

Kreatív küldetés: az experimentális zene, az alternatív zenei lejegyzés és az absztrakt művészet koincidenenciái

Az alternatív zenei lejegyzésformákkal kapcsolatban gyakorta felmerül az a kérdés, hogy mi szükség van ezekre egyáltalán. Nem szolgál minket kiválóan, immár évszázadok óta a hangjegyzés? A hagyományos hangjegyzés azonban csak egy behatárolt zenei közegben – a modális hangsorokra épülő (modale) zenében – működik tökéletesen, és már a kromaticizmussal határokba ütközik, az alteráció fogalma ugyanis a tizenkétfokú zenében nem létezik. A Cisz vagy a Desz például nem a C vagy a D alterációja, hanem önálló hang. A konvencionális hangjegyzésben a tizenkét hang autonómiája láthatatlan marad. A szeriális zene talán emiatt nem vált soha széles körben ismertté. A kortárs zene jelentős része továbbra is modális hangsorokra épül. Azt a zenét, amely szakít ezzel a konvencióval, „experimentális zenének” nevezhetjük.

A kompozíció nemcsak hangok projekcióját, hanem mindenekelőtt a hangok írásbeli ábrázolását jelenti. Ha a szerzői képzelet számára valamilyen oknál fogva akadályt jelent a hagyományos hangjegyzés, akkor alternatív utakat kell találni. Az alternatív lejegyzés szabad grafikus minták, egyéni jelrendszerek és verbális instrukciók formájában jelenik meg. Mindezen felül pedig olyan zenei elképzelésekkel áll összefüggésben, amelyek nem elsősorban a hangzó eredményre, hanem inkább a zenélés körülményeire (Bedingungen) vonatkoznak.

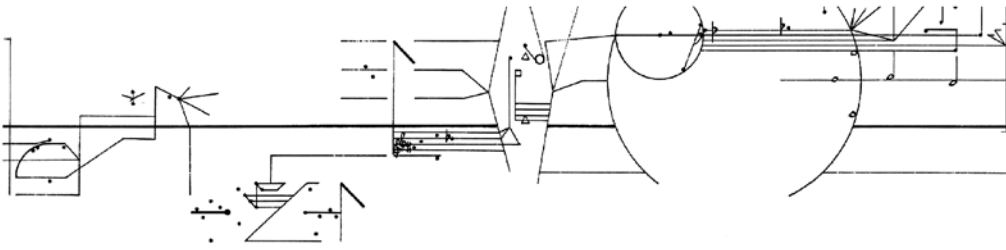
A hangjegyekkel, betűkkel és tabulatúrákkal történő hagyományos notáció mindig egy paraméterekben – tehát a rezgés gyakoriságának, hosszának és a hangerőnek többé-kevésbé pontos egységeiben – mérhető zenei folyamat képzetével hozható összefüggésbe. Az alternatív lejegyzés ezzel szemben elsődlegesen a zenélés olyan aspektusaival áll kapcsolatban, amelyek nem írhatóak le e paraméterek segítségével. Ilyenek egyfelől az improvizáció spontán affektusai, másfelől pedig minden olyan hangjelenség, amelynek hangmagasság-struktúrája nem határozható meg, illetve zenei kontextusban nem bír konstitutív funkcióval. JOHN CAGE az *Imaginary Landscape No.4* (1951) című, tizenkét rádióra, huszonnégy előadóra és karmesterre komponált művében például pontos utasításokat ad a

partitúrában arra vonatkozóan, miképpen kell a rádiókat szabályozni, miközben a hangzó eredmény kiszámíthatatlan marad.¹

Nemcsak e kiszámíthatatlanság miatt szükséges azonban a zenei lejegyzést újraértelmezni. A legfőbb ok a zenei elemek konstellációjában végbemenő változásokhoz köthető. E változások már a 20. század eleje óta megfigyelhetők. Legkésőbb EDGARD VARESE *Integrales* című 1925-ös darabjának megszületése óta a zene négy alapeleme (dallam, ritmus, harmónia és forma) egy továbbival, nevezetesen a materialitással (Materialität) egészült ki.

Az ötvenes évek közepéig a materialitást a hangszín elavult fogalmával helyettesítették, mintha nem a zene alapvető fejlődéséről, hanem csupán a hangjel paraméterek szintjén történő csekély előrelépésről lenne szó: arról, hogy a hangszín másodlagosból elsődleges paraméterré lép elő, de máskülönben minden marad a régiben. Az ötvenes években megjelenő konkrét zenével azonban nyilvánvalóvá vált, hogy ennél sokkal mélyrehatóbb változásról van szó. A materialitás egyre inkább eluralkodott mindenben, ahogy korábban azt a dallam és a ritmus

1 http://www.youtube.com/watch?v=iRaoj_Eltho



CORNELIUS CARDEW
Treatise, 1963–1967

47

tette az európai, illetve az afrikai zenében. Ezzel pedig a szeriális iskola mint a „state of the art” hivatalos reprezentánsa, végleg háttérbe szorult, s egyidejűleg számos korábban ismeretlen eljárás, stílus és műfaj jött létre. Mindez lassanként a notáció szintjén is megmutatkozott.

