

## Matisz László A HANGOK VONZÁSA ÉS TASZÍTÁSA

14. kotta nélkül

Amikor kissé konzervatív észjárású, reálértelemiségi barátom kérdezte, hogy mit írok, és jobb híján csak annyit mondtam, hogy az improvizatív zenéről, tovább faggattott: vagyis arról, amit nem kottából játszanak?

Igen; és tekinthetjük ezt kiindulási alapnak is, miáltal elkerülhetjük azt a hibát, hogy sztereotípiák, vagy műfaji előítéletek szerint közelítsünk a témához. Célunk a továbbiakban, hogy empatikusabbak legyünk a rögtönző muzsikussal, hogy jobban értsük, kövessük a nem kottából játszó zenész indítékát, késztetéseit. Ugyanis bizonyos, hogy mélyebben munkáló késztetésekről van szó. De talán az sem túlzás, hogy a gyakran ösztönösnek mondott, valójában őserőből, vagy vérből fogant kreatív energiákról beszélhetünk némely improvizatív zeneművész vonatkozásában.

Ha őket kívánjuk most dicsérni, muszáj pár szót szentelni a látszólagos viszonyítási alapnak, azaz a zenei írásbeliségnek, a rögzítettségnek is – csupán a rend kedvéért. (Egyelőre kerüljük a kompozíció fogalmát; főleg abban az értelemben, ahogy azt gyakran az improvizáció ellenében emlegetik.) Ősidőkben a zene, feltehetően hosszú időn át, kizárólag rögtönzés következménye lehetett. De az is szinte biztosra vehető, hogy a visszavisszatérő, egymástól ellesett vagy eltanult dallamok, formulák, azaz a hagyomány alapján rögzítettnek mondható zenék elterjedése jócskán megelőzte a normál írásbeliséget – a népzenei keletkezése, és évszázadokat túlélő fennmaradása is bizonyíthatja ezt.

A zene lejegyzésének korai módja legfeljebb laza emlékeztetőként funkcionálhatott, melynek egyetlen célja csupán az volt, hogy a hangzással, vagy talán zeneiséggel is operáló hajdani „ceremóniamesterek” könnyebben felidézzenek egy már korábban eljátszott dallamot, esetleg szöveggel is ellátott dalt, melyet így kollektíve is újra hallhatóvá, megélhetővé lehetett tenni. A többnyire szertartásos, gyakran szakrális zeneművek tradicionális módon, egyfajta szokás szerinti újrajátszása hatásos lélektani eszközt jelenthetett a domináns ideológiák, vallások szélesebb térnyeréséhez. Ehhez hasonlóan hagyományozódott az idők folyamán népzenevé nemesedő szórakoztató, vagy tánczene is, jelentéktelen változásokkal, őrizve akár az évszázados ízlést és szellemiséget is. Az európai zenekultúra alapját képező keresztény egyházi zenében, a kezdeti – népi eredetű – pentatóniát fokozatosan felváltotta a mai napig használatos 7, majd 12 fokú hangrendszer, melyekkel funkcionálisan szinte minden – vagyis távoli, azaz a nyugatnak is nevezett kultúrákon kívüli zenék is – leírhatók, elméleti keretbe foglalhatók. Az egymagában, vékonyan megszólaló dallamíveket fokozatosan felváltotta a többszólamúság, majd – ez utóbbival gyakran összekevert – polifónia, mely rendkívül gyorsan vált tudományos igényű tanulmányok, kísérletek tárgyává és persze nagy ívű zeneművek központi elemévé. A 16. századtól, a zenei ellenpont (azaz a kontrapunkt) módszerének terjedésével, illetve tökélesítésével (pl. Palestrina által) már olyan magasságig jutott a polifónia, ami a mai napig komoly, sok évig tartó előtanulmányokra kényszeríti azokat a fiatalokat, akik kicsit is komolyabban viszonyulnak a zeneelmélethez. A többszólamúságot illetően a zenei ellenpont technikájának kiismerése legalább annyira mérnöki, legalábbis intellektuális munka, mint amennyire esztétikai célokat szolgáló kreatív tevékenység, esetleg művészet.

