

CARL DAHLHAUS

## Értelem és értelmetlenség a zenében

### 1.

Az „értelem” szó furcsa módon oly üresen cseng annak a nyelvnek a közegében, amelyen az új zenéről, az utóbbi másfél évtized kompozícióiról beszélnek, hogy az ember jóformán óvakodik a használatától. A szavak elhasználódása azonban gyakran ama fogalmak és tárgyak betegségének a jele, amelyekre e szavak vonatkoznak: a nyelvi érzékenység, e látszólagos hóbort, a dolgok iránti érzékenység kifejeződése. Közel sem lenne túlzás azt állítani, hogy az 1950-es évek végétől kezdődően a zene egyfajta „értelemválságba” került.

Nem csupán bizonyos művek, tendenciák és módszerek értelme kérdőjeleződik meg – emiatt senkinek sem kellene komolyan nyugtalankodnia –, hanem egyenesen az értelem vagy az értelem-összefüggés kategóriája mint esztétikai-kompozíciós alapfogalom homályosul el, s vele együtt elhalványul a jelentés, elmosódnak a körvonalak. Ami magától értetődött: hogy a zene körvonalaz valamiféle értelmet, s nem pusztán hangzó mechanika, immár kétségessé vált. Ha elfogulatlanul, mintha mi sem történt volna, rákérdezzünk egy olyan zenedarab értelmére, amely az aleatória vagy a hangzaskompozíció elvein alapul, akkor az a kellemetlen érzésünk támad, mintha a beavatottak előtt lelepleznénk vaskalaposságunkat és maradiságunkat, mintha idejétmúlt elképzelés vagy elvárás volna azt az igényt támasztani a zenével szemben, hogy több legyen, mint hangzó történet vagy afféle akusztikai tárgy, amely a pusztán jelenlétén túl semmi egyéb. Az efféle kérdéseket egyfajta tilalom látszik körültenni, amely kimondatlanul is érvényesül.

## 2.

A zeneművek vagy zenei folyamatok értelmét mindig kettős értelemben határozták meg: a funkcionális zene egészen a 18. századig terjedő korszakában éppúgy, mint az autonóm zenében. A funkcionális zenét, amely valamilyen célhoz kötődött, aszerint osztályozták, hogy morális tekintetben hasznos vagy káros, míg az autonóm zenét, ami önmagán alapult, vagy beszédesnek és „megindítónak”, vagy semmitmondónak és „mechanikusnak” ítélték.

Mindaddig szükségtelen volt szót ejteni zenei értelemről vagy annak hiányáról, amíg magától értetődött, hogy a zenének célja van: a nyelv ábrázolása vagy emfatikus kifejezése, egy esemény, egy liturgikus cselekedet vagy egy tánc kísérete és támasza, de akár mint hangzó háttér. A zenének nem kellett létét önmagából megindokolnia és igazolnia, hanem kívülről nyert meghatározást és ösztönzést. A zenével szemben emelt kétségek és a vele folytatott viták, amelyekben sohasem volt hiány, nem a zene értelmének tagadását jelentették, hanem a zenéből eredő morális hatásokkal szembeni gyanakvásról árulkodtak. A funkcionális kritériumok szétválaszthatatlanul összeszőődtek az etikaiakkal; a cél fogalmában a pragmatikus mozzanat morális színezetet nyert, a morális pedig pragmatikust.

Azt a régi, évszázadokon vagy évezredekken át uralkodó elképzelést, hogy a zene, a művészi és gazdagon kifejlesztett zene is, inkább a használat tárgya, mintsem az önfelelt kontemplációé, továbbá – amennyiben nem merül ki az üres hangzásban – morálisan hasznot hajt vagy kárt okoz, nos, ezt a nézetet a kései 18., illetve a 19. században, az esztétika és az autonóm művészet korában, felváltották vagy visszaszorították olyan eszmék, amelyek a hagyomány eltörlését, ám egyszersmind folytatását és átalakítását jelentették.

