

## DERYCK COOKE: A ZENE NYELVE

A szerző könyvében 320 oldalon\*, öt fejezetben (keresztül próbál feleletet adni néhány rendkívüli, szokatlan kérdésre. Az említett öt fejezet a következő címeket viseli: Milyen művészet a zene; A zenei kifejezés elemei; A zeneszótár néhány alapterminusa; A zenei kommunikáció folyamata és A zenei nyelv funkcionálása tágabb értelemben. A könyvet a szerző előszava nyitja, a fejezetek után pedig név- és tárgymutató segíti a könnyebb tájékozódást.

Az előszóból megtudhatjuk, hogy Deryck Cooke az európai zenére korlátozza megfigyeléseit, annak is azon részére, amely a művészi zenét foglalja magába. Vallójában elismeri, hogy a művészi zene gyökerei a népdalokban keresendők, de mégsem vállalkozik arra, hogy ezt a kettőt összekösse. Szerinte bizonytalan kiemelésű a népzenevel foglalkozni, mert sohasem biztos, hogy egy bizonyos dallam szövege eredetileg ahhoz a dallamhoz tartozott-e vagy sem. Ebből kifolyólag bizonytalanává válik magának a dallamnak az emocionális tartalmú meghatározhatósága.

Itt azonnal két dologra kell felfigyelnünk. Az első: Deryck Cooke tulajdonképpen a zene emocionális tartalmát, érzelmi magvát és folyamatát kívánja felfedni. Ebből már világosan kitűnik, hogy szerinte a zene képtelen kifejezni fogalmi tartalmakat. Nos, ez nem ilyen egyszerű. Kérdés ugyanis, hogy pl. a gyász, a győzelem, a vereség, a nihilisztikus tagadás, a magasztalás valóban kifejezhetetlenek-e, vagy igenis létezik néhány olyan jellegzetesség, amely, ha másként nem is, általánosan, átfogóan, impliciten mégis képes világosan, megfoghatóan

megfogalmazni a fentebbi példákat. Ime néhány biztos eset: gyász — Chopin, a b-moll szonáta III. tétel, Beethoven, az Eroica II. tétel, Mahler, az V. szimfónia IV. tétel; győzelem — Beethoven, az V. szimfónia IV. tétel, az Eroica fináléja, Mahler, a III. szimfónia fináléja, a szerelem tökéletes, triumfális kiteljesedése: vereség — Mahler, a IX. szimfónia fináléja, sajátos bele-törődési és megnyugvási hangvételben, Csajkovszkij, a Rómeó és Júlia fináléjának sorsszerű végzettsége; nihilizmus — Vaughan Williams VI. szimfóniájának fináléja, Csajkovszkij VI. szimfóniájának fináléja; magasztalás — Liszt, Hungária, szimfonikus költemény; megdicsőülés — Richard Strauss, Halál és megdicsőülés, Csajkovszkij, Manfred, szimfonikus költemény és így tovább.

Kétségtelen, hogy mindezen fogalmak mellé egy sereg adekvát érzelm társítható, amelyek adott zenei körülmények között valóban nem is maradnak el. Fel kell azonban figyelniünk arra, hogy az itt felhozott példáinkban kizárólag a hangszeres zenére korlátozódtam. Könnyű ugyanis azoknak a zenei anyagoknak a tartalmát meghatározni, amelyek konkrét szöveget vonnak maguk után, mint az oratóriumok, misék, operák, dalok és más szöveges művek.

Egyben itt érintjük a második kérdésünket is. Vajon nem tévedünk-e, ha túlzott biztonsággal vagyunk a szöveg tartalma iránt és abból vonjuk le a zenére vonatkozó következtetéseinket? Ugyanis, mint már említettem, Deryck Cooke a népdalok emocionális háttérének elemzésétől egyrészt éppen azért tekint el, mert bizonytalanak tartja a szöveg és a dal valódi egybetartozását. Kétségtelen, hogy a szöveges művek érzelmi tartalmának megfejtséje lényege-

\* Deryck Cooke: *Jezik muzike*, Nolit, Belgrád, 1982.

sen könnyebb, mint a tiszta hangszerezésé, de a maga nemében ez csapda marad. Megszoktuk, hogy az ilyen szerzeményekkel kapcsolatban felületes kijelentéseket teszünk, mint pl.: milyen nagyszerűen illik a szöveghez a zene, mennyire híven követi a szöveget a zene, mennyire együtt mozog a köztük.