A hangmagasság-kapcsolatok zenei relevanciája – és vele a hangjegyekkel történő kottairásnak mint a notáció univerzálisan érvényes formájának a jelentősége is – drasztikusan csökken azzal, hogy állandósul a zajokkal és zörejekkel való munka, és így jelentősen kibővül a hangszín fogalma. Ráadásul a komplex zajstruktúrákat, valamint a hang- és zajmasszák fúzióit már nem lehet olyan hatékonyan lejegyezni a hagyományos notáció segítségével. Elkerülhetetlenné válnak a hangi sajátosságok aprólékosabb részletezésére vagy a hanggeneráláshoz grafikus vagy verbális formában adott instrukciók. Többek között LACHENMAN és KAGEL úgynevezett akció-partitúrákat hoztak létre, amelyek használati utasításként funkcionáltak. Ezzel egyidőben alapvetően megkérdőjeleződtek a partitúra konvenciói és a belőle származó hatalmi viszonyok. Bizonyos zeneszerzők terhesnek érezték a végtelenségig determinált (durchdeterminiert) szerialista stílust, amely kizárja az előadó kreatív közreműködésének a lehetőségét, és ezzel magát az előadót pusztán szakmunkássá degradálja. Bizonyos esetekben ezért egyesek olyan nyitott lejegyzési formákhoz folyamodtak, amelyek megadják a választás lehetőségét, és ezáltal az előadót is saját felelősséggel ruházzák fel.

Egy 1964-ben, a zenetudós Heinz Klaus Metzgerrel folytatott beszélgetésben a zeneszerző CHRISITAN WOLFF a nem determinálható elemekben való elmélyedését a következő okokkal indokolta: „Gyorsabban tudtam úgy írni, ha a hangzás bizonyos aspektusait nyitva hagytam. Főként azután, hogy a zeneszerzőket korábban foglalkoztató, részletekbe menő zenei lejegyzés olyan körülményes volt. A nagyobb szabadság az előadást kényelmesebbé, sőt élénkebbé is tette az előadók számára, akik többé válhattak reprodukcióra többé-kevésbé alkalmas gépeknél.”

CORNELIUS CARDEW 1963 és 1967 között írott *Treatise* című művének grafikus partitúrája 193 oldalnyi absztrakt grafikus ábrát tartalmaz. A címmel Cardew Ludwig Wittgenstein *Tractatus logico philosophicus* című művére utal, amely a nyelv határaitól való vizsgálódás, s tudatosan kerül bárminemű metafizikai tartalmat. A *Treatise* egy olyan, grafikus ábrák formájában megjelenő zenei improvizáció nyelvészeti megközelítéseként is értelmezhető, amelynek nincs kimondottan zenei tartalma, hanem inkább lineáris proporciók közötti különbségtételt jelent, amelyet az improvizáló zenészt arra ösztökéli, hogy mindig olyan módon reagáljon, amelyet aktuálisan megfelelőnek tart. Onnantól kezdve azonban, hogy az előadó bevonódik a folyamatba, arra kényszerül, hogy maga is felelős legyen a döntése-
iért, amelyek meghatározóak lesznek az előadás további részeire nézvést. Két

ugyanolyan jelet például nem lehet különbözőképpen játszani, és fordítva: ugyanaz a hang (vagy hangzás [Klang]) nem vonatkoztatható két különböző jelre. Ráadásul adja magát, hogy két hasonló jelet ugyanannak az alapfigurának a variációiként interpretáljunk. Miután minden jel speciális hangzási karaktert igényel, a partitúra önkéntelenül is tartalmaz zenei struktúrákat.

Cardew a *Treatise*hez kiadott 1971-es kézikönyvében (*Treatise handbook*) hangsúlyozza is: „A partitúrának muszáj szabályoznia a zenét. Legyen a partitúra autoritás, és nem csupán egy önkényes kiindulópont az improvizációhoz.”

Towards an ethics of improvisation (Az improvizáció etikája felé, 1971) című esszéjében Cardew mindezt bővebben is kifejtette: „Matematikusok és grafikusok könnyebben olvassák (ezt) a partitúrát, mint a zenészek – többet fognak fel belőle. De természetesen a matematikusok vagy a grafikusok nem feltétlenül tudják úgy irányítani a hangokat, hogy »emelkedett« (sublime) zenei előadás kerekedjen ki belőle. A legkiemelkedőbb tapasztalataim a *Treatise*-szal kapcsolatban olyan emberekkel voltak, akik valami szerencsénél fogva a) részt vettek valamilyen vizuális képzésben, b) kikerülték a zeneoktatást, c) ennek ellenére zenészek lettek, tehát hivatás-szerűen zenéltek. Történetesen a jazz-zenészek között lehet olyanokat találni, akik ezeknek a szigorú feltételeknek minden szempontból megfelelnek, de még ott is csak nagyon ritkán.”

