

művészet

WILHEIM ANDRÁS

Russolo – egy zaj nélküli olvasat

1913 a huszadik század viharos zenetörténetének emlékezetes éve volt. A *Sacre du printemps* bemutatójának botránya ötlik mindenki eszébe – elhomályosítva, hogy ugyanebben az évben játszották először Debussy *Jeux* című táncjátékát, el-sikkad az emlékezetben, hogy Bécsben Alban Berg Altenberg-dalainak részleges bemutatója legalább akkora felzúdulást okozott, mint Stravinsky műve Párizsban. S ugyanebben az évben jelent meg Luigi Russolo futurista kiáltványának első változata, a *L'arte dei rumori*, amely a maga módján, az említettekhez hasonlóan, hatalmas, bár más irányú diadalutat futott be a zenetörténetben.

Régi korok művészetének kutatói hozzászoktak ahhoz, hogy kutatási területük-ről csak szórványosan fennmaradt dokumentumokkal dolgozhatnak, olykor csak azt tudják, hogy egy dokumentum elveszett és soha többé nem rekonstruálható, megtalálására nincs remény. A közelmúlthoz tartozók (s egy százestendős dokumentum azért még a közelmúlthoz tartozik) némiképp elkényelmesedve, csak ritkán szembesülnek azzal, hogy olyasmiről kell gondolkodniuk, ami tulajdonképpen nem létezik többé, s a rekonstrukció is csak kétes eredményekre vezethet. Vannak olyan esetek, amikor fikciókkal dolgozhatunk csak tovább – s tudnunk kell azt is, hogy következtetéseink javarészt az illúziók világába vezethetnek csupán. Ilyen mindaz, amit Luigi Russolo munkásságáról állítani lehet – mindazonáltal érdekes és bizonyos szempontból mégis gyümölcsöző gondolatokhoz vezethet a vele való foglalkozás.

Mint a futurizmus zenei tevékenységéről általában, Russolóról is elmondható, hogy mindazt, amit róla és tevékenységéről tényként fel lehetett kutatni, megtette már a művészettörténet és a zenetudomány. A szórványos dokumentumok hozzáférhetőek; tudjuk viszont, hogy az általa épített hangszerek mind egy szálig elvesztek vagy megsemmisültek, zeneműveinek kottái – egy hétütemnyi töredék kivételével – elvesztek; hangszerépítő tevékenységének dokumentumai – két szabadalmi pátenst és néhány fénykép kivételével – szintén elvesztek. Hangszereinek eredeti hangja két historikus (tehát a hangfelvételi lehetőségek akkori állapotának megfelelően eleve kevésbé hiteles hangot őrző) felvétel kivételével nem maradt fenn (ezek sem az ő kompozíciói). Mindazt, amit munkásságáról, annak hatásáról tudunk, mások beszámolóiból, leírásaiból, olykor évtizedekkel későbbi visszaemlékezéseiből tudjuk. Ezek a történeti adatok természetesen igen fontosak, ám mivel javarészt reflexiók, interpretálni kell őket – azaz megfelelő kontextusba helyezni.

Kétségtelen, hogy a mostani Russolo-kutatásnak (mert reneszánsznak azért túlzás volna nevezni) a leglátványosabb és legizgalmasabb területe nyilvánvalóan a hangszerek rekonstrukciója. Nagy volt a kísértés, hogy felidézhetővé váljék az a hangzásvilág, amelyet zörejhangszerei keltettek; a dolog természete folytán azonban a végeredmény csak megközelítőleg érheti el a valódi rekonstrukciót. Nincs most mód részletezni e rekonstrukciós munka kritikus pontjait. Mindenesetre megfontolkoztató, hogy a lényeges technológiai alapoknak dokumentáció híján való felidézhetetlensége miatt lehetséges-e egyáltalán a rekonstrukció. Fogalmunk sincs arról sem, milyen hangerővel szólaltak meg ezek az instrumentumok. (Valószínű egyébként, hogy sokkal halkabbak voltak, mint azt manapság képzelnénk.)

Az egyetlen, valóban hiteles dokumentum így tehát Russolo könyve, az *Arte dei rumori*, a *Zörejművészet*, amelyet 1913-ban kezdett el kidolgozni. Akkor még csupán egy nyílt levélként megfogalmazott kiáltvány formájában, majd 1916-ban könyv alakban is megjelentette, kibővítve: összefoglalva mindazt, ami az eltelt három esztendőben történt. Beszámolókat hangszerépítésről, e hangszerek elméleti alapjairól, koncertekről. S természetesen sommás megállapításokkal, amelyek mögött fölsejlik egy koherensnek tetsző világgép, amelyet mind zenetörténeti és zeneelméleti összefüggéseiben, mind pedig a futurizmus teljes panorámájában értékelni lehet és kell. (Nem szándékom itt tárgyalni a futurizmus kevésbé vonzó vonásait, az olasz fasizmushoz való nem akármilyen viszonyát; már csak azért sem, mert Russolo szenvedélyes antifasiszta volt, jöllehet a háború hangjainak átesztétizálását fontosnak tartotta.)

A Russolóra vonatkozó szakirodalomból úgy tűnik azonban, hogy az *Arte dei rumori* rengeteg félreértésre adott alkalmat. Ez elsősorban abból fakad, hogy mindazok, akik e könyvet olvasták, csak ritkán voltak olyan helyzetben, hogy a hangszereket eredeti valójukban is hallották volna, netán részt vettek olyan hangversenyeken, ahol Russolo művei is elhangzottak – azaz olvasmányemlékeiket, az *ideológiát* szembesíthették a hangzó végeredménnyel. Igaz, erre mintegy másfél évtized állt csak rendelkezésre – az első időszakban a világháború hiúsította meg e zene terjedését, majd a húszas években Russolo hangversenyei is megritkultak; körülményes volt a nagy hangszerpark szállítása, és Russolót is inkább újabb hangszerek megépítése foglalkoztatta, semmint a számára már elavultnak tűnő *intonarumorik* propagálása. Maradt tehát a könyv, amelyet azonban végleges formájában csak kevesen olvastak – az olasz nyelv ismerete már akkoriban sem volt oly általánosan elterjedt, mint hinnénk –; a Pratellához írt levél (a voltaképpen kiáltvány) azonban megjelent franciául, s ennek fordításai terjedtek a különböző zenei szaklapokban is, később pedig a kézikönyvekként használatos enciklopédikus szöveggyűjteményekben. A könyv elméleti fejezetei azonban sokáig nem jelentek meg újra; az első teljes angol fordítás csupán 1986-ban (ráadásul sok félrefordítással, pontatlansággal – amelyek máig öröklődnek a lassan már csak angolul olvasó szakemberek körében) –, s jöllehet már 1975-ben megjelent egy gondos francia kiadás is, amely az 1916-os könyv teljes anyagán kívül Russolo egyéb fennmaradt zenei írásait is tartalmazza, néhány visszaemlékezés mellett – aligha meglepő, hogy ez a kiadvány sem túlságosan elterjedt: mostanra már a francia sem tartozik a preferált tudományos nyelvek közé. Nem találok még Russolo művének alapos olvasatával.

Pedig Russolo írásainak tanulmányozása rengeteg elméleti tanulsággal jár. Ha a kiáltványból (s nem utolsósorban a futurizmus más zenei kiáltványaiból – amelyeket nem Russolo fogalmazott) úgy tűnnék is, amit a szövegezés debattáns hangja, néha pufogó agresszivitása erősíteni látszik, hogy valamiféle zajokból és zörejekből, ipari zajokból és különféle ricsajokból összeáll, zagyva hangzavar elérése a cél, a tanulmányból, az 1916-ban megjelentetett fejezetekből kiderül, hogy egészen másról van szó.

Nyilvánvaló, hogy a *zaj* fogalmát kell először is tisztázni. Tegyük most félre a szótári értelmezéseket – nyilvánvaló, hogy sokféleképpen és sokfelől lehet meghatározni ezt a kategóriát. Az egyedül érvényes most az, hogy Russolo mit értett alatta. Már az 1913-as kiáltványban is vannak árulkodó mondatok, kifejezések. Mindenekelőtt az, hogy a zaj többnyire jelzős szerkezetben jelenik meg, mint *zajhang*, vagy még inkább *zenei zaj* (én a francia kiadást használom, ott, *son-bruit*, illetve *bruit musical* szerepel). Azután Russolo kinyilvánítja, hogy az igen változatos zörejeket harmóniai és ritmikai szempontból is kezelhetővé akarja tenni. Megfigyelte ugyanis, hogy minden zörejt jól felismerhető hangmagasságot rejt magában alaphangként, sőt, olykor egész hangcsoportot, szinte akkordot. A legfontosabb, hogy ezt az alaphangot meg lehessen változtatni olyképpen, hogy a zörejt színezzék, ne változzék, ugyanis a zörejek művészetének nem célja azok pusztán reprodukciója, hanem használata, különösen pedig sokrétű kombinációja. Ehhez azonban új hangszerekre van szükség.

Am ne feledjük: levelének írásakor Russolo még egyetlen hangszert sem épített. Megvalósításukat azonban nem ítélte túlságosan nehéznek – s már a következő hetekben belevetette magát a munkába, s hamarosan több zörejhangszert is megalkotott. Nyilván korábban is voltak már ötletei, hiszen a hangkeltés elvét kellett legelőször is kidolgoznia. Tudjuk, hogy jóllehet nem volt képzett zenész, mégis komoly zenei ismeretekkel rendelkezett – volt tehát honnét kiindulnia. Meglepő vagy sem, Russolo az *intonarumorik* építések egy a középkor óta ismert és használatos hangszerből indult ki, amelyet például a magyar népzene is évszázadokon át megőrzött. Nem más ez, mint a tekerő – vagyis a nyenyere. Az *intonarumore* voltaképpen egy körvonóval (esetünkben egy fakoronggal) megszólaltatott húros hangszer, amelynek a hangmagasságát a húr feszültségének változtatásával lehet különböző irányban hangolni. A hangzás különbsége a rezgésbe hozott felületek (dobbörök, fémlemez), illetve a rezonáns doboz arányainak különbözőségéből fakadt.

Russolo célja tehát korántsem csupán zajkeltő berendezések gyártása volt, hanem olyan instrumentumoké, amelyek a hagyományos zenekari hangszerekkel együttesen is használhatók – bár ez a szándéka a későbbiekben módosult. Egyre több hangszert épített s végül egész zenekarra való jött össze belőlük. Mint Russolo fogalmazza: „*a hónapok múltával, apránként növekedett az intonarumorik száma [...] S miközben csaknem elkészült a zenekar, két munka közti üres percimben az új hangszerek számára zeneműveket kezdtem komponálni.*” E műveket nem is kompozíciókként, hanem hangspirálokként képzelte el – koncepciójának lényeges eleme volt, hogy nem az egyes zajokból vagy zörejekből indult ki, hanem a környező világ hangzásképeiből, az akusztikai környezetből.

Mindaz, ami a hangok és zörejek tulajdonságairól a könyvben szerepel, a kísérletezésen túl a kor legkorszerűbb akusztikai ismeretein alapult; Russolo ismerte és használta Helmholtz nagy könyvét, hasonlóképp a fonetika legfrissebb eredményeit. Tudta, hogy a hangot létrehozó impulzusok gyakorisága nemcsak a hangmagasságot határozza meg, hanem milyenségük folytán a hangszínre, következésképp a hang zörejtartományára is hatással van. Elválasztotta egymástól a hangparamétereit: az intenzitást, a hangmagasságot és a hangszínt. Fontos felismerés volt a számára, hogy a zörejek sokkal felhangdúsabb hangzások, mint az ún. zenei hangok, és hogy a köztük lévő különbség csupán fokozati. A hangmagasságok vizsgálata során arra a következtetésre jutott, hogy a zenei hangok meghatározott rendszere (az európai gondolkodásban domináns hangrendszer) mesterségesen létrehozott, korlátozó szisztéma: pedig a hangmagasságok rendje voltaképp megszakítatlan, folyamatos – ez a megfigyelés a zajokra is érvényes. A zajok, akár a hangok, tetszőleges magasságra transzponálhatók – ezt ő enharmonikus folyamatnak nevezi. Megfigyelte, hogy a mechanikus zajok változása mindig folyamatos – leegyszerűsítve mondjuk úgy, hogy glissandószerű –, sohasem lépésszerűen történik, mint a zenei hangok esetében. Vagyis voltaképp nincsen skála. Ahhoz azonban, hogy ezt az új zenei rendszert le lehessen jegyezni, újfajta notációra van szükség. Némi képet nyújt elgondolásairól az a partitúratöredék, amely fennmaradt az *Egy város ébredése* című kompozícióból – ahhoz azonban kevés ez a hét ütem, hogy a hang említetlenül hagyott negyedik paraméteréről, az időbeliségről – vagyis a formálásról – való Russolo-nézeteket ki lehessen belőle következtetni.