A 19. század közhelyében, miszerint a zene „hangzó érzés”, s hogy egyaránt kifejez és felkelt affektusokat és hangulatokat, rejtve megőrződött a morális hatás képze: a zenének köszönhető szívbeli megindultság úgyszólván az a maradék, amely az erkölcsnemesítésből marad vissza, ha elvonatkoztatunk az éthosztól; s ha az erkölcsi jóra már nem, valamire mégiscsak indíttatást vártak a zenétől. És ezekben a zene által közvetített lelki rezdülésekben látták a zene értelmét.

Másfelől az autonóm, önmagában megalapozott és igazolt művészet eszméje – a gondolat tehát, hogy a zene egyfajta „dzsingisztán”, a pragmatikus valóságtól elválasztott, „önmagáért való világ” – magában foglalja azt az elképzelést, miszerint a zenei értelem nem kívülről származik, hanem egy mű belső megszerkesztettségéből, a részek egymáshoz és az egészhez való viszonyából nő ki. (S annak, hogy a 19. századi traktátusokban és pamfletekben a forma- és az érzésesztétika inkább ellentmond egymásnak, mintsem kiegészíti egymást, nem szabad bárkit is megtévesztenie az alapvető tényről, hogy a kettő együtt alkotja a korszak esztétikáját.) Az „értelem-összefüggés” szóban az a meggyőződés fejeződik ki, hogy

a kompozicionális összefüggés esztétikai értelmet teremt. Pontosabban szólva: azokban a művekben, amelyek nem érik be az egyveleg semmit-mondásával, a zenei értelmet – a tartalmi, expresszív mozzanat ellentétét – formálisan az határozza meg, hogy az egyes zenei pillanat túlmutat önmagán, emlékeztet a korábbi és előreutal a későbbi pillanatra, s egyáltalán csak reminiszcenciaként és anticipációként válik azzá, amiként megjelenik.

A formaesztétikában ugyanakkor egyszerre őrződött meg és hunyt ki a funkcionalitás hagyománya. A funkció ugyanis, ami a korábbi évszázadokban a zene értelmét alkotta, áthelyeződött az autonóm mű belsejébe: a zenei alakzatot, azért, hogy értelemmel rendelkezzen, eszerint funkciós összefüggésként kell felfogni, a struktúra- és formaanalízisnek pedig nem egyéb a célja, mint hogy meghatározza valamennyi részlet funkcióját a műegészen belül. A kanti „cél nélküli célszerűség” kétes fogalma, *Az ítélőerő kritikájának* egyik alapvető dialektikus formulája egyszerre hordozza a múlt funkcionális kategóriáinak emlékét és jelenti e kategóriák felszámolását: éppoly félreismerhetetlenül kapcsolódik egy cél képzetéhez – ahogy a funkcionalitás korában a zenének is ezt kellett tennie, hogy létjogot nyerjen –, miként lemond a műalkotást kívülről meghatározó heteronóm funkciókról.

Egyfajta közvetítést alkot érzés- és formaesztétika, expresszivitás és „cél nélküli célszerűség” között a zene nyelvi jellegéről, Johannes Mattheson kifejezésével élve a „beszédszerű zenéről” alkotott elképzelés. A zene hasonlósága a nyelvhez egyfelől azt jelenti, hogy a zenei szintaxis – egy mű periódusokra, mondatokra, tagmondatokra és frázisokra tagolása – hasonlít a nyelvihez, s még hozzá nem pusztán a grammatikából vagy retorikából származó terminológia hasonló, hanem maga a szintaxis. A zene kezdetben hozzáidomult a számára szöveggé alakuló alapul szolgáló nyelv struktúrájához, hogy aztán e struktúrát belső formaként sajátítsa el, még a hangszeres zenében is.

Másfelől úgy tűnik, a zene, túl a nyelvvel mutatott formális hasonlóságon, beszél is valamiről, még ha az, amit mond, nem fordítható is le. A kijelentés, miszerint egy zenedarab „beszédes” vagy „semmitmondó”, nem zavarodottságból eredő üres metafora, hanem közvetlenül érinti a dolog egy mozzanatát. Továbbá az sem elég, ha a beszéd hanglejtésének vagy érzelmi dinamikájának analógiájára magyarázzuk a zene nyelvi jellegét. Sokkal inkább az expresszív-geztikus és a szintaktikai-formális mozzanatok összekapcsolódása – azt is mondhatnánk: dialektikája – a döntő.