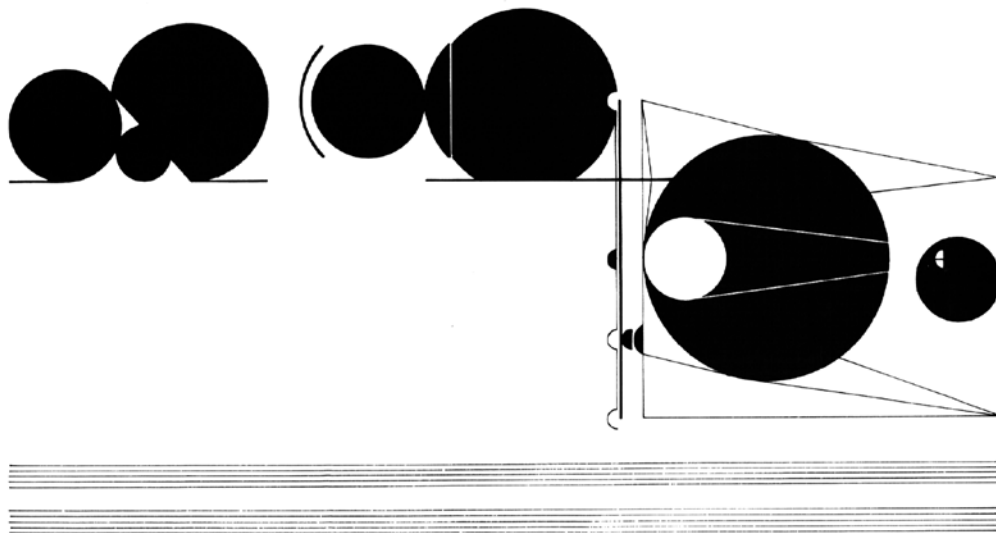
A zenei képzéssel és hagyományos zenei lejegyzéssel szembeni, egyre növekvő bizalmatlanság ugyanakkor a tradícióval – a 20. században – történő, alapvető szakításként is értékelhető. A funkcionális összhangzattantól és ritmikától való eltávolodás, a hangszín-spektrum kitágítása a zajok irányába, és végül a hangkapcsolatok szisztematikus szabályozásának kikerülése aleatorikus (véletlenszerű) eljárások alkalmazásával az előfeltétel nélkülség (Voraussetzunglosigkeit) állapotához vezet. A hallhatóság és előadhatóság fizikai korlátaitól eltekintve a zenét már semmilyen külső korlát nem köti, sem a forma, sem az anyag, sem pedig a jelentés vonatkozásában. A zeneszerző számára a kifejezés eszközeit tekintve a választás végtelen szabadsága adatik meg, amelynek következtében a kompetencia szintjén is eltűnnek a határok. A komponista alkalmazhat használati cikkeket, háztartási eszközöket és játékokat is hangforrásként, de saját hangszereket is alkothat. Feltalálhat új hangsorokat, új hangrendszereket, új lejegyzési formákat fejleszthet ki, és bevonhat művébe külső médiumokat is. Saját kreatív munkájának eredményeként maga határozza meg a határokat, legyenek azok még innen vagy már túl azon, amit „zenének” nevezünk.

A zeneszerző feladata a szabályok és a mozgáster (Gestaltungsspielraum) már a komponálást megelőző meghatározásának irányába mozdult

el, és mindaz, ami korábban a hagyományos hangrendszerre épült, tehát például amit korábban „kompozíciónak” neveztek – az előzetesen megalkotott anyag összerakása és a darab aprólékos kidolgozása –, az immár inkább az interpretáció részét képezi. A komponista többé nem „zeneköltőként”, hanem sokkal inkább zenei feltalálóként, egy zenei műfaj megalkotójaként vagy egy eredményét tekintve nyitott folyamat ösztönzőjeként tekint magára. A tulajdonképpeni „darab” nem akar önmagában álló, zárt műalkotássá válni. Ideális esetben inkább a zene új észlelését segítő paradigmává válik, vagy új, a zenén túli művészeti formává. Az Új zene fogalma is már a kezdetektől fogva alapvetően ezt sugallja: egy olyan zenének, amely az újdonság mellett kötelezi el magát, végső soron minden egyes új művel muszáj új perspektívát nyitnia a zene egészében. Mi vihetne ehhez az új perspektívához közelebb, ha nem az, hogy már a megszólalás előtti stádiumban, nevezetesen a lejegyzés során elkezdünk valami újat? Hiszen itt az újítás lehetősége nemcsak az anyag, hanem már az előadó és a zeneszerző közötti kommunikáció szintjén létezik, amely, ha sikerül, az előadás során is megmutatkozik, tehát a közönség is a megújulás folyamatának részese lesz, és ezáltal saját befogadói attitűdjére is folyamatosan reflektálni fog. A mű esztétikájától a folyamat esztétikájának irányába történő elmozdulás eredője az 1916-ban létrejött művészet-ellenes dadaista mozgalomban keresendő, a múlt század hatvanas éveiben pedig a vizuális művészeket és zeneszerzőket (olyan illusztris egyéniségeket, mint JOHN CAGE, JOSEPH BEUYS, NAM JUNE PAIK, YOKO ONO és GEORGE BRECHT) egyaránt magába tömörítő Fluxus-mozgalom volt az, amely a kérdést újra felvetette. A performansz-művészet és a happening váltak a legfontosabb művészeti diszciplínákká, miközben a művészet voltaképpeni tárgya – legyen az vizuális vagy zenei tárgy – egyszerű melléktermékké fokozódott le.²

E fejlődési folyamat elkerülhetetlenül abba torkollik, hogy a különböző művészeti diszciplínák átfedésbe kerülnek egymással, s olyan metszéspontokat hoznak létre, mint a „hangszobrászat” vagy az „instrumentális színház” (Instrumental-Theater), és végül a zene fogalmának parttalaná válásához vezetnek. John Cage mondta azt lakonikusan 4'33” című (1955) csenddarabjával kapcsolatban, hogy „nem kell ’zenének’ nevezned, ha ez a fogalom zavar téged”.

Hogy „zenének” nevezzük-e vagy sem ezt a darabot? E ponton önkéntelenül is felvetődik a kérdés, mit is implicál még a „zene” fogalma. Egy általános definíció hiányában a zene fogalmát minden olyan új mű esetében újonnan meg



134

CORNELIUS CARDEW
Treatise, 1963–1967

kell határozni, amely az Új zene kontextusában kerül bemutatásra, és ennél fogva az Új zene valamelyik alapvető probléma-felvetését boncolja.