A kotta főleg ez utóbbi zenei összetevő, vagyis a művészi igényű többszólamúság miatt nélkülözhetetlen, és csak másodsorban az „örökkévalónak” szánt zeneművek – helyel-közzel változtathatatlan – felidézésének, újrajátszásának kedvéért. A ma klasszikusokként számon tartott, halhatatlan szerzők legnagyobbjai között többeknél tapasztalható, hogy zenéjüknek csupán párhuzamosan megszólaló dallamait és ritmikáit, azaz a szellemi lényegyet hordozó elemeket rögzítették, és nem ritka, hogy e pusztán absztrakción, szinte számszerűségein kívül semmit nem őriz a kotta; nincs instrukció, vagy tempójelzés az előadó számára, még az is előfordult (pl. J. S. Bach esetében), hogy az előadásra szánt hangszer sem határozta meg előre a szerző (ahogy azt a kontrapunkt csúcsteljesítményének is tekinthető *Die Kunst der Fuge* kottájában is tapasztalhatjuk). Ez nemcsak a hangszeres előadó iránti szerzői bizalom jeleként értelmezhető, hanem a mű szellemi erejébe vetett hitként is, sőt, inkább ez utóbbiról van szó; az igazán fontos műalkotás ugyanis leggyakrabban a szerzőtől független, önálló életet kezd élni, messze túlhaladva alkotójának valóságos létezését, néha extrém formákban, tempókban, hangszerelésekben és helyzetekben is megszólaltatva.

Voltak, vannak persze az előbbieknél kissé hiúbb és naivabb zeneszerzők is, akik igyekeztek a lehető legaprólékosabb részletességgel mindent leírni, hogy csakis az ő elképzelésük szerint szólalhassanak meg műveik (márványkeménységű és -merevségű kompozícióik); talán olyan illúzióban bízva, hogy az ősbemutató után csakis a pontos reprodukciók nyújthatják a közönség számára ugyanazt az élményt? Utóbbi törekvések rendkívül nehézkessé és bonyolulttá tették a zenei írásbeliséget, nem beszélve arról a nyilvánvaló tényről, hogy a legtökéletesebb reprodukciók sem biztos, hogy képesek egy zenemű belső lényegét, szellemiségét is újraélhetővé tenni – s még jó, ha nem inkább egyfajta hamisítás benyomását kelti a túlságosan mereven értelmezett, de lélektelenül megvalósított kottahűség. Ám a 19. századtól oly mértékben kezdett akadémikussá, vonalassá válni a direkte magas művészet irányába tendáló zene, hogy az akkori közfelfogás szerint már-már semmit nem bízhattak a véletlenre, például az előadói egyéniségre; vagyis a cél: a bevált formákba szabott kompozíció volt – lehetőleg tökélyre fejlesztett írásos rögzítettségbe foglalva. A muzsikusképzés pedig – ez utóbbi elv szolgálatában – igyekezett a lehető legjobb szakemberekkel, „reprodukáló zeneművészekkel” előrukkolni, hogy minden köz- és elitszinten elfogadott mű a legtökéletesebben, legpontosabban, és a mesterségesen bemerített interpretációs gyakorlatnak megfelelően szólalhasson meg. Ez a tendencia cirka százötven éven keresztül tartotta magát, sőt, a 20. században még valamelyest erősödött is a folyamat. Különösen az európai zenei dominanciát (is) magáénak tudó, idealizált német klasszikusok tisztelői (pl. Adorno) voltak e tendencia kizárólagosságának föltétlen hívei.

A klasszikus zene tágabb értelemben vett négyszáz éves története során aligha találunk olyan, kicsit is jelentősnek mondható zeneszerzőt, aki ne lett volna nagyszerű hangszeres rögtönző is egyben. Ez ugyanis a zeneszerzői stílusérzék egyik alapkövetelménye. Az európai klasszikus zenekultúrán nevelkedett kreatívabb muzsikuskok is hasonlóképpen vannak ezzel: önmagukkal szemben állított követelmény, hogy bármely korábbi korszak, sőt, fontosabb szerző stílusában, bármilyen zenei témára képesek legyenek improvizálni. A klasszikuszene-kedvelő közönség sajnos gyakrabban

tapasztalhatja a fenti állítás ellenkezőjét, amikor egy concerto kadenciáját, amit a szerző a mindenkori szólista invencióira bízott – azaz, szóló-rögtönzésre adott lehetőséget –, különböző előadóktól ugyanúgy, hangról-hangra hallhatja újra. Vagyis a tanult hangszerművészek túlnyomó része nem hajlandó (talán nem is tud?) improvizálni; ehelyett inkább híres, régi szólisták, nem ritkán nyaktörő nehézségű, de lejegyzett kadenciáit játszák újra. E jelenség oka elsősorban a fentebb taglalt bemerévedett, vonalasan akadémikus, konzervatív és kottacentrikus muzsikusképzési modellben keresendő.