Vajon így van-e? Nem lehetséges-e, hogy talán a zenéhez illik a szöveg, a zenét követi híven a szöveg és így mozognak együtt? Valójában egyik sem helyes. Ez a két lehetőség, mármint a zene vagy a szöveg magasabbrendűségének kérdése a zeneszerző koncepciójától függ, tehát attól, mikor melyiket helyezi előtérbe. Csakhogy az igazi zeneszerző a szöveget mindig másodrangúnak tekinti, hiszen azért nyúl a zenéhez, hogy azon keresztül olyan kvalitásokat fejezzon ki, amelyeket bármely más eszköz igénybevétele mellett sem képes. A szöveg a darab literáris tartalma, míg a zene annak emotív, zenén keresztül kivilágító tartalma — hogy Deryck Cooke gondolatmenetével éljen. Az előbbi konkrét fogalmi filozófiai alapjai megkereshetők, az utóbbié aligha. A zene ezenkívül, ha igazán jó zene, sohasem a literáris tartalmat meséli el, hanem a történetnek bizonyos reflexiójává válik. Nagyon valószínűnek látszik, hogy ez a tartalom éppen az érzelmi reflexiót foglalja magába.

Nem lenne oktalán próbálkozás, ha valaki pl. Bach h-moll miséjének szövegét eltörölve adná elő a művet: vagy akár úgy, hogy a kórust megfelelő hangszerezés igénybevételével helyettesítene. Maradjunk mégis az első változatnál, ugyanis érzelmi szempontból sem mindegy, hogy az eredetileg emberi hangokra képzelt zene elveszti-e ezt a karakterét vagy sem. Az igaz zene így nem csönki, legalábbis nem annak zenei anyaga (más kérdés magának a műnek és

alapfunkciójának elkerülhetetlen roncslása, de ezzel számolnunk kell, ha akár egy fél lépéssel is előbbre szeretnénk jutni). Nos, az így kapott Bach h-moll mise most már tisztán zenei oldaláról szemlélhető. Lényegében ugyanoda jutottunk, mintha bármely másik zenekari mű tartalmát kellene megvizsgáljunk. Sőt ebben az approximációban egy mindennapi példa banalitására is ráismertünk: megannyi esetben hallgatunk olyan szöveges zenét, amelynek literáris tartalmáról fogalmunk sincs, ment a szöveget nem értjük és fordítását vagy összefoglalását sem olvastuk soha. Távol áll véleményem, hogy az ilyen eseteket analizáljam, mert ez nem a legmegfelelőbb alkalom ahhoz, de had szövezzem le, gyakorlatból tudom, hogy ilyen körülmények között is célba ér a hallgató éppen a zenének a vezetőképessege folytán. Hogy mi az, ami ilyenkor vezet? Valószínű, hogy az emocionális tartalom — ennek létezése mellett tör pácát Deryck Cooke is.

Nézzük meg, mivel jár a zene érzelmi tartalmának érzékelése, ha a megfigyelő és a megfigyelt egy síkon mozog, és mivel jár akkor, amikor a két út egymástól különbözik. Első esetben a hallgató érzelmi állapota adekvát módon változik a zenében rejlével és nagyjából ugyanazokon a folyamatokon, keresztződéseken megy át, mint a zene. Némi eltérések persze lehetségesek és szükségszerűek is, mert a zene kifejező mivolta, sem a megfigyelő nem lehet tökéletes, ugyanakkor a zeneszerző közvetítő egyéniségének hibátlan felfogását akadályozzák a papírra vetett elképzelés és az előadók hiányosságai és nem utolsósorban a befogadónak az alkalomra való felkészültsége. Erre a folyamatra azonban többé-kevésbé mégis érvényes, hogy bizonyos keretek között továbbra is

megmarad a lényegi szál az üzenet szerzője és a befogadó között.