Korántsem kizárólag a zenei pillanat gesztusa és kifejezése miatt támad az a benyomásunk, hogy a zene „beszédszerű”, hanem jórészt a miatt az összefüggés miatt, amelyben az egyes frázis áll, és amelynek jellegét és színezetét köszönheti. A zene kifejezőereje a kontextustól függ, ellentétben azzal az előítélettel, amely szerint az ötlethez, tehát a részlethez kötődik. A közvetlenség, amelynek látszatát – még hozzá mint esztétikailag szükségszerű látszatot – mégis megőrzi

a zene, Hegel nyelvén szólva második közvetlenség: a szintaxis és a forma közvetíti.

A szó emfatikus jelentésében vett zenei értelem azonban épp az expresszív-geztikus és a szintaktikai-formális mozzanatok közvetítéséből ered. Az értelem tehát, a nyelvtől eltérően, a zenében alig van rögzítve; hogy megmutatkozzon, nagymértékben rászorul a hallgatói aktualizálásra. Ugyanis a zenében sem a kifejezési karakterek, sem a szintaktikai-formális összefüggések és funkciók nincsenek olyan szilárdan kiformalva és világosan előrajzolva, mint a szójelentések és mondatstruktúrák a nyelvben. A zenei értelem kevésbé adott, mint inkább létrehozandó.

A zene nyelvi jellegével szorosan összefügg az a zenei anyagfogalom, amelyet Theodor W. Adorno dolgozott ki: ez a fogalom az utóbbi évtizedekben az új zenére irányuló reflexió jelszavává vált, jóllehet a köznyelvben elveszíti dialektikus tartalmát. Adorno szerint a zeneszerző számára előzetesen adott anyag nem tiszta, történelmen kívüli, bármikor ugyanúgy felhasználható nyersanyag, hanem előzetesen megformált, történetileg meghatározott hangkapcsolatok olyan összessége, amelyeket egy zeneszerző bejáratott fordulatokként elsajátíthat, de mint megkopott készletet el is kerülhet. A zenei anyag tehát hasonlatos egy olyan nyelvhez, amely egyfelől elhasznált formulákat, másfelől nyitott kifejezési lehetőségeket tartalmaz. Továbbá, akár csak a nyelv, „objektívált szellem” is: a formát érintő múltbeli gondolatok és múltbeli kifejezési intenciók kövülete.

Az anyagfogalom historizálása érintette az „anyag alkalmasságának” eszméjét is, amely Adorno átalakításában már nem azt jelenti, hogy a formáról alkotott elképzelés pusztán illeszkedik valamely természetes nyersanyaghoz, hanem hogy történetfilozófiai előfeltevéseket foglal magában. Adorno, elkerülendő a helytelen képzettársításokat, ezért inkább „összehangoltságról” beszél, nem pedig „alkalmasságról”. Ez a nehezen megragadható, furcsán meghasonlott kategória azt a tézist rejti, hogy a zeneműnek, amely eleget tesz a kor történetfilozófiai követelményeinek, egyben esztétikai-kompozíciótechnikai szempontból is sikeresnek kell lennie. Vagy negatív megfogalmazásban: ami történetfilozófiailag nem korszerű, az kompozíciós szempontból is kérdésessé válik. (A történetfilozófiai és empirikus-historikus aktualitás megkülönböztetése teszi lehetővé Adornónak, hogy a húszas évek Schönberg-iskoláját annak ellenére magasztalja a zenei világszellem reprezentánsaként, hogy ez az iskola kívülről tekintve szektaként lépett fel.)