A fogalmak fellazulása végső soron az absztrakció következménye: a művészi gondolat elválik az alapanyagtól. A vizuális művészek és a zeneszerzők egyaránt hozzászoknak ahhoz, hogy átlépjék szakmájuk határait. Ez pedig lehetővé teszi, hogy a gondolatok szabadon áramoljanak a különböző médiumok között. A grafikus partitúrát éppoly gyümölcsözően lehet átültetni táncba vagy animációs filmbe, mint autonóm vizuális műalkotásként kezelni. Egy absztrakt festmény, ha képesek vagyunk a benne rejlő kompozíciós elveket felszínre hozni, egy kód segítségével szintén átalakítható zenei formává.

De egy klasszikus grafikai jeleket tartalmazó partitúrával (pl. HAUBENSTOCK, RAMATI, Cardew darabjaiban) szemben, amelyet egy hagyományos partitúrához hasonlóan balról jobbra olvasunk, az absztrakt festmény – amennyiben nem nyúlik túl a látómezőnkön – szemből nézve is egy pillanat alatt teljesen átlátható. A befogadás időtengelye ennél fogva a kép mélysége felé irányul, tehát a részeknek az egészhez való kapcsolatai csak apránként tárulnak fel a befogadó szeme előtt. A gesztusfestészet és az informális festészet esetében a tekintet azt a mozgást követi le, ahogy a kép alkotás közben fejlődik: egyre inkább elmélyül az anyagban. A lapos, geometrikus struktúrák esetében a festés aktusának kronológiáját nem lehet lekövetni, noha a mélystruktúra ebben az esetben is a proporciók különválasztásával és a kép elemeinek különféle összekapcsolási lehetőségeivel tárul fel.

Az absztrakt festészet esetében a kérdés nyilvánvalóan nem az, hogy a kép mit ábrázol, hanem inkább az, hogy miként készült. Ha a néző megvizsgálja a festővászonon hagyott festéknyomokat, képes virtuálisan rekonstruálni az alkotási folyamatot. Az ikonografikus olvasásmódot egy indexikus olvasásmód váltja fel. A festmény saját létrejöttének folyamatát dokumentálja, és ezzel egyfajta akció-partitúrává válik a néző számára, aki ugyanakkor – mindezzel egyidejűleg – előadóvá is válik önmaga számára. A festő AD REINHARDT ezeket a megváltozott követelményeket egy karikatúrán találóan ábrázolta: egy néző áll a kép előtt, és azt kérdezi: „Mit akar ez megjeleníteni?” A kép ekkor inkább visszakérdez: „Ön mit jelenít meg?” Az 1950-es évek amerikai absztrakt festészetével kapcsolatban használt „absztrakt expresszionizmus” kifejezés mindazonáltal félreérthető, mert a tízes és húszas évek német expresszionizmusához nyúl vissza, amely a művészet felszabadulását a szubjektivitás végletekig fokozásától remélte. Az „absztrakt expresszionizmus” ezzel szemben tisztán energetikus művészet. A festői gesztusok hevéssége nem érzelmi kitörésektől függ; e hevésség egyszerűen csak az energiák kiáramlásának következményeit exponálja. A színkonzisztenciának, az ecetszélességnek, valamint a mozgás irányának és sebességének paraméterei egészen pontosan képesek leírni ezeket a folyamatokat.

² Lásd: Incidental Music (George Brecht), <http://www.youtube.com/watch?v=ong818oCbJo>

Az amerikai zenében nagyjából az 1950-es évek eleje óta figyelhető meg az a tendencia, amely az anyag érzékelhetővé tételére (Versinnlichung) irányul, különösen John Cage-nél és MORTON FELDMANN-nál, akiknek az esztétikáját nagyban inspirálták az egykorú absztrakt festészet eszméi és fejleményei.

Amikor John Cage azt követelte, hogy „a hangok hadd legyenek önmaguk”, akkor a hangokat attól a kötelezettségüktől akarta megszabadítani, hogy valamit ábrázoljanak. Cage szerint a hangok specifikus tulajdonágait kell észrevenni, s nem azt, hogy milyen funkcióval bírnak. A hangok immár kiüresedett jeleknek tűnnek a klasszikus-romantikus utalásrendszer retorikája alapján. Közvetlen érzéki jelenlétükben ugyanakkor újfajta jelentés, úgyszólván az önmagáért való ígylét (Sosein) paradigmája bontakozik ki.³

A hetvenes évektől kezdve – úgynevezett pattern-kompozícióiban – Morton Feldman a fejlődő variáció technikájával operál: azáltal, hogy kis mértékben ütemről ütemre megváltoztat egyes paramétereket, számos összehasonlításra ad alapot. Egy hangszer hangja a maga anyagosságát exponálja azzal, hogy közvetlenül a hang tulajdonságai révén teszi hallhatóvá a megváltoztatott paramétereket.⁴ A képzőművészetben a mű megalkotásának folyamata a hatvanas években tárgyiasul a konceptuális művészet áttörésével. Az alkotói folyamat a mű tervezésére korlátozódik, azaz a mű fizikai jelenlenségétől elszakadó formára. A műveket gyakran asszisztensek alkotják meg, mérhető rajzok vagy verbális instrukciók alapján. A zeneszerző és előadó munkamegosztásának zenei analógiáját alapul véve, a konceptuális művészetben is használható a notáció fogalma.