De térjünk vissza inkább a rögtönző nagymesterekhez! A zeneszerzői stílusérzék mellett egy másik fontos elem is az improvizációs készség fontosságát bizonyítja: a rögtönzés, mint alkotó módszer. Vagyis akár egy örökérvényű mű úgynevezett főtémája is keletkeztetett improvizáció útján. Azon egyszerű lélektani tényből adódóan, hogy az emberi érzelmek, indulatok, gondolatok, fontos felismerések igen jelentős része nem hosszas méríckelés, kísérletezés vagy töprengés eredményeként törnek felszínre, hanem villámcsapásszerű rácsodálkozás, felfedezés nyomán (Heuréka!). Nem beszélve arról, hogy a spontaneitás – például a kommunikációban, a gondolatfűzésben – nagyon könnyen és természetes módon eredményez fontos gondolatokat, melyek látens formában talán már léteztek valahol a tudattalanban, de például egy kommunikációs kényszerhelyzetnek köszönhetően, akár szentencia-szerű megfogalmazást is nyerhetnek. Alapvető, és leggyakrabban mélyről jövő, azaz hiteles emberi működésről lévén szó, ritkán kételkedünk az ilyen, gyakran szenvedély fűtötte megnyilvánulások igazságában; mert ha matematikai értelemben nem is igaz, amit így, spontán közölnek velünk, az átütő meggyőződés, sőt, hit mégis a személyesség igazságával erősíti meg a gondolatot. S persze nincs ez másképp a muzsikuskoknál sem. Természetesen számít az ő esetükben a ráhangolódás, az, hogy a zenész elébe megy annak, hogy fontos érzelmekre, gondolatokra találjon, nyilván előfordul, hogy tévúton jár, egyhelyben topog, vagy zsákutcába kerül, de az alkotó munkához nincs garancia a szenvedésmentességre. Bizonyos mértékben kívánatos is a szenvedés; és nemcsak a szerethető esendőség, de a közléség, a hitelesség, az átható szolidaritás miatt is. Az igazi művész az egyszerű emberi tapasztalatokat legalább olyan súllyal építi bele műveibe, mint a ritka és becses szakmaiságot.

Az emberi minőség a legmagasabb rendű alkotó tevékenység közepette sem szorul a szakmai minőség mögé – legfeljebb szemérmesebb, szerényebb formában, vagyis csak a lényegyet tükrözően nyilvánul meg.

Kotta nélkül zenélő muzsikuskok láttán több dolog is eszünkbe juthat; leginkább az, hogy a zenész fejből is tudja az éppen játszott darabot (s persze ilyen is van, lehet közben nézni a kottát, hogy tényleg a beharangozott művet játszsa-e), de ha kicsit figyelmesebbek vagyunk, arra kezdünk gyanakodni, hogy egyszerű, könnyen megjegyezhető, esetleg ezerszer eljátszott téma vagy harmóniamenet a legtriviálisabb ok a kottanélküliségre. A gyanú leginkább ismert, népszerű műfajok esetén megalapozott, besorolhatatlan, műfajokon kívüli zene hallatán viszont fokozódó érdeklődés kezd ébredezni a hallgatóságban – persze attól is függően, hogy ki milyen elvárással ül le meghallgatni azt a bizonyos koncertet. Ám nem biztos, hogy a művészi érték vonatkozásában ilyen egyértelműen minősíthető lenne a zene. E két, markánsan elkülönülőnek látszó megközelítés is sok helyen átfedésbe kerül, továbbá a kotta nélküli játszó muzsikuskok még önmagában koránt sem jelenti azt, hogy improvizatív zenét hallgatunk. Kötöttségektől, merev rögzítettségől mentesen is nagyon sokan zenélnek megcsontosodott klisék, sztereotípiák, beidegződések mentén, s ez utóbbi jellemzőkkel legtöbbször csupán azonnal felejthető előadások születnek; hovatovább rögzített formákat, hangról-hangra megírt zenéket is lehet rendkívül eredeti módon játszani – talán nem meglepő, csupán emberi minőség, kreativitás és improvizatív érzék kérdése (ilyenek például Glenn Gould összetéveszthetetlen Bach-interpretációi).