Az „összehangoltság” szó az „értelem” helyettesítőjeként jelenik meg, és rámutat azokra a mélyreható változásokra, amelyek az értelem fogalmát érték az utóbbi évtizedekben. A történetfilozófiai mozzanat, vagyis az elképzelés, hogy a zenei értelem, a művek tartalma változik, és nem mutat állandóságot az idők folyamán, éppoly jellemzővé vált, mint a mesterség és a zenei technika hangsúlyozása: azé a technikáé, amely a 19. században egyfelől ugyan magától értetődőnek számított, amelyet másrészt mégis elrejtettek, mintha csak olyasféle mechanizmus volna az esztétikai jelenség

belsejében, amelynek láthatósága zavaróan hat. Az új zenében ellenben már problémává vált a technika, s éppen ezért hangsúlyt nyert és a felszínre került. Szélsőséges esetben a módszer következetesége hivatott közvetlenül kezeskedni az eredmény értelméért, miáltal érvényét kellene vesztenie Schönberg megkülönböztetésének egy zenemű „mibenléte” és a mód között, ahogyan „megalkották”.

A tézisnek, miszerint a zenei anyag minden ízében történeti (és a természetileg adottból való részesedés „innen van a zenén”), éles ellentétét alkotja John Cage posztulátuma: le kell ráznunk a hagyomány terhét, és fel kell szabadítanunk a hangokat az alól a zene alól, ami rájuk telepedett, azért, hogy felfedjük a hangzó jelenségek torzítatlan természetét. Cage szeretné lerombolni azokat a hangrendszereket és hangösszefüggéseket, amelyek nem a természetben gyökereznek, hanem emberi tételezés eredményei, mintha csak kéregbevonatot alkotnának, s csak lehántásuk után mutatkoznának meg egyáltalán a hangzások igazi valójukban. A destrukciót – ami mindazonáltal nehéz kísérlet, mivel a hallgatás során úgyszólván kiiktathatatlan az összefüggéseket konstruáló hajlam – úgy kell értenünk, mint a rendszerkényszerek által elnyomott hangzó természet emancipációját.

Az anarchikus, ikonoklasztikus mozzanat Cage-nél úgy jelenik meg, mint a zenei értelem feloldásának kísérlete: az expresszivitás éppúgy tilos, mint a hangzó elemek struktúrákká rögzítése, és Cage éppoly nagyvonalúsággal adja fel a zeneszerzői mesterséget, amelyet alárendel a véletlen elvének, mint a történelmi „összehangoltság” kritériumát; gondolkodása idegenkedik a történelemtől. Másfelől a mitikus színezetű természetfogalom az értelem korábbi meghatározásainak destrukciója után mégis azok pótlékát alkotja. A negatív esztétika, a megkésett zenei dadaizmus végül vak természetimádatba torkollik. A kritika átcsap önmaga ellentétébe, a fetisizmusba.

Az abszurd zene, abban a formájában, ahogyan Cage adaptálói gyakorolják, persze anélkül, hogy munkájukat e jelzővel illetnék, elvileg különbözik az abszurd irodalomtól és az abszurd színháztól, jóllehet osztozik azok polemikus alapvonásában. A zene képes ugyan megtagadni saját hagyományát, az őt tápláló formai és műfaji tradíciókat és a zeneszerzői mesterség szabályait, vagy arra, hogy ezeket kiüresedtként és tarthatatlanként mutassa be. Arra azonban nem képes, hogy a valóság valamely darabját abszurdnak titulálja, hiszen a zene nem képzi le a valóságot és nem is utal rá, hanem önmagában nyugszik és önmagába zárul. S míg az abszurd irodalom, amennyiben nem süllyed a pusztá tréfacsinálás szintjére, annak a valóságnak a kritikáját veszi célba, amelyet torzítással kell átláthatóvá tenni, addig az abszurd zene önmaga kritikájára korlátozódik. A valóságvonatkozás hiányából pedig, mely hiány élet veszi a polemikának, végül a természetmisztikába való menekülés hajlama nő ki, miáltal a zene destrukciója, önmaga általi tagadása, nem marad üres játék.

## 3.

Művészetellenes művészetét, amely provokatívan eltörölte a korábban a nyelvszerűség, az expresszivitás és a szintaktikai-formális mozzanatok segítségével létrehozott zenei értelmet, Cage tiltakozásnak szánta. A Rossz azonban, amivel a polemikus zene szembe fordul, csak homályos körvonalakban rajzolódik ki, valahányszor csak a természet uralásából fakadó elidegenedésről esik szó. A zenei rousseau-izmus, amit Cage hirdet, az elvontság és naivítás betegségében szenved.

Ezzel szemben az utóbbi években megszorodtak azok a kísérletek, amelyek politikailag és társadalmilag kívánják pontosítani a zene tartalmát, tehát azt, amiről a zene szavak nélkül beszél. Az autonóm művészet gondolata, amelyet a fejlődés vagy előrelépés eredményeként dicsőítettek a 19. század esztétikájában, s amely visszafordíthatatlannak tűnt fel, rossz hírbe keveredett az avantgárdban – vagy legalábbis annak legékesszólóbb képviselőinél; és, úgyszólván homlokegyenest az ellenkező irányt öltve, kirajzolódnak a funkcionalitáshoz való visszatérés jelei. Az esztétika korszaka, amely a 18. században kezdődött, a végét járja. A zene értelmét, létezésének jogalapját újfent azokban a célokban keresik, amelyeket betölt, vagy legalábbis amelyeket neki tulajdonítanak.

Mindazonáltal az autonóm és funkcionális zene reflexiója, ha nem szakad meg idő előtt, apóriába bonyolódik. A funkcionális zene mindig, az esztétika korszakában is, burjánzó sokféleséget mutatott. Mégis, a 19. században, miután az autonóm művészet elkülönült tőle, a funkcionális zene ennek homályos háttérévé vált és a trivialis szintjére süllyedt, még akkor is, ha alapvetően nem is volt olyan rosszul megkomponálva. Művészi jelleg és használati érték egysége felbomlott, és a funkcionális művészet, amely azelőtt magába foglalta a művészet egészét, az esztétika és az autonómia-gondolat uralma alatt kétes értelmű használati zenévé vált. Az avantgárdnak, amely az esztétikai kontemplációval szemben tanúsított bizalmatlanságból hajlik a funkcionalitásra és a célracionális zenei formákra, az autonómia-elv apologétái tehát azt vethetik a szemére, hogy esztétikai és kompozíciótechnikai trivialisra kárhoztatja önmagát; használati érték és művészi jelleg összefüggése nem állítható helyre. És valóban tagadhatatlan, hogy ritka kivételek maradtak az olyan zeneművek, amelyek nemcsak törekednek rá, hanem be is töltenek valamilyen politikai-társadalmi célt, de anélkül, hogy eközben feláldoznák vagy csökkentenék művészi igényüket.

A másik irányból azt vetik az önmagába zárkozó művészet szemére, hogy az általa közvetített értelem esztétikai látszata megjelenít némi ideológiát, vagy legalábbis ideologikussá vált: hogy az ilyen művészet annak az ámitásnak az eszköze, hogy a valóság értelmes berendezése újra és újra akadályokba ütközik és meghíúsul. A művészetnek mint „önmagáért való világnak” az értelme e szerint az álláspont szerint vigaszt nyújt az értelem társadalmi valóságban

mutakozó hiányáért, miáltal eltereli a figyelmet az időszerű változásokról.

Ezek után olybá tűnik, mintha az avantgárd, amely funkcionális, társadalmi hatást kifejtő zenéért fáradozik, szerencsétlen alternatívába kerülne: vagy a zene esztétikai-kompozíciótechnikai, vagy politikai-társadalmi szubsztanciáját és hatását volna kénytelen korlátozni. Az egyik oldalon a trivialitás gyanúja áll, a másikon pedig ellentéte, az ideológia gyanúja. És e dilemmából nincs kiút mindaddig, amíg olyan absztrakt utópiáknál keresnek menedéket, amelyek az irrealitás árán simítanak el minden ellentmondást.

Zeneművek, amelyek anélkül követnek valamilyen politikai célt, hogy eközben a legcsekélyebb mértékben is csökkentenék művészetre emelt igényüket, úgyszólván mindig leragadnak a szándék proklamálásánál, s e szándék nem valósul meg vagy fejeződik ki érzéketlenül a hallható jelenségben, mely jelenség túlságosan benyomult; inkább tűnik úgy, hogy e szándék kívülről, programszerűen van a műhöz illesztve. Az eszközök elfedik a célt. Fordítva pedig, ott, ahol félreismerhetetlen a politikai célzat, és ez határozza meg a benyomást, a művészet jelleg – szándékosan vagy akaratlanul – vagy áldozatul esik, vagy a részletekre korlátozódik, az egyes művészi kidolgozott vonásokra: bennük szólal meg az esztétikai lelkiismeret a célracionális zenei-politikai forma keretei között. Hosszabb szakaszokra kiterjedő összefüggések komponálására kísérlet sem történik, mivel az esztétikai erőfeszítés, amelyre a hallgató kényszerülne, csak árnyékot vetne a politikai célra. Hanns Eisler egy zenei-politikai aforizma-szerző.