De mi történik olyankor, amikor a két sík egymástól lényegesen eltávolodik? A művet kétségtelenül félreértjük, olyan tulajdonságokkal ruházzuk fel, amelyeket sohasem találhatunk meg benne, ha a körülmények egyszer helyes irányba változnak meg. Ez pontosan olyankor következik be, amikor beleveszünk a művel szemben támasztott elvárásainkba, amikor egy adott helyen önmagunkat fívorizálva állapunk amabból. Idővel ennek a félreértésnek tisztázódnia kell, ha észreveszünk, hogy a mű egészen máshova érkezett, mint mi. Az ilyen esetekre jellemző, hogy a helytelen vonalon haladva sehova sem érkeünk, vagy ha igen, akkor egy meghatározatlan és értelmetlen állapotban rekedünk meg.

Azok, akik tagadják a művészi zene emocionális mivoltát, a formalista-strukturalista irányzat képviselői. Szerintünk a zene tartalmát maguk a hangok adják meg és ennek, a hangjegyekkel körülírt tartalomnak a megjelenési alakja maga a mű formája. Bogozhatnánk még tovább ezt a szálát, de arra a megállapításra jutnánk, hogy ez az irányzat a zenét intellektuális síkon ismeri el. Tagadja érzelmi alapját, és ha a zene hallgatása közben az valamilyen érzelmet ki is vált, azt a forma és a technika együttműködésében rejltő erőnek tulajdonítják.

És akkor tulajdonképpen már itt is vagyunk a legfontosabb kérdésnél: az előadó muzikáltságának szerepénél és fontosságánál. Mivel a zene iránt érdeklődők többsége önergeből nem tud a műhöz közeledni, nem tud hangszerezen játszani és nem ismeri a kottát, így a szerzeményekben rejlt tartalmat is csak az előadóművész tudja eljuttatni a hallgatósághoz. Mennyire lesz megközelítőleg azonos a megszólaltatott mű az eredetivel,

az az előadón múlik. Rajta múlik ugyanis, hogy észreveszi-e azokat az apró jelcskéket, amelyek egyetlen kottába sincsenek bejegyezve, tud-e változtatatosan, többszínűen játszani, képes-e a drámai lépítkezés formáját megvalósítani, észreveszi-e a strukturális momentumok közötti kapcsolatok milyenségét, belelát-e a mű központi mozgatóelvébe, megéri-e a dinamikai egyensúly minden változtatásában rejlt alakítótság lényegét, elveinek véghezvitelében mennyire tud következetes maradni stb. Ha ezekkel a kvalifikációkkal bizonyos túlzási határon belül tud élni, akkor muzikálisnak mondjuk. Amennyiben valóban helyesen él ezekkel a zenei tulajdonságformákkal, úgy bizonyos, hogy az előadandó művet annak emocionális oldaláról közelíti meg. Világos előtte, hogy a zene él, lélegzik, fejlődik, hogy emotív töltetű és az érzelmeik alakulásán keresztül zajlik a történet — érzelmi alapokon nyugvó történet.

A zene tehát *emotív történet*. Ezt hangoztatja Deryck Cooke is. Könyvében tekintélyes teret szentel ennek konkrét bizonyítására is. Módszere végteleenül egyszerű. A szóvesze zeneművekből jellegetes dallam-íveket válogat ki, amelyekre szerinte jellemző, hogy mindegyik egy konkrét emotívvitást hordoz magában. A meglevő példákhoz ezután olyan, többnyire ismét csak szöveges példát keres, amelynek dallam-strukturája és literáris tartalma is hasonlóit vagy éppen megegyezik amazzal. Ezzel azt éri el, hogy egyazon emóció mellé több zenei példát tud rendelni, amelyeknek néha még ritmikái szerkezete is meglepő hasonlatosságokat mutat. Ezt az elvet végigvezetve az emóciók skáláján egy olyan zenei gyűjteményt kap, amely észrevehetően más jellegzetességeiben is egyezést mutat. Ezek a zenei szavak szerinte nem egyebek,

mint archetípusok, a zene kifejezésének archetípusai, amelyek rendszerezéssel a zenei nyelv alapszótárát alkothatják.