3 John Cage: Atlas Ecliptalis <http://www.youtube.com/watch?v=c6r3cqASxGE>

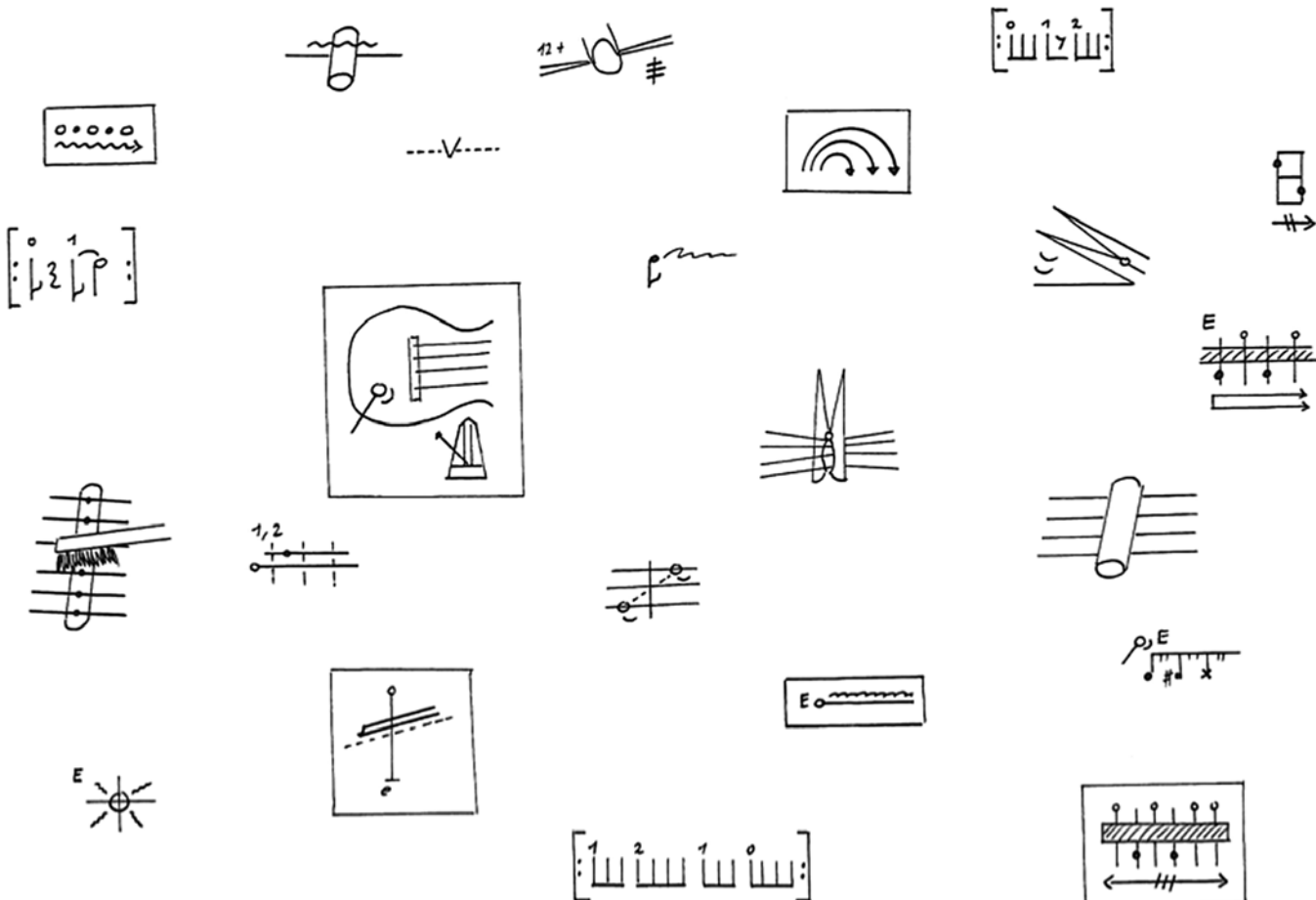
4 Morton Feldman: String quartet II <http://www.youtube.com/watch?v=K95RtulCuOc&list=PL9oA19oD4861Co8F8&index=1>

NIKOLAUS GERSZEWSKI
Ordinary Music Vol.6 for four electric guitars, 2009

Paragraphs on conceptual art című 1967-es művében SOL LEWITT a következőket írja: „ha a művész egy konceptuális formát választ, az azt jelenti, hogy mindent előre megtervez és eldönt, így a kivitelezés rutinszerű cselekvés marad. Az eszme géppé változik, olyan géppé, amely műalkotásokat állít elő. Ez a fajta művészet nem teoretikus, és nem is egy elmélet illusztrációja, hanem intuitív: mindenféle szellemi folyamatot magában foglal, és nincsenek céljai. Ez a művészet alapvetően független a művészek szakmai jártasságától.”

Amennyiben az absztrakt művészetet egy szavak, jelek, színek vagy lineáris proporciók formájában megjelenő, univerzális alkotóelv ábrázolásaként fogjuk fel, úgy a grafikus kotta az absztrakció létező legmagasabb fokát jelentheti, amennyiben átfordítható hanggá és mozgássá, és olvasható egy tisztán gondolati folyamat leképződéseként is. Ezért a grafikus kottát egy más eszközökből épített filozófiaként is értelmezhetjük.

Cornelius Cardew a következőket írta Ludwig Wittgenstein azon metaforájával kapcsolatban, amelyben a filozófus a nyelv és a város között vont párhuzamot: „Amikor először, egy év vagy egy nap egy speciális időszakában érkezel meg



egy városba, speciális időjárás és fényviszonyok között pillantod meg azt. Csak a felületét látod, és csak elméleti megfontolásokat tudsz megfogalmazni arról, miként is jött létre ez a felület. Ha éveken át ott maradsz, millió formában látod változni a fényt, bepillantasz a házakba, s amint egyszer valóban megláttad, milyen belül, kívül sem lesz már ugyanaz többé. Megismered a lakókat, talán egyiküket feleségül veszed, végső soron te is lakossá – földivé válsz. A város része leszel. Ha megtámadják a várost, te is a védelmére kelsz, ha ostrom alá kerül, te is éhez – hiszen te magad vagy a város. Ha zenét játszol, te magad vagy a zene.”

A kompozíció és az improvizáció eljárás módjai a legtöbb zenekultúrában egyáltalán nem válnak el egymástól. E két fogalom sokkal inkább egyazon kontinuum két szélső pólusára referál, amelyen belül a meghatározottság és a meghatározatlanság különböző fokai érvényesülnek. A megkomponált zenének mindig vannak improvizált elemei, hiszen az előadás sohasem lehet tökéletes, és a lejegyzés bizonyos paramétereit tekintve nem tarthatja az előadást teljes kontroll alatt. A jó zeneszerző számol ezzel a tényezővel, úgy, hogy meghatározatlan elemeket is integrál a lejegyzésbe. A klasszikus zenében ilyen elemek többek között fermata és díszítő hangok formájában jelenhetnek meg, vagy a tempóra, dinamikára és kifejezésre vonatkozó, nem pontos (ungenau) szóbeli utasításokban.

Az Új zenében is számos olyan technikát fejlesztettek ki, amelyek a véletlenszerű elemek integrációjára alkalmasak. A verbális vagy grafikus kották mellett, a kiszámíthatatlanság a félig konvencionális (semikonventionel) lejegyzés formájában is jelen van, például szár nélküli hangjegyekben, olyan kottákban, amelyek a zenei modulok konstrukciós készleteinek valós időben való összevonásáról gondoskodnak, vagy úgynevezett hiperkomplex partitúrákban, amelyek túljutnak a játszhatóság határain, és ezzel az előadót improvizációra készítik.

Az improvizált zenének szintén mindig vannak megkomponált elemei, hiszen az előadónak bizonyos fokig állandóan kontrollálnia kell a hangszerét, és ki kell alakítania saját technikáit, bizonyos berögződésekről pedig le kell mondania. Sőt egy hangszer már önmagában is egy kompozíció, hiszen mindig a hang előállításának egy meghatározott módjára kényszeríti az előadót, miközben más módozatokat kizár.

Két eltérő megközelítést különböztethetünk meg azzal kapcsolatban, hogy az improvizációs folyamat miként válhat kompozíciós folyamatá: egy deduktív és egy induktív. A deduktív megközelítés esetén egy meghatározatlan elemeket tartalmazó hangképzetből indulunk ki, annak érdekében, hogy fokozatosan a meghatározott forma felé haladjunk. Az induktív megközelítés esetén van pontosan definiálható koncepciónk, amelyből azonban egy előre ki nem számítható eredmény felé kell haladnunk.

A deduktív megközelítésmód az improvizáció analízisével kezdődik. Például azzal, hogy az improvizáló zenész megfigyeli saját játékát, s ebből az okok és hatások törvényszerűségére következtet. Egy improvizáció hangtextúrája mindig meghatározott mozgásformákra vezethető vissza. Ezeket szavakkal vagy grafikus jelekkel írhatjuk le. A hang meghatározására való tekintettel különbséget kell tennünk a hang állandó és változtatható tulajdonságai között. Az állandó tulajdonságok írásban is jelölhetőek, míg a variálhatóak megmaradnak az improvizáció számára. Hogy valójában a hang mely tulajdonságai számíthatnak állandóak és változtathatóknak, a komponálás legfontosabb kérdése lesz. Ez darabról darabra, vagy akár a darabon belül is, mozzanatról mozzanatra változhat.

A négy elektromos gitárra írott, *Ordinary Music Vol.6 for four electric guitars* című (2009) darabomban én is a deduktív módszerrel dolgoztam, gitárral a kezemben próbáltam ki ugyanis különböző mozgásformákat és pengetési technikákat, hogy a hangszer jellegzetes hangjait felszínre hozzam. Emellett kifejlesztettem egy nem parametrikus notációt, amellyel a [hangzó] eredmények a változatlan mozzanataikra való tekintettel írhatók le. Ehhez elsősorban az olvashatóság és az eszközök takarékoságának szempontját vettem figyelembe: legyen a darab tökéletesen játszható, a lehető legkisebb ráfordítással és lehetőleg többféleképpen is megvalósítható, anélkül azonban, hogy sajátos zenei karakterét elveszítené.⁵ Morton Feldman zeneszerzői fejlődésében is beszélhetünk dedukcióról: a kezdeti meghatározatlanságtól Feldman a paraméterek összességének részletes

lejegyzéséig jutott el. A kockás papírra lejegyzett, meghatározatlan paraméterekre épülő korai darabok pusztán a regisztert (magas, közepes, mély) és a megszólaltatni kívánt hangok számát rögzítették. A *Durations* (1960–1961) című sorozatban Feldman szár nélküli hangokat használ, így az előadó mindig maga választja meg a tempót. A darab azon előadása, amelyen John Cage is közreműködött, nagy feltűnést keltett. Cage extrém lassan játszott, ráadásul anélkül, hogy igazodott volna a többi zenészhez. Miután a többiek végigjátszották a saját anyagukat, Cage a legteltesebb nyugalommal egyedül játszotta a saját részét tovább. Bár a partitúra előírásai nem feltétlenül zárták ki egy ilyesfajta interpretáció lehetőségét, de a zeneszerző elképzelései között mindez nem szerepelt. Feldman azt vetette Cage szemére, hogy amaz szabotálja a zenéjét, erre viszont Cage azt felelte, hogy számára pedig az vált világgossá, hogy Feldman nem veszi komolyan a meghatározatlanságot.