A célracionális formákhoz rossz örökségként kötődik a 19. és korai 20. század triviális zenéjének hagyománya. Egyfelől e formák nem tagadhatják meg ezt a hagyományt, nehogy az általuk megcélzott populáris hatás veszélybe kerüljön, másfelől azonban ugyanennek a hagyománynak a recepciója révén – drasztikus átalakítások és átértelmezések ellenére – e célracionális formák az általános esztétikai tudatban mégis kirekesztik magukat a művészet területéről (e terület határaitól alig különbözik a beavatottak ítélete és azoké, akik lenézően „férc-zenéről” beszélnek). Mindig érezhető marad a politikai dal közelsége a kabaréhoz, és ennek így is kell lennie.

A másik oldalról tekintve inadekvátak és úgyszólván haszontalanok a politikai célzatú zenében azok a zenei gyakorlatok, amelyek valamely ezoterikus, szigorúan artificális hagyományból származnak, mint például az elektronikus vagy szeriális technikák. Nem azért, mert a célba vett tömeg számára ezek a technikák önmagukban érthetetlenek és bizonyára mindig is ilyenek maradnak, hanem mert a jelenlegi társadalmi és pedagógiai feltételek mellett érthetetlenek. A zenei észlelést nem a természet, hanem a társadalom alakítja ki, így ez az észlelés csak olyan benyomásokat vesz fel és sajátít el, amelyek megfelelnek a hallgatói réteg esztétikai konszenzusának, míg más, megütöztetést keltő benyomásokat mint zavaró, az elfojtott jelenségeket érintő tényezőket távol tart magától. A politikai célzatú zene tehát, azért, hogy hatást fejthessen ki – hiszen

hatástalan zeneként nem volna politikai ereje –, arra kényszerül, hogy igazodjék azoknak a hallgatóknak az esztétikai normáihoz és szokásaihoz, akiknek a politikai gondolkodását meg akarja változtatni. A zene forradalma és a forradalom zenéje kölcsönösen kizárja egymást.

#### 4.

A törekvés, politikai és társadalmi célokban keresni zenei értelmet, nem az egyetlen formája a funkcionalitáshoz való visszatérésnek, mely visszatérés során az avantgárd kétséges és felemás viszonyba kerül a zene alsó régiójával.

A „sétálókoncert” gondolata is – egy olyan koncerté, ahol a hallgató nincs mozdulatlanságra és szótlanságra ítélve, hanem ahol a zenei eseményeket, akárcsak a képeket, kiállítják, a hallgató pedig ezek között ide-oda sétál, és észlelésük közben akár beszélgethet is róluk – a zenével kapcsolatos magatartás régi, később vagy száműzött, vagy elhalványult formáira emlékeztet: a feudális kamarazeneire és hanyatló polgári formáira, a rendeltetésük szerint csak „mellesleg” hallgatott szórakoztató, kávéházi és térzenére. A „sétálókoncert” zenéje – még ha ez ellenkezik is a zeneszerző tiszteletre méltó szándékával – szintén pusztán alkalomként vagy háttérként szolgál a társalgáshoz, amely vagy kapcsolódik a hallottakhoz, vagy átsiklik fölöttük. A zeneszerző számol a hallgatók felületességével, összpontosító erejük gyengeségével, és a befogadás éppoly szétszabdalt, mint maga a zene, amely nem koncipiál nagy távlatokban megszőtt, egy célra irányuló, témák és motívumok fejlesztéséből felépülő nagyformát, hanem – ahogy Karlheinz Stockhausen nevezte a folyamatok összevonását zenei pillanattá – „pillanatnyi formák” kötegét alkotja. A „sétálókoncert” egyenesen úgy jelenik meg, mint a zenei forma széthullásából levont intézményes konzekvencia.

A zene nyelvszerűségének, beszédszerű hanglejtésének az emfatikus hangsúlyozása a másik eszköz, amely arra hivatott, hogy kiegyensúlyozza a posztszeriális művek formai gyengeségét, a zenei szintaxis szétaprózódását elszigetelt hangzáshatásokra, valamint hogy az összefüggés és a folyamatosság hiányával szemben zenei értelmet biztosítson. Épp a „hangzaskompozíció” és „hangzásimprovizáció”, az elidegenített hangszereken vagy más eszközökön előállított szokatlan hangok és zajok telhetetlen halmazában lelt öröm párosul gyakran az emberi beszédtöredékek érületi dinamikájának és affektushangjainak az utánzását célzó törekvéssel, ami óhatatlanul is Rousseau és Herder zeneesztétikáját idézi. Mindenesetre fennáll és minduntalan meg is mutatkozik annak a veszélye, hogy a szokatlan hangzások gazdagsága kárba vész a legegyszerűbb érzelemmegnyilvánulások ábrázoló eszközeként. Míg a „beszélő” zene régebbi hagyományában, amely egészen Schönbergig és Webernig terjed, az expresszív és szintaktikai-formális momentumok közvetítettségén nyugodott a zenei alakzatok nyelvi jellege, addig néhány posztszeriális műben úgy tűnik fel, mintha a nyelvvel



analóg zenei szintaxis széthullása – a motívumokra, frázisokra, mondatokra és periódusokra történő hagyományos tagolás feloldása – azt eredményezné, hogy a zene kifejezés-jellege visszafejlődik nyers egyszerűséggé. Az akusztikai differenciálás átcsap a zenei nyelv durvaságába.

A zenei értelmet létrehozó nyelvszerűség – akárcsak távoli párhuzama, az 1910 körüli atonális zene szöveghez kötöttsége – óvintézkedésnek tűnik az amorf, az alakatlan iránti vonzalom ellen: a hangzáskompozícióból hiányzik a formakoncepciók támasztóereje, s e hiányosságot az érzelemmegnyilvánulások utánzása hivatott kiegyensúlyozni. Ez az utánzás pedig annyiban hat formaalkotóként, amennyiben az affektushangok, még az extrém módon különbözőek is, jóformán mindig egyetlen dialógussá látszanak összeállni. (A dialógusforma azoknál a csoportos improvizációknál bukkan elő a legvilágosabban, amelyek a kölcsönös ösztönzés és kihívás elvén alapulnak.)

Az amorf iránti vonzalomnak – amely a hangzáskompozíciót olykor már-már egyfajta akusztikai kiállításá változtatja, azaz veszélyezteteti a művek vagy folyamatok zenei értelmét – abban a meghasonlottságban, egyfajta alattomos dialektikában rejlik az alapja, amelybe a hangszín egyenjogúsítása bonyolódott a legújabb zenében.

A hangszín a 19. és a korai 20. században, erősen leegyszerűsített megfogalmazásban, vagy megvilágító funkcióval, vagy pedig luxusjelleggel rendelkezett: zenei gondolatok jellemzésére és ábrázolására szolgáló eszköz volt, vagy, kölcsönhatásban egyfajta kolorisztikus harmóniával, vonzó ingerként önmagáért használták. Arnold Schönberg egyrészt szigorúan ragaszkodott a funkcionális hangszerelés elvéhez, amelynek az a célja, hogy érzékletessé tegye a kompozíció struktúráját – de anélkül, hogy a hangzásnak szegényessé és aszketikussá kellene válnia –, másfelől azonban az Op. 16-os zenekari sorozat harmadik darabjában megelőlegezte a hangszín egyenjogúsítását is. A hangszín használata a szeriális zenében 1950 óta kétértelmű. A hangszínt önálló paraméterként kezelő, azt a sor-technikának a többi hangtulajdonságtól függetlenül alávétő eljárás – amiatt, hogy a hangszínt beszámítják a szeriális mechanikába – egyfelől annak a követelménynek a szélsőséges teljesítése, amely szerint a hangszín ne pusztán díszítő vagy arculatformáló kiegészítés legyen, hanem integrálódjon bele a kompozíció szerkezetébe. Másfelől azonban, ha a hangsúlyt a paraméterek önállóságára fektetjük, ez az eljárás a hangszín egyenjogúsítását, funkcionalitásának feloldását jelenti. Az utóbbi másfél évtized hangzáskompozícióiban ebből a második mozzanatból vontak le tanulságokat. Feladták a szeriális integrációt, melyet terhes fegyvelmezésnek éreztek, de ragaszkodtak a hangszín-paraméter függetlenségéhez, amely már nem önállóan részmozzanatként igazodik a kompozíció más tulajdonságaihoz, hanem neki magának kell önmagáért kezkeskednie. A hangszínek azonban – amelyek, ellentétben a hangmagassággal és a hang időtartamával, nem alkotnak skálát – önmaguktól csekély