Minden rendben is volna, csak hogy legalább annyi ellenpélda hozható fel egy-egy típuson belül, mint ahány teljesen közböbs is. Továbbá Deryck Cooke példái túlnyomóan szöveges példák és az a kétélyem támadt, hogy a szöveges példák analógiájából válogatta ki a hangszeres példák java részét is. Tudvalevő ugyanis, hogy a zene egyedül csak azt képes igazán kifejezni, amit a tisztán hangszeres zene is ki tud fejezni. Minden egyéb szöveges zene felsőbbrendűsége az előbbivel szemben csak látszólagos előny valójában, és a szöveg rendszerint arra szolgál, hogy raktarja a zene eredeti fogyatékoságait vagy mellékes, a zenétől távol eső asszociációkra ösztönözzön. Dehát ekkor már lényegében megkerültük magát a zenét és javarészt a szöveg hatása alá kerülünk. Éppen ilyenkor vagyunk hajlamosak a zenére új képességeket ráaggatni, amelyek sohasem voltak tartozékai és legintenzívebb törekvésünk mellett sem lesznek azok soha.

Visszatérve feltételezett szótárunk alapelemeire, zavaró körülményként jön számításba az, hogyha bármely tetszés szerint kiválasztott példánkban egy hangjegy magasságát megváltoztatjuk, az idézet zenei jelentése gyökeresen megváltozhat még akkor is, ha nem túlságosan drasztikus változtatást eszközölünk rajta. Így megesik, hogy az eredményként kapott tartalom más csoportba esik vagy egyetlen meglévőbe sem sorolható teljes egészében.

Még szembeötlőbb az az eset, amelyben teljesen azonos dallamívnek a hangjegyértékeit változtatgatjuk, ritmusát írjuk át, dinamikai korrekciókhoz folyamodunk, különbözőképpen hangszereljük, harmoni-

záljuk stb. Ily módon játszi könnyedséggel lehet legalább 9—10 egymástól teljesen eltérő hangulati tartalmat hordozó példát létrehozni, amelyekben egyetlen közös a kiinduló intervallumok egymás közti viszonya marad.

Deryck Cooke tudatában van annak, hogy könyvében felvetett néhány kérdést, feleletet azonban egyikre sem képes adni. Tanulmányában kizárólag az intervallumok hatásának vizsgálatával foglalkozott és csoportosításait is kizárólag annak alapján végezte. Ez azonban zenei szemszögből nemcsak hiányos, hanem elégtelen is. Sem a ritmika, sem a tempó, hangszín, dinamika, agogika, harmonizálás stb. szerepével és fontosságával nem foglalkozott az intervallumok vizsgálatához hasonló terjedelemben. Tény viszont, hogy a zenét meghatározó összes elemnek egyformán fontos szerepe van az audítvé mondanivaló kifejezésében. Ebből adódik, hogy mindaddig semmilyen elfogadhatóbb eredményre nem is juthatunk, amíg a dolgot nem a maga összetettségében szemléljük. Könyvének terjedelme erre nem ad lehetőséget. Százszorosán megnövelt formája mellett is csak a legalapvetőbb jelenségek megvitatására jutna hely. Kérdés viszont, hogy az úgy kapott eredmények rendszerezhetőkké válnának-e vagy sem. Valószínűleg nem, mert miként már említettem, csak egyetlen dallamív intervallumainak megtartásával és a többi elem diszkontinuális változtatásával is több, egymással meg nem férő változatra bukkanunk. Persze nem szükséges éppen az intervallumok alapján osztályozni, de rövid próbálkozás után ugyancsak meglepne bennünket, hogy más elemek csoportosításánál éppúgy kihát a többi változó szerepe, mint az előbbi esetben. Zárt kör az egész, alkármerről indulunk, megoldás nem mutatkozik. Szerintem en-

nek magyarázata egyszerű: minden változat önmaga teljességét adja és mint teljesség eleve nem lehet egyik-másik parcialitás kizárólagos része.