Valószínűleg ez a tapasztalat adta a kezdő löketet Feldman számára, hogy később a részletes lejegyzésre törekedjen. De zenéje lényegét tekintve ettől még nem lett kevésbé meghatározatlan. A lejegyzés a pontatlanság (Ungenauigkeiten) pontosságát (Genauigkeiten) ábrázolta. A notáció eközött a két pólus között ingadozott. Aki ezt az elvet elsajátítja, improvizálva is képes ilyen struktúrát létrehozni, ha máshogy nem, a ritmika vonatkozásában mindenképp. Virtuálisan elképzelhető, hogy egy meghatározatlan elemekre épülő notáció vele egyenértékű eredményre vezet. De a professzionális zenészek hajlamosak arra, hogy lebecsüljék a meghatározatlan elemeket, így ezeket a darabokat nem próbálják kimerítően. Tehát a részletekbe menő lejegyzés hatására lankad a megkövetelt előadói figyelem.

A meghatározatlanság másik típusa az induktív eljárás. Az improvizációs folyamatot ebben az esetben külső, konceptuális előírások befolyásolják. Hogy megakadályozhassuk a begyakorolt gesztusok sztereotip reprodukcióját, a partitúra tartalmazhat arra vonatkozó instrukciókat, miként szakíthatjuk meg az önfelelt improvizációs folyamatot (flow). Az alkotás folyamatát ezúttal nem a végeredményből érthetjük meg, hanem épp ellenkezőleg: az alkotást helyébe experimentális tervezést léptetünk, és így előre ki nem számítható eredményekre jutunk.

Erre vonatkozó példákat találhatunk Christian Wolff úgynevezett *Game pieces* című darabjaiban. Ezekben a művekben az előadók nincsenek stabil helyzetben: folyamatosan pillanatnyi döntéseket kell hozniuk saját felelősségre, és ezek a döntések hatással vannak a zene további folyására. A hangzó eredményben ez az instabilitás hallhatóvá válik, például a hallgató érzékel, hogy a létrehozott hangokat nem egy

5 http://www.ordinary-art.com/audio_samples/om6b.html

parametrikus koordinációs rendszer, hanem spontán reakciók határozzák meg.

For 1, 2 or 3 people című 1964-es művében Christian Wolff a koordinációhoz négy különböző instrukcióval látja el az előadót. 1. „Azután kezdj játszani, miután egy előző hang megszólalt, s addig játssz, amíg ez a hang kitart.” 2. „Kezdj bármikor, addig játssz, amíg egy másik hang meg nem szólal, és zárj ezzel a hanggal.” 3. „Kezdj a következő hanggal együtt (illetve mihelyt észreveszed azt), de állj meg, mielőtt a másik is elhallgat.” 4. „Kezdj bármikor, addig játssz, amíg a következő hang megszólal, és folytasd bárméddig, azután is, hogy a másik hang elhallgatott.” Magukat a hangokat is meghatározatlan tulajdonságok jellemzik, mint például „valamilyen”, „valamennyire magas”, „olyan hang, amely bizonyos vonatkozásban disszonáns az őt közvetlenül megelőzővel”, „olyan hang, amely súrlódást eredményez”, „olyan hang, amely feszültséget eredményez” vagy „egy hang csekély mértékű megváltoztatása”.⁶

Abban a korábban már említett beszélgetésben, amelyet Heinz Klaus Metzger folytatott Christian Wolffal, a zeneszerző a következőket mondta: „Végül rájöttem, hogy az a hang, amelyet meghatározatlan situációban hoznak létre, sehogy máshogy nem születhet meg; például az egyik előadó játszott hang döntésre, vagy egy döntés revideálására készíti a többieket. A meghatározatlan elemekre épülő, általam használt lejegyzés (unbestimmte Notation) tudomásom szerint az egyetlen lehetséges útja annak, hogy létrejöjjön az a fajta hangzás, amely érdekel engem. És ne feledjük: azt is szeretjük, ha meglepnek minket.” Az 1968-as *Edges* egy olyan improvizációs tervzet (Improvisationskonzept), amely egy harminc jelből álló informális szabálykészletet tartalmaz. Ezek a jelek határvonalaként, referenciapontként vagy utasításként szolgálnak. A jelek részben hang tulajdonságokra utalnak: „rezonáns”, „pizkos”, „szűrt”; részben mozgásszekvenciákra (pl. „egyenetlen”, „vontatott”, „tekervényes”). Az improvizáló előadók feladata, hogy valamilyen rendet alkossanak a jelek között, s ehhez a partitúra egyfajta térképként szolgál.

John Cage *Four6* című, 1992-es szerzeménye négy egyéni „programból” (Spielplan) áll. Az előadó mindig tizenkét hangot választ magának, amelynek paramétereit maga adja meg. A számozott hangok egy véletlenszerű eljárás segítségével harmincpercnyi időszímban oszlanak szét, úgy, hogy a „program” a mindenkorai hangzások kezdetének és végének időkereteit is kijelöli. A darab előadása sem zenei képzettséget, sem pedig hangszeres tudást nem igényel. Az előadás minősége egyedül az anyag gondos kiválasztásától függ és attól, hogy nyitottak vagyunk-e arra, hogy elmerüljünk a folyamatban.

Cage itt az eszközök elképesztő takarékoságával mintegy saját zenefilozófiáját: a hang jelenségek összességének elvi egyenrangúságát juttatja kifejezésre. A laikusok számára a darab eleven zenéléssel enged bepillantást a kortárs zeneszerzés alapjaiba.

1998-ban a SONIC YOUTH nevű New York-i post-punk zenekar *Goodbye 20th Century* címen előadta az itt tárgyalt kompozíciókat. Ez az előadás precedenst teremtett a meghatározatlan zene interpretációs történetében, sőt meg is változtatta annak befogadói kontextusát, hiszen popzeneként került előadásra. A zeneszerző és előadó közötti hierarchikus viszony ezzel megváltozott, mégpedig az előadó javára. Ahogy DEITRICH DIEDERICHSEN „a popzenéről” (über Pop-Musik) szóló 2014-es elméletében kifejtette: a popzene esetében a szó szoros értelmében nem zenéről van szó. A popzene egy olyan művészeti forma, amely a zenét egy társadalmi performansz médiumaként használja. A popzenében az előadó a főszereplő, és de nem zenészként, hanem emberként. A zene az előadó számára pusztán egy szubjektív színházi rituálé színpadaként szolgál. A popzene a hangzásra vonatkozó jelekkel (Sound-Zeichen) kommunikál. Ezek a jelek nem a zenei anyagra vonatkoznak, ahogy azt az Új zenében teszik, hanem az interpretáció egyéni stílust érintő és műfaj-specifikus affektusaira. Miután a meghatározatlan elemekre épülő zenei lejegyzés alapvetően nincs ellene az ilyen interpretációnak, új, sokrétű kommunikációs formák jönnek létre, anélkül, hogy a kompozíció alapja (Kern) sérülne.

Lezárásképp szeretnék reagálni annak a művészeti formának az utópisztikus dimenziójára, amely lényege szerint maga a tiszta alkotás, függetlenül attól, mi a témája vagy a tárgya, és amelyet ebből kifolyólag „absztrakt művészetnek” neveznek.

A természet úgy rendezte, hogy minden ember egy saját maga által meghatározott kreatív életét éljen, hiszen az ember csak akkor lesz önmaga, ha kreatív. A kreativitás koncepciója társadalmunkban ugyanakkor élesen szemben áll a munka intézményével. A munkakapcsolatok erőviszonyokon alapuló kapcsolatok. A kapitalista társadalom, akárcsak valamennyi más jelenlegi vagy múltbéli társadalmi modell, egy munkatáborra emlékeztet. Az embereknek gyakran kell terméketlen és kevésbé inspiráló munkát végezniük, ahelyett hogy támogatnák őket abban, hogy kibontakoztassák a saját alkotói potenciáljukat. Az emberek hátráltatása abban, hogy kreativitásuk kiteljesedjék, önmagában nagyon veszélyes dolog, mondhatni büntény az emberiség ellen. E tekintetben, művészettel foglalkozni mindig a forradalom melletti állásfoglalást jelent. Az alkotás aktusa az önmegváltás aktusa.

A modern művészet alkotásait gyakran gúnyolják azzal, hogy „ezt én is meg tudnám csinálni”. E mondat azt mutatja, hogy a modern műalkotások üzenete ugyan „átjön”, de sajnos nem teljesen értik meg azt. Egy műalkotás nem a képességek fitogtatása, hanem sokkal inkább az esztétikailag kifogástalan (korrekt) élvezet egy modellje. Az alapjául szolgáló Gestalt-elvek (az alaköltés elvei), tehát a részeknek az egészhez való viszonya, nemcsak a művészeti médiumok között, de minden apró napi cselekedetre vonatkozóan is működik. A dominanciáktól mentes globális társadalom modelljeként a műalkotás nem utolsósorban az egyénnek a társadalommal mint egészszel való kapcsolatára is reflektál. Ezek a kapcsolatok ideális esetben a lehetséges legnagyobb függetlenségről és ezzel egyidejűleg, a közösséggel való lehető legteljesebb azonosulásról ismerhetnek meg. A tisztánlátás ritka pillanatában egy műalkotás legalább sejtetni engedi, hogy miként is lehet valaha elérni ezt a tökéletes egyensúlyt.

Fordította: Ignác Ádám

A NIKOLAUS GERSZEWSKI vezette Experimental Soundproduction Budapest 2014-ben indult el a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. A csoport a poszt-cageiánus kontinuum experimentális és konceptuális zenéjére fókuszál, bevonva az úgynevezett klasszikus avantgárdot (Cornelius Cardew, Christian Wolff, Terry Riley stb.) valamint az experimentális hagyomány kortárs zenében való megnyilvánulásait (úgy mint a Wandelweiser csoport) és végül a csoporttagok saját szerzeményeit.

Az „experimentális” kifejezés rámutat arra a zenei gyakorlatra, ami elsősorban nem eredményorientált, sokkal inkább a zenélés és zenehallgatás feltételeit tanulmányozza. A „konceptuális” pedig azt az interdisciplinális művészeti szemléletet jelenti, ami engedi stratégiák és procedurák átvitelét a vizuális művészetből a hang médiumába.

6 Christian Wolff: for one, two or three people http://www.youtube.com/watch?v=nY6rGeWwL_o