ide.

250 év – egy örökkévalóság. ■ ■ ■

Almási Miklós (1932): Az ELTE és a Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet professor emeritusa. Kezdetben dráma (színház) és filozófia határozta meg életét, Lukács György tanítványaként sajátította el a szakmát, valamint a holisztikus gondolkodást. Első könyveit ez az észjárásbeli habitus jellemezte. 1990-től kezdte érdekelni a gazdaságfilozófia, egyáltalán az ökonómia (finánckapitalizmus), amiben sokat segített az a kétszer egy év, amit Amerikában töltött: e rendszer működésének testközeli élménye nagy hatással volt további tevékenységére. Attól kezdve véli úgy, hogy a világ folyását e tőkeformák globális – és radikálisan új – működése (és diszfunkciója) határozza meg. Szerelme azért az esztétika maradt, oktatóként, kritikusként, esszéistaként a művekkel való bíbelődés, a hermeneutika és elemzés tölti ki életét. 1987-ben választották akadémikussá, 2004-ben kapott Széchenyi-díjat. Könyvei a Kalligramnál: *A szerelem lehetetlensége* (2012), *Bevezetés a 21. századba* (minisszék, 2015), *Pisztoly a könyvtárban* (életinterjú, 2019).