formaképző hatást képesek kifejtetni. Így pedig az a veszély fenyegeti a hangzáskompozíciót, hogy még ha a részletekben nem is feltétlenül, de elvben visszaesik egy olyan fejlődési fokra, amelyen a hangszínek izolált ingerként vannak jelen. Az emancipáció a visszájára fordul, regresszióvá válik.

## 5.

A „kényszer” és az „uralom” alóli „felszabadulás” központi, minduntalan visszatérő kategóriák az utóbbi másfél évtized zenéjének reflexiójában, mely zenét a zavarodottságról árulkodó „posztszeriális” jelzővel fognak egybe. A sor-technika fegyelmét terhesnek találták, s keresték a módját, hogyan vethetnék le ezt a terhet; az „informális zenének”, a kompozíció improvizációvá oldásának az apologétái a zenei formát olyan buroknak tekintik, amelyet szét kell törni, hogy el lehessen jutni a zene kizárólag spontán módon hozzáférhető lényegéhez; John Cage egyenesen azzal gyanúsította meg a hangrendszert, hogy erőszakot tesz a hangzó jelenség természetén.

Ezek után kételkedhetünk benne, hogy a zenei értelem fogalma, amelynek vázoltuk funkció- és jelentésváltozásait, érint-e még egyáltalán valami lényegbevágót, és nem inkább arról van-e szó, hogy az avantgárd tudatában – s a műelemzésnek az avantgárdból kell kiindulnia, még ha nem szabad is leragadnia ott – az értelem és értelmetlenség közötti ellentétet rég leváltotta és kiszorította az emancipáció és a kényszer közötti ellentét.

A zenei értelmetlenségnek vagy abszurditásnak – művészetként megszervezve és a koncerten annak szabályai alóli kivételként megrendezve – mint provokációnak meglehet a maga negatív értelme; s akár még vonzónak is találhatjuk, mivel egy olyan szélsőséges érzékenység kifejeződéseként lép fel, amely az ideológia gyanúját táplálja a zenei értelemnek a 19. és a korai 20. század műveiben emfaticusan képviselt formájával szemben. Hiszen Cage és követői zenei dadaizmusához is félreérthetetlenül a tetemrehívás, a csalódásból fakadó művészetellenesség vonása tapad.

Ám az elképzelés, miszerint az értelmetlenség mint a zenei vagy akár még a zenén is túlterjedő emancipáció kifejeződése és hordozója még ott is igazolható történetfilozófiailag, ahol közhellyé válik, nem kevésbé ideologikus, mint az a kultúrába vetett vak hit, amelynek ez az elképzelés a tagadása vagy fonákja. Úgy tűnik, a tanácstalan avantgárd, amelyen eluralkodott a kultúra által keltett rossz közérzet, csakis akkor érzi úgy, hogy szabadon lélegezhet, ha az értelem megszokott kritériumai csődöt mondanak, ha a zenei funkciói felismerhetetlenek, ha az összefüggés szét van szabdalva és a nyelvi jelleg kihuny. A zenei értelmetlenség azonban, amely emancipációként tünteti fel magát, csupán csalóka képe annak, amit meghirdet.

*(Csobó Péter György fordítása)*