

Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

10. zenei metakommunikáció

Úgy gondoljuk, sokat tudunk a zenéről, felfogjuk az egész zenejelenséget, minden velejárójával együtt - csak épp magát a zenét nem értjük. Sokszor hivatkozunk arra, hogy a zene szól (legalábbis kellene, hogy szóljon) valamiről; de miről és hogyan? A "miről szól a zene?" általánosan értelmezhető kérdés, mivel általános, szinte köznap megnyilvánulás, hogy "értem" vagy "nem értem" egyik vagy másik zenét. Következésképpen az értéssel, az értelemmel összefüggésbe hozható zene tartalommal bír, mely sokak számára felfogható; vagyis - a szó köznap értelmében - értelmezhető is. Sajnos ez, ebben a formában nem igaz; dacára annak, hogy a hangok jelentéstartalma tény, a zene közlendője pedig legtöbbször világosan értelmezhetőnek tűnik. . .

A zene értelmezésének zavara az összetettségéből és a rendkívül sok egyéb tényezőtől adódik. Még egy olyan egyszerűnek hitt formából kiindulva, amelyen például a dal, rengeteg szempont merülhet fel a tartalmat illetően. Pedig egy dalnak általában szövege is van, melynek értelmezése talán nem okoz gondot; de félreértelmezésre annál több okot adhat, ha a dalt nem zenei komplexitásában fogadjuk be. Ugyanis a dal ereje ez utóbbiban rejlik, azaz: a szöveg, az énekes-egyéniesség, az előadásmód, a dramaturgia, a dallam, a harmónia, a ritmus, a szerkezet és a hangszerelés együttes hatásában. Az összetevők közül általában egy-kettő előtérben van, a többi háttérzerepben - ami nem azt jelenti, hogy azok kevésbé fontosak. Gyakori a dalból átsu-gárzó feszültség, ami azon egyszerű kompozíciós technika eredménye, hogy egyes összetevők ellentétesen hatnak; és nagyon ritkán, de előfordul, hogy valamennyi tényező egymással harmonizálva ugyanazt a tartalmat szolgálja. Ráadásul ez érvényes - az akár szóloában előadott - a capella előadásra is, mivel a felsorolt tényezők közül legalább hat, a hangszeres kíséret nélküli éneklésben is jelen van. És mint azt gyakorta tapasztalhatjuk, egy rémesen ostoba szövegű dal is lehet jó, s persze fordítva is igaz, hogy egy irodalmi igénytel megírt szöveg, vagy halhatatlan vers zenei adaptációja is lehet felháborítóan rossz dal. De, hogy miről szól, az elsősorban a dal *metakommunikációja* által értelmezhető (vagyis korántsem csupán a szöveg által).

Az viszont kétségtelen, hogy a dal, jó (talán legjobb) értelmezhetőségéből adódóan nagyon erős, érzelmekre ható, és szinte bármely műfajban megtalálható örök forma. Nemcsak műfajkövető, de trendkövető jellemzői miatt is állandóan jelenlévőnek mondható; hallható. A dal egyszerűnek vélt (szöveg és dallam) alkotóelemei miatt rendkívül szapora. Óriási mennyiségben készül, melyek nagy része pont olyan észrevétlenül tűnik el, ahogy jött. A hosszú életű daloknak egyetlen titka lehet: a valódi, minden korban érvényes emberi érzélem előhívása. Tehát a dalforma elengedhetetlen követelménye (lenne) az őszinteség, mert érzelmeket csak így érdemes megvallani. A történeteket, balladákat, meséket, vicceket hordozó, az eszmékről, ideológiákról vagy vágyakról szövegező dalok, a nosztalgikus, a dicsőítő vagy kesergő énekek is az érzelmekre apellálnak, pontosabban érzelmi alapon metakommunikálnak, mert alkotóik tudják, hogy a *hatást* így sokkal gyorsabban ki lehet fejteni, mint racionálisan. Vagyis a jó dal gyors (nem a tempót, hanem a hatást illetően), és egyáltalán nem az értelemre, hanem az érzelemre dolgozik - és csak ritkán akar mondani is valamit. Emiatt a dal ereje és sikere nem a közlendő tartalom, hanem a homályos "mondanivalóban" és az érzelmi beavatkozás mélységében rejlik. A dal azért tudja ezeket nagyobb hatásokkal elérni, mert közvetlenebb, személyesebb, mint bármely más forma; és mert az absztrakt érzékiséggel szemben a humán érzékiség iránti fogékonyságunk nyilvánvalóan erősebb.

Valószínűleg sok operabarátot sértene, ha kedvenc műfajukat nagyvonalúan az előbbi formához sorolnánk. Nos, mielőtt ez megtörténik, szánhatunk némi megkülönböztető méltatást az operának. Mellesleg nevezhetnénk dalszínháznak is a műfajt, melynek kevésbé elterjedt, de használatos megjelölése nem véletlenül tartalmazza a "dal" szót. Az opera valójában inkább esemény, mint zenei műfaj. Hasonlóan hibrid dolog, mint a film: kicsit irodalom, kicsit dráma, kicsit látványosság, kicsit színjátszás, viszont egyáltalán nem kicsit zene, sőt, leggyakrabban dal, pontosabban dalok - a legjavából. Az operarajongó mindezt együtt szereti, az eseménynek is kijáró tisztelettel, a zenerajongó azonban csak a két utóbb jelzett összetevőt értékeli - a körítés pedig többnyire zavarja. Ugyanis az opera (összességében) elhanyagolható mértékben metakommunikál, ellentétben a "csak" zenével, vagy az egyszerű dallal. A történet, a libretto - teatrális gesztikulációkkal és recitativókkal kísért - direkt kommunikáció mentén zajlik, ami néhány mondattal el is mesélhető, zenei metakommunikációról pedig legfeljebb a programzenének is beillő nyitány, egy-egy zenekari közzjáték, de legfőképpen az áriák, vagyis dalok esetében beszélhetünk. Az operába ágyazott dalok mondanivalója, érzelmi motiváltsága ugyanolyan irracionális, mint bármely más daloké. Emiatt szerethetők nagyon az áriák is.

A daltól csak bonyolultabb zenei formulák léteznek, az értelmezhetőséget illetően. Ugyan a 19. századi klasszikus zenében, főleg a romantika híveinek körében még kedvelt volt a *programzene*; divatos volt néhány tematikus irányzat, mint például a szimfonikus költemény, vagy a nyitány, melyekhez gyakran valamiféle történet kapcsolódott, de a banalitást veszélyesen közelítő jellegük miatt ezek hamar kifáradtak. Ezt követően - érdekes módon - szívesebben viszonyultak a szerzők a romantikát megelőző korszakok eszményeire. Vagyis, ha mindenáron tematikus művet akartak írni, szívesebben nyúltak vissza a zeneileg legdicsőségesebbnek számító, 17.-18. századi *barokk-korszak* vallási, természeti, vagy filozófiai témáihoz - zeneileg persze egészen más formában. A klasszicizmus és a romantika korszakának szerzői is gyakran merítettek a barokk zene tematikáiból, bár őket inkább valamiféle naiv szabadságeszmény, vagy az ehhez igazítható antik világ szellemiségének idealizálása motiválta. A szűk értelemben vett európai *klasszikus zene* elsősorban ez utóbbi korszakhoz köthető; vagyis a 18. század második felétől majdnem a 20. század kezdetéig. A legújabb eszmények pedig, a 20. századtól, a *népzenei eredet* jelentőségének, minden korábbinál nyíltabb felvállalásával párhuzamosan jelentek meg a zenében, melyek azonban a század vége felé a gyengülés jeleit kezdték mutatni.

Amit ma, kissé megbélyegző módon *komolyzenének* nevezünk, az nem több, mint cirka négyszáz év az európai zene történetében. Viszont feltűnő egy jelenség ebben a történetben: az állandó visszatekintés. Mert ha egy szerzőnek fontos volt az, hogy műve szóljon is valamiről, vissza kellett lapoznia a múltba; ugyanis a jelen, de akár a jövő víziója is, csak a múlthoz köthető folyamattal együtt lehet érvényes, felfogható és igaz. És ez nemcsak a múlt eszményeinek újra fogalmazását jelenti, de a régmúlt valóságának, hétköznapi mivoltának tiszteletben tartását is. A létezés megkerülhetetlen fundamentumai, vagyis a szellemiség és a kultúra lényegi alapjai, mint amilyen a Biblia a nyugati, keresztény (vagy zsidó) ember számára, az emberi természet, a hit, a szerelem, a létbiztonság vagy

éppen bizonytalanság, az egzisztencia stb. ott vannak minden fontos zenében, s ezeket zenei formába öntve újrafogalmazni csak korszakokat átívelő dimenzióban, a mindenkori érvényesség szellemében érdemes.

Úgy tűnhet, a zene metakommunikációja kevésbé az alkotó gondja, inkább az előadóé. Nyilván egy zeneszerző sem mentes a mindennapok kényszereitől, különféle hatá-saitól, viszont nem a hétköznapi esztétikai mércéi szerint éli meg azokat. Emiatt kevésbé a közlés, a gondolat, az érzélem átadása motiválja; inkább az, hogy egyáltalán legyen valami átadható. A szerzőt, bár ugyanolyan konkrét, vagy homályos gondolatok, intuíciók inspirálják, mint bármilyen más kreatív lelket, amint ihletet kap, inkább a mű komponálásával, "megszerkesztésével" van elfoglalva. Az előadónak viszont fel kell ismernie a hangok háttérében rejtőzködő gondolatot, és kifejezési eszközöket kell találnia az interpretációhoz. S mint médiumnak, nem csupán egy zeneszerzővel kell hozzávetőlegesen azonosulnia, hanem egy egész korszellemmel. Valójában ez a képesség különböztetné meg a felelős, mondjuk komolyzenészt, a felelőtlenről, például hazugságokkal manipuláló hatásvadásztól, vagy megelhetési szórakoztató zenésztől. Vagyis nem feltétlenül a komolykodó, az ominózus "négyszáz évhez" sorolható repertoár; illetve annak tetszetős megidézése tesz valakit igazi muzsikussá, hanem a zene szellemi-gondolati lényegére koncentráló, felelősségteljes, igazságközelítő belső készletés. Sok muzsikos tapasztalata szerint ez utóbbi egyenlő a szenvedéssel, mely egyfajta fizetség a közszemlére ítélt médiumstátuszért. Ebből következően műfaj-független a zenesz-médium hitelessége. A klasszikus előadóművész rengeteg befektetett munkája is csak akkor térülhet meg, ha az egykor rögzített zenét, nem zenei sztereotípiák szerint játssza, hanem a felszín alatti tartalommal, a metakommunikációjával együtt kelti életre; különben csak érzelmi illúziókeltés történik, a hallgatóság részéről pedig - jobb esetben - ismeretszerző, kellemes időtöltés, vagy múltó gyönyörködés.

Csak látszólag más az alaphelyzet az improvizatív zene vonatkozásában. A lényegi készletés, a fundamentumok tiszteletben tartása nem kevésbé fontos ebben az esetben is. Az egyetlen - gyakorlati - különbség a komolyzenéhez viszonyítva, hogy itt egy személy a szerző és az előadó. Amennyiben az improvizációt nyilvános zeneszerzéssel egyidejűleg egybekötött előadásnak fogjuk fel; és nem beidegződés-szerűen játszott frázisok gyűjteményének. De amíg a szobájában magányosan alkotó klasszikus-szerző legfeljebb "meg nem értett zseni", mellőzött éhező művész lehet, addig a rögtönző (szerző) a saját, és környezete mentális épségét kockáztatja. . . (Bár ezt a közönség nagyobb része nem érzékeli.)

Némi koncentráció árán mindkét esetben felfogható, hogy népmulattatásról, karrierizmusról, exhibicionizmusról, intim magánügyről, vagy áldozatvállalásról (szenvédésről), igazságközelítésről, szellemi megnyilvánulásról, azaz művészetéről van szó. Hogy a felsoroltak közül melyik, arra a legmegbízhatóbb választ a zene metakommunikációja adhatja. Egy látszólag merő absztrakciónak ható improvizatív zenei, mondjuk jazzkoncert esetében esetleg másképp is fogalmazhatunk. Ugyanis a jazzkoncert lélekjelenlét kérdése (is). Mert attól, hogy akár felsőkategóriás, sokszor bizonyított művészek szerződnek a közös produkcióra, sem a muzsikuskok, sem a közönség nem lehet biztos abban, hogy a konkrét időben és helyen, ott, aznap este valóban jelen lesz a lélek. Mert a lélekjelenlétet nem lehet begyakorolni (mint a például hangszer), sőt, ahhoz nem is csak zeneileg kell alkalmas szinten (állapotban) lenni, hanem pszichikailag és szellemileg. Emiatt minden jazzkoncert kétes kimenetelű kaland, melynek az a tétje, hogy mi, mindannyian, akik a koncertteremben jelen vagyunk, közelebb kerülünk-e egymáshoz - lélektani és szellemi értelemben. Vagyis valóban érdekli-e, és érti-e egymást az egyes zenehallgató és a muzsikuskok, hogy nagyjából ugyanazt hallja-e, ugyanarra asszociál-e mindenki, hogy együtt éljük-e meg a zene metafizikájának valóságából kiemelő varázslatát. Ezen múlik, hogy jó-e a jazzkoncert, vagy csak szórakoztató. . .

Manapság aligha mondható normális időtöltésnek a zenehallgatás, amikor az ember nem foglalkozik semmi mással, csak a zenére figyel. Nem könnyű a zenéről lehamozni a valóságot, a körülményeket; bár ezek a befogadást, a zenei élményt is szolgálhatják, de gyakoribb, hogy ellene hatnak. Koncerten elvonhatja az ember figyelmét a helyszín látványa, levegője, a többi ember elevensége, a muzsikuskok ilyen-olyan exhibicionista gesztusai, melyeknek nagy része szintén metakommunikáció - de nem a zenéé. Hangfelvételeket sem lehet igazán figyelmesen hallgatni; és különféle számtalan okból ez már nem is szokás.

Csakhogy a zenei metakommunikáció felfogásáról, értelmezéséről csak a vegytisztát közelítő zeneiség állapotában beszélhetünk. A jelentést hordozó hangi-zenei rezdülések száma (is) végtelen, pláne ha intenzitásuk, kombinációik, sorrendiségük sokféleségére is gondolunk. Tehát csupán néhány példával világíthatunk rá a titkok tömegére. A zenei összetevők közül talán a dallam rejti a legtöbb metafizikai tartalmat. Egy dallam lehet kevés, vagy sok hangból álló, monoton, vagy változatos, ereszkedő, vagy emelkedő, szűk határok között mozgó, vagy nagy hangközöket bejáró, szeszélyesen csapongó, vagy szigorú matematikai szabályszerűségbe rendezett, gyors, vagy lassú stb. A felsoroltak (és a fel nem soroltak) közül mindezeknek jelentéstartalma van, mely az ember természeti, érzelmi, lelki és szellemi determináltságából adódóan ugyanazt jelentette és jelenti mindenki számára, minden korban. Például a lassú, ereszkedő dallam az elmúlásra, a monotonia a végtelenre utal; a többi ellentétpárra pedig logikusan következtethetünk - a primitívtől az örökérvényűig.

Egy dallam létrehozására elvileg minden ember képes (lenne); szinte életkortól függetlenül is, legfeljebb nem tudatosan nyilvánulnának meg ilyen formában, vagyis metakommunikálnának a dallam által. Pedig a példákban sorolt dallam-jelentéstartalom relációk megfejtése nagyon egyszerűnek látszik, szinte banálisnak, s ezzel persze nemcsak a zeneszerzők vannak tisztában - akik tudatosan közölnek valamit ily módon -, de az átlagos zenehallgatók is. Viszont utóbbiak többsége inkább gyönyörködik a dallamban, mintsem értelmezi.

A nehezebben megfogható fogalmi tartalmakat (például a fundamentumokat), nehéz lenne egyetlen dallammal leírni. Emiatt egyre több új, elméleti és gyakorlati eszköz jelenik meg a zenealkotás folyamatában. Viszont a polifónia, a polimetria, a különböző formai struktúrák, az összhangzatok (akkordok) stb. felfedezése nem azért volt szükséges, hogy csupán érdekesebbé tegyék a zenét - tekintettel a nagyérdemű emelkedő ingerküszöbére -, hanem hogy minél pontosabban, minél egyértelműbben jelenjen meg a szavakon túli tartalom. A felismerés, a rácsodálkozás (zenei)élményét szolgálja minden új eszköz (eredetileg), melyeket a jó muzsikuskok úgy alkalmaz, hogy közben feláldozza önmagát. Nemcsak a dinamika: a hangsúlyok, a gyorsítások, lassítások, a szünetek stb. alkalmazásáról van szó, hanem arról a szuggesztív energiáról, mellyel a muzsikuskok életet lehel a zenébe, miáltal a hangok, a dallamok, a ritmusok, az összhangzatok jelentéstartalma valóban kirajzolódik, és eljut a zenehallgató fejekbe, lelkekbe.

Mindezekért persze a szerzők, rögtönzők, előadók, azaz zenealkotók felelősége sokkal nagyobb, mint a befogadóké, a közönségé. Tudniillik az előbbieket nem hagyhatják figyelmen kívül (ideális esetben) egy percre sem, hogy mit mond a zene, mert az akkor is beszél, metakommunikál, ha a muzsikusknak egyetlen épkezláb gondolata sincs, nemhogy közlési szándéka; pláne ha csak "ártatlan" szórakoztatásra szerződött. Csakhogy a zenének ilyen a természete. Ha nem világos a tartalom, a mondandó, ha kontrolálatlan butaság szüremlik át belőle, butaságra szocializálódik a közönség (ami, mint tudjuk nem rossz üzlet). Csakhogy amíg más "művészetek" szerényen meghúzódnak kiállítótermek mélyén, színpalak kulisszái között, könyvtárak homályában, addig a zene elől nem lehet elbújni - még ha legszívesebben épp arra vágyunk is.