Mint már említettem, a zenét csak a maga összetettségében elemezhetjük, még hozzá minden esetet, szerzeményt külön-külön. Általános következtetéseket is csak számtalan lábjegyzet és approximáció kíséretében vonhatunk le, amennyiben még mindig ragaszkodunk a csoportosításhoz. Ez majdnem teljesen értelmetlen munka, mert vagy elveszünk a megannyi részlet adta lehetőségben, vagy eltávolodunk a lényegtől az egyszerűsítések következtében. Egyvalamit ugyanis sohasem teveszthetünk szem előtt: a zene azért olyan, amilyen, mert minden egyes tényezőjével egyidőben váltja ki a megfelelő hatást.

Az a művelet, amellyel a zenész a mű közelébe férközik éppúgy javarészt a tudatalattinak tulajdonítható, mint az, amely a zeneszerző munkásságában fellelhető. Nem sok eredményre jutottunk volna eddig sem, ha a zenéhez kizárólag intellektuális módon közeledtünk volna. A nagy zeneszerzők és az igazán nagy előadóművészek egyéniségét, zenei karakterét a tudatalatti határozza meg, amire csak ráépül a munka tudatos oldala. A tisztán intellektuális zene rideg, mesterkelt, szegényebb, mechanikusabb, néha nevetségesen üres próbálkozás marad. Az marad elsősorban azért, mert az

ösztönös zene, a tudatalatti zenéje sokkal igazibb, melegebb, eredetibb, közvetlenebb. A zene teljes megfejtetőségének egyik biztos akadálya, hogy kifejezési képességeit tekintve sokkal szélesebb érzelmi skálán mozog, mint a beszéd, a konkrét fogalmakat, eseményeket, kvalításokat és emóciókat kifejező nyelvezet. A fülnek mindenesetre még nagyon sokat kell tanulnia ahhoz, hogy egyelőre csak a nagyobb változásokat észre tudja venni és fel tudja fogni. A fül azonban mégsem tartozik azok közé a szervek közé, amelyek függetlenehetnek a hallgató egyéniségétől, karakterétől, lelkivilágától, emberi mivoltától. Lényegében rajta keresztül is megmutatkozik a gazda milyensége, és amennyiben az nem halál semmit, vagy csak keveset, talán másutt keresendő annak oka: mondjuk, a világhoz való viszonyában. De ez már egy új terület, amelybe itt nem bocsátkozhatunk bele.

Deryck Cooke könyve mégis tanulságos marad a maga nemében. Fenntartással mondható, hogy némi eredményt fel tudott mutatni, és ha másra nem, de legalább egy halom nehézség és kérdés jelenlétére felhívja a figyelmet. Kétségtelen, hogy emögött a munka mögött magy és lelkiismeretes tevékenység áll. Attól azonban mégsem tartok, hogy ezek a kérdések valaha is ilyen formában megoldódnak.

*Cservenák Róbert*

## A LIKUM BEMUTATKOZÓ SZÁMÁRÓL

Miközben a képzőművészek és a kritikusok arra panaszkodnak, hogy nincs vizuális művészenél foglalkozó lapunk, a Horvát Képzőművészeti Szövetség alapított egyet. S nem is akármilyet — állapíthatjuk meg az első, pontosabban nulladik

számot böngészve. Igaz, első látásra inkább hasonlít napilapra, mint képzőművészeti folyóiratra (különbölegesen hasonlít a mi egyhangú Magyar Szónokra), de mivel köztudottan stabilizálunk, a színes reprodukciók pedig drágák, még ez az