Van viszont még egy fontos adalék Russolo könyvében, amelynek, ismereteim szerint, említése sem történt a szakirodalomban. Russolo ugyanis elmondja, hogy hangszerein nehéz játszani, meg kell tanulni őket – ugyanúgy, mint a hagyományos hangszereket, s legjobb, ha az előadó odahaza is rendelkezik ilyen hangszerrel, hogy gyakorolhasson rajta. A zörejhangszerekből álló együttesnek pedig sokat kell próbálnia, s csak a negyedik–ötödik próba után kezdik a muzsikások valóban hallani azt, ami a dolguk. A hetedik–nyolcadik próbán vált elfogadhatóvá az eredmény, s a tizenegyediken volt csupán kitűnőnek nevezhető. A mai zenész akár parádicsominak is nevezhetné e próbafeltételeket. Russolo ugyanis nagyon igényes lehetett. Szinte feltételül szabta, hogy a teremben teljes csend legyen, mert a hangszerek igen finom hangzása, a kombinációk gazdagsága csak ideális akusztikai helyzetben érvényesül. Kísérleteiből jól tudta, hogy e hangszerek hangjának összegződése – fokozva a glissandók általi állandó változtatással – valójában a felhangok korábban elképzelhetetlen kombinációit hozza létre. (Hozzá kell ehhez tenni, hogy még a legjobb mai rekonstrukciók sem tudták eddig megmutatni Russolo hangszereinek eredeti hajlékonyságát – nem utolsósorban a dinamikai viszonylatok tisztázatlanságai miatt; meg persze eredeti játszánivalójuk sem akadt.)

Azt hiszem, az eddigiekből is világos, hogy itt már réges-rég nem a zajokról, a zörejek emancipációjáról, s különösen nem a gépek zenére gyakorolt hatásáról van szó – a bruitizmus nem gépzene, nem gépekkel megszólaltatott zene, s végképp nem a gépek hangját utánzó zene. Russolo gondolataiban egy újfajta zeneszemlélet fogalmazódik meg, amelyben a zajok voltaképpen egy akusztikai univerzum részeként jelennek meg számunkra. Tudjuk, hogy Russolo hangszereit

nagy érdeklődéssel hallgatták korának zenészei; Ravel, Milhaud, Stravinsky látogatta meg s ismerkedett instrumentumaival. Lehetséges persze, hogy e hangszereknek a zenekari hangszerekhez mérten egysíkú játékmódja, technikai tökéletlensége riasztotta el őket használatuktól – ám azt hiszem, sokkal inkább az, hogy Russolo zenei világgképével nem tudtak mit kezdeni. Ők a hagyományos zenefelfogás felől közelítettek e hangszerekhez – Russolo azonban, hiába játszottak színházban s frakkban, olyan zenei világgal s annak lehetséges műfajaival számolt, ami kívül esik ezen a hagyományon.

Nézetei azonban mégsem maradtak hatástalanok. Varèse vállalkozott arra, hogy bemutassa Párizsban Russolo új hangszerét, a russolophont – írásaiban is rengeteg referencia van a futuristák működésére, még akkor is, ha szándékaikat félreértve helyezkedett szembe velük; ő semmiképp sem a hallható zajok reprodukciójáról, hanem új hangzásokat létrehozni képes hangszerekről álmodott. Ugyanígy John Cage is hivatkozik Russolóra, sőt egy kérdésre válaszolva Cowell és Chávez munkái mellett a három legfontosabb könyv közé sorolja, amelyek meggyőzték az ütőhangszerekkel való foglalkozás fontosságáról. (Itt persze felvetődik a kérdés, hogy milyen nyelven s mikor olvasta valójában Russolo könyvét. Lehet, hogy Varèse közvetítésével ismerte meg még a harmincas években; de az is, hogy noha ismerte egy részét angol fordításban, a teljes munkát csak 1958 táján olvasta el, amikor kitűnően megtanult olaszul.) Mind Varèse, mind Cage számára a zörejek (illetve az ütőhangszerek) lokalizálható hangmagasságokkal jellemezhető hangzásokat jelentettek, amelyeket csak fokozati különbségek választanak el az úgynevezett zenei hangoktól. Számukra az volt a valódi kérdés, hogy milyen az a zenei környezet, kontextus, szerkezeti felépítés, amelynek a zörejek is integráns részei lehetnek – amelyben a zörejek mozgása, teljes zenei természete jól kalkulálható, irányítható, kézben tartható. Russolo annyiban valóban nem volt zenész, hogy ezt az összefüggésrendszert ki is tudta volna alakítani hangszerei számára. Noha kimondta, hogy a zörejeket a zörejek művészetében le kell választani eredeti konnotációjukról, ennek a szétválasztásnak nem dolgozhatta ki művészi eszközeit.

Russolo szemléletének még egy meglepő, kései visszhangját is föl lehet lelteni. Pierre Boulez Darmstadtban tartott előadás-sorozatában, az 1960-as évek elején, megpróbálta összegezni mindazt, aminek alapján kialakította zeneszerzői gondolkodásmódját és eszköztárát. Könyvében, a *Penser la musique aujourd'hui* című tanulmányban(?), tankönyvben(?), önvallomásban(?) elő sem fordul ugyan Russolo neve, ám gondolatmenetében, megfogalmazásaiban szinte visszaköszönnek Russolo szavai. Föltételezem, hogy Boulez nem is ismerte Russolo könyvét. Mégis ugyanazokra a következtetésekre jutott, mint csaknem félszázaddal korábban olasz elődje. Továbbmegy azonban nála, mikor kimondja, hogy a hangoknak és zörejeknek formateremtő struktúrák funkcionális működésében kell megjeleníteniük, csak önnön magukat képviselve. Ehhez azonban nem is zörejt és hangot kellene mondani, hanem nyers és megmunkált hangokat (*sons bruts et son élaboré*). Különben is, a legmélyebb regiszterben játszó rézfúvók vagy nagybőgők akkordjai olykor inkább zörejeknek tűnnek, míg egymás után játszott dobhangokat jobbra magasságuk szerint különítünk el egymástól. A *glissando* és a *cluster* sem zaj a szó hagyományos értelmében, hanem időben kiterjedő, illetve: szimultán megszólaló

hangok együttese, voltaképpen ugyanannak az akusztikai jelenségnek kétféle megjelenése. A komponálás ebben az esetben ezek struktúrába ágyazása, vagy fogalmazzunk úgy, hogy diszparát jelenségek integrációja. Zörejek és hangok tapasztalati kombinációjakor, a próbálgatásoknak kottában rögzítésével Russolo valószínűleg ilyesmiről álmodott. S ha zeneszerzői invenció nélkül megvalósítani nem tudta is, úttörő munkájával – az izmusok talán egyetlen olyan produkciójával, amely a zeneszerzés fősodrára is maradandó hatást gyakorolt – ennek a voltaképpen máig tartó folyamatnak elindítója volt.

PÉTER SZABINA

Kép-zaj

*Ha a napba nézel s elvéted a látást,
A szemed okold, ne a nagy sugárzást!*¹

Írásom vizsgálati fókuszába olyan műalkotásokat kívánok helyezni, melyekben a zaj – jelen esetben a képzaj – különböző művészeti médiumokon belüli stílusok egybeírásaként, összekapcsolásaként vagy egyesítéseként jelenik meg. Ezekben a művekben a zaj attól válik egy különös és összevont stílusesszüközé, hogy annak stílushatásai egy másíknak a részét is alkotják, s ezáltal a megjelenő stílusesszüközöket hordozó alakok vagy alakzatok is torzulhatnak. Az így létrejövő deformációknak köszönhetően – Paul Klee híres mondását idézve – nem a látható kerül bemutatásra, hanem az, amit a művészetnek láthatóvá kell tennie. Jelen vizsgálódásban a képzaj a befogadás folyamatában – mintegy a nyelv és a kép elválaszthatóságának kísérleteként – a szubjektum és az objektum között megfeszülő képzet finom instruálására törekszik, s ezáltal a nyelv helyett inkább a képet teszi a gondolkodás vezérfonalává. Írásom témája a hatvanas évek művészetétől kezdődően napjainkig olyan alkotók és alkotói módszerek között próbál átjárásokra találni, mint például Zolnay Pál *Fotográfia* című filmje, Stan Brakhage *camera-less* módszere Otmar Bauer *Vomit Action* című performansza, valamint Thomas Ruff fotósorozatai.

Az auditív művészetet a vizuális művészethez hasonlóan érzékeljük, csak épp nem a szemem, hanem a fülön keresztül fogadjuk be: mélységesen átjárja a testünket, mondhatni, fület helyez a gyomrunkba (is). S a hullámok és az idegi feszültségek természetét jól ismerve, feloldják a testek tehetetlenségét, elszakítják őket jelenlétük anyagiságától. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy testetleníti a testet. Felteszem, a zaj esetében sincs ez másképp, csak ott a hangzó test először visszaránt minket önnön saját testi organizmusunkba, hogy aztán rögvést ki is zökkentsen onnan. Így a zaj – e tekintetben a zenéhez hasonlóan – a testeken túlvezető, az anyag közegét elhagyó imaginárius fonalakra fonódik. A vizuális művészetben a zaj egy még elvontabb szinten mozog, ott, ahol a test maga eltűnik ugyan, de úgy, hogy eközben feltárja önnön anyagiságát, a tiszta jelenvalóságot a vonal-szín rendszerével vagy akár speciális művészi szűrőivel, és többfunkciós szervével, a szemmel együtt.² Egy olyan látás létezését feltételezi, amely nemcsak kifelé irányul, a