

CAELESTIS HARMONIA

Soós András

Redukció és improvizáció

Gondolatok a 145. zsoltár komponálása után*

A zeneszerzői gondolkodás John Cage tevékenységével eljutott a malevics-i fehér négyzet végletes radikalizmusához. A több évezredes csodálatos kaland véget ért, a kincsek begyűjtve, felhalmozva, az európai zenetörténet mérhetetlen hangtömege nyomasztó súllyal nehezedik az akusztikus művészet további lehetőségeit keresőkre. A tabula rasa arra kötelezi a zeneszerzőt, hogy újra —és folyamatosan— ugyanazokra az alapvető kérdésekre próbáljon (legalább saját magának) választ találni, annak ellenére vagy éppen azért, mert már tudja, hogy a válasz nem más, mint a szakadatlan kérdezés.

Minden kompozíció redukció, legalább két, egymásra épülő, de lényegesen különböző szinten.

1. Automatikus redukció

A zeneszerzők természetes és ritkán megkerülhető módon használják koruk nyelvezetét és technikai lehetőségeit. Ez elsősorban a zeneszerzés mint szakma megtanulási folyamatából adódik, de szerepet játszanak benne a zene társadalmi helyzetéből fakadó kötelezettségek, elvárások is. Mindamellet ez a szűkítés a művek esztétikai minőségére (ha egyáltalán van ilyen) és a szellemi teljesítmény nagyságára vonatkozóan semmiféle megkülönböztető értékítéletre nem ad alapot. A kérdés akkor válik világossá, ha úgy tesszük fel: mennyiben használja ki valóságosan egy adott kor komponistája a számára természetes zenei környezet adta lehetőségeket, illetve miképpen próbálja azokat kitágítani saját, egyszerű, megismételhetetlen szellemi erejével. Ebben a tekintetben, már a redukció automatikus szintjén igen nagy különbségek fedezhetők fel a zeneszerzők között, sőt egy-egy életművön belül is. Nem állítjuk, hogy az automatikus redukció szintje fordítottan arányos lenne a zeneszerzői nagysággal, mindenestre elgondolkodtató és a különböző stílusok vizsgálatához talán segítséget nyújt, ha nem hagyjuk figyelmen kívül azokat a kényszerhelyzeteket, amelyekkel —ismételten hangsúlyozandó: a minőséget illető bármilyen csekély megaluvás nélkül— minden kor zeneszerzője találkozik.

* A mű a Magyar Egyházzenei Társaság felkérésére, a Budapesti Őszi Fesztivál keretében a Dohány utcai zsinagógában 1996. október 13-án tartott koncertre készült; bemutatták a Voces Aequales szólistái (vez. Mizsei Zoltán).

2. Tudatos választás — döntések

A nyilvánvalóan kritikai élű anekdotabeli megjegyzés, amely szerint minden zeneszerző olyan művet ír, amelyet tud, szembesíthető azzal a hozzá fűzött — s hasonlóképpen pejoratív — kiegészítéssel, hogy ez ráadásul csak ideális helyzetben van így (V. L.). Egy születendő zeneműnek ugyanis olyan immanens törvényszerűségei vannak, amelyek a komponálás során mindaddig folyamatosan akadályozzák a szerzőt, amíg meg nem tanulja a saját megírandó darabjában rejlő titkokat és rá nem talál a mű által kijelölt út konzekvens követésére. A redukciónak ezen a szintjén a komponista választja ki a rendelkezésre álló összes lehetőségéből az általa — tehetsége és nem utolsósorban lelkiismerete szerint — legmegfelelőbb készletet, és ez a választás gyakorlatilag a zene összes hallható és rejtett paraméterével többszörös kölcsönhatásban van, még akkor is, ha ezek a hatások nem mind vagy nem közvetlenül a komponálás során válnak felismertté a zeneszerző előtt.