Tehát nem az a fontos, hogy mit játszanak, hanem hogy hogyan; és lehetőleg a spontaneitásnak, az előadói-alkotókészségnek, a pillanat varázsának is teret adva. Utóbbiak vonatkozásában alapkérdés (bár szintén nem könnyen megválaszolható), hogy a szerző, a mű, az előadó muzsikuskok csak szórakoztatni akarja-e hallgatóságát, vagy ettől többet is szeretne. Például a gyönyörökdötetés mellett érzelmeket kelteni, az érdekesség, az eredetiség, az érzékiség mellett a figyelmet, az értelmet is folyamatosan éberben tartani, az egyszerű asszociációs készítés mellett gondolatot, intellektuális élményt is adni, a tudatos manipuláció vagy egy értékrend mentén megszólaló állásfoglalás mellett szellemi szférákat is megidézni, azokhoz következetesen kötödni. . .

A rögzített zene ez utóbbiak vonatkozásában van némiképp hátrányban az improvizatív zenéhez viszonyítva. Ugyanis az az alkotó, aki a fentebb sorolt igénnyel közelítene a közönséghez – és legalább annyira önmagához is – géniusz kell, hogy legyen. Szerencsére bőven létezik példa, a minden korban érvényes, mindig katarzist adó művek által, de a zene eleve nem valami annál, sem hogy ugyanazon halhatatlan remekművek által létezzen – kizárólagosan. A zene eleve van, hogy szakadatlanul új utakat keres, hogy elképesztő sebességgel és érzékenységgel követi és leképezi a valóságot, vagy a valóság és az állandóság (szellemi értékek) közötti viszonyt. Ehhez perspektívákra, belátható, de akár beláthatatlan távlatokra is szükség van; melyben mi, zenehallgatók és muzsikuskok készséggel, izgalommal, gyakran szenvedéllyel vállaljuk a megtestesülőt, a valóságban is helyet kereső szerepet.

A zene eleve van akkor is áthatja az egyes embert, ha az külön gondot fordít arra, hogy kitérjen előle.

Az eleve van pedig szorosan kapcsolódik a spontaneitás, akár önkéntelen módon is. Vagyis az improvizáció, minimum mint alkotói módszer, kell, hogy távlatot nyisson minden új zenének. Járatlan utak vannak előttünk, melyeken született természetünknek fogva muszáj indulni.

A továbbiakban kísérlet teszünk arra, hogy valamelyest rendszerezzük, viszonylagosan átláthatóvá tegyük mindazokat az improvizatív zenei késztetéseket, módszereket, melyek a fentiek tükrében a perspektívák kiszélesítését, bejárását célozzák. A tradicionális alapoktól a főirányok mentén haladva érdemes lesz néhány kitérőt tenni olyan területekre is, melyek látszólag marginális szerepet játszottak az elmúlt száz-százhusz év improvizatív zenei vonulataiban, de szinte láthatatlanul nagyon komoly hatást fejtettek ki a következő évek irányzataira. Mert nem biztos, hogy valamely ismert műfaj látványos világkarrierjében tükröződik annak valódi, vagy eredeti szellemi jelentősége is. Emiatt indokolt, hogy a zeneelméleti háttér mellett fordítsunk figyelmet egyéb, például lélektani, vagy szociológiai szempontokra is. Sajnos a népszerűvé vált zenei műfajok – szintén született, emberi természetünknek fogva – alaposan felhígtak, súlyt, pontosabban fajsúlyt veszítettek, cserében a nyilván remekül fizető népszerűségért.

A továbbiakban nemcsak azért kerüljük a szórakoztató irányok méltatását, mert kissé arisztokratikusak a szempontjaink, hanem azért is, mert egyszerű, átlátható szerkezetünknek fogva még mindig eladható értékkel rendelkeznek; tehát nem igényelnek védőbeszédet. Szemben azokkal a törekvésekkel, amelyek eredeti készítésük szerint kerültk az illúziókeltést, s melyek a kellemetlennek megélt igazság érzékeltetését is felvállalták.