A hallgató részére a döntések elsősorban a hangmagasságokra vonatkozóan lesznek nyilvánvalóvá. Az európai tizenkéthangúság rendszere azonban matematikailag véges számú variációs lehetőséget biztosít a zeneszerző számára — legalábbis a hangok előfordulásának gyakorisága tekintetében.¹

A hallható hangok tartományának kihasználása (oktávtranszpozíciók) mint a térbeli megsokszorozás lehetősége, a hangszerelés mint a hangszínek általi gazdagítás területe, a többszólamúság mint a szinkronitás megvalósítása, valamint a tempó és ritmus mint az időbeli megkülönböztetés és variálás útja csak bővíteni képesek a komponista eszköztárát, a számszerű limitáltság szigorú tényén nem változtatnak. Joggal vetődik fel tehát a kérdés: elhasználtak-e a hangkapcsolatok az évszázadok során, van-e még szabad, fel nem használt kombináció az adott hangrendszeren belül?

A gregorián ének a 4 finálisra rendezett 8 tónus megszilárdult rendszerén túl gyakorlatilag az összes fent említett gazdagító tényezőről lemond. Az egy szólamúságon belül a limitált hangkészlethez az emberi énekhangnak megfelelő, meglehetősen szűk ambitus társul. Ráadásul a tételek nagy része (a szólisztikus előadást feltételező díszes, melizmatikus dallamokat kivéve) közösségi előadásmódban funkcionál, ami érthető módon szűkíti a hangterjedelmet. Speciális éneklési illetve liturgiai alkalmakra még ennél is takarékosabb, esetenként két-háromhangú recitáló dallamok szolgálnak. A hangszerelés pedig legfeljebb a szóló-csoport-kórus-nép szintjén jelent változatosságot. Leginkább a gregorián szabad ritmusa az, amely segíthet a végtelen variációk kialakításának stíluson belüli megvalósításában. A szinte észrevehetetlen mikroritmusok elasztikus rugalmassága még a kevés hangból álló dallamcsoportok megkülönböztethetőségét is automatikusan biztosítani látszik. Ez azonban csak az előadott, hangzó anyagra vonatkozik, a leírt kottakép —épp a szűkre szabott keretek miatt— magától értődően tartalmaz olyan mértékű hangismétlődéseket, amelyek már a redundancia-szintet is érzékenyen érintik.

¹ A hangtartomány különféle felosztásait —keleti kultúrák, korai negyedhangos kísérletek, mikrohangközök, számítógépes hanganalízis, stb.— most nem vizsgáljuk.

A hangok számszerű ismétlődésének problémája a zenében az élő organizmusokhoz hasonlóan formulákba rendeződéssel nyer megoldást. Ezek a csoportok önálló jelentést hordozva megszüntetik a bennük szereplő hangok elhasználtsági fokát, és a variálhatóságot újabb szintre emelik. A szintek multiplikálódása, időbeli és térbeli halmozódása eredményezi azokat a zenei képződményeket, amelyek —annak ellenére, hogy ugyanazt a néhány alapelemet használják— a végtelen variálódás érzetét keltik. Ehhez járul a szövegek használatának megkülönböztető funkciója, amely az értelmezés számára még az egy hangon történő recitálás esetében is egyedi jelleggel ruházza fel a hangok sorozatát.

Mindezekon túl a zene mint jelrendszer az alkotójától, előadójától (községben élő zene, mint pl. a népdal esetén: használójától) nyert személyes töltést is hordoz. Ugyanaz a hang vagy egyszerű ritmikus jel (dobütés) önmagában végtelen variációs lehetőségeket rejt. Az érzékelés finomsága felülmúlja a számszerűség limitáltságát, az értelmezés végtelen gazdagsága legyőzi a hangok elhasználhatóságától való félelmet.

A tudatos redukció szélsőséges példája a hangok szándékos limitálása, amely többnyire a figyelemnek a zenei történet egyéb síkjaira való irányításából adódik. Általában szoros összefüggés figyelhető meg a szöveggel való kapcsolat és a recitatív stílusok alkalmazása között. A szakrális szövegekhez társuló keleti, héber, gregorián stb. olvasmánytónusok a szöveget kiemelik a hétköznapi beszélt nyelvből, miközben az érthetőséget képesek megtartani, ellentétben a melizmatikus tételekkel, amelyek sajátos —érzelmi, extatikus— liturgiai funkciót nyerne (pl. alleluja). A többszólamú zsolnározás továbbélő gyakorlata után a XVII. századi deklamatív monódia a szöveg kifejezése érdekében tett erőfeszítések révén talál rá a beszédszerű, kevés hangot alkalmazó stílusra. A barokk kantáta, oratórium és passió narratív részei, az olasz opera recitatívói mind a szöveg érdekében hozott limitációs áldozatban nyerne dramaturgiai funkciót, amelyet a különböző stílusok más-más módszerrel ellensúlyoznak (arioso, motettikus kórustétel, hangszeres kíséret, illetve ária, duett, együttesek stb.).

A huszadik századi minimalizmus, összhangban a kor egyéb radikális törekvéseivel, végtelenségig viszi az eszközök redukálását. A cél itt is a figyelem irányítása, de már nem egy másik médium (a szöveg) felé, hanem —a kiindulópontul szolgáló keleti, meditatív szemléletnek megfelelően— a zene ill. a hallgató belső történéseinek irányába. Egy húr lassú felhangolása, egy gong hangjának végtelen zengése, két hang véletlenszerűnek tűnő váltakozása, megannyi lehetőség a hagyományos európai időfelfogás és zenehallgatási konvenció újragondolására, a zene különös szakralitásának felfedezésére.

A felhasználandó eszközök számának csökkentése természetes kapcsolatban áll az előadás olyan különleges megjelenési formáival, mint pl. az improvizáció. Túl azon, hogy az improvizáció is egyfajta redukció —hiszen az előadó (hiteles módon) csak abból választhat, amit teljes mértékben birtokol— a kevés jelből álló variációk még a legtudatosabb szerkesztés esetén is improvizatívnak, véletlenszerűnek tűnnek. Minél kevesebb megkülönböztető eleme

van egy zenei sorozatnak, annál hamarabb válik a jelrendszer kaotikussá, mivel a tájékozódási pontok nem különülnek el egymástól. A hagyományos értelemben vett formateremtő eszközök nem tudnak kikristályosodni, ezért minden műnek saját, kizárólag önmagára vonatkozó és jellemző formája alakult ki.

Az improvizáció gyakorlata többé-kevésbé rejtett formában végigkíséri az európai zene történetét. A többszólamúság kezdeteitől a XV. századi angol discant-technikáig, a kidolgozatlan continuo-szólamoktól az egyéni díszítéseket igénylő hangszeres tételeken át a versenyművek kadenciájáig számtalan példát találhatunk olyan, a lejegyzési esetlegességeit tükröző vagy az előadói szabadságnak széles teret biztosítani szándékozó redukált kompozíciós eljárásokra, amelyek a hozzájuk szervesen kapcsolódó improvizatív technikák feltételezése nélkül értelmetlenül maradnának az előadó és az elméleti szakemberek számára. A mű végső formájának az előadás során történő kialakítása századunk második felében szinte iskolateremtővé vált, bár önmagában sem ez, sem a minimál- illetve az abból technicizálódott repetitív zene sem volt képes zenetörténeti léptékkal mérve jelentős időn keresztül meghatározó erővé válni, s ezáltal egy valódi stíluskorszak kialakítását elősegíteni.

A XX. század végén a zeneszerzők számára láthatóan két alapvető lehetőség maradt: vagy az experimentalitás, vagy a múltnak valamilyen sajátos, egyéni szempontból való feldolgozása. Menekülés előre, illetve menekülés hátra.

Egy mű megírásának elegendő indoka számomra mindig belső hallásélmény, hangzó idea, amely általában elég tiszta ahhoz, hogy érdekelni kezdjen, de ugyanakkor annyira képlékeny és homályos, hogy a végső alak megtalálásához rendszerint hosszú idő és döntések sorozata szükséges. Ennél a darabnál azonban konkrét külső hallásélmény indította el a megírásról való gondolkodás folyamatát: a görög-keleti szentírásolvasás, amely az ősi hagyományokat követve, korlátozott számú hangmagasság szinte véletlenszerű váltakozásával teremt meg az énekelt beszéd különös, emelkedett (szakrális) világát. (V. ö. héber kantilláció, gregorián recitáció, XVII. századi monódia, minimálzene.) Ezt az egyszólamú, állandóságában is folyton változó, kiszámíthatatlan és mégis mindig konzekvens hangszervezést belső hallásom egy nem létező, de számtalan lehetséges „motettát” magában foglaló többszólamú, polifón mű egyik szólamaként ismerte fel. A három énekes szólista számára olyan szabályokat kellett felállítani, amelyek segítségével az elméletileg lehetséges variációk közül azok választódtak ki, amelyek legjobban megközelítik az eredeti „hangzó ideát”. Ezek az utasítások végeredményben a zsoltárszöveg különböző tagolódási pontjainak megfelelően a hangok és a szünetek hosszúságára vonatkoznak. A darab előadásának végső jellegét az állandó, de nem merev, nem túl gyors tempó, az erőteljes, de árnyalt dinamika, az arioso ének mód és jobb híján „improvizatív imitáció” elnevezéssel jelölt forma adja meg, amelyben az előadók soha nem tudhatják, hogy a másik két szólamban — a szándékosan szűkre hagyott lehetőségek közül — mi fog történni egy adott pillanatban, mégis mindig egymásra vannak utalva a zenei folyamat születésének aktív részeseként.

A 145. zsoltár c. darab a szó hagyományos értelmében nem zenemű:

1. a zenemű: hangok sorozata, meghatározott rendben;
2. a szöveges zeneművek általában a következő megoldások közül válogatnak:
 - a. egy zenei anyag hordoz több szöveget;
 - b. különböző szövegekhez eltérő zenei anyagok társulnak;
 - c. ugyanaz a szöveg más-más zenei anyaggal párosul. (A belső szóismétlések zenei megoldásait figyelmen kívül hagyjuk, mert annyira általánosan használt jelenség a zeneirodalomban, hogy önmagában nem alkot kategóriát);
- (1.) a 145. zsoltárnak ebben a formájában a hangok sorrendje meghatározatlan;
- (2.) bármelyik zsoltárszöveggel előadható, latinul vagy magyarul.

Ezek szerint az általam komponált zenei anyag nem más, mint egy improvizált előadást kívánó tónus.

Az experimentalitás tekintetében Stravinskynak igaza van. Egy kompozíció soha nem lehet kísérlet, csakis eredmény. Másképp fogalmazva, addig, amíg kísérlet(ezetés), a szerző magánügye marad, műhelymunka, nem műalkotás. Századunk művészetelmélete ugyan kibővítette a műalkotás fogalmát (Cage, improvizáció, performance, fluxus stb.), az experimentalitás lényege azonban ma is az ismeretlen területek feltárása és nem a félkész művek, elvetélt gondolatoknak a közönség előtti kipróbálása. Az ismeretlenhez pedig, mint tudjuk, csak az ismeretlen út vezet.

Ebből a szempontból még a konvencionális lejegyzésekhez szokott zene-művészetben is teljesen lényegtelen, hogy a mű végső megjelenési formája mit tartalmaz. (A notáció többnyire ma is a XIX. századra kikristályosodott hagyományokat követi. Ez indokolt lehet abban az esetben, ha a lejegyzésre kerülő mű nem kíván sajátos megjelenési formát. A zeneszerzők fantáziájára és radikalizmusára gyakorolt negatív hatása azonban szinte felmérhetetlen.)

* * *

Psalmus 145.

(Lauda, anima mea, Dominum...)

(1996)

Soós András

VOCES ÆQUALES

Ci.

Ten.

Bar.

- | | |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Lauda, anima mea, Dominum. †
laudabo Dominum in vita mea: *
psallam Deo meo quamdiu fuero. 2. Nolite confidere in principibus: *
in filiis hominum, in quibus non est salus. 9. Regnabit Dominus in sæcula, Deus tuus, *
in generationem et generationem. | <ol style="list-style-type: none"> 4. Beatus, cujus Deus Jacob adjutor ejus, † spes ejus in
Domino, Deo ipsius: * qui fecit cælum et terram,
mare, et omnia, quæ in eis sunt. 5. Qui custodit veritatem in sæculum, † facit judicium
injuriam patientibus: * dat escam esurientibus. |
|--|--|

I. A hangok hosszúsága:

- 1., szótag: 1 ill 2 egységnyi időtartam
 - a. egy egységnyi hang
 - b. két egységnyi hang
 - c. egy egységnyi hang + 1 egységnyi szünet
- 2., szótag a (t) és a (*) előtt: 3 egységnyi időtartam
 - a. egy hang + 2 szünet
 - b. kétszeres hosszúságú hang + 1 szünet
 - c. három egységnyi hang, szünet nélkül, de tagolással
- 3., szótag a vers végén: max. 4 egységnyi időtartam
 - + tetszőleges hosszúságú szünet (bevárás)

II. Hangmagasság: a megadott három hang tetszőlegesen váltogatva

III. Tempó: állandó, nem túl gyors

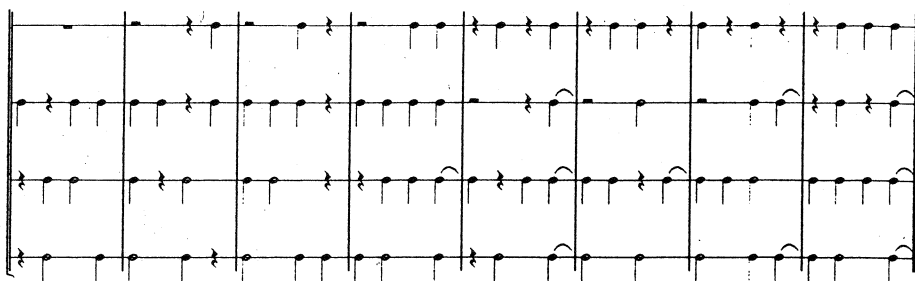
IV. Dinamika: erőteljes, de nem harsány

V. Előadásmód: arioso

VI. Forma: improvizatív imitáció

Ez a kompozíció „virtuális motetta”, mely a XVI. századi vokálpolyfónia tipikus szerkesztési módjának, az egyszerű, nyugodt metrumban mozgó polyfón imitációnak ritmusszervezési lehetőségeit modellezi. A szerző által pontosan kidolgozott előadási utasítások valamint az énekesek folyamatos zenei kontrollja adja meg a mű végső formájának sajátos —előadásonként változó— kereteit.

I. Egyetlen szólam ritmusai 4 egységen belül (az ütembeosztás csak a tájékozódást segíti):



Minden „látens” ütem —a három szólamban együttesen— több mint 32 000 különböző változatot hordoz. A hangmagasságokat is figyelembe véve, a megszólaltatási lehetőségek olyan variációs mennyisége adódik, amely a meghatározott kereteken belül elegendő teret nyújt a szerzői intenció megvalósulására. Ily módon fölöslegessé válhatnak a notációról és a szerzőnek a mű megalkotásával kapcsolatos feladatáról kialakított előítéleteink.

II. A mű első ütemei számítógép segítségével szimulált